

GMTH Proceedings 2001
herausgegeben von
Florian Edler und Immanuel Ott

Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der
Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie
Dresden 2001

herausgegeben von
Ludwig Holtmeier, Michael Polth
und Felix Diergarten

Druckfassung: Wißner-Verlag, Augsburg 2004
(ISBN 3-89639-386-3)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Arvo Pärts *Como cierva sedienta*

Einfache Systeme im tonalen Raum und ihre Differenzierung

VON LEO BRAUNEISS

I

Arvo Pärts relativ große Breitenwirkung ließ und läßt das Feuilleton blühen. Hat auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung in letzter Zeit an Umfang und Bedeutung zugenommen,¹ so fehlen nach wie vor detaillierte analytische Studien insbesondere zu den Kompositionen der neunziger Jahre. Sich auf die Werke analytisch einzulassen und die Skizzen zu studieren ist aber auch bei Pärt ein unumgänglicher erster Schritt einer Deutung und Bewertung seines Schaffens. An dem von mir ausgewählten Abschnitt aus der 1998 uraufgeführten Psalmvertonung *Como cierva sedienta. Psalm 42–43 (41–42) für Sopran oder Frauenchor und Orchester* kann man sowohl die kompositionstechnischen Grundprinzipien des von Pärt selbst so bezeichneten Tintinnabulisti-Stils als auch ihre Differenzierung exemplifizieren.

II

Pärt hat seine Art zu komponieren als »hochformalisiertes Kompositionssystem«² bezeichnet, das heißt, die Kompositionen entwickeln sich aus vom Komponisten für jedes Werk individuell entworfenen Formeln bzw. Regeln. Wesentlich ist dabei die Intention, sowohl die Formeln selbst wie auch das musikalische Material radikal zu vereinfachen.

Zieht man zum Vergleich die Zwölftontechnik heran, die ähnlich formalisiert gehandhabt werden kann, so treten vereinfacht dargestellt an die Stelle der Zwölftonreihen in horizontaler und vertikaler Darstellung diatonische Skalen und Dreiklänge als denkbar einfaches Material.³ Dieser Vergleich ist allerdings insofern schief, als die Zwölftonreihen immer Überformungen des chromatischen Totals sind, auch wenn sie wie beim Webernschen Spätwerk in sich strukturiert werden. Sie müssen dies sein, weil die chromatische Skala als solche in der wohltemperierten Stimmung keine quali-

1 Vgl. etwa Randolph G. Eichert, *Satztechnik, Form und Harmonik in der Musik von Arvo Pärt*, Musiktheorie 14, Nr. 1 (1999), S. 47–63; Oliver Kautny (Hg.), *Arvo Pärt. Rezeption und Wirkung seiner Musik. Vorträge des Wuppertaler Symposions 1999* (Osnabrücker Beiträge zur Musik und Musikerziehung, Bd. 2), Osnabrück 2001; Leopold Brauneiss, *Grundsätzliches zum Tintinnabulisti-Stil Arvo Pärts*, Musiktheorie 16, Nr. 1 (2001), S. 41–57.

2 Arvo Pärt, *Zu Summa*, in: Wolfgang Gratzner (Hg.), *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart*, Bd. 1, Hofheim 1996, S. 13.

3 Arvo Pärt erinnerte sich im Verlauf eines Gesprächs, daß Alfred Schnittke in den 70er Jahren zu ihm gesagt hätte: »Du machst dasselbe mit sieben Tönen, was Webern mit zwölf Tönen gemacht hat.«

tativen Differenzen aufweist und damit keine Anhaltspunkte für eine Wahrnehmung melodischer Gestalten bietet. Im Gegensatz dazu können diatonische Skalen mit ihrem Wechsel von Ganz- und Halbtonschritten als sozusagen minimal profiliertes melodisches Geschehen herhalten. Beim Entwerfen einer Zwölftonreihe müssen also immer Töne der chromatischen Skala durch einen individuellen Eingriff umgestellt werden, während bei einer diatonischen Skala die für ein melodisches Profil notwendigen Differenzierungen historisch vorgegeben sind. Anders betrachtet: Im historischen Rückgriff wird das Ausmaß der Beliebigkeit verringert, die im individuellen Zurichten des musikalischen Ausgangsmaterials unumgänglich ist, und damit der – zweifelsohne kreative – Widerspruch zwischen individueller Erfindung im Vorhinein und systematischer Aufbereitung im Nachhinein gemildert.

Zurück zu den Formeln: Kompositionstechnisch ist es problematisch, mit dem musikalischen Material auch die Formeln seiner Aufbereitung zu vereinfachen und dabei innerhalb dieser eng gesteckten Grenzen dem musikalischen Geschehen eine Vielfalt zu bewahren, also sicherzustellen, immer wieder andere Situationen im Detail zu erhalten – eine allzu große Redundanz wird sowohl vermieden, wenn ausgleichend entweder einfache Gestalten komplizierten Verfahren unterworfen werden oder umgekehrt ein komplexes Material in einfacher Weise bearbeitet wird. Pärt's Lösung des Problems, aus einfachen Regeln in Verbindung mit einfachem Material einen abwechslungsreichen Verlauf zu erhalten, besteht darin, daß diese Regeln sich nicht auf die musikalischen Details einer Stimme an sich beziehen, sondern auf das Verhältnis dieser Stimme zu einem – allgemein gesprochen – anderen Faktor der Komposition, zunächst einmal zu einer anderen Stimme. Grundsätzlich stehen einander im Tintinnabuli-Stil Dreiklangsstimmen – sogenannte Tintinnabuli-Stimmen – und aus Skalen gebildete Melodiestimmen gegenüber. Der Verlauf der Tintinnabuli-Stimme ergibt sich nun aus ihrer Relation zur Melodiestimme, genauer gesagt werden die einzelnen Töne der Tintinnabuli-Stimme den einzelnen Tönen der Melodiestimme nach ihrer relativen Position zugeordnet: So kann etwa im einfachsten Fall zu jedem Ton der nächsthöhere oder nächsttiefere Ton eines Dreiklangs (= Tintinnabuli-Dreiklang) hinzutreten (z. B. in f-moll zu c^1 des^1 es^1 der nächsthöhere f-moll-Dreiklangston f^1 , zu f^1 und g^1 das as^1 usw.). Die Regel bezieht sich damit nicht auf eine sozusagen autonome Struktur der Dreiklangsstimme selbst, sondern auf ihr Verhältnis zur Melodiestimme. Aus dieser einfachen Abhängigkeit resultieren immer wieder andere Kombinationen der drei Töne eines Dreiklangs, die für sich genommen unregelmäßig sind, da ihr gleichermaßen einfacher wie strenger Verlauf von der Melodiestimme her definiert ist.

Um die Melodiestimme in gleicher Weise schlüssig und frei von schematischen Wiederholungen zu formulieren, hat Pärt zwei verschiedene ›Verfahren‹ entwickelt: Erstens mathematische Additions- und Permutationsprozesse, bei denen – im ersteren Fall – eine Skala mit jedem Durchlauf um einen Ton verlängert wird oder – im letzteren Fall – die Töne einer Ausgangsgestalt systematisch umgestellt werden. Zweitens die Orientierung an einen vorgegebenen Text, wobei die Silbenzahl der einzelnen Wörter festlegt, wie weit eine Skala vom Fixpunkt eines melodischen Zentraltons auf-

oder abwärts wegführt oder von unten oder oben zu ihm hinführt (bei einem Zentralton *f* kann etwa ein zweisilbiges Wort die Töne *f-g*, *f-e* oder *e-f*, *g-f* zugeteilt bekommen). Auch der Melodiestimme wird damit nicht einfach ein Schema übergeworfen; wie bei der Tintinnabuli-Stimme bestimmt auch bei ihr eine andere Komponente des Werkes – hier die vorgegebene Wortfolge des Textes – ihren Ablauf gleichsam von außen. Das ergibt ein sich stets wandelndes melodisches Fließen, bei dem die der Ausdehnung der mehrsilbigen Wörter folgenden Skalen immer wieder anders gruppiert werden.

Bei den Kompositionen, die einem vorgegebenen Text folgen, muß daher am Anfang die Überlegung stehen, nach welchen Regeln dieser Text in eine melodische Linie »übersetzt« wird, die sich dann durch Parallelführungen, Umkehrungen und das Beifügen von Tintinnabuli-Stimmen vervielfacht: Die prismatische Brechung einer »Ur-Linie« ergibt den Tonsatz in allen seinen Einzelheiten. Der Text ist darüber hinaus der zentrale Bezugspunkt auch in anderen Belangen: Die einzelnen Wörter und ihre Abfolge regulieren nicht nur die Melodik, sondern – über die Position der Akzentsilben – auch die Rhythmik, und an der Gliederung des Textes in syntaktische Einheiten wie Strophen, Verse oder einfach Sätze orientiert sich die Architektur des formalen Ablaufs.

III

Zum konkreten Beispiel: Bei *Como cierva sedienta* ist der Psalmtext in einzelne Verse gegliedert. Im ersten Psalmvers nach der Überschrift (in deutscher Übersetzung: »Wie ein Hirsch nach frischem Wasser lechzt, so sehne ich mich nach Dir, mein Gott«) haben wir es mit einer bereits differenzierten Struktur zu tun: Die einzelnen Wortgestalten werden in eine übergeordnete Tonleiter aufwärts eingesetzt. Die kompositorische Problematik besteht somit darin, die ebenfalls aus der Skala abgeleiteten einzelnen Wortlinien mit der großräumigen Aufwärtsbewegung zu verbinden. Auf zwei Doppelseiten eines Skizzenheftes hat Pärt verschiedene Möglichkeiten erprobt, den nur einmal unterhalb der letzten Notenzeile notierten Text⁴ musikalisch umzusetzen und dabei die Skalen im Kleinen mit der Skala im Großen zu verknüpfen.

⁴ »Ciervo«, der Hirsch wurde später durch »la cierva« ersetzt, um die bei einem Titel »Como ciervo« möglichen Assoziationen an das spanische Schimpfwort »ciervo« auszuschließen. Eine andere Problematik im Spanischen ist, daß man bei der Aueinanderfolge zweier Vokale zwar zwei getrennte Silben anschreibt, diese aber beim Sprechen und Singen zusammenzieht. Die überzähligen Silben, die sich daraus ergeben, daß Pärt zunächst den geschriebenen Silbenteilungen gefolgt ist, werden in der endgültigen Fassung in zweitönige Melismen integriert, nur bei »cierva« erhält der zusätzliche Artikel »la« den freiwerdenden Ton: »la cierva« wird damit wie ein dreisilbiges Wort behandelt.



Como cierva sedienta en busco de un rio asi, Dios mio, te busco a ti

Bsp. 1, Doppelseite eines Skizzenheftes⁵

Die in den beiden untersten Notenzeilen skizzierte Idee weist der Wortfolge einfach die Töne der aufsteigenden g-moll-Skala mit erhöhtem vierten Leiterton zu (zweitunterste Notenzeile) und stellt dann in der Notenzeile darunter die Skalentöne der einzelnen Wörter so um, daß auf die jeweilige Akzentsilbe nicht nur ein verlängerter, sondern auch der jeweils höchste Ton fällt: Der erste Ton bleibt, so er nicht selbst den Akzent trägt, an seinem Platz, der Akzentton wird angesprungen und der übergangene Ton nachgeholt. So heißt es bei »cierva« $fis^1-a^1-g^1$ statt $fis^1-g^1-a^1$. Diese Variante hat Pärt aus naheliegenden Gründen abgebrochen, ist doch schon nach der ersten Hälfte des Textes der Ton es^3 erreicht, der einem Sopran nicht mehr zugemutet werden kann. In der drittuntersten Zeile taucht dann erstmals eine Idee auf, die in veränderter Form in die Komposition eingegangen ist: Hier ordnen sich die – als Ganze geschriebenen – Akzenttöne der einzelnen Wörter zu einer übergeordneten Skala an (»Como« es^1 – »cierva« fis^1 – »sedienta« g^1 etc., dabei wird vom Akzentton abgesprungen). Auch dieses Schema wird nicht zu Ende geführt, wohl aber das einfache Additionsprinzip in der Zeile darüber (Skala aufwärts 2 Töne, dann 3 Töne etc.), das auf wortgezeugte Einzelbausteine verzichtet. In der fünften und sechsten Zeile von unten werden beide Muster um eine Quart aufwärts transponiert, so daß die zugrundeliegende Skala jetzt nicht mit dem fünften Tonleiterton, sondern mit der Tonika beginnt. Dies hat wohl damit zu tun, daß die anwachsende Skala sich nur bis zu einer Sept oberhalb des An-

⁵ Datiert 19. März (1997?), 12 Notenzeilen. Hier Transkription der Zeilen 1, 4, 6–12.

fangstons ausdehnt, also ursprünglich von d^1 an nur bis zum cis^2 hinaufreicht, das hohe Register des Soprans also ausgespart bleibt. In dieser höheren Lage taucht dann in der zweiten Zeile von oben eine wieder andere Variante auf, die wieder mit dem d^1 beginnend bis zur letzten Silbe ausnotiert wird. Hier sind es – mit Bögen markiert – die tiefsten Töne der einzelnen Wortlinien, die die Tonleiter aufwärts ergeben – die Akzentsilben sind wieder wie in der untersten Zeile so hochgestellt, daß ihnen der Sprung vorangeht. Der Ambitus dieser Linie von c^1 bis b^2 (möglicherweise ein nicht notiertes b^2) entspricht gut dem Tonumfang der Sopranstimme, Pärt hat sie möglicherweise deshalb durch ein Kreuz links vom System hervorgehoben. Trotzdem findet sich in der obersten Zeile wieder die Idee, die Akzentsilben zur Skala anzuordnen, wobei anders als in der drittletzten Zeile die Akzentsilben wieder angesprungen werden. Damit reicht die Linie bis zum für den Sopran zu hohen Spitzenton d^3 , weshalb Pärt sie auf der folgenden Doppelseite um bis zu eine Quart abwärts transponiert hat.

Auf dieser Doppelseite finden sich zwei weitere Ideen, die in die Komposition übernommen worden sind:



Bsp. 2, Doppelseite eines Skizzenheftes⁶

a) Instrumentale Umkehrungsstimme (Cello) und Tintinnabuli-Stimme (Fagott)



b) Singstimme mit Terz- und Dezimenparallelen (ab der Akzentsilbe)

Der wieder mit einem Kreuz am linken Rande des Systems hervorgehobenen Transposition von c^1 aus wird erstens eine mit dem Ton e (gemeint wahrscheinlich: *es*) beginnende instrumentale (Vermerk: *Fg Cello*) Umkehrung gegenübergestellt, wodurch sich der Tonraum in der Kombination von vokaler und instrumentaler Stimme trichterförmig weitet. Zweitens treten zur Singstimme ab den Akzentsilben der mehrsilbigen Wörter – insofern sie nicht die Endsilben sind – mit jedem Wort wechselnd Terz- und Dezimparallelen hinzu, wobei der zusätzliche Ton auf der Akzentsilbe bis zum Wortende weiterklingt. In der instrumentalen Umkehrungsstimme kommt dagegen ab der Akzentsilbe der um eine Oktav (in der Partitur dann auch um mehrere Oktaven) aufwärts transponierte nächstobere Ton des leitereigenen verminderten Septakkordes von g-Moll *fis-a-c-es* hinzu.⁷ Es handelt sich dabei um eine Tintinnabuli-Stimme mit einem verminderten Septakkord an Stelle eines Dreiklangs.

⁶ Transkription der Zeilen 6 und 9.

⁷ Beim ersten Melodieton der Umkehrungsstimme erklingt zusätzlich der nächstuntere Ton eine Oktave höher.

Während sich diese instrumentale Umkehrung nach f-moll transponiert in der Komposition wiederfindet, gibt es in der Singstimme eine charakteristische Abänderung: Erst die Akzentsilben der zweiten Hälfte des ersten Psalmverses ergeben eine Tonleiter aufwärts, in der ersten Hälfte mit seinen vergleichsweise vielen mehrsilbigen Wörtern liegen sie jeweils eine Terz voneinander entfernt.

The image shows a musical score for Bsp. 3. It consists of four staves. The top two staves represent the vocal line, and the bottom two staves represent the tonal structure. The lyrics are: "Co - mo la ciev - va se - dien - ta en bus - ca de un ri - o - a - si. Dies mi - o, te bus - co a ti". The tonal structure is shown as a series of notes on a staff, illustrating the relationship between the vocal line and the instrumental accompaniment.

Bsp. 3, Singstimme und Tonleitergerüst

Dafür geht es vom *des*¹, dem Ton, mit dem auch die Umkehrung beginnt, zunächst abwärts zum *b* und dann erst aufwärts bis zum *c*². Die einsilbigen Wörter erhalten die Tonhöhen der Akzentsilben des vorhergehenden Wortes, dem einsilbigen Wort »un«, das auf das einsilbige Wort »de« folgt, wird die Tonhöhe des nachfolgenden Akzents zugeteilt. Die konsequent abwärts geführte instrumentale Gegenstimme ist damit nicht mehr durchgehend eine Umkehrung der vokalen Ur-Linie und verselbständigt sich auch zeitlich, indem sie in der Art eines Umkehrungskanons um einen Takt verzerrt nachfolgt (Bsp. 4, System 2 und 3).

The image shows a musical score for Bsp. 4, titled "Glocke VI". It consists of four staves. The top staff is the vocal line, the second staff is the instrumental line, the third staff is the vocal line with lyrics, and the bottom staff is the instrumental line. The lyrics are: "Co - mo la ciev - va se - dien - ta en bus - ca de un ri - o - a - si. Dies mi - o, te bus - co a ti". The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf, p), articulation (acc, stacc), and performance instructions (Veränderter Sekundärrhythmus, Dreitruge Bildorgel). The score is numbered 1 through 19.

Bsp. 4, Struktur-Particell des Beginns

Dieses Ineinandergreifen von vokaler und instrumentaler Stimme wirkt wiederum auf die rhythmische Gestaltung zurück: Die Akzentsilben auf der Eins eines 3/4-Taktes werden in den nächsten Takt hinein gehalten und warten damit den Einsatz der einen

Takt später einsetzenden instrumentalen Gegenstimme ab⁸ (vgl. Bsp. 4, T. 7–9, »sedienta«), unbetonte Endsilben folgen auf dem dritten Viertel des folgenden Taktes, unbetonte Silben vor den Akzentsilben sind als auftaktige Viertel vorangestellt. Die einzelnen Wörter mit ihrer unterschiedlichen Anzahl von Silben passen sich dem durchgehaltenen 3/4-Takt durch unterschiedlich lang ausgehaltene Endnoten oder Pausen zwischen den Wörtern an, einsilbige Wörter sind in der ersten Hälfte des Psalmverses nur einen Takt lang – die instrumentale Umkehrungsstimme, für die sozusagen der Raum fehlt, setzt bei ihnen aus – und in der zweiten Hälfte des Psalmverses (mit Umkehrungsstimme) dann zwei Takte.

Zu diesem Gerüst einer durch Umkehrung verdoppelten Melodiestimme kommen nun in den Skizzenblättern bereits angedeutete weitere instrumentale Einwüfe (Bsp. 4): Den tiefgelegten Akzenttönen der Instrumentalstimme wird auf dem zweiten und dritten Viertel ein Zweiklang zugeteilt, der aus dem nächstoberen und nächstunteren Ton (+1/-1) des in f-moll dominantischen verminderten Septakkordes *e-g-b-des* gebildet wird, zumeist allerdings um eine Oktave oder mehrere Oktaven hinauf transponiert. Zu dem auf den Akzentton folgenden Ton erklingen der unterhalb und oberhalb nächstliegende Ton des besagten verminderten Septakkordes hintereinander als erster und dritter Ton einer Dreitonfigur, deren mittlerer dritter Ton der zum darauffolgenden Ton des verminderten Septakkordes wieder nächsthöhere des f-moll-Dreiklangs ist. (Etwa in Takt 4: melodischer Bezugston *E*, nächsttieferer und nächsthöherer Ton des verminderten Septakkordes drei Oktaven aufwärts transponiert *des*² und *g*², zum *g*² der nächsthöhere Ton des f-moll-Dreiklangs *as*², die gesamte Figur damit *des*²-*as*²-*g*², der in der Umkehrungsstimme immer erst auf dem dritten Viertel erklingende melodische Bezugston erklingt im Pizzicato des Kontrabasses vorweg auf der ersten Taktviertel.) Diese Dreitonfolge wird in einer Art Engführung (im Viertelabstand) mit sich selbst verschränkt, so daß der erste und zweite bzw. der zweite und dritte Ton – letztere häufig im Sekundabstand – nicht nur hintereinander, sondern auch gleichzeitig erklingen. Die daraus resultierenden Sekundreibungen gemahnen an die ursprüngliche Idee, die Oberterz zur Akzentsilbe weiterklingen zu lassen, wenn der gleichsam übersingende instrumentale Zusatz parallel zur Singstimme auf die nächste Silbe zur Untersekund fortschreitet (Bsp. 2, System 2): Ein in den ersten Skizzen festgehaltenes klangliches Detail wird hier aus anderen, deutlich differenzierteren Strukturen gewonnen und damit satztechnisch verfeinert. Rhythmisch garantieren diese auf dem zweiten und dritten Taktviertel hinzutretenden instrumentalen Einwüfe eine durchgehende Viertelbewegung, die durch die Achtelaufakte der Dreitonfigur zusätzlich aufgelockert wird.⁹ Durch den zusätzlichen Ton aus dem Tintinnabuli-Dreiklang vermittelt diese Dreitonfigur zwischen dem aus Tönen des verminderten Dreiklangs gebildeten Zweiklang davor und den im folgenden Takt zur Akzentsilbe in der Sing-

8 Die erste, den Akzent tragende Silbe des allerersten Wortes »Como« erhält als Ausnahme vorweg einen zusätzlichen Takt.

9 Umgekehrt können sie in den Takten 7–8 entfallen, weil mit den zwei auftaktigen Silben des ursprünglich viersilbig vertonten Wortes »se-di-en-ta« – zuerst in der Sing-, dann in der Instrumentalstimme – eine durchgehende Viertelbewegung auch ohne die instrumentalen Reflexe gewährleistet ist.

stimme hinzutretenden Tönen des Tintinnabuli-Dreiklangs (Bsp. 4, System 1, T. 2 und T. 5 zweitunterster und zweitoberster, T. 11 nächstunterer und nächstoberer, beide eine Oktave aufwärts transponiert usw; die Zuordnung ist hier nicht so streng wie bei anderen Werken und wurde teilweise auch in den Umarbeitungen nach der Uraufführung noch geändert). Damit sind alle Töne bis auf das *G* und *F* im Kontrabaß (T. 16–17) erklärt, die, wie die Skizzen zeigen, ursprünglich nicht vorgesehen waren und außerhalb des Netzes an aufeinander bezogenen einfachen Regeln stehen. Man kann sie als Brücke zwischen dem *A* in Takt 14 und dem *E* in Takt 19 verstehen.

IV

Soweit der analytische Befund. Offensichtlich ist, daß Pärt auf tonales Material zurückgreift, es aber nicht in traditioneller Weise handhabt: Die Tonalität ist kein Kunstmittel, das die Aufgabe hat, bei der Exposition und Entwicklung individuell erfundener Themen Zusammenhänge zu stiften. Das leisten vielmehr die dargelegten einfachen Regeln, die das tonale Material strukturieren. Diese Regeln beziehen sich auf alle Parameter der Komposition, auf die horizontale Dimension ebenso wie auf die vertikale. Die Fäden laufen dabei in den formalen Gegebenheiten des Textes als zentralem Bezugspunkt zusammen. Historisch betrachtet handelt es sich um eine Rückkoppelung, die man mit einem biologischen Terminus auch als Kreuzung bezeichnen könnte: Das Ineinander moderner rationaler Verfahren und alten tonalen Materials ist eine zentrale Konstellation der Poetik des Tintinnabuli-Stils. In gewissem Sinne kehrt sich hier die Situation um, die Boulez in seinem Aufsatz *Schönberg ist tot* an den Zwölftonwerken Schönbergs kritisiert hatte. Ortete dieser bei ihnen eine »unüberbrückbare Kluft zwischen den Infrastrukturen, die der Tonalität verpflichtet sind, und einer Sprache, deren Organisationsgesetze man nur im groben Aufriß wahrnimmt«,¹⁰ so sind es bei Pärt gerade umgekehrt die Infrastrukturen und der strukturelle Unterbau, die neuartig sind, während die Sprache tonal ist. Wilfried Gruhn hat bei der Erörterung grundsätzlicher Probleme der Definition einer musikalischen Postmoderne ein anderes Bild aufgegriffen, das sehr plastisch dieses Ineinander zum Ausdruck bringt: das biblische vom neuen Wein in alten Schläuchen. »Vielleicht handelt es sich also gar nicht um alten Wein in neuen Schläuchen, sondern um einen neuen Wein, der in alten Behältnissen aufbewahrt wird, um akzeptiert und konsumiert zu werden, aber auch, um überhaupt wieder gereicht werden zu können.«¹¹ Die Frage ist natürlich, für welche musikalischen Tatbestände der Wein und die Schläuche stehen. Gruhns Bemerkungen beziehen sich auf einen unmittelbar davor zitierten Satz Umberto Ecos: »Die postmoderne Antwort auf die Moderne besteht in der Einsicht und Anerkennung, daß die Vergangenheit, nachdem sie nun einmal nicht zerstört werden

10 Pierre Boulez, *Schönberg ist tot*, in: ders., *Anhaltspunkte. Essays*, übers. v. Josef Häusler, Kassel/München 1975, S. 292.

11 Wilfried Gruhn, *Postmoderne Musik. Oder: Von neuem Wein in alten Schläuchen*, in: ders. (Hg.), *Das Projekt Moderne und die Postmoderne* (Hochschuldokumentationen zu Musikwissenschaft und Musikpädagogik Musikhochschule Freiburg, Bd. 2), Regensburg 1989, S. 7.

kann, da ihre Zerstörung zum Schweigen führt, auf neue Weise ins Auge gefaßt werden muß.«¹² Mit dem »neuen Wein« meint Gruhn also offensichtlich die »neue Weise«, die sich alter Materialien, vergangener stilistischer Mittel bedient. Konkretisiert man die Elemente Wein und Schläuche auf dem Hintergrund des vorangegangenen Boulez-Zitats, so ist es dagegen naheliegender, die Schläuche mit der »Infrastruktur« und den Wein mit den tonalen Elementen, die in diese Struktur gleichsam eingefüllt werden, zu identifizieren. Boulez hat Schönberg – so gesehen – vorgeworfen, er habe den neuen Wein der Zwölftonreihen und ihrer Anordnung in die alten Schläuche der klassischen und vorklassischen Formen eingefüllt. Umgekehrt ist bei Pärt der Wein – verstanden als das Material der Musik – alt und repräsentiert die Vergangenheit, die mit den Worten Umberto Ecos auf neue Weise ins Auge zu fassen ist.

Versteht man aber unter der neuen Weise, dem neuen Wein die Gesamtheit des Kunstwerkes, so ist auch insgesamt die Verflechtung einer formalisierten Kompositionstechnik mit einem traditionellen Stoff neuartig, nicht im Sinne eines neu entdeckten bzw. erstmals einbezogenen Materials, sondern im Sinne eines Transfers: Ein formalisiertes kompositorisches Denken wird auf die einfachen tonalen Bausteine Tonleiter und Dreiklang übertragen. Dies steht, so scheint es zunächst, im Widerspruch zum ästhetischen Paradigma der Materialgerechtigkeit, der Überzeugung, ein bestimmtes Material verlange zwingend eine bestimmte Art seiner Bearbeitung oder schließe zumindest bestimmte aus. Schönberg verfaßte zu dieser Thematik im April 1923 folgende Notiz, um den Unterschied zwischen ihm und den »Polytonalisten« herauszuarbeiten: »Das Material aus dem meine Musik wird, ist anders und darum, diesem Material entsprechend, wird die Form und alles anders. – Die Musik meiner Zeitgenossen aber macht aus Eisen goldene Uhren, aus Holz Gummireifen und dgl., sie arbeitet daher nicht materialgerecht und erwartet, daß der Ueberzug, der Anstrich den das fertige Produkt bekommt, das seinige tun werde.«¹³ Der Vorwurf des nicht materialgerechten Komponierens wird mit dem Argument konkretisiert, die Themen etwa bei Milhaud, Casella seien so einfach, daß sie »viel einfacher behandelt werden könnten«,¹⁴ was, so wäre zu ergänzen, einen Widerspruch in sich bedeute. Legt man dieses Argument auf Pärt um, so spielt das Ausmaß der Vereinfachung die entscheidende vermittelnde Rolle im Ineinander von tonalem Material und seiner abstrakt-formalen Aufbereitung. Tonleiter und Dreiklang sind ja vorthematische Grundelemente, die eine thematische Entwicklung wenn überhaupt, dann nur in sehr eingeschränktem Ausmaß ermöglichen. Auf Grund dieser Ungeeignetheit *muß* das weitgehend entqualifizierte Material in einer anderen Weise behandelt werden: Diese Notwendigkeit legt eine strukturelle Durchorganisation zumindest nahe, wobei dann die Vereinfachung der Struktur mit der Vereinfachung des Materials korreliert. In einem Interview hat Pärt das Bild von Zäunen aus verschiedenem Material herangezogen, um seine Entwicklung von den frühen zwölftönigen bis seriellen Werken hin zum Tintinnabuli-Stil

12 Umberto Eco, *Nachschrift zum ›Namen der Rose‹*, übers. v. Burkhart Kroeber, München 1987⁸, S. 78.

13 Arnold Schönberg, Notiz vom 21. April 1923, zit. nach Andreas Jacob, *Das Verständnis von Tonalität in Arnold Schönbergs theoretischen Schriften*, Musiktheorie 15, Nr. 1 (2000), S. 13.

14 A. a. O., S. 13.

zu charakterisieren: »Ich habe mich ja etwa zehn Jahre lang mit der Zwölftontechnik beschäftigt ... Sobald mir klar war, daß Stacheldraht nicht das einzige Material ist um einen Zaun zu bauen, habe ich versucht etwas anderes zu finden.«¹⁵ Versteht man unter dem Zaun ein Symbol für eine strukturierende Ordnung, die den Verlauf der Musik eingrenzt, so bleibt die Einzäunung, wie aus dem Zitat eindeutig hervorgeht, bestehen: Der Zaun wird nicht abgerissen, sondern eben das Material ausgetauscht.

In diesem zentralen Dreiecksverhältnis von Rückkehr zu tonalem Material, strenger Durchorganisation und Vereinfachung erscheint auch das dialektische Verhältnis von Ordnung und Zufall in neuem Licht: Der Kompositionsprozeß läßt sich anhand der Skizzen so beschreiben, daß Pärt bestimmte Regeln entwirft, wie sich ein Text in Musik umsetzt, und wie eine so gewonnene Ur-Linie aus sich heraus die anderen Stimmen entläßt, danach beobachtet und bewertet, welche musikalischen Verläufe daraus resultieren, um sie zuletzt entweder zu akzeptieren, zu modifizieren oder zu verwerfen. Insbesondere die frühen Instrumentalkompositionen wie *Cantus* oder *Silentium*, der zweite Satz des Doppelkonzertes *Tabula rasa*, entfalten sich bzw. »enttönen« aus wenigen strengen Vorgaben heraus sozusagen automatisch. An ihnen wird besonders deutlich, daß sich wie bei jeder großräumig angelegten Konstruktion die Einzelsituation der Kontrolle entzieht. Um dem entgegenzuwirken, kann man entweder das konstruktive Netz so weitmaschig machen, daß genügend Entscheidungsfreiheit für die Gestaltung der einzelnen Details bleibt, oder man versucht, das Regelsystem so einzurichten, daß im Verlauf des Stückes erst gar keine unerwünschten Details aufkommen können. Hier wird nun eine weitere wichtige Funktion der Vereinfachung in Verbindung mit der Rückkehr zu tonalem Material klar: Beides setzt der Beliebigkeit des sich zufällig aus der Konstruktion Ergebenden Schranken. Das im Verlauf des Stückes dem Komponisten wie Hörer »Zufallende« wird einerseits durch die tonale Verankerung, namentlich durch das ständige Mitklingen der Töne des Tintinnabuli-Dreiklangs, andererseits durch die auf mehreren Ebenen wirksame Vereinfachung eingegrenzt. Und allgemeiner: Indem die einfachen Strukturen hörend erfaßt werden können, werden sie als Ordnungsinstanz wahrgenommen, der die Details verpflichtet sind. Damit erscheinen diese, so wenig sie als einzelne erfunden worden sind, nicht aus blindem Zufall generiert, sondern von schicksalhafter musikalischer Notwendigkeit bestimmt.

Der Idealfall wäre eine so radikale Vereinfachung, daß alle Detailergebnisse gleichsam von vornherein sanktioniert wären: Dann müßte nicht »ein zufällig aus der Konstruktion Emergierendes (und dies ist eine alltägliche Erfahrung konstruktiven Komponierens) durch geschickte Re-Kontextualisierung in Verbindlichkeit umgewandelt werden.«¹⁶ Wie die Veränderungen zeigen, die Pärt auch nach den Uraufführungen vieler Werke vornimmt, gilt es immer noch zwischen der klanglichen Außenhaut und

15 *Klang und Linie als Einheit. Helga de la Motte im Gespräch mit Arvo Pärt*, in: Reinhard Kopiez/Wolfgang Auhagen (Hg.), *Controlling creative processes in music* (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik Bd. 12), Frankfurt a. M. 1998, S. 238.

16 Claus-Steffen Mahnkopf, *Cages kompositorische Hinterlassenschaft*, in: ders. (Hg.), *Mythos Cage*, Hofheim 1999, S. 51.

dem konstruktiven Innenleben zu vermitteln. Es können dabei aber nicht oder nur sehr bedingt die Details selbst geändert werden, sondern zumeist nur die Regeln, die ihnen zugrunde liegen. Das verändert freilich alle Situationen, bei denen eine Regel wirksam ist, was wiederum weitere Interventionen notwendig machen könnte. Gelingt es auf diese Weise nicht, ein durchgehend befriedigendes Klangbild zu erhalten, so bleibt im Extremfall nur die Möglichkeit, das gesamte Stück zu verwerfen – so geschehen bei mehreren Kompositionen, unter anderem bei einem Doppelkonzert und zuletzt bei einem Orgelstück.

Das Wirken des Zufalls wird also nicht verleugnet, sondern von Anfang an mitbedacht und eingebunden. Offensichtlich ist auch, daß Pärt am Beginn der Kompositionsarbeit bestrebt ist, den Anteil individueller (und damit vom Standpunkt des Systems aus zufälliger) Entscheidungen zu verringern, indem er es dem Text überläßt, der Musik ihr konkretes So-und-nicht-anders-Sein ›vorzuschreiben‹. Doch ist das Komponisten-Ich keineswegs verschwunden, es hat sich lediglich in die kompositorische Vorarbeit zurückgezogen. Der erste Schritt, noch bevor die Regeln festgelegt werden, nach denen sich Sprache in Musik umsetzt, ist dabei oft die Analyse der formalen Gegebenheiten des Textes, der Anzahl und Länge der Sätze und der Verteilung der die melodischen Verläufe wesentlich mitbestimmenden mehrsilbigen Wörter. Individuelle Vorentscheidungen am Beginn des Werkes sind unumgänglich; sind sie einmal getroffen, so tritt der Komponist beim Ausschreiben der Formeln zurück – salopp formuliert läßt er sich überraschen, welche Verläufe und Zusammenklänge das von ihm gewählte Regelwerk im Detail ergibt. In einer dritten Phase tritt er dann wieder hervor, indem er korrigierend eingreift und die Weichenstellungen mancher Vorentscheidungen revidiert – dies ist im Tintinnabuli-Stil nicht anders als bei anderen Spielarten konstruktivistischen Komponierens.

V

Nun zum letzten im Titel angesprochenen Begriff, der Differenzierung: Sie ist im analysierten Beispiel auf allen Ebenen zu beobachten. Melodisch ist die Skala durch die Hochstellung des Akzenttones gebrochen, in den Tintinnabuli-Stimmen wechseln der f-moll-Dreiklang und der verminderte Septakkord miteinander ab und werden in den dreitönigen Bläserfiguren miteinander verknüpft, die instrumentale Umkehrung erklingt nicht gleichzeitig mit dem Original in der Singstimme, sondern kanonisch versetzt. Sind die kammermusikalischen Besetzungen der frühen Tintinnabuli-Stücke, wie deutlich bei *Fratres* zu sehen, bis zu einem gewissen Grade austauschbar, so wird die strenge Stimmigkeit der frühen Stücke der Orchesterbesetzung insofern angepaßt, als die einzelnen Fäden des musikalischen Gewebes zerschnitten und mosaikartig auf die verschiedenen instrumentalen Klangfarben verteilt werden.

Pärt hat in den nunmehr über 25 Jahren seit der Entstehung der ersten Tintinnabuli-Stücke konsequent die Möglichkeiten erforscht, wie der Grundgedanke, eine melodische Linie dem Text folgen zu lassen und aus ihr den gesamten Tonsatz abzuleiten, in unterschiedlicher Weise ausformuliert werden kann. Je differenzierter das

musikalische Geschehen, desto leichter kann man es freilich auch als traditionell tonales mißverstehen. Die erwähnte Dreitonfigur der Bläser mit der charakteristischen auftaktigen Achtel kann etwa fälschlich als individuell erfundenes Motiv aufgefaßt werden, weil die strukturelle Abhängigkeit vom Ton der Melodiestimme durch rhythmische und klangliche Verselbständigung und durch die Kombination von f-moll-Dreiklang und vermindertem Septakkord schwieriger wahrzunehmen ist als bei rhythmisch mit der Melodiestimme mitlaufenden, nur aus Tönen eines Tintinnabuli-Dreiklangs bestehenden Tintinnabuli-Stimmen. Einmal mehr erweist sich damit, daß die Vereinfachungen des Tintinnabuli-Stils den Hörern und Ausführenden nicht »einfach« populistisch entgegenkommen wollen: Erst durch die Vereinfachung erfaßt man die dem tonalen Material zugrundeliegenden Strukturen und nimmt deutlich wahr, daß der vertraute tonale Raum in einem neuen Licht erscheint, auf neuartige Weise durchschritten wird. Am Schluß dieser Überlegungen steht also ein Paradoxon: Gerade das radikal Einfache verhindert das Tonal-Konventionelle und damit das Triviale.

© 2004 Leo Brauneiss (Leo.Brauneiss@hmt-leipzig.de)

Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig [University of Music and Theatre »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig]

Brauneiss, Leo (2004), »Arvo Pärts *Como cierva sedienta*. Einfache Systeme im tonalen Raum und ihre Differenzierung« [Arvo Pärt's *Como cierva sedienta*: Simple systems in tonal space and their differentiation], in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001* (GMTH Proceedings 2001), hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner-Verlag, 349–360. <https://doi.org/10.31751/p.322>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Arnold Schönberg; Arvo Pärt; Como cierva sedienta; Fratres; postmodern; post-modern; Tintinnabuli-Stil

eingereicht / submitted: 01/01/2002

angenommen / accepted: 01/01/2002

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 14/10/2004

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 01/09/2024

zuletzt geändert / last updated: 18/08/2024