

Oberrauter, Hannes (2014): Klang gegen Rhythmus. Die Entwicklung von Texturen in Vladimir Tarnopolskis Foucault's Pendulum. ZGMTH 11/1, 115–129.
<https://doi.org/10.31751/791>

© 2014 Hannes Oberrauter



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.

veröffentlicht / first published: 24/07/2015
zuletzt geändert / last updated: 19/02/2016

Klang gegen Rhythmus

Die Entwicklung von Texturen in Vladimir Tarnopolskis *Foucault's Pendulum*

Hannes Oberrauter

ABSTRACT: In *Foucault's Pendulum* kombiniert Tarnopolski etablierte Verfahren und Stilistiken der Neuen Musik. Dennoch ist das Resultat nicht mit starren theoretischen Systemen greifbar, sondern fordert einen undogmatischen Zugang. Der Titel des Ensemblewerks, der auf ein berühmtes Experiment zum Nachweis der Erdrotation anspielt, wirft die Frage nach einem möglichen Verweischarakter der Musik auf.

In *Foucault's Pendulum* Tarnopolski combines well-established techniques and styles of contemporary music. However, the result cannot be interpreted with the help of rigid theoretical systems but requires a non-dogmatic approach. The title of this ensemble piece that alludes to a famous experiment intending to prove the fact of earth rotation brings up the question of the music's potentially referential quality.

Vladimir Tarnopolski, 1955 in Dnjepropetrowsk geboren und seit 1992 Professor am Moskauer Konservatorium, zählt zu den renommiertesten russischen Komponisten der Gegenwart. Gemessen an der Häufigkeit seiner Aufführungen ist die musikwissenschaftliche Literatur über Tarnopolski allerdings sehr spärlich. Deutschsprachige Publikationen existieren bislang gar nicht. Der einzige englischsprachige Artikel von Valeria Tsenova aus dem Jahr 2003 bietet einen Abriss über Biographie und Werk sowie den Versuch einer stilistischen Einordnung, bleibt dabei aber eher oberflächlich.¹ Die offizielle Homepage des Komponisten² bildet indes eine reichhaltige Quelle für erste Informationen: Neben biographischen und diskographischen Inhalten finden sich detaillierte Angaben zu den einzelnen Kompositionen sowie Werkkommentare aus Tarnopolskis eigener Feder. Einige der Stücke, darunter das im vorliegenden Aufsatz untersuchte, können in voller Länge angehört werden.

Foucault's Pendulum ist ein Auftragswerk für das holländische *Schönberg Ensemble* und wurde von diesem unter der Leitung von Reinbert de Leeuw am 11. November 2004 uraufgeführt. Der metaphorische Titel lässt mehrere Assoziationen zu. In einem E-Mail an den Verfasser³ gibt Tarnopolski an, dass ihn in erster Linie Jean Bernard Léon

1 Tsenova 2003.

2 <http://www.tarnopolski.ru>

3 Vom 27.4.2014.

Foucaults 1851 erstmals durchgeführter Pendelversuch, mit dem die Erdrotation nachgewiesen werden kann, zur Wahl des Titels inspiriert habe. Auch ein Bezug zu Umberto Eco's 1988 erschienenem Roman *Das Foucaultsche Pendel* wird in den Raum gestellt. Tarnopolski weist allerdings darauf hin, dass ihm der Titel erst einfiel, als die kompositorische Arbeit bereits fortgeschritten war.

Das Pendel wird laut Tarnopolski durch zwei konkrete musikalische Elemente symbolisiert. Dabei handelt es sich erstens um das perkussive, mehrmals wiederkehrende Zymbalmotiv, mit dem das Werk eröffnet wird, und zweitens um das Ticken eines Metronoms, welches erstmals in der Mitte des Stückes einsetzt und am Ende ein weiteres Mal erscheint.

Die Besetzung von *Foucault's Pendulum* entspricht grundsätzlich dem Standard eines zeitgenössischen Ensemblestückes, geht jedoch in einigen Punkten darüber hinaus. Ungewöhnlich ist zunächst die Integration eines ungarischen Zymbals, eines Bayans (russische Knopfharmonika) und eines Akkordeons. Die spektakulärste Abweichung von der Norm besteht jedoch im bereits erwähnten mechanischen Metronom, das in diesem Werk als Musikinstrument (»on the stage – near the conductor«) eingesetzt wird.

Die Frage nach der Großform des Werks lässt sich sehr schnell beantworten: Geradezu überdeutlich ist die Gliederung in zwei Teile, die völlig unterschiedliche musikalische Idiome aufweisen. Hinsichtlich der Dramaturgie ähneln sich die beiden Formteile jedoch: Auf eine behutsame und langgezogene Steigerung folgt ein sehr schneller Spannungsabbau. Erkennen lässt sich dies an einem Spektrogramm des gesamten Werks (Abbildung 1).

Der Einsatz des Metronoms fällt exakt in die Mitte des Stückes. Er markiert den Beginn des zweiten Teils und den Übergang zwischen zwei gegensätzlichen Prinzipien der musikalischen Gestaltung und Wahrnehmung. Tarnopolski selbst bezeichnet die beiden Prinzipien als »music of breath« (wörtlich: »Musik des Atems«) und »music of mechanism« (»Musik des Mechanismus«).⁴

Der erste Teil verkörpert die »Musik des Atems« und ist durch ein Klangkontinuum und rhythmische Amorphität gekennzeichnet. Die Zeit scheint stillzustehen, stattdessen werden räumliche Assoziationen evoziert. Nach und nach entwickeln die Klänge rhythmisches Innenleben und beginnen zu pulsieren: Die Zeit scheint allmählich »zum Leben zu erwachen«. Die individuellen und ungeordneten Pulsationen werden schließlich durch den Einsatz des Metronoms abrupt synchronisiert. Der zweite Teil – »Musik des Mechanismus« – ist dann fast zur Gänze von einem klar definierten gemeinsamen Puls getragen und bringt daher eine völlig anders geartete Musik hervor als der erste Teil.

Eröffnet wird das Werk mit einem motivischen Impuls des elektronisch verstärkten und dadurch prominent hervortretenden Zymbals, fortan »Zymbalmotiv« genannt (Beispiel 1). Das Zymbalmotiv ertönt in der ersten Phase des Stückes zehn Mal in unveränderter Form. Es handelt sich dabei um die einzige prägnante motivische Gestalt des gesamten ersten Formteils. Gitarre, Harfe und die Violinen begleiten das Zymbalmotiv stets als »Schatten«, der sich im Gegensatz zum Motiv selbst jedes Mal leicht verändert. In Anlehnung an Helmut Lachenmanns Klassifikation der Klangtypen⁵ kann das Zymbalmotiv gemeinsam mit seinem Schatten als »Ausschwingklang« eingestuft werden (Beispiel 1).

4 Werkkommentar zu *Foucault's Pendulum* auf <http://www.tarnopolski.ru/en/work>

5 Vgl. Lachenmann 2004, 5.

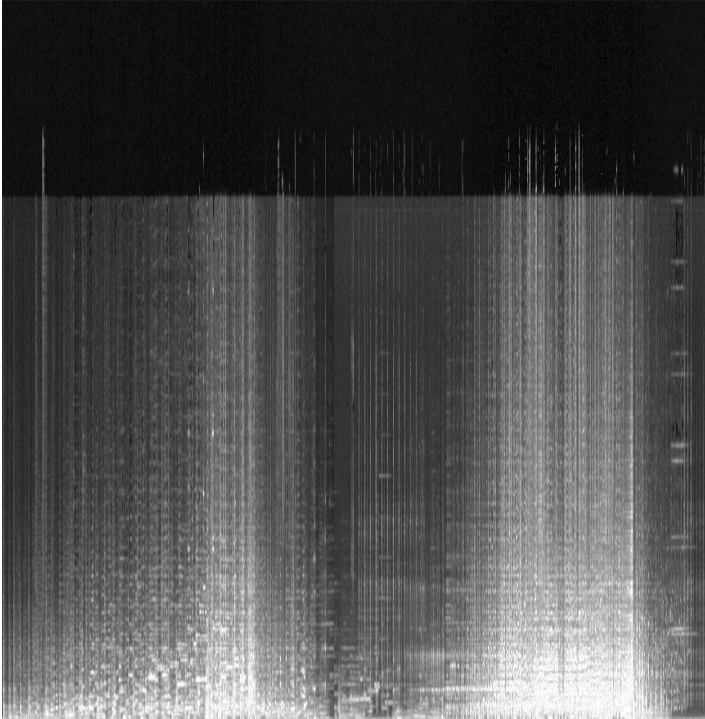


Abbildung 1: Vladimir Tarnopolsky, *Foucault's Pendulum*, Spektrogramm (x-Achse: Zeit, y-Achse: Frequenzen [linear aufsteigend]; Lautstärke [in zunehmender Reihenfolge]: dunkelgrün-hellgrün-gelb-orange)

Gemeinsam mit dem Zymbalmotiv wird in den tiefen Streichern ein symmetrisch aufgebauter Akkord exponiert: Zwei Tritoni rahmen eine Quinte ein (Abbildung 2). In weiterer Folge wird die Zusammensetzung des Akkordes behutsam variiert, ohne dass dabei die Intervallstruktur und damit der Klangcharakter wesentlich verändert würden: Quarten, Tritoni und Quinten sind in jeweils unterschiedlichen Konstellationen übereinander geschichtet. Im Gesamtkontext übernimmt der Streichersatz eine Scharnierfunktion: Einerseits prolongiert er den Ausschwingklang des Zymbalmotivs. Andererseits bildet er den klanglichen und harmonischen ›Bodensatz‹, aus dem sich nach und nach die Bläserstimmen entfalten (Abbildung 2).

Nach den ersten drei Impulsen, die das Zymbalmotiv sendet, wird ab Takt 9 allmählich die großräumige Entwicklung des ersten Formteils in Gang gebracht: Mit der Bassklarinetten setzt das erste Holzblasinstrument ein. In weiterer Folge bildet sich ein Gewebe aus Einzeltönen unterschiedlicher Aerophone. Ihrer Länge nach entsprechen die Töne etwa einem tiefen Atemzug. Jeder der Einzeltöne ist mit der gleichen oder einer ähnlichen Dynamikangabe versehen: Piano (oder Pianissimo, Piano-Pianissimo) – Crescendo – Mezzoforte (oder Forte, quasi Forte) – Decrescendo (›al niente‹). Das Bogen-

Andante assai ♩ = 60

Beispiel 1: Vladimir Tarnopolski, *Foucault's Pendulum*, T. 1, Zymbalmotiv und »Schatten«

Abbildung 2: Vladimir Tarnopolski, *Foucault's Pendulum*, T. 1–32, Extrakt des Streichersatzes (ZM = Zymbalmotiv)

Prinzip wiederholt sich zumindest ansatzweise auch auf der übergeordneten Ebene der Klangdichte. Abbildung 3 veranschaulicht, wie sich der Bläasersatz in mehreren Anläufen auf- und wieder abbaut, ehe er zu einer konstant hohen Dichte anwächst: Die Einzelteile setzen sich zu einem Kontinuum zusammen, das in Lachenmanns Nomenklatur einem »Texturklang« entspricht.

Die Harmonik wird nach und nach geschärft, indem die Einsätze der Aerophone ab Takt 28 (*cis*¹ und *dis*¹ im Bayan) immer häufiger und ab Takt 45 ausschließlich in Form

Abbildung 3: Vladimir Tarnopolski, *Foucault's Pendulum*, Bläsersatz, T. 9–54

von kleinen oder großen Sekunden an Stelle von Einzeltönen erfolgen. Dabei werden jeweils zwei Instrumente in wechselnden Kombinationen aneinander gekoppelt, wodurch eine große klangliche Vielfalt entsteht.

Der homogene vierstimmige Streichersatz löst sich ab Takt 32 auf. Von Takt 46 an (*d¹/es¹* in der ersten Violine) ordnen sich die Streicher vollends in das Mosaik des Bläsersatzes ein. Nachdem in Takt 53 das Zymbalmotiv zum vorerst letzten Mal erklingt, ergibt sich so ein satztechnisch einheitliches Gewebe aus Bläsern, Streichern und sonstigen Instrumenten. Auch das Schlagwerk, anfangs vorwiegend als Akzent-Verstärkung des Zymbalmotivs eingesetzt, gliedert sich im weiteren Verlauf des ersten Formteils in das Klangkontinuum ein und sorgt mit Tremolo-Effekten für die changierende Färbung einzelner Phasen.

In Takt 55 macht sich mit der Rhythmisierung des Bratschenklanges erstmals eine zentrale Idee des Werks bemerkbar, nämlich diejenige der Pulsation. Wurde das Klang-

kontinuum anfangs durch das Zymbalmotiv ›von außen‹ angeregt, so gewinnt es nun durch Tonrepetitionen allmählich an Eigenleben. Damit beginnt eine langgezogene Entwicklung, für deren analytische Beschreibung es sich anbietet, das Klangkontinuum in Anlehnung an Karlheinz Stockhausens ›statistische Formauffassung‹⁶ in einzelne Parameter zu zerlegen.

Die Klangdichte, hier schlicht als Anzahl der gleichzeitig erklingenden Töne definiert, ist in diesem Abschnitt über einen langen Zeitraum hinweg relativ konstant und schwankt zwischen zehn und sechzehn Tönen. Von einer merkbaren Zunahme der Klangdichte kann erst gegen Ende des Abschnitts gesprochen werden. Zwischen den Takten 137 und 141 liegt sie bereits bei 19 bis 22 Tönen und steigt ab Takt 142 durch den Einsatz des Klaviers mit einem tremolierten sechsstimmigen Akkord noch einmal deutlich an.

Da im ersten Formteil kein Metrum vorhanden ist, spielt der Parameter ›Geschwindigkeit‹ keine Rolle im traditionellen Sinn. Er lässt sich jedoch auf fruchtbare und der Wahrnehmung entsprechende Weise interpretieren, wenn man ihn als die ›Geschwindigkeit der Veränderungen‹ definiert. Auf solche Weise interpretiert, geht die Entwicklung der Geschwindigkeit im konkreten Fall zunächst mit der Häufigkeit der Pulsationen einher, da diese aus dem einheitlichen Klangbild herausstechen. Es ergibt sich ein ähnliches Bild wie bei der Klangdichte: Lange Zeit erfolgen die Pulsationen in einigermaßen konstanten Abständen: Takt 55 (Bratsche), Takt 60 (1. Violine), Takt 63 (Tenorsaxophon/Horn), Takt 67 (Akkordeon). In Takt 77 überlagern sich erstmals Pulsationen in unterschiedlichen Instrumenten (Tenorsaxophon/Fagott und Cello). Ab Takt 131 erhöht sich die Frequenz der ›Pulsations-Einsätze‹ deutlich, und in den folgenden zwanzig Takten wird die Aufmerksamkeit in wesentlich kürzeren Abständen als zuvor auf unterschiedliche Phänomene gelenkt: Die wahrgenommene ›Geschwindigkeit‹ steigt an.

Was den Parameter ›Tonhöhe‹ betrifft, so wird ab Takt 55 zunächst das Prinzip der kontinuierlichen Register-Erweiterung nach oben fortgesetzt. Wie auf Abbildung 3 zu sehen, verläuft diese im Gegensatz zur Entwicklung der Dichte und der Geschwindigkeit ziemlich linear. In Takt 133 erklingt mit dem Einsatz der Piccoloflöten die viergestrichene Oktave, in Takt 147 mit dem *fis*⁴ der vorerst höchste Ton.

In Takt 152 ist der Zielpunkt der entwickelnden Steigerung erreicht. Eindeutig gemacht wird dies durch ein durchaus konventionelles dramaturgisches Mittel: Ein Thema oder Motiv, welches vom Anfang des Stückes her bekannt und noch in der Erinnerung verankert ist, kehrt am Ende der Entwicklungsphase in gesteigerter Form wieder. In diesem Fall handelt es sich um das Zymbalmotiv. Zwischen Takt 152 bis 173 erklingt es elf Mal und markiert dadurch den (zur Umgebung hin abgegrenzten) Gipfel – in diesem Fall eher ›Hochplateau‹ als singuläre Spitze – des ersten Formteils. Der Satz wird ›homophonisiert‹ und besteht aus nur noch drei rhythmischen Ebenen. Nach dem hochkomplexen Stimmengewebe des Klangkontinuums wirkt die Vereinfachung des Satzes wie eine Verstärkung: Die Kräfte werden gebündelt, die musikalische Geste gewinnt an Klarheit.

Takt 172 kann dann als ein Wendepunkt des ersten Teils gelten: In den Bläsern setzen plötzlich schnelle, nach oben gerichtete Läufe ein. Dabei bewegen sich die Instrumente unabhängig voneinander, Quintolen und Sextolen überlagern sich. Es entsteht ein chao-

6 Vgl. Stockhausen 1963, 77.

tisch wirkendes Klangbild, in das auch das Zymbalmotiv und die Akkorde in Bayan, Akkordeon und Streichern integriert sind. Gemeinsam bilden sie zunächst den akustischen Höhepunkt des ersten Teils, gehen dann aber in einen Zustand der ›Zerfledderung‹ des Satzes über. Es entsteht durch das Absinken von Dynamik, rhythmischer Dichte und Tonhöhen ein rapider Spannungsabfall.

Ab Takt 189 (Flöten) kehren die Pulsationen wieder. Zunächst unauffällig in den flirrenden Klang eingebettet, bleiben sie nach dessen Abklingen (T. 215) übrig und lenken den musikalischen Fluss entscheidend in eine neue Richtung: Die ›Atem-Musik‹ des ersten Teils geht in die ›mechanische Musik‹ des zweiten Teils über. Dass diese Transformation fast unmerklich geschieht, liegt zu einem guten Teil am sukzessiven Erscheinen der ›pulsierenden‹ Instrumente sowie an deren Spieltechnik. Die ersten Einsätze könnte man als belebten ›Atemklang‹ bezeichnen: Die Einzeltöne werden sehr weich artikuliert (›portato molto‹), die Dynamik ist bogenförmig. Mit der Harfe in Takt 209 kommt erstmals ein Instrument hinzu, das einen ›Ausschwingklang‹ generiert. Sehr prominent treten die hohen, gezupften Töne der 1. und 2. Violine hervor (T. 212, 217, 222). Hier schlagen die Pulsationen bereits ins Äußerlich-Mechanische um: Das Ticken des Metronoms kündigt sich an. Kurz vor dessen Einsatz wird die Frequenz der Pulsationen innerhalb einer letzten Folge von perkussiven Instrumenten verlangsamt: Die Gitarre spielt Achtelnoten, das Zymbal eine Viertel-Septole, die Harfe zusammen mit dem Klavier Viertel-Triolen und das Metronom schließlich Viertelnoten.

Das Metronom wirkt durch diese behutsame Vorbereitung nicht fremd, sondern integriert. Dennoch markiert sein Einsatz den Beginn einer neuen Zeitgestaltung und -wahrnehmung. Durch seine schiere Präsenz während der folgenden 38 Takte stellt es den Bezugspunkt für alle musikalischen Ereignisse dar und erzeugt eine ›metrische Hierarchie‹.

Die Entwicklung des zweiten Formteils beginnt mit dem hohen pizzicato-Einsatz der 1. Violine in Takt 265. In den folgenden Takten wird Stimme für Stimme im ›Baukastenprinzip‹ übereinander geschichtet. Innerhalb der Schichtung wird ein Muster deutlich, das von einem gemeinsamen Puls getragen wird. Jedes Instrument repetiert einen Einzeltönen, ein Intervall oder eine kurze Tonfolge. Die Frequenz dieser Repetition ist in jedem Instrument eine andere, wodurch sich ein gleichzeitig statischer und doch im Detail variabler Texturklang ergibt. Beispiel 2 zeigt die Takte 311 bis 315: In dieser Passage hat sich jenes Muster etabliert, das mit geringen Veränderungen bis Takt 352 bestehen bleiben wird.

Historisch betrachtet sind unterschiedliche, übereinander gelagerte rhythmisch-metrische Muster keineswegs neu. Im Schaffen György Ligetis etwa tritt Polymetrik nicht nur häufig auf, sondern darüber hinaus mit derart gesteigerter Komplexität, dass die Muster nicht mehr einzeln heraushörbar sind, sondern in einen Gesamtklang aufgehen. Das Notenbild Tarnopolskis lässt hingegen an ›Baukasten-Stücke‹ aus dem Bereich der populären und/oder elektronischen Musik sowie an Beispiele aus der Minimal Music, etwa Terry Riley's *In C*, denken. Die Ähnlichkeit mit Letztgenanntem besteht allerdings nur vordergründig: Während die Wiederholungen der Minimal Music vom Gedanken eines meditativen In-sich-Kreisens getragen sind, so diejenigen in Tarnopolskis Werk vom Gedanken eines gerichteten Zeitverlaufs, der die Aufmerksamkeit stets auf neu eintretende Elemente lenkt.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Oboe:** Plays a melodic line with a $b^{\flat} IV$ chord.
- Klarinette:** Similar to the Oboe part, also featuring a $b^{\flat} IV$ chord.
- Gitarre:** Provides a rhythmic accompaniment with sixteenth-note patterns.
- Harfe:** Plays a sustained chord with a b^{\flat} note.
- Zymbal:** Features a rhythmic pattern with $f p$ dynamics and a b^{\flat} note.
- Bayan:** Plays a complex rhythmic pattern with sfp dynamics and a b^{\flat} note.
- Akkordeon:** Plays a complex rhythmic pattern with a b^{\flat} note.
- Violine 1:** Plays a rhythmic pattern with $pizz.$ dynamics.
- Violine 2:** Plays a rhythmic pattern with $pizz.$ dynamics.
- Viola:** Plays a rhythmic pattern with $pizz.$ dynamics.
- Violoncello:** Plays a rhythmic pattern with $pizz.$ dynamics.
- Kontrabass:** Plays a rhythmic pattern with $pizz.$ dynamics.

Beispiel 2: Vladimir Tarnopolski, *Foucault's Pendulum*, T. 311–315 (auf der rechten Seite der Notensysteme ist jeweils die Frequenz des Zyklus als Anzahl der Sechzehntelnoten angegeben)

TEXTUREN IN VLADIMIR TARNOPOLSKIS FOUCAULT'S PENDULUM

2
4

Frequenz in Sechzehnteln

16

16

9

11

16

f p

f p

13

7

22

7

2

12

3

8

16

Beispiel 2 (Fortsetzung)

Dem Höreindruck nach erinnert die Stelle weitaus eher an den Jazz bzw. an die vom Jazz inspirierte Kunstmusik der Zwischenkriegszeit. Die Streicher als den ›Beat‹ markierender Bezugspunkt lassen die übrigen Elemente, insbesondere die akzentuierten Akkorde von Bayan und Akkordeon, als typische Off-Beats erscheinen.

Von Takt 316 an wird der mechanische, uhrwerkartige Charakter der Ereignisse um eine neue Komponente bereichert. Die in diesem Abschnitt bislang nicht in Erscheinung getretenen Instrumente setzen lange Töne und signalhafte Elemente zu Motiven zusammen, die deutlich aus dem Geschehen herauszuhören sind. Dabei bilden die neu eingetretenen Stimmen ihrerseits periodische Muster aus. Bassklarinette und Fagott sind ebenso wie Sopransaxophon und Trompete fix aneinander gekoppelt und bilden jeweils einen Zyklus mit einer Länge von 26 Sechzehnteln.

Nähere Betrachtung verdient vor allem das Sopransaxophon/Trompetenmotiv (Abbildung 4): Es besteht anfänglich lediglich aus den kleinen Terzen h^1-d^2 (Saxophon) und cis^2-e^2 (Trompete), wird danach jedoch schrittweise verlängert bzw. abgewandelt. In seiner letzten Erscheinung exponiert es zum Teil das diastematische Material des nächsten Abschnitts.

Ab T. 321: Tpt, Ssax (2 mal)

Ab T. 326: Tpt, Ssax (4 mal)

Ab T. 334: Tpt, Ssax (4 mal)

Ab T. 343: Tpt, Ssax (2 mal)

Ab T. 347: Ssax, Pos (1 mal)

Ab T. 349: Tpt, Ssax (1 mal)

Ab T. 351: Hr, Pos (1 mal)

Ab T. 352: Tpt, Ssax (1 mal)

Abbildung 4: Vladimir Tarnopolski, *Foucault's Pendulum*, Tonmaterial diverser Blasinstrumente im zweiten Formteil

In Takt 363 setzt sich schließlich ein neues satztechnisches Prinzip durch. An die Stelle der Polymetrik tritt die rhythmische Bündelung aller Instrumente. Stimmendisposition und Vereinfachung des Satzes lassen die Stelle wie ein Pendant zum Höhepunkt des ersten Formteils (T. 152) wirken. Anders als dort markiert diese Passage jedoch nicht nur den Zielpunkt einer ersten, sondern auch den Beginn einer neuen Entwicklung, die sich über mehr als hundert Takte erstreckt.

In zwei Punkten bildet die Stelle einen Gegensatz zur Struktur des vorangehenden Abschnitts: Zum einen fehlen sämtliche Pausen, über einen langen Zeitraum hinweg – bis Takt 472 – wird die Sechzehntelbewegung an keiner Stelle unterbrochen. Zum anderen werden die periodischen Muster der einzelnen Stimmen von einer betont aperiodischen Phrasenbildung abgelöst. In diesen Phrasen dominieren zusammengesetzte Metren, die durch einfache rhythmische Bewegungen definiert werden. Es wird permanent zwischen unterschiedlich zusammengesetzten Takten abgewechselt, darunter $2/4$, $7/16$, $8/16$, $5/16$ und $3/8$.

Der gesamte Abschnitt erinnert stark an bestimmte Stellen aus den frühen Werken Strawinskys, etwa an das Finale (*Danse sacrale*) aus *Le sacre du Printemps*: In diesem Satz wird kurz vor dem Ende eine viertönige aufsteigende Melodiefloskel immer wieder vom Orchester wiederholt und durch Schläge von Pauken und Großer Trommel kontrariert. Das Gefühl eines übergeordneten Metrums kann sich nicht einstellen, da das Wiederholungsmuster durch aperiodische Elemente wie ›hinzugefügte‹ Pausen unterschiedlicher Länge gestört wird (Beispiel 4). Somit bleibt der Puls auf der Sechzehntel-Ebene und ein atemloser, nervöser Eindruck ist die Folge. Genau dasselbe Prinzip wird von Tarnopolski angewandt (vgl. Beispiele 3 und 4).

Trotz einiger spannungssteigernder Mittel, etwa eines Posaunensignals (T. 372ff. und 407ff.), einer ›anrollenden‹ Crescendo-Figur (T. 431ff.) und einer martialisch wirkenden Vorschlagsfigur der Kleinen Trommel (T. 437ff.), mündet die lange Entwicklung im Gegensatz zum ersten Teil nicht in ein klar erkennbares Ziel. Am ehesten könnten die Akkorde in Takt 463–467 als Kulminationspunkt des Geschehens gedeutet werden. Doch auch sie wirken zu kurzatmig und zu wenig ›auskomponiert‹, um als ein solcher wahrgenommen zu werden. Dem gegenüber sticht die Ziellosigkeit der Motorik hervor: Es handelt sich um ›mechanische Musik‹, die sich durch äußerliche Mittel beliebig steigern lässt, aber keine wirklich emphatische Geste hervorbringt und letztlich in sich zusammenfällt.

Eine aufwärtsführende Glissando-Figur des ganzen Orchesters in Takt 473 leitet die Auflösung der Sechzehntelmotorik ein. Der Spannungsabfall geschieht dann erstaunlich schnell: Nach einem letzten Sechzehntelmotiv in Takt 477 bleibt nur noch die Glissando-Figur übrig und wandert durch die unterschiedlichen Instrumentengruppen: Die Musik wird buchstäblich ›in alle Winde zerstreut‹. Dabei kommt es zu einer wörtlichen Wiederholung einer Passage des ersten Teils: Die Takte 172–176 und 488–498 der Bläser entsprechen einander exakt. Tarnopolski selbst meint dazu: »Für mich war es sehr wichtig, zwei gleich große, aber unterschiedliche Hälften mit demselben Reim zu beenden.«⁷

Mit dem Zerfall jeglichen Materials ist das Stück noch nicht beendet. In Takt 510 setzen die Streicher mit einem extrem hohen Arpeggio-Motiv ein, kurz danach leitet ein scharf angerissener und nach oben glissandierender Gitarren-Akkord zum letzten bedeutenden ›Ereignis‹ über: In Takt 529 kehrt das Metronom mit seinen Viertelschlägen zurück. Es sind die gleichen Schläge wie in der Mitte des Stücks, und doch wirken sie hier ganz anders: nicht mehr wie ein organischer Bestandteil, der formbildend in die rhythmische Struktur einzugreifen vermag, sondern wie ein ›Deus ex machina‹, ein Kommentator von außen. Das Werk scheint mit diesen Schlägen in strenger Unerbittlichkeit beschlossen, als in einer Art letzten ›Richtungsänderung‹ nochmal das Streichermotiv aufblitzt und eine Schlusspointe setzt.

Abschließend möchte ich noch einmal auf die Formdisposition des Werks zurückkommen. In einem undatierten russischsprachigen Artikel der Online-Zeitschrift *Harmony* widmet sich Valentina Cholopova eingehend der Betrachtung von *Foucault's Pendulum*.⁸ Sie konstatiert nicht nur dessen zweiteilige Struktur, sondern weist auf

7 E-Mail vom 27.4.2014.

8 Cholopova o.J. [online].

Beispiel 3: Vladimir Tarnopski, *Foucault's Pendulum*, T. 388–392

reprisesartige Elemente innerhalb der beiden Teile hin und gelangt dadurch zu folgendem Formschema:

A B

a b a/b c d c (a)

Abbildung 5: Valentina Cholopova, Formschema zu Vladimir Tarnopski, *Foucault's Pendulum*

Mit *a* sind die vom Zymbalmotiv dominierten Abschnitte gemeint, *b* bezeichnet die Entwicklungsphase des Klangkontinuums und *ab* die Synthese dieser beiden Elemente. Im zweiten Teil ist mit *d* die lange Sechzehntel-Passage im rhythmischen Unisono gemeint. Worin genau der – laut dem Schema zweimal erklingende – Teil *c* besteht, bleibt in Cholopovas Darstellung jedoch ebenso unklar wie die Andeutung der Wiederkehr von *a* am Ende. In Cholopovas Schema ist zwar die für das Werk unbestreitbar wichtige Idee des Zyklischen anschaulich symbolisiert: Zwei Entwicklungsphasen (*b* und *d*) werden durch das Zymbalmotiv bzw. das Metronom eingerahmt, wodurch eine gewisse Geschlossenheit entsteht. Insgesamt ist die Darstellung dennoch irreführend, selbst wenn man von den oben erwähnten Unklarheiten absieht. Das Verfahren, ein Werk in Teile

The image displays a musical score for 'Danse sacrée' from 'Le sacre du Printemps' by Igor Stravinsky. It features five systems of staves. The first system includes Flute (Fl), Oboe (Ob), Horns (EH), Trumpets (Trp), and Trombones (Tb). The second system includes Violins (Vi), Violas (Vla), and Cellos (Vc). The third system includes Percussion (Pk), Grand Drum Kit (Gr.Tr), and Keyboard (Kb). The score is written in 3/16 time and consists of 24 measures. The notation includes complex rhythmic patterns, dynamic markings, and articulation symbols.

Beispiel 4: Igor Stravinsky, *Danse sacrée* aus *Le sacre du Printemps*, Ziffer 198–200

zu »zerstückeln« und diese mit Buchstaben zu etikettieren, erscheint mir in diesem Fall nicht angemessen: Bedingt durch das ständig präsente Klangkontinuum wirkt der gesamte erste Teil wie ein einheitliches Ganzes, und auch im zweiten Teil fließen die verschiedenen Phasen weich ineinander. Zudem lässt sich das Prinzip der Entwicklung, welches in *Foucault's Pendulum* eine tragende Rolle spielt, aus der Buchstabenfolge *aba cdc* (a) nicht rekonstruieren. Aus diesen Gründen sei an dieser Stelle ein alternatives Formschema präsentiert, das vielleicht besser der Wahrnehmung des Formverlaufs entspricht.

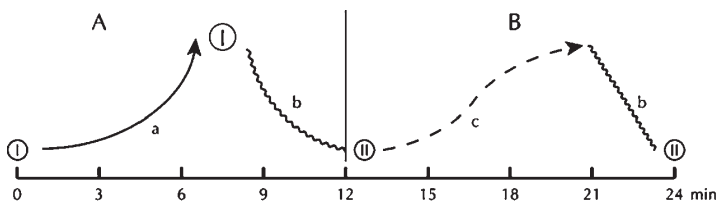


Abbildung 6: Vladimir Tarnopolski, *Foucault's Pendulum*, Formschema (I: Zymbalmotiv; II: Metronom; Pfeil: Entwicklungsphase; gerade Linie (a) : Klangkontinuum; gewellte Linie (b): Chaos, »Geflirre«; unterbrochene Linie (c): Rhythmisches Kontinuum [gemeinsamer Puls])

* * *

Wie an den Äußerungen des Komponisten dargelegt, handelt es sich bei *Foucault's Pendulum* nicht um Programmmusik. Gibt es dennoch eine bestimmte Idee jenseits der erklingenden Töne? Weist das Werk über sich selbst hinaus? Der suggestive Titel lädt jedenfalls zu diesbezüglichen Spekulationen ein.

Die zeitlichen Ränder der Komposition sind überdeutlich markiert: Am Beginn steht das Zymbalmotiv – von Cholopova als »kosmische Glocke«⁹ bezeichnet – und am Ende das Ticken des Metronoms. Dazu kommt eine Vorliebe für die Zahl 24, im mythologischen Sinn das Symbol für Vollständigkeit: Die Dauer des Werks wird in der Partitur mit 24 Minuten angegeben. Durch den ersten Metronom-Einsatz teilen sich diese wiederum in zweimal 12 Minuten. Das Ensemble besteht aus 23 Musikern. Inklusive dem Dirigenten, der auch das Metronom bedient, stehen also 24 Personen auf der Bühne. Schließlich ertönt das Zymbalmotiv im Verlauf des Werks exakt 24 Mal. Bei dieser Entsprechung kann es sich natürlich um einen Zufall handeln, dennoch ist der Befund auffallend. Berücksichtigt man in diesem Zusammenhang die Anspielung auf das ewig schwingende Pendel im Werktitel, so kann durchaus von einer Aura des ›Überzeitlichen‹ gesprochen werden. Spekulative Deutungen sind auch in Valentina Cholopovas Artikel zu finden. Die beiden Formteile werden von ihr als Symbole der Polarität zwischen Innen- und Außenwelt interpretiert.¹⁰

Abseits aller Hypothesen bleibt folgendes Resümee: *Foucault's Pendulum* ist ein hochoriginelles Musikstück, das trotz mehrfacher Anklänge an ältere Musik prinzipiell der Tonsprache des ausgehenden 20. und des beginnenden 21. Jahrhunderts verhaftet ist. Mit der Entwicklung zweier kontrastierender Klangtexturen wird eine klar umrissene Formidee in den Mittelpunkt gestellt. In seinem zweiphasigen Aufbau und der Integration des Metronoms weist das Werk stark experimentelle Züge auf. Trotz der simpel anmutenden Dramaturgie wird eine hohe strukturelle Komplexität erreicht, die in Verbindung mit der plastischen und abwechslungsreichen Instrumentation für unmittelbare und starke Wirkungen sorgt und damit die Zuhörer emotional anspricht. All diese Merkmale ergeben in ihrem Zusammenwirken ein überaus faszinierendes und überzeugendes Werk, das einen bedeutenden Beitrag zur Musik der Gegenwart bildet.

9 Ebd.

10 Vgl. ebd.

Literatur

- Cholopova, Valentina (o.J.) »НОВАЦИЯ – ИНТУИЦИЯ – СМЫСЛ: «МАЯТНИК ФУКО» ДЛЯ АНСАМБЛЯ ВЛАДИМИРА ТАРНОПОЛЬСКОГО«, *Harmony*. <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?txtid=537>
- Lachenmann, Helmut (2004), »Klangtypen der Neuen Musik«, in: Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1–20.
- Stockhausen, Karlheinz (1963), »Von Webern zu Debussy. Bemerkungen zur statistischen Form«, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* Bd. 1, Köln: DuMont Schauberg, 75–85.
- Tarnopolski, Vladimir (o.J.), »Foucault's Pendulum for Orchestra (2004)«. <http://www.tarnopolski.ru/en/works>
- Tsenova Valeria (2003), »The ›culturology‹ of Vladimir Tarnopolsky«, in: dies. (Hg.), »Ex oriente...– II«. *Nine Composers from the Former USSR: Valentin Silvestrov, Roman Lednyov, Faraj Karayev, Victor Ekimovsky, Nikolai Karetnikov, Alemdar Karamanov, Vladimir Tarnopolsky, Sergei Slonimsky, Andrei Volkonsky*, Berlin: Ernst Kuhn, 211–240.