

Leopold Brauneiss*¹

*Universität Wien, Österreich

¹leopold.brauneiss@univie.ac.at

Transformation serieller Techniken im Tintinnabuli-Stil Arvo Pärts

ZUSAMMENFASSUNG

Der Ausgangspunkt des Komponierens ist sowohl bei dodekaphonischen Kompositionen als auch im Tintinnabuli-Stil eine lineare Tonfolge im strukturellen Hintergrund; im Gegensatz zur sozusagen allumfassenden, atonikalen individuellen Anordnung der zwölf chromatischen Tonqualitäten bei einer Zwölftonreihe ist die »Urlinie« im Tintinnabuli-Stil jedoch eine gleichsam objektive, präexistente, allgemein bekannte und verfügbare Tonleiter, genauer deren für jedes Werk spezifische Präsentation nach jeweils anderen Regeln. Wesentlich ist dabei das abstrakt-mathematische Prinzip der Addition: Es bestimmt sowohl die melodisch-lineare Ausbreitung als auch die vertikale Schichtung der Stimmen, wobei zu den Skalenstimmen Dreiklangsstimmen nach bestimmten Regeln hinzutreten. Die ästhetische Umkehr bei gleich bleibendem kompositionstechnischem Ansatz ist offenkundig: Die postulierte Gleichberechtigung aller zwölf chromatischen Töne erscheint als Verlust tonaler Differenzierung, die immer genau zwölfstimmige Reihe als Einengung gegenüber einer prinzipiell unendlichen Tonleiter, die Selbstbeschränkung nicht als Verarmung, sondern als Konzentration, die Vereinfachung der Regeln als Garant für Transparenz und Stimmigkeit des Systems.

1. EINFÜHRUNG

Zweifelsohne markieren die ersten Kompositionen im Tintinnabuli-Stil aus den Jahren 1976 und 1977 einen Neubeginn nach etwa acht Jahren der Krise und Suche. Sie kennzeichnet ein neuer Tonfall, für den ein Naheverhältnis zur Stille und ein Zurücktreten des Subjekts in der Reduktion auf die einfachen tonalen Grundelemente Dreiklang und Tonleiter charakteristisch ist. Die offenkundige Tatsache, dass diese Werke einen Durchbruch zu einer neuen Ästhetik und — Hand in Hand damit — zu einer neuen Kompositionstechnik bedeuten und vom Komponisten auch persönlich so empfunden worden sind, kann allerdings die Einsicht verstellen, dass das Besondere dieses Stils — so die These dieses Vortrags — nicht nur in der Hinwendung zu Tonalität und Modalität und der Reduktion auf ihre wesentlichen Elemente zu finden ist, sondern auch darin, dass diese in ein spezifisches, mit Pärts eigenen Worten »hochformalisiertes Kompositionssystem« (Pärt 1996, 13) eingesetzt werden, das auf Pärts individuelle Ausprägung struktureller Kompositionstechniken in seinen frühen seriellen Werken zurückgeht. Überspitzt formuliert könnte man sagen, dass Pärt nun Tonleitern und Dreiklänge kompositionstechnisch so behandelt wie zuvor Zwölftonreihen und Cluster. Im folgenden Zitat ist zwar davon die Rede, dass der Zugang zur Komposition im Tintinnabuli-Stil ein anderer sei als bei den in der Zwölftontechnik geschriebenen Werken. Nimmt man aber die Metapher vom Zaun aus verschiedenen Materialien ernst, so lässt sie sich so deuten, dass es nach wie vor darum geht, einen (strukturellen) musikalischen Zaun zu erreichen, jetzt aber mit anderem, zweifelsohne auch gefälligerem Material als dem »Stacheldraht« einer Zwölftonreihe (Motte-Haber, 238).

Ich habe mich ja etwa zehn Jahre lang mit der Zwölftontechnik beschäftigt und das ist ein ganz anderer Zugang zur Komposition

mit ganz anderen Idealen. Sobald mir klar war, dass Stacheldraht nicht das einzige Material ist um einen Zaun zu bauen, habe ich versucht etwas anderes zu finden. Das ist aber nicht so leicht. Und dann bin ich irgendwie zu der Überzeugung gekommen, dass die Bestandteile sehr einfach sein können. Und je einfacher sie sind, desto stärker sind sie.

Die Ähnlichkeit des kompositionstechnischen Vorgehens bei seriellen Werken und Werken im Tintinnabuli-Stil zeigt sich freilich nur, wenn der analytische Abstraktionsgrad hoch genug ist, denn die strukturellen Regeln müssen notwendigerweise dem verschiedenartigen Material angepasst werden. Es gilt also einerseits diese mit der Transformation einhergehenden Modifikationen aufzuzeigen, andererseits den Wandel der ästhetischen Ausrichtung zu begreifen. Dem seriellen Denken in Parametern entsprechend werden der Reihe nach der melodische Verlauf (Diastematik), die Tondauern (Rhythmik) und das Formverständnis in Pärts frühen seriellen Werken und in den Kompositionen des Tintinnabuli-Stil vergleichend behandelt.

2. DIASTEMATIK

Grundlegend sowohl für Pärts spezifische Ausprägung der Zwölftontechnik als auch für die Kompositionstechnik des Tintinnabuli-Stils ist das abstrakt-mathematische Verfahren des gleichmäßigen Hinzufügens oder Wegnehmens, das man kurz als Additionsprinzip bezeichnen kann. Wie zu zeigen sein wird, bestimmt es sowohl das linear-horizontale musikalische Geschehen, die Melodik, als auch die vertikale Schichtung der Töne, das, was in traditioneller tonaler Musik mit den Begriffen Harmonie und Kontrapunkt bezeichnet wird. Als Beispiel für das lineare Additionsprinzip in einem seriellen Werk habe ich einen Ausschnitt aus der Symphonie Nr. 2 ausgewählt (Beispiel 1): Im ausgedehnten ersten Teil des ersten Satzes dieses Werks wird die Zwölftonreihe einstimmig exponiert: In vier Abschnitten — im Folgenden als A–D bezeichnet — erklingen im ersten (A) zunächst drei Töne der Umkehrung, im zweiten (B) sechs der Krebsumkehrung, im dritten (C) neun des Krebses und erst im vierten Abschnitt (D) erklingt die gesamte Reihe, die ich als Originalgestalt bezeichnet habe.

Die Zwölftonreihe selbst hat kein individuelles thematisches Profil, sondern exponiert eine einfache Struktur: In drei gleich gebauten, jeweils um eine große Terz aufwärts transponierten Viertongruppen folgt im beständigen Wechsel von Auf- und Abwärtsbewegung auf den eröffnenden Ton zunächst dessen kleine Obersekunde (+1 Halbtonschritt), dann die kleine Untersekunde (–1) und zuletzt die große Obersekunde. Man könnte auch sagen, dass zwei vom ersten Ton auseinander strebende chromatische Linien miteinander verschränkt sind, so dass sich der Tonraum trichterförmig weitet. Dieses systematische Ausschreiten ist prinzipiell vergleichbar mit den so genannten Melodiastimmen des Tintinnabuli-Stils, die auf diatonischen Tonleitern beruhen: Wenn diese dort immer

wieder neu an einem Zentralton ansetzen und dabei jedes Mal um einen Ton verlängert werden, so verschiebt jeder zusätzliche Ton schrittweise die Grenzen des diatonischen Tonraums so wie jeder Ton der Viertongruppe der Zwölftonreihe den chromatischen Tonraum erweitert.

Dauern / Anzahl der Viertel:

Bsp. 1. Arvo Pärt, *Symphonie Nr. 2, Zwölftonreihe*. © 1996 Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg.

An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten

Bsp. 2. Arvo Pärt, *An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten* © 1981 by Universal Edition A. G., Wien. *Symphonie Nr. 2, Zwölftonreihe, Viertongruppe*.

In der frühen Tintinnabuli-Komposition *An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten* aus dem Jahr 1976 etwa sind zwei vom Ton *a* auseinander strebende äolische Noten an Stelle der chromatischen Tonleitern miteinander verschränkt (Beispiel 2). Der zusätzliche Ton erscheint hier aber als Verlängerung der Tonleiter, deren übrige Töne wiederholt werden und die auf diese Weise kontinuierlich um je einen Ton oberhalb und unterhalb des Zentraltons anwächst, bis sich die ersten Oktavierungen ($e^1/e^2 - d^1/d^2$) ergeben: Das für Zwölftonreihen charakteristische Verbot der Wiederkehr eines Tones vor dem Erklingen der anderen elf des chromatischen Totals ist für den Tintinnabuli-Stil ebenso irrelevant wie das Postulat der Gleichberechtigung aller zwölf Töne: So ist ja auch der erste Ton der Viertongruppen der Zwölftonreihe zwar melodisch zentral, repräsentiert aber nicht wie der Ton *a* in *An den Wassern zu Babylon saßen wir und weinten* einen tonalen Schwerpunkt.

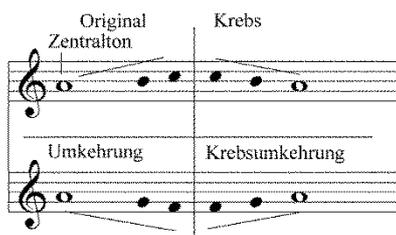
Wesentlicher als diese Ähnlichkeit in den konkreten melodischen Ausformungen ist aber, dass das schrittweise Anwachsen der Tonleiter prinzipiell mit anderen Mitteln und in einem anderen Rahmen das Aufaddieren der Töne der Zwölf-

tonreihe — drei, sechs, neun, zwölf — in der *Symphonie Nr. 2* wiederholt — dass eine Zwölftonreihe nicht gleich vollständig vorgestellt wird, sondern erst in vier Abschnitten zur Vollständigkeit anwächst, ist ein charakteristisches Detail der persönlichen Adaption der Dodekaphonie durch Pärt und widerspricht der klassischen Forderung, stets auf die wesentliche Vollständigkeit aller zwölf Töne zu gewährleisten. Diese Ähnlichkeit geht aber mit gravierenden Unterschieden einher: Der hörende Nachvollzug dessen, dass es sich bei der *Symphonie Nr. 2* um eine Zwölftonreihe handelt, die jeweils um jeweils um drei Töne erweitert wird, ist aus mehreren Gründen erheblich schwieriger als dies bei der äolischen Tonleiter von *An den Wassern von Babel saßen wir und weinten* der Fall ist: Erstens dadurch, dass die Zwölftonreihe eine strukturelle Überformung der chromatischen Skala darstellt, die zwar einfach ist, aber der Vertrautheit und neutralen Verbindlichkeit der allseits bekannten äolischen Tonleiter entbehrt. Zweitens dadurch, dass es sich in jedem Abschnitt um eine andere Spiegelform der Reihe handelt, und drittens dadurch, dass die vier Abschnitte A–D nicht unmittelbar aufeinander folgen, sondern durch anders strukturierte Teile voneinander getrennt werden. Zweifelsohne ist aber auch Pärts spezifischer Umgang mit der Zwölftontechnik vom Ideal der Vereinfachung geprägt: Einerseits, wie erwähnt, durch die relativ einfache Verformung der chromatischen Tonleiter, die ihr zu Grunde liegt, andererseits dadurch, dass die eröffnende Viertongruppe zweimal um dasselbe Intervall transponiert wird, wodurch jeweils drei Reihentranspositionen in Summe die gleiche Tonfolge aufweisen. Diese weitreichende Vereinfachung tritt besonders deutlich hervor, wenn man Pärts Zwölftonreihe mit den ebenfalls strukturell zugerichteten Reihen des Spätwerks von Anton Webern vergleicht: So ist etwa bei der Zwölftonreihe seines Streichquartetts Op. 28 die dritte Viertongruppe wie bei Pärt eine Transposition der ersten, die mittlere aber deren Umkehrung (Beispiel 3). Dadurch, dass die intervallische Anlage der Viertongruppe selbst — des bekannten B–A–C–H Motivs, das Pärt ebenfalls mehrfach verwendet hat — mit ihrer Krebsumkehrung identisch ist, erweist sich die zweite Reihenhälfte als Krebsumkehrung der ersten; folglich sind Original und Krebsumkehrung identisch und damit auch Umkehrung und Krebs. Auch bei Webern reduzieren sich auf diese Weise die Anzahl der unterschiedlichen Reihenebenen, aber durch die Einbeziehung der Spiegelungen sind die Verhältnisse deutlich vielschichtiger.

Bsp. 3. Anton Webern, *Streichquartett Op. 28, Zwölftonreihe*.

Verzichtet Pärt in der *Symphonie Nr. 2* auf Spiegelungen innerhalb der Zwölftonreihe, so kehren diese für die Zwölftontechnik so überaus typischen Verfahren im Tintinnabuli-Stil in anderen Zusammenhängen wieder. Tonleitern sind allerdings melodisch zu wenig profiliert, um die Art der Spiegelung genau bestimmen zu können. So ist etwa eine Tonleiter aufwärts sowohl eine tonale Umkehrung wie ein Krebs einer Tonleiter abwärts. Bezieht man sie aber auf einen Zentralton, so ergeben sich vier Möglichkeiten der Verknüpfung von Zentralton und Tonleiter — je zwei mit einem Zentralton am Anfang wie am Ende und je zwei aufwärts und abwärts —, die

Original, Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung repräsentieren (Beispiel 4).



Bsp. 4. Melodische Grundmuster im Tintinnabuli-Stil.

Da diese Spiegelungstechniken ursprünglich im Kontext der kontrapunktischen Kunstfertigkeiten insbesondere der frankoflämischen Vokalpolyphonie zum Einsatz kamen, mit der sich Pärt in den Jahren vor der Entstehung des Tintinnabuli-Stils intensiv auseinandergesetzt hat, ist es möglich, ihre Bedeutung im Tintinnabuli-Stil sowohl auf das Studium alter Musik wie auf die Kompositionspraktiken der Dodekaphonie zurück zu führen. Anders betrachtet: Die Erkenntnis, dass sie in stilistisch ganz unterschiedlichem Umfeld bedeutend sind, mag eine Ermutigung gewesen sein, Kompositionstechniken vom konkreten Material und seiner stilistischen Einbindung abzuheben und auf anderes Material zu übertragen.

3. RHYTHMIK

Sind diese Spiegelungstechniken kompositionstechnisches Allgemeingut, so ist das Additionsprinzip eine Pärtsche Eigenart, die aber grundsätzlich mit der der überragenden Bedeutung von Zahlen in der seriellen Musik in Verbindung gebracht werden kann. Es bestimmt in der Tradition serieller Musik in der Symphonie Nr. 2 auch die einfache numerische Organisation der Dauern: Der Zwölftonreihe entspricht eine Dauernreihe mit Notenwerten von 1–12 Viertel. Die Töne der vollständigen Zwölftonreihe in Abschnitt D werden dabei aber nicht einfach kontinuierlich um eine Viertel länger oder kürzer, vielmehr werden ein mit der kürzesten Dauer von einer Viertel beginnender Additions- und ein mit der längsten Dauer von 12 Vierteln beginnender Subtraktionsprozess miteinander verschränkt, so dass sich durch das ausgleichende Hinzugeben und Wegnehmen je 2 aufeinander folgende Töne zu einer Dauer von 13 Vierteln addieren. Anderes betrachtet: Die ungeraden Töne verlängern sich von 1 bis auf 6 Viertel, während die geraden sich von 12 bis auf 7 Viertel verkürzen; die gesamte Zwölftonreihe misst somit $6 \times 13 = 78$ Viertel (Beispiele 5 und 6).

Töne der Zwölftonreihe	Dauer Ton 1/3/5/7/9/11	Dauer Ton 2/4/6/8/10/12	Summe
1 + 2	1	12	13
3 + 4	2	11	13
5 + 6	3	10	13
7 + 8	4	9	13
9 + 10	5	8	13
11 + 12	6	7	13

Bsp. 5. Abschnitt D, vollständige Zwölftonreihe, Dauern in Vierteln.

Töne	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Dauern D	1	12	2	11	3	10	4	9	5	8	6	7
Krebs	7	6	8	5	9	4	10	3	11	2	12	1
Dauern C	7	6	8	5	9	4	10	3	11			
Dauern A										2	12	1

Bsp. 6. Dauern, Übersicht.

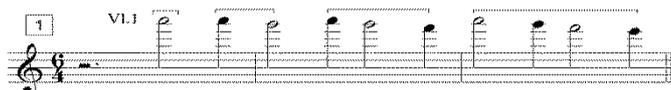
Diese Dauernreihe erklingt nun in den Abschnitten A und C im Krebs: Den drei Tönen der melodischen Umkehrung in Abschnitt A sind die letzten drei Dauern des rhythmischen Krebses (2/12/1) zugeordnet, den neun Tönen des melodischen Krebses in Abschnitt C die ersten neun (7/6/8/5/9/4/10/3/11, Beispiel 6). Komplizierter verhält es sich mit den 6 Tönen der Krebsumkehrung in Abschnitt B: Die sechs mittleren Werte der originalen Dauernreihe (Töne 4–9) mit Werten von 11 bis 5 werden planmäßig umgestellt: Beginnend mit dem Wert 10 folgen — prinzipiell vergleichbar mit den auseinanderstrebenden chromatischen Linien der Zwölftonreihe — alternierend der jeweils nachfolgende und vorhergehende Wert (Beispiel 7).

11	3	10	4	9	5
		10			
			4		
	3				
				9	
11					
					5

Bsp. 7. Abschnitt B, Dauern.

Wie verhält es sich nun mit dem Rhythmus im Tintinnabuli-Stil? Grundsätzlich gilt, dass das Denken in Parametern, also grob gesprochen die Isolierung der einzelnen Bestimmungsmerkmale eines Tons wie zum Beispiel Tonhöhe und Tondauer sowie deren Durchorganisation nach je eigenen Gesetzmäßigkeiten, auch im Tintinnabuli-Stil verbindlich bleibt. Im Gegensatz zum seriellen Postulat der Gleichberechtigung der Parameter ist in diesem Stil der Tonhöhenverlauf einer rhythmisch neutralen Stimme — sozusagen einer »Umlinie« — vorrangig, aus der sich die gesamte Komposition entfaltet — prinzipiell vergleichbar einem melodisch, aber nicht rhythmisch übernommenen cantus firmus in alter Musik, der eine rhythmische Fassung sozusagen übergeworfen wird. Dabei kann die Vereinfachung noch viel weiter gehen als bei der Kürzung des Tonmaterials von den zwölf Tönen der chromatischen Tonleiter auf die sieben der diatonischen: In *Cantus in memory of Benjamin Britten*, dem vielleicht radikalsten Stück der frühen Tintinnabuli-Werke, wird die sich schrittweise verlängernde äolische Tonleiter abwärts mit einem ostinaten rhythmischen Modell — lang-kurz im einfachsten Verhältnis von 1:2 als Halbe-Viertel — gekoppelt (Beispiel 8).

Dies erinnert zweifelsohne an die rhythmische Organisation der Organa der Notre Dame-Schule, bei denen ebenfalls ostinate rhythmische Muster, die so genannten Modi, die Synchronisation der einzelnen Stimmen dieser frühen artifiziellen Mehrstimmigkeit gewährleisten: Einmal mehr mischen sich im Tintinnabuli-Stil Einflüsse alter und avantgardistischer Musik im Zeichen der Einfachheit.



Bsp. 8. Arvo Pärt, *Cantus in memory of Benjamin Britten*, Melodiestimme. © 1981 by Universal Edition A. G., Wien.

Die Tatsache, dass der Rhythmus den strukturellen melodischen Verläufen gleichsam erst nachträglich hinzugefügt wird, macht es auch möglich, ihn zu verändern, indem man ihm anderen Regeln folgen lässt: Ein einfaches Beispiel dafür ist das *Kyrie* der *Missa syllabica*: In einer frühen Version sind alle Silben des Wortes *eleison* von längerer Dauer — weiße Notenköpfe — als die kurzen Silben der Wörter *Kyrie* und *Christe* — schwarze Notenköpfe —, in der letzten Version sind die erste und letzte Silbe der Anrufungen lang und alle Silben dazwischen kurz (Beispiel 9). Hier zeigt sich auch, dass es — wie in sehr vielen anderen Kompositionen des Tintinnabuli-Stils auch — die der Musik vorgeordnete und übergeordnete Instanz des Textes ist, von dessen Parametern die Regulierung der verschiedenen, solchermaßen gleichsam auf einen gemeinsamen Nenner gebrachten Parameter der Musik abhängen: die Anzahl der Silben bestimmt, wie viele Töne einer Tonleiter erklingen, und die Position und Qualität der Silben im Wort — erste oder letzte Silbe, Akzentsilbe — und der Wörter im Satzgefüge — erstes oder letztes Wort vor bzw. nach einem Interpunktionszeichen — die Dauern.

Bsp. 9. Arvo Pärt, *Missa syllabica*, *Kyrie*. © 1980, 1997 by Universal Edition A. G., Wien.

Führt Addition im linearen Geschehen im Hören zu zeitlicher, im Notenbild zu horizontaler Ausdehnung, so führt sie im vertikalen Übereinander zu Mehrstimmigkeit. Die Situation am Beginn der Symphonie Nr. 2 ist dabei wieder denkbar einfach: Den vier Präsentationen der Zwölftonreihe wird ein chromatischer Cluster unterlegt und auch vorangestellt, der jedes Mal um 12 Töne anwächst: Füllt sich in Abschnitt A der Bereich von D^1 bis Cis^2 mit zwölf chromatischen Halbtönen, so kommt in Abschnitt B im Abstand einer kleinen Terz unterhalb das chromatische Total von c bis h hinzu, in Abschnitt C schließt ein weiteres chromatisches Feld eine kleine Terz oberhalb — E^2 bis Dis^3 — und in D ein viertes wieder eine kleine Terz unterhalb an — B^1 bis A . Zuletzt erklingen also 4×12 chromatische Töne in insgesamt 48 Streicherstimmen (Beispiel 10).

Bsp. 10. Arvo Pärt, *Symphonie Nr. 2*, Streichercluster.

In einem zugegebenermaßen gewagten Vergleich lässt sich diese Technik, einer Einzelstimme einen Klang gegenüberzustellen und beide auf ihre je eigene Weise regelmäßig additiv zu erweitern, mit der für die Mehrstimmigkeit im Tintinnabuli-Stil grundlegenden Technik der Hinzufügung einer Drei-

klangsstimme zu einer Melodiestimme vergleichen: Korrespondiert die Zwölftönigkeit des Clusters mit der Zwölfzahl der Töne einer Zwölftonreihe, so entspricht der Dreiklang als einfachste Form eines grundtönigen Klanges der diatonischen Tonleiter als einfachste Form tonal zentrierter linearer Bewegung. Wesentlich für die Kompositionstechnik des Tintinnabuli-Stils ist aber, dass die Töne der Dreiklangsstimme gerade nicht getrennt von der Melodiestimme organisiert werden, sondern von ihr abhängig sind, indem sie bestimmte relative Positionen zu ihr einnehmen — so erklingt etwa in *Cantus in memory of Benjamin Britten* zu den einzelnen Tönen der Melodiestimme der jeweils nächstuntere Ton des a-Moll Dreiklangs (Beispiel 11).

Bsp. 11. Arvo Pärt, *Cantus in memory of Benjamin Britten*, Melodie- und Dreiklangsstimme.

Traditionell entstehen mehrtönige Klänge in der Zwölftontechnik entweder dadurch, dass mehrere Zwölftonreihen gleichzeitig ablaufen oder dadurch, dass mehrere Töne der Zwölftonreihe nicht hintereinander erklingen, sondern übereinandergelegt werden. In seinem Chorwerk *Solfeggio* hat Pärt dieses Verfahren 1966, also lange vor den ersten Werken im Tintinnabuli-Stil, auf die diatonische Tonleiter übertragen: Die auf die Solmisationssilben gesungenen Töne der C-Dur Tonleiter folgen im Abstand von jeweils einer Halben aufeinander und werden zunächst bis zum übernächsten Ton gehalten, so dass sich Klänge von 3 Tönen ergeben (Beispiel 12).

Bsp. 12. Arvo Pärt, *Solfeggio*. © 1997 by Universal Edition A. G., Wien.

Im Verlauf des Stückes werden die Skalentöne noch um einen weiteren Ton übergehalten, so dass vier aufeinander folgende Töne der Skala gleichzeitig erklingen. Die Zunahme der Dauer bewirkt somit unmittelbar eine Zunahme der Stimmigkeit. Während die Anzahl der gleichzeitig erklingenden Töne in vielen zwölftönigen Werken Pärts auf diese Weise additiv zunimmt, indem kontinuierlich mehr Töne der Zwölftonreihe übereinander gelegt werden, bleibt eine derartige Übereinanderschichtung von Skalentönen im Tintinnabuli-Stil die Ausnahme.

Prinzipiell ergibt sich Mehrstimmigkeit im Tintinnabuli-Stil dagegen aber in den meisten Fällen aus der Schichtung einer unterschiedlichen Anzahl von Melodiestimmen und von diesen abhängigen Dreiklangsstimmen. Damit kennt sie keinen übergeordneten Außenstimmensatz wie er seit dem Generalbasszeitalter in traditioneller tonaler Musik vorherrschend ist.

Auch bei diesem Aspekt vermischen sich Bezüge zu alter wie zu serieller Musik: Einen das harmonische Geschehen tragenden Bass gibt es im Geflecht der Stimmen weder in der Zwölftontechnik noch etwa in einer Tenor-Motette. Möglich ist es daher auch im Tintinnabuli-Stil, weitere Stimmen zu einem bestehenden Satz hinzuzufügen oder auch einzelne wegzunehmen, was Pärt anlässlich einer Überarbeitung der *Berliner Messe* auch getan hat.

4. FORM

Zuletzt einige kurze Bemerkungen zum Formverständnis: Es kann hier nur an einem Detail kurz angedeutet werden, auf welche Weise die Länge der Zwölftonreihen in der 2. Symphonie die formalen Proportionen beeinflusst: Der Vorspann vor dem Einsatz der Zwölftonreihe mit dem bereits erwähnten Cluster und Geräuscheffekten dauert in Abschnitt A genau so lange wie die gesamte Zwölftonreihe in Abschnitt D und umgekehrt, so dass Abschnitt A und D bis zum Ende der Zwölftonreihe genau gleich lang sind; ebenso verhält es sich bei Abschnitt B und C (Beispiel 13).

	Vorspann (Dauer in Vierteln)	Zwölftonreihe (Dauer in Vierteln)
A	78	15
D	15	78
B	63	42
C	42	63

Bsp. 13. Arvo Pärt, *Symphonie Nr. 2*, Abschnitte A–D, Gesamtdauer.

Dies entspricht dem seriellen Ideal, den formalen Ablauf einer Komposition unvermittelt aus der Organisation der Detailformen herauswachsen zu lassen, so dass die Unterscheidung zwischen Formung im Kleinen und Form im Großen hinfällig wird. Hand in Hand mit dem strukturellen Denken wird auch diese Formkonzeption in den tonalen Raum transferiert. Geradezu paradigmatisch erscheint es in *Cantus in memory of Benjamin Britten* realisiert: Die sich verlängernde Tonleiter abwärts verfünffacht sich in einem Proportionskanon (1:2:4:8:16) wobei die schnellste Stimme in der höchsten Oktavlage und die langsamste in der tiefsten beginnt. Das Stück, ein Additionsprozess, bei dem die Tonleiter abwärts bei jedem Durchlauf um einen Ton verlängert wird, ist zu Ende, wenn alle Stimmen ihren Ton des abschließenden a-Moll Dreiklang in tiefer Lage erreicht haben (Beispiel 14).

The image shows a musical score for three voices: VI.1 (Violin I), VI.2 (Violin II), and Vla. (Viola). The score illustrates a descending scale in a 1:2:4:8:16 ratio. The VI.1 part starts with a high note and descends, while the VI.2 and Vla. parts start lower and also descend, eventually converging to a common note. The notes are marked with stems and flags, and the rhythm is indicated by a common time signature.

Bsp. 14. Arvo Pärt, *Cantus in memory of Benjamin Britten*, vollständige Textur.

5. SCHLUSSFOLGERUNG

Kommen wir zum abschließenden Resümee: Alle angeführten Beispiele weisen auf die Fortsetzung eines spezifischen, in den dodekaphonischen Werken entwickelten Denkens in Musik. Mit dessen Übertragung auf tonales Material schlägt aber selbstverständlich Klangbild, Tonfall und Gestus ins Gegenteil um: An die Stelle der dissonanten Klangballungen der frühen Werken treten der Wohlklang des Dreiklangs,

an die Stelle einer nicht selten aggressiven Dynamik tritt der behutsame, leise Umgang mit sparsam gesetzten, von Stille umgebenen Tönen. Man könnte beim Tintinnabuli-Stil von einer in Relation zum Frühwerk komplementären Ästhetik sprechen, die von der ursprünglichen anklagenden ästhetischen Verdoppelung des negativen Ist-Zustandes der Welt zu einer fragilen positiven Utopie wechselt. Dies bringt auch ästhetische Umwertungen mit sich: So erscheint die postulierte Gleichberechtigung aller zwölf Töne in der Zwölftontechnik nicht als allumfassende Bereicherung, sondern als Verlust tonaler Differenzierung, die Zwölftonreihe als seelenloses Konstrukt gegenüber den mit Geschichte gesättigten, überindividuellen und überzeitlichen Tonleitern, ihre strikte Zwölftzahl als Einengung gegenüber einer prinzipiell unendlichen Tonleiter, ein Weniger in der Quantität also als Mehr an Qualität.

Andere ästhetische Ideale bleiben und werden nur anders realisiert: Die Idee der Einheit in der Vielheit ist sowohl bei der Dodekaphonie als auch im Tintinnabuli-Stil in die kompositionstechnische Grundlage der Musik eingegangen; die reduzierte Klangwelt des Tintinnabuli-Stils erscheint so gesehen als radikalere Lösung dieses Problems. In ihr hat sich die schon in Pärts seriellen Werken zu beobachtende Überzeugung, dass das Einfachere das Stärkere sei, sozusagen vollendet. Anders verhält es sich mit der ästhetischen Dichotomie von Individualität und Objektivität: Ein Rückzug des Individuums hinter die von ihm gesetzten Strukturen ist für die serielle Musik ebenso charakteristisch wie für den Tintinnabuli-Stil; schon früh hat Adorno harsch kritisiert (Adorno, 156), serielle Stücke seien »musikalisch im strengen Verstande sinnlos, ihre Logik, ihr Aufbau und Zusammenhang weigert sich dem lebendig hörenden Vollzug«, diese Sinnlosigkeit werde »schlechterdings zum Programm, zuweilen gedeckt von Dogmen der Existentialphilosophie: an Stelle subjektiver Intentionen werde Sein selber laut.« Im Licht dieser Kritik erscheinen die Vereinfachungen in Zusammenhang mit dem vertrauten Tonmaterial als Garant dafür, dass Aufbau und Zusammenhang hörend nachvollzogen werden können. Das für die Ästhetik des Tintinnabuli-Stils so zentrale Zurückdrängen subjektiver Intentionen, das das auch zur Entscheidung für das sozusagen anonyme tonale Material von Dreiklang und Tonleiter geführt hat, steht dort keinesfalls im Zusammenhang mit Dogmen der Existenzphilosophie, sondern ist musikalischer Ausdruck der religiösen Haltung, Raum für das Wirken eines göttlichen Gegenübers schaffen zu wollen. Auch noch der religiöse Charakter des Tintinnabuli-Stils ist also in der Verknüpfung von einfacher tonaler Klangwelt und strukturellem Denken verankert: erst in der Analyse, wie beides zusammenwirkt, lässt sich dieser Stil nicht nur oberflächlich begreifen.

SCHLÜSSELWÖRTER

Arvo Pärt, Tintinnabuli-Stil.

QUELLEN

- Adorno, Theodor W.: *Das Altern der Neuen Musik*, in: *Dissonanzen*. Hrsg. von R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1990, S. 143–167. (*Gesammelte Schriften*, Bd. 14.)
 Motte-Haber, Helga de la: *Klang und Linie als Einheit*. Helga de la Motte-Haber im Gespräch mit Arvo Pärt, in: *Controlling creative processes in music*. Hrsg. von R. Kopyez und W. Auhagen, Peter

Lang, Frankfurt a. M. u.a., S. 229–241. (*Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik*, Bd. 12.)

Pärt, Arvo: *Zu Summa*, in: *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart*. Hrsg. von W. Gratzner, Wolke, Hofheim 1996, S. 13.