

Helga de la Motte-Haber

»Wenn Bach Bienen gezüchtet hätte«

Über das Verhältnis von neuer und alter Musik im Werk von Arvo Pärt

* *Neues
Altes* ist der
Titel eines
der
schönsten
Bücher von
Peter
Altenberg. 

Musikgeschichte wird vielfach noch so dargestellt, als handele es sich um eine lineare Progression. Damit wird ein Modell, das teilweise praktikabel zur Beschreibung der Musik des 19. Jahrhunderts ist, auf das 20. Jahrhundert übertragen. Daß eine fortschreitende Entfaltung des Geistes als Fortschritt zu begreifen sei, hatte Theodor W. Adorno aus Hegels Philosophie übernommen und zu einem Dogma verfestigt, dem die Neue Musik ebenfalls zu folgen habe.

Neue und alte Musik

Für keinen Bereich der kunstgeschichtlichen Betrachtung hatte die Idee einer progressiv linearen Entfaltung so weitreichende Folgen wie für den musikgeschichtlichen. Zudem hatte sie für das europäische Komponieren der 1950er Jahre unmittelbare Konsequenzen, weil sie damals auch das Denken der Komponisten zu bestimmen begann. Für Adorno selbst war alles, was außerhalb der linearen Weiterentwicklung einer Tradition stand, die als austro-germanische begriffen war, entweder von falschem Bewußtsein geprägt oder aber kunstfeindlich. Es galt dies sogar für die als Revolten charakterisierten Avantgarde-Bewegungen zu Anfang dieses Jahrhunderts, und auch für den Einfluß der amerikanischen Musik. Heute ist es jedoch möglich geworden, distanziert und gelassen mit einem Gedanken wie dem vom »Stand des Materials« und seiner historischen Stimmigkeit umzugehen. Kompliziert erscheint dann allerdings die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts, da sie so viele unterschiedliche Wege begehbar machte. Einer davon führte zur Aneignung der alten Musik.

Bereits an der Schwelle zur neuen Musik hatte sie viele Komponisten fasziniert, wobei das in der Vergangenheit liegende eine ähnliche Funktion hatte wie das weit Entfernte oder das urtümlich Wirkende. Zu Anfang des 20. Jahrhunderts wurden Wurzeln gesucht, die aus anderen Richtungen kamen als jene, die zur Entwicklung von Haydn über Beethoven zu Brahms und Wagner geführt hatten. In Ländern, wo es noch eine lebendige Folklore gab, öffnete sich den Komponisten ein unverbrauchter Fundus. Im zentraleuropäischen Raum wurde zwar auch nach der Urtümlichkeit des Volksliedes geforscht, hier war es neben den außereuropäischen Klängen vor allem aber die alte Musik, durch die die Komponisten eine Rückversicherung ihres Schaffens zu erreichen suchten. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts garantierte dies zugleich nationale Sonderentwicklungen, eine französische, eine italienische oder ungarische Musik. Rameau und Palestrina erlebten eine Renaissance, die »Bauernmusik« wurde intensiv von Bartók gesammelt. An Johann Sebastian Bach entzündete sich das künstlerische Denken, auch wenn er sich als Störenfried im Hinblick auf die nationalen Versuche der stilistischen Partikularisierung erwies. Er blieb ein Monument, das bis zum heutigen Tag bestaunt und »umschwärmt« wird.

Die Rezeption der alten Musik hat sich auf verschiedene Ebenen der neuen Musik ausgewirkt. Sie hat auf satztechnischer Ebene zur Auflösung der Akzentrhythmik und der Funktionsharmonik beigetragen. Ästhetisch gesehen führte sie sowohl zu Innovationen wie auch zu Restaurationen. Manchmal war beides miteinander verknüpft, wie dies für das Kammermusikkonzept der 1920er Jahre gilt, dem die Brandenburgischen Konzerte Vorbild waren. Mit Neuerungen war der Rückgriff auf die alte Musik verbunden, wenn ihre Kompositionstechniken für den Zusammenhalt neuer Klänge benutzt wurden oder umgekehrt »altes« Material mit neuen Techniken verbunden wurde. Ersteres ist das weitaus üblichere Verfahren; es läßt sich an Werken von Varèse bis Nono zeigen. Letzteres scheint sehr einmalig in den Stücken von Arvo Pärt realisiert.

Altes Neues

Als der aus Estland stammende Komponist 1980 zunächst nach Wien und dann nach Berlin übersiedelte, war das

Bedürfnis der Publizisten groß, ihn zu klassifizieren. Dabei waren die Anklänge an die Minimalmusik hilfreich, wengleich die Musik von Pärt sich einer ausschließlichen Zurechnung zu dieser Kategorie durch ihre quasi-seriellen Strukturbildungen widersetzte. Manch einer erinnerte sich daher an den Begriff der »neuen Einfachheit«. Wenig später war das Schlagwort der Postmoderne im Umlauf und lieferte eine weitere Möglichkeit der Einordnung. Dabei wurde an die scheinbare Tonalität der Werke von Pärt angeknüpft. Vieles erschien neu an dieser Musik, das stimulierte den Wunsch, Begriffe zu finden. Vieles erschien alt, das weckte auch reservierte Haltungen. Paradox ist, daß manches, was alt erschien, für Arvo Pärt neu war. In den Interviews, die mit ihm in den 80er Jahren geführt wurden, erwähnt er die Eindrücke, die ihm der gregorianische Choral gemacht habe, von dem ihn aber in seiner Heimat nur Fragmente erreichten. Berührungen mit alter Kirchenmusik muß der vom lutheranischen zum orthodoxen Glauben übergetretene Komponist jedoch in anderer Form gehabt haben. Die inbrünstig zitierten Ideale, Palestrina und Bach, entstammen merkwürdig genug aber anderen religiösen Bekenntnissen als dem orthodoxen. Viele Werke von Pärt greifen auf alte Gattungen der Kirchenmusik zurück. Bereits vor seiner Übersiedlung entstand ein riesig besetztes *Credo*. Die Komposition *Summa*, die in verschiedenen Fassungen für Streichinstrumente vorliegt, kann ebenfalls mit Text *Credo in Jesum Christum* aufgeführt werden. Kirchenmusikalische Werke wie die *Berliner Messe*, das *Te Deum* oder *Stabat mater* nehmen unmittelbar auf alte Gattungen bezug. *Beatus Petronius* und *Statuit Dominus* knüpfen an die mittelalterliche Form eines Tropus (das heißt eingefügte neukomponierte Teile) zu einem Gregorianischen Choral an. *Silouans Song* erinnert in der Streicherfassung durch den vorangestellten Text »my soul yearns after the lord« an den Gesang des russischen Mönches, der dem Titel Pate stand.

Bleibt man bei dem Aspekt des »Alten«, so sind es außerdem Bezüge zu tradierten Gattungen der Kirchenmusik, rhythmische und harmonische Strukturen, die einfach und überzeitlich wirken. Die Rhythmen erinnern an eine modale Praxis, weil die Dauern auf wenige Werte reduziert sind (oft auf Viertel, Halbe und punktierte Halbe). Regelrechte Modi sind allerdings dennoch selten durchgängig zu finden. Ruhende Quinten im Hintergrund eines musikalischen Ablaufs (zum Beispiel bei *Fratres*) oder f-Moll als beherrschender Dreiklang in *Silouans Song*, e-Moll in *Summa* für ein Quartett mit zwei Bratschen lösen die dissonierenden scharfen Akkorde, die sich im Zusammenspiel ergeben, selbst für den des Hörens neuer Musik Unkundigen in die scheinbare Harmonie einer Konsonanz auf. Von tonaler Musik kann man dennoch nicht sprechen, weil jeglicher funktionsharmonische Zug (zum Beispiel von Dominante und Tonika) fehlt. Die Zusammenklänge in der Musik von Pärt sind weder im Spektrum der tonalen Klänge noch in dem der mittelalterlichen Musik enthalten. An der dichtesten Stelle beispielsweise in *Silouans Song* (Takt 40) entsteht eine Abfolge von b-Moll mit kleiner None und f-Moll. Angenommen, es handele sich bei dem ersten Akkord wirklich um b-Moll, so wäre die Verdoppelung der None in traditioneller Musik undenkbar. Eigentlich handelt es sich gar nicht um eine auflösungsbedürftige Dissonanz, sondern um eine von vielen Möglichkeiten, die sich aus den zu Anfang des Stückes in den einzelnen Stimmen gesetzten Patterns ergeben können.

39 G.P. tutti uniti (vibr.)
 G.P. f (vibr.)
 G.P. tutte unite (vibr.) f
 G.P. f (vibr.)
 G.P. f (vibr.)

An dieser Stelle fallen auch imitatorische Bildungen auf, die typisch für alle Werke von Pärt sind. Die Tonfolge des-

c-b in der ersten Violine erscheint einen Takt später im Cello. Die Folge b-as-c (Takt 42/43) in der ersten Geige wird – auffällig wegen der großen Terz – am Ende der Cellophrase intoniert. Mit des-es-c übernimmt die 1. Violine ihrerseits am Schluß ihrer Phrase, was im Cello voranging. Ein kontrapunktisches Verwirrspiel entsteht. Betrachtet man diese Stelle genau, so enthüllt sie einen noch höheren Komplexitätsgrad. Denn die erste Geige spielt eine genaue Umkehrung der Cellostimme. Hörbar sind aber eher die kleinen kontrapunktischen Bildungen als dieses Prinzip der Spiegelung einer Stimme um die Horizontale, das allerdings für dieses Stück insgesamt charakteristisch ist.

Durch die Verwendung von einfachsten, überzeitlich wirkenden Materialien, das heißt Rhythmen mit einfachen Proportionen, Dreiklängen (überwiegend Moll) und Quinten, paßt sich die Musik von Arvo Pärt leicht vorhandenen Hörkategorien an. Hinter dieser Oberfläche verbergen sich Gestalten, die nicht unmittelbar beim Hören wahrzunehmen sind. Pärts Musik wirkt, als wäre sie aus einer Tiefenstruktur mit allgemeinen Prinzipien generiert. Die kompositorische Arbeit besteht nicht darin, neues Material zu kreieren, sondern die Transformationsregeln zu finden, um diese allgemeinen Prinzipien zur sinnlichen Erscheinung zu bringen. Nur dem genaueren Partiturstudium enthüllen sich teilweise diese Regeln. Soll die Wahrnehmung dieser Musik auf zwei verschiedenen Ebenen erfolgen? Die sich wiederholenden Dreiklangsstrukturen erfordern eine meditative Hingabe, die aber vordergründig bleibt, wenn nicht zugleich auch die Grenzen des unmittelbaren Nachvollzugs erkannt sind.

»Neues Altes«*

Von der alten Kirchenmusik und deren polyphonen Kompositionstechniken weichen die Stücke von Arvo Pärt radikal ab. Diese Behauptung soll durch die folgenden Beispiele verdeutlicht werden, die die Strukturbildungen betreffen. Arvo Pärt benutzt in seinen Stücken eine Art Patterntechnik. Modelle wiederholen sich; sie sind jedoch bei jeder Wiederholung variiert. Die melodischen Linien und die Struktur der Akkorde sind von diesen »Formeln« bestimmt. In der Rückschau ist leicht zu sagen, daß die Zwölftonreihe, die er in seinem *Nekrolog* von 1966 verwendete, auf die spätere Patterntechnik vorausweist oder aber diese Technik aus den seriellen Verfahren entscheidende Anregungen erfuhr. Die seriellen Verfahren sind immer gern mit Verfahren der mittelalterlichen Kirchenmusik parallelisiert worden, darunter vor allem mit der isorhythmischen Motette mit ihren vom Rhythmus unabhängigen melodischen Wiederholungen. Jedoch hat die Patterntechnik bei Pärt eine komplizierte Weiterentwicklung erfahren, weil für jedes Stück eine je spezifische Methode des Komponierens gilt.

In *Fratres* (1982) wird über einer liegenden Quinte ein Modell gesetzt, das im weiteren Verlauf eine Art innerer Erweiterung durch Einschübe erfährt. In *Arbos* (1981) werden Patterns außen verlängert. *Spiegel im Spiegel* (1978/1986) benutzt eine symmetrische Konstruktion, indem die Tonleiter von einem zentralen Ton ausgehend nach oben und unten erweitert wird. Das Prinzip dieses Stücks findet man nur, wenn man die Töne herausschreibt, denn diese Symmetrien sind nicht unmittelbar klanglich realisiert, weil die Erweiterung der Tonleiter nach oben oder unten nicht der Intervallrichtung beim Spielen entspricht. *Summa* basiert auf einem Kreis, dem Symbol der Vollendung und ständigen Wiederkehr. Wie ein Rad dreht sich die Musik weiter, indem ein wiederholtes Modell am Anfang verkürzt und am Ende verlängert erscheint.

Die Benutzung von Patterns und Modellen, die variiert wiederholt werden und sich verschieben, hatte neben Assoziationen an die serielle Musik auch solche an die Minimalmusik beschworen. Es fehlt den Stücken von Pärt jedoch die bewußtseinslöschende zeitliche Ausdehnung. Jede Wiederholung ist bereits eine Variation. Auffällig – und dies macht den Unterschied zu den Kompositionstechniken der alten Musik aus – ist der Umstand, daß die kompositorische Struktur für jedes Stück neu erfunden wird.

Von Pärts Musik sind bislang kaum Skizzen aufgetaucht. Es fehlen zudem Äußerungen des Komponisten zur Frage, wie seine Stücke gemacht sind. Mir scheint, daß vor allem das Auffinden von Verfahren, die spezifisch für ein und nur für ein Stück sind, die künstlerische Arbeit bestimmt. Manchmal verweisen die Titel der Stücke darauf, daß ihre Struktur eine grundsätzliche semantische Bedeutung hat. Auffällig ist dies für die Kompositionen *Summa* oder *Spiegel im Spiegel*. Unklar ist, wie Pärt zu dieser Technik kam. Die von ihm in seinen Interviews skizzierten Wege machen Einflüsse der Zwölftontechnik und der alten Musik namhaft. Wichtig sind die Bezüge zu Johann Sebastian Bach. *Wenn Bach Bienen gezüchtet hätte* (für Klavier, Streichorchester und Bläserquintett) von 1976 (1984) liegt als Formel b-a-c-h zugrunde, das in Wiederholungen schwärmend und brummend im Streichertremolo erscheint, allerdings wie eine Zwölftonreihe auf seinen eigenen Stufen transponiert wird: Auf b, auf a, auf c, auf h. Wie mit einem schelmischen Augenzwinkern wird die letzte Stufe in eine Coda h-Moll überführt (und auch mit der Anweisung, den h-Moll-Dreiklang etwas hervortreten zu lassen). Diese Referenz

an den Schöpfer der h-Moll-Messe im Klingenden wahrzunehmen, setzte das absolute Gehör voraus. Auch hier scheinen sich manche Intentionen nur durch das Studium der Partitur erschließen zu lassen.

Die derzeitigen Ausgaben der Werke von Pärt bei der UE verschleiern deren Entstehungsdatum, weil oft nur das Copyright angegeben ist. Dennoch scheint es so, daß der manchmal angenommene Einschnitt nach der Emigration des Komponisten nicht stattgefunden hat. *Wenn Bach Bienen gezüchtet hätte* stammt aus dem Jahre 1976. Trotz großer Unterschiede des Klangbildes lassen sich, über den Bezug zu Bach hinausgehend, Beziehungen zum Credo von 1967/68 nachweisen. Denn auch dieses großbesetzte Werk ist eine Patternkomposition. Es scheint eine Kontinuität der Problemstellungen zu geben. Auch in seinen frühen Kompositionen ist Pärt nicht mehr davon ausgegangen, daß es allgemeingültige Kompositionstechniken geben könnte. Eher scheint das Material bei ihm kein Gegenstand von Erfindung zu sein, sondern wie beim Credo (1967/68) in vorgefundenen Materialien (dem Präludium aus dem WC I von Bach) auffindbar oder noch allgemeiner durch den Rückgriff auf den Dreiklang gegeben.

Der Grad der Komplexität der Kompositionstechnik hat sich allerdings in den letzten Jahren erheblich erhöht. Bei den Kompositionen der früheren Jahre sind dem Analysierenden die Verfahren schneller zugänglich. Sie knüpfen manchmal an elementare geometrische Muster an, wie dies für die *Variationen zur Gesundheit von Arinuschka* (für Klavier) gilt. Für diese Variationen wird eine auf- und absteigende a-Moll-Tonleiter benutzt, in halben Noten zu spielen, zwischen jedem Notenwert ist eine Zickzackbewegung, rauf-runter, aus den nächstliegenden Dreiklangstönen eingeschoben. Dieses regelmäßige geometrische Muster bewirkt allerdings beim Hören ständig neue Intervalle. Wiederholungen, Erweiterungen, Spiegelungen, Umkehrungen, Krebs findet man in den jüngeren polyphonen Abläufen der Werke, ohne daß sich jedoch die Regeln ganz leicht enthüllen würden. Das Neue verbirgt sich hinter den überzeitlich erscheinenden Materialien. Unmittelbar wahrnehmbar ist vor allem das, was an die alte Musik erinnert. Rätselhaft distanziert erscheinen die Kompositionen von Avo Pärt allerdings dann, wenn man hörend in ihre Strukturen einzudringen versucht.