

Inhalt

Einleitung 9

I. Kenntniserwerb – Bekenntnisse

Wege hin zur Moderne – (Kreis-)Bewegungen von der Moderne zur Postmoderne 25

- I.1 Biographisches: Lebens- und Wirkungskreise zwischen Rahmen und Referenz 25
 - I.1.1 Forschungsstand 27
 - I.1.2 Diktatur als Erfahrungshintergrund der Kindheits- und Jugendjahre Arvo Pärts – Kontinuität der »Verpressung« 32
 - I.1.3 Erfahrungen des Religiösen in Pärts frühen Jahren. Lebenskreise zwischen Confessio und Kontext 39
 - I.1.4 Musikalische Ausbildung – erste kompositorische Versuche 44
- I.2 Unser Garten – Beginn der Kreisbewegung und Eintritt in einen Kreis 48
 - I.2.1 Prägung durch den Lehrer im Kreis des Konservatoriums 50
 - I.2.2 Rezeption und Ansichten zu Unser Garten 53
 - I.2.3 Die Textvorlage von Eno Raud 55
 - I.2.4 Musikalische Realisation innerhalb des ideologischen Kreises 58
 - I.2.5 Die Bedeutung von Unser Garten in der kompositorischen Entwicklung: Bogen und Kreis aus dem Rückblick heraus 67
- I.3 Nekrolog – (Schalt-)Kreisbewegung in der Ebene 70
 - I.3.1 Zwischen Notentext und klanglicher Ausdrucksweise 73
 - I.3.2 Pärts Umgang mit der Zwölftontechnik 86
 - I.3.3 Titel und Widmung der Komposition: Der (un-)sichtbare Schaltkreis von Bedeutungszuweisung 91
 - I.3.4 Aspekte des Religiösen oder die Umringung durch »Religiofizierung« im Nachhinein 93
- I.4 Perpetuum Mobile – Dynamische Kreisbewegung einer Klangspirale 96
 - I.4.1 Serialität und Spiralbewegung: Zentrifugalkraft einer dynamischen Klangsuggestion 97
 - I.4.2 Luigi Nono betritt den Kreis von Arvo Pärt – Eine Begegnung mit Folgen? 110
 - I.4.3 Spirituelle Bedeutung: Die Außerordentlichkeit der Ekstase inmitten kalkulierter Serialität 115
- I.5 Kreise außerhalb des Kreises – Arvo Pärt und die Filmmusik I 118
 - I.5.1 Pärts Rückblick auf seine filmmusikalische Arbeit 121
 - I.5.2 Filmmusik für Kinder – Operaator Kõps seeneriigis 123
 - I.5.3 Der Kurzfilm Öhtust hommikuni – Vom Abend bis zum Morgen 128
 - I.5.4 »Stimmung« und »Atmosphäre« – Füllmengen im Kreis 131

1.6	Collage über B–A–C–H Zwischen »Kreidekreis« und eindrehender Kreisbewegung	133
1.6.1	Collage – Zitat – Montage	136
1.6.2	Die Musik der <i>Collage</i> als Zerreißprobe zwischen der tonalen Musik Bachs und Atonalität	139
1.6.3	Die Frage der Postmodernität: Zeichenhaftes und inszenierte Bedeutsamkeit im Kreis der Vereinnahmung	152
1.6.4	Rezeptionelle Wahrnehmung der Musik als Symbol und Fläche	160
2.	Die Komposition Credo	
	Kreiszentrum – Zwischen Konfession und Confessio	163
2.1	Kreise politischer und kultureller Kontexte zur Entstehungszeit	166
2.2	Der Text des <i>Credos</i> und seine religiöse sowie politische Bedeutung	169
2.3	Musikalische Realisation zwischen kreisender Umfassung und Suche nach dem Zentrum	176
2.4	Der Kreis der außenreferenziellen Wahrnehmung und das Ringen um künstlerische Autonomie	193
2.5	Das <i>Credo</i> zwischen politisierender Stigmatisierung und Stilisierung einer künstlerischen Zäsur	199
3.	Bekenntnisse und Selbstbekenntnisse	
	Kreis-Leere, Monadenbewegung und Umringen des »Tintinnabulistils«	204
3.1	<i>Tabula rasa</i> : Entleerung des Kreises	204
3.1.1	Der Kreis kultur- und mentalitätsgeschichtlicher Kontexte	205
3.1.2	Die Initiation eines vorbehaltlosen Neubeginns	210
3.1.3	Der Beginn einer monadenartigen Kreisbewegung	215
3.1.4	Der Kreis der Auratisierung – Ein Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit	228
3.2	Das Credo in den Mess-Vertonungen Pärts – Die Umkreisung zwischen Bekenntnis und Einfassung	236
3.2.1	<i>Summa</i>	237
3.2.2	Credo der <i>Missa Syllabica</i>	241
3.2.3	<i>Annum per annum</i>	246
3.2.4	Das Credo in der Berliner Messe	252
3.2.5	Pärts »Tintinnabulimusik« im Kreis einer aus den Fugen geratenen, postmodernen Gesellschaft?	255
3.3	Kanon Pokajanen: Musik im Kreis einer kanonisierten Religion zwischen Haltung und Klischee	262
3.3.1	Das Bild vom Komponisten als Mönch – Rezeption, »Ikone« und Klischee	263
3.3.2	Die (Un-)Analysierbarkeit von <i>Kanon Pokajanen</i>	268
3.3.3	Die Spiritualität als einfassender Kreis: Die Veräußerung der inneren Einkehr	279

3.4	Kreise außerhalb des Kreises – Arvo Pärt und die Filmmusik II	284
3.4.1	Pärts »Tintinnabulimusk« als Filmmusik zwischen archetypischer Rückkopplung und Klangsymbolik	285
3.4.2	Pärts Musik im Kreis des »Ritualisiert-Wiederkehrenden« von Jean-Luc Godards <i>Histoire du cinéma</i>	292
3.5	Lamentate im Kreis der bildenden Kunst	300
3.5.1	Anish Kapoor und seine Skulptur <i>Marsyas</i> – Die Haut formt einen Klangtrichter	302
3.5.2	Lamentate – im Schaltkreis von Reflexion oder Reflex auf ein Kunstwerk	305
3.5.3	Lamentate – eine Komposition zwischen politischer Symbolik und kunstreligiöser Erhöhung	317
3.6	Spiegel im Spiegel – Kreis im Kreis	322
3.6.1	Spiegel im Spiegel – Komplexität der »Einfachheit«	324
3.6.2	Spiegel im Spiegel zwischen »Kitsch« und »Fetisch«	334
3.6.3	Der »Tintinnabulistil« als Ergebnis einer linearen Entwicklung – oder als Fortsetzung einer immerwährenden Kreisbewegung?	340
4.	Schlussbemerkungen	355
4.1	Der geschlossene Kreis statt Spirale oder »offenem Zeitpfeil«: Pärts »Tintinnabulimusk« als zirkulierender Stillstand	355
4.2	Résumé	365
5.	Verzeichnis der verwendeten Literatur	377
5.1	Primärquellen	377
5.1.1	Notenausgaben der besprochenen Werke Arvo Pärts	377
5.1.2	Konsultierte CD-Einspielungen der besprochenen Werke Arvo Pärts	377
5.1.3	Tagebuchnotizen Arvo Pärts, Interviews, Gespräche mit Arvo Pärt	378
5.1.4	Filme mit Filmmusiken von Arvo Pärt	378
5.2	Sekundärquellen	379
5.2.1	Feuilletonbeiträge, Programmtexte, CD-Beigaben, Verlagsnotizen	379
5.2.2	Literatur über Arvo Pärt	380
5.2.3	Allgemeine Literatur	382
5.2.4	Weitere Notenausgaben	393

Pärts Umgang mit autobiographischem Material ist als eine Technik der Selbstdarstellung zu verstehen, die es dem Komponisten und auch der Rezeption ermöglicht, mit diesem Material so umzugehen, dass es in erster Linie als äußerliche Referenz Bedeutung generieren kann. Vor allem die artefaktische und episodenhafte Behandlung von Selbstauskünften ermöglicht einen biographischen Selbstentwurf zwischen Selbstbewusstsein und Selbsterfindung, der in sich beweglich bleibt. Identität versteht sich so in erster Linie als Ausdruck einer nach außen dargestellten Subjektivität und nicht als eine Verortung des Selbst, die primär im Kontext von Gesellschaft und geschichtlichen Zusammenhängen zu verstehen ist. Eine solchermaßen ausgerichtete Identitätsbildung bringt weniger das Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft und den Kontexten des jeweiligen Lebens zum Ausdruck, als dass sie eine repräsentative Konstruktion von Persönlichkeit in den Vordergrund rückt.⁴⁰

Die Komplexität konfessioneller und geistesgeschichtlicher Hintergründe wird dadurch zu einer Oberfläche, auf der keine Auseinandersetzung mit Inhalten oder entsprechenden Haltungen stattfindet, sondern die Changierbarkeit von Bedeutungen gewährleistet wird. Biographische Hintergründe stellen dergestalt weniger Zusammenhänge zwischen Werk, Kontext und Rezeption dar. Vielmehr wird der biographische Hintergrund zum Medium einer mehrfach geprägten Identität, welches Bedeutungen verschaltet und vereinheitlicht, anstatt sich mit der vorgefundenen Pluralität differenziert auseinanderzusetzen. Die differenzierte Auseinandersetzung mit der vielgestaltigen Gegenwart durch eine »wechselseitige Interaktion« (auch in künstlerisch-kreativer Hinsicht) ist für den Kognitions- und Neurowissenschaftler Wolfgang Prinz aber eine Voraussetzung für eine grundlegende »Offenheit des Geistes«.⁴¹

1.1.4 Musikalische Ausbildung – erste kompositorische Versuche

Zum frühen musikalischen Werdegang Arvo Pärts finden sich bei Paul Hillier nur einige kurz gefasste Angaben bezüglich der Stationen in Schulen sowie des Klavierunterrichts. Arvo Pärt erinnert sich in seinem Gespräch mit Restagno mit einem gewissen Widerwillen an das tägliche Klavierüben, das von seiner Mutter mit »großer Aufmerksamkeit« verfolgt worden sei. Pärt schildert darüber hinaus seinen kreativen Umgang mit den vorgeschriebenen Übungen, die er aus Langeweile »verlängert«

40 Vgl. dazu Wolfgang Prinz: *Open Minds, the social making of agency and intentionality*, Cambridge, Mass. 2012, deutsch als: *Selbst im Spiegel. Die soziale Konstruktion der Subjektivität*, übers. von Jürgen Schröder, Berlin 2013, S. 11 ff.

41 Ebd., S. 74.

Entscheidend ist vielmehr die Frage, ob und inwiefern sich in *Perpetuum mobile* Affinitäten und Unterschiede zur kompositionsästhetischen Ausrichtung Nonos erkennen lassen, und welche Rückschlüsse sich daraus in Bezug auf die weitere kompositorische Entwicklung ziehen lassen. Im Unterschied zu *Nekrolog* steht die Frage nach einer kompositionsästhetischen Grundhaltung in *Perpetuum mobile* wesentlich deutlicher im Mittelpunkt als Momente der Außenreferenz. Angesichts des enormen Zuspruchs zu dieser Musik bei der Zuhörerschaft der Uraufführung im Jahre 1963 und der Präsentation dieses Werks auf dem »Warschauer Herbst«¹¹⁵ ist eher danach zu fragen, worin die Faszination von *Perpetuum mobile* zur damaligen Zeit letztlich bestand. Neben kompositionstechnischen Anmerkungen und den hier eher begleitenden Kontexten ist es eine Frage nach der »ästhetischen Kraft«, die im Zentrum des vorliegenden Kapitels steht. Diese ästhetische Kraft, die dieses Stück im wahrsten Sinne des Wortes »be-wegt«, geht eben nicht von der Außenreferenz aus. Eine solche ästhetische Kraft steht nach Auffassung des Philosophen Christoph Menke vielmehr in einem »Zusammenhang der Kunst« als eines »Zusammenhang[s] der Kraftübertragung«, in dem die Kraft der »Begeisterung, der Entrückung auf den Künstler, Zuschauer und Kritiker« übertragen wird.¹¹⁶ Die Frage nach dieser von Art der Begeisterungsfähigkeit von Musik wird auch ein Schlaglicht auf eine von »Ekstase« geleitete Spiritualität werfen, wie sie von dem ungarischen Philosophen und Literaturwissenschaftler László F. Földényi diskutiert worden ist. Es wird deutlich werden, dass sich die mehrdimensionale Spiralbewegung in ihrer dynamischen und suggestiven Klangsprache wesentlich von der ihre Bedeutung umkreisenden Musik von *Nekrolog* unterscheidet. Ebenso wird in der klanglich ekstatischen Wirkung von *Perpetuum mobile* ein anderes musikalisches Konzept von Kreisbewegung erkennbar als das, was sich im späteren »Tintinnabulistil« konstituieren wird. Darüber hinaus soll erörtert werden, in welchem Maße sich diese *Perpetuum mobile* innewohnende »Kraft« auf jene Art der Ästhetisierung auswirkt, die das Objektive, das Objektivierende eines Kunstwerks zuungunsten eines gestaltenden Ichs in den Vordergrund rückt.

1.4.1 Serialität und Spiralbewegung:

Zentrifugalkraft einer dynamischen Klangsuggestion

Der Faszination, die von *Perpetuum Mobile* seinerzeit bei der Uraufführung ausgegangen sein mag, lässt sich am ehesten nachspüren, wenn vor die analytischen Bemerkungen eben jener unmittelbare Zugriff auf die Musik durch das Hören selbst gesetzt wird. Dieser wirkungsästhetische Ansatz lässt die von Kautny geschilderte

115 Vgl. ebd., S. 55.


116 Christoph Menke: *Die Kraft der Kunst*, Berlin 2013, S. 12.

Perpetuum mobile
für Orchester
op. 10 (1963)

Arvo Pärt
(* 1935)


11 ›

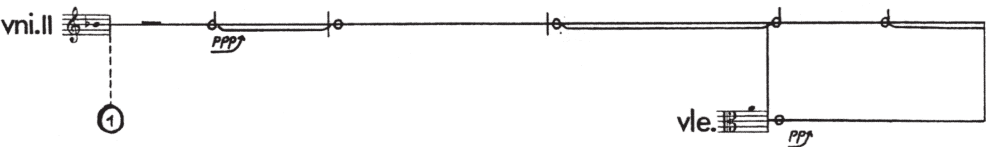
1

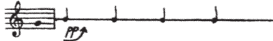


♩ = 60

2





fl. III 

6



< 11

3





4





5





vn.i.II  *mp*


vn.i.III  *pp*


vn.i.IV  *pp*

vle.  *mp*

vn.i.I  *pp*

 *pp*

 *pp*

 *pp*

UE 13560

Nicht-Seiende[s] zu etwas Seiendem kristallisiert, um ihn später wieder zu vernichten.«¹⁴⁷

Bei aller kompositorisch-konzeptionellen Durchdringung: *Perpetuum mobile* hat nicht mehr jene Kreisbewegung, die wie in *Nekrolog* einen hermetischen Bogen um das entsprechende Werk schlägt. Vielmehr entwickelt sich eine Kreisbewegung in Form einer dynamischen Spirale. Pärt selbst spricht hier von der Idee einer »spiralförmigen Bahn«.¹⁴⁸

Der Kunstgriff Pärts besteht darin, diese ekstatische Außerordentlichkeit eben durch ein Höchstmaß an kompositionstechnischer Kalkulierbarkeit und Kontrolle erreicht zu haben. Die Musik, die Pärt mit *Perpetuum mobile* komponiert hat, vollzieht sich in einem Kreis von Serialität, ohne dass dieser als ästhetisch-ideologischer »Bannkreis« verstanden werden muss. Mit der augenblicklichen Spiraldynamik durchbricht er sogar mitunter diesen Kreis. In einer momentanistischen¹⁴⁹ Weise schafft er ein klangsuggestives Ereignis, das eine augenblickliche Diversität gelungen in eine musikalische Form bringt. Dieses Maß an Vielfalt und Dynamik innerhalb formaler Eingrenzungen ist in *Perpetuum mobile* einzigartig und von Pärt im weiteren Verlauf in dieser Ausprägung nicht mehr erreicht worden.

1.5 Kreise außerhalb des Kreises – Arvo Pärt und die Filmmusik I

In den zahlreichen biographischen Abrissen zu Arvo Pärt findet seine Tätigkeit als Komponist von Filmmusiken während seiner Zeit als junger Künstler in Estland der 1960er Jahre zwar Erwähnung. Gemessen an der Fülle von Ausführungen zu seinen Hauptwerken dieser Zeit und erst recht gemessen an der überproportionalen Menge an Betrachtungen zur Musik seines »Tintinnabulistil«, dem bis heute das Hauptaugenmerk der Rezeption gilt, bleiben die Anmerkungen zu seinem filmmusikalischen Schaffen aber eher eine Randnotiz.

Selbst ein Standardwerk wie das »Lexikon der Filmmusik« konzentriert sich in seiner Darstellung des filmmusikalischen Schaffens von Pärt neben einem biographischen Abriss vor allem auf die Musik sogenannter »vorgefertigter Werke«, also jener Musik, die in einem anderen, nichtfilmischen Zusammenhang entstanden ist und in einem späteren Verfahren einer filmischen Szene untermontiert wurde. Dabei spielt

¹⁴⁷ Ebd., S. 154.

¹⁴⁸ Arvo Pärt, siehe Restagno: Mit Arvo Pärt im Gespräch, S. 22.

¹⁴⁹ Der Begriff des »Momentanismus« bezieht sich auf einen Momentanismus der Existenz, wie er vom Philosophen und Literaturwissenschaftler Karl-Heinz Bohrer in Beziehung zu einer dem augenblicklichen Erleben verpflichteten Wahrnehmung und Reflexion der Lebensphilosophie unter anderem in seinem autobiographischen Buch *Jetzt. Geschichte meines Abenteuers mit der Phantasie*, Berlin 2016, dargestellt worden ist.

2. Die Komposition *Credo*

Kreiszentrum – Zwischen Konfession und Confessio

Das 1968 von Arvo Pärt komponierte und im selben Jahr uraufgeführte *Credo* für Klavier, gemischten Chor und Orchester stellt eine entscheidende Schnittstelle, einen wichtigen Wendepunkt im Leben und Schaffen des Komponisten dar. Politisch war das *Credo* als musikalische Glaubensäußerung in der damaligen Sowjetunion, in der Pärt zur Zeit der Entstehung und Aufführung dieses Stücks lebte und arbeitete, ein Affront gegen die offizielle Kulturpolitik des »real existierenden« Sozialismus, eines politischen Systems, in welchem jede öffentliche Glaubensbezeugung oder als religiöses Bekenntnis deutbare Aussage untersagt war. Ein öffentlich artikuliertes Glaubenszeugnis, besonders in der Form des wörtlichen »Credo« – »Ich glaube«, musste somit nicht nur als religiöse Bekundung, sondern folglich auch als politische Äußerung verstanden werden.

In einem Gespräch von Oliver Kautny mit Veljo Tormis, einem Komponistenkollegen Arvo Pärts zur damaligen Zeit, und der Übersetzerin und Witwe des estnischen Komponisten Heino Jürisalu, Vilma Jürisalu, wird die symbolische Bedeutung des *Credos* hervorgehoben:

»Frage: War *Credo* ein Stück Widerstand gegen die Sowjetunion?

Tormis: Ja, das kann man so sagen.

Jürisalu: Das kann man jetzt sagen.

Tormis: Es war gegen das System.«¹

Auch wenn hier der Affront- und Widerstandsaspekt des *Credos* bestätigt wird, fällt die Einschränkung von Jürisalu auf (»Das kann man jetzt sagen«). Es wird also zu sehen sein, ob – und wenn: inwiefern – das *Credo* von Arvo Pärt 1968 tatsächlich als ein Stück des Widerstands gegen die damalige Sowjetunion und die damit verbundene Kulturpolitik konzipiert verstanden wurde oder ob die politische Konnotation, die in diesem Stück und seiner Rezeption mitschwang, eher dem subjektiven Empfinden der Zuhörer entsprang. Die Einschränkung der Komponistenwitwe Vilma Jürisalu zielt aber noch auf etwas anderes ab: Sie deutet hiermit die Frage an, ob das *Credo* nicht erst im Nachhinein zu diesem Stück des Widerstandes wurde beziehungsweise gemacht wurde. Pärt selbst hat im Nachhinein, also nach seiner Exilierung in den Westen, indirekt in Abrede gestellt, mit dem *Credo* eine politische Absicht verfolgt zu haben. Neben diesen Aspekten der Rezeption markiert das *Credo* von 1968 aber auch

1 Gespräch Oliver Kautnys mit Veljo Tormis und Vilma Jürisalu, siehe Kautny: *Arvo Pärt zwischen Ost und West*, S. 89.

»Wir glauben an den einen Gott,
den Vater, den Allmächtigen,
der alles geschaffen hat, Himmel und der Erde,
die sichtbare und unsichtbare Welt.
Und an den einen Herrn Jesus Christus,
Gottes eingeborenen Sohn,
aus dem Vater geboren vor aller Zeit.
Gott von Gott,
Licht vom Licht,
wahrer Gott vom wahren Gott,
gezeugt, nicht geschaffen,
eines Wesens mit dem Vater,
durch ihn ist alles geschaffen.
Für uns Menschen und zu unserem Heil
ist er vom Himmel gekommen,
hat Fleisch angenommen
durch den Heiligen Geist
von der Jungfrau Maria
und ist Mensch geworden.
Er wurde für uns gekreuzigt unter Pontius
Pilatus,

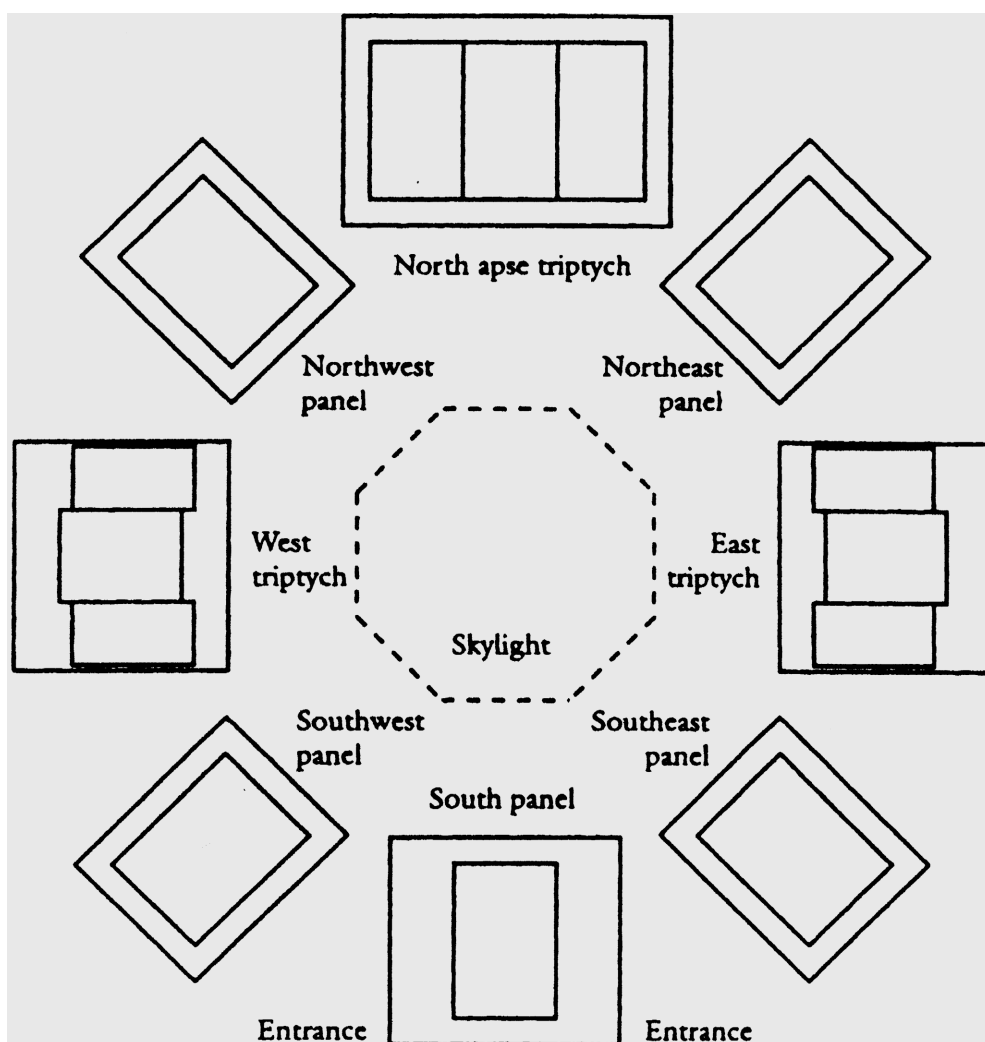
hat gelitten und ist begraben worden,
ist am dritten Tag auferstanden
nach der Schrift,
und aufgefahren in den Himmel.
Er sitzt zur Rechten des Vaters.
und wird wiederkommen in Herrlichkeit,
zu richten die Lebenden und die Toten;
seiner Herrschaft wird kein Ende sein.
Wir glauben an den Heiligen Geist,
der Herr ist und lebendig macht,
der aus dem Vater und dem Sohn hervorgeht,
der mit dem Vater und dem Sohn
angebetet und verherrlicht wird,
der gesprochen hat durch die Propheten,
und die eine, heilige, katholische und
apostolische Kirche.
Wir bekennen die eine Taufe zur Vergebung
der Sünden.
Wir erwarten die Auferstehung der Toten
und das Leben der kommenden Welt.
Amen.«¹⁷

Der hier aufgestellte Credo-Text unterscheidet sich von Pärts Textauswahl schon hinsichtlich des jeweiligen Umfangs, aber vor allem bezüglich des Inhaltes. Nicht nur die abweichende Einleitung, sondern auch die textliche Weiterführung lässt einen Zusammenhang des Pärt-Textes mit dem Glaubensbekenntnis kaum zu. Vor allem fehlt das in den überlieferten Formen der Glaubensbekenntnisse zentrale Motiv der Dreieinigkeit. Dieser trinitarische Grundzug hat nach Ansicht von Sergeij Bulgakov eine wichtige Bedeutung als Grundbekenntnis vor allem im Zusammenhang mit der Taufe als Akt der Aufnahme in die Kirche: »Der Glaube an Christus als Sohn des lebendigen Gottes ist gleichzeitig auch der Glaube an die Hl. Dreifaltigkeit, in deren Namen nach dem Gebote Christi die Taufe vollzogen wird.«¹⁸

Arvo Pärt verzichtet in seinem Credo-Text ausdrücklich auf diesen Grundzug der Trinität und damit auch auf den minimalen Anspruch, einem Credo gerecht zu werden. Von der textlichen Betrachtung her bestätigt sich der Verdacht, dass es Pärt in seinem Credo von 1968 nicht um ein bestimmtes Glaubensbekenntnis im konfessionellen und schon gar nicht in einem liturgischen Sinne gegangen ist.

17 Das Große Glaubensbekenntnis, in: Gotteslob, Katholisches Gebet- und Gesangbuch, Ausgabe für das Bistum Aachen, hg. von (Erz-)Bischöfen Deutschlands und Österreichs und dem Bischof von Bozen-Brixen, Aachen 2012, S. 657.

18 Sergeij Bulgakov: *Die Orthodoxie. Die Lehre der orthodoxen Kirche*, Trier 1986, S. 159.



Die Architektur der Kapelle ist als Oktogon konzipiert. Aus der Skizze geht hervor, dass diese Form im vorliegenden Fall das Element des Linearen mit dem des Kreises verbindet. Der Raum lässt sich aus der Mitte heraus im Rundblick erfahren. Die Musikwissenschaftlerin und Kunsthistorikerin Suzanne Josek hält fest, dass Mark Rothko »durch die Anordnung seiner Bilder im Oktogon des Raumes den Betrachter vollständig »umschließen« möchte.⁵ Auch dieser Gedanke scheint zunächst mit dem Motiv der Kreisbewegung, wie es im Werk Arvo Pärts zu finden war, zu korrespondieren. Aber die Hängung der einzelnen Gemälde (»Panels«) wird in die vier Grundhimmelsrichtungen und deren vier Zwischen-Richtungen unterteilt. Die sich daraus ergebenden acht Himmelsrichtungen entsprechen dann wieder den acht, durch Li-

5 Vgl. ebd., S. 100.

Operaator Kõps seeneriigis, in: Wikipedia. Die freie Enzyklopädie, de.wikipedia.org/wiki/Operaator_Kõps_seeneriigis, zuletzt abgerufen am 3. Januar 2018

Pärt, Nora: o. T., Notiz, o. O. u. J., Fundort: Archiv der Universal Edition, Wien (13. Juli 2000)

Rodda, Richard E.: Booklet zur CD *Fratres*, I Fiaminghi, Rudolf Werther (Ltg.), Telarc, o. O. 1995

Sandner, Wolfgang: Glühende Töne. Arvo Pärts Johannes-Passion, in: FAZ 39 vom 5. Oktober 1988

Sandner, Wolfgang: Keine Hochzeit und ein Todesfall. Arvo Pärts »Lamentate« zu Anish Kapoor's Marsyas-Skulptur, in: FAZ 54 vom 11. Februar 2003

Sandner, Wolfgang: Die Leere zwischen den Tönen, in: FAZ 38 vom 26. Mai 1987

Schreiber, Wolfgang: Grenzgänger der Avantgarde. Zu einer musikalischen Begegnung mit der Sowjetunion in Köln, in: *Süddeutsche Zeitung* 82 (1979), Feuilleton, S. 15

Shenton, Andrew: Arvo Pärt. In his own words, in: *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*, hg. von dems., Cambridge/New York 2012 (Cambridge Companions to Music, Bd. 10), S. III–127

Summa, Notizen, o. O. u. J., Fundort: Archiv der Universal Edition, Wien (13. Juli 2000)

Tewinkel, Christiane: Das Soll an Vergessenheit. Glanz und Elend in neuen und alten Kompositionen von Pärt, in: FAZ 56 vom 3. September 2005

5.2.2 Literatur über Arvo Pärt

Arvo Pärt. *Die Musik des Tintinnabulistils*, hg. von Hermann Conen, Köln 2006

Arvo Pärt. *Rezeption und Wirkung seiner Musik. Vorträge des Wuppertaler Symposiums 1999*, hg. von Oliver Kautny, Osnabrück 2001

Brauneiss, Leopold/Conen, Hermann: Kurzgefasste Grundlagen der Satztechnik, in: *Arvo Pärt. Die Musik des Tintinnabulistils*, hg. von Hermann Conen, Köln 2006, S. 99–102

Brauneiss, Leopold: Musical archetypus. The basic elements of the tintinnabuli-style, in: *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*, hg. von Andrew Shenton, Cambridge/New York 2012 (Cambridge Companions to Music, Bd. 10), S. 49–75

Brauneiss, Leopold: Pärts einfache kleine Regeln. Die Kompositionstechnik des Tintinnabuli-Stils in systematischer Darstellung, in: *Arvo Pärt. Die Musik des Tintinnabulistils*, hg. von Hermann Conen, Köln 2006, S. 103–162