

Herzlich willkommen, meine sehr verehrten Damen und Herren,
zum heutigen Komponistenporträt.

Bevor wir uns allerdings der zu porträtierenden Persönlichkeit zuwenden, möchte ich rasch meiner freudigen Verblüffung angesichts einer seltenen Fülle von Kooperationen Ausdruck verleihen. Wir können heute Abend getrost von einer regelrechten Festival-»**Kooperative**« sprechen!

Einerseits sind wir ja im **MUSIKFESTUTTGART** der Bachakademie mit seinem Thema HERKUNFT, gleichzeitig aber im **Europäischen Kultursommer Fellbach** mit seinem Thema »Estland Finnland«. Wir sind also gleich von zwei Festivals umhüllt – und auf das Schönste überdacht vom Ambiente der Alten Kelter, dieser herrlichen Kathedrale aus Holz.

Wir freuen uns über eine weitere Facette der Zusammenarbeit mit unserem Kultur- und Medienpartner **SWR**, der heute zum einen mit seiner Tonmeisterei präsent ist. Ich darf Ihnen auch gleich den Sendetermin des heutigen Konzerts verraten: merken Sie sich bitte den 17. November. Und wenn Sie vermeiden wollen, an diesem Termin das Klingeln Ihres Mobiltelefons im Radio zu hören, dann handeln Sie beherzt und schalten es bitte gleich ganz aus.

Aber der SWR ist nicht nur mit Technik nach Fellbach gekommen, sondern insbesondere mit seinem unglaublich tollen **Vokalensemble**, das just in den vergangenen Tagen erneut mit Schallplattenpreisen nahezu überhäuft wurde.

Am Pult steht der leidenschaftliche junge **Risto Joost**, wie Arvo Pärt estnischer Herkunft, ein profunder Kenner der estnischen Musik und seit drei Jahren Chefdirigent des Niederländischen Kammerchors. Joost hat das Programm des heutigen Abends selbst zusammengestellt.

Wir begrüßen unsere Freunde, die Musiker des **Stuttgarter Kammerorchesters**, das seit mittlerweile drei Jahrzehnten im Hause Bachakademie im Stuttgarter Westen sein Domizil hat.

Ganz besonders natürlich freuen wir uns auf die Musik von **Arvo Pärt**, dessen »Litany« auf Gebete des Johannes Chrysostomus die Bachakademie 1994 gemeinsam mit dem Hilliard Ensemble in Deutschland erstaufgeführt hat. (Ich selbst hatte das Glück, damals in den Reihen der Gächinger Kantorei an den bewegenden Aufführungen beteiligt gewesen zu sein.)

Mit den Zeitgenossen, meine sehr verehrten Damen und Herren, – mit »unter den Lebenden weilenden« Komponisten also – ist das ja so eine Sache. Zweifelsohne können wir von Glück reden, einem Komponisten wie Arvo Pärt noch persönlich begegnen zu dürfen, zumal der 79-jährige Este fraglos zu den Sympathischsten wie Berühmtesten seiner Zunft zählt: In diesem Jahr erhielt er den raren »Praemium Imperiale«, so eine Art Musik-Nobelpreis. In diesem Sinne: Hoch lebe Arvo Pärt (er hatte übrigens gestern Geburtstag) – und lang und zufrieden möge er leben!

ABER: es gibt da auch ... eine kleine Kehrseite...

Ein lebender Komponist ist nämlich in der Lage und zumeist auch willens, sich mehr oder weniger vehement in alles einzumischen, was die Musikwelt mit seinem Schaffen anzustellen gedenkt. Verleger, Musiker, Musikologen wissen ein Lied davon zu singen – ein Lied im Übrigen, das so alt ist wie das Konzertleben selbst.

Als ich in meinem dritten Jahr bei der Bachakademie als Musikwissenschafts-Grünschnabel munter drauflos schrieb, um Programmhefte mit tiefeschürfenden Erkenntnissen vollzustopfen, fiel mir just auch die ehrenvolle Aufgabe zu, einen Text über »Litany«, das neue, noch aufzuführende Werk von Arvo Pärt, zu kreieren. Ich forschte, entdeckte, reimte zusammen und schrieb.

Dann aber – und hier nahm die Geschichte eine heikle Wendung – dann wurde ich investigativ. Ich befragte einen orthodoxen Priester und erfuhr von ihm, dass sich Pärt zum Studium der Gebetstexte für sein neues Werk in ein Kloster zurückgezogen habe. Ich frohlockte: Das war doch ein spannender Aspekt, ja geradezu ein Schlüssel zur Werkentstehung! Der Passus setzte meinem Text die Krone auf und ich freute mich schon auf ein lobendes Wort des Komponisten, der zur Erstaufführung nach Stuttgart kommen würde.

Bevor er kam, erreichte mich die Nachricht, ich möge bitte sofort Herrn Pärt in Riga anrufen (er weilte gerade zu Konzerten in Lettland, lebt aber seit den 80er Jahren in Berlin). Das Gespräch dauerte eine gute halbe Stunde. In ruhigen, aber bestimmten Worten nahm Pärt meinen Einführungstext auseinander. Den ganzen Text. Sein Besuch im Kloster insbesondere sei eine private Angelegenheit, die nicht ungefragt für die Öffentlichkeit bestimmt sei. Das Programmheft war natürlich längst gedruckt.

Auch wenn der Gram des Komponisten (den seine Frau Nora nachdrücklich teilte) irgendwann verflog: die Geschichte schlug doch mittelhohe Wellen; ich zahlte Lehrgeld und das Telefonat hatte ein Vermögen gekostet.

Nun wollte ich Ihnen damit nicht lediglich irgendeine Anekdote erzählen. Die kleine Episode ist vielmehr symptomatisch für das schwierige Verhältnis zwischen dem Selbstverständnis publizistischer Recherchemethoden und der Wahrung des Persönlichkeitsrechts – eben nicht nur in der spektakulären Promi-Glitzerwelt.

Anders gesagt: Johann Sebastian Bach schrieb gepfefferte Briefe, wenn er sein Komponieren zum Lob des Höchsten oder seine Verdienste als Lehrer geschmäht fühlte. Arvo Pärt gab dem Redakteur eins hinter die Löffel, damit zumindest DER künftig den Weg der Bedachtsamkeit wählte.

Zwar bin ich mir bis heute nicht der geringsten Schuld bewusst, aber ich kann die Sorge des Arvo Pärt voll und ganz verstehen: Kaum einem anderen Komponisten unserer Tage wurden im Verlaufe seines Wirkens derart viele Stempel aufgedrückt, kaum ein anderer hat unter der Prämisse eines verknöcherten Fortschrittsgedankens dreistere Anschuldigungen erdulden müssen.

Die Etikettierungen reichen vom »antimodernen Naiven« bis zum »New Age Apostel«, und immer wieder wurde dankbar am Image des bärtigen Mönches gebastelt, des Einsiedlers, der die Welt nicht verstehen und den die Welt nicht verstehen kann. Aber wir wissen es doch: Schubladen taugen nicht, und Arvo Pärt hat sich als souveräner Komponist längst aus ihnen befreit. Ein wenig gilt dies auch für jenen Stil, den er selbst erfand, benannte und prägte: die Rede ist vom **Tintinnabuli-Stil**.

Nicht nur, dass sich diese Bezeichnung – die ein wenig anmutet wie ein doppelt verniedlichter Tinnitus – als erklärungsbedürftig erweist, mittlerweile wird der Tintinnabuli-Stil kurzerhand mit dem kompletten Oeuvre des Komponisten gleichgesetzt: was natürlich nicht korrekt ist. Die Werke des heutigen Abends mit ihrer Entstehungsspanne von über 30 Jahren bieten vielmehr ein breites Spektrum des Schaffens von Arvo Pärt und seiner stets erweiterten kompositorischen Verfahren.

Nach jugendlichen Kompositionen im neoklassizistischen Stil widmete sich Arvo Pärt der seriellen Technik, nahezu ausschließlich mit Instrumentalwerken. 1968 war damit Schluss. Pärt machte sich auf die Suche, ging sozusagen in eine Elementar-Schule, deren Fächer er selbst bestimmte: Er studierte den Gregorianischen Choral und die frühe Polyphonie, entdeckte die Stimme und den großen Schatz christlicher Worte neu für sich, studierte bei Bach. Auf die Frage, was Bachs Musik ihm bedeute, sagte er: »Es fällt mir schwer, dies jetzt zu formulieren. Es ist nur ein Wunsch – ein vorsichtiges Umkreisen dessen, was groß, rein, heilig und ungreifbar ist«.

Pärts Weg des rigorosen Verzichts auf das ganze moderne Arsenal führte ihn zum Grundbaustein des Dreiklangs, der in der Lage ist, ein ganzes Musikstück hindurch zu wirken. 1976 schrieb er aus einem lateinisch-estnischen Wörterbuch Begriffe heraus, die ihm als sinnvolle Assoziationen zu seiner neuen Musik erschienen. Seine Wahl fiel auf »Tintinnabulum« (für: kleine Glocke).

Zitat Pärt: »Tintinnabuli-Stil ist ein Gebiet, auf dem ich wandle, wenn ich eine Lösung suche, für mein Leben, meine Musik, meine Arbeit. In schweren Zeiten spüre ich ganz genau, dass alles, was eine Sache umgibt, keine Bedeutung hat. Ich muss nach dem Einen suchen. Es gibt viele Erscheinungen von Vollkommenheit: alles Unwichtige fällt weg. So etwas Ähnliches ist der Tintinnabuli-Stil. Da bin ich alleine mit Schweigen. Ich habe entdeckt, dass es genügt, wenn ein einziger Ton schön gespielt wird. Ich arbeite mit wenig Material, mit einer Stimme, mit zwei Stimmen. Ich baue aus primitivstem Stoff, aus einem Dreiklang, einer bestimmten Tonalität. Die drei Klänge eines Dreiklangs wirken glockenähnlich. So habe ich es Tintinnabuli genannt.«

Diesem Prinzip begegnen wir auf sehr unterschiedliche Weise auch in den Werken des heutigen Abends. Natürlich sind es allesamt Werke, die nicht lediglich aus Dreiklängen bestehen. Zur sogenannten Tintinnabuli-Stimme, die diese Dur-Moll-Klänge nach einem strengen Prinzip verwendet, tritt stets eine diatonisch fortschreitende Melodiestimme.

Auf die Frage, ob man die Linie und den umgebenden Dreiklang als Einheit betrachten müsse, sagte Pärt: »Ja, das ist so. Es handelt sich nicht um Harmonie im herkömmlichen Sinne und es ist vielleicht auch keine richtige Polyphonie.

Es ist etwas ganz anderes. Das ist so, als ob man sagen würde $1 + 1 = 1$.«

Am Rande: Arvo Pärt, dem Zahlen nach eigener Aussage alles bedeuten, hat – halb ernst-, halb scherzhaft – einmal behauptet, man könne, gäbe man die Formeln einiger seiner Werke als computer-lesbares Programm ein, das korrekte Funktionieren des Rechners testen!

In allen Werken des heutigen Konzerts wie überhaupt in Pärts Musik sind Moll-Dreiklänge vorherrschend. Eine mögliche Ursache ließe sich in Glockentönen selbst finden, in denen der schwebende Oberton der Mollterz besonders deutlich zu hören ist. Der Komponist selbst sagt dazu nur lakonisch: »Ich habe den Dur-Dreiklang noch nicht gefunden, ich bin auf der Suche.« Ohne Frage jedoch ist Moll die Tonart jenes Themenkreises, dem sich Pärts Werk in erster Linie gewidmet hat: der Passion, dem Leiden des Menschen, der Buße und Reue aber auch der Hoffnung auf Erlösung.

Das erste Porträt dieses Konzerts, Pärts hochexpressives Streicherstück **ORIENT & OCCIDENT** aus dem Jahr 2000 entfaltet seine Wirkung aus einer zwischen D-Dur und d-Moll oszillierenden Harmonik. »Seinen Charakter, wenn man will: seinen Sinn aber (so der Musikjournalist Wolfgang Sandner) erhält das Werk durch die einstimmigen Halbtonglissandi, die wie ein morgenländischer Einspruch zur mehrstimmig-abendländischen Weisheit letzter Schluss wirken«.

Angesprochen auf den Eindruck, den der Gregorianische Gesang auf ihn hinterlassen habe, ergänzte Pärt im Sinne seiner west-östlichen Intentionen: »Ähnlich geht es mir heute, wenn ich die Stundengebete der Moslems höre. Der Gesang des Muezzins macht mich völlig sprachlos. Ich will diese Musik unbedingt verstehen. Sie gibt mir eine Ahnung von dem, was kommen sollte, eine Mischung aus allen diesen Erscheinungen von der Gregorianik bis zur islamischen Musik.«

Das **MAGNIFICAT** für Chor a cappella von 1989 ist eines der ersten, das von der strengen Bauweise der früheren ›Tintinnabuli‹-Werke abweicht.

Paul Hillier, Mitbegründer des Hilliard-Ensembles und ein intimer Kenner der Musik Pärts, meint zum Magnificat: »Es ist durchaus möglich, dieses Werk zu analysieren, aber es ist unmöglich zu erklären, warum das Ergebnis so wunderbar ist. Das Stück ist ein hervorragendes Beispiel für Pärts Gabe, die Substanz eines Textes zu erfassen und seine Bedeutung in einem – wie es scheint – einzigen Augenblick der Inspiration auszudrücken. Zugrunde liegt das uralte Gestaltungsprinzip von Ruf und Antwort.«

ADAM'S LAMENT für Chor und Orchester basiert auf einem Text des Heiligen Silvan von Athos und schildert auf dramatische Weise den Schmerz Adams über die Vertreibung aus dem Paradies und die verlorene Zuwendung Gottes.

Doch: ›schildern‹ ist eigentlich das falsche Wort. Hören wir Pärt selbst: »Der Name Adam ist ein Sammelbegriff, der sowohl die gesamte Menschheit als auch jedes Individuum meint, unabhängig von Zeit, Epoche, sozialer Schicht und Konfession. Man könnte sagen, wir alle, die wir sein Erbe in uns tragen, sind dieser Adam, der schon seit Jahrtausenden auf der Erde leidet und klagt.«

In diesem Zusammenhang bin ich dann doch nochmal, quasi unfreiwillig, investigativ geworden: In den Aufzeichnungen zum Kompositionsauftrag der »Litany« fand ich nämlich Notizen über Gespräche zwischen Helmuth Rilling und Arvo Pärt. Danach sollte »Adam's Lament«, an dem Pärt bereits 1989 gearbeitet hatte, das neue Werk für Rilling werden. Doch der Komponist gab ein halbes Jahr vor der Premiere auf: Er käme nicht mehr weiter, habe sich nunmehr für »Litany« entschieden und werde Adams Klage »zerstören«.

Glücklicherweise hat er das nicht getan. 2010 wurde »Adam's Lament« in Istanbul uraufgeführt; heute können wir es vor der Konzertpause erleben.

FRATRES, ein ursprünglich dreistimmig angelegtes Werk aus dem Jahr 1977, gehört zu Pärts am häufigsten gespielten Stücken. Mittlerweile gibt es mehr als ein Dutzend verschiedener Fassungen, die vom Duo über eine Version für die 12 Cellisten bis hin zur heute zu hörenden Version für Solovioline, Streichorchester und Schlagzeug reichen.

Auch diesem Werk ist mit einer Analyse kaum beizukommen: Die Musik ist denkbar einfach, gleichwohl liegt ihr eine genau kalkulierte Ordnung zugrunde. Diese wiederum ist nicht hörbar. Mehr noch: selbst die Zeit scheint zu verschwimmen, sich nicht fortzubewegen zu wollen, in einer Art Kuppel verharrend. »Das Schematische der Komposition, die Zahlenkombinatorik, die leicht durchschaubare Satzweise (so Wolfgang Sandner) wirken wie eine semi-permeable Schutzwand: man dringt leicht ein, aber das Werk gibt auf diesem Weg nichts von sich preis.«

Ähnlich wie beim ersten Stück (Orient & Occident) findet sich auch in Pärts **TE DEUM** ein Changieren zwischen d-Moll und D-Dur. In dem etwa halbstündigen, von Pärt mehrfach revidierten Werk, mit dem der heutige Abend ausklingt, treten drei Chöre in einen Wechselgesang: Ein Frauen- und ein Männerchor jeweils homophon mit gregorianisch anmutenden Gesangslinien, ein dritter gemischter Chor ist in polyphonen Abschnitten zu hören. Diese gregorianisch-antiphonale Anlage spiegelt sich auch in Pärts Notenbild wider: in seiner Partitur sind die Notenköpfe ohne Hälse notiert.

Dazu kommen Streicher, ein präpariertes Klavier und Tonband, von dem eine Windharfe mit einem Bordun auf dem tiefen D erklingt. Damit beginnt das Werk, im vierfachen Piano, kaum hörbar. Der Klang ist präsent, aber nicht zu orten. Das Erklingen der ersten Töne aus der Stille heraus geschieht unmittelbar an der Nahtstelle zum völligen Nichts. Sie werden es hören – oder eben erstmal nicht hören.

»Ich musste diese Musik behutsam aus Stille und Leere hervorziehen«, hat Pärt zu seinem Te Deum gesagt.

Damit sind wir nun noch bei einem ganz wichtigen Kerngedanken, wenn nicht überhaupt der wichtigsten verbindenden Ebene der Musik Arvo Pärts: der **Stille**, aus welcher alle Musik hervorgeht, von der sie unterbrochen wird, in die sie wieder hineintaucht. Pärt selbst hat die Beziehung zum musikalischen Nicht-Handeln auf zweifache Weise begründet: mit dem Vorrang, den die Stille oder Pause vor jedem Ton bzw. Klang habe, zum anderen mit dem Primat, der das (christliche) Wort über die Musik stelle.

Pärts Begründung »Weil die Stille immer vollkommener ist als die Musik. Man muss nur lernen, das zu hören. Das ist das Hauptproblem. Es ist ja alles voll. Da ist so viel hier in der Luft, dass wir das kaum erahnen können. Wir sehen ja keine Engel hier. Die sind aber da. Die stehen neben mir.«

Schließen möchte ich mit einer wunderbaren Analogie des Dichters Paul Claudel. Auch er arbeitete mit der Stille. Für ihn bestand das Gedicht nicht aus Buchstaben, sondern aus den weißen Stellen, die auf dem Papier bleiben.

»Denn die Musik ist unsere intimste und tiefste Stimme. Sie ist Weisheit. Die Musik führt uns zu Gott, zu einem Zustand, der selbst Musik ist und der deshalb keinen Ton mehr braucht, um zu sein. Die göttliche Musik ist schon da; nichts entgeht ihr, man muss sich nur dreingewöhnen; wir müssen uns nur hineinversenken bis über die Ohren, in sie einschiffen auf ihren seligen Seegang. Diese höchste Musik, die der unseren vorausgeht und viel schöner als diese ist, diese Musik ist – **Stille**.«

– Herzlichen Dank für Ihre Aufmerksamkeit!