

Ulrich Mosch

Tönende Stille – stilles Tönen

Zur Musik von Arvo Pärt

1 vgl. *Individualität. Europäische Vierteljahresschrift*. Nr. 28 (Dezember 1990), S.7 f und: *Sowjetische Musik im Licht der Perestroika. Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien*, hrsg. von Hermann Danuser, Hannelore Gerlach und Jürgen Köchel, Laaber 1990, S. 269 f. Lothar Mattner zitiert in seinem Aufsatz *Arvo Pärt: Tabula rasa*, in: *Melos* 47, H. 2 (1982), S. 82-99 auf S. 98 f ohne Quellenangabe offenbar aus Gesprächen mit Arvo Pärt. 

Arvo Pärts »Miserere« für Solostimmen, Chor und Instrumentalensemble, 1989 für Paul Hillier und das Hilliard Ensemble geschrieben und diesen gewidmet, beginnt mit einer langen Passage, in der ein Solotenor die Worte des lateinischen Textes nacheinander einzeln und unbegleitet singt, gefolgt jeweils von einer Art Echo in den Klarinetten. Jede Phrase schwingt aus in der Stille. In den unterschiedlichsten Formen zeichnen sich viele der Werke Arvo Pärts, die seit 1976, nach seiner mit einer grundsätzlichen Neuorientierung verbundenen fünfjährigen Schaffenspause entstanden, durch ein ähnliches Wechselspiel von Klang und Stille aus. Die eigentümliche Kraft und die starke suggestive Wirkung dieser Musik beruht zu einem bedeutenden Teil auf einer solchen, gleichsam atmenden Phrasengestaltung. Klänge und Worte der vielfach kurzen Phrasen haben Zeit, in der Stille, die sie trennt und zugleich verbindet, auszuswingen. Das eben Vergangene klingt in der Stille in Raum und Geist nach und bereitet das Kommende vor. Klang und Stille verbinden sich wie Einatmen und Ausatmen. Unweigerlich wird der Hörer in dieses Spiel hineingezogen und gerät in eine phasengleiche Schwingung. Der Anfang des »Miserere« wie auch die letzten Worte vor dem choralartigen Schluß des Werkes zeigen, welche ungeheure Dehnung der musikalischen Zeit damit möglich ist, welche Langsamkeit ihres Verfließens auf diese Weise artikuliert werden kann.

Auf einem solchen Hintergrund sind starke musikalische Wirkungen schon durch die einfachsten Mittel der Abweichung vom Prinzip zu erreichen, etwa indem die wortweise Deklamation durch den Vortrag zusammenhängender Sätze in polyphoner Schreibweise ersetzt oder indem der Puls des »Atems« bis hin zur »Atemlosigkeit« beschleunigt und verkürzt wird. Beides findet sich in der großen Steigerung des Anfangsteils bis zum Einbruch der einmontierten, dem Requiem entstammenden »Dies irae«-Sequenz. Die nach dieser langen, abrupt abbrechenden Sequenz eintretende Stille, in der der Schrecken des Gottesgerichtes, unterbrochen vom Stammeln der Reuigen, noch nachhallt, zieht ihre mächtige Wirkung nicht nur aus dem Kontrast zur klanglichen Wucht des Vorangehenden, sondern auch daraus, daß die Stille nach dem Verlassen jenes ruhigen Pendelns vom Anfang so lange ausgeblieben war.

Wie die Balance und Färbung der Klänge selbst, ist der Wechsel von Klang und Stille in diesen Werken bis ins Letzte ausgehört, die Spannung des bald langsamen, bald gestauten oder rascheren und sich wieder beruhigenden Zeitflusses. Das Geheimnis dieser Musik dürfte mindestens ein Stück weit aus dieser Beherrschung durch das innere Ohr des Komponisten herrühren, der, das sei nebenbei bemerkt, fast zehn Jahre lang Tonmeister am estnischen Rundfunk war.

In seine weit zurückreichenden kompositorischen Arbeitstagebücher hat Arvo Pärt in aphoristischer Form verstreut Gedanken zum Komponieren und zur Musik notiert. In diesen Aphorismen ist die persönliche Erfahrung einer tiefgehenden Schaffenskrise gebannt, welche die avantgardistischen Werke der sechziger und beginnenden siebziger Jahre vom heutigen, aus der Auseinandersetzung mit Musik des Mittelalters hervorgegangenen Komponieren trennt. Einige dieser ursprünglich in estnischer oder russischer Sprache geschriebenen Aphorismen, in denen die Kategorie »Stille« eine besondere Stellung einnimmt, sind in Übersetzung an verschiedenen Orten veröffentlicht worden.¹ *»Wie kann man die folgende Stille (das Schweigen) mit Tönen füllen, die des vorangegangenen Schweigens (der Stille) würdig wären?«*

Jedes Werk des tiefreligiösen Komponisten versucht letztlich, auf diese Frage eine Antwort zu geben. Das Bemühen um die richtige Antwort ist ein Ringen um musikalische Wahrheit. Denn Stille, das, was durch Töne und Klänge gebrochen wird, ist nicht »tot«, ist kein »Nichts«, sondern etwas Belebtes, für den jedenfalls, der zu hören weiß. Stille, das göttliche Schweigen, setzt den Anspruch, dem Musik zu genügen hat. Die musikalischen Klänge müssen und sie können der Stille abgelauscht werden. Pärt sagt an anderer Stelle: *»Wenn ich vom Schweigen spreche, dann meine ich jenes 'Nichts', aus dem Gott die Welt erschuf. Deswegen ist, ideal gesehen, die Pause heilig. Die Stille ist uns nicht nur so einfach gegeben, sondern um uns von ihr zu nähren. Diese Nahrung ist für uns nicht weniger wertvoll als die Luft.«*

Der Weg zu Tönen, zu einer Musik, die der Stille würdig ist, führt für Arvo Pärt aber nur über die Entsagung. Zu entsagen heißt es der Überfülle der Mittel, an die sich die Komponisten gewöhnt haben, zugunsten des Allernotwendigsten, des Dreiklangs, entsagen der aus der Kunstreligion der Romantik stammenden Vorstellung eines seiner selbst bewußten Subjektes, das sich in Kompositionen ausspricht, entsagen auch der Ungeduld im Schaffen. Von der Kompositionsmethode, die seinem »Tintinnabuli«-Stil (lat.= Glöckchen) zugrunde liegt einer Verbindung von Dreiklangs- und Skalenbewegung nach bestimmten Mustern, sagt Pärt, sie sei *»Entsagung vom eigenen Willen«*. Nur so kann sich in der Musik das verborgen wirkende *»kosmische Geheimnis«* offenbaren, dessen Existenz anzunehmen ihn der gregorianische Gesang gelehrt hatte. »Silentium«, der Titel des zu einem Variationensatz »Ludus«

komplementären zweiten Satzes aus »Tabula rasa« (1977), einem der ersten Werke im »Tintinnabuli«-Stil, dürfte wohl auch in diesem Sinne zu verstehen sein und nicht nur als Bezeichnung des gleichförmigen musikalischen Fließens »(senza motu«), das ihn kennzeichnet.

Um Musik schreiben zu können, muß man äußere wie innere Einkehr halten und die Stille der Seele suchen. Noch heute zieht sich Pärt, wie zuzeiten der fünf Jahre währenden Neuorientierung in den siebziger Jahren, zum Komponieren in die Einsamkeit zurück und sucht die Isolation von den allenthalben anzutreffenden Klängen des Alltags. Aber die Einsamkeit ist nur die äußere Voraussetzung des Komponierens. Erst eine geläuterte Seele öffnet einen für das Transzendente und kann wahrhafte Erfahrung der Stille ermöglichen:

»Die Zeit (d.h. die Stille) umgibt mich in so einer Dichte, daß ich beginne, sie zu hören.«

Der Sprung aber von dieser Erfahrung der Stille zur ausgeführten Komposition, in der sie in jenes eingangs beschriebene Wechselspiel von Klang und Stille transformiert erscheint, läßt sich in Worten kaum nachvollziehen. Auch bei einer viel weiterreichenden Kenntnis des Schaffensprozesses, als man sie aus der technischen Analyse eines Werkes gewinnen kann, bleibt zweifelhaft, ob sich ergründen ließe, woher diese Musik ihre eigentümliche Kraft und Wirkungsmacht bezieht, die sie einer breiten Hörerschaft gerade heute, in einer von Musik und Lärm überfluteten Umwelt, so attraktiv machen.