

Über Arvo Pärt und seine „Variationen zur Gesundung von Arinuschka“

Dass einige Vertreter der kompositorischen Avantgarde in Mitteleuropa über die Musik des estnischen Komponisten Arvo Pärt die Nase rümpfen, ihr den Stempel „Postmoderne“ und damit das Verdikt „irrelevant“ aufdrücken, leuchtet unter Umständen *dann* ein, wenn man sich vor Augen hält, wie suspekt dieser Avantgarde immer wieder Eigenschaften wie unmittelbare, sinnlich erfahrbare Verständlichkeit und Popularität bei weiten Kreisen der Musik liebenden Bevölkerung sind. Ein Komponist, der nicht auf Avantgarde-Festivals sondern beim „einfachen Hörer“ Erfolg hat, erregt den Verdacht, es darauf anzulegen, sich und die eigene künstlerische Integrität einem zweifelhaften Massengeschmack anzubiedern und zu Gunsten des einfachen Erfolges zu prostituieren. Die „wahrhaftige“ und einzig glaubwürdige künstlerische Haltung setzt auf Komplexität, also nicht unmittelbare Verständlichkeit, als Antwort auf die immer komplexer werdenden Weltzusammenhänge. Gemeinhin werden ja in der Politik, mithin auch in der Kulturpolitik, die einfachen Antworten auf schwierige Fragen unserer Zeit als scheinheilig, falsch, irreführend angesehen. Die Sehnsucht nach einfachen Antworten wird – in der Politik sicher zu recht – als mangelnde Differenzierungsfähigkeit, als Sozialkitsch mit dem Hang zu extremistischen Gesellschaftskonzepten interpretiert.

Nun ist die Musik Arvo Pärts tatsächlich zunächst einmal auf den ersten Blick sehr einfach, scheint sich dem Hörer nicht zu verweigern. Zudem befriedigt sie mit den vertrauten tonalen Klängen ein Bedürfnis nach Harmonie, welches sich heute nicht zuletzt in einer Vielzahl von Angeboten für neue Formen der Spiritualität und Religiosität weiter Teile der Bevölkerung entlädt. Pärt scheint gut zu einer wie auch immer definierten „New Age“ Mentalität zu passen und wurde bzw. wird von dieser sicher auch oft und gerne vereinnahmt. Genügt dies aber, um Pärt zu verdammen? Genügt dies, um ihm Anbiederung an den Massengeschmack durch postmoderne Beliebbarkeit (jenes gern zitierte „Anything Goes“) nachzusagen? Und muss man von vornherein vom scheinbar Einfachen in der Kunst annehmen, es sei tatsächlich so simpel wie es wirkt? Kann Einfachheit nicht eventuell das Endprodukt von tatsächlich sehr komplexen Überlegungen und Vorgängen sein? In diesem Fall wäre die Einfachheit nicht etwas, das bequeme Antworten vortäuscht und somit Realitäten kitschig „zukleistert“, sondern könnte für sich durchaus Wahrhaftigkeit und Glaubwürdigkeit beanspruchen. Was ist wirklich einfach? Ist es Arvo Pärts Musik? Eines ist sie jedenfalls nicht, nämlich Anything Goes! Denn im Gegenteil geht in ihr nur sehr wenig und schon gar nicht Beliebbares! Ihre augenscheinliche Einfachheit ist zu allererst Resultat einer extremen Selbstbeschränkung (wofür es im Verlauf dieses Textes Belege nachzuliefern gilt). Dieselbe ist unbedingt zur Verteidigung Pärts ins Feld zu führen, will man dem Vorwurf begegnen, Pärt würde den leichtesten Weg zum Publikum und somit zum Erfolg gehen. Denn es ist *nie* der leichteste Weg für einen Künstler, sich bis zur Selbstverleugnung zu beschränken. Dass es Arvo Pärt nie um sich selbst geht, nicht um ein Bespiegeln der eigenen Genialität, um das zur Schau Stellen eigener Gefühligkeiten, um das missionarische Verkünden der Überzeugung, er hätte den Stein der Weisen gefunden, dass er es nicht darauf anlegt, mit seiner Musik zunächst einmal Erfolg zu haben (er wurde selbst als erster von seinem Erfolg überrascht und entzieht sich diesem einem Einsiedler gleich immer noch so gut es geht), zu dieser Erkenntnis muss man spätestens dann gelangen, wenn man sich intensiver mit seiner Musik auseinandersetzt und gerade die scheinbare Einfachheit ernst nimmt und genauer untersucht. Zu ihr stieß Pärt durch die Besinnung auf seinen Glauben; freilich ein Glaube, der wohl zeitweise auch ein Ausdruck innerer Emigration eines von sowjetischer Diktatur geknebelten Künstlers war, zudem ein Glaube, der, in der Ostkirche verwurzelt, bestimmte Formen orthodoxer Spiritualität, Liturgie und Ritualität aufgriff. Welche Bedeutung ein auf diese Weise gewachsener Glaube für einen Künstler erlangen kann, können wir aus säkularisierter westlicher Sicht sicher nie angemessen nachvollziehen und würdigen, doch liegt in diesem Glauben bestimmt ein Grund, die demütige, uneitle und nicht

auf eigene Wirkung bedachte künstlerische Haltung Pärt's als glaubwürdig zu erachten und nicht anzuzweifeln. Über seinen Glauben gelangte Pärt auch zu einer geistlichen Musik, welche ihm durch ihren objektivierten, wenig Individualität kennenden, ja fast durch Anonymität geprägten Stil zum Vorbild wurde: In der Kirchenmusik der Gregorianik bis zur Renaissance fand er jenes Ideal der Selbstbeschränkung, als Komponisten noch Diener der Sache Gottes waren, ohne die eigene Persönlichkeit eitel in den Vordergrund zu stellen. Nach einer anfänglichen avantgardistischen Kompositionsphase ging Pärt, angeregt durch das Studium dieser Musik, einen anderen Weg.

Diese Art von Religiosität verbindet einige Komponisten der ehemaligen Sowjetrepubliken, und bei nicht wenigen ist ebenfalls die Beeinflussung durch geistliche Musik der frühen Neuzeit zu erkennen (etwa bei der Tartarin Sofia Gubaidulina, dem Polen Henryk Gorecki, dem Armenier Tigran Mansurian). Aber niemandem von diesen gelang es in ähnlicher Weise wie Arvo Pärt, aus diesen Einflüssen einen ganz eigenen kompositorischen Ansatz zu destillieren. Ja mehr noch: Keiner wagte es, sich in seinen Mitteln derartig zu beschneiden, wie Pärt dies tat, und gerade daraus seinen gänzlich eigenen Klang zu entwickeln. Und in der Tat ist Pärt's musikalische Sprache einzigartig, in jedem Stück hört man seine Handschrift, seinen Stil sofort heraus. Auch wenn er seine Technik aus dem Studium der Zeit vom 12. bis 16. Jahrhundert gewann, so klingt diese doch nicht so, als ahme sie die Musik dieser Zeit einfach idiomatisch nach. Pärt's Kompositionstechnik, der Klang seiner Musik gehören nur ihm allein, denn er verfügt über einen der individuellsten und am meisten wiedererkennbaren Kompositionsstile im zeitgenössischen Komponieren! Nur wenige Komponisten der letzten hundert Jahre brachten eine ähnlich unverwechselbare Musik hervor (dazu würde ich Schostakowitsch, Ligeti und Lachenmann zählen). Demzufolge kann man seine Technik nicht anwenden, ohne sich selbst sofort zum Stilkopisten zu degradieren. Und das Aberwitzige dabei ist: Obwohl wir hier einen der ausgeprägtesten Personalstile vorliegen haben, kommt dieser durch die größtmögliche Selbstaufgabe des Komponisten zustande, wurzelt in völlig objektivierten, teilweise fast mechanischen Kompositionsvorgängen, bei denen sich Pärt als aus eigenem Gefühl heraus entscheidende Künstlerpersönlichkeit so weit wie nur irgend möglich heraushält. Zu keiner Sekunde seiner Musik drängt sich der Verdacht auf, eine Note, eine Wendung stehe da lediglich aus dem Grund, das Schönheitsempfinden des Komponist zu befriedigen.

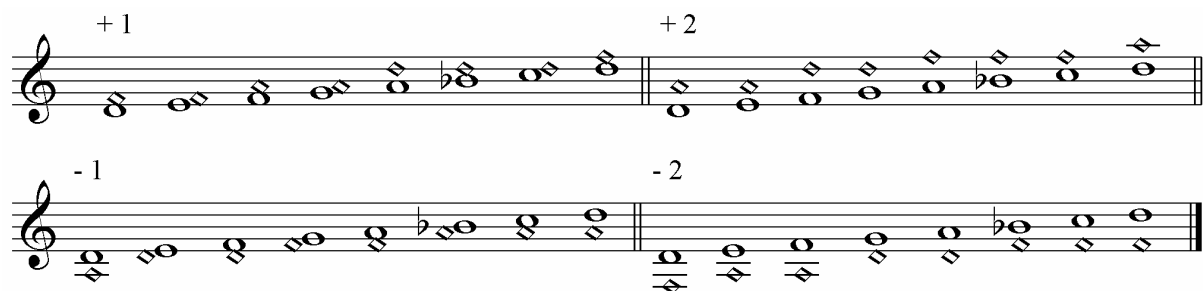
Das zweite, was an der Einzigartigkeit Pärt's so unglaublich ist, liegt in der absoluten Simplizität seines Materials begründet, denn wer hätte nach erweiterter Tonalität der Spätromantik und allen Entwicklungen, die sich ihr anschlossen, gedacht, dass es einem Komponisten nochmal gelingen würde, einen schlichten Dreiklang, eine Tonleiter auf derartige Weise neu erlebbar zu machen, ihnen nicht nur neuen Sinn abzutrotzen, sondern eben auch einen eigenen Stil? Und aus mehr besteht Pärt's Kompositionstechnik zunächst einmal nicht! Dreiklänge und Tonleitern. Damit nicht genug: Meistens gilt für die gesamte Dauer eines einzelnen Werkes tatsächlich ein einziger Akkord und seine dazugehörige Tonleiter. Wer hätte nach Stockhausen tatsächlich gedacht, aus dieser äußersten Materialreduktion sinnvolle Stücke von teilweise einer halben Stunde Dauer formen zu können (wie beispielsweise das *Stabat Mater* für drei Sänger und drei Streicher)? Ich bin mir nicht sicher, ob diesem Umstand tatsächlich hinreichend Respekt gezollt wird, weswegen ich diesen hier durchaus vehement einfordere!

Die Objektivität der Vorgänge, durch welche Pärt seine Stücke generiert, und die Simplizität seiner Materialien bedingen sich gegenseitig: Wahrscheinlich ist die Reduktion auf reine Dreiklänge und Skalen nur deshalb überhaupt möglich, weil sie so objektiv, wie es irgend geht, angewendet werden, frei von jeder persönlich gefärbten Bestimmtheit. Der Komponist drückt den längst verbraucht gemeinten Materialien nicht seine eigenen Gefühle auf, er bedient sich auch nicht derjenigen Konnotationen, welche sie im Laufe ihrer Tradition aufgela-

den haben, sondern er verwendet sie tatsächlich als reines Material, als klingende Physik. Als Schwingungen, die mal Konsonanzen, mal Dissonanzen hervorbringen und außer sich selbst und ihrer Objektivität nichts transportieren sollen. Und dabei entsteht paradoxerweise eben doch eine Musik, die in den Zuhörern Emotionen auslöst, die Gefühle erzeugt, bei aller strengen Kühle auch Sinnlichkeit ausstrahlt. Doch dies geschieht nicht, weil der Komponist die Zuhörer in eine bestimmte Richtung zwingt. Sie werden vom Komponisten nicht vergewaltigt, indem sie dessen Emotionen ausgeliefert sind und diese auf Gedeih und Verderb nachvollziehen müssen.

Je mehr ich versuche, das Phänomen Pärt zu begreifen, desto mehr wächst mein Respekt vor der Leistung, die dahinter steht. Aber ich denke, der Leser dieser Zeilen wird langsam auch Belege für all dies einfordern, wird einen Blick auf konkrete Musik werfen wollen. Ich möchte dies anhand eines recht unschuldigen kleinen Klavierstücks tun, der „Variationen zur Gesundung von Arinuschka“ aus dem Jahr 1977. Es handelt sich hierbei zwar nicht um ein religiöses Werk, wovon Pärts Oeuvre reich ist, aber der reine, ehrliche und unprätentiöse Ausdruck, mit dem sich Pärt Gott zuwendet, erweist sich auch in diesem Stück als angebracht, wenn es gilt, ein krankes Kind anzusprechen. Doch zuvor seien noch einige wenige kurze musiktheoretische Erläuterungen zur Kompositionstechnik Pärts gestattet:

Sein Stil wird „Tintinnabuli“- Stil genannt, was soviel wie „Glöckchen“ heißt. Dieser etwas pittoreske Name resultiert aus dem speziellen Klang seiner Musik, in der die Töne oft so ineinander fließen, wie dies bei lange nachhallenden Glocken oder bei Musik in großen Kirchen der Fall ist. Es entstehen feine, sanfte diatonische Dissonanzreibungen, die nicht herkömmlichen Kontrapunktregeln entspringen oder gehorchen, sondern einen eigenen klanglichen Farbwert besitzen. Zustände kommen sie grob gesagt durch die Kombination von Stimmen, die sich melodisch in einer Tonleiter (meist natürliches Moll, aber auch gelegentlich Dur oder künstliche Skalen) bewegen und solcher, die dazu die Töne des zur Skala gehörigen Dreiklangs spielen (die so genannten Tintinnabuli-Stimmen). Dabei kann die Tintinnabuli-Stimme den einer Tonleiternote am nächsten darunter oder darüber gelegenen Dreiklangston spielen oder auch den übernächsten (Prinzip +/- 1 oder +/- 2) **NB 1.**



Auch kann die Tintinnabuli-Stimme im Zickzack abwechselnd über und unter die Skalen-Stimme springen **NB 2.**



Das ist – freilich etwas verkürzt – schon fast die ganze Grundlage für Pärts Technik. Eine weitere besteht darin, dass die sich in einer Skala bewegende Melodie-Stimme meist nicht einfach einem dem kompositorischen Geschmack geschuldeten Verlauf folgt, sondern oft

Produkt von sehr abstrakten Operationen ist (wie etwa von einem Zentralton aus jeweils oben und unten sukzessive einen Ton mehr hinzuzufügen **NB 3**).



Das mag ein Blick in unser Stück verdeutlichen:

Zunächst gibt es nichts als eine nackte Melodie, die im gleichmäßigen Rhythmus pulsiert, indem immer zwei Viertel Auftakt in eine Halbe Note führen. Dies geschieht durchaus mit einer gewissen Vielzahl von differenzierten Motiven, aber immer in den beiden Auftaktvierteln zunächst fallend, dann wieder zu einem Ton steigend, der zwischen den Auftaktnoten liegt. Nach acht Takten dreht sich die Bewegungsrichtung um, die Viertel steigen, um zur halben Note dann zu fallen. Die Differenzierung der Melodie in verschiedene Motive resultiert aus einer simplen Grundkonzeption: Die Halbenoten zu Beginn jedes Taktes bilden nichts als eine vom a' zum a'' auf- und von dort wieder absteigende natürliche a-Moll Tonleiter. Die Viertel der Auftaktbewegung weisen lediglich Töne des a-Moll-Dreiklanges auf, und zwar immer einen über und unter der jeweiligen Zielnote **NB 4**.



Offensichtlich verschränkt Pärt hier also die Skalen- und die Dreiklangsfunktion seiner Tintinnabuli-Technik in der einen Funktion einer unbegleiteten Melodielinie. Dadurch beraubt er sich eigentlich zunächst der Möglichkeit von Dissonanzen, da diese ja praktisch nur sukzessive melodisch als Sekundschritte erscheinen, nicht simultan harmonisch im Note-gegen-Note-Satz. Aber in der linken Hand liegt ein a-Moll Quartsextakkord, der zu Beginn stumm niedergedrückt wurde, um die Resonanz von mitschwingenden Klaviersaiten freizugeben. So ist also in der Resonanz der a-Moll-Dreiklang fortwährend harmonisch präsent und führt zu sensiblen Reibungen, wenn die halben Noten der Melodie auf Durchgangsnoten zum Stehen kommen. Die Melodie, die also durch ein langsames Emporsteigen und wieder Hinuntersinken eine organische Ausgewogenheit, ein regelmäßiges Atmen erzeugt (ebenfalls durch die abwechselnde Enge und Weite der sich in zwei Vierteln und einer Halbe äußernden Kleinmotive), wird durch diesen Resonanzeffekt intern noch zusätzlich durch mal konsonante, mal dissonante Zusammenklänge strukturiert. Es ist nicht verkehrt, sich für diese feinen Differenzierungen sowohl des Klanges als auch der kompositorischen Struktur zu sensibilisieren, denn je weniger in einer Musik passiert (und hier passiert zunächst wirklich wenig!), desto wichtiger ist, wahrzunehmen, *was* denn nun eigentlich passiert! Am bemerkenswertesten finde ich hier neben der Resonanzwirkung tatsächlich die Gestaltvielfalt der organischen Melodie und die Tatsache, dass der kompositorische Vorgang, welcher diese Melodie hervorbringt, aus der konsequenten Durchführung einer abstrakten Technik besteht.

Ehe ich mich einfach am Stück entlang hängele, sei nun zunächst einmal ein Blick auf die Gesamtform geworfen:

In sechs Abschnitte ist das Stück unterteilt, jeder Abschnitt ist nummeriert, also von 1. bis 6. Das lässt vermuten, dass alle Teile gleichwertig sind, es lässt aber auch die Frage aufkommen (da es sich ja um einen kleinen Variationszyklus handelt), was davon denn nun „das Thema“ ist, welches die Grundlage für Variationen bildet. Jedenfalls steht nicht als erstes ein mit „Thema“ überschriebener Abschnitt. Es lässt sich vermuten, dass das eigentliche Thema ausgespart ist und entweder in Gestalt der Melodie der rechten Hand als verbindendes Element in jeder Variation enthalten ist (dann bestünde die Variation des mit 1. überschriebenen Abschnitts schon in der Resonanz der linken Hand, welche die ansonsten gänzlich nackte Melodie bereits charakteristisch einfärbt), oder aber das eigentliche Thema ist die melodisch unspezifische a-Moll Tonleiter auf- und abwärts, die ab der 1. Variation bereits durch die Auftakt-Viertel umspielt wird (dafür könnte sprechen, dass die reine Tonleiter als Fundament in den Variationen 3 und 6 deutlich hörbar wird). Dass diese bloße Tonleiter allerdings nicht unbedingt isoliert den Variationen vorangestellt zu werden braucht, versteht sich, denke ich, von selbst.

Auffällig ist, dass die sechs Abschnitte durch mehrere Faktoren in zweimal drei Teile gegliedert werden. Das auffälligste Merkmal hierfür ist freilich der Wechsel des Tongeschlechts ab der 4. Variation. Also drei Variationen in a-Moll, drei in A-Dur. Das Ende der 3. und das Ende des Stückes als Ganzes weichen zusätzlich von der strengen Form der Melodie ab, indem sie nach ihrem Durchlauf noch zusätzliche ausklingende Noten hinzufügen und so das Ausschwingen der beiden Großabschnitte markieren **NB 5a/b**.

Schluss von 3.



Schluss von 6.



Darüber hinaus zeigt ein oberflächlicher Blick über die Noten, dass die Variationen 1 und 4, 2 und 5 sowie 3 und 6 durch ähnliche Verfahrensweisen der Variationstechnik miteinander korrespondieren, jeweils aber wieder durch Nuancen abgeändert. So sind die Variationen 1 und 4 auf die einstimmige Melodielinie ohne explizit gespieltes zusätzliches Tonmaterial beschränkt.

Die Variationen 2 und 5 kombinieren diese Melodie mit langen Zusatztönen (über deren Struktur ich gleich noch Genaueres sagen werde). Die Variationen 3 und 6 haben gemeinsam, dass sie die Melodie mit sich selbst doppeln, in der Art, dass – zeitversetzt zur rechten Hand – die Unterstimme der linken Hand ebenfalls die komplette auf- und absteigende Tonleiter auf A spielt. Ebenso wird in einer weiteren Schicht die Akkordton-Struktur der Auftaktviertel aus der rechten Hand wiederholt. Variation 6 steigert diese Komplexität sogar noch, indem sie in einer mittleren Schicht die Hauptmelodie im Oktavkanon wiederholt, während die unterste Stimme der linken Hand wieder die reine A-Dur Tonleiter spielt **NB 6**.

Dabei wendet Pärt eine strukturelle Idee an, die – versucht man sie tatsächlich klanglich umzusetzen – das ansonsten so einfache Klavierstück anschlagstechnisch sehr diffizil werden lässt: Denn sobald die linke Hand sich zur Melodie der rechten mit eigenen Tönen dazugesellt, sind beide Hände metrisch verschoben, werden Viervierteltakte miteinander kombiniert, die nicht deckungsgleich sind (in der 6. Variation sind es sogar drei verschieden gelagerte Viervierteltakte!). Nimmt man dies ernst, versucht also, die interne Taktgewichtung jedes Vierviertelakttes in jeder Stimme unabhängig voneinander zum Klingen zu bringen (also die zur Eins hinzielenden Auftakte der Hauptmelodie, die von der Eins abschwingenden Synkopen in der Variation 3 oder gar die um einen halben Takt versetzten Betonungs-Verhältnisse im Kanon der Variation 6), dann wird das Spiel vertrackt! Es stellt sich die Frage, inwieweit solche Komplikationen tatsächlich einer adäquaten pianistischen Umsetzung harren, oder inwiefern es sich hierbei um ein rein optisches, sich dem Leser der Noten aufdrängendes Phänomen handelt. So viel ist klar: Es steht in den Noten, und es schadet bestimmt den Klavierstudien nicht im Geringsten, sich dieser Sensibilisierung der Anschlagkultur wenigstens versuchsweise auszusetzen!

Sehen wir uns die einzelnen Variationen noch genauer an:

Die Pfundsnoten in den Abschnitten 2 und 5 offenbaren nicht sofort ihre Herkunft, wenn man sie schlicht simultan als Einzelnoten sieht, die sich zur Hauptmelodie dazugesellen. Erst, wenn man die linke Hand als eigenständiges melodisches Ereignis auffasst, erkennt man, dass sie ein paar der Dreiton-Motive der rechten Hand aufgreift. Und zwar jedes fünfte. Die rechte Hand beginnt mit c''-e'-a', die linke antwortet mit C-E'-A'. Vier Takte später hören wir rechts a''-c''-e'', daraufhin links a'''-c'''-e''' usw. **NB 7**.

Warum spielt die linke Hand gerade diese Tonfolgen mit? Ganz einfach! Sie weist im Verhältnis zu den Tondauern der rechten Hand die vierfache Proportion auf: Aus zwei Viertel und einer Halbe werden zwei ganze und eine Doppelganze. Da ist eben nur Platz für jede fünfte Figur der rechten Hand! Diesen Proportionskanon-Kontrapunkt nun also zeitversetzt komplementär auf die Zwei der rechten Hand beginnen lassen (wo diese gerade keinen Impuls spielt) – voilà! Fertig ist das Variationsprinzip! Es kommt lediglich noch dazu, dass Pärt die linke Hand abwechselnd unter und über der rechten platziert: 3 Oktaven tiefer, eine Oktave höher, zwei Oktaven tiefer, eine Oktave höher (man beachte die kleinen Abweichungen von der Systematik!). In Variation 5 ist das Tonhöhenverhältnis insofern ein wenig anders, als Pärt die linke Hand zweimal hintereinander über und zweimal unter der rechten spielen lässt (+2 Oktaven, +1 Oktave, -1 Oktave, -1 Oktave). Aber beide Variationen haben – dramaturgisch bedeutsam – gemeinsam, dass sie im Zusammenklang beider Hände mit einer Dissonanz enden, die traditionell als Quartvorhalt gehört wird und so Spannung weiter trägt, die sich aber nicht im traditionellen Sinn auflöst (wobei man sagen kann, dass sich beim Übergang von Variation 5 zu 6 das d' tatsächlich im folgenden ins cis' geführt wird **NB 8**).

Im 3. Abschnitt beginnen beide Hände gleichzeitig, allerdings hat die rechte Hand zunächst wie gehabt zwei Auftaktviertel, wohingegen die linke gleich volltaktig beginnt. Während in der Hauptmelodie die Tonleiteröne zwischen die beiden Akkordtöne des Auftakts gebettet sind, reißt die linke Hand diese Einheit auseinander: Die Tonleiter fungiert als Basslinie, die Akkordtöne erscheinen eine Oktave nach oben versetzt und stehen nun *nach* den Tonleiterönen, zusätzlich durch die Synkopierung rhythmisch profiliert **NB 9**.

Dadurch entsteht bereits ein reizvoller komplementärer Satz von Betonungshierarchien, der sich in Variation 6 noch steigert (halbtaktig versetzter Kanon zwischen oberem und mittlerem System, isolierte Tonleiterlinie der linken Hand als Basslinie, diesmal um ein Viertel gegenüber der Hauptmelodie versetzt).

Die Variation 4, welche wieder den Satz auf die einstimmige Melodie reduziert und die Verdichtung herbeiführt, ist insofern interessant, dass Auftaktviertel und Halbenoten nun auf beide

Hände verteilt werden. Dadurch wird – zumindest in den Noten – sichtbar, dass die Melodie eigentlich aus zwei verschiedenen Schichten zusammengesetzt ist, die sich nun bewusst trennen. Es wäre zu fragen, inwieweit der Pianist diese Trennung hörbar machen sollte. Aber in jedem Fall wird diese Variation für den Pianisten selbst ein anderes Spielgefühl bereitstellen **NB 10**.

Più mosso

Eigentlich ist damit schon fast alles gesagt, was für die Analyse Relevanz besitzt. Doch wäre sie unvollständig, wenn ich nicht nochmals auf einen Sachverhalt einginge, den ich weiter oben bereits erwähnte, nämlich den der Resonanz. Sie scheint mir neben der tonlich strukturellen Ebene der Komposition von nicht geringer Bedeutung für die Aura dieses Stückes zu sein: Wie beschrieben, bezieht der 1. Abschnitt seinen Reiz im wesentlichen aus den Reibungen, die sich im Zusammenklang mit der Resonanz der zu den stumm niedergedrückten Tasten der linken Hand gehörenden Saiten ergeben. Jeder der sechs Sätze weist nun einen anderen Umgang mit dem Thema Resonanz auf:

Während in Variation 1 das rechte Pedal ausdrücklich vom Gebrauch ausgeschlossen wurde, nutzt Variation 2 dasselbe, und zwar jeweils wenn die linke Hand den Grundton A' bzw. a als tiefsten Ton des Satzes erreicht. Daraufhin schwimmen also alle gespielten Töne über dem Grundton-Orgelpunkt zusammen, nicht nur die zum a-Moll Dreiklang gehörenden. Es wächst ein sanfter Cluster, der wieder entlassen wird, sobald in der rechten Hand der Abstieg beginnt. In der zweiten Hälfte der Variation wiederholt sich dieses Spiel, sodass das an sich (durch Auf- und Abstieg zweigeteilte) Thema nochmals weiter zur Vierteiligkeit gegliedert wird: 2 Takte ohne Resonanz, zwei Takte Resonanztotale, zwei Takte ohne, zwei Takte mit.

Am Ende von Variation 2 wird das Pedal aufgehoben. Das heißt, Variation 3 soll bewusst zur Gänze auf Resonanz verzichten. Offenbar soll die komplementäre Linearität im Zusammenspiel der beiden Hände nicht verwischt werden.

Variation 4 dagegen, die ja ihre größte Wirkung aus der Wendung nach Dur zieht, taucht den Klang nun durch das durchgängig gedrückte Pedal in eine impressionistische, traumgleiche Stimmung. Schlichtweg alle in dieser Variation gespielten Töne verschwimmen zu einer einzigen Klangfläche, wodurch der Wechsel der Stellungen, in denen Halbtondissonanzen stattfinden, ins Bewusstsein rückt (bei Moll zwischen den Tonleiterstufen 2 und 3, 5 und 6, bei Dur zwischen 3 und 4 sowie 7 und 8).

In der 5. Variation verzichtet Pärt wiederum ganz aufs Pedal. Ist also in dieser Variation alles wie in der 3.? Nicht ganz, denn es kommt die Ebene der Artikulation dazu: Zum ersten Mal werden die Auftaktviertel der rechten Hand staccato gespielt. Auch dies hat schließlich Auswirkungen auf die Dichte des Klangs und somit auf die Resonanz!

Schließlich zeigt Variation einen Kompromiss zwischen totalem Zusammenklang wie in Variation 4 und vereinzelt Unschärfstellen wie bei der 2. Variation: Das linke Pedal wechselt taktweise, und zwar mit den Einsen der Takte der Basslinie. Dadurch wird die metrische Ver-

schiebung des unteren Systems im Vergleich zum oberen um ein Viertel klanglich bewusst gemacht.

Durch die Verdurung zur Hälfte des Werkes, durch das Spiel mit der Resonanz, außerdem durch die wachsende metrische Lebendigkeit in den Taktverschiebungen, schließlich durch die feine Anhebung des Tempos ab der 4. Variation, gewinnt man den Eindruck, als würde das Stück selbst – analog zur im Werktitel genannten Arinuschka – von Krankheit und Traurigkeit geheilt. Das Stück nimmt *die* Entwicklung, die sein Adressat nehmen möge. Und wahrscheinlich soll das Stück seinen Teil dazu beitragen, wobei ich mir vorstellen kann, dass es diese Aufgabe tatsächlich zu erfüllen vermag. Und zwar nicht durch billiges Mitleid, sondern durch die Kraft unsentimentaler, reinigender Klarheit der kompositorischen Entscheidungen. Und die sind weiß Gott nicht zu unterschätzen! So sehr sich Pärt auch einschränkt und Ketten anlegt, so sehr er eigene Sentimentalität aus dem Kompositionsprozess herausnimmt, so wenig ist er doch im Rahmen seiner selbstgesteckten engen Grenzen der Verpflichtung entbunden, Entscheidungen zu treffen.

Wie wenig scheint möglich in dieser Kompositionstechnik! Und doch schafft Pärt es immer wieder, hochsensibel die Weichen dafür zu stellen, einem Werk das eigene Gepräge zu geben. Wenn man sich die grundlegenden kompositorischen Mittel, die sich Pärt zubilligt, beseht, möchte man meinen, man würde selbst damit vielleicht drei Stücke zustande bringen, dann hätte sich diese Technik erschöpft. Pärt schafft es hingegen immer wieder, jedem Stück eine gewisse Individualität zu wachsen zu lassen, für jedes eine neue Initialzündung, eine nur ihm gehörende Idee zu finden. Bei Licht besehen ist dies unglaublich und eine große kompositorische Meisterleistung, die man anerkennen muss, selbst, wenn man stilistisch mit seiner Musik nichts anzufangen weiß, oder wenn man – wie ich das selbst für mich zugeben muss – beim Hören einer CD mit Pärt-Musik spätestens beim dritten Stück eine gewisse Gleichförmigkeit zu beklagen beginnt. Aber wahrscheinlich ist seine Musik dafür nicht gemacht. Da die Differenzierungen derartig fein sind, verlangen sie ein ebenso feines Zuhören, ein ernst Nehmen jedes winzigen Details der kompositorischen Entscheidungen. Zur Wellness-Dauerberieselung taugt diese Musik wahrscheinlich nicht – auch wenn sie dazu sicher nicht selten missbraucht wird! Aber immer, wenn ich mir ein einzelnes Stück vornehme, wenn während eines Konzertes ein Werk aus Pärts Feder auf dem Programm steht, dann ist mir klar, welch starke Persönlichkeit sich hier äußert und auf welche starke Weise sie dies tut – gerade durch die gleichzeitig simple und komplexe Ökonomie, die unromantische Selbstlosigkeit, die strukturell gebundene Sinnlichkeit dieser Musik! Pärts Musik würde mir fehlen, gäbe es sie nicht!

Leipzig, 19.12.2007