

Dreiklänge und Dreamchords

Klangideale von Arvo Pärt und La Monte Young

Die Klangideale von Arvo Pärt und La Monte Young – wie auch ihre Vorstellungen vom musikalisch Schönen – scheinen aus der Abwesenheit von Klang erwachsen zu sein: der Stille. Auffallend lange Pausen sind charakteristisch für die Kompositionen des in Berlin lebenden Esten Pärt und des Amerikaners Young. Pionier hinsichtlich eines neuen Umgangs mit Pausen war in der neuen Musik Anton Webern. Deren besondere Ausstrahlung liegt bei Webern darin, daß sie »nicht mehr bloße Zäsuren« sind, sondern »gewissermaßen zu klingen beginnen«.¹ Auch Arvo Pärt und La Monte Young haben nach eigenen Angaben Webern studiert. Anders als jener komponieren sie aber nahezu ungebrochen harmonische Musik. Sie vermeiden abrupte Tempowechsel, arbeiten mit lang gehaltenen Bordunklängen und erzeugen so eine musikalische Atmosphäre, die auch die Rezipierenden still werden läßt. Bei Pärt wird diese Ruhe zum Beispiel bei der Vertonung von kirchlichen Bußtexten gelegentlich durch unerwartet laute Passagen unterbrochen – wie in *Miserere* oder *Litany*. Trotz der konventionell anmutenden Mittel wirken Pärts und Youngs Werke jedoch ebenfalls irritierend auf Ohren, die zeitgenössische Musik sonst nicht zu hören bekommen: Hierzu mögen einerseits die ungewöhnlichen Längen der Stücke im Verhältnis zu einer sehr begrenzten Auswahl an Tönen, Intervallen und harmonischen Wechseln, andererseits besagte Pausen beitragen.

Stille

In Arvo Pärts erster *Tintinnabuli*-Komposition *Sarah Was Ninety Years Old* für drei Solo-Stimmen, Orgel und Schlagzeug von 1976 sind Stille und Klang nahezu gleichwertige Bestandteile des Werks. In den Schlagwerkteilen folgt jeweils auf die in Rhythmus und Dynamik algorithmisch festgelegte Phrase von drei Tom-Tom-Schlägen und einem Tamburin-Schlag eine Pause in gleicher Länge. Radikaler als Pärt aber komponiert Young mit der Stille: Auf der von Gramavision veröffentlichten CD-Aufnahme von *Four Dreams of China* (1962) sind die Pausen über zwanzig (!) Sekunden lang. Und in *Composition No. 5*, dem so genannten *Butterfly-Piece*, verzichtet Young sogar ganz auf Klang. Die Komposition besteht darin, daß Schmetterlinge in einem Raum frei gelassen werden und das Stück erst dann endet, wenn alle Schmetterlinge durch ein offenes Fenster nach draußen geflogen sind.

Wieso so viel Stille? Um zu irritieren? Als Gegenmodell zur Reizüberflutung der modernen Mediengesellschaft? »Weil die Stille im-

mer vollkommener ist als die Musik«, antwortet Pärt². Diese Aussage könnte dem Duktus des mittelalterlichen Theologen Hugo von St. Viktor folgen, der lehrt, daß »die sichtbare Schönheit Abbild der unsichtbaren Schönheit ist«.³ Wenn Stille wirklich vollkommen ist, kann oder muß sie jedenfalls auch schön sein. Aber wie ließe sich diese Schönheit dann in Musik überführen? Pärt löst für sich diese Frage, indem er versucht, der Stille Klänge »abzulauschen«. Ein Aphorismus lautet von ihm: »Wie kann man die folgende Stille (das Schweigen) mit Tönen füllen, die des vorangegangenen Schweigens (der Stille) würdig wären?«⁴ Dieser Weg zu einer Musik, die der Stille würdig ist, führt für Pärt über die Reduktion der musikalischen Möglichkeiten. Er partizipiert in der Hochschätzung der Stille und Reduktion an der von den frühen christlichen Eremiten überlieferten Tradition, die in der orthodoxen Kirche einen zentralen Stellenwert besitzt: »Anfang der Ruhe ist die Entfernung allen Geräuschs, das gleichsam den Grund der Seele aufrührt«, schreibt der Kirchenvater Johannes Klimakus.⁵ La Monte Youngs Bezug zur Stille beruht dagegen unter anderem auf seinem Kontakt zur hinduistischen Religion, in der Stille und Minimalismus als meditatives Moment eine herausragende Rolle spielen. Zusätzlich dazu, daß ihre Klangideale von Stille und beschränktem musikalischem Material von – wenn auch unterschiedlichen – religiösen Traditionen und Praktiken beeinflusst sind, ist beiden gemeinsam, daß sie sich mit diesen Leitbildern von den komplexen Strukturen der seriellen Musik abgrenzen, in deren Stil auch sie anfangs komponierten.

Die stärkste Reduktion findet sich in Youngs »Verbalpartituren«. Diese bestehen aus möglichst konzentrierten, knappen Anweisungen: beispielsweise *Composition 1960 No. 7*, in der lediglich eine Quinte mit der Interpretationsanweisung »to be held for a long time« notiert ist. Arvo Pärt indessen minimierte seit seiner musikalischen Wende in den 70er Jahren seine Werke auf die elementaren musikalischen Bausteine Tonleiter und Dreiklang. Als Rückkehr zur klassischen Tonalität

1 Dieter Schnebel, *Denkbare Musik: Schriften 1953-1972*, Hrsg. von H. R. Zeller, Köln 1972, S. 50.

2 Roman Brotbeck/Roland Wächter, *Lernen, die Stille zu hören. Ein Gespräch mit dem estnischen Komponisten Arvo Pärt*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 3/1990, 13-16, S. 16.

3 Zitiert nach Jan Adrianus Aertsen, Art. *Das Schöne (Mittelalter)*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 8 (1992), 1351-1356, Sp. 1352.

4 Arvo Pärt, *Aufzeichnungen*, in: *Individualität: Europäische Vierteljahresschrift* 28/1990, S. 7.

5 Johannes Klimakus, *Die Leiter zum Paradies [...]*, Landshut 1834, S. 507.

8 Klangwelten der Langsamkeit und Stille. Der estnische Komponist Arvo Pärt im Gespräch mit Klaus Georg Koch und Michael Mönninger, Berliner Zeitung, 1./2. März 1997.

9 Vgl. Arvo Pärt, *Tabula Rasa*, in: *Melos* 47/1985, S. 98.

läßt sich diese Entscheidung höchstens bedingt erklären. Denn seine *Tintinnabuli*-Stücke bestehen aus zwei jenseits funktionsharmonischer Prinzipien miteinander verwobenen, polyphonen Schichten:

1. aus einer linearen, hauptsächlich aus Sekundschritten bestehenden Melodielinie und
2. einer dagegengesetzten Stimme, der sogenannten *Tintinnabuli*-Stimme, die einen reinen Dur- oder Moll-Dreiklang beschreitet und mit der ersten Stimme, meist abwechselnd, in dissonantem und konsonantem Verhältnis steht.

Wohlklang

Was für Pärt der Dreiklang ist, sind für La Monte Young die »Dream Chords«; so nennt er seine bevorzugte intervallische Basis, die er erstmals in *Trio for Strings* von 1958 verwendet. Der Komponist spart dabei Sexten und Terzen durchgängig aus und arbeitet ausschließlich mit reinen Quarten und Quinten, großen und kleinen Sekunden, großen und kleinen Septimen, kleinen Nonen und wenigen übermäßigen Undezimen, sowohl im harmonischen Verlauf wie auch in der Notenfolge. Young orientiert sich an Frequenzverhältnissen der natürlichen Obertonreihe, beruhend auf einer Theorie seines indischen Gurus, dem Musiker Pandit Pran Nath, bei dem er Kunstgesang studierte. In einem Interview von 1973 geht er davon aus, daß die von ihm benutzten »rationalen« Frequenzstrukturen auf »universellen Prinzipien beruhen« und sich auf die »Schwingungen des Universums«⁶ beziehen. Young greift damit zumindest ansatzweise den alten pythagoreischen Gedanken der Sphärenmusik auf: Das Weltganze sei ein geordnetes, harmonisches Gebilde, das auf akustischen Gesetzen beruhe – entsprechend den einfachen ganzzahligen Intervallverhältnissen. Außerdem ging Pythagoras davon aus, daß, wenn alles Bewegte einen Ton hervorbringe, dieses auch für die Himmelskörper gelten müsse. Diese Harmonie der Sphären und Gestirne ergebe eine vollkommene und erfüllte Musik, an der sich die irdische orientieren solle.⁷ Auch Pärt hat den Anspruch, sich auf objektive musikalische Gesetze zu stützen. In einem Gespräch mit der *Berliner Zeitung* vom März 1997 antwortet er auf die Frage, was für ihn Wohlklang und musikalische Schönheit heiße: »Ich weiß nicht, was Schönheit ist. Aber um zu wissen, was ein Wohlklang ist, genügt es, einen Ton zu nehmen und seine Ober- und Nebentöne zu bestimmen. Musik besteht aus objektiven akustischen Regeln. Dagegen anzugehen ist wie ein Kampf gegen die Gravitation. Der Dreiklang und seine Obertöne existieren unabhängig davon, in welcher politischen

26

Partei ich bin oder ob ich mich als Zwölftontechniker verstehe.⁸ Indem Pärt den Dreiklang aus den für die europäische Klassik charakteristischen funktionsharmonischen Zusammenhängen löst, möchte er einen »universalen« Gebrauch des Dreiklangs erreichen.⁹ Ob dies angesichts der vielen, doch sehr unterschiedlichen musikalischen Gemeinschaften in dieser Welt gelingen kann, bleibt jedoch fraglich. Gegenüber La Monte Youngs und Pärts musikalischen Präferenzen mögen manche auch kritisch anmerken, ob nicht gerade ungeordnete und vielfältige Strukturen die Phantasie von Komponistinnen und Komponisten anregen? Oder ob nicht ein zu starres neupythagoreisches Postulat »kosmischer Ordnungen« in der Musik die Entfaltung kreativen Denkens und Empfindens hemme?

Widersprüche

Pärt und Youngs Wege zu einer Musik der Stille führen zu den ästhetischen Idealen von Reduktion, aber auch von Reinheit in der Musik. Bestimmte Tonintervalle und Geräusche werden aus ihrer Musik ausgegrenzt. Zu ganz anderen Schlußfolgerungen aus seiner Arbeit mit der Stille kam John Cage. Seine Beschäftigung mit der Stille führte ihn zu einer neuen Wahrnehmung und letztlich zur Integration der vielfältigen Geräusche und Klänge des Lebens, exemplarisch komponiert in dem legendären Stück *4'33*: Die in einem Konzert ansonsten eher störenden Nebengeräusche wie Hüsteln, Schnauben und Flüstern erhalten während dieser vier Minuten und 33 Sekunden langen Pause den Status von Musik.

Gerade bei Befürwortern von geräuschhafter Musik eckt Pärts und Youngs Ästhetik der Reinheit des Klanges an: »Es gibt hienieden keine reinen Töne, weder physikalisch noch moralisch« schreibt der Philosoph Christoph Türcke und bezeichnet den reinen Ton gar als reine Lüge.¹⁰ Ihm erscheint die Ästhetik des reinen Tons wenig wahrhaftig: »Kein Ton, der nicht mit Geräusch versetzt wäre, anderes mitklingen ließe, als sich selbst, kein noch so glockenhelles Stimmchen, indem sich nicht auch Verlangen, Begehren, Trieb ausdrückte.« Türcke stört der »lärmfreie« Tonraum, der in Westeuropa vor allem durch den Gregorianischen Gesang eröffnet wurde. Er möchte stattdessen die ältesten musikalischen Impulse wieder belebt wissen, und gerade der Übergang von Geräusch zu Musik erscheint ihm hierbei wichtig. In seiner Vorstellung hatte Musik ursprünglich die Funktion, rituelle Opferungen zu begleiten und zu übertönen. Physische Gewalt in Klanggewalt zu überführen, sei ihr erstes Ziel gewesen. Aus der Brutalität

6 Vgl. Niklas Gligo, *Ich sprach mit La Monte Young und Marian Zazeela*, in: *Melos. Zeitschrift für Neue Musik* 40/1973, 338-344, S. 338.

10 Christoph Türcke, *Zurück zum Geräusch. Die sakrale Hypothek der Musik*, in: Hinrich Bergmeier (Hrsg.), *Le Sacre. Musik – Ritus – Religiosität* (Programmbuch zur *Biennale Neue Musik Hannover* 2001), Saarbrücken 2001, S. 81.

7 Vgl. Friedrich Zipp, *Vom Urklang zur Weltharmonie. Werden und Wirken der Idee der Sphärenmusik*, Kassel 2/1988, S. 22 ff.

dieses Anfangs sei dann aber auch deren Gegenteil aufgestiegen: Anmut, Harmonie, Wohlklang. Wie Musik das Geräusch überwinden müsse, um Musik zu werden, so müsse sie auch das Schreckgestammel bewältigen; sie müsse dessen Schauer binden und ihn zu Klage, Sehnsucht, Freude sublimieren, um sich so allmählich das ganze Register ihrer Ausdrucksmöglichkeiten zu erschließen. Alles, was sie überwinde, lagere sich in ihr aber auch ab. Es werde gleichsam zum Resonanzboden ihres aktuellen Klangs. Aus dieser Behauptung wird bei Türcke letztlich auch eine Forderung: Im schönen Klang sollen auch die häßlichen Töne mitschwingen. Wo dies nicht geschehe, würden die Schrecken und Ängste der Vergangenheit und Gegenwart verdrängt.

Doch droht ein solches Konzept in seinem Allgemeingültigkeitsanspruch ebenso schnell wie ein streng neupythagoreisches zu erstarren: Muß Musik tatsächlich immer die ganze Realität mit ihren schönen und häßlichen Seiten spiegeln? Und ließe sich dieses überhaupt bewerkstelligen? Gibt es nicht viele Welten und Realitäten, und tut es nicht gerade gut, seine eigene für eine Weile zu verlassen? In der deutschen Neue-Musik-Szene ist der nüchterne Blick zu einer Art Dogma geworden. Das hat seine geschichtlichen Gründe: Nach dem zweiten Weltkrieg hatte in Deutschland mit dem Serialismus ein radikaler Rationalisierungsprozeß eingesetzt.¹¹ Man orientierte sich zusehends an den Naturwissenschaften, was die Verwendung technischer Begriffe, die elektronische Klangforschung und die intensive theoretische Reflexion über Musik deutlich machen. Auch wenn die meisten Komponistinnen und Komponisten nur wenige Jahre radikal seriell und später freier komponierten, blieb der »Wissenschaftsanspruch eines neuen, um Klangforschung bemühten Denkens« elementar,¹² der mit der – durch die Nationalsozialisten korrumpierten – romantischen Ästhetik musikalischen Ausdrucks bewußt brach. Aus heutiger Sicht wirkt der damalige Umgang mit dem Alten verkrampft. Der 1956 geborene Komponist Manos Tsangaris beispielsweise hält wohl stellvertretend für die meisten Komponisten seiner Generation Adornos Auffassung vom Fortschritt in der neuen Musik schlicht für »Humbug«: »Die Materialforschung ist über Jahrzehnte derart radikal betrieben worden, daß ich sie jetzt benutzen oder genießen will. Und das hängt dann schon sehr eng mit der Daseinsfrage und mit der Fähigkeit zusammen, die Quelle der Sehnsucht in sich freizuhalten.«¹³ Das Alte wurde – wenn auch aus nachvollziehbaren Gründen – so sehr abgelehnt, daß es, wie Pärt es einmal formulierte¹⁴, an Haß grenzen konnte. Mann

wollte unbedingt anders sein als die Nationalsozialisten. Das hatte auch Folgen auf die moderne Definition von Schönheit: Schönheit beschreibe nicht mehr die ästhetische Seite einer harmonischen Ordnung, sondern das, was – der Erfahrung von Auschwitz entsprechend – dem »Leid der Welt abgerungen, im Werk zu einer neuen Form gefunden hat«, so der evangelische Theologieprofessor Horst Schwebel.¹⁵

Gegensätzliche Pole

Anstatt die eigenen ästhetischen Ideale gegen die der anderen auszuspielen, wäre es hilfreich, die in der neuen Musik heute glücklicherweise sehr verschiedenen Ansätze als zwei Seiten einer Medaille zu sehen. In einem Interview vergleicht La Monte Young seine Musik mit der von John Cage: »Nun, meine Meinung ist, daß John Cage und ich wie zwei gegensätzliche Pole sind, positiv und negativ, und daß sein Ende des Pols mein Ende klarer macht. Wir verwenden das eine, um das andere zu definieren! Ich glaube, daß seine Methode die des Zen ist, die besagt, Leben ist dies Leben, Leben ist meine Musik. Wohingegen meine Methode eher die des Jogis ist, die besagt: Disziplin – ich werde versuchen, mein Leben zu kontrollieren, ich werde versuchen, in eine bestimmte Richtung zu gehen, ich werde rationale Frequenzverhältnisse mit den Sinustönen benutzen, und ich werde sie wochenlang aushalten, und ich werde nichts tun als ihnen zuhören, und dann werde ich nur sie singen. Cage hingegen baut seine Komposition aus allen Arten von diversen Klängen auf und stellt sie auf sehr schöpferische und einfallreiche Weise zusammen.« Ist es nicht ebenso mit der musikalischen Schönheit? Braucht nicht auch hier das eine Extrem das Andere, um seine Wirkung entfalten zu können? Ist Schönes ohne Häßliches denkbar? Würde nicht jedes Schöne ohne sein Gegenüber verblassen?

Wir brauchen Gegensätze in der Musik, damit sie schön bleibt – gegensätzliche Pole, zwei Seiten einer Münze. Statt Konsonanz und Dissonanz, Geräusch und Ton, sind es in Pärts und Youngs Stücken vielleicht stärker Stille und Klang, die sich reiben. Doch läßt sich die Gegensätzlichkeit des Schönen allgemein nicht nur bei einzelnen Komponistinnen und Komponisten, sondern auch im Hinblick auf ihr Zusammenspiel untereinander finden: Nichts ist langweiliger, als wenn auf Festivals neuer Musik alle »Neutöner« gleich schön-häßlich klingen, alle für alles stehen oder zumindest für den »avantgardistischen« common sense. Konträre Ansätze sind gefragt. ■

15 Horst Schwebel, *Wahrheit der Kunst – Wahrheit des Evangeliums*, in: A. Mertin/H. Schwebel (Hrsgg.), *Kirche und moderne Kunst*, Frankfurt/a.M. 1988, S. 144.

11 Vgl. Oliver Kautny, *Arvo Pärt zwischen Ost und West – Rezeptionsgeschichte*, Stuttgart 2002, S. 146.

12 Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7), S. 307.

13 Zit. nach Michael Struck-Schloen, *Gegen die Rituale. Drei Versuch über den Komponisten Manos Tsangaris*, in: *Positionen. Beiträge zur neuen Musik* 38/1999, S. 8.

14 In: *Einen einzigen Ton schön spielen. Arvo Pärt im Gespräch mit Martin Elste*, in: *Individualität. Europäische Vierteljahrszeitschrift* 28/1990, S. 11.