

De p/Passie van Arvo Pärt

Muziek die verstillt en verstilling brengt

Max van de Wiel ocsso

90

DE KOVEL

We schrijven 25 juli 1976. De componist Arvo Pärt zit met zijn notitieboekje op een bank in de tuin van het Russisch-Orthodox Kuremäeklooster – ook wel Pühtitsaklooster genoemd – in Estland. “Wat ben je aan het doen? Wat schrijf je daar?”, vraagt een meisje van een jaar of tien hem plotseling. “Ik probeer muziek te schrijven, maar het lukt niet zo goed”, antwoordt hij. “Heb je God al bedankt voor deze mislukking?”, zijn daarop haar onverwachte woorden.

Deze anekdote vertelt Arvo Pärt in mei 2014 naar aanleiding van zijn eredoctoraat aan het Saint Vladimir’s Orthodox Theological Seminary in New York. De toehoorders hangen aan zijn lippen als hij dat voorval in zijn dankrede te berde brengt.¹ “Heb je God al bedankt voor deze mislukking?” Misschien is ‘mislukking’ toch niet het goede woord. Immers, medio 1976 kreeg Pärts muziekstijl, na een jarenlange zoektocht en een moeizaam proces, een nieuwe vorm die wereldwijd gewaardeerd zou worden.

Jeugd en opleiding

Arvo Pärt werd op 11 september 1935 in het Estse stadje Paide geboren. Na de scheiding van zijn ouders verhuisde hij met zijn moeder naar Rakvere. Daar kreeg Arvo zijn eerste muzieklessen en leerde hij op de plaatselijke muziekschool piano spelen. In 1954 ging hij naar de middelbare muziekschool in Tallinn, de hoofdstad van Estland, maar moest die binnen een jaar weer verlaten om zijn militaire dienstplicht te vervullen. Gedurende deze dienstitijd speelde hij hobo en percussie in een militair orkest.

Na zijn militaire dienst in 1957 ging Arvo Pärt naar de Muziek- en Theateracademie in Tallinn, waar hij bij de Estse componist en muziekpedagoog Heino Eller compositie studeerde. Voor zijn medestudenten was het snel duidelijk dat Pärt buitengewoon getalenteerd was. Een van hen, Ave Hirvesoo, verwoordde het zo: “Hij leek gewoon zijn mouwen te schudden en de noten vielen eruit.”² Of we dat letterlijk moeten opvatten, is niet bekend, maar Pärts



Arvo Pärt in het
Arvo Pärt Centrum,
2014.

© foto: Birgit Püwe.

eerste composities – waarin invloeden van componisten als Béla Bartók, Sergej Prokofjev en Dmitri Sjostakovitsj te horen zijn – dateren wel uit zijn studietijd. In 1963 studeerde hij aan de Muziek- en Theateracademie af.

Crisis

Na zijn studie werkte Pärt als geluidsproducent voor de Estse publieke radio-omroep en experimenteerde hij met diverse compositietechnieken. Zo beproefde hij Schönbergs twaalftoonstechniek en schreef hij vooral seriële muziek. Die composities brachten hem, omwille van de moderne stijl en de religieuze inhoud ervan, vaak in conflict met de overheid van het Sovjetregime. Zo werd zijn compositie *Nekrolog* – het eerste Estse werk in de dodecafonie – vanwege het serialisme ervan in 1960 officieel afgekeurd. Daarna werd zijn eerste nadrukkelijk religieuze werk, *Credo* (1968), officieus gecensureerd en verdween zijn muziek uit de concertzalen.

Pärt raakte in een spirituele en professionele crisis. Hij trok zich enkele jaren terug en ging op zoek naar andere muziek. In die periode componeerde hij weinig. Hij concentreerde zich vooral op de studie van het gregoriaans, alsook op middeleeuwse en renaissancemuziek – waaronder die van Josquin des Prez, Guillaume de Machault, Jacob Obrecht en Johannes Ockeghem – om een nieuwe muzikale taal te vinden. Ook bekeerde hij zich in 1972 tot het Russisch-Orthodox christendom toen hij met zijn tweede vrouw Nora trouwde.³

Tintinnabuli

Na deze periode van studie en creatieve pauze sloeg Arvo Pärt een andere muzikale weg in. In 1976 – datzelfde jaar waarin hij op een bankje in de tuin van een Russisch-Orthodox klooster zat en door een meisje werd aangesproken

– vond in Tallinn de première van het pianostuk *Für Alina* plaats. In dit korte muziekstuk – dat hij opdroeg aan Alina, de dochter van een vriend van de familie, die in Londen ging studeren – maakte Pärt voor het eerst gebruik van een nieuwe techniek die hij zelf *tintinnabuli*-stijl noemde.

Het woord *tintinnabuli* is de meervoudsvorm van het Latijnse zelfstandig naamwoord *tintinnabulum* dat ‘bel’ of ‘klokje’ betekent. De muziekwerken in deze stijl, die als het geluid van bellen of klokken klinken, zijn vaak traag, meditatief en minimalistisch van notatie en uitvoeringspraktijk. In zijn zuiverste vorm bestaat de *tintinnabulaire* muziek van Pärt uit een combinatie van twee stemmen of lijnen. De eerste stem is de melodielijn die in kleine stapjes verloopt. Vervolgens wordt die eerste stem door een tweede lijn vergezeld, ook wel de ‘*tintinnabuli*-stem’ genoemd. Die bestaat uit de tonen van een drieklank (verwijzend naar de Drie-eenheid?) – tonen die klinken als klokken – die bij de melodie passen. Door beide stemmen met elkaar te verbinden, krijgt elke noot uit de melodielijn een van de drie tonen uit de tweede lijn: de dichtstbijzijnde.⁴ Al met al resulteert die combinatie van twee stemmen in een prachtig klankbeeld dat aan klokjes of belletjes doet denken.

De *tintinnabuli*-stijl heeft ontegenzeggelijk ook een spirituele en/of transcendentale lading. Arvo Pärt zei hierover onder meer het volgende:

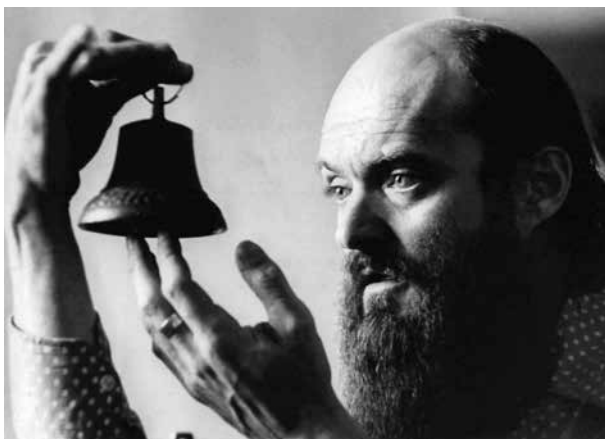
Tintinnabulatie is een plek waar ik soms naartoe ga als ik op zoek ben naar antwoorden – in mijn leven, mijn muziek, mijn werk. In mijn donkere uren ben ik ervan overtuigd dat alles daarbuiten geen betekenis heeft. Het complexe en gevarieerde brengt mij alleen maar in verwarring en ik zoek naar eenheid. Maar hoe vind ik de weg daarheen? De sporen van perfectie verschijnen op veel manieren – en alles wat onbelangrijk is, valt gewoon weg. Dat is hoe *tintinnabulatie* is... De drie tonen van een drieklank zijn als klokken.⁵

Gedurende zijn acht jaren van studie en creatieve pauze las Pärt ook diverse christelijke auteurs. Een van zijn favoriete schrijvers was de heilige Silouan. Sterker nog, in 1991 schreef hij een instrumentaal werk voor strijkorkest, genaamd *Silouan's Song*, dat hij aan deze heilige asceet heeft opgedragen.

Silouan was een Russische monnik en mysticus van het St. Panteleimonklooster op de Athosberg in Griekenland. In zijn geschriften komen onder meer de volgende thema's terug: (1) mensen zijn arme zondaars, (2) maar God is barmhartig en vergeeft de zonden van de mensen. Deze twee grondgedachten heeft Pärt in zijn *tintinnabuli*-stijl willen vatten.⁶ Een interviewer vernam uit de mond van Pärt:

Dit is het hele geheim van *tintinnabuli*. De twee lijnen. De ene lijn is wie we zijn, en de andere lijn is wie ons vasthoudt en voor ons zorgt. Soms zeg ik – het is geen grap, al wordt het wel vaak zo opgevat – dat de melodielijn onze realiteit is, onze zonden. Maar de andere lijn is de vergeving der zonden.⁷

Arvo Pärt laat zich inspireren door het geluid van belletjes en klokken.



Niet alleen het genoemde pianostuk *Für Alina* is in de *tintinnabuli*-stijl gecomponeerd, ook vele andere werken. De meest bekende daarvan zijn: *Fratres* (1977), *Cantus in memory of Benjamin Britten* (1977), *Tabula Rasa* (1977) en *Spiegel im Spiegel* (1978).

De Johannespassie

Een ander werk dat Pärt in de *tintinnabuli*-stijl componeerde, is de Johannespassie, ofwel voluit: *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem*. Dit muziekstuk, dat ongeveer zeventig minuten duurt, is een passiezetting van de Latijnse tekst uit het Johannesevangelie (Joh. 18,1-40 en Joh. 19,1-30) voor solo bariton (Jezus), solo tenor (Pilatus), sopraan-alt-tenor-bas kwartet (evangelist) en gemengd koor. Naast die vocalisten zijn er nog instrumentisten. Zij bespeelen viool, hobo, cello, fagot en orgel. In het libretto wordt de bijbeltekst door een korte inleiding (openingstitel) voorafgegaan en door een korte conclusie (slotgebed) gevolgd.

Het idee om een passiezetting te schrijven, kwam bij Pärt op in de late jaren zeventig. Binnen enkele dagen stond de hoofdstructuur van de compositie in de grondverf. Toen hij in 1980 met zijn gezin van Estland naar Oostenrijk vertrok – in zijn eigen land werd hij namelijk als landverrader gebrandmerkt –, nam Pärt deze eerste schetsen mee. Maar toen hij van de Bayerische Rundfunk een compositieopdracht kreeg, onderwierp hij zijn notities aan een grondige revisie en voltooide het gehele werk in 1982. De première in datzelfde jaar door het Beierse Radiokoor onder leiding van Gordon Kember was geen onverdeeld succes. Het werk kreeg pas internationale erkenning toen in 1988 het Hilliard Ensemble zijn legendarische opname maakte en de cd *Passio* uitbracht.

In de Johannespassie, of simpelweg *Passio*, speelt de verbale tekst een belangrijke rol. Dit geldt trouwens voor het gehele vocale oeuvre van Pärt. “De woorden schrijven mijn muziek”, heeft de componist in dit verband eens

opgemerkt. Dit houdt in dat hij voor elk vocaal werk naar muzikale structuren zoekt die zo veel mogelijk aan de tekst en de spraakpatronen analoog zijn.⁸ Zo heeft Pärt in zijn *Passio* aan elk deel van de Latijnse tekst van het passieverhaal een bepaalde constante reeks noten en duur toegewezen. Zelfs de stiltes tussen de afzonderlijke delen hebben een precieze duur. Deze wordt door het aantal lettergrepen in het laatste woord van de voorgaande zin bepaald.

De tekst van *Passio* is, zoals gezegd, ontleend aan het evangelie volgens Johannes en bestaat zowel uit verhalende passages als directe redes. Hierbij wordt het grootste gedeelte van het verhaal door de evangelist vertolkt. Pärt verdeelde die woorden over vier solozangers (sopraan, alt, tenor, bas) die door vier instrumenten (viool, hobo, cello, fagot) worden begeleid. Een vast patroon van vier secties tekent zich af. Elke sectie begint met een solostem, waarna een instrument wordt toegevoegd. Vervolgens vindt er na een paar zinnen een verandering van textuur plaats, zodat – nadat de solostem is begonnen – de andere stemmen en instrumenten een voor een worden toegevoegd totdat ze alle acht klinken. Het geheel wordt ten slotte naar één stem teruggedraaid, en het gehele proces begint van vooraf aan. Binnen dit patroon duiden de alt- en basstemmen samen met hobo en fagot de melodiële lijn aan – ze vormen met andere woorden de eerste stem uit de *tintinnabuli*-stijl –, terwijl de sopraan- en tenorstemmen samen met viool en cello de daarbij behorende *tintinnabuli*-stemmen vormen.⁹

Christus heeft de langste en laagste noten in de passiezetting, waardoor er een schril contrast ontstaat met de andere personages in het verhaal. Ook zijn Jezus' woorden, gezongen door een bariton, in een langzamer tempo gezet en door een orgel begeleid. Deze traagheid symboliseert de eeuwigheid. Ook de woorden van Pilatus – gezongen door een tenor – worden enkel door het orgel begeleid. De rol van Pilatus is echter de meest onstabiele in het gehele muziekstuk. De innerlijke tweestrijd van de Romeinse prefect komt in de muziek met name tot uiting in polytonaliteit. Zo treft men in de melodie gelijktijdig verschillende toonsoorten aan, en lijkt het alsof Pilatus weigert om ofwel een melodie-stem te zijn ofwel een *tintinnabuli*-stem. Zijn stem zwalpt als het ware tussen twee 'rollen'.

Het getal drie

In het pianostuk *Für Alina*, waarbij Pärt voor het eerst van de *tintinnabuli*-stijl gebruikmaakte, heerst het getal drie. De *tintinnabuli*-stem bestaat immers uit de tonen van een drieklank, uit drie tonen die klinken als klokken. Die keuze is niet toevallig. Binnen de christelijke traditie speelt het getal drie immers een belangrijke rol. Zo wordt God als de heilige Drie-eenheid voorgesteld, gebeuren in bijbelse verhalen sommige dingen driemaal als waren ze het teken van God zelf (denken we maar aan het voorval van Eli en Samuël in het heiligdom van Silo) en duren belangrijke zaken in de Bijbel drie dagen (bijvoorbeeld het verblijf van Jona in de buik van de vis).

Ook in het gehele muzikale oeuvre van Arvo Pärt speelt het getal drie een grote rol. Naast de drie tonen die klinken als klokken uit de *tintinnabuli*-stijl, is ook het trio tekst-muziek-stilte zeer belangrijk. Dit alles zorgt voor een uniek klankbeeld, dat volgens sommigen eentonig is maar voor anderen juist betoverend. In ieder geval gaat het hier om een muziekstijl die niet alleen verstillend en meditatief van aard is, maar ook verstilling oproept. Misschien zou je zelfs van een contemplatieve en monastieke sfeer kunnen spreken.

Het mag dan ook niet verbazen dat Arvo Pärt graag zijn oor te luisteren legt bij monniken in Russisch-Orthodoxe kloosters. Daarvan legt deze bekentenis getuigenis af:

In de Sovjet-Unie sprak ik eens met een monnik. Ik vroeg hem hoe ik mijzelf als componist kon verbeteren. Hij antwoordde mij door te zeggen dat hij dat niet wist. Ik vertelde hem dat ik ook gebeden schreef en dat ik de tekst van gebeden en psalmen op muziek zette, en dat mij dat misschien kon helpen als componist. Hij antwoordde hierop: ‘Nee, je vergist je. Alle gebeden zijn al geschreven. Je moet geen nieuwe meer schrijven. Alles is al voorbereid. Nu moet je jezelf voorbereiden.’ Ik geloof dat daar een waarheid in zit.¹⁰

En wat zou het meisje van tien hierop zeggen? Precies, dit: “Heb je God al bedankt voor deze mislukking?”

Max van de Wiel *ocso* is monnik van de abdij Koningshoeven in Berkel-Enschot (Tilburg) en kernredacteur van *De Kovel*. Onlangs promoveerde hij aan de Tilburg University op een proefschrift over de psalmen 120 tot en met 124, psalmen die ons aan het denken zetten over onze relatie met God, onze medemens en onszelf.

Eindnoten

- ¹ De anekdote is te vinden op YouTube onder de titel “Arvo Pärt’s Speech from his Musical Diaries”. Zie <https://www.youtube.com/watch?v=Qh-kjp2hLCw>.
- ² P. Hillier, *Arvo Pärt* (Oxford Studies of Composers), Oxford University Press, Oxford/New York, 1997, blz. 27.
- ³ Idem, blz. 64-68 en 78-79.
- ⁴ Idem, blz. 99-100.
- ⁵ M. Bostonia, M., “Bells as inspiration for tintinnabulation”, in: A. Shenton (red.), *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012, blz. 128.
- ⁶ Vgl. P. De Loof, “De wereld van Pärt (3): de woestijnjaren en Für Alina”, in: <https://www.kerknet.be/kerknet-redactie/artikel/de-wereld-van-p%C3%A4rt-3-de-woestijnjaren-en-f%C3%BCr-alina?microsite=108>.
- ⁷ A. Shenton, “Arvo Pärt: in his own words”, in: A. Shenton (red.), *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012, blz. 120.
- ⁸ T. Siitan, “Sounding Structure, Structured Sound”, in: P.C. Bouteneff, J. Engelhardt en R. Saler (red.), *Arvo Pärt. Sounding the Sacred*, Fordham University Press, New York, 2021, blz. 30-31.
- ⁹ Vgl. P. Hillier, *Arvo Pärt* (Oxford Studies of Composers), Oxford University Press, Oxford/New York, 1997, blz. 131-133.
- ¹⁰ A. Shenton, “Arvo Pärt: in his own words”, in: A. Shenton (red.), *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012, blz. 114.