

ARVO PÄRT
THE SYMPHONIES

NFM WROCLAW PHILHARMONIC
TÕNU KALJUSTE

ECM NEW SERIES

ARVO PÄRT
THE SYMPHONIES

NFM WROCLAW PHILHARMONIC
TÖNU KALJUSTE
conductor

Arvo Pärt (*1935)

1–2 **Symphony No.1 (Polyphonic)** (1964)

Dedicated to Prof. Heino Eller

Canons 11: 18
Prelude and Fugue 7: 56

3–5 **Symphony No.2** (1966)

I 3: 36
II 2: 14
III 4: 47

6–8 **Symphony No.3** (1971)

Dedicated to Neeme Järvi

I 6: 29
II 5: 48
III 8: 05

9–11 **Symphony No.4 “Los Angeles”** (2008)

Dedicated to Mikhail Khodorkovsky

Con sublimitá 9: 14
Affannoso 11: 47
Deciso 8: 08



Arvo Pärt, 1962

Drei Schritte

Zum sinfonischen Werk von Arvo Pärt
Von Wolfgang Sandner

Ausgangspunkt

Sinfonien sind, ihrer historischen Bedeutung wie ihrer strukturellen Komplexität gemäß, markante Objekte für die Bestimmung ästhetischer Standorte. Und sie geben wichtige Hinweise zur Ausübung des kompositorischen Metiers. Nicht erst Brahms, der mit Beethoven einen Riesen hinter sich spürte und die Auseinandersetzung mit dem Genre lange scheute, auch Beethoven selbst hat sich der Gattung mit Gewicht und Tiefe relativ spät erst genähert. Die Begegnung mit dem sinfonischen Gesamtwerk eines Komponisten zeigt so weit mehr als die blassen Konturen einer Künstlerphysiognomie. Das Studieren und Hören sinfonischer Werke entspricht im Grunde dem Lesen und Verstehen einer musikalischen Biografie: von Tschaiakowski über Gustav Mahler bis zu Karl Amadeus Hartmann lässt sich das verfolgen. Und weit darüber hinaus.

In dieser Hinsicht besitzen auch die Sinfonien von Schostakowitsch exemplarischen Charakter. Die Werke entstanden im gesellschaftspolitischen System der Sowjetunion, das keinen offenen Widerspruch zur herrschenden Staatsdoktrin duldet und

seine Künstler vor die Wahl zwischen Scylla und Charybdis stellte: Verleugnen der eigenen Ästhetik oder innere Emigration. Schostakowitsch begegnete dem seinerzeit noch lebensbedrohlichen Dilemma mit den Mitteln ästhetischer Kassiber. Seine Werke schlossen geheime Botschaften ein, die erst nach dem Ende der Sowjetunion angemessen entschlüsselt werden konnten.

Erster Schritt

Arvo Pärt, 1935 im estnischen Paide geboren, gehört mit seinen vier Sinfonien in diesen historischen, ästhetischen wie gesellschaftspolitischen Zusammenhang und bleibt doch eine singuläre Erscheinung in der Musik unserer Zeit. Auf die scheinbar einzig mögliche Wahl zwischen Anpassung oder Schweigen reagierte er anders als Schostakowitsch. Und konsequenter. Aber auch in seinem Fall lassen die Sinfonien und die Vergegenwärtigung ihrer Klangwelt mehr als bloße Umrisse eines außerordentlichen musikalischen Lebenslaufes erkennen. Zwischen der ersten und der vierten Sinfonie liegt nicht lediglich eine quantitative Spanne von fünfundvierzig Jahren. Es fand in die-

ser Zeit eine bemerkenswerte qualitative Veränderung statt, eine geistig-stilistische Entwicklung mit schroffen Zäsuren, die von der Beschäftigung mit traditionellen kompositorischen Maßnahmen über die Aneignung aktueller Stile und Formprinzipien sowie der Verbindung traditioneller mit avancierten Techniken schließlich zur Entdeckung einer radikal neuen, individuellen Ausdruckskunst führte.

Als junger Komponist hatte Pärt schon 1960, noch während seiner Studienzeit, mit einem Werk Aufsehen erregt, das im damals sowjetischen Estland einen Sonderfall bildete und einer Provokation gleichkam. *Nekrolog* für Orchester war Pärts erstes Werk für ein großes Ensemble und zugleich die erste Komposition in Estland, die Schönbergs Methode der zwölf nur aufeinander bezogenen Töne nutzte. Als *Nekrolog* im Jahr 1961 in Moskau uraufgeführt wurde, musste es geradezu zwangsläufig das Misstrauen der sowjetischen Kulturbürokratie auf sich ziehen. Aber auch wenn der Staat grundsätzlich mit konditionierten Reflexen auf solch ungewöhnliche, nicht mit der offiziellen Kunst doktrin konform gehende Werke reagierte, die Künstler konnten – was ihre Situ-

ation kaum verbesserte – doch nie wirklich sicher sein, wie man dem individuellen Werk begegnen würde. Auch Arvo Pärt bewegte sich von Beginn an mit seiner Musik im Kulturleben der Sowjetunion zwischen wohlmeinender Anerkennung und scharfer Ablehnung. Schon sein neoklassizistisches Klavierstück *Partita* von 1958 stuft der sowjetische Komponistenverband als formalistisches Experiment ein und empfahl es nicht zur Nachahmung. *Nekrolog* ereilte 1960 dasselbe Schicksal. Bei einer zwei Jahre späteren »Leistungsschau junger Komponisten« in Moskau aber wurde Pärt für andere Kompositionen als große künstlerische Hoffnung mit einem ersten Preis ausgezeichnet, um 1968 dann nach der Veröffentlichung von *Credo*, das nicht zuletzt als christliches Glaubensbekenntnis von den Behörden mit Aufführungsverbot belegt wurde, faktisch aus dem öffentlichen Musikleben ausgeschlossen zu werden.

Nekrolog stand am Beginn einer Phase, in der sich Arvo Pärt – damals noch als Tonmeister am estnischen Rundfunk tätig – intensiv mit serieller Musik und aleatorischen Verfahren auseinandersetzte. Zu diesen Werken gehört auch das Luigi Nono gewid-

mete *Perpetuum mobile* op.10 für Orchester, annähernd zur Zeit der Beschäftigung mit seiner ersten Sinfonie entstanden und 1963 uraufgeführt. Auch hier folgte der Verwendung avantgardistischer Techniken der notorische Vorwurf »westlicher Dekadenz« auf dem Fuß, während andererseits gerade diese beiden Werke – *Perpetuum mobile* und *Nekrolog* – den jungen estnischen Komponisten im Westen bekannt machten. *Perpetuum mobile*, das schon 1964 auf der Musikiennale in Venedig und 1965 beim Warschauer Herbst großes öffentliches Interesse fand, wurde 1966 bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik vorgestellt und drei Jahre später bei den Tagen für Neue Musik in Hannover ein weiteres Mal aufgeführt.

Mit seiner ersten Sinfonie schloss der damals achtundzwanzig Jahre alte Arvo Pärt 1963 die Kompositionsstudien bei Heino Eller am staatlichen Konservatorium in Tallinn ab. Dass dieses seinem Lehrer gewidmete Werk überkommene Formprinzipien wie Kanon, Präludium und Fuge verwendet, mag dem Anlass geschuldet sein. Aber man würde Pärts sinfonisches Erstlingswerk unterschätzen, täte man es als bloße Examensarbeit am Ende seiner Kontrapunktstudien ab. Die Komposition erschöpft sich so wenig darin wie in der Auseinandersetzung mit barocken Techniken und schon gar nicht als klingende Retrospektive.

Die Sinfonie mit ihren beiden Sätzen »Kanon« und »Preludio e fuga«, ursprünglich als »Polyphone Sinfonie« bezeichnet, ist eine komplexe, prinzipiell dodekaphone Komposition, der die Zwölftonreihe e-f-fis-h-b-g-a-es-d-as-des-c zugrunde liegt. Dieselbe Zwölftonreihe dient bemerkenswerterweise auch *Perpetuum mobile* als Grundstruktur. Dort allerdings wird sie in der um einen Tritonus transponierten Umkehrung verwendet. Dass die Sinfonie und nicht *Perpetuum mobile* die Originalgestalt der Reihe verwendet, wird aus den Entstehungsdaten der beiden Werke ersichtlich. Die Sinfonie wurde vor der Beschäftigung mit *Perpetuum mobile* begonnen, aber erst zu einem späteren Zeitpunkt beendet.

Mit all ihren Reihenpermutationen und überaus komplexen imitatorischen Partien mag das Werk auf den ersten Blick wie eine Demonstration kontrapunktischer Feinheiten erscheinen. Beim Hören wird freilich sehr schnell deutlich, wie sehr diese vordergründig polyphone Struktur auf serieller Basis von einer rhythmischen Dynamik überlagert wird, die das Werk von Beginn an prägt und ihr den Gestus kontinuierlich vorwärts drängender Energie verleiht; ein Eindruck, der sich durch die Dichte der kontrapunktischen Verschränkung sukzessiv einsetzender Reihen bis zur dramatischen Clusterbildung noch verstärkt. Auch im zweiten Satz verdichten sich die lyrischen

Streicherpassagen des Beginns allmählich zu intensiven, ebenfalls stark rhythmisierten Klangballungen, bei denen weniger serielle Maßnahmen prägend wirken als klangfarbliche Konstellationen. Auf dem Höhepunkt übernehmen die geteilten Streicher die Melodie der Solovioline aus dem Präludium in parallelen Schritten, so dass sich eine Art Cluster aus Zwölftonakkorden schier unauflöslich zu einem nur mehr als drängend vorwärtsschreitenden Gesamtklang verbindet.

Drei Jahre nach der ersten entstand Arvo Pärts zweite Sinfonie, mit ihren drei titellosen Sätzen eine Komposition von drastischer Kürze und prägnanter Verdichtung. Pärt selbst hat die beiden Sinfonien als stilistische Partner betrachtet. Denn auch die Zweite ist eine Auseinandersetzung mit dodekaphoner Reihentechnik, allerdings mit starken aleatorischen, improvisatorischen Zügen, einer permanenten Verschränkung serieller mit tonalen Strukturen, gewissen dadaistischen Zügen des Schlagwerks und einem Zitat von Tschaikowskis »Süßer Traum« aus dem *Kinderalbum* op.39 für Klavier als Apotheose – eine Geste der Unschuld in einer Welt voller Aggressivität, gegen die sich das Motiv am Ende ohne Nachdruck behauptet. Pärt hat die Komposition als Collagen-Sinfonie bezeichnet, auch wenn diese Technik sich weit stärker in anderen Werken, etwa im Cellokonzert *Pro et Contra*, expressis verbis in *Collage über B-A-C-H* oder

als radikaler Höhepunkt in *Credo* äußert, das zugleich die Phase einer letztlich enttäuschenden Suche nach künstlerischer Sinnfälligkeit in den kompositorischen Feldern der Avantgarde beschließt.

Die Musik scheint nicht zur Ruhe zu kommen, einen Frieden mit sich selbst schließen zu können. Kontrastierende Elemente stoßen fortwährend aneinander oder überlagern sich, und auch wenn keine direkte Collage fremden Materials vorliegt (von dem Tschaikowski-Zitat am Ende einmal abgesehen), so hat die ständige Verwendung unterschiedlichster Motive doch einen entsprechenden Effekt. Und das Motiv der kindlichen Sehnsucht, so unvermittelt es auftritt, legt sich über das gesamte Werk in rückschauender Skepsis, als müsse alles noch einmal neu gehört, neu durchdacht, vielleicht sogar neu komponiert werden.

Mit ihren abrupt anmutenden Schnitttechniken, den unorthodoxen Bewegungsabläufen von Motiven, jähem Wechseln der Perspektive und Kontrastierungen durch Reihung heterogener Klangbilder ist die zweite Sinfonie kein Endpunkt der Auseinandersetzung Pärts mit avantgardistischen Kompositionspraktiken. Aber sie lässt erahnen, dass etwas anderes eintreten muss, um die Sackgasse zu vermeiden, die der immer skeptischer werdende Komponist in den Elfenbeintürmen der Avantgarde damals schon erahnen konnte.

Zweiter Schritt

Das Jahr 1968 markiert eine fundamentale Zäsur im Leben und Werk Arvo Pärts. *Credo* für Klavier, gemischten Chor und Orchester auf der Grundlage des C-Dur-Präludiums aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier*, 1968 erschienen, hat ähnliche Gegnerschaft wie *Nekrolog* ausgelöst, aber die öffentliche Diskussion blieb nahezu aus. So irritiert scheint man von offizieller Seite durch dieses prononciert religiöse Werk gewesen zu sein, dass man nicht wirklich öffentlich darauf reagierte, es vielmehr stillschweigend verbannte und in bewährter sowjetischer Manier aus den Annalen estnischer Musik jener Zeit herausretuschierte. Der russische Musiktheoretiker Yuri Kholopov brachte die Reaktion auf den Punkt: »Gott und Jesus Christus waren größere Feinde der Sowjetregierung als Boulez oder Webern.«

In diesem Zusammenhang ist nicht unwichtig zu erwähnen, dass Arvo Pärt nie der von anderen Künstlern akzeptierten Methode folgte und eine von den Behörden als »Lernprozess« apostrophierte Korrektur seiner Werke im Sinne sozialistisch-realistischer Doktrin vornahm.

Pärt reagierte auf die Abweisung seiner Werke und das faktische Aufführungsverbot nicht mit ästhetischer Kursänderung, sondern mit dem konsequenten Rückzug aus der Öffentlichkeit. Während der Zeit

des Schweigens zwischen 1968 und 1976, in der er sich neu orientierte und als getaufter Lutheraner zur russisch-orthodoxen Kirche konvertierte, erschienen von ihm – sein Überleben sichernde Filmmusiken ausgenommen – nur zwei Werke: die dritte Sinfonie und die Kantate *Laul armastatule*, die Pärt selbst später aus seiner offiziellen Werkliste strich. In dieser Zeit der künstlerisch-menschlichen Neuausrichtung, Reflexion und Suche stellt die dritte Sinfonie von 1971 ein Werk des stilistischen Übergangs dar. Mit gregorianischem Choral und der Musik des Mittelalters generell hat sich Pärt schon zur Zeit der Komposition von *Credo* beschäftigt. Hier in der dritten Sinfonie findet die Vokalpolyphonie des 14. und 15. Jahrhunderts wie die einstimmige Linienführung des gregorianischen Chorals ihren spürbaren Widerhall. Die drei titellosen, tonal gehaltenen und attacca ineinander übergehenden Sätze lehnen sich an klassische Formtypen an. Vor allem aber geht die melodische Entwicklung im Grunde aus einem einzigen, beständig variierend verarbeiteten, stimmlich oft parallel geführten motivischen Kern hervor – eine Reduktion des musikalischen Geschehens, die für Pärts künftigen Stil bestimmend werden sollte. In ihrer vorgeblichen Einfachheit, ihrem Reduktionsprozess auf kleine melodische Motive, dem bisweilen psalmodierend erscheinenden vokalen Duktus mit gewissen

Schlusswendungen, wie man sie mit der Musik des Trecento in Italien assoziiert, auch in der generellen Rückbesinnung auf Tonalität kündigt sich in der dritten Sinfonie ein neues Kompositionsideal an, freilich noch wie in einem Kokon eingesponnen, um erst nach Jahren der Inkubationszeit vollständig zutage zu treten. Im Prinzip war dieser Prozess abgeschlossen, als Arvo Pärt 1976 mit einer klanglichen Revolution die Bühne der musikalischen Öffentlichkeit erneut betrat.

Dritter Schritt

Die Zeit der Stille zwischen 1968 und 1976 hatte Arvo Pärt genutzt, die Seinsfrage zu stellen, sich selbst als gläubiger Mensch und als Künstler von allem äußerlichen Ballast zu befreien und dafür einen angemessenen musikalischen Ausdruck zu suchen, in dem die zerebrale Komponierhaltung der Avantgarde keinen Platz mehr fände. Solche Konsequenz im Verzicht auf öffentliche künstlerische Kommunikation, eine derartige Rigorosität des künstlerischen Neubeginns hat es in der Musikgeschichte nicht allzu häufig gegeben. Auf bemerkenswerte Weise zeigt es den freien Geist Arvo Pärts, der weder im Sinne einer Doktrin noch gegen sie agierte, vielmehr ohne sie auskam.

Um zu ermesen, wie nach einer acht Jahre währenden Periode des Schweigens

Pärts künstlerisches Erscheinen in der Öffentlichkeit wahrgenommen wurde, sollte man sich freilich die Dimension jener Komposition vergegenwärtigen, die er zu diesem Anlass bei einem Konzert des Ensembles Hortus Musicus 1976 in Tallinn vorstellte. *Für Alina* offenbart die Radikalität einer neuen Tonsprache in extremer Form, Gattung und Dimension: ein Werk, nicht mehr als vierzehn Takte lang und in zwei Minuten vorüberhuschend, ein schlichtes Lied ohne Worte für Klavier, strikt tonal in seiner ausgedünnt linearen Struktur, ohne die leiseste Spur einer künstlerisch wirkungsvollen Attitüde und doch von einer schier überwältigenden Intensität.

Für Alina war ein Signal. Alle Werke, die danach entstanden, offenbaren, was aus kleinsten musikalischen Einheiten und Formeln – Ton, Dreiklang und schlichte monodische Linienführung – gewonnen werden kann, wenn ihnen ein sorgfältiges Studium gregorianischer Gesänge, konsequente Reduktion, Konzentration auf musikalische Grundsubstanz und Verzicht auf jegliche äußerliche Ornamentik vorausgegangen sind. Zugleich verstärken sie die Skepsis gegenüber dem Fortschrittsdenken in der Kunst. Es gibt zwar wenig Grund, die Konsequenz der harmonischen Entwicklung von Beethoven über Wagner zur Atonalität und Dodekaphonie Schönbergs, schließlich bis zur seriellen Musik, die von Webern ihren Aus-

gangspunkt nahm, in Zweifel zu ziehen. Aber es gibt mit Blick auf die Werke Pärt's auch kein zwingendes Argument mehr, die Theorie von der totalen Erschöpfung der Funktionsharmonik und des Dreiklangs zu stützen. Pärt hat seinen Kopf nicht in den Sand der Musikgeschichte gesteckt, weil er die Ohren vor der Gegenwart verschließen wollte. Wie ein Archäologe hat er alte Kompositionsprinzipien erforscht und dabei erkannt, welche Kraft sich mit dem Wissen unserer Zeit und dem Verzicht auf alle modischen Accessoires daraus noch immer ziehen lässt. Die Methode Pärt's hat als Tintinnabuli-Stil, nach dem lateinischen Wort für Glöckchen, Eingang in die aktuelle Musikästhetik gefunden und ist doch unwiderrufen zu seinem kompositorischen Personalstil geworden, dem sich ein ganzer Kosmos signifikanter Werke verdankt, von den frühen Instrumentalwerken wie *Tabula rasa*, *Fratres*, *Summa* oder *Cantus in Memory of Benjamin Britten* über die großen Chor- und Orchesterwerke von *Berliner Messe*, *Litany*, *Stabat Mater*, der *Passion* oder dem *Te Deum* bis zu den zahlreichen Kammermusikwerken und A-capella-Kompositionen, etwa dem monumentalen *Kanon Pokajanen*.

Auch die Sinfonie Nr. 4 »Los Angeles« für Streichorchester, Harfe, Pauken und Schlagzeug aus dem Jahr 2008, als Auftragswerk der Los Angeles Philharmonic Association, des Canberra International Music Festivals

und des Sydney Conservatorium of Music im Januar 2009 in Los Angeles uraufgeführt, ist Ausdruck von Pärt's radikalem Stilwandel seit den siebziger Jahren. Allerdings besitzt diese wie eine Threnodie langsam dahinfließende Sinfonie noch weit stärker als die meisten anderen seiner Orchesterwerke seither einen ausgeprägt vokalen Charakter, für den der »Kanon für den heiligen Schutzengel« verantwortlich ist, der dem Werk – mehr noch als die Stadt an der Westküste – seinen Beinamen gab. Dadurch nicht als verschwiegener Text im Sinne Lisztscher Programmsinfonie, vielmehr konkret mit seiner kirchenslawischen Prosodie prägt der Kanontext – dem *Kanon Pokajanen* analog – durch seine Akzente, Tonhöhen, Betonungen und Silbenzahlen nicht nur die melodische Stimmführung, sondern die gesamte Faktur und ästhetische Konzeption der dreisätzigen Sinfonie.

Ein detaillierter Nachvollzug der musikalisch-sprachlichen Konkordanz dürfte dennoch kaum gelingen. In einem anderen Fall, dem Streichorchesterstück *Für Lennart in memoriam* aus dem Jahr 2006 etwa, dem ebenfalls ein kirchenslawischer Text zugrunde liegt, hat Pärt in der Partitur unter die Stimme des Kontrabasses den altrussischen Originaltext notiert, um die Phrasierungslogik erkennbar zu machen. Immerhin können in der Sinfonie Nr. 4 die Satz- und Abschnittsbezeichnungen wie »Con subli-

mità«, »Affanoso«, »Deciso«, »Pacato« oder »Con intimo sentimento« nicht nur als musikalische Vortragenweisungen gelesen werden, vielmehr als Hinweise auf die emotionale Substanz der jeweils zugeordneten Textpartie. Die gut halbstündige Sinfonie ist dem russischen Unternehmer und Kreml-Kritiker Michail Chodorkowski gewidmet, der die Jahre 2003 bis 2013 in russischer Lagerhaft verbrachte. Der tragische Ton der Sinfonie sei jedoch, wie Pärt anmerkt, kein Klagegesang für Chodorkowski, sondern eine Verbeugung vor der starken Kraft des Geistes und der Würde des Menschen.

Nachsatz

Jede seiner Sinfonien sei eine Welt für sich, zeige in eine andere Himmelsrichtung, meint Arvo Pärt. Ein Kompass ist vonnöten, um die Richtung zu erkennen.



Three steps
The symphonies of Arvo Pärt
by Wolfgang Sandner

Point of departure

Symphonies, both in their historical significance and in their structural complexity, are excellent guideposts for determining aesthetic positions. They also shed revealing light on the way a composer exercises his craft. Brahms, who claimed to feel the titanic Beethoven breathing down his neck, avoided the genre for years. But even Beethoven waited until relatively late in life before approaching the genre with depth and consequence. Thus, an encounter with a composer's complete symphonic output does much more than vaguely adumbrate his artistic persona. To study and listen to symphonies is, in essence, to read and comprehend a biography in notes, as we know from Tchaikovsky and Gustav Mahler to Karl Amadeus Hartmann – and beyond.

In this respect, the symphonies of Shostakovich are revealing examples. They originated in the socio-political system of the Soviet Union, which brooked no open disagreement with prevailing state doctrine and forced its artists to choose between Scylla and Charybdis: either to deny their personal aesthetic or to escape into inner

emigration. Shostakovich countered this dilemma – a potentially life-threatening one in his case – with the resources of musical argot. His works harbour secret messages that could only be deciphered appropriately after the Soviet Union had met its demise.

First step

One figure who belongs in this historical, aesthetic and socio-political context is Arvo Pärt with his four symphonies. Even so this composer, born in the Estonian town of Paide in 1935, remains a singular phenomenon in the music of our day. Faced with the seemingly unavoidable choice between adapting or falling silent, he chose a response that was not only different from but more consistent than Shostakovich's. But in his case, too, the symphonies and the exploration of their sonic universe reveal more than just the outlines of an extraordinary musical career. Not only are his first and fourth symphonies separated by a quantitative gap of 45 years, they span a period of remarkable qualitative change, a spiritual and stylistic journey with jagged caesuras. This journey led

from his study of traditional compositional devices to the assimilation of current styles and formal principals and the combination of traditional and advanced techniques. Ultimately it led to the discovery of a radically new and highly personal art of expression.

As a young composer Pärt, while still a student, attracted attention as early as 1960 with a work that stood out as a special case in Soviet Estonia and seemed tantamount to a provocation. The work in question was *Nekrolog* (Obituary) for orchestra. It was his first work for large ensemble, and the first composition in Estonia to employ Schoenberg's dodecaphonic method. When *Nekrolog* was premièred in Moscow in 1961 it almost ineluctably drew the mistrust of the Soviet Union's cultural officialdom. But even though the state generally responded with conditioned reflexes to such unusual works that refused to adhere to official doctrine, artists could never be certain how a particular work would be confronted – which hardly eased their predicament. From the very beginning the reception given to Pärt's music too in the Soviet Union varied between well-meaning approval and sharp rejection. Even the neo-classical piano piece *Partita* of 1958 was called a formalistic experiment by the Union of Soviet Composers, who urged against its imitation. *Nekrolog* suffered the same fate

in 1960. Nevertheless two years later, in a Moscow exhibition of young composers, for other compositions, Pärt was awarded a first prize as a promising young voice only to be excluded *de facto* from the public arena in 1968 with the publication of *Credo*, which the authorities banned not least for being a Christian profession of faith.

Nekrolog formed the beginning of a phase in which Pärt, still employed at Estonian Radio as a studio engineer, made a thorough study of serial music and aleatoric procedures. Among his other works from this period was *Perpetuum mobile* for orchestra (op. 10), premièred in 1963 and dedicated to Luigi Nono. It was composed roughly at the same time as the First Symphony. Once again his use of avant-garde techniques was quickly followed by the dread accusation of 'Western decadence'. On the other hand it was precisely these two works – *Perpetuum mobile* and *Nekrolog* – that made this young Estonian composer known in the West. *Perpetuum mobile* already attracted keen public interest in 1964 at the Venice Biennale and at the Warsaw Autumn Festival in 1965. It was then presented at the Darmstadt Summer Courses for New Music in 1966 and again, three years later, at the Hanover Festival of Contemporary Music.

Pärt's First Symphony, composed in 1963 at the age of 28, concluded his studies with

Heino Eller at the State Conservatory in Tallinn and bears a dedication to his teacher. These origins may partly account for its use of such obsolete formal devices as canon, prelude and fugue. Yet it would be a gross misrepresentation to view Pärt's fledgling symphonic effort as an examination piece marking the end of his studies of counterpoint. It is much more than an exercise in baroque techniques and by no means a musical retrospective. Originally entitled 'Polyphonic Symphony', it is a complex, fundamentally dodecaphonic piece laid out in two movements ('Canon' and 'Preludio e fuga') based on the twelve-note row E-F-F#-B-B¹-G-A-E¹-D-A¹-D¹-C. Remarkably, this same row underlies *Perpetuum mobile*, where, however, it appears in inversion, transposed by a tritone. A glance at the chronology of these two pieces reveals that the symphony, and not *Perpetuum mobile*, states the row in its original form, for it was begun prior to *Perpetuum mobile* and only completed afterwards.

The many serial permutations and highly complex passages of imitation in this work may seem at first glance like a display of contrapuntal artifice. But upon listening to it we quickly realise that these superficially polyphonic serial devices are overlaid with a rhythmic dynamism that dominates the work from the very outset

and constantly infuses it with propulsive energy. This impression is reinforced by the density of the twelve-note rows as they contrapuntally interlock, leading ultimately to the formation of dramatic clusters. In the second movement, too, the lyrical string passages of the opening gradually congeal into harrowing, heavily rhythmic phalanxes of sound dominated less by serial devices than by constellations of timbre. At the climax, the *divisi* strings adopt the solo violin's melody from the 'Preludio' in parallel stages, producing a sort of cluster of twelve-note chords that indissolubly solidifies into an overall sound propelled forward with great urgency.

Three years after the First, Pärt composed his Second Symphony, a work of drastic brevity and striking concision in three untitled movements. Pärt himself viewed these two symphonies as stylistic partners, for the Second is likewise beholden to the twelve-note method. Yet it has markedly aleatoric and improvisational traits, a constant interweaving of serial and tonal structures, certain features of Dadaism in the percussion and, as an apotheosis, a quotation of 'Sweet Dreams' from Tchaikovsky's piano collection *Album for the Young* (op. 39) – a gesture of innocence in a world full of aggression against which the motif unpretentiously asserts itself at the end. Although Pärt referred to the

work as a 'collage symphony', collage technique is far more noticeable in other works, such as the cello concerto *Pro et Contra*, the aptly titled *Collage on B-A-C-H* or, as a radical summation, *Credo*, the work that brought to an end his ultimately disappointing quest for artistic coherence within the compositional precincts of the avant-garde.

The music seems never to come to rest or to find peace with itself. Contrasting elements constantly collide or overlap; and if there are no direct collages of extrinsic material (apart from the Tchaikovsky quotation at the end), the continuous use of a very broad array of clashing motifs has the same effect. Moreover, the motif of childlike yearning, by appearing so abruptly, casts a retrospective scepticism over the entire work, as if everything had to be heard afresh and reconsidered, perhaps even recomposed.

With its abrupt splicing techniques, its unorthodox motivic juxtapositions, its sharp changes of perspective and its contrasting series of heterogeneous sonic images, the Second Symphony does not mark the end of Pärt's engagement with avant-garde compositional practices. But it gives us a hint that something different must arrive to avoid the cul-de-sac that the increasingly sceptical composer already described in the ivory tower of the avant-garde.

Second step

The year 1968 marks a fundamental breach in Pärt's life and work. *Credo*, for piano, mixed chorus and orchestra, was published in that year. Based on the C-major Prelude from Bach's *Well-Tempered Clavier*, it provoked no less enmity than *Nekrolog* but spawned practically no public discussion. Soviet officialdom seems to have been so disconcerted by this forthrightly religious work that there was no real public response to it. Instead, it was silently banned and, in wonted Soviet manner, airbrushed out of the annals of Estonian music history. The Russian music theorist Yuri Kholopov summed up the response: 'God and Jesus Christ were greater enemies of the Soviet government than Boulez or Webern.'

In this connection, it is important to note that Pärt never followed the method adopted by other artists and undertook a correction of his works along the lines of Socialist Realism – a correction that the authorities loftily referred to as a 'learning process'.

Pärt responded to the rejection of his works and the *de facto* ban on their performance by hewing to his aesthetic course. But there is no firm causal connection between his rigorous withdrawal from the public eye after 1968 and the official critique of the performance of *Credo*. Rather,

their connection is coincidental. In the preceding years Pärt had already sensed less and less meaning in avant-garde compositional methods, as is traceable in his music of this period. As time passed his scepticism took on almost dramatic qualities, not excluding profound doubts as to whether composition appropriate to our age was possible at all. Ultimately he arrived at the bitter stance of total artistic silence – a stance that touched his very livelihood. During this period of silence, between 1968 and 1976, he realigned himself and, although a baptized Lutheran, converted to the Russian Orthodox faith. Apart from the film scores that secured his survival, he only published two works: the Third Symphony and the cantata *Laul armastatule*, which he later withdrew from his official catalogue of works. In this period of artistic and personal reorientation, reflection and searching, the Third Symphony of 1971 represents a work of stylistic transition. Pärt had already turned to Gregorian chant and medieval music in general while composing *Credo*. Now 14th- and 15th-century vocal polyphony and the monophonic lines of plainchant found palpable resonance in the Third Symphony. Its three untitled movements, proceeding tonally and eliding *attacca*, draw on classical formal models. But above all the melodic writing basically emerges from a

single motivic germ-cell that is constantly varied and manipulated, often in parallel voices. The musical fabric undergoes a reduction that would become a defining feature of Pärt's future style. Its ostensible simplicity, its reduction to curt melodic motifs, its vocal writing, at times resembling psalmody with certain cadential formulae associated with music of the Italian *trecento*, indeed its wholesale reversion to tonality: all proclaim a new compositional ideal. To be sure, this ideal is still wrapt in a cocoon and would emerge *in toto* only after years of incubation. But in principle this process was complete by 1976, when Pärt re-entered the public arena with a sonic revolution.

Third step

The years between 1968 and 1976 are called a 'time of silence' in Pärt's curriculum vitae. In fact, however, this almost poetic circumlocution is nothing but a euphemism. It hides the struggle that Pärt waged with himself throughout these years, a struggle for his self-definition as an artist and his existence as a human being. By divesting himself of all external ballast as an artist and a man of faith, and by seeking instead a suitable form of musical expression unrelated to the cerebral posturings of the avant-garde, Pärt posed noth-

ing less than the question of being, with uncertain outcome. Rarely in music history have there been such a radical dismissal of public artistic communication and such a rigorous artistic restart. It remarkably displays the free spirit of a composer who neither conformed to doctrine nor acted against it, but simply made do without it.

To appreciate the reception given to Pärt's public reappearance after eight years of silence, we should bear in mind the scope of the piece that he presented 1976 in a concert of the ensemble Hortus Musicus in Tallinn to mark the event. *Für Alina* reveals the radicality of a new tonal language that goes to extremes in form, genre and duration. It is a piece of no more than 14 bars that flits by in two minutes, a simple song without words for piano, strictly tonal in its bare-bones linear structure and lacking any semblance of artistic gadgetry. And yet it bursts with overpowering intensity.

Für Alina was a clarion call. All the works that followed it reveal what can be obtained from minuscule musical units and formulae – pitch, triad, simple monody – when preceded by a deep study of Gregorian chant, rigorous reduction, a sharp focus on elemental musical substance and a rejection of any form of extrinsic ornamentation. At the same time it reinforces a sceptical attitude toward the notion of

progress in the arts. True, there is little reason to cast doubt on the rigorous manner in which harmony evolved from Beethoven via Wagner to Schoenberg's atonality and the dodecaphonic method, and thence to the serial music that proceeded from Webern. But Pärt's works demonstrate that there is no longer a compelling argument for the theory that functional harmony and the triad had been fully depleted. Pärt did not bury his head in the sand of music history in an effort to shut out the present. Like an archaeologist, he explored ancient compositional devices and realised what power can still be drawn from them with the knowledge of our day and a renunciation of all fashionable accessories. Pärt's method has found its way into current musical aesthetics as the 'tintinnabuli style', after the Latin word for bells, but it has irrevocably become his own personal style of composition. It has given birth to an entire cosmos of masterpieces, from such early instrumental works as *Tabula rasa*, *Fratres*, *Summa* and *Cantus in Memory of Benjamin Britten* to the large-scale choral and orchestral works *Berliner Messe*, *Litany*, *Stabat Mater*, *Passion* and *Te Deum* to his many pieces of chamber music and a *capPELLA* compositions, including the monumental *Kanon Pokajanen*.

The Fourth Symphony ('Los Angeles') for string orchestra, harp, timpani and per-

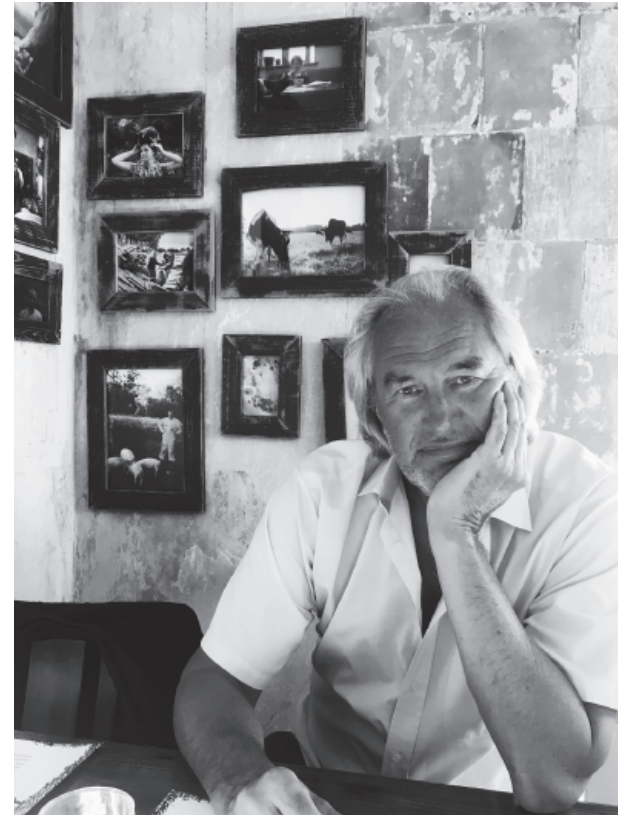
cussion was composed in 2008 to satisfy a commission from the Los Angeles Philharmonic Association, the Canberra International Music Festival and the Sydney Conservatorium of Music, and received its première in Los Angeles in January 2009. It, too, is an outgrowth of Pärt's radical change of style since the 1970s. And yet this symphony, slowly flowing along like a threnody, is far more vocal in character than most of his other orchestral works. What accounts for this character is the 'Canon for the sacred guardian angel' to which the symphony owes its name, more so than the city on the West Coast. The words of the canon, much as in *Kanon Pokajanen*, leave a mark not only on the melodic writing but on the entire fabric and aesthetic conception of this three-movement symphony, not as a covert text in the manner of a Lisztian symphonic poem, but specifically with its Church Slavonic prosody – its accents, pitches, stresses and syllabification. Nonetheless, a detailed account of the verbal and musical concordances in this symphony is most likely impossible. In another work based on a Church Slavonic text, *Für Lennart in memoriam* for string orchestra (2006), Pärt wrote out the original Old Russian words beneath the double bass part to illuminate the logic of the phrasing. In any event, the titles given to the movements and sections of the Fourth

Symphony – 'Con sublimità', 'Affanoso', 'Deciso', 'Pacato' or 'Con intimo sentimento' – are not so much instructions to the performer as references to the emotional substance of the passage of text involved. Lasting a good half an hour in performance, the symphony is dedicated to the Russian entrepreneur and Kremlin critic Mikhail Khodorkovsky, who spent the years from 2003 to 2013 in a Russian prison camp. But its tragic inflection is not, Pärt notes, a dirge for Khodorkovsky; it is a tribute to the powerful force of the spirit and the dignity of mankind.

Postscript

Arvo Pärt maintains that each of his symphonies is a world unto itself and points in a different direction. A compass is necessary to determine that direction.

Translated by J. Bradford Robinson



Sinfonie Nr. 4 „Los Angeles“
Kanon an den heiligen Schutzengel

I Con sublimità. Marcando con Maest. Pacato

Engel Gottes, mein heiliger Beschützer, bewahre mein Leben in der Furcht Christi, unseres Gottes, stärke meinen Verstand auf dem wahren Weg, bewege meine Seele zu der hehren Liebe, auf daß ich durch Deine Führung große Gnade von Christus, unserem Gott, erlange.

Ehre sei dem Vater und dem Sohne und dem Heiligen Geiste, jetzt und immerdar und in alle Ewigkeit. Amen.

Heilige Gebieterin, Mutter Christi, unseres Gottes, die Du den Schöpfer des Alls auf erstaunliche Weise geboren hast, erlebe stets seine Güte mit meinem Schutzengel, daß Er meine von Leidenschaften besessene Seele rette und mir die Vergebung meiner Sünden gewähre.

II Affannoso. Un poco più affannato.

Heiliger Engel Gottes, mein Beschützer, bitte bei Gott für mich

Heiliger Engel Christi, ich falle vor Dir nieder und bitte Dich, mein heiliger Beschützer, der Du mir von der heiligen Taufe an als Behüter meiner Seele und meines sündigen Leibes gegeben bist!

Heiliger Engel Gottes, mein Beschützer, bitte bei Gott für mich

Durch meine Faulheit und meine bösen Angewohnheiten erzürnte ich Deine allreine Helligkeit und wies Dich von mir durch viele schändliche Taten ab: durch Lüge, Verleumdung, Neid, Verurteilung, Ungehorsam, Bruderhaß und Nachträglichkeit,

Heiliger Engel Gottes, mein Beschützer, bitte bei Gott für mich

Geldgier, Ehebruch, Jähzorn, Geiz, Völlerei, Schwatzhaftigkeit, böse und üble Gedanken,

Heiliger Engel Gottes, mein Beschützer, bitte bei Gott für mich

Hochmut, stets von fleischlichen Gelüsten getrieben.

O, meine böse Willkür, welche nicht einmal die unvernünftigen Geschöpfe haben! Wie kannst Du dann nur auf mich blicken oder zu mir treten?

Mit welchen Augen wirst Du mich ansehen, Engel Christi, der ich mich übel in sittenlose Taten verstrickt habe? Wie kann ich nur um Verzeihung für mein bitteres und niederträchtiges Tun bitten, in das ich immer wieder, zu allen Tagen und Nächten und zu jeder Stunde, verfalle?

III Insistentemente. Con intimo sentimento.

Dennoch falle ich vor Dir nieder und bitte Dich, mein heiliger Beschützer: habe Mitleid mit mir, Deinem unwürdigen und sündigen Diener, sei mir durch Deine heiligen Gebete ein Helfer und Fürsprecher gegen meinen bösen Widersacher und gewähre mir durch Deine Gebete, mit allen Heiligen teilzuhaben am Himmelreich Gottes, jetzt und immerdar und in Ewigkeit.

Coda Deciso.

Ehre sei dem Vater und dem Sohne und dem Heiligen Geiste, jetzt und immerdar und in alle Ewigkeit. Amen.

Symphony No. 4 “Los Angeles”
Canon to the Holy Guardian Angel

I Con sublimità. Marcando con Maest. Pacato

O Angel of God, my holy Guardian, keep my life in the fear of Christ God, strengthen my mind in the true way and wound my soul with heavenly love, so that guided by Thee, I may obtain the great mercy of Christ God.

Glory to the Father, and to the Son, and to the Holy Spirit, now and ever, and to the ages of ages. Amen.

O holy Lady, Mother of our God, thou didst amazingly bear the Creator of all: with my Guardian Angel always pray His kindness to save my soul inhibited and bound by passions, and grant me remission of sins.

II Affannoso. Un poco più affannato.

Holy Angel, my Guardian, pray for me.

Holy Angel of Christ, I fall down and pray to thee, my holy Guardian, given me from holy Baptism for the protection of my sinful body and soul.

Holy Angel, my Guardian, pray for me.

By my laziness and bad habits, I have angered thy most pure light, and have driven thee away from me by all my shameful deeds, lies, slanders, envy, condemnation, scorn, disobedience, brotherly-hatred, grudges,

Holy Angel, my Guardian, pray for me.

love of money, adultery, anger, meanness, greed, excess, talkativeness, negative and evil thoughts,

Holy Angel, my Guardian, pray for me.

Proud ways, dissolute madness, having self-will in all the desires of the flesh.

O my evil will, which even the dumb animals do not follow! How canst thou look at me or approach me who am like a stinking dog? With what eyes, O Angel of Christ, wilt thou look at me so badly snared in evil deeds? How can I ask forgiveness for my bitter, evil and wicked deeds, into which I fall every day and night, and every hour?

III Insistentemente. Con intimo sentimento.

But I fall down and pray, O my holy Guardian: pity me, thy sinful and unworthy servant. Be my helper and protector against my wicked enemy, by thy holy prayers, and make me a partaker of the Kingdom of God with all the Saints, always, now and ever, and to the ages of ages.

Coda Deciso.

Glory to the Father, and to the Son, and to the Holy Spirit, now and ever, and to the ages of ages. Amen.

From the Canon to the Holy Guardian Angel from the Orthodox prayer tradition

Recorded August 2016
and October, 2015 (Symphony No. 3)
Main Hall of the National Forum of Music, Wrocław
Tonmeister: Andrzej Sasin, Aleksandra Nagórko
Mastering: Christoph Stickel, MSM Studios, München
Liner photos: Armin Alla (3), Kaupo Kikkas (12),
Birgit Püve (20), Kadri Hinrikus (21)
Design: Sascha Kleis

An ECM Production

© © 2018 ECM Records GmbH
Postfach 600 331, 81203 München
www.ecmrecords.com

This recording was supported by the
Adam Mickiewicz Institute.

The Institute, acting under its brand Culture.pl,
is a national cultural institute, whose mission is
to build and communicate the cultural dimension
of the Poland brand through active participation
in international cultural exchange. The Institute
has carried out cultural projects in 70 countries.

The Institute's Culture.pl portal offers a daily
information service covering key events related
to Polish culture around the world, as well as
numerous artist profiles, reviews, essays, de-
scriptive articles and information about cultural
institutions.



The National Forum of Music in Wrocław is
a state-of-the-art concert hall facility, with four
performance spaces, including the main hall
seating 1800. The four auditoria each boast ex-
cellent acoustics. It has been a unique home for
NFM Wrocław Philharmonic, one of the leading
Polish symphonic orchestras.

