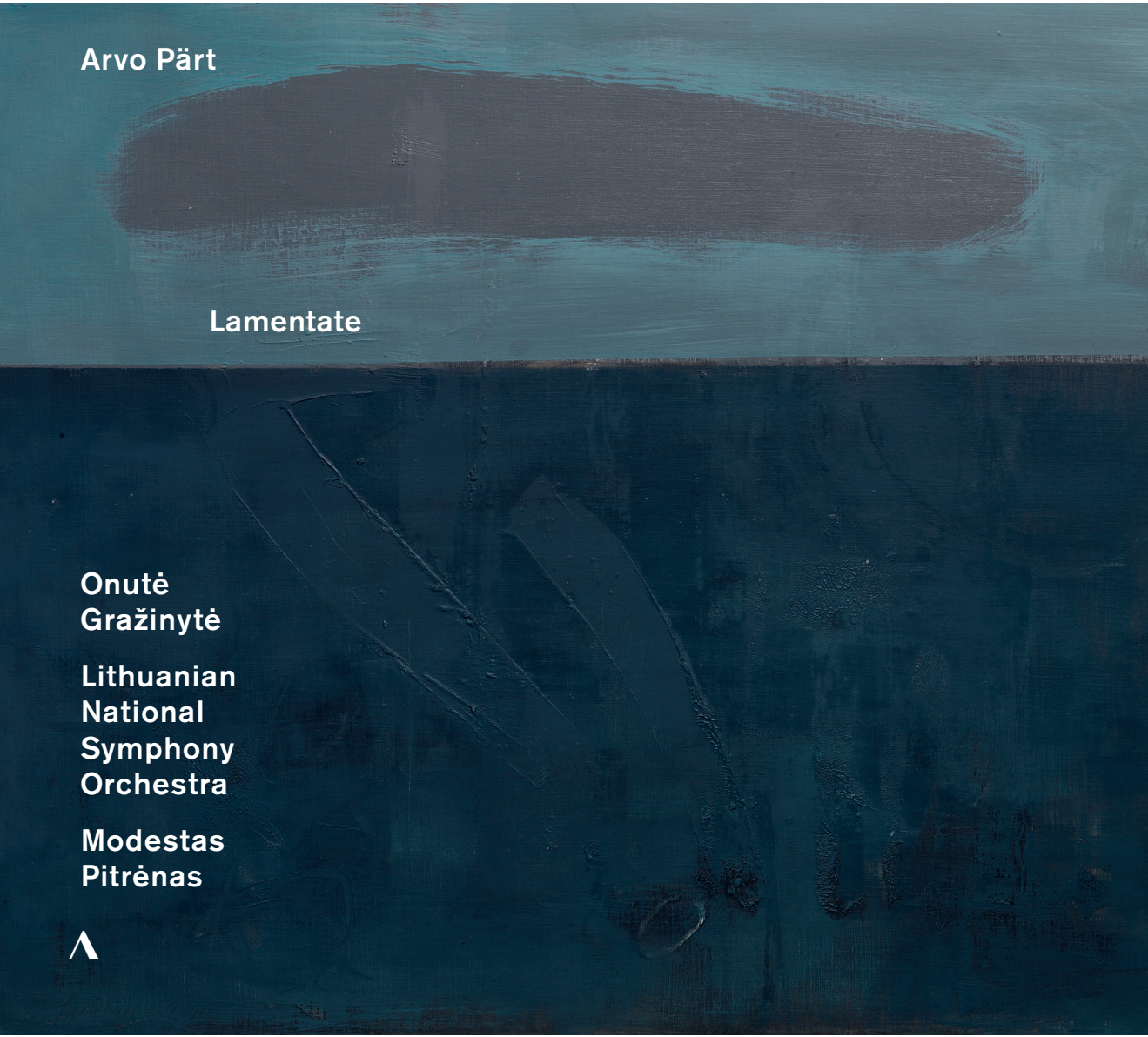




Arvo Pärt

Lamentate

Onutė
Gražinytė

Lithuanian
National
Symphony
Orchestra

Modestas
Pitrėnas



Arvo Pärt
(*1935)

Lamentate

Homage to Anish Kapoor and his sculpture *Marsyas*
for piano and orchestra
(2002)

1	I	Minacciando	3:00
2	II	Spietato	3:15
3	III	Fragile	1:00
4	IV	Pregando	6:32
5	V	Solitudine – stato d'animo	6:37
6	VI	Consolante	1:18
7	VII	Stridendo	1:33
8	VIII	Lamentabile	6:27
9	IX	Risolutamente	3:00
10	X	Fragile e conciliante	7:07

Onutė Gražinytė piano
Lithuanian National Symphony Orchestra
Modestas Pitrenas conductor

11	Für Anna Maria – Nachdenklich (2006)	1:11
12	Für Alina (1976)	2:41
	Onutė Gražinytė piano	
13	Fratres (1989)	12:30
	Onutė Gražinytė piano	
	Edward King cello	
14	Pari intervallo (1976)	5:15
15	Variationen zur Gesundung von Arinuschka (1977)	4:24
16	Für Anna Maria – Fröhlich (2006)	0:59
17	Vater unser (2005)	3:22
	Onutė Gražinytė piano, soprano	

Das weiße Licht der wenigen Noten

Sein Eindruck sei »gewaltig« gewesen, erinnert sich Arvo Pärt an den Moment, als er in der Londoner Tate Modern zum ersten Mal vor Anish Kapoors *Marsyas* stand. Das war im Oktober 2002. Einhundertfünfzig Meter lang und zehn Stockwerke hoch, ließ sich Kapoors Skulptur von keinem Ort der Turbinenhalle als Ganzes erfassen. Ihre Form – drei Stahlringe an den Enden, umspannt von einer Membran, die diese Ringe durch sich verjüngende Röhren miteinander verband – ließ an Schalltrichter von Blasinstrumenten denken. Die blutrote Färbung ihrer PVC-Membran gab der Skulptur etwas Fleischiges – Kapoor sprach von einer »enthäuteten Haut«. Marsyas ist in der griechischen Mythologie ein Satyr, ein Mischwesen, das einen musikalischen Wettstreit gegen Apollon verlor und daraufhin von dem Gott lebendig geschunden wurde.

»Plötzlich sah ich mich in eine Position versetzt, aus der mein Leben in einem an-

deren Licht erschien. In diesem Moment hatte ich das starke Empfinden, noch nicht reif zu sein für das Sterben«, so der damals 67-jährige Arvo Pärt. »Tod und Leiden sind die Fragen, die jeden Menschen beschäftigen, der in die Welt geboren wird. [...] So habe ich ein Klagelied geschrieben, ein Lamento, nicht für Tote, sondern für uns Lebende, die es nicht leicht haben, mit dem Leid der Welt umzugehen«, sagt Pärt im Booklet der Ersteinstrumentierung von *Lamentate* (ECM Records, 2005). Nicht nur räumliche Dimensionen fand der Komponist hier gesprengt. Kapoors *Marsyas* besaß für ihn zudem etwas Zeitloses, also Gegenwärtiges.

Damit ist der schöpferische Impuls für *Lamentate* umrissen. Aus dem Lateinischen übersetzt lautet ihr Titel »Klaget«; er lässt sich aber auch als Wortspiel mit Ortsbezug lesen: *Lamentate*. Das Werk für Klavier und Orchester, eine Hommage an Kapoor und dessen Plastik, wurde am 7. Februar 2003 in der Turbinenhalle an und unter der Skulptur uraufgeführt.

Arvo Pärt, der am 11. September 2020 seinen 85. Geburtstag feiert, scheinen äußere Gegebenheiten oft zum Schreiben veranlasst zu haben. Das zeigt die Auswahl

von Werken für oder mit Klavier, welche Onutė Gražinytė auf ihrer ersten CD interpretiert. Für *Alina* ist der litauischen Pianistin ganz besonders wichtig. Pärt widmete es 1976 einer jungen Frau, die sich entschlossen hatte, die Sowjetunion in Richtung England zu verlassen. »Ich kenne die Mutter von Alina persönlich und kann ihren unbeschreiblichen Schmerz nachempfinden«, sagt Onutė Gražinytė. Die *Variationen zur Gesundung von Arinuschka* dedizierte Pärt 1977 seiner Tochter Ariina, die gerade eine Blinddarmoperation auskurierte. *Pari intervallo* wurde inspiriert von den Freunden des estnischen Alte-Musik-Ensembles Hortus Musicus, welches das Stück 1976 urauführte – ebenso das im darauffolgenden Jahr komponierte *Fratres*. Dessen erste konkrete Instrumentierung mit Violine und Klavier ergab sich durch einen Auftrag des Geigers Gidon Kremer für die Salzburger Festspiele 1980.

Das anrührende *Vater unser* für Knabensopran und Klavier, vertont bis zur Zeile »Erlöse uns von dem Bösen«, wo das Gebet im orthodoxen Gebrauch endet, wurde im Juli 2005 im österreichischen Ossiach mit Pärt am Klavier uraufgeführt. Es ist dem

Heiligen Vater, Papst Benedikt XVI, gewidmet. Für *Anna Maria* schrieb Pärt »im Auftrag« der siebenjährigen Tochter eines Familienfreundes und schenkte es dem Mädchen im Jahr 2006 zum zehnten Geburtstag – verbunden mit dem Angebot an Anna Maria wie alle Interpreten, es einmal »fröhlich«, ein andermal »nachdenklich« im Ausdruck vorzutragen. »Den Impuls zu *Pari intervallo* gab der Tod seines Stiefvaters«, erinnert sich Onutė Gražinytė. Arvo Pärt ist mitnichten ein sich allein am Außen orientierender Mensch. Der Titel *Mein Weg hat Gipfel und Wellentäler*, den er einem 1989 geschriebenen Orgelwerk lieh, passt auf Pärts eigenen, inneren Weg. Der führte zu einem singulären Stil, zu einer strengen, dabei verständlichen Sprache. Einer Sprache, deren Sprecher, so Gidon Kremer, »sich nicht wichtig macht«. Zu dieser Äußerung passt Pärts zurückgezogenes Wesen und die Tatsache, dass er nicht unterrichtet. Mit dem Klavier »fing alles an«, erzählt Arvo Pärt im Gespräch mit Enzo Restagno. Als er noch Kind war, zogen seine Mutter und er aus seiner Geburtsstadt Paide nach Rakvere östlich von Tallinn. In ihrer dortigen Wohnung stand ein Flügel und in

der Stadt eröffnete nach Ende des Zweiten Weltkrieges die erste Musikscheule. So fügten sich die ersten musikalischen Schritte für Arvo – lange, bevor seine Laufbahn sichtbar vor ihm lag. Manchmal, wenn er am Klavier besonders geduldig geübt hatte, belohnte ihn die Mutter mit einer Nuss. An Süßigkeiten war in den Nachkriegsjahren nicht zu denken. Liegt vielleicht hierin ein Keim für Pärts asketischen Stil?

Von seinen Lehrern prägte ihn vor allem Heiner Eller. »Es ist viel schwieriger, eine passende Note zu finden, als eine Menge zu Papier zu bringen.« Erst später fand Pärt diese Aussage Ellers. Es sei ihm »offenbar dennoch gelungen, eine ähnlich qualvolle Suche nach der ›einzig passenden Note‹ in meine Seele zu senken«. Etwa zwanzig Jahre des Komponierens währte diese Suche. Während Arvo Pärt ab 1958 für ein Jahrzehnt als Toningenieur beim Estnischen Rundfunk arbeitete, erprobte er sich auf dem Feld der Avantgarde. Er experimentierte zwölftönig, seriell, in Collagentechnik. Diese Phase endete mit *Credo* 1968 abrupt. Pärt zog sich zurück, zumal seinerzeit »die Welt der Neuen Musik den Keim eines Konflikts

in sich trug«. Dieser Konflikt verlor bei ihm an Kraft. Pärt wandte sich der orthodoxen Kirche zu. »Das bedeutet nicht, dass ich der Welt gegenüber gleichgültig bin, aber wenn jemand die Welt verändern oder verbessern möchte, dann muss er erstmal bei sich selbst anfangen. [...] Und so gebe ich mich auf die Suche nach anderen Klängen.«

Sofia Gubaidulina erinnert sich im Dokumentarfilm *The Lost Paradise*, erschienen vor Arvo Pärts 80. Geburtstag (Accentus Music, 2015), an eine Begegnung mit ihrem Kollegen: »Ich werde den Moment nie vergessen, das war Anfang der Sechzigerjahre, als wir die Straße entlanggingen und er zu mir sagte: ›Weißt Du, man muss genau herausfinden, was die Aufgabe der modernen Musik ist.‹ Aus dieser Frage geht klar hervor, wie sehr das, was mit dem Ton selbst, mit der klingenden Materie geschieht, den Komponisten bewegt. Gleich danach hatte er die Periode der Stille. Acht Jahre Schweigen. Im Grunde genommen hat jeder von uns das Problem verstanden.«

Dieses Schweigen endete 1976. *Für Alina* ist die erste Arbeit in dem Stil, den Pärt »Tintinnabuli« nennt, abgeleitet vom altlatei-

nischen »tintinnabulum« (Schelle oder gestimmtes Glöckchen). Die Genese dieser kurzen Komposition beschreibt ihr Autor so: »Ihre Melodie habe ich zufällig aus meinen Übungsheften entnommen, als sei es eine tote Melodie, die mir nichts bedeutete. Ich habe sie dann auf eine sehr primitive Weise rhythmisch organisiert: Ich habe ein kleines Gebäude, ein kleines architektonisches Werk konstruiert. Dieser Melodie habe ich dann eine zweite zugeordnet, wobei ich den sehr einfachen Regeln des Tintinnabuli-Stils gefolgt bin, so dass die drei Noten einer festen Tonart – h-Moll – die untere Linie bilden.« Hier sind wesentliche Merkmale des Tintinnabuli-Stils benannt: Die Musik bleibt auf tonale Grundelemente Tonleiter und Dreiklang beschränkt. Deren klare Zuordnung zu Melodie- und Tintinnabuli-Stimmen führt zu einem neuen musikalischen Satz. Noch für ein weiteres Stilmerkmal ist das Ur-Stück *Für Alina* charakteristisch: das langsame Tempo, das jede Note in den Fokus rückt.

Eine Zeit lang erschien Pärt diese grundlegend neue Mehrstimmigkeit zu simpel. Geht das, nach derart ereignisreicher Geschichte und den philosophischen

Materialschlachten des Zwanzigsten Jahrhunderts? Bald verflogen die Zweifel und die Möglichkeiten wurden klarer, aus dieser Einfachheit etwas Umfassendes entstehen zu lassen: »Ich könnte meine Musik mit weißem Licht vergleichen, in dem alle Farben enthalten sind. Nur ein Prisma kann diese Farben voneinander trennen und sichtbar machen; dieses Prisma könnte der Geist des Zuhörers sein.«

Wie *Pari intervallo* erfuhr *Fratres* erst später instrumentale Konkretisierungen. »Für mich liegt der höchste Wert der Musik jenseits ihrer Klangfarbe. Ein besonderes Timbre der Instrumente ist ein Teil der Musik, aber nicht der Wichtigste. [...] Das Geheimnis muss da sein, unabhängig von dem Instrument.« So existieren bei einer Reihe von Werken mehrere gleichberechtigte Fassungen. *Fratres* hat der Cellist Dietmar Schwalke für sein Streichinstrument eingerichtet und im Juli 1989 in Hitzacker mit uraufgeführt. Die schon im Barock praktizierte Flexibilität ist bei *Lamentate*, da in der einzigartigen Tate Modern erstmals erklingen, räumlich sogar notwendig. »Viele meiner Entscheidungen bei der Entstehung

der Komposition waren bedingt von der besonderen Raumsituation und von dem ganzen Konzept«, so Pärt. »Die Turbinenhalle ist kein Konzertsaal mit gesicherter Akustik. Uns erwartet ein absolut unerforschtes Klang-Land. [...] Wie wird der Raum uns antworten? Wie wird die Skulptur die Akustik verändern?« Die große Orchesterbesetzung mit umfangreichem Schlagwerk, das vier Spieler benötigt, legte für Pärt eine zusätzliche ordnende Instanz nahe, die dazu den programmatischen Bezug verstärkt: Schmerz, Trauer, Klage, Hinwendung zu Gott. Pärt grundierte seine Komposition mit Troparien (kurzen Liedhymnen in altslawischer Sprache) und der »Dies irae«-Sequenz und orientierte sich an Silbenzahl, Wortbetonung und Interpunktion des Textes. Dieser wurde in die Partitur mit aufgenommen, um den Ausführenden die Phrasierungslogik sichtbar zu machen. Selbst ohne Kenntnis dieses stumm mitlaufenden Textes erscheint *Lamentate* dem Hörer als eine fließende Musik, die in vielen Nuancen spricht, die aufschreit und beruhigt. Die zudem reich an Binnenbezügen und Reminiszenzen an das eigene Schaffen ist. So zeigt sich bei der leisen

Pendelbewegung, die sich im vierten Satz (Pregando) für ein paar Takte einstellt und woran Oboe, Klarinetten, Fagott, Pauke und Vibraphon beteiligt sind, eine frappierende Ähnlichkeit mit Morton Feldman, mit dessen Klangsprache des Verharrens. Andere Passagen wirken assoziativ allein durch die semantische Bedeutung der Instrumente, beispielsweise die Posaunen im ersten Satz, die zum »Dies irae«-Satz hinführen, wo Pärt die mittelalterliche Sequenz dann tatsächlich zitiert – eine Lockerung der strengen Tintinnabuli-Schreibweise, die weder Zitat noch Stilkopie vorsieht. Eine weitere Ausnahme scheint diese Regel zu bestätigen: Am Ende grüßt Pärt im Topos der Klavierstimme seinen Seelenverwandten Franz Schubert. Im Film *The Lost Paradise* öffnete sich der medienscheu gewordene Pärt selbst noch einmal, sagt: »Jeder Mensch hat sein eigenes Schicksal und seine eigene Beziehung zum Schöpfer aus seinen eigenen Erfahrungen heraus. Diesen Schmerz kann man aus den Werken großer Künstler herauslesen. Obwohl es nicht immer Schmerz sein muss. Es kann auch Licht sein.« Schmerz und Licht werden fühlbar

in *Lamentate*, wo sich über zehn Sätze hinweg eine Spannung aus zwei polaren Stimmungen hält. Pärt nennt sie »brutal-überwältigend« und »intim-zerbrechlich«. Eine Zerrissenheit, die wohl schon im Betrachten der Skulptur entstand. Seit Jahren gibt Arvo Pärt keine Interviews mehr. Er wünscht Ruhe, möchte weiter schreiben an einer Musik, die, wie sich an *Lamentate* zeigt, selbst in größerer Besetzung auf Wesentliches reduziert bleibt. Die weder in ihrer Form noch Struktur korrespondieren mag mit einer immer komplexer, verletzbarer werdenden Wirklichkeit. Und die gerade aus der Askese ihre Energie bezieht und sehr viele Menschen erreicht, oder besser: sie ergreift. »Es waren reine Töne. Es waren Töne, die in unserer Zeit, der Zeit des Lärms, anders klangen und eine Verklärung in sich trugen«, sagt Gidon Kremer über Tintinnabuli. Dies mag ein Grund sein, warum Pärt der Musikwissenschaft lange ein Rätsel blieb oder kaum beachtet wurde, und warum in den Feuilletons nicht nur Verehrer zu Wort kommen. Wirkt Verklärendes nicht zugleich polarisierend? Hermann Conen zitierte den amerikanischen Musikjournalisten Alex Ross mit

einer Aussage über Arvo Pärt aus dem Jahr 2002, die Kremers Worte bestätigt und bis heute aktuell geblieben ist: »Er ist ein Komponist, der in sehnsuchtsvoll klaren, verständlichen Tönen spricht, ohne die Musik der Vergangenheit noch einmal zu komponieren. Er hat seinen Finger auf etwas gelegt, das in Worte zu fassen fast unmöglich ist – auf etwas, das zu tun hat mit der Kraft der Musik, die rigiden Strukturen von Raum und Zeit aufzulösen. Seine Akkorde bringen einer nach dem anderen den Lärm des Selbst zum Schweigen, indem sie den Geist an ein ewig Gegenwärtiges anbinden.« Onutė Gražinytė war verblüfft vom einfachen Notenbild. »Zuerst fragst Du Dich: Was ist das?« Das Spiel der Pianistin verriet: Sie hat verstanden. »Arvo Pärt ist zum Kern vorgedrungen. Nicht umsonst hat er viele Klavierstücke Kindern gewidmet und lässt er das ›Vater unser‹ einen Knaben singen. Es ist das Ideale, das Reine, womit Kinder geboren werden und wohin der Komponist zurückgefunden hat.«

Karsten Blüthgen



The white light of a few notes

His impression was “powerful”: Arvo Pärt recalls the moment when he stood in front of Anish Kapoor’s *Marsyas* for the first time in London’s Tate Modern. That was back in October 2002. One hundred fifty meters long and ten stories high, Kapoor’s sculpture could not be grasped in its entirety anywhere in the Turbine Hall. Its form – three steel rings at the ends, surrounded by a membrane that connected these rings with tubes that tapered off – made one think of the bells of brass instruments. The blood-red color of its PVC membrane lent the sculpture a fleshy quality – Kapoor spoke of a “flayed skin.” In Greek mythology, Marsyas is a satyr, a hybrid creature who lost a musical contest with Apollo and was then cruelly flayed alive by the god. “Suddenly, I found myself put into a position in which my life appeared in a different light. At that moment, I had a strong feeling that I was not yet ready to die,” says Arvo Pärt, who was 67 years old at

the time. “Death and suffering are questions that preoccupy every person born into the world. [...] Accordingly, I have written a *Lamento*, not for the dead, but for the living who have a hard time dealing with the suffering in the world,” says Pärt in the booklet of the first recording of *Lamentate* (ECM Records, 2005). Not only did the composer find spatial dimensions broken up here; Kapoor’s *Marsyas* also possessed something timeless for him, something contemporary. With this, the creative impulse for *Lamentate* is defined. Translated from Latin, its title is “lament,” but it can also be read as a pun with reference to the place: *LamenTate*. The work for piano and orchestra, a homage to Kapoor and his sculpture, was premiered on February 7, 2003, in the Turbine Hall upon and beneath the sculpture. Arvo Pärt, who celebrates his 85th birthday on September 11, 2020, seems to have often been inspired to compose as a result of external circumstances. This is shown by the selection of works for or with piano, which Onutė Gražinytė interprets on her first CD. *Für Alina* is particularly important to the Lithuanian pianist.

Pärt dedicated it in 1976 to a young woman who had decided to leave the Soviet Union for England. "I know Alina's mother personally and can sympathize with her indescribable pain," says Onutė Gražinytė. In 1977, Pärt dedicated the *Variations for the Healing of Arinushka* to his daughter Ariina, who was just recovering from an appendectomy. "Pari intervallo" was inspired by friends of the Estonian early music ensemble Hortus Musicus, which premiered the work in 1976 – as well as *Fratres*, composed the following year. Its first actual instrumentation with violin and piano was commissioned by the violinist Gidon Kremer for the Salzburg Festival in 1980. The stirring *Vater unser* (Our Father) for boy soprano and piano, which is set to music up to the line "deliver us from evil," where the prayer in the orthodox tradition ends, was first performed in July 2005 in Ossiach, Austria, with Pärt at the piano. It is dedicated to the Holy Father, Pope Benedict XVI. *Für Anna Maria* was written by Pärt "on commission" of the seven-year-old daughter of a family friend. In 2006, he gave it to the girl for her tenth birthday – together with the choice for Anna Maria, like for all performers, to interpret it cheer-

fully (fröhlich) or contemplatively (nachdenklich). "The impulse for *Pari intervallo* came from the death of his stepfather," recalls Onutė Gražinytė.

Arvo Pärt is by no means a person who is solely interested in the outside world. The title "My path has peaks and sea-troughs," which he lent to an organ work written in 1989, corresponds to Pärt's own inner path. It led to a singular style, to a strict, yet understandable language. It is a language whose narrator, according to Gidon Kremer, "does not attach importance" to himself. Pärt's withdrawn nature and the fact that he does not teach fits in with this remark.

"It all began with the piano," Arvo Pärt tells Enzo Restagno in conversation. When he was still a child, he and his mother moved from his hometown of Paide to Rakvere, east of Tallinn. In her apartment, there was a grand piano, and the first music school opened in the city after the end of the Second World War. Thus the first musical steps for Arvo came about – long before his career was visibly ahead of him. Sometimes, when he had practiced on the piano with great patience, his mother rewarded him with a nut. Sweets were out of the

question in the post-war years. Could this be the seed of Pärt's ascetic style?

Of his teachers, Heiner Eller was the most influential. "It is more difficult to find a single right note than to put a whole mass of them down on paper." It wasn't until later that Pärt found this statement by Eller. He had "apparently nevertheless succeeded in descending into my soul a similarly torturous search for the 'only suitable note.'" This search took about twenty years of composing. While Arvo Pärt was working as a sound engineer for Estonian Radio for a decade starting in 1958, he tried his hand at avant-garde music. He experimented with twelve-tone, serial, and collage techniques. This phase ended abruptly in 1968 with *Credo*. Pärt withdrew, not least because at the time, "the world of New Music carried the seeds of conflict within it." This conflict lost its relevance with him. Pärt turned to the Orthodox Church. "This does not mean that I am indifferent, but if someone wants to change the world then he must begin with himself. [...] And so I set out in search of other sounds."

In the documentary *The Lost Paradise*, released before Arvo Pärt's 80th birthday (Accentus Music, 2015), Sofia Gubaidulina

recalls an encounter with her colleague: "I will never forget that moment, it was in the early 1960s when we were walking along the street, and he said to me: 'You know, you have to find out exactly what the task of modern music is.' This question clearly shows how much the composer is affected by what happens with the sound itself, with the musical substance. Right after that, he experienced a period of silence. Eight years of silence. Basically, each of us understood the problem." This silence ended in 1976. *Für Alina* is the first work in a style that Pärt calls "Tintinnabuli," derived from the Old Latin "tintinnabulum" (bell or tuned bell). The genesis of this short composition is described by its author as follows: "I took her melody by accident from my exercise books as if it were a lifeless melody that meant nothing to me. I then organized it rhythmically in a very primitive manner: I constructed a small structure, a small architectural work. I then assigned a second one to this melody, following the straightforward rules of the Tintinnabuli style, so that the three notes of a fixed key – B minor – form the lower line." These are the essential characteristics of the

Tintinnabuli style: the music is limited to the basic tonal elements of a scale and triad. Their clear attribution to melody and Tintinnabuli parts gives rise to a new musical setting. The original piece *Für Alina* is also characteristic of another stylistic feature: the slow tempo that brings each note into focus.

For some time, Pärt found this fundamentally new polyphony too simple. After such an eventful history and the philosophical material battles of the 20th century, is that possible? His doubts soon vanished, and the possibilities of creating something comprehensive out of this simplicity became more evident to him: "I could compare my music to a white light which contains all colors. Only a prism can divide these colors and make them visible; this prism could be the spirit of the listener". Like "Pari intervallo", "Fratres" only experienced more concrete forms of instrumental expression later on. "The highest virtue of music, for me, lies outside of its mere sound. The particular timbre of an instrument is part of the music, but it is not the most important element. [...] The essence must be there, independent of the instruments." Thus, in a number of works, there

are several equally valid versions. *Fratres* was arranged for his string instrument by the cellist Dietmar Schwalke and was premiered in Hitzacker in July 1989. Flexibility, already practiced in the baroque era, is necessary in *Lamentate*, given that it was first heard in the unique Tate Modern, especially in terms of space. "Many of my decisions in the composition's creation were determined by the special spatial situation and the overall concept," says Pärt. "The Turbine Hall is not a concert hall with reliable acoustics. An absolutely unexplored soundscape awaits us. [...] How will the space respond to us? How will the sculpture alter the acoustics?" For Pärt, the large orchestra and its large percussion section, which requires four players, suggested an additional organizational element that reinforces the programmatic reference: pain, mourning, lamentation, turning to God. Pärt based his composition on troparia (short hymns in Old Slavic language) and the "Dies irae" sequence and oriented himself to the number of syllables, word stress, and punctuation of the text. The latter was included in the score to make the logic of phrasing visible to the performers.

Even without knowledge of this silent accompanying text, *Lamentate* appears to the listener as flowing music that conveys many nuances, that cries out and soothes. It is also rich in personal references and recollections of the composer's own works. Thus, the quiet oscillation, which sets in for a few bars in the fourth movement (Pregando) and in which oboe, clarinets, bassoon, timpani, and vibraphone are involved, shows a striking similarity with Morton Feldman's tonal language of persistence. Other passages have an associative effect simply through the semantic meaning of the instruments. This can be found for example in the trombones in the first movement, which lead to the "Dies irae" movement where Pärt in fact quotes the medieval sequence. It is a relaxation of the strict Tintinnabuli notation that neither allows for quotation or stylistic copy. Another exception seems to confirm this rule: In the end, in the topos of the piano part, Pärt pays tribute to his soul mate Franz Schubert.

In the film *The Lost Paradise*, Pärt, who became shy of the media, opened himself again: "Every one of us has his own destiny and his own relationship with his creator

based on his own experiences. This pain can be found in the work of all great artists. Although it doesn't always have to be pain. It can also be light." Pain and light can be felt in *Lamentate*, where a polarised tension of two moods is maintained over ten movements. Pärt calls them "brutal-overwhelming" and "intimate-fragile." It is a torn feeling that probably arose while looking at the sculpture.

Arvo Pärt has not given interviews for years. He desires silence and wants to continue writing music, which, as is evident in *Lamentate*, remains reduced to the essentials, even with more extensive instrumentation. It is music which, in neither form nor structure, may correspond to an increasingly complex and vulnerable reality. And which draws its energy specifically from asceticism and reaches, or better, seizes many people. "They were pure tones. They were tones that sounded different in our time, the time of noise, and brought about a transfiguration," says Gidon Kremer about Tintinnabuli. This may be one reason why Pärt remained a mystery to musicologists for a long time or was barely noticed, and it may explain why not just admirers have their say in the arts

pages. Isn't transfiguration at the same time polarizing?

Hermann Conen quoted the American music journalist Alex Ross with a statement about Arvo Pärt from 2002, which affirms Kremer's words and has remained true to this day: "He is a composer who speaks in hauntingly clear, familiar tones, yet he does not duplicate the music of the past. He has put his finger on something that is almost impossible to put into words – something to do with the power of music to obliterate the rigidities of space and time. One after the other, his chords silence the noise of the self, binding the mind to an eternal present."

Onutė Gražinytė was astounded by the simple notation. "First, you ask yourself: What is this?" Her playing reveals that she has understood. "Arvo Pärt has struck at the core. It's no coincidence that he dedicated many piano pieces to children and let a boy sing the 'Our Father.' It's a pure ideal that children are born with, and to which the composer has returned."

Karsten Blüthgen
Translation: Erik Dorset







La blanche lumière de quelques notes

Arvo Pärt se souvient du moment où, pour la première fois, il s'était trouvé devant *Marsyas* d'Anish Kapoor à la Tate Modern de Londres et avait été énormément impressionné. C'était en octobre 2002. La sculpture de Kapoor, avec une longueur de cent cinquante mètres et une hauteur de dix étages, ne pouvait être appréhendée dans son ensemble d'aucun endroit de la salle des turbines. Avec trois anneaux d'acier à ses extrémités, entourés d'une membrane qui les reliait par des tubes s'amenuisant progressivement, sa forme évoquait les pavillons des instruments à vent. La coloration rouge-sang de sa membrane en PVC donnait à cette sculpture un aspect charnel : Kapoor parlait de «peau écorchée». Dans la mythologie grecque, Marsyas est un silène, créature hybride, qui perdit un concours musical contre Apollon et qui, ensuite, fut supplicié par ce dieu. «Soudain, j'ai été placé dans une position dans laquelle ma vie apparaissait sous un autre jour. A ce moment-là, j'ai eu le senti-

ment profond que je n'étais pas encore prêt à mourir», déclara Arvo Pärt, alors âgé de 67 ans. «La mort et la souffrance sont des questions qui préoccupent chaque personne qui vient au monde. [...] J'ai donc composé une complainte, une lamentation, non pas pour les morts, mais pour nous, les vivants, qui avons bien du mal à faire face aux souffrances du monde», dit Pärt dans le livret du premier enregistrement de *Lamentate* (ECM Records, 2005). Ici, le compositeur n'a pas seulement perçu l'éclatement des dimensions spatiales, mais pour lui, le *Marsyas* de Kapoor posédait aussi quelque chose d'intemporel, quelque chose de présent. Cela définit bien l'impulsion créatrice de *Lamentate*. Traduit du latin, son titre signifie «Lamentez-vous»; mais il peut être lu aussi comme un jeu de mots avec une référence au lieu : *LamenTate*. Cette œuvre pour piano et orchestre, hommage à Kapoor et à sa sculpture, a été créée le 7 février 2003 dans la salle des turbines, sous la sculpture. Souvent, Arvo Pärt, qui célèbre son 85^e anniversaire le 11 septembre 2020, semble avoir été incité à composer par des circonstances extérieures. Ce que montre

précisément la sélection d'œuvres pour ou avec piano interprétées par Onutė Gražinytė pour son premier CD. La pianiste lituanienne attache une importance particulière à *Für Alina* (Pour Aline). Pärt l'avait dédié en 1976 à une jeune femme qui avait décidé de quitter l'Union soviétique pour l'Angleterre. «Je connais personnellement la mère d'Alina et peux compatir à son indicible douleur», déclare Onutė Gražinytė. En 1977, Pärt dédia les *Variationen zur Gesundheit von Arinuschka* (Variations pour la guérison d'Arinuschka) à sa fille Ariina, qui se remettait d'une opération de l'appendicite. *Pari intervallo* a été inspiré par les amis de Hortus Musicus, ensemble estonien de musique ancienne, qui a créé la pièce en 1976 – tout comme *Fratres*, composé l'année suivante. La première version de cette œuvre réalisée pour des instruments précis (avec violon et piano) avait été commandée par le violoniste Gidon Kremer pour le Festival de Salzbourg de 1980. Le touchant *Vater unser* (Notre Père) pour soprano-enfant et piano, mis en musique jusqu'au passage «Délivre-nous du mal», où la prière s'achève selon l'usage orthodoxe, a été créé en juillet 2005 à Ossiach,

en Autriche, avec Pärt au piano. Il est dédié au Saint-Père, le Pape Benoît XVI. En ce qui concerne *Für Anna Maria*, Pärt l'a composé «à la demande» de la fille d'un ami de la famille, âgée de sept ans. Il l'offrit à cette jeune fille en 2006, à l'occasion de son dixième anniversaire, en proposant à Anna Maria, tout comme aux différents interprètes, d'interpréter ce lied tantôt «joyeusement», tantôt de façon «méditative» quant à l'expression. Comme se souvient Onutė Gražinytė, ce fut le décès de son beau-père qui lui avait inspiré *Pari intervallo*.

Arvo Pärt n'est pas du tout une personne axée uniquement sur les apparences. Le titre *Mein Weg hat Gipfel und Wellentäler* (Mon chemin a des sommets et des vallées de vagues), qu'il a attribué à une pièce pour orgue écrite en 1989, correspond au cheminement intérieur de Pärt lui-même. Ce cheminement l'a conduit à un style singulier, un langage épuré mais compréhensible. A un langage dont le locuteur, selon Gidon Kremer, «ne se prend pas au sérieux». Le tempérament renfermé de Pärt ainsi que le fait qu'il ne soit pas enseignant vont dans le sens de cette affirmation.

«Tout a commencé» par le piano, dit Arvo Pärt dans une conversation avec Enzo Restagno. Lorsqu'il était encore enfant, sa mère et lui ont quitté sa ville natale de Paide pour s'installer à Rakvere, à l'est de Tallinn. Dans leur appartement, il y avait un piano à queue et la première école de musique de la ville a ouvert ses portes après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Et c'est ainsi qu'Arvo fit ses premiers pas dans le monde de la musique – bien avant qu'il n'ait pris conscience de la carrière qui s'offrait à lui. Parfois, lorsqu'il s'était entraîné au piano avec une patience particulière, sa mère le récompensait d'une noix. Impossible d'avoir des sucreries dans les années après-guerre. Peut-être est-ce là qu'il faut chercher une des raisons du style dépouillé de Pärt ?

Parmi ses professeurs, c'était surtout Heiner Eller qui l'avait marqué. «Il est bien plus difficile de trouver une note appropriée que d'en coucher des quantités sur le papier». Ce n'est que plus tard que Pärt prit connaissance de cette affirmation d'Eller. «Apparemment, il avait tout de même réussi à ancrer dans mon âme cette même quête ardue de «l'unique note appropriée»». Cette quête devait prendre

une vingtaine d'années d'écriture musicale. Arvo Pärt s'est essayé dans le domaine de l'avant-garde pendant qu'il travaillait à partir de 1958, et ce pendant une décennie, comme ingénieur du son à la Radio estonienne. Il a expérimenté la technique dodécaphonique, sérielle et de collage. En 1968, cette phase se termina brusquement avec *Credo*. Pärt se retira, d'autant plus qu'à cette époque «le monde de la Nouvelle Musique portait en lui les germes d'un conflit». Quant à lui, ce conflit intérieur s'atténuait. Pärt se tourna vers l'Église orthodoxe. «Cela ne veut pas dire que je suis indifférent au monde, mais si quelqu'un veut le changer ou l'améliorer, il doit tout d'abord commencer par changer lui-même. [...] Et c'est ainsi que je me mets à la recherche d'autres sons».

Dans le documentaire *The Lost Paradise*, sorti avant le 80^e anniversaire d'Arvo Pärt (Accentus Music, 2015), Sofia Gubaidulina se souvient d'une rencontre avec son collègue : «Jamais je n'oublierai ce moment au début des années soixante, lorsque nous marchions dans la rue et qu'il m'a dit : «Tu sais, on doit découvrir en quoi consistent précisément les impératifs de la musique moderne.» Ce questionnement

montre clairement à quel point le compositeur est mu par ce qui arrive au son lui-même, au matériau sonore. Juste après, il a connu une période d'interruption : huit ans de silence. Au fond, chacun d'entre nous avait compris le problème.»

Ce silence a pris fin en 1976. *Für Alina* est la première œuvre dans le style que Pärt appelle «tintinnabuli», dérivé du vieux latin «tintinnabulum» (clochette ou petite cloche accordée). Son auteur décrit la genèse de cette courte composition comme suit :

«J'ai pris sa mélodie par hasard dans mes cahiers d'exercices, comme si c'était une mélodie morte qui ne signifiait rien pour moi. Quant au rythme, je l'ai ensuite organisé de façon très basique : j'ai agencé une petite structure, une petite œuvre architecturale. Puis, j'ai ajouté une deuxième mélodie à cette première, tout en suivant les règles très simples du style tintinnabuli, de sorte que les trois notes d'une tonalité fixe – si mineur – en constituent la ligne de fond». Pärt évoque ici les caractéristiques essentielles du style tintinnabuli : la musique se limite aux éléments de base de la tonalité, gamme et triade. Leur assignation explicite à la ligne mélodique et à la tintinnabulation conduit à une phrase musicale

inédite. *Für Alina*, la pièce originelle, est caractéristique d'un autre trait stylistique : le tempo ralenti qui met chaque note en évidence.

Pendant un certain temps, Pärt a trouvé trop simple cette polyphonie totalement nouvelle. Était-ce vraiment envisageable, après un XX^e siècle qui avait connu une histoire aussi mouvementée et des affrontements philosophiques aussi violents ? Ses doutes furent vite dissipés, il voyait plus clairement qu'il était possible de créer à partir de cette simplicité quelque chose de plus vaste : «Je pourrais comparer ma musique à une lumière blanche qui contient toutes les couleurs. Seul un prisme peut séparer ces couleurs les unes des autres et les rendre visibles ; ce pourrait être l'esprit de l'auditeur qui serait ce prisme». Tout comme pour *Pari intervallo*, ce n'est que plus tard que *Fratres* a connu des concrétisations instrumentales. «Pour moi, la valeur suprême de la musique se situe au-delà de son timbre. Le timbre particulier de chaque instrument fait partie de la musique, mais ce n'est pas le plus important. [...] Le mystère doit être présent, quel que soit l'instrument». C'est pourquoi, pour un certain nombre d'œuvres, plusieurs ver-

sions coexistent. *Fratres* a été arrangé par le violoncelliste Dietmar Schwalke pour son instrument à cordes et créé avec lui à Hitzacker en juillet 1989.

Comme *Lamentate* a été entendu pour la première fois à la Tate Modern, salle unique en son genre, l'interprétation de cette œuvre ne peut se passer de la souplesse déjà pratiquée à l'époque baroque. «Lors de sa composition, bon nombre de mes décisions ont été conditionnées par la situation spatiale particulière et le concept d'ensemble», dit Pärt. «La salle des turbines n'est pas une salle de concert à l'acoustique assurée. C'est un espace sonore absolument inexploré qui nous y attend. [...] Comment cet espace nous répondra-t-il ? Comment la sculpture va-t-elle en modifier l'acoustique ?» Pour Pärt, le grand orchestre avec plusieurs percussions, nécessitant quatre musiciens, suggérerait une instance de régulation supplémentaire, qui, en plus, renforce la référence programmatique : douleur, deuil, lamentation, quête de Dieu. Pärt intègre dans sa composition des tropaires (brefs hymnes chantés en langue paléoslave) et la séquence du «Dies irae», gardant comme repères le nombre de syllabes,

l'accentuation des mots et la ponctuation du texte. Celui-ci a été inclus dans la partition pour rendre la logique du phrasé visible aux interprètes.

Même sans la connaissance de ce texte qui participe de façon silencieuse, *Lamentate* apparaît à l'auditeur comme une musique fluide qui parle avec de multiples nuances, pousse tantôt des cris ou, à d'autres moments, apaise. En plus, cette musique est riche en références internes et en réminiscences de l'œuvre du compositeur. Ainsi, le mouvement pendulaire à peine audible qui s'installe pour quelques mesures dans le quatrième mouvement (Pregando) et dans lequel interviennent hautbois, clarinettes, basson, timbale et vibraphone, présente une similitude frappante avec Morton Feldman et son langage tonal de la persistance. D'autres passages entraînent des associations par la simple signification sémantique des instruments ; par exemple, les trombones du premier mouvement qui conduisent au «Dies irae» où Pärt cite effectivement la séquence médiévale, ce qui représente un assouplissement de la stricte notation du tintinnabulisme qui ne prévoit ni citation ni copie d'un style donné. Une autre excep-

tion semble confirmer cette règle : à la fin, dans le topique de la partie piano, Pärt salue Franz Schubert, son âme-sœur. Dans le film *The Lost Paradise*, Pärt, devenu réservé à l'égard des médias, se confie en disant : « Chaque personne a son propre destin et sa propre relation avec le Créateur à partir de ses propres expériences. Cette douleur se lit dans les œuvres des grands artistes. Bien qu'il ne s'agisse pas toujours forcément de douleur, il peut aussi s'agir de lumière ». Douleur et lumière sont perceptibles dans *Lamentate*, où se maintient une tension entre deux atmosphères contraires sur dix mouvements. Pour qualifier ces ambiances, Pärt parle d'une « violence qui accable » et d'une « intime fragilité ». Un déchirement qui s'est fait probablement déjà ressentir au moment où il a contemplé la sculpture. Depuis des années, Arvo Pärt ne donne plus d'interviews. Il préfère être tranquille et veut continuer à écrire de la musique qui, comme on le constate dans *Lamentate*, reste réduite à l'essentiel, même avec un ensemble plus grand. Une musique qui, ni dans sa forme ni dans sa structure, ne tient à correspondre à une réalité de plus en plus complexe et vulnérable. Et qui

puise son énergie justement dans l'ascèse, une musique qui atteint, ou mieux, saisit beaucoup de gens. « C'étaient des sons à l'état pur. Des sons qui sonnaient différemment à notre époque, celle du vacarme, et qui portaient en eux une transfiguration », dit Gidon Kremer à propos du style tintinnabuli. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles Pärt est resté longtemps un mystère pour les musicologues ou n'a guère été remarqué, et c'est la raison pour laquelle ne s'expriment pas que des admirateurs dans les rubriques musicales de la presse. Ce qui transfigure n'est-ce pas en même temps quelque chose qui favorise la polarisation ? Hermann Conen a cité le journaliste musical américain Alex Ross avec une remarque sur Arvo Pärt datant de 2002, qui confirme les propos de Kremer et reste d'actualité : « C'est un compositeur qui s'exprime par une musique intelligible d'une clarté nostalgique, sans pour autant recomposer la musique du passé. Il pointe quelque chose qui est presque impossible à mettre en mots, quelque chose en rapport avec le pouvoir de la musique de dissoudre les structures rigides de l'espace et du temps. L'un après l'autre, ses accords font taire le

bruit du moi, reliant l'esprit à une présence éternelle. »

Onutė Gražinytė a été stupéfaite par le graphisme simple de la partition. « Tout d'abord, on se demande : Qu'est-ce donc cela ? » Le jeu de la pianiste nous prouve qu'elle l'a compris. « Arvo Pärt est parvenu à l'essentiel. Ce n'est pas pour rien qu'il a dédié de nombreux morceaux de piano à des enfants et qu'il laisse un garçon chanter le « Notre Père ». C'est cette perfection et cette pureté propres aux enfants à leur naissance dont le compositeur a retrouvé le chemin. »

Karsten Blüthgen

Traduction : Maria Smaczny-Gonnot



Onutė Gražinytė

Born into a family of musicians in 1996 in Vilnius, Lithuania, Onutė Gražinytė started studying piano at the age of five under her mother. At the age of six, she entered the National M. K. Čiurlionis School of Art and was an active participant of cultural life there. In 2015, she was the music composer and stage director of the New Year's Eve opera at the school – a long-standing tradition carried on by the to-be graduates.

Since 2015, she has studied piano under the tutelage of Roland Krüger at the Hannover University of Music, Drama and Media. She is a scholarship student of the Yehudi Menuhin Foundation "Live Music Now" in Hannover.

She took part in master classes led by Matti Raekallio, Ewa Kupiec, Andrei Gavrilov, Stephen Kovacevich, Ronald Brautigam, Mūza Rubackytė, Nina Seriogina, Maurizio Moretti and others. Onutė Gražinytė is a laureate of ten national and international competitions.

She was awarded a diploma and a special prize for the best performance of a 20th century work at the fourth International Young Performers Competition in Głubczyce (Poland, 2007), a prize at the Leonas Povilaitis Young Performers Competition (2008), a prize at the J. S. Bach National Competition in Vilnius (2009), a laureate diploma and a special prize for the best performance of B. Dvarionas' work at the 17th Balys Dvarionas Piano and String Instrument Competition in Vilnius (2012), the first prize at the forth Rosario Marciano International Piano Competition in Vienna (2012), the first prize and a special prize from jury member Marian Sobula in the EMCY Peter Toperczer International Piano Competition in Slovakia, and more.

As a soloist, Onutė Gražinytė has appeared with the Lithuanian State Symphony Orchestra, the National M. K. Čiurlionis School of Art Orchestra, Klaipėda Chamber Orchestra, Kaunas Symphony Orchestra, Alicante University Philharmonic Orchestra, Salzburg Mozarteum Orchestra and National Orchestra of Lyon.

She is also an ardent chamber music lover and enjoys playing duos with violin or cello. In 2017, she collaborated with the

Musik21 Niedersachsen contemporary music ensemble at the Cologne Philharmonic Hall where she played the harpsichord. She has given recitals in Lithuania, Switzerland, Italy, Austria, Germany, Estonia, the Netherlands, Poland, France, and Denmark. In 2015, the President of the Republic of Lithuania acknowledged Onutė Gražinytė for her musical achievements in national and international competitions.

In 2018, the young pianist performed in renowned concert halls such as Warsaw Philharmonic Hall as well as the Konzerthaus Berlin. In the same year, Onute won the "Haiou Zhang Piano Award".

Lithuanian National Symphony Orchestra

The LNSO has been active for almost eight decades. The orchestra prepares and performs symphonic music programmes not only at the National Philharmonic, but also throughout Lithuania, playing around fifty concerts a year. It has long represented Lithuanian culture abroad, appearing at various festivals and concert halls, including the Schleswig-Holstein Festival, the Vienna Musikverein, the Barbican Centre in London, Amsterdam's Concertgebouw, the Cologne Philharmonie, the Great Hall of the Moscow Conservatory, and the Suntory Hall in Tokyo. In 2010 LNSO toured in Japan (21 concerts) and in 2013 LNSO for the first time toured in Argentina, Brazil, Peru and Ecuador.

LNSO performed in the ceremonial opening and closing of the Lithuanian Presidency of the European Council at Klara Festival (Brussels) and at Białystok Philharmonic in Poland. In 2018, celebrating the 100th anniversary of the Restoration of the

Independence of Lithuania, the LNSO performed in Warsaw Philharmonic Hall and Berlin Konzerthaus under the baton of Mirga Gražinytė – Tyla and at the Baltic Sea Festival in Stockholm with Swedish Radio Choir – this ambitious contemporary program was conducted by Giedrė Šlekytė.

The LNSO has accumulated an extensive and significant repertoire, embracing choral and symphonic works, as well as modern contemporary music with works by Lithuanian composers occupying an important place. A significant part of Lithuanian symphonic music can be heard not only at LNSO concerts but also on their many recordings.

Modestas Pitrėnas

He is one of the leading Lithuanian conductors and has taken the duties of the principal conductor and artistic director of the Lithuanian National Symphony Orchestra in autumn of 2015. In 2003, Pitrėnas won the first prize and gold medal at the 7th Grzegorz Fitelberg Conducting Competition in Katowice (Poland) and was awarded a special prize of the Silesian Philharmonic Orchestra. Following that he was invited to collaborate with Poland's leading symphony orchestras. In 2009–14, he served as the principal conductor of the Latvian National Opera (LNO) and the conductor of the Lithuanian National Opera and Ballet Theatre (LNOBT). In 2006–11, he was the principal conductor of the Kaunas City Symphony Orchestra. For his contribution to Latvian music culture Pitrėnas was decorated with Latvian awards including the Cross of Recognition. In 2012, he was honoured with the Lithuanian National Culture and Art Prize. In 2015, the Baltic Assembly jury awarded

the Maestro with the Baltic Assembly Prize for the Arts. Since August 2018, he enjoys an invitation to serve as the principal conductor at the Theater St. Gallen in Switzerland.

Edward King

The New Zealander is one of the foremost performers and pedagogues to emerge from Australasia. He completed his studies under James Tenant, Julius Berger and Wolfgang Emmanuel Schmidt, and is a laureate of the Witold Lutosławski International Cello Competition and the International Cello Competition in Markneukirchen.

A versatile musician, Edward commands an extensive repertoire and in addition to his teaching work, collaborates with a diverse array of ensembles around Europe and further afield.

Edward plays on a modern German instrument, made by Robert König.

All works by Arvo Pärt
© Universal Edition A.G. Wien

Recorded at
Lithuanian National
Culture Centre
Recording Studio,
April 2019 (Lamentate),
and Lithuanian National
Philharmonic Hall,
May 2020

Recording Producers:
Aleksandra Kerienė, Vilius Keras
Recording Engineers:
Evelina Staniulytė, Vilius Keras
Recording Mastering:
Vilius Keras

Produced by
Paul Smaczny
Label Manager:
Christin Linße

Cover Image:
"Untitled" (2010) by
Dieter Ladewig,
oil on paper (65×50 cm)

Photos by
Tadas Kazakevičius
Design:
Heidi Falk

© 2020 Accentus Music
www.accentus.com

