



Penderecki
Resurrection · Ciaccona

Mūza Rubackytė
Lithuanian National Symphony Orchestra
Keri-Lynn Wilson



Krzysztof Penderecki (1933-2020)

Piano Concerto 'Resurrection' (live recording)

1. Allegro molto sostenuto 4'43
2. Adagio 5'28
3. Allegro moderato molto 3'25
4. Adagio 2'52
5. Allegretto capriccioso 1'38
6. Grave 4'16
7. Allegro sostenuto molto 3'40
8. Andante maestoso 3'54
9. Allegro molto sostenuto (Tempo dell'inizio) 2'01
10. Adagio 6'26

11. Ciaccona in memoriam Giovanni Paolo II* 8'07
arr. for piano solo Stanislaw Deja

Mūza Rubackytė piano
Lithuanian National Symphony Orchestra
Keri-Lynn Wilson conductor

** World Premiere Recording*

Beauty of today and yesterday

Interview with Mūza Rubackytė

For Mūza Rubackytė, recording the Piano Concerto *Resurrection* by Krzysztof Penderecki is not only the culmination of a long period of work, but also a tribute to the composer with whom she forged a special artistic relationship and created a deep friendship over the years.

The two artists met at a concert in 2003. At the time, Penderecki was pursuing a career as a guest conductor throughout the world, and he accompanied Mūza Rubackytė in Beethoven's Piano Concerto No. 3. He subsequently conducted her on various occasions, notably in Bogota, as part of a tour of Colombia. Under his baton, she performed the Concerto *Resurrection*. She also participated in other events connected with the composer – in 2018, at the Warsaw Philharmonic, on the occasion of his 85th birthday, and in 2022, during events organized at the Kraków Philharmonic in his memory, following his death two years earlier.

The *Resurrection* Concerto is of particular importance in Mūza Rubackytė's life as a performer. She offers us some keys for listening to it.

Tell us how you discovered the concerto...

Mūza Rubackytė: I knew Penderecki's work, but his catalogue did not mention any pieces for piano, with the exception of a few scores of chamber music. I asked him why he had not left us anything for my instrument. He answered: 'You know, composing for the piano, in the land of Chopin...' In 2006, I heard about his concerto, which he had begun composing in 2001. He told me that he was in the process of revising it.

Penderecki thoroughly reworked the finale. What are the reasons behind this?

M.R.: The first reason is related to the attacks of 11 September 2001. The initial version of the finale, written prior to the attacks, ended with a kind of message of hope – dare I say, a 'happy end'. After 9/11, Penderecki considered that the world had entered a new era and that terrorism was here to stay in our times. The grandiose dimension of the finale in the new version is therefore by no means a happy one.

He explained to me that the main thematic idea – the introduction of a chorale into the concerto – came to him when he saw the images of the attacks, as we all did. This chorale appears three times, radically modifying the end of the work, like the bells, which have a striking effect not only on the public but also – believe me, on the musicians on stage. These bells, which remind us of those in cathedrals, also echo the history of our two nations – Poland and Lithuania – the monstrous memory of the Second World War and the brutality of the communist regime. Coming from the top of the hall, they resonate like an attempt to break free of all the aggression deployed by the orchestra.

Before going any further with discovering this work, can you tell us about your relationship with the music of our time?

M.R.: Although I above all have a career as a pianist, I also studied composition and have always been curious to discover new pieces. I have often commissioned works and approached composer friends, but few pieces had appealed to me so far. None, before *Resurrection*, made me say that this is “my” concerto!

What is it that you found unsatisfactory in the most recent concertos, or, more precisely, what were you looking for?

M.R.: In much modern writing for piano, I regret the reductive use of the instrument. Most of the time, it is used only in a minimalist style, or solely in its percussive dimension, with a desire for extreme contrasts and without any real narrative. In any case, I am struck by the lack of emotion in *concertante* piano works of our time.

I had been waiting a long time for a work that would serve the piano I love, with all its melodic richness and colours. Knowing the first version of the concerto, I began working on the second without having any plans in mind, whether for a concert or a recording, and without even trying to communicate with the composer. That never happens to me. I was stunned by the power of the extra-musical themes and the difficulty of the score. One day, my South American agent contacted me, offering the opportunity to play this concerto in Puerto Rico, where a music festival was hosting a remarkable orchestra composed of first-rate American musicians. The festival was organising a major event dedicated to Penderecki. I had just a month and a half to learn the work before playing it in concert... Imagine my surprise and fright – a real nightmare!

How so?

M.R.: The work is incredibly complex, and at the time I didn't have the orchestral score at my disposal. However, the metrical precision and sudden, incessant changes in atmosphere need to be prepared with the utmost precision. Happily, I had the good fortune to be conducted in my first performance by Maximiano Valdès, a conductor who knows Penderecki's music to perfection. I also have to admit that the writing is not very pianistic and requires deep technical reflection on the soloist's part. I would say that learning such a concerto happens 'drop by drop'! What is more, it demands a great deal of physical endurance from the performer, including the use of two clusters struck with the fist in reply to the gong and tuba. When I discussed the work with Penderecki, I realised that he was fortunately very willing to listen to my suggestions as a pianist.

What precisely are the sources of the composer's piano writing?

M.R.: Penderecki was trained as a cellist, not a pianist. Nevertheless, all the chromatic writing, the expression of nostalgia and pain, seem to draw from Chopin as a distant source. Additionally, Penderecki claimed to be a melodist in the

tradition of Chopin, rightly asserting that he was a revolutionary musician. Another reason why this concerto touches me deeply is the cultural link that exists between my country, Lithuania, and Poland.

The importance of the melodic line in Penderecki's work is all the more astonishing when one considers his early trajectory within the post-war avant-garde in Darmstadt and Donaueschingen. This also explains the contrasting reactions to his later works, to say the least...

M.R.: As an artist, Penderecki was a humanist and a citizen. I can see that he was considered a 'traitor' by a certain avant-garde, because of the numerous references to the past in his writing, to the tumultuous events in our societies since the fall of the USSR, but also because of the return of consonance and melody in his works. Nevertheless, the seventh Symphony *The Seven Gates of Jerusalem*, the Concerto Grosso No. 1 for three cellos and orchestra, and the *Resurrection* Concerto are all masterpieces!

'Resurrection' is the subtitle of the Concerto. What does that mean for you?

M.R.: I asked Krzysztof Penderecki why he gave the score this subtitle. There are various reasons.

Penderecki was deeply religious. We must not forget that in this region, some of the peoples remained pagan for a long time before converting to Catholicism. In addition, Penderecki had a physical connection to the land and nature. He had developed a passion for trees, which he collected. He had them brought from all over the world and planted them in the huge forest that he had conceived... In my view, in addition to its connection with the attacks, his concept of life, both Christian and pantheistic, gives special meaning to the word “resurrection”, which also refers to Gustav Mahler’s Symphony No. 2. I think that faith and beauty combined are the soul of the concerto.

The form of the work is intriguing. Constructed in a single sweep, it gives rise to a thicket of dialogues and atmospheres. Isn't it more of a symphony concertante than a concerto?

M.R.: It does indeed have all the characteristics of a symphony *concertante* in rhapsodic form, due to the constant changes in rhythm. The piano is fully integrated into the orchestra, somewhat as in Johannes Brahms’ *Second Concerto*. Hence the difficulty of coordination and the need for precise communication with the conductor, who leads an ensemble with an impressive instrumentation.

As regards the soloist, there were already many conversations throughout the rehearsals with many musicians such as those playing the cor anglais, celesta and percussion.

The rhapsodic dimension that you emphasize suggests a degree of improvisation. Of what sort?

M.R.: This notion of improvisation is indeed present in the spirit of the rhapsodic form, which, by its very nature, prohibits any repetition. You will notice that the work does not offer any cadenzas, perhaps because the performer has enough space for self-expression, with virtually no moments of respite!

You mentioned Chopin’s influence on the piano writing. Can we not also detect the influence of Shostakovich, Prokofiev and Stravinsky, including in the orchestra?

M.R.: Penderecki has no desire to quote any piece by these composers and even less so to make a pastiche. Nonetheless, his music is steeped in the styles of the 20th-century. No one composes *ex nihilo*!

You have performed this concerto several times. What do you expect from the conductor?

M.R.: I know from experience that not all conductors are capable of directing such a complex score. Preparatory work during rehearsals is essential. For the recording, which was made live in front of an audience, I was fortunate to be working with the Canadian conductor Keri-Lynn Wilson. And, as you can imagine, I know the Lithuanian National Symphony Orchestra very well, as they have already accompanied me in this work.

You chose to open this album by performing the Ciaccona for solo piano. This is an arrangement of the string version of the Agnus Dei from Penderecki's Polish Requiem. The composition of this masterly work spanned thirteen years. It evokes various episodes in 20th-century Polish history, particularly the country's final years within the Eastern Bloc. Polish pianist and composer Stanislaw Deja made a remarkable arrangement with the consent of the composer. How would you describe this piece?

M.R.: The writing of the *Polish Requiem* pays homage to the polyphonists of the Renaissance and Baroque periods. The *Ciaccona* was composed on the death of Pope John Paul II, a close friend of Penderecki. With its painful nostalgia, the melody also evokes some reminiscences of Chopin's music, but with a lyricism, unease and nervous tension that can only be of the 21st century. Once more, I am

deeply moved by the cultural proximity between Poland and Lithuania, two nations whose histories remain closely related. In Penderecki's work, the expression of beauty never stops going back and forth between yesterday and today.

Interviewed by Stéphane Friederich

A first version of Krzysztof Penderecki's Resurrection piano concerto was premiered in New York on May 9th, 2002 by Emanuel Ax and the Philadelphia Orchestra conducted by Wolfgang Sawallisch. The revised version recorded on the present album was performed for the first time by Barry Douglas on December 7th, 2007, with the composer conducting the Cincinnati Symphony Orchestra.

Translation by Peter Bannister



© Bruno Fidrych



Schönheit – gestern und heute

Gespräch mit Mūza Rubackytė

Für Mūza Rubackytė ist die Einspielung von Krzysztof Pendereckis Konzert für Klavier und Orchester „*Auferstehung*“ nicht nur das Endergebnis langer, harter Arbeit, sondern auch eine Hommage an diesen Komponisten, zu dem sie eine vorrangige künstlerische Beziehung pflegte und im Laufe der Jahre eine tiefe Freundschaft geknüpft hatte.

Die beiden Künstler haben sich bei einem Konzert im Jahre 2003 kennengelernt. Penderecki machte zu jener Zeit als Gastdirigent international Karriere und stand Mūza Rubackytė in Beethovens *3. Klavierkonzert* zur Seite. Danach spielte sie bei diversen Gelegenheiten unter seiner Leitung, insbesondere in Bogota, im Rahmen einer Kolumbien-Tournee. Sie interpretierte das Konzert *Auferstehung*, das er auch selbst dirigierte. Sie nahm gleichfalls an anderen Veranstaltungen teil, die den Komponisten in ihr Programm aufgenommen hatten: 2018 in der Warschauer Philharmonie anlässlich seines 85. Geburtstags und 2022, zwei Jahre nach seinem Tod, bei Aufführungen zu seinem Gedenken in der Krakauer Philharmonie.

Das Konzert *Auferstehung* hat in Mūza Rubackytės Leben als Künstlerin eine ganz

besondere Bedeutung. Sie bietet uns eine kurze Einleitung dazu.

Erzählen Sie uns doch, auf welchem Weg Sie dieses Klavierkonzert entdeckt haben...

Mūza Rubackytė: Ich kannte Pendereckis Werke, in seinem Katalog jedoch fand sich, abgesehen von ein wenig Kammermusik, kein einziges Stück für Klavier. Ich fragte ihn, warum er nichts für mein Instrument hinterlassen hätte. Er antwortete mir: „Weißt du, im Land Chopins etwas für Klavier zu komponieren...“. 2006 hörte ich von seinem Klavierkonzert, an dem er 2001 zu arbeiten begonnen hatte. Er teilte mir mit, dass er die Komposition bald fertig haben würde.

Penderecki hat das Finale stark überarbeitet. Aus welchen Gründen?

M.R.: Der allererste Grund ist, dass es mit dem 11. September 2001 in Zusammenhang steht. Die vor den Attentaten geschriebene erste Version des Finales endete mit einer Art hoffnungsvoller Botschaft – einem „*happy end*“ würde ich sogar

sagen. Nach dem 11. September war Penderecki der Meinung, dass für die Welt eine neue Ära angebrochen war und unsere Zeit nunmehr vom Terrorismus nachhaltig geprägt ist. In der neuen Fassung hat also das grandiose Ausmaß des Finales keinesfalls etwas Glückliches an sich.

Er erklärte mir, dass die wichtigste Idee des Themas, nämlich dem Klavierkonzert einen Chor hinzuzufügen, auftauchte, als er alle diese Bilder der Attentate zu sehen bekam, wie wir ja auch. Chorgesang gibt es an drei verschiedenen Stellen und so ändert sich das Ende des Werkes ganz radikal, genauso wie die Glocken, die nicht nur das Publikum stark beeindrucken, sondern auch, das können Sie mir glauben, die gleiche Wirkung bei den Musikern auf der Bühne haben. Es klingt wie das Glockengeläute von Kathedralen und erinnert gleichzeitig an die Geschichte unserer beiden Nationen – Polen und Litauen – eine monströse Mahnung an den Zweiten Weltkrieg und die Brutalität des kommunistischen Regimes. Da sie im Konzertsaal von oben herabkommen, klingen sie wie ein Versuch, sich von der ganzen vom Orchester ausgehenden Aggressivität zu befreien.

Bevor wir noch mehr von diesem Werk entdecken werden, sagen Sie uns doch bitte, welches Verhältnis Sie zur Musik der heutigen Zeit haben?

M.R.: Obwohl ich in erster Linie als Pianistin Karriere mache, hatte ich im Studium auch Unterricht in Komposition, da ich immer schon auf neue Werke neugierig war. Zwar hatte ich oft welche in Auftrag gegeben, auch bei Komponisten aus dem Freundeskreis, aber bisher hatten mich nur wenige Kompositionen begeistert. Bevor ich das Konzert *Auferstehung* entdeckte, hatte mich kein einziges Werk so begeistert, dass ich gesagt hätte: „Das ist es, das ist ‚mein‘ Klavierkonzert!“

Was missfiel Ihnen in den jüngsten Klavierkonzerten oder, genauer gesagt, was erwarteten Sie?

M.R.: In vielen modernen Werken bedauere ich den reduzierten Einsatz dieses Instruments. Meistens wird es in der Komposition nur minimalistisch behandelt oder sogar einzig und allein als Schlaginstrument, um absichtlich extreme Kontraste zu erzeugen, ohne wirkliches Narrativ. Jedenfalls fällt mir auf, dass in den zeitgenössischen, konzertierenden Werken für Klavier Gefühle keinen Platz haben.

Seit langem hatte ich auf ein Werk gewartet, das für das Klavier geschrieben ist, so wie ich es liebe: mit seinem großen Melodienreichtum und seinen Klangfarben. Da ich die erste Version des Klavierkonzerts kannte, fing ich an, an der zweiten zu arbeiten, ohne konkretes Ziel im Kopf, egal

ob Konzertaufführung oder Einspielung, und ich versuchte nicht einmal, dem Komponisten irgendwelche Fragen zu stellen. Das passiert mir nie. Ich war von den kraftvollen außermusikalischen Themen und den Schwierigkeiten in der Partitur überwältigt. Eines Tages rief mich mein südamerikanischer Manager an und machte mir den Vorschlag, dieses Klavierkonzert in Porto Rico aufzuführen, und zwar im Rahmen eines Musikfestivals, zu dem ein besonderes, nämlich aus erstrangigen amerikanischen Musikern bestehendes Orchester eingeladen war. Auf dem Programm des Festivals stand eine speziell Penderecki gewidmete Veranstaltung. Ich hatte knapp eineinhalb Monate Zeit, um das Werk zu erarbeiten und es im Konzert spielen zu können. Sie können sich vorstellen, wie überrascht und beängstigt ich war. Ein regelrechter Alptraum!

Aber warum denn?

M.R.: Das Werk ist unglaublich komplex und zu jenem Zeitpunkt hatte ich die Orchesterpartitur nicht zur Hand. Die genauen Taktvorgaben und die unaufhörlichen, plötzlich einsetzenden Stimmungsschwankungen erfordern genaueste Arbeit. Ich konnte meine erste Aufführung zum Glück unter der Leitung des Dirigenten Maximiano Valdès präsentieren, der Pendereckis Musik ganz

genau kennt. Ich muss auch ganz ehrlich sagen, dass die Komposition viele Hürden für ein Klavier darstellt und die Solisten somit technisch gesehen ganz besonders herausgefordert werden. Ich würde es so formulieren: ein derartiges Klavierkonzert muss man sich Millimeter für Millimeter erarbeiten. Noch dazu wird dem Interpreten eine extreme körperliche Ausdauer abverlangt, zum Beispiel mit zwei, mit der Faust angeschlagenen Klustern als Antwort auf Gong und Tuba. Als ich mit Penderecki über das Werk diskutierte, stellte ich erfreut fest, dass er mir als Pianistin und meinen Vorschlägen großes Gehör schenkte.

Welche Grundlagen braucht ein Komponist genaugenommen, um für Klavier geeignete Werke zu schreiben?

M.R.: Penderecki hatte eine Ausbildung als Cellist und nicht als Pianist. Und dennoch scheint er sich hinsichtlich der chromatischen und nostalgischen Ausdrucksweise in seinen Kompositionen im weitesten Sinne bei Chopin inspiriert zu haben. Penderecki definierte sich selbst übrigens als Melodienschreiber, ganz wie Chopin, wenn er behauptete, und zwar zu Recht, ein revolutionärer Musiker zu sein.

Ein weiterer Grund, warum mich dieses Klavierkonzert so tief berührt, ist die kulturelle

Verbundenheit zwischen meinem Land Litauen und Polen.

Bei Penderecki ist die Bedeutung von Melodie umso erstaunlicher, kennt man seine anfängliche Laufbahn innerhalb der Avantgarde der Nachkriegszeit in Darmstadt und Donaueschingen. Das erklärt auch die recht gegensätzlichen Reaktionen auf seine späteren Werke...

M.R.: Penderecki war ein humanistischer Künstler und ein Staatsbürger seines Landes. Ich habe verstanden, dass er von bestimmten Personen aus der Avantgarde als „Verräter“ angesehen wurde, einerseits wegen der zahlreichen Referenzen auf seine früheren Kompositionen und auf die erschütternden, gesellschaftlichen Ereignisse seit dem Zusammenbruch der Sowjetunion, andererseits aber auch, weil er in seinen Werken wieder mehr Konsonanz und Melodie zeigte. Nichtsdestoweniger sind die 7. Symphonie „Seven Gates of Jerusalem“, das Concerto Grosso Nr. 1 für drei Violoncelli und Orchester sowie das Klavierkonzert „Auferstehung“ Meisterwerke!

„Auferstehung“ ist der Untertitel des Klavierkonzertes. Was bedeutet er für Sie?

M.R.: Ich habe Krzysztof Penderecki gefragt,

warum er seiner Partitur diesen Untertitel gegeben hat. Die Gründe dafür sind unterschiedlich. Penderecki war zutiefst gläubig. Man darf nicht vergessen, dass in diesen Gebieten manche Volksschichten lange Zeit heidnisch gewesen waren, bevor sie sich zum Katholizismus bekehrt haben. Außerdem fühlte sich Penderecki mit Erde und Natur geradezu körperlich verbunden. Er hatte eine Leidenschaft für Bäume, von denen er eine ganze Sammlung hatte. Er ließ sie sich aus der ganzen Welt liefern und pflanzte sie in dem unendlichen großen Wald, den er sich ausgedacht hatte... Meiner Meinung nach deutet das Wort „Auferstehung“, von den Attentaten abgesehen, insbesondere auf seine sowohl christliche als auch pantheistische Konzeption des Lebens und außerdem bezieht es sich auch auf Mahlers 2. Symphonie. Ich denke, dass der Glaube und die Schönheit zusammengenommen die Seele dieses Klavierkonzertes ausmachen.

Die Form des Werkes lässt uns aufhorchen. Da es in einem Stück geschrieben ist, entstehen ineinander verschlungene Dialoge und Stimmungen. Handelt es sich nicht eher um eine konzertierende Symphonie als um ein Konzert?

M.R.: Es stimmt schon, dass mit den ununterbrochenen rhythmischen Änderungen

alle Merkmale einer konzertierenden Symphonie in Rhapsodieform vorhanden sind. Das Klavier ist richtiggehend Teil des Orchesters, so ähnlich wie im Zweiten Klavierkonzert von Johannes Brahms. Deshalb ist auch die Zusammenarbeit eine heikle Angelegenheit, weil sie eine ganz genaue Absprache mit dem Dirigenten erfordert, der es mit einer riesigen Anzahl von Instrumenten zu tun hat. Der Solist wiederum muss bei den Proben viele Punkte mit den zahlreichen Instrumentengruppen klären, mit Englischhorn, Celesta und den Schlaginstrumenten etwa.

Die Rhapsodieform, die Sie erwähnt haben, lässt annehmen, dass teilweise improvisiert wird. In welcher Hinsicht?

M.R.: Diese Idee der Improvisation existiert tatsächlich in der Rhapsodie, die ja von Natur aus jegliche Wiederholung ausschließt. Sie haben wohl gemerkt, dass in diesem Werk keine Kadenz vorgesehen ist, vielleicht deswegen, weil der Interpret ohnehin genügend Platz hat, um sich zum Ausdruck zu bringen, sozusagen fast pausenlos!

Sie haben von Chopins Einfluss in der Klavierpartitur gesprochen. Ist es möglich, dass sich der Komponist, auch für die Orchesterpartitur, gleichfalls bei Schostakowitsch, Prokofjew und

Strawinsky inspiriert hat?

M.R.: Penderecki hatte keinerlei Absicht, sei es auch nur ein einziges Stück dieser Komponisten zu zitieren, und erst recht nicht, sie zu kopieren. Und dennoch wurde seine Musik von den Kompositionen des 20. Jahrhunderts geprägt. Niemand komponiert ex nihilo!

Sie haben dieses Klavierkonzert schon mehrere Male aufgeführt. Was erwarten Sie vom Dirigenten?

M.R.: Aufgrund meiner Erfahrung weiß ich, dass nicht jeder Dirigent in der Lage ist, eine so komplexe Partitur zu beherrschen. Die Vorbereitung bei den Proben ist essentiell. Bei den Live-Aufnahmen kann ich glücklicherweise mit der kanadischen Dirigentin Keri-Lynn Wilson zusammenarbeiten. Und wie Sie sich vorstellen können, kenne ich bestens das Litauische Staatliche Symphonieorchester, das mich bei diesem Werk schon begleitet hat.

Ihrem Wunsch gemäß spielen Sie auf dieser Platte als erstes die Ciaccona für Soloklavier. Es handelt sich um ein Arrangement der Version für Streichinstrumente des Agnus Dei aus Pendereckis Polnischem Requiem. Die Komposition dieses Meisterwerkes dauerte dreizehn Jahre lang. Dabei

werden verschiedene Abschnitte der Geschichte Polens im 20. Jahrhundert erwähnt, insbesondere die letzten Jahre des Landes innerhalb des Ostblocks. Der polnische Pianist und Komponist Stanislaw Deja hat in Übereinstimmung mit dem Komponisten ein hervorragendes Arrangement geschaffen. Wie definieren Sie dieses Stück?

M.R.: Penderecki komponierte das *Polnische Requiem* als Hommage an die Polyphonie der Renaissance und des Barock. Die *Ciaccona* komponierte er anlässlich des Todes von Papst Paul II., mit dem er eng befreundet gewesen war. Die Melodie voll schmerzhafter Nostalgie erinnert auch da und dort an Chopins Musik, aber mit Lyrismus, Unruhe und Nervosität, die typisch sind für das 21. Jahrhundert. Das Werk berührt mich so sehr, wie schon gesagt, wegen der kulturellen Nähe zwischen Polen und Litauen, zwei Ländern also, die geschichtlich gesehen nach wie vor eng miteinander verknüpft sind. In Pendereckis Werk kommt die Schönheit in dem steten Wechsel zwischen gestern und heute zum Ausdruck.

*Zusammenfassung des Gesprächs von Stéphane
Friederich*

Die erste Version von Krzysztof Pendereckis Klavierkonzert „Auferstehung“ wurde am 9. Mai

2002 in New York von Emanuel Ax und dem Philadelphia Orchestra unter der Leitung von Wolfgang Sawallisch uraufgeführt. Die auf diesem Album wiedergegebene revidierte Version wurde zum ersten Mal von Barry Douglas am 7. Dezember 2007 präsentiert, als der Komponist selbst das Cincinnati Symphony Orchestra dirigierte.

Übersetzt ins Deutsche von Irene Besson



© Paweł Mazur



© Bruno Fidrych



© Kinga Karpati & Daniel Zarewicz

Beauté d'aujourd'hui et d'hier

Entretien avec Mūza Rubackytė

Pour Mūza Rubackytė, l'enregistrement du Concerto pour piano « *Résurrection* » de Krzysztof Penderecki est non seulement l'aboutissement d'un long travail, mais aussi l'hommage au compositeur avec lequel elle avait tissé une relation artistique privilégiée et noué, au fil des ans, une profonde amitié.

Les deux artistes se sont rencontrés lors d'un concert en 2003. Penderecki menait alors une carrière de chef d'orchestre invité dans le monde entier, et il accompagna Mūza Rubackytė dans le *Concerto pour piano n° 3* de Beethoven. Par la suite, il la dirigea à diverses occasions, notamment à Bogota, dans le cadre d'une tournée en Colombie. Sous sa direction, elle interpréta le Concerto *Résurrection*. Elle participa également à d'autres événements liés au compositeur : en 2018, à la Philharmonie de Varsovie, à l'occasion de son 85^e anniversaire et en 2022, lors des manifestations organisées à la Philharmonie de Cracovie en sa mémoire, après sa disparition deux ans plus tôt.

Le Concerto *Résurrection* revêt une importance toute particulière dans la vie d'interprète de Mūza Rubackytė. Elle nous en propose quelques clés d'écoute.

Parlez-nous de votre découverte du concerto...

Mūza Rubackytė : Je connaissais l'œuvre de Penderecki, mais son catalogue ne mentionnait aucune pièce pour le piano, à l'exception de quelques partitions de musique de chambre. Je lui avais demandé pourquoi il n'avait rien légué à mon instrument. Il m'a répondu : « Tu sais, composer pour le piano, dans le pays de Chopin... ». En 2006, j'entendis parler de son concerto dont la composition avait débuté en 2001. Il m'annonça qu'il était en cours de révision.

Penderecki a profondément remanié le finale. Quelles en sont les raisons ?

M.R. : La première d'entre elles est liée aux attaques du 11 septembre 2001. La version initiale du finale, antérieure aux attentats, s'achevait sur une sorte de message d'espoir – oserais-je dire, un "*happy end*". Après le 11 septembre, Penderecki estima que le monde était entré dans une ère nouvelle et que le terrorisme s'installait durablement dans notre époque. La dimension grandiose du finale de la nouvelle mouture n'est donc en aucun cas heureuse.

Il m'expliqua que l'idée thématique principale, l'introduction d'un choral dans le concerto, lui était venue en découvrant comme nous tous les images des attentats. Ce choral apparaît à trois reprises, modifiant radicalement la fin de l'œuvre, à l'instar des cloches, qui provoquent un effet saisissant non seulement dans le public, mais aussi, croyez-moi, sur scène, chez les musiciens. Ces cloches, qui rappellent celles des cathédrales, font également écho à l'histoire de nos deux nations – la Pologne et la Lituanie –, au souvenir monstrueux de la Seconde Guerre mondiale, à la brutalité du régime communiste. Venues du haut de la salle, elles résonnent comme une tentative libératrice de toute l'agressivité déployée à l'orchestre.

Avant d'aller plus loin dans la découverte de cette œuvre, dites-nous quel rapport vous entretenez avec la musique de notre temps ?

M.R. : Si je mène avant tout une carrière de pianiste, j'avais étudié la composition par ailleurs, et j'ai toujours été curieuse de découvrir de nouvelles œuvres. J'ai souvent passé des commandes et sollicité des amis compositeurs, mais peu de pièces m'avaient jusqu'ici séduite. Aucune, avant *Résurrection*, ne m'a incitée à dire : « voilà "mon" concerto ! »

Qu'est-ce qui ne vous satisfaisait pas dans les concertos

les plus récents ou, plus exactement, que recherchez-vous ?

M.R. : Dans bien des écritures modernes, je regrette un emploi réducteur de l'instrument. Il n'est utilisé la plupart du temps que dans une écriture minimaliste, ou bien dans sa seule dimension percussive, avec une volonté de contrastes extrêmes et sans véritable narration. Dans tous les cas, je suis frappée par l'absence d'émotions dans les œuvres concertantes pour piano de notre temps.

Depuis longtemps, j'attendais une œuvre qui serve le piano que j'aime, avec toute sa richesse mélodique et ses couleurs. Connaissant la première version du concerto, je me mis à travailler la seconde sans avoir aucun projet en tête, qu'il s'agisse de concert ou d'enregistrement, et sans même chercher à communiquer avec le compositeur. Cela ne m'arrive jamais. J'étais stupéfiée par la puissance des thèmes extra-musicaux et la difficulté de la partition. Un jour, mon agent sud-américain me contacta pour me proposer de jouer ce concerto à Porto Rico, son festival de musique accueillant un orchestre remarquable car composé de musiciens américains de premier plan. Le festival organisait une grande manifestation consacrée à Penderecki. J'avais tout juste un mois et demi pour apprendre l'œuvre avant de la jouer en concert... Imaginez ma surprise et mon effroi. Un vrai cauchemar !

Comment cela ?

M.R. : L'œuvre est d'une complexité inouïe et je ne disposais pas, à cette époque, de la partition d'orchestre. Or, l'exactitude métrique, les changements d'atmosphères fulgurants et incessants nécessitent un travail des plus précis. Heureusement, j'eus la chance d'être dirigée pour ma première exécution par Maximiano Valdès, un chef qui connaît parfaitement la musique de Penderecki. Je vous avoue aussi que l'écriture n'est pas très pianistique et qu'elle nécessite, pour les solistes, une réflexion technique approfondie. Je dirais que l'apprentissage d'un tel concerto se fait au « goutte à goutte » ! Qui plus est, il sollicite énormément l'interprète sur le plan de l'endurance physique, jusque dans l'emploi de deux clusters frappés avec le poing et qui répondent au gong et au tuba. Lorsque nous avons échangé sur l'œuvre avec Penderecki, je me suis aperçue qu'il était heureusement très à l'écoute de mes suggestions de pianiste.

Précisément, quelles seraient les sources de l'écriture pianistique du compositeur ?

M.R. : Penderecki possédait une formation de violoncelliste et non de pianiste. Pour autant, toute l'écriture chromatique, l'expression de la nostalgie et de la douleur semblent puiser leur source lointaine

chez Chopin. Penderecki se revendiquait d'ailleurs comme un mélodiste dans la lignée de celui-ci, affirmant, à juste titre, qu'il était un musicien révolutionnaire. Une autre raison pour laquelle ce concerto me touche profondément est le lien culturel existant entre mon pays, la Lituanie et la Pologne.

L'importance de la ligne mélodique chez Penderecki se révèle d'autant plus stupéfiante quand on connaît son parcours initial au sein de l'avant-garde, celle de l'après-guerre, à Darmstadt et Donaueschingen. Cela explique aussi les réactions pour le moins contrastées concernant ses œuvres tardives...

M.R. : Penderecki était un artiste humaniste et un citoyen. Je vois qu'il a été considéré par une certaine avant-garde comme un « traître », en raison des références nombreuses au passé dans son écriture, aux événements bouleversants de nos sociétés depuis la chute de l'URSS, mais aussi par un retour de la consonance et de la mélodie dans ses œuvres. Il n'empêche : la Symphonie n° 7 « Les Sept portes de Jérusalem », le Concerto Grosso n° 1 pour trois violoncelles et orchestre, tout comme le Concerto « Résurrection » sont des chefs-d'œuvre !

« Résurrection » est le sous-titre du Concerto. Que signifie-t-il pour vous ?

M.R. : J'ai demandé à Krzysztof Penderecki pourquoi il avait donné ce sous-titre à la partition. Les raisons sont diverses. Penderecki était profondément croyant. Il ne faut pas oublier que dans cette région, une partie des peuples sont longtemps demeurés païens avant d'être convertis au catholicisme. En outre, Penderecki possédait un rapport charnel à la terre, à la nature. Il s'était pris de passion pour les arbres qu'il collectionnait. Il les faisait venir du monde entier et les plantait dans l'immense forêt qu'il avait imaginée... À mes yeux, outre le rapport aux attentats, sa conception à la fois chrétienne et panthéiste de la vie apporte une signification particulière au mot « résurrection », qui fait aussi référence à la Symphonie n° 2 de Gustav Mahler. Je pense que la foi et la beauté réunies sont l'âme du concerto.

La forme de l'œuvre intrigue. Bâtie en un seul élan, elle provoque un enchevêtrement de dialogues et d'atmosphères. Ne s'agit-il pas davantage d'une symphonie concertante que d'un concerto ?

M.R. : Elle possède en effet toutes les caractéristiques d'une symphonie concertante de forme rhapsodique, en raison des changements

incessants de rythmes. Le piano est totalement intégré à l'orchestre, un peu comme dans le Deuxième Concerto de Johannes Brahms. D'où la difficulté de la mise en place et la nécessité d'une concertation précise avec le chef d'orchestre, qui dirige une formation à la nomenclature imposante. Quant au soliste, il provoque de multiples dialogues déjà tout au long des répétitions avec de nombreux pupitres comme le cor anglais, le célesta et les percussions.

La dimension rhapsodique que vous soulignez suggère une part d'improvisation. De quelle nature serait-elle ?

M.R. : Cette notion d'improvisation est, en effet, présente dans l'esprit de la forme rhapsodique qui, par essence, interdit toute répétition. Vous remarquerez que l'œuvre ne propose pas de cadence, peut-être parce que l'interprète a suffisamment d'espace pour s'exprimer, sans pratiquement aucun instant de répit !

Vous avez évoqué l'influence de Chopin dans l'écriture pianistique. Ne peut-on aussi déceler, y compris à l'orchestre, celles de Chostakovitch, Prokofiev et Stravinski ?

M.R. : Chez Penderecki, il n'y a aucune volonté de

citer une quelconque pièce de ces compositeurs et encore moins de réaliser un pastiche. Pour autant, sa musique est imprégnée des écritures du XX^e siècle. Personne ne compose ex-nihilo !

Vous avez interprété à plusieurs reprises ce concerto. Qu'attendez-vous du chef d'orchestre ?

M.R. : Je sais par expérience que tous les chefs d'orchestre ne sont pas capables de diriger une partition aussi complexe. Le travail préparatoire durant les répétitions est essentiel. Pour l'enregistrement, capté en public, j'ai la chance de collaborer avec la cheffe canadienne Keri-Lynn Wilson. Et, comme vous vous en doutez, je connais parfaitement l'Orchestre Symphonique National de Lituanie qui m'a déjà accompagnée dans cette œuvre.

En ouverture de ce disque, vous avez choisi d'interpréter la Ciaccona pour piano seul. Il s'agit d'un arrangement de la version pour cordes seules de l'Agnus Dei du Requiem polonais de Penderecki. La composition de cette œuvre magistrale s'est étalée sur treize ans. Elle évoque divers épisodes de l'histoire polonaise du XX^e siècle, notamment lors dernières années du pays au sein du Bloc de l'Est. Le pianiste et compositeur polonais Stanislaw Deja a réalisé, avec l'accord du compositeur, un remarquable

arrangement. Comment définiriez-vous cette page ?

M.R. : L'écriture du *Requiem polonais* rend hommage aux polyphonistes de la Renaissance et de l'époque baroque. La *Ciaccona* a été composée à l'occasion du décès du Pape Jean Paul II, un ami proche de Penderecki. La mélodie évoque aussi, par sa nostalgie douloureuse, quelques réminiscences de la musique de Chopin, mais avec un lyrisme, une inquiétude et une nervosité qui n'appartiennent qu'au XXI^e siècle. L'œuvre me touche profondément, une fois encore, par la proximité culturelle entre la Pologne et la Lituanie deux nations dont l'histoire demeure intimement liée. Dans l'œuvre de Penderecki, l'expression de la beauté ne cesse de faire des va-et-vient entre hier et aujourd'hui.

Propos recueillis par Stéphane Friederich

Une première version du Concerto pour piano « Résurrection » de Krzysztof Penderecki fut créée à New York, le 9 mai 2002 par Emanuel Ax et l'Orchestre de Philadelphie dirigé par Wolfgang Sawallisch. La version révisée gravée sur cet album fut donnée pour la première fois par Barry Douglas, le 7 décembre 2007, le compositeur dirigeant l'Orchestre symphonique de Cincinnati.



evidence



LITHUANIAN
NATIONAL
PHILHARMONIC
SOCIETY



Tylus
Optical
Disc



MUSIC UNITES
International Classical Philharmonic Society Ltd



VILNIUS
PIANO
FESTIVAL



Lisztmania

Enregistré le 11 septembre 2021 (Concerto, live) et le 10 avril 2025 (Ciaccona) dans la grande salle
de la Philharmonie nationale, Vilnius, Lituanie

Direction artistique : Mūza Rubackytė

Prise de son, montage, mixage et mastering : Vilius Keras

Régisseuse son : Aleksandra Kerienė

Photo de couverture : Dmitrijus Matvejevas

Éditions © Schott Music

Mūza Rubackytė joue un piano Steinway & Sons n° 611124 (Concerto) | n° 613157

Préparation et accord : Slavomir Kontorovič (Concerto) | Darius Narmontas (Ciaccona)

EVCD144 Little Tribeca © 2025 Mūza Rubackytė © 2025 Evidence, a label of Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin [LC] 83778

evidenceclassics.com muza.fr filharmonija.lt keri-lynnwilson.com

Cet enregistrement a été réalisé grâce au soutien de

Madame Elzbieta Penderecka ;

Music Unites – International Krzysztof Penderecki Society e.V.

VPF Vilnius Piano Festival ;

Rūta Prusevičienė, directrice générale de la Philharmonie nationale de Lituanie ;

L'Orchestre symphonique national de Lituanie ;

Sigita Pumputienė, Tylis Optical Disc ;

Ivan et Renée Beal

Nos remerciements sincères vont à

Catherine Kauffmann Saint Martin ;

Agnė Marcinkevičiūtė, réalisatrice ;

Živilė Gallego, productrice Fralita films ;

Šarūnas Leonas, directeur de «Lisztuania» ;

Stéphane Goldet



evidence

evidenceclassics.com