



photo Patricia Lozano

Valentin Silvestrov

Boris Berman

A curriculum vitae on the piano

The poet's speech starts far away,
The poet's speech goes far away.
Marina Tsvetaeva

CD 1

Triade (1962) *total time 11:51*

1. I. Signs 05:30
2. II. Serenade 03:18
3. III. Music of silvery tones. 03:03

4. **Elegy (1967)** 05:45

5. **Sonata 2 (1975)** 18:14

Sonata 3 (1977) *total time 18:01*

6. Preludio 04:29
7. Fuga 08:56
8. Postludio 04:36

Prior to the recording sessions, Valentin Silvestrov and Boris Berman met in Mallorca in Sa Bassa Rotja (www.sabassarotja.com) for intensive preparatory work and a concert organized by the Festival Internacional de Musica de Deiá (www.dimf.com)

* Postludium, Five pieces op.306 and Three pieces were recorded with the piano lid closed to satisfy the composer's wish for the light, distant, and soft sound.

CD 2

Kitsch-Music (1977) *total time 16:56*

1. I. Allegro vivace..... 03:07
2. II. Moderato 04:48
3. III. Allegretto 03:46
4. IV. Moderato 03:13
5. V. Allegretto 02:02

6. **Postludium op. 5 (2005)*** 06:25

Five pieces op.306 (2021)* *total time 16:23*

7. I. Pastoral..... 03:07
8. II. Serenade 04:35
9. III. Pastoral..... 02:54
10. IV. Waltz 04:02
11. V. Pastoral 01:45

Three pieces (March 2022, Berlin)* *total time 11:12*

Premiered by Boris Berman, commissioned by John Michael McKenzie, published by the M.P.Belaieff (BEL N°475, 2023) World premiere recording. These works were composed during the composer's escape from Kyiv to Berlin.

1. I. Elegy 04:39
2. II. Chaconne..... 02:31
3. III. Pastoral..... 04:02

“Contraband Soviet 12-tone music...smuggled out of the Soviet Union...performed in New York with composer's identity concealed...An Ian Fleming spy thriller with an unlikely modern-music twist? Not on your life. Every word of it is true and so was every note of it last night at the new School.”

Under the attention-grabbing title “Smuggled Avant-Garde - Music the Soviet Bars,” these words opened Eric Salzman's review in the *New York Herald Tribune* on March 14, 1964 of a concert that took place at the New-York's New School for Social Research. The program included “Suite for Piano (1961) from Contemporary Soviet 12-tone Composer (name withheld)” performed by well-known American pianist Paul Jacobs. Now, more than half a century later, the name of that young composer – who, for obvious reasons, preferred to remain anonymous then – is known throughout the world. Valentin Silvestrov (born 1937) is at the forefront of twentieth and twenty-first century music. Among his wide-ranging oeuvre, pride of place belongs to the piano music, from short pieces to sonatas and works with orchestra. It reflects the composer's creative evolution in a particularly strong way, as demonstrated by this recording.

The program opens with **Triade**, which was composed between 1961 and 1966. Its first movement, *Signs*, was included in the above-mentioned mysterious *Suite for Piano* (1961), along with *Five Pieces* (1961), composed earlier. Both works were created during Silvestrov's short avant-garde period when he assimilated the twentieth century's musical language, specifically dodecaphony. Soon after these experiments were written, they entered the repertoire of pianists in the Soviet Union and abroad. In May 1964, *Signs* and *Serenade* – two movements of *Triade* – were played by Bernhard Kontarsky in the Pro Musica Nova festival in Bremen, Germany. This performance was commented upon by the distinguished German philosopher and critic Theodor W. Adorno in an often-quoted letter, in which he wrote: “My impression of Silvestrov is that of a thoroughly-gifted human being. I cannot share the objection leveled by many purists against his music - that it is too expressive.” Adorno was seconded by other

critics who wrote about “fanciful short-hand writings full of charm a la Debussy” or about “aphorisms...with an ear sensitive to refined sonorities.” The last statement is echoed by the composer himself who, in retrospect, has referred to his early works as “dodecaphony by ear” or “lyrical dodecaphony.” The connection to music of the Second Viennese school is clearly felt in his use of twelve pitches, pointillistic texture punctuated by pauses, rhythmic capriciousness, refined nuances of dynamics, agogics, and pedaling. Yet it is futile to search for strict dodecaphonic organization here. Significantly, those critics who drew parallels between young Silvestrov and early Schoenberg referred not to the latter’s op. 23, the beginning of the dodecaphony, but to his earlier atonal op. 19. Like Schoenberg, Silvestrov treats the highly chromatic collection of pitches as a theme with a defined contour, which produces a surprising compositional result every time.

The final version of *Triade* is, in the composer’s words, “a sonata cycle broken into little pieces.” *Signs* by itself is a quasi-variations cycle. *Serenade* serves as an intermezzo, at times pricklingly joking, at times tenderly lyrical. *Music of Silvery Tones*, with its built-in tempo increase, functions as a finale.

Written in 1967, *Elegy* was planned to be the first movement of a sonata but became an independent work. This is the peak of Silvestrov’s “lyrical dodecaphony,” his farewell to this period of his creative life. Alexei Lubimov, the first performer and dedicatee of *Elegy*, wrote that the piece “should point regretfully to the fact that even the radical changes that followed Webern vanished into a nostalgic past.” All of the thematic elements of the piece are extremely expressive, such as the BACH motif spaced over two octaves in the beginning; the written-out trills; ascending and descending arpeggios; and chords in triplets, at times feverish, at times suspended. The simple ABA form, unusual for a dodecaphonic work, ends with an almost Schumann-esque ellipsis, as if to be continued...

Indeed, the continuation came in a whole series of piano compositions of the 1970s. A central piece of this corpus is the **Second Sonata** (1973). This work is notable for the freedom in the composer’s use of compositional and stylistic tools. Dodecaphony, modality, chance, and chromatic tonality follow each other within a one-movement rhapsodic poem. After a quasi-sonata section comes a slow “chorale”, a tempestuous “scherzo”, and a contemplative, melancholic “finale” with a coda. Yet Silvestrov maintains a detachment from poly-stylistic flamboyance. He finds it far more important to impart a unified aura to the work by using

his preferred triplet motion and the repetition of a mysterious G minor/A flat minor chord as if a sort of double vision, and by directing the pianist to play intermittently on the strings inside of the piano. Furthermore, he gives unusual instructions to the performer to play “with a flying motion” or “with a broad structural breath, stanzaic.” (Interestingly, the composer introduced similar directions into the 1999 revision of *Elegy*.)

The latter of these instructions appears repeatedly and has special meaning for Silvestrov. Since the 1970s, much of his output has been vocal music, of which the song cycle *Stille Lieder* can be considered emblematic. It is precisely here that Silvestrov’s notions of “broad structural breath” and “stanzaic” delivery were developed. From there, these features entered his instrumental compositions as well. All the works in the manner of his mature “metaphoric style” can be seen as “songs without words.”

One impressive manifestation of this style is the piano cycle **Kitsch Music** (1977). Veritable wordless songs, its five pieces are written predominantly in simple forms with recurring rhyme-like repeats that depict seemingly familiar images. As in *Stille Lieder*, Silvestrov turns here to the phonemes from the Romantic era: the first piece, for instance, refers us to Schumann, the second to Chopin, the third to Brahms. And, as in *Stille Lieder*, these phonemes flicker like evasive fragments of memories dear to our heart. A text, at first glance seemingly simplistic (or, as the composer would say, “frail”), is “metaphorized” by means of the subtlest shades of tempo, rhythms, and dynamics. Like in his dodecaphonic works, the highly refined use of shades of *legato*, *tenuto*, or *staccato* is pervasive. The gentle flow of music is altered by the *rubato*, meticulously set down in the score by indications of *accelerando*, *ritenuto*, pauses, interruptions, and emphases. The dynamics are dominated by soft sonorities almost always requiring the *una corda* pedal and ranging from “*pppp*” to a “soft *mf*”. The remarks “lightly, transparently” appear frequently. The usage of the damper pedal is very important; the composer feels that it assumes the role of an independent voice in the realm of harmonics. Finally, unusual is an “anti-concert” aura, or, in words of a musicologist Yuri Gabay, a “very special intimate way of the composer’s communication with his listeners who are supposed to accept the rules of the game and become unintended witnesses of performer’s playing ‘for himself’.” The composer gives the following instruction to the pianist: “Play very softly (*pp*) or extremely softly (*ppp*), as if from afar. Very cautiously bring out the melody allowing it just to emerge from the accompaniment. Play with a very delicate, deeply introspective tone,

allowing the music to cautiously touch the listener's memory and resound in his mind's ear, as if the memory itself were singing the music. The composer regards the term "kitsch" (weak, rejected, failed) in an elegiac rather than ironic sense."

In a conversation with Boris Berman, Silvestrov described the **Third Sonata** (1979) as a sonata-monologue; it sums up a decade of works for piano. While continuing to reinterpret avant-garde writing, as in the **Second Sonata**, this piece features certain neo-Classical – more specifically, neo-Baroque – traits that recall the earlier **Sonata 1** (1972) and **Music in the Old Style** (1973). It is reflected in the very structure of three movements – I. *Preludio*, II. *Fuga*, III. *Postludio* – that follow each other without interruption, and share the same motifs and intonations. The fugue treats its subject in an unusual way – at times dissolving into a gossamer-like texture only to emerge again. The title of the last movement deserves special attention: "postlude" would become an iconic title for many of Silvestrov's works, short pieces and expansive symphonic compositions alike.

The past two decades of Silvestrov's work are characterized by sense of intimacy, of "making music for oneself," akin to *Kitsch Music*. The stream of small forms with their recurring titles – waltzes, lullabies, postludes, nocturnes, barcarolles, serenades, elegies, and pastorals, among others – continues to this day. All these titles are conditional and can be readily replaced by the generic term "bagatelle," introduced by the composer himself, or "moment," another term he uses. According to Silvestrov, the main creative impulse for composing is an intonation, exclamation, or motif that emerges momentarily and does not leave the composer's inner ear. A bagatelle, then, is a "pure" opportunity to capture, define, and "stop-the-moment" without burdening it with what is called thematic work. Then, in the composer's words, a "duet with silence" begins, initially led by himself with his inimitable, weightless piano touch ("as if walking on Spring-time ice"). In the beginning, all bagatelles exist "orally." Silvestrov continues: "If bagatelles survive several play-throughs – even more so, if a year passes and I still keep coming back to them again and again – this is the sign that they exist, cannot be cancelled, and should be written down." This process, of "materializing the immaterial," is very laborious and sometimes painful as he strives to capture with the utmost precision a composition which has been born in his fingers - not an improvisation, but a fully composed, "ready" work. This is the way the first five opuses appeared: they were first recorded by the composer on the CD (*Bagatellen und Serenaden* ECM, 2007) and only later committed to paper

and published as *Bagatelles for Piano op. 1-5* (M.P. Belaieff). The **Postlude op. 5** (2005) recorded in this program is the last piece in this collection.

Up to now, the Belaieff 's volume is the only publication of the otherwise handwritten "bagatelle epic" (Silvestrov), which consists today of more than 300 opuses. Character pieces here are no longer "musical little nothings" (the literal translation of the word bagatelle), but are elevated to the status of "lofty insignificance," as Silvestrov calls them, half-jokingly. Just like their prototypes in the cycles of Schumann or Beethoven, Silvestrov's bagatelles "swarm into families, colonies," in his own terms. Because of their form, open on both ends, and the indication of *attacca*, signaling the performer to continue without pause, these pieces form cycles, each with a separate opus number. However, the composer or a performer is free to weave together pieces from different opuses into a new cycle. This is how **Five Pieces op. 306** (2021) was constructed: here under the same roof came to dwell bagatelles of different years but related in spirit. The characteristic melancholy of Silvestrov is particularly intense in this new variant.

This program concludes with the newly composed **Three Pieces (Berlin, March 2022)**. This cycle appeared as a natural response to the tragic events in Ukraine, which started on February 24, 2022. Unusually for Silvestrov, it is colored in contrasting hues: from the sad *Elegy*, which recalls the sound of a choir, to the *Chaconne* – full of bitter pathos – that the composer described as "accepting death with dignity," to the hopeful and quiet *Pastoral*.

"... [S]hort, pointed, aphoristic bits", to quote once again from the American review of 1964, and naïve (post) Romantic bagatelles - these are opposite poles of the same path; different facets of the recognizable "poet's speech", intervening years notwithstanding. Silvestrov himself is convinced that "there was not a break but a transition. In pieces composed after the 1960s, the avant-garde did not disappear, but simply moved 'backstage' and permeated the musical texture from within like a grain of salt. The technique of the composer works in a hidden way in the realm of unseen and unheard. This humility creates its own inner tension." These words might be addressed to both the performer and the listener.

Tatjana Frumkis (translated from Russian by Boris Berman and Daniella Berman)

Boris Berman is regularly performing in more than fifty countries on six continents. His highly acclaimed performances have included appearances with the Royal Concertgebouw Orchestra, the Gewandhaus Orchestra, The Philharmonia (London), the Toronto Symphony, Israel Philharmonic, Minnesota Orchestra, Detroit Symphony, Houston Symphony, Atlanta Symphony, St. Petersburg Philharmonic, and the Royal Scottish Orchestra. A frequent performer on major recital series, he has also appeared in many important festivals.

Born in Moscow, he studied at Moscow Tchaikovsky Conservatory with the distinguished pianist Lev Oborin. In 1973, he left a flourishing career in the Soviet Union to immigrate to Israel where he quickly established himself as one of the most sought-after keyboard performers. Presently, he resides in New Haven, USA.

While still a student, Boris Berman became very interested in performing modern music. Together with the like-minded musicians he performed the works of the young Soviet avant-garde composers, such as Schnittke, Silvestrov, Denisov, Gubaidullina, Part, Mansurian and others. Some of their works were written with him in mind. He also became a first performer in the USSR of some works by Stockhausen, Cage, Berio and other Western composers.

A teacher of international stature, Boris Berman heads the Piano Department of Yale School of Music and conducts master classes throughout the world. He has been named a Honorary Professor of Shanghai Conservatory, of the Danish Royal Conservatory in Copenhagen, and of China Conservatory in Beijing. He is frequently invited to join juries of various international competitions.

A Grammy nominee, Mr. Berman's recorded all solo piano works by Prokofiev and Schnittke, complete sonatas by Scriabin, works by Mozart, Weber, Schumann, Brahms, Franck, Shostakovich, Debussy, Stravinsky, Berio, Cage, and Joplin. Most recently French label Le Palais des Degustateurs released Boris Berman's recording of Brahms's Klavierstücke and Brahms's chamber music CD with Ettore Causa and Clive Greensmith.

In 2000, the prestigious **Yale University Press** published Professor Berman's **Notes from the Pianist's Bench**. In this book, he explores issues of piano technique and music interpretation. The book has been translated to several languages. In November, 2017 Yale University Press has published the newly revised version of the book electronically enhanced with audio and video components. In 2008, Yale University Press has published Boris Berman's **Prokofiev's Piano Sonatas: A Guide for the Listener and the Performer**. Boris Berman has also been an editor of the new critical edition of Piano Sonatas by Prokofiev (Shanghai Music Publishing House).



photo Patricia Lozano

Le discours du poète commence très loin,
Le discours du poète s'éloigne.

Marina Tsvetaeva

« Musique soviétique à 12 tons de contrebasse... sortie clandestinement de l'Union soviétique...interprétée à New York avec l'identité du compositeur dissimulée...Un thriller d'espionnage d'Ian Fleming avec une improbable touche de musique moderne ? Jamais de la vie. Chaque mot est vrai et chaque note l'était aussi hier soir à la New School. »

Sous le titre captivant « Smuggled Avant-Garde - Music the Soviet Bars », ces mots ont ouvert la revue d'Eric Salzman dans le *New York Herald Tribune* le 14 mars 1964 d'un concert qui a eu lieu à la New School for Social Research de New York. Le programme comprenait « Suite for Piano (1961) from Contemporary Soviet 12-tone Composer (nom non publié) » interprété par le célèbre pianiste américain Paul Jacobs. Aujourd'hui, plus d'un demi-siècle plus tard, le nom de ce jeune compositeur, qui, pour des raisons évidentes, a préféré rester anonyme à l'époque, est connu dans le monde entier. Valentin Silvestrov (né en 1937) est à l'avant-garde de la musique du XXe et du XXIe siècle. Parmi sa vaste œuvre, la fierté de la place appartient à la musique du piano, des courtes pièces aux sonates et aux œuvres avec orchestre. Il reflète l'évolution créative du compositeur d'une manière particulièrement forte, comme le démontre cet enregistrement.

Le programme débute avec *Triade*, qui a été composé entre 1961 et 1966. Son premier mouvement, *Signs*, a été inclus dans la mystérieuse *Suite for Piano* (1961), ainsi que *Five Pieces* (1961), composée plus tôt. Les deux œuvres ont été créées pendant la courte période d'avant-garde de Silvestrov quand il a assimilé le langage musical du XXe siècle, spécifiquement la dodécaphonie. Peu de temps après l'écriture de ces expériences, ils entrèrent dans le répertoire des pianistes en Union soviétique et à l'étranger. En mai 1964, *Signs* et *Serenade*, deux mouvements de *Triade*, sont joués par Bernhard Kontarsky au festival Pro Musica Nova à Brême, en Allemagne. Cette performance a été commentée par le philosophe et critique allemand Theodor W. Adorno dans une lettre souvent citée, dans laquelle il a écrit : « Mon impression de Silvestrov est celle d'un être humain entièrement doué. Je ne peux pas partager

l'objection formulée par de nombreux puristes à l'encontre de sa musique, qu'elle est trop expressive. » Adorno a été secondé par d'autres critiques qui ont écrit sur « des écrits courts fantaisistes pleins de charme à la Debussy » ou sur « des aphorismes...avec une oreille sensible aux sonorités raffinées ». La dernière affirmation est reprise par le compositeur lui-même qui, rétrospectivement, a qualifié ses premières œuvres de « dodécaphonie par oreille » ou de « dodécaphonie lyrique ». La connexion à la musique de la Deuxième école viennoise se fait clairement sentir dans son utilisation de douze hauteurs, de texture pointillistique ponctuée de pauses, de capriciosité rythmique, de nuances raffinées de dynamique, d'agogie et de pédalage. Pourtant, il est vain de chercher ici une organisation dodécaphonique stricte. De manière significative, les critiques qui ont établi des parallèles entre le jeune Silvestrov et le premier Schoenberg ne se sont pas référés à l'op. 23, le début de la dodécaphonie, mais à son op. 19 atonal. Comme Schoenberg, Silvestrov traite la collection hautement chromatique des emplacements comme un thème avec un contour défini, ce qui produit un résultat compositionnel surprenant à chaque fois.

La version finale de *Triade* est, selon les mots du compositeur, « un cycle de sonates brisé en petits morceaux ». *Signs* en soi est un cycle de quasi-variations. *Serenade* sert d'intermezzo, parfois de plaisanterie piquante, parfois de lyrique tendre. *Music of Silvery Tones*, avec son tempo intégré qui augmente, fonctionne comme une finale.

Écrit en 1967, *Elegy* devait être le premier mouvement d'une sonate mais devint une œuvre indépendante. C'est le sommet de la « dodécaphonie lyrique » de Silvestrov, son adieu à cette période de sa vie créative. Alexei Lubimov, le premier interprète et dévoué d'*Elegy*, a écrit que la pièce « devrait malheureusement souligner le fait que même les changements radicaux qui ont suivi Webern ont disparu dans un passé nostalgique ». Tous les éléments thématiques de la pièce sont extrêmement expressifs, tels que le motif de BACH espacé sur deux octaves au début ; les trilles écrits ; arpèges ascendants et descendants ; et accords en triplets, parfois fébriles, parfois suspendus. La forme simple de l'ABA, inhabituelle pour une œuvre dodécaphonique, se termine par une ellipse presque schumannienne, comme à suivre...

En effet, la suite est venue dans toute une série de compositions pour piano des années 1970. Une pièce centrale de ce corpus est la *Second Sonata* (1973). Cette œuvre est remarquable par la liberté dans l'utilisation par le compositeur d'outils de composition et de stylisme. La dodécaphonie, la modalité, le hasard et la tonalité chromatique se succèdent dans un poème

rhapsodique à un mouvement. Après une section quasi-sonate vient un « chorale » lent, un « scherzo » tempétueux, et un « final » contemplatif et mélancolique avec un épilogue. Pourtant Silvestrov maintient un détachement de la flamboyance poly-stylistique. Il trouve beaucoup plus important de donner une aura unifiée à l'œuvre en utilisant son mouvement de triplet préféré et la répétition d'une mystérieuse corde G mineure/A mineure comme une sorte de double vision, et en dirigeant le pianiste pour jouer de façon intermittente sur les cordes à l'intérieur du piano. De plus, il donne des instructions inhabituelles à l'interprète pour jouer « avec un mouvement volant » ou « avec un large souffle structurel, stanzaïque ». (Il est intéressant de noter que le compositeur a introduit des orientations similaires dans la révision de 1999 d'*Elegy*.)

La dernière de ces instructions apparaît à plusieurs reprises et a une signification particulière pour Silvestrov. Depuis les années 1970, une grande partie de sa production est constituée de musique vocale, dont le cycle de chansons *Stille Lieder* peut être considéré comme emblématique. C'est précisément ici que les notions de « souffle structurel large » et de « strophe » de Silvestrov ont été développées. De là, ces éléments entrent aussi dans ses compositions instrumentales. Toutes les œuvres à la manière de son « style métaphorique » mature peuvent être considérées comme des « chansons sans paroles ».

Une manifestation impressionnante de ce style est le cycle de piano *Kitsch Music* (1977). Véritables chansons sans paroles, ses cinq pièces sont principalement écrites sous des formes simples avec des répétitions récurrentes ressemblant à des rimes qui dépeignent des images apparemment familières. Comme dans *Stille Lieder*, Silvestrov se tourne ici vers les phonèmes de l'époque romantique : la première pièce, par exemple, nous renvoie à Schumann, la deuxième à Chopin, la troisième à Brahms. Et, comme dans *Stille Lieder*, ces phonèmes vacillent comme des fragments évasifs de souvenirs chers à notre cœur. Un texte, à première vue apparemment simpliste (ou, comme dirait le compositeur, « fragile »), est « métaphorisé » au moyen des nuances les plus subtiles de tempo, de rythmes et de dynamiques. Comme dans ses œuvres dodécaphoniques, l'utilisation très raffinée de nuances de *legato*, *tenuto* ou *staccato* est omniprésente. Le flux doux de la musique est altéré par le *rubato*, méticuleusement mis en place dans la partition par des indications d'*accelerando*, *ritenuto*, pauses, interruptions, et emphases. La dynamique est dominée par des sonorités douces nécessitant presque toujours la pédale *una corda* et allant de « *pppp* » à un « *soft mf* ». Les remarques « à la légère,

en toute transparence » apparaissent fréquemment. L'utilisation de la pédale de sustain est très importante ; le compositeur estime qu'elle assume le rôle d'une voix indépendante dans le domaine des harmoniques. Enfin, le trait inhabituel est une aura « anti-concert », ou, pour reprendre les mots du musicologue, Yuri Gabay, une « manière très particulière et intime de communiquer entre le compositeur et ses auditeurs, lesquels sont censés accepter les règles du jeu et devenir des témoins involontaires du jeu de l'interprète 'pour lui-même' ». Le compositeur donne l'instruction suivante au pianiste : « Jouez très doucement (*pp*) ou extrêmement doucement (*ppp*), comme de loin. Faites ressortir très prudemment la mélodie en la laissant juste émerger de l'accompagnement. Jouez avec un ton très délicat et profondément introspectif, permettant à la musique de toucher prudemment la mémoire de l'auditeur et de résonner dans l'oreille de son esprit, comme si la mémoire elle-même chantait la musique. Le compositeur considère le terme « kitsch » (faible, rejeté, échoué) dans un sens élégiaque plutôt qu'ironique. »

Dans une conversation avec Boris Berman, Silvestrov décrit la **Third Sonata** (1979) comme une sonate-monologue ; elle résume une décennie d'œuvres pour piano. Tout en continuant à réinterpréter l'écriture d'avant-garde, comme dans la *Second Sonata*, cette pièce présente certains traits néoclassiques, plus précisément néobaroques, qui rappellent la *Sonata 1* (1972) et *Music in the Old Style* (1973). Cela se reflète dans la structure même de trois mouvements – I. *Preludio*, II. *Fuga*, III. *Postludio*, qui se succèdent sans interruption, et partagent les mêmes motifs et intonations. La fugue traite son sujet d'une manière inhabituelle, se dissolvant parfois dans une texture vaporeuse pour en ressortir ensuite. Le titre du dernier mouvement mérite une attention particulière : le « postlude » deviendrait un titre emblématique pour de nombreuses œuvres de Silvestrov, de courtes pièces et de vastes compositions symphoniques.

Les deux dernières décennies de travail de Silvestrov sont caractérisées par le sens de l'intimité, de « faire de la musique pour soi-même », semblable à *Kitsch Music*. Le flot de petites formes avec leurs titres récurrents, valse, berceuse, postludes, nuits, barcarolles, sérénades, élégies et pastorales, entre autres, se poursuit encore aujourd'hui. Tous ces titres sont conditionnels et peuvent être facilement remplacés par le terme générique « bagatelle », introduit par le compositeur lui-même, ou « moment », un autre terme qu'il utilise. Selon Silvestrov, la principale impulsion créative pour composer est une intonation, une exclamation ou un motif qui émerge momentanément et ne quitte pas l'oreille interne du compositeur. Une bagatelle

est donc une occasion « pure » de capturer, définir et « arrêter le moment » sans l'accabler de ce qu'on appelle le travail thématique. Puis, pour reprendre les mots du compositeur, commence un « duo avec silence », d'abord mené par lui-même avec son inimitable toucher de piano en apesanteur (« comme s'il marchait sur de la glace au printemps »). Au début, toutes les bagatelles existent « oralement ». Silvestrov poursuit : « Si les bagatelles survivent à plusieurs jeux, encore plus, si une année passe et que je continue à y revenir encore et encore, c'est le signe qu'elles existent, ne peuvent pas être annulées et doivent être écrites. » Ce processus, de « matérialisation de l'immatériel », est très laborieux et parfois douloureux alors qu'il s'efforce de capturer avec la plus grande précision une composition qui est née sous ses doigts, non pas une improvisation, mais une œuvre entièrement composée « prête ». C'est ainsi que les cinq premiers opus sont apparus : ils ont d'abord été enregistrés par le compositeur sur le CD (*Bagatellen und Serenaden* ECM, 2007) et ce n'est que plus tard qu'ils ont été couchés sur papier et publiés sous le titre *Bagatelles for Piano op. 1-5* (M.P. Belaieff). Le **Postlude op. 5** (2005) enregistré dans ce programme est la dernière pièce de cette collection.

Jusqu'à présent, le volume de Belaieff est la seule publication de la « bagatelle epic » (Silvestrov), autrement écrite à la main, qui se compose aujourd'hui de plus de 300 opus. Les pièces de caractère ne sont plus ici des « petits riens musicaux » (traduction littérale du mot bagatelle), mais sont élevées au rang de « nobles insignifiants », comme Silvestrov les appelle, en plaisantant à moitié. Tout comme leurs prototypes dans les cycles de Schumann ou Beethoven, les bagatelles de Silvestrov « envahissent les familles, les colonies », selon ses propres termes. En raison de leur forme, ouverte aux deux extrémités, et de l'indication d'*attacca*, signalant à l'interprète de continuer sans pause, ces pièces forment des cycles, chacun avec un numéro d'opus séparé. Cependant, le compositeur ou un interprète est libre de tisser des morceaux de différents opus dans un nouveau cycle. C'est comme ça que **Five Pieces op. 306** (2021) a été construite : ici, sous le même toit, sont venues habiter des bagatelles d'années différentes mais proches par l'esprit. La mélancolie caractéristique de Silvestrov est particulièrement intense dans cette nouvelle variante.

Ce programme se termine par les **Three Pieces (Berlin, mars 2022)** nouvellement composées. Ce cycle est apparu comme une réponse naturelle aux événements tragiques en Ukraine, qui ont commencé le 24 février 2022. Inhabituellement pour Silvestrov, il est coloré dans des teintes contrastées : de la triste *Elegy*, qui rappelle le son d'une chorale, à la *Chaconne*, pleine

d'un pathos amer, que le compositeur décrit comme « acceptant la mort avec dignité », à la *Pastoral* pleine d'espoir et tranquille.

“... Des morceaux aphoristiques, pointus », pour reprendre la revue américaine de 1964, et des bagatelles (post) romantiques naïves - ce sont des pôles opposés d'un même chemin ; des facettes différentes du « discours du poète » reconnaissable, malgré les années qui s'écoulent. Silvestrov lui-même est convaincu qu'« il n'y a pas eu de rupture mais une transition. Dans les pièces composées après les années 1960, l'avant-garde n'a pas disparu, mais s'est simplement retirée en coulisses et a imprégné la texture musicale de l'intérieur comme un grain de sel. La technique du compositeur fonctionne de manière cachée dans le domaine de l'invisible et de l'inouï. Cette humilité crée sa propre tension intérieure. » Ces mots peuvent être adressés à la fois à l'interprète et à l'auditeur.

Tatjana Frumkis





Recording dates: June 6-9, 2022

Recording venue: Couvent des Jacobins, Maison Jadot, Beaune, France

Artistic director: Marc Levent

Editing : Marc Levent and Alain Gandolfi

Sound engineer: Alain Gandolfi

Piano: Steinway model D, Bruno Prévalet (Prévalet Musique)

Cover pastel : Agnès Pormenté

Producer: Eric Rouyer



LE PALAIS DES DÉGUSTATEURS
lepalaisdesdegustateurs.com

