



# Valentin Silvestrov • ...flowering over Lethe...

Dialogues & Homages

Alexei Lubimov

M E N U

2

Credits →

Tracklist →

Programme note → EN FR

Recording  
Niko Art Gallery, Moscow, 19-21  
November 2024

Recording, mix and mastering  
Mikhail Spassky

English translations  
Peter Lockwood

French translations  
Catherine Meeüs

M E N U

Special thanks: Inga Nikolenko, Evgeny Gromov, Gayaneh Nikogossian,  
Svetlana Savenko, Anna Burchik, Alexei Parin, Gerard McBurney  
& Valery Afanassiev

3



Fuga Libera

Artistic Director  
Charles Adriaenssen

Executive Producer  
Julien Lepière

Design  
Stoëmp Studio

Photography  
Cover: LJP  
Portraits: Sergiy Gavrylov-Haudring

FUG 846

# Valentin Silvestrov • ...flowering over Lethe...

M E N U

Dialogues & Homages

Alexei Lubimov

Alexei Lubimov, piano Kawai

4

01 . **Nostalgia** (2001). To Leonid Hrabovsky 3'48

**Birthday Dedications op. 20** (2004)

02 . I. 27 January 1756...To the Birthday of W. A. M. 3'51

03 . II. 31 January 1797...To the Birthday of F. P. Sch. 2'27

04 . III. 22 February 1810...To the Birthday of F. F. Ch. 3'52

**19 November 1828...in memoriam Franz Schubert op. 32** (2004)

05 . I. Prelude 2'33

06 . II. Musical Moment 4'28

07 . III. Lullaby 3'01

08 . IV. Farewell Song 2'33

**Moments of Memory I, op. 8** (2003). To Alexander Knaifel

5

09 . I. Intermezzo 2'12

10 . II. Serenade 2'48

11 . III. Pastorale 2'28

**Three Postludes op. 64** (2005). To Arvo Pärt

12 . I. Andantino 1'34

13 . II. Vivace 1'39

14 . III. Larghetto 1'24

### 3 February 1857...in memoriam Mikhail Glinka, op. 43 (2004)

|    |   |      |           |      |
|----|---|------|-----------|------|
| 15 | . | I.   | Sarabande | 4'02 |
| 16 | . | II.  | Waltz     | 3'33 |
| 17 | . | III. | Serenade  | 1'37 |
| 18 | . | IV.  | Postlude  | 3'01 |

[MENU](#)

### Three Waltzes with a Postlude op. 3 (2005-06). To André Volkonsky

|    |   |      |                     |      |
|----|---|------|---------------------|------|
| 19 | . | I.   | Allegretto          | 1'45 |
| 20 | . | II.  | Moderato            | 1'36 |
| 21 | . | III. | Vivace              | 3'32 |
| 22 | . | IV.  | Postlude (Moderato) | 2'15 |

### Hommage à Henry Purcell op. 95 (2007)

|    |   |      |                  |      |
|----|---|------|------------------|------|
| 23 | . | I.   | Andantino        | 2'50 |
| 24 | . | II.  | Andante con moto | 2'14 |
| 25 | . | III. | Animato          | 2'31 |
| 26 | . | IV.  | Poco mosso       | 1'55 |

6

### Two Dialogues with a Postscript (2001-02)

|    |   |                                                             |      |
|----|---|-------------------------------------------------------------|------|
| 27 | . | Wedding Waltz (1826...2002) (Fr. Schubert... V. Silvestrov) | 3'48 |
| 28 | . | Postlude (1882...2001) (R. Wagner... V. Silvestrov)         | 3'12 |
| 29 | . | Morning Serenade (2002) (... V. Silvestrov)                 | 2'18 |

Published by M. P. Belaieff / Schott, Mainz

This recording presents piano works by the Ukrainian composer Valentin Silvestrov (\*1937). Initially one of the most radical representatives of the Soviet avant-garde of the 1960s, he found his individual style and language in the following decade after a creative crisis, often referring indirectly — usually allegorically or metaphorically — to the music of past eras. He defined his new style, in which he still works today, as “metaphorical” and “meta-music”.

Small forms such as his so-called Bagatelles for a wide variety of instruments occupy an important place in Silvestrov’s late works. The piano is his favourite. His *Bagatellen-Epos*, his own term for an epic collection of bagatelles for piano, now comprises hundreds of opuses, each opus being a cycle of several pieces for which the same titles — Pastorale, Waltz, Lullaby, Serenade, Elegy — are varied. These cycles themselves can be assembled into “cycles of cycles” as the composer or the performer wishes and thus create, in Silvestrov’s own words, “a new type of large-scale form”.

7

**The pianist Alexei Lubimov** has been performing Silvestrov’s music — from small pieces to works with orchestra — for more than half a century; on this recording he is not only a performer but also the creator of a larger form as described above, basing it on the idea of an imaginary dialogue between Silvestrov and various composers.

The first of these to be created was a cycle that was also named as such: *Two Dialogues with a Postscript* (2001-02). It is based on two quotations, the first being Schubert’s so-called *Kupelwieser Waltz*, which Schubert offered to his friend the Austrian painter Leopold Kupelwieser as a wedding gift and later named after him. Schubert did not notate the waltz, but simply played it. Members of the Kupelwieser family memorised

it and passed it down the generations; it was finally transcribed as D. 893 A by Richard Strauss, a friend of Kuperwieser's descendants, in 1943.

Silvestrov was greatly attracted by the phenomenon of oral tradition and had the idea of exploring the history of the *Kupelwieser Waltz*. Silvestrov uses ellipses to clarify the separation of not only the composition dates of the original and of his own piece, but also of the names of the 'authors' — *Hochzeitswalzer*, 1826...2001. F. Schubert...V. Silvestrov — as a demonstration that he does not consider his version to be simply an adaptation. A Wagner dialogue (*Postlude* 1882...2002 R. Wagner...V. Silvestrov) was added to the Schubert dialogue at a later date; this refers either to the well-known *Theme in A flat major* (WWV93) — eight bars from Wagner's Tristan period (1858) — or, in a second version, thirteen bars from his Parsifal period (1882). The epilogue that concludes the cycle, the *Morning Serenade* (2002)... V. Silvestrov, also returns to the past, but this time it is the composer's own.

The dialogue that this began was then continued with a series of tributes to his great predecessors, including Mozart, Schubert, Chopin, Glinka and Purcell as well as Silvestrov's contemporaries and colleagues: the unfortunately already deceased Volkonsky and Knaifel and the living Hrabovsky and Pärt.

The composer's task, however, is not simply a form of stylisation. Where his contemporaries are concerned, he is completely free, whilst for the classical works it is more a fine flair of associations, a subtle recollection of the characteristic features of their various musical styles, with a kind of naive Mozart sonatina, a few dances such as a Ländler, Mazurka or Chaconne in Schubert, Chopin and Purcell, and even a soulful romance from Glinka.



The cycle, however, is heard as a whole even without knowing the titles of the pieces and the names of the dedicatees. All of its sections are somehow unfinished and appear successively without interruption (*attacca*) and thus create the above “great form” or, as the composer puts it, “a chain, a symphony of moments”. Everything begins with a short motif that suddenly flashes into consciousness; Silvestrov has stated that he attempts to capture it as such, to make it unforgettable and singable: a motif from which a melody is born.

A utopian endeavour to restore this indispensable element of musical language runs through Silvestrov’s entire oeuvre, as melody has practically disappeared from modern “serious” music. The melody appears in its purest form in the Bagatelles, deliberately unencumbered by complex textures and motivic-thematic work. It is clothed in clear tonal and harmonic raiment and embedded in the framework of simple song forms, in which it repeatedly appears and fills the listener with a long-awaited joy of recognition.

The attentive ear is attracted not only by the musical text but also by an unusual use of articulation that transforms seemingly familiar phonemes. The focus seems almost to be laid on aspects of music that usually provide additional meaning such as agogics, tempo, and dynamics.

“*Dolce, leggiero, lontano...*” – these indications constantly appear at the beginning of all the pieces. If we listen to the transparent and vibrating fabric of this music, we hear that it is decorated with unexpectedly sonorous pauses, hesitations, and accents. Its flowing course slows down at times and speeds up at others. Almost every piece is preceded by the indication *rubato* (rhythmically free). The dynamic level is generally quiet and is divided into an inexhaustible range of dynamic intervals – Silvestrov’s own term for dynamic shadings in analogy to melodic intervals – from *pppp* to *mf*. He firmly believes

that the pedal, which almost never changes and, thanks to the endless echoes that it creates, represents an independent voice. Everything we hear has been notated to the last detail. This extreme precision poses particular challenges for the musicians and undoubtedly reflects Silvestrov's experiences of the dodecaphonic period in his earlier work.

This creates a special aura within which imaginary musical images and the personalities to whom they are dedicated do not disappear at the end of the work but instead continue to sound and live on in an invisible and inaudible space. Silvestrov drew on a metaphor he discovered in the verses of his favourite poet to describe this project:

Лишь розы увядают,  
Амброзией дыша,  
В Элизий улетает  
Их легкая душа.

*When roses fade,  
Breathing ambrosia,  
Their weightless spirit  
Flies to Elysium.*

И там, где волны сонны  
Забвение несут,  
Их тени благовонны  
Над Летою цветут.

*And there, where drowsy waves  
Bring oblivion,  
Their fragrant wraiths  
Bloom over Lethe.*

(Александр Пушкин, 1825)

(A. Pushkin, 1825; trans. Gerard McBurney)

© **Tatjana Frumkis**

Among Silvestrov's many bagatelles I found a large number of them addressed to other composers.

The music and personalities of those composers became Silvestrov's close companions on his musical journey.

These pieces are not imitations but meditations on his favourite music, they are his responses to its musical essence. In almost every piece one can hear the stylistic features of the addressee, but all of them contain Silvestrov's recognisable volatility.

I was then very entertained by an idea of creating a portrait of Valentin Silvestrov through the prism of his musical conversation partners.

How would Mozart, Schubert, Glinka and others, (including his contemporary friends) have responded to these messages coming through his voice, his style and form?

After working on these pieces, I began to play the music of the composers to whom they were addressed in a different way — more fragile, transparent, unreal. This is how, in retrospect, through the medium of a performer, Silvestrov has managed to reach across time and influence the composers who inspired him. This twisted metaphorical and metaphysical task of reducing, or even eliminating, the distance between the partners in these musical conversations was the aim of my album.

With gratitude to all the composers present here  
– Alexei Lubimov.

Cet enregistrement présente des œuvres pour piano du compositeur ukrainien Valentin Silvestrov (né en 1937). L'un des représentants les plus radicaux de l'« avant-garde soviétique » dans les années 1960, c'est au cours de la décennie suivante, après une crise créative, qu'il trouve son style et son langage propres. À bien des égards, il se réfère à la musique des époques passées, non pas directement, mais de manière allégorique ou métaphorique. D'où la qualification de « métaphorique » ou « métamusique » qu'il donne à son nouveau style, qui est encore le sien aujourd'hui.

Les petites formes, appelées « bagatelles », destinées aux formations les plus diverses, occupent une place importante dans son œuvre tardive. L'instrument privilégié est le piano. L'« épopée des bagatelles » pour piano, comme il l'appelle, comprend désormais des centaines d'opus, chacun étant un cycle de plusieurs pièces dont les titres sont variés : Pastorale, Valse, Berceuse, Sérénade, Élégie. Ces cycles peuvent à leur tour être joints en « cycles de cycles » selon la volonté du compositeur ou de l'interprète, formant, selon les mots de Silvestrov, « un nouveau type de grande forme ».

12

Le pianiste **Alexei Lubimov**, interprète de la musique de Silvestrov – des petites pièces aux œuvres avec orchestre – depuis plus d'un demi-siècle, est acteur dans ce programme non seulement comme interprète, mais aussi comme auteur d'une telle « forme », pour laquelle il s'est basé sur l'idée d'un dialogue imaginaire entre Silvestrov et différents compositeurs. Le premier à avoir été créé est un cycle, *Two Dialogues with a Postscript* (2001-2002). Il est basé sur la citation de deux œuvres : la première est ce que l'on appelle la *Kupelwieser-Walzer* de Schubert, offerte en cadeau de mariage au peintre autrichien Leopold Kupelwieser, un ami de Schubert, et qui fut ensuite nommée en son honneur.

Cette valse ne fut que jouée par Schubert ; elle fut conservée dans la famille par transmission orale. Ce n'est qu'en 1943 que Richard Strauss, ami des descendants de Kupelwieser, la transcrivit (D 893 A).

Silvestrov s'est intéressé à cette histoire en premier lieu pour ce phénomène de « transmission orale ». C'est ainsi que lui est venue l'idée de développer l'histoire de la *Kupelwieser-Walzer* : le compositeur sépare les dates de l'original et de sa propre version ainsi que les noms des auteurs par des points de suspension (*Hochzeitswalzer*, 1826...2001. Fr. Schubert...V. Silvestrov), montrant ainsi qu'il ne considère pas sa version comme un arrangement. Plus tard, un dialogue de Wagner est adjoint au dialogue de Schubert (*Postludium*, 1882...2002. R. Wagner...V. Silvestrov), qui remonte au célèbre « thème en la bémol majeur » (WWV 93), huit mesures écrites à l'époque de *Tristan* (1858) ou, dans la deuxième version, treize mesures issues de l'époque de *Parsifal* (1882). L'épilogue qui clôt le cycle, la *Morning Serenade* (2002), revient également sur le passé, mais sur le sien : « ...V. Silvestrov ».

13

Le « dialogue » entamé se poursuivra ensuite avec une série d'hommages à de grands compositeurs du passé – Mozart, Schubert, Chopin, Glinka et Purcell – ainsi qu'aux contemporains et collègues de Silvestrov – Volkonsky et Knaifel, déjà décédés, et Hrabovsky et Pärt, bien vivants.

Le travail de Silvestrov ne se limite cependant pas à une quelconque stylisation. Il reste totalement libre par rapport à ses contemporains. Et même chez les classiques, il ne s'agit que de fines associations, d'un rappel subtil des traits caractéristiques de leur écriture, qu'il s'agisse d'une sorte de sonatine naïve pour Mozart, de quelques formules de danse, comme le ländler, la mazurka ou la chaconne, pour Schubert, Chopin et Purcell, ou d'une romance sentimentale pour Glinka.

Sans connaître les titres des pièces et les noms des dédicataires, on perçoit le tout comme une entité : toutes les pièces sont en quelque sorte inachevées, se succèdent sans interruption (*attacca*) et forment la « grande forme » déjà mentionnée, ou, comme l'exprime le compositeur, « une chaîne, une symphonie d'instant ». Tout commence par un court motif qui éclate soudain à la conscience et que le compositeur, y compris dans ses paroles, tente de « capturer » en tant que tel, de rendre inoubliable, chantable. Le motif qui donne naissance à la mélodie.

L'aspiration utopique à rétablir cet élément indispensable du langage musical, qui a pratiquement disparu de la musique moderne dite « sérieuse », traverse tout l'œuvre de Silvestrov. Dans ses Bagatelles, la mélodie apparaît sous sa forme la plus pure, volontairement dépouillée de toute texture complexe et de tout travail motivique et thématique, habillée d'un habit tonal et harmonique clair, insérée dans le cadre formel de la simple chanson, où elle réapparaît sans cesse, apportant à l'auditeur la joie d'une reconnaissance toujours désirée...

14

En même temps, l'oreille attentive n'est pas attirée que par le texte musical, mais aussi par la manière absolument inhabituelle de le prononcer, qui transforme des phonèmes apparemment familiers. Ce qui a habituellement une signification additionnelle se trouve ici presque au premier plan : l'agogie, le tempo, la dynamique.

« *Dolce, leggiere, lontano...* » : tel est le préambule de toutes les pièces. Écoutons la toile transparente et vibrante de cette musique, agrémentée de pauses, de suspensions et d'accents inattendus et « sonnants ». Tantôt son cours fluide ralentit, tantôt il accélère. Chaque pièce ou presque est précédée de la mention « *rubato* » (rythmiquement libre). Le son toujours doux est divisé en une échelle inépuisable d'« intervalles dynamiques » (de *pppp* à *mf*), comme Silvestrov appelle les nuances dynamiques par analogie avec

les intervalles mélodiques. Selon la conviction du compositeur, la pédale, qui ne change presque jamais non plus, représente une voix indépendante avec ses échos sans fin. Tout ce que nous entendons est noté dans les moindres détails. Cette précision extrême, qui pose des défis particuliers aux musiciens, reflète sans aucun doute l'expérience sérielle de la période d'avant-garde de Silvestrov.

Cela crée une aura particulière dans laquelle les images musicales imaginaires et les personnalités auxquelles ces images sont dédiées ne disparaissent pas, mais continuent à résonner et à vivre dans un espace invisible et inaudible... Pour décrire ce projet, le compositeur a également recours à une métaphore qu'il a découverte dans les vers de son poète préféré :

|                    |                                     |
|--------------------|-------------------------------------|
| Лишь розы увядают, | <i>Dès que les roses se fanent</i>  |
| Амврозией дыша,    | <i>en respirant de l'ambroisie,</i> |
| В Элизий улетает   | <i>leurs âmes légères</i>           |
| Их легкая душа.    | <i>volent vers l'Élysée.</i>        |

15

|                        |                                   |
|------------------------|-----------------------------------|
| И там, где волны сонны | <i>Où les ondes somnolentes</i>   |
| Забвение несут,        | <i>portent l'oubli,</i>           |
| Их тени благовонны     | <i>leurs ombres fragrant</i>      |
| Над Летою цветут.      | <i>fleurissent sur la Léthée.</i> |

(Александр Пушкин, 1825)

(A. Pouchkine, 1825, trad. Alexei Parin)

© Tatjana Frumkis

Parmi les nombreuses bagatelles de Silvestrov, un grand nombre sont adressées à d'autres compositeurs, dont la musique et la personnalité sont devenues les compagnons de route de Silvestrov.

Ces pièces ne sont pas des imitations, mais des méditations, ses réponses à l'essence musicale du dédicataire. Presque chaque pièce donne à entendre les caractéristiques stylistiques de son destinataire, mais toutes contiennent aussi la volatilité reconnaissable de Silvestrov.

J'ai été particulièrement séduit par l'idée de dresser un portrait de Valentin Silvestrov à travers le prisme de ses interlocuteurs musicaux.

Comment Mozart, Schubert, Glinka et d'autres (y compris ses amis contemporains) auraient-ils réagi à ces messages transmis par sa voix, son style, sa forme ? Après avoir joué ces pièces, j'ai commencé à aborder les œuvres de leurs dédicataires d'une manière très différente, plus fragile, transparente, irréaliste. C'est ainsi que, rétrospectivement, traversant le temps par le biais d'un interprète, Silvestrov influence les compositeurs qui l'ont inspiré. Mon objectif pour cet album était à la fois métaphorique et métaphysique : réduire, voire abolir, la distance entre les partenaires de ces conversations musicales.

Avec toute ma gratitude à chacun des compositeurs représentés ici  
– Alexei Lubimov.





© Sergiy Gavrylov-Haudring