

A photograph of a woman with short blonde hair, wearing a black off-the-shoulder dress and large blue earrings, sitting on an ornate golden chair. The background is a window with curtains. The text is overlaid on the right side of the image.

CHANDOS

MEDTNER
Songs

Sofia
Fomina
soprano

Alexander
Karpeyev
piano



Nikolai Medtner, early 1920s

Nikolai Medtner (1880 – 1951)

Six Poems by A. Pushkin, Op. 36 (1918 – 19) 13:40 *(Шесть стихотворений А. Пушкина)*

- | | | | |
|---|---|--|------|
| 1 | 1 | The Angel (Ангел). Con moto disinvolto ed espressivo –
Poco maestoso – Più mosso agitato e crescendo – Maestoso | 1:57 |
| 2 | 2 | The Flower (Цветок). Andante espressivo –
Poco a poco animato (ma non tanto) –
Con moto (ma sempre espressivo) – Andante (non subito) | 2:25 |
| 3 | 3 | When roses fade (Лишь розы увядают). Largo | 1:55 |
| 4 | 4 | Spanish Romance (Испанский Романс).
Allegro vivace e leggieramente –
Abbandonamente (poco meno mosso) –
Tempo I leggierissimo – Poco meno mosso | 2:07 |
| 5 | 5 | Night (Ночь). Con moto – Meno mosso – Con moto | 1:56 |
| 6 | 6 | Arion (Арион). Andante largamente – Con moto –
Allegro con moto | 3:19 |

Five Poems by Tyutchev and Fet, Op. 37 (1918 – 20) **13:25**
(*Пять стихотворений Тютчева и Фета*)

- | | | | |
|----|---|--|------|
| 7 | 1 | Sleeplessness (Бессонница). Andantino con moto, ma sempre lugubre – Poco più mosso ed agitato – Poco a poco con moto – Con moto, agitato – Poco maestoso – Lento | 4:42 |
| 8 | 2 | Tears (Слёзы). Lamentoso – Languido – Più mosso | 1:48 |
| 9 | 3 | Impromptu (Экспромт). Impetuoso – Poco a poco con moto leggiero – Con moto | 2:40 |
| 10 | 4 | The Waltz (Вальс). Quasi valse, ma sempre con inflessione di tempo – Poco più tranquillo | 2:37 |
| 11 | 5 | Night Wind (О чём ты воешь, ветр ночной). Con moto | 1:37 |

Four Songs, Op. 45 (1922 – 24) **13:55**
(*Четыре песни*)
(after poems by Pushkin and Tyutchev)

- | | | | |
|----|---|--|------|
| 12 | 1 | Elegy (Элегия). Largamente – Più mosso e sempre più appassionato – Agitato – Maestoso | 5:21 |
| 13 | 2 | The Wagon of Life (Телега жизни). Allegro risoluto | 2:33 |
| 14 | 3 | Night Song (Песнь ночи). Largamente – Più mosso – Largamente – Più mosso – Triplo movimento – Tempo I (Largamente) | 3:00 |
| 15 | 4 | Our Time (Наш век). Sostenuto – Con moto agitato | 3:00 |

	Sieben Lieder, Op. 46 (1922 – 24)	15:46
	(Seven Songs)	
	(after poems by Goethe, Eichendorff, and Chamisso)	
16	1 Praeludium (Prelude). Largamente	1:59
17	2 Geweihter Platz (Hallowed Place). Allegretto	3:02
18	3 Serenade ('Aussicht' / 'Prospect'). Allegretto con dolcezza	1:19
19	4 Im Walde (In the Forest). Allegro risoluto – Meno mosso e sempre mancando	1:27
20	5 Winternacht (Winter Night). Lento – Tranquillo (tempo giusto) – Più mosso	3:37
21	6 Die Quelle (The Spring). Allegretto (Andantino) comodo – [] – Tempo I	1:46
22	7 Frisch gesungen (Sing out!). Allegretto con moto, ma poco assoluto – [] – Tempo I	2:33
		TT 57:11

Sofia Fomina soprano
Alexander Karpeyev piano



Courtesy of Chris Crocker

Autograph manuscript showing first page of 'Elegy', Op. 45 No. 1, by Medtner, whose biographer Barrie Martyn regards it as Medtner's greatest song

Medtner: Songs, Opp. 36, 37, 45, and 46

Nikolai Medtner (1880 – 1951) shared a few defining experiences with his friend and contemporary Serge Rachmaninoff (1873 – 1943), including a privileged, affluent upbringing and the pain of later exile from Revolutionary Russia. But there most of the similarities end. His complex ancestry was part-German on both sides, and his father's passion for Germanic culture had resulted in an artistic education shaped as much by Goethe and Beethoven as by Pushkin and Tchaikovsky.

Exiled permanently from Russia in October 1921, Nikolai and his devoted wife, Anna, were childless. An early colleague described Nikolai as 'delicate, shy... a lofty soul... in no way adapted to practical life'. The redoubtable Anna more than compensated, looking after their material needs, but the pair would endure harsh years in Germany and then France before settling in England in 1935.

Arguably, Medtner's most celebrated single work is the monolithic *Sonata-Reminiscenza* for piano solo. Medtner wrote it at a friend's dacha in the forests outside Moscow at a time when he was contemplating an imminent enforced

departure from his homeland, and an unguessable future. The immediately arresting opening to this introspective piece offers proverbial exception to a rule which for years tended to thwart the spread of his fame: namely, that his music seldom registers the same immediately vivid impact as Rachmaninoff's, thereby lessening likelihood that a listener will persist and gradually unlock the rewards of a language and discourse which can become uniquely haunting, given time and close attention.

Sketches show that, in his large piano solo output, Medtner would labour endlessly to fill page upon page with two- and three-part sketches in the handling of motivic counterpoint, forbidding himself the relative indulgence of dressing such material in the garments of pianistic virtuosity until he knew every last *iota* of their potential for actively generative musical argument. While this can lead to contrapuntal density in the texture, in both his piano solo music and his songs it is regularly offset by passages of an artless simplicity. A distinguishing feature is the disparity between his harmonic language – personal and oddly timeless

in its effect but, ultimately, conservative alongside more iconoclastic voices – and his highly individual handling of rhythm. Medtner is a composer who views printed bar lines as visual punctuation, and their implied regular accentuation as fair game for fluidly subversive displacements. These can either be joyously disarming in their ostensible spontaneity, conveying an improvisatory sense of the music composing itself as it goes along; or ignite elemental conflict on a grand scale, especially when intensified by Medtner's mastery of competing contrapuntal lines, each with its own intrinsic features of accentuation and de-synchronisation.

Medtner embraced a generally Platonic view of artistic creation, central to which was his belief in the autonomy of music as an eternal truth awaiting discovery. A composer was thus the vessel through which such truth passed, not actually the source of an 'idea'. Insofar as 'inspiration' existed, it amounted to a state of receptivity; of briefly becoming the medium for something greater than the self. Patient craft and honest toil thus became a kind of devotional act, the artist's fallible earthly intelligence aspiring to mirror and embody the innate perfection of the primordial heavenly 'song' above. This Platonic element also acknowledges the

consolations of composition as a pursuit rather than as a finished result. Medtner might have warmed to a remark made by the Fauvist painter Henri Matisse, who disavowed any clear religious belief but still stated that, in order to create anything of lasting value, one must put oneself into 'the condition of prayer'. It is therefore unsurprising that, while he occasionally set love poems to music, Medtner seldom if ever composed anything overtly erotic in tone.

Medtner composed more than one hundred songs, their texts fairly evenly balanced between Russian and German. The German settings are concentrated mainly in the earlier part of his output. His approach is almost exclusively 'syllabic', as opposed to 'melismatic': in other words, generally Medtner sets each syllable to a single note, reserving a 'melisma' (a succession of notes to a single vowel) for moments of heightened or more intimate expression. In a perceptive article, the late Malcolm Boyd rightly noted that, while the melodic interest of Medtner's vocal lines is sometimes subordinate to the intricacies of the piano part, never is there a sense of the poem itself becoming secondary. Instead, vocal register, volume, and rhythm are matched to the text with unfailingly attentive care. In this, Boyd suggested, Medtner came closer, say, to the

songs of Hugo Wolf than he did to those of Brahms. Moreover, only very occasionally does Medtner allow the voice to enter at the very outset of a song; almost always the piano sets mood and rhythmic character. Also, Medtner's sometimes lengthy interludes or epilogues for piano alone are not simply a matter of abstract musical 'narrative', as in more than one notable instance among songs by Schumann, but are actually integral to the structure of the song.

The songs of Opus 36 and Opus 37 were written in the shadow of revolution, three years or so before the departure of the Medtner family from Russia. Those of Opus 45 and Opus 46 were composed early in their years of exile, at Erquy, a small town in Brittany to which the couple moved following a stay in Paris. The summer of 1924 was a period of relative tranquillity for the composer, and a productive one despite delayed delivery of a hired piano at the couple's rented lodgings. The song settings which ensued had been gestating since before departure from Russia. In this respect they point to the general difficulty of ascribing definite dates to the creative process to which Medtner subjected his songs, as his idiom changed relatively little across the span of his career, enabling him regularly to revisit sketch material from much earlier notebooks or to

re-enlist thematic prototypes already used in other, completed works.

All these songs are mature manifestations of the composer's idiom. While one may consistently sense the vocal lines as springing out of the piano writing, rather than the accompaniment coming into being to inflect pre-determined vocal melody, at no point does the singer's role threaten to become secondary to something unhelpfully self-sufficient, nor do the vocal contours lose sight of their own expressive or melodic shape and direction. His predilection for the qualities of the human voice sometimes leads Medtner to extend a song with an 'improvisatory' wordless melisma, as at the end of 'Arion' (Opus 36 No. 6). Indeed, the composer's Opus 41 consists of the wordless 'Sonate-Vocalise' and 'Suite-Vocalise' for solo voice and piano, prefaced by an associated setting of a Goethe poem.

Harmonically, Medtner's language variously embodies innocent diatonic simplicity (sometimes evident in a song's initial melodic statement), discursive chromaticism (often mirroring the thematic development of the poem beyond its opening line or two), and moments of a haunting modal directness consciously evocative of Russian liturgical chant, as at the opening of the epic 'Our Time', Opus 45 No. 4. Visually,

these scores suggest an imbalance between the singer and the busy pianist which never materialises in a good performance: in his prime, Medtner himself was a pianist to rival his friend Rachmaninoff, and these intricately conceived piano parts take as *sine qua non* not only total mastery of the dauntingly proliferating notes, but also a nuanced subtlety of pedalling, voicing, and dynamic discretion. Rhythmically, however, much of the music is animated by polyrhythmic conflict. An example, revealing Medtner at his most heroically expansive, occurs in the 'Elegy' which begins Opus 45. Initially, the piano's five-quaver groupings interact gently with the regular crotchet pulse of the vocal line to create an effect of shimmering, dream-like weightlessness; but in the central section an agitated dotted element is injected into the groups of five and an obsessive undertone of turbulence is felt, before a reprise in which the composer carries polyrhythmic fluidity to its limits of complexity while maintaining masterly control of harmonic pacing.

Space precludes any more detailed scrutiny – but the listener's attention is drawn to the versatility enabling such contrasts as the tender introspection that opens 'The Flower', Opus 36 No. 2 and the burlesque parody of guitar-plucking in

'Spanish Romance', Opus 36 No. 4; or to the obsessive snagging of an insomniac mind on wakeful thoughts in 'Sleeplessness', Opus 37 No. 1 and the icy nocturnal stasis of 'Winternacht', Opus 46 No. 5. Notable also is the *faux*-jocularity of the metaphorical coachman ('grey-haired time') in 'The Wagon of Life', Opus 45 No. 2, in which Medtner perfectly calibrates the music's sinister undercurrent in a sustained display of dramatic ambivalence.

The songs of Medtner are regularly cited as his finest work. Adherents to his music for piano solo often beg to differ. More to the point, as in the case of Schumann, the songs and piano music of Medtner are intimately interconnected both in their subject matter and in their matchless blending of an abstract narrative quality with perfect motivic and structural control. The songs by Medtner heard here post-date the majority of his solo sonatas and many of his descriptive shorter pieces. The *Sonata-Reminiscenza*, cited earlier, looked forward into the unknown, its anticipation of later retrospection inviting us to view it as music somehow 'in the future-perfect tense'; and Medtner's is peculiarly, poignantly, the autobiographical voice of memory, of looking in on one's own life from without. As to the actual place of this uniquely haunting composer in musical history, the words of the late

Hamish Milne, the present writer's teacher and a devoted champion of Medtner, are unimprovable:

It is surely time to abandon the argument
whether his gaze was backward or forward
and to accord him the more highly prized
epithet – timeless.

© 2021 Francis Pott

Praised for her 'formidably striking' and 'stunning silvery' sound, the rising star soprano **Sofia Fomina** has sung, among others, Blonde (*Die Entführung aus dem Serail*) at the Paris Opéra, Pamina (*Die Zauberflöte*) at Glyndebourne Festival Opera and BBC Proms, Blonde, Gilda (*Rigoletto*), Oscar (*Un ballo in maschera*), and Adele (*Die Fledermaus*) at Bayerische Staatsoper, Zerbinetta (*Ariadne auf Naxos*) at Hungarian State Opera, Isabelle (*Robert le diable*), Olympia (*Les Contes d'Hoffmann*), Gilda, Jemmy (*Guillaume Tell*), and Naiad (*Ariadne auf Naxos*) at The Royal Opera, Covent Garden, Berthe (*Le Prophète*) at Théâtre du Capitole de Toulouse, Musetta (*La bohème*) at Festspielhaus Baden-Baden, Gilda at Opernhaus Zürich, Zerbinetta at Staatsoper Hamburg, and Rosina (*Il barbiere di Siviglia*) at Seattle Opera. She collaborates frequently with the London Philharmonic Orchestra and

has also performed with the Danish National Symphony Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, Radio Filharmonisch Orkest in The Netherlands, Orchestre National de Belgique, Czech Philharmonic, Mahler Chamber Orchestra, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, and Orquesta del Teatro Real de Madrid, and in venues such as Lincoln Center for the Performing Arts in New York, Concertgebouw in Amsterdam, BOZAR in Brussels, and Wigmore Hall in London. Sofia Fomina has amassed a discography that includes recordings of Mahler's Fourth Symphony and Janáček's *The Eternal Gospel*, both with the London Philharmonic Orchestra under Vladimir Jurowski, and a complete recording of *Der Freischütz*.

Resident in the U.K., the Russian pianist **Alexander Karpeyev** has performed throughout Europe and toured in the USA, Canada, and Russia as a concerto soloist, recitalist, and chamber musician. He trained at the Moscow Conservatory with Vera Gornostayeva and Alexander Mndoyants and at the Guildhall School of Music and Drama in London under Joan Havill. He is a winner of the Dudley International Piano Competition as well as the Norah Sande Award, and the holder of a Silver Medal from the Worshipful

Company of Musicians. In 2014 he completed a doctoral degree in performance practice at the City, University of London, based on the Edna Iles Medtner Collection at the British Library. While working on his doctoral degree he became deeply immersed in Medtner's music and approach to music-making, ensuring that contact with evidence concerning performance practice continues to inform his playing. As curator of music at the Pushkin

House in London, he is dedicated to promoting Russian music abroad, and frequently appears as a soloist and collaborator with guest artists. He also finds time to devise and direct music festivals that blend performance with scholarship in new ways. Having directed three Medtner festivals in London, Alexander Karpeyev is now artistic director of the recently established Pushkin House Music Festival. www.akarpeyev.com



Alexander Karpeyev

-85-

Музыкальная партитура для голоса и фортепиано. Включает вокальную партию с русскими текстами и фортепианное сопровождение. Музыкальные знаки включают динамические обозначения (p, f, sfz, sfz), темповые указания (stretto, con moto, ritardato) и артикуляционные знаки (acc.).

Музыкальные знаки: *p*, *f*, *sfz*, *sfz*, *stretto*, *con moto*, *ritardato*, *molto*.

Русские тексты:
Нам не - везло - в по - лу - н - о - то -
Е - го - в - е - ще не - по - лу - н - о - то -
А - на - ст - ва
А - на - ст - ва
Мерт - в - о - го -
Мерт - в - о - го -

Музыкальные термины: *stretto*, *con moto*, *ritardato*, *molto*.

Footnote:
*) Если «мертвого» не надо держать при на-д-е, то надо его держать на слове «мерт-во» и держать при на-д-е.

Courtesy of Chris Crocker

First edition of 'The Waltz', Op. 37 No. 4, with a footnote instructing the singer to close her mouth on the word 'dead' in the last stanza

Medtner: Lieder op. 36, 37, 45 und 46

Nikolai Medtner (1880 – 1951) teilte mit seinem eng befreundeten Zeitgenossen Sergej Rachmaninow (1873 – 1943) eine Reihe prägender Erfahrungen, von der wohlstandsprivilegierten Erziehung bis zum Schmerz des späteren Exils aus dem revolutionären Russland. Aber damit enden die meisten Ähnlichkeiten. Medtner hatte deutsche Vorfahren auf beiden Seiten seines nordeuropäischen Stammbaums, und die Leidenschaft seines Vaters für das deutsche Kulturerbe bescherte ihm eine musische Bildung, die von Goethe und Beethoven ebenso inspiriert war wie von Puschkin und Tschaikowski.

Nikolai und seine ergebene Frau Anna blieben kinderlos. Von einer Konzertreise im Oktober 1921 kehrten sie nicht mehr nach Russland zurück. Ein früherer Kollege beschrieb Nikolai als "zart, schüchtern ... eine vornehme Seele ... in keiner Weise für das praktische Leben geeignet". Die Respekt gebietende Anna trat umso energischer auf und kümmerte sich um die materiellen Bedürfnisse, aber die Jahre in Deutschland und dann in Frankreich waren hart, bevor sich die Medtners 1935 in England niederließen.

Das vielleicht berühmteste Einzelwerk des Komponisten ist die monolithische *Sonata-Reminiscenza* für Soloklavier. Bedrückt von Gedanken an die womöglich in Kürze erzwungene Auswanderung und eine ungewisse Zukunft lebte Medtner zu jener Zeit fernab in den Wäldern vor Moskau in der Datscha eines Freundes. Die fesselnde Eröffnung dieses introspektiven Stücks liefert die sprichwörtliche Ausnahme zu einer Regel, die jahrelang die Verbreitung seines Ruhms vereitelte: dass nämlich seine Musik nur selten den gleichen lebhaften Soforteffekt erzielt wie die von Rachmaninow, was die Wahrscheinlichkeit erhöht, dass ein Hörer geistig abwandert, ohne bei bleibender, konzentrierter Aufmerksamkeit nach und nach mit einer vielleicht ebenso eindrucksvollen Entfaltung von Sprache und Diskurs belohnt zu werden.

Der Nachlass zeigt, dass Medtner in seinem umfangreichen Soloklavierschaffen unermüdlich Notizbücher mit zwei- und dreistimmigen motivischen Kontrapunktskizzen füllte (anstatt sich selbst die relative Schwäche zu erlauben, solches Material in das Gewand pianistischer

Virtuosität zu kleiden), bis er alle Möglichkeiten zur Erzeugung musikalischer Ereignisse im feinsten Detail erkannt hatte. Obwohl dies zu einer kontrapunktischen Verdichtung der Textur führen kann, wird dies sowohl in seiner Soloklaviermusik als auch den Liedern oft durch Passagen von ungekünstelter Schlichtheit ausgeglichen. Ein Erkennungsmerkmal ist der Gegensatz zwischen seiner harmonischen Sprache (persönlich und irgendwie zeitlos in ihrer Wirkung, aber letztendlich neben ikonoklastischeren Stimmen konservativ) und seinem ureigenen Umgang mit dem Rhythmus. Medtner ist ein Komponist, der gedruckte Taktstriche als visuelle Interpunktion versteht und sich die Freiheit nimmt, die daraus erwartete regelmäßige Akzentuierung fließend subversiven Verschiebungen zu unterziehen. Diese können entweder in ihrer vordergründigen Spontaneität heiter entwapfen und einen Eindruck von improvisatorischer Musik vermitteln, die sich laufend selbst komponiert, oder Elementarkonflikte im großen Stil auslösen, insbesondere wenn sie durch Medtners meisterhafte Beherrschung rivalisierender Kontrapunktstimmen mit jeweils eigenen Akzentuierungs- und Desynchronisationsaspekten verstärkt werden.

Medtner vertrat ein generell platonisches Verständnis des Kunstschaffens mit dem fundamentalen Glauben an die Autonomie der Musik als ewige Wahrheit, die ihrer Entdeckung harret. Ein Komponist war somit ein Mittler dieser Wahrheit und nicht der Urheber einer Idee. Soweit Inspiration existierte, bildete sie einen Zustand der Empfänglichkeit, ein schnell vergängliches Medium für etwas Größeres als das Selbst. Geduldiges Handwerk und ehrliche Arbeit wurden so zu einer Art Andachtshandlung, in der die fehlbare niedere Intelligenz des Künstlers danach strebt, die inhärente Perfektion des höheren Urliedes zu spiegeln und abzubilden. Dieses platonische Element erkennt auch den Trost der Komposition als Zeitvertreib und nicht als Endergebnis an. Medtner hätte sich vielleicht mit einer Bemerkung des fauvistischen Malers Henri Matisse angefreundet, der jeden klaren religiösen Glauben ablehnte, aber dennoch erklärte, dass man sich in den "Zustand des Gebets" versetzen muss, um etwas von bleibendem Wert zu schaffen. So überrascht es nicht, dass Medtner zwar gelegentlich Liebesgedichte vertonte, aber so gut wie nie etwas offenkundig Erotisches komponierte.

Medtner schrieb mehr als einhundert Lieder, etwa gleichmäßig zu russischen oder deutschen Texten, wobei die

deutschsprachigen Stücke weitgehend der früheren Zeit seines Schaffens entstammen. Sein Ansatz ist fast ausschließlich syllabisch, d.h. er ordnet im Allgemeinen jeder Silbe nur eine Note zu, während melismatische Tonfolgen (mehrere Noten auf einem Vokal) ausdrucksstärkeren oder intimeren Momenten vorbehalten sind. In einem erkenntnisreichen Artikel bemerkte Malcolm Boyd sehr richtig, dass die melodische Geltung von Medtners Gesangslinien manchmal den Feinheiten des Klavierparts untergeordnet wird, ohne je das Gefühl zu erwecken, dass die Lyrik an Bedeutung verliert. Stattdessen werden Stimmlage, Tonstärke und Rhythmus mit stets achtsamer Sorgfalt auf den Text abgestimmt. In dieser Hinsicht sah Boyd eine nähere Verwandtschaft von Medtners Liedern mit denen von beispielsweise Hugo Wolf als denen von Brahms. Darüber hinaus lässt Medtner die Gesangsstimme nur sehr selten gleich zu Beginn eines Liedes eintreten; fast immer etabliert das Klavier die Stimmung und den rhythmischen Charakter. Auch Medtners zuweilen langwierige Zwischenspiele oder Epiloge für Soloklavier sind keine simple Frage des abstrakten musikalischen Narrativs, wie in mehr als einem nennenswerten Fall unter den Liedern Schumanns, sondern in Wirklichkeit ein wesentlicher struktureller Bestandteil des Liedes.

Die Lieder von op. 36 und op. 37 entstanden im Schatten der Oktoberrevolution, etwa drei Jahre bevor die Medtners Russland verließen. Die Sätze op. 45 und op. 46 stammen aus den frühen Jahren des Exils in Erquy, einer Gemeinde in der Bretagne, wo sich das Paar nach einem Aufenthalt in Paris niedergelassen hatte. Der Sommer 1924 war für den Komponisten eine Zeit der relativen Ruhe und der Schaffensfreude, trotz der Verspätung in der Anlieferung eines gemieteten Klaviers. Die nun komponierten Vertonungen gingen noch auf die Jahre in Russland zurück. Insofern verdeutlichen sie die allgemeine Schwierigkeit, den kreativen Prozess Medtners genau zu datieren, denn da sich seine Tonsprache über die Jahre hinweg kaum änderte, war es ihm möglich, immer wieder Skizzenmaterial aus viel früheren Notizbüchern aufzugreifen oder zu thematischen Prototypen zurückzukehren, die er bereits in anderen, vollendeten Werken verarbeitet hatte.

Alle diese Lieder sind reife Erscheinungsformen der Tonsprache Medtners. Immer wieder gewinnt man den Eindruck, dass die Gesangslinien aus der Klaviermusik erwachsen, anstatt dass die Begleitung entsteht, um auf eine vorher festgelegte Gesangsmelodie einzuwirken. Dabei läuft der Gesang nie Gefahr, von etwas unkonstruktiv Eigenständigem dominiert

zu werden, während die Vokalkonturen ebensowenig die Form und Richtung ihrer eigenen Aussage oder Melodik aus den Augen verlieren. Medtners Faible für die Qualitäten der menschlichen Stimme führt ihn manchmal dazu, ein Lied mit einem "improvisatorischen", wortlosen Melisma zu verlängern, wie am Ende von "Arion" (op. 36/6). In der Tat besteht das op. 41 des Komponisten aus der wortlosen "Sonate-Vocalise" und "Suite-Vocalise" für Singstimme und Klavier unter dem Motto des Goethe-Gedichts "Geweihter Platz".

Harmonisch verkörpert Medtners Sprache verschiedentlich unschuldige diatonische Schlichtheit (die manchmal in der anfänglichen melodischen Aussage eines Liedes deutlich wird), diskursive Chromatik (die oft die thematische Entwicklung des Gedichts über die erste oder zweite Zeile hinaus widerspiegelt) und Momente einer eindringlichen modalen Direktheit, die bewusst an den liturgischen Gesang Russlands erinnert, wie bei der Eröffnung des Epos "Unsere Zeit" op. 45/4. Visuell lassen diese Partituren ein Ungleichgewicht zwischen der Singstimme und dem arbeitsreichen Pianisten befürchten, das sich jedoch in einer guten Aufführung nie bemerkbar macht. In seinen besten Jahren war Medtner selbst ein Pianist,

der es durchaus mit seinem Freund Rachmaninow aufnehmen konnte, und diese kompliziert konzipierten Klavierstimmen verlangen nicht nur eine uneingeschränkte Beherrschung der entmutigenden Flut von Noten, sondern auch eine nuancierte Subtilität im Pedalspiel, der Intonierung und der besonnenen Dynamik. Rhythmisch wird jedoch ein Großteil der Musik durch polyrhythmische Konflikte belebt. Ein Beispiel, das Medtner in heldenhaftester Mitteilsamkeit enthüllt, findet sich in der "Elegie" zu Beginn von op. 45. Zunächst interagieren die Fünf-Achtelnoten-Gruppierungen des Klaviers sanft mit dem gleichmäßigen Viertelnotenimpuls der Singstimme, um einen Effekt von schimmernder, traumhafter Schwerelosigkeit zu erzeugen; aber im Mittelteil wird ein bewegtes gepunktetes Element in die Fünfergruppen injiziert, und es entwickelt sich eine zwanghafte, unterschwellige Turbulenz, bevor der Komponist in einer Reprise die polyrhythmische Fluidität an die Grenzen ihrer Komplexität treibt, während er die harmonische Tempovorgabe meisterhaft kontrolliert.

Aus Platzgründen muss hier auf eine eingehendere Untersuchung verzichtet werden – aber die Aufmerksamkeit des Hörers sei auf die Vielseitigkeit gelenkt, die solche

Kontraste wie die zarte Selbstbeobachtung zu Beginn von "Die Blume" op. 36/2 und die burleske Parodie des Gitarrenzupfens in "Spanische Romanze" op. 36/4 ermöglicht; oder auf die zwanghafte Fesselung eines ruhelosen Geistes an Wachgedanken in "Schlaflosigkeit" op. 37/1 und die eisige nächtliche Stase von "Winternacht" op. 46/5. Bemerkenswert ist auch die falsche Heiterkeit des metaphorischen Kutschers ("grauhaarige Zeit") in "Der Karren des Lebens" op. 45/2, wo Medtner den unheilvollen Unterton der Musik in einer nachhaltigen Darstellung dramatischer Ambivalenz perfekt kalibriert.

Medtners Lieder werden oft zu seiner großartigsten Leistung erklärt. Freunde seiner Soloklaviermusik sind häufig anderer Ansicht. Wichtiger aber ist wie im Fall von Schumann, dass die Lieder und die Klaviermusik von Medtner sowohl inhaltlich als auch in ihrer unvergleichlichen Verbindung abstrakter narrativer Qualität mit perfekter Motiv- und Strukturkontrolle eng miteinander verwandt sind. Die hier enthaltenen Lieder Medtners entstanden später als

die meisten seiner Solosonaten und viele seiner deskriptiven kürzeren Stücke. Die bereits erwähnte *Sonata-Reminiscenza* blickte in das Unbekannte voraus, und ihre Vorahnung einer späteren Rückschau lud uns ein, sie irgendwie als Musik "in der vollendeten Zukunft" zu verstehen; und die Stimme Medtners ist auf sonderbare, ergreifende Weise die autobiografische Stimme der Erinnerung, der Betrachtung des eigenen Lebens von außen. Was nun den tatsächlichen Stellenwert dieses unvergleichlich bewegenden Komponisten in der Musikgeschichte angeht, so sind die Worte meines verstorbenen Lehrers Hamish Milne, eines engagierten Medtner-Fürsprechers, nicht zu übertreffen:

Es muss doch an der Zeit sein, nicht länger darüber zu streiten, ob sein Blick vorwärts oder rückwärts gerichtet war, und ihn mit einem höhergeschätzten Attribut zu beehren: zeitlos.

© 2021 Francis Pott
Übersetzung: Andreas Klatt



Sofia Fomina

Kristina Kalina and Elena Koroleva-Volochkova

Medtner: Mélodies, opp. 36, 37, 45 et 46

Nikolai Medtner (1880 – 1951) partagea plusieurs expériences caractéristiques avec son ami et contemporain Serge Rachmaninoff (1873 – 1943), notamment une éducation privilégiée dans un milieu aisé, et plus tard la douleur de l'exil de la Russie révolutionnaire. Mais la plupart des similitudes s'arrêtent là. Son ascendance complexe était en partie allemande des deux côtés de sa famille, et la passion de son père pour la culture germanique eut pour effet de lui donner une éducation artistique façonnée autant par Goethe et Beethoven que par Pouchkine et Tchaïkovski.

Définitivement exilés de Russie en octobre 1921, Nikolai et Anna, son épouse dévouée, étaient sans enfants. L'un des premiers collègues de Medtner le décrivit comme étant "délicat, timide... une âme élevée... en aucun cas adaptée à la vie pratique". La redoutable Anna compensa plus que largement en s'occupant de leurs besoins matériels, mais le couple connut des années difficiles en Allemagne puis en France avant de venir s'installer en Angleterre en 1935.

L'œuvre la plus célèbre de Medtner est sans doute la monolithique *Sonata-*

Reminiscenza pour piano seul. Il la composa dans la datcha d'un ami qui se trouvait dans une forêt aux environs de Moscou à une époque où il envisageait un départ forcé imminent de son pays natal, et un avenir imprévisible. Le saisissant début de cette partition introspective offre une exception proverbiale à une règle qui pendant des années a eu tendance à empêcher la propagation de sa renommée: à savoir que sa musique produit rarement le même impact immédiatement frappant que celle de Rachmaninoff, diminuant ainsi la probabilité qu'un auditeur persiste et libère peu à peu les récompenses d'un langage et d'un discours qui peuvent devenir envoûtant de façon unique, avec le temps et une attention soutenue.

Des esquisses montrent que, dans sa vaste production pour piano seul, Medtner remplissait sans cesse des pages et des pages, cherchant différentes manières de manipuler le contrepoint motivique à deux et trois voix, et s'interdisant la relative indulgence de donner à un tel matériau des parures de virtuosité pianistique jusqu'à ce qu'il connaisse les moindres recoins de leur

potentiel d'argument musical activement génératif. Si un tel procédé peut conduire à une densité contrapuntique de la texture, elle est régulièrement compensée dans sa musique pour piano comme dans ses mélodies par des passages d'une simplicité naïve. La disparité entre son langage harmonique – personnel et étrangement intemporel dans son effet, quoique finalement conservateur comparé à des voix plus iconoclastes – et son traitement très original du rythme sont des traits distinctifs de son style. Medtner est un compositeur qui considère les barres de mesures imprimées comme une ponctuation visuelle, et leur accentuation régulière implicite comme une proie idéale pour des déplacements subversifs fluides. Ceux-ci peuvent être joyeusement désarmant dans leur apparente spontanéité, véhiculant un sentiment d'improvisation de la musique qui se compose au fur et à mesure; ou ils peuvent également déclencher des conflits fondamentaux à grande échelle, en particulier lorsqu'ils sont intensifiés par la maîtrise de Medtner des lignes contrapuntiques concurrentes, chacune ayant sa propre caractéristique intrinsèque d'accentuation et de désynchronisation.

Medtner adoptait une vision essentiellement platonicienne de la création

artistique au centre de laquelle il situait sa croyance en l'autonomie de la musique considérée comme une vérité éternelle en attente de découverte. Un compositeur devient ainsi le vaisseau par lequel passe une telle vérité, et non pas la source d'une "idée". Dans la mesure où "l'inspiration" existe, elle équivaut à un état de réceptivité en devenant brièvement l'intermédiaire de quelque chose de plus grand que soi. L'artisanat patient et le labeur honnête se transforment ainsi en une sorte d'acte de dévotion, l'intelligence terrestre faillible de l'artiste aspirant à refléter et à incarner la perfection innée du "chant" céleste primordial venu d'en-haut. Cet élément platonicien reconnaît également les consolations de la composition comme une recherche plutôt que comme un résultat fini. Medtner aurait sans doute aimé la remarque du peintre fauviste Henri Matisse, qui désavouait toute croyance religieuse claire, mais qui affirmait tout de même que pour créer quelque chose ayant une valeur durable, il fallait se mettre dans un "état de prière". Il n'est donc pas surprenant que tout en utilisant parfois des poèmes d'amour, Medtner ne composa presque jamais une musique manifestement érotique.

Medtner composa plus d'une centaine de mélodies dont les textes en russe et en allemand sont à peu près en nombre

égal. Les mélodies en allemand datent principalement de la première période de sa production. Son approche est presque exclusivement "syllabique", par opposition à "mélismatique": en d'autres termes Medtner donne généralement une seule note à chaque syllabe, et réserve un "mélisme" (une succession de notes sur une seule voyelle) pour les moments plus intenses ou d'expression plus intime. Dans un article perspicace, le regretté Malcolm Boyd remarqua à juste titre que, si l'intérêt mélodique des lignes vocales de Medtner est parfois subordonnée aux subtilités de la partie de piano, on n'a jamais le sentiment que le poème lui-même devient secondaire. Au lieu de cela, le registre vocal, le volume et le rythme s'adaptent au texte avec un soin infailible. En cela, suggéra Boyd, Medtner se rapproche des lieder de Hugo Wolf plutôt que de ceux de Brahms. En outre, Medtner ne laisse que très rarement entrer la voix au tout début de la pièce, et le piano établit presque toujours son atmosphère et son caractère rythmique. De plus, les interludes et les épilogues parfois très développés que le compositeur confie au piano seul ne sont pas seulement une manière de "récit" musical abstrait, comme dans plus d'un cas notable parmi les lieder de Schumann, mais font partie intégrante de la structure du morceau.

Les mélodies de l'opus 36 et de l'opus 37 ont été écrites dans l'ombre de la révolution, environ trois ans avant le départ des Medtner de la Russie. Celles de l'opus 45 et de l'opus 46 datent du début de leurs années d'exil, à Erquy, une petite ville de Bretagne où le couple s'était installé à la suite d'un séjour à Paris. L'été 1924 fut une période de relative tranquillité pour le compositeur, et productive malgré la livraison tardive d'un piano de location dans le logement que louait le couple. Les cycles de mélodies qu'il composa alors étaient en gestation depuis avant son départ de Russie. À cet égard, ils soulignent la difficulté générale que pose la datation précise du processus de création auquel Medtner soumettait ses mélodies, car le style de son langage musical changea relativement peu au cours de sa carrière, ce qui lui permettait de revenir régulièrement à ses cahiers d'esquisses beaucoup plus anciens ou à reprendre des prototypes thématiques déjà utilisés dans d'autres œuvres achevées.

Toutes ces mélodies sont des manifestations de la maturité du langage du compositeur. Bien que l'on puisse constamment sentir les lignes vocales comme jaillissant de l'écriture du piano et non pas l'accompagnement comme étant conçu pour infléchir une mélodie vocale

prédéterminée, à aucun moment le rôle du chanteur ne menace de devenir secondaire par rapport à quelque chose d'inutilement autosuffisant, et les contours des lignes vocales ne perdent jamais de vue leur propre forme mélodique ou expressive, ni leur direction. La prédilection pour les qualités de la voix humaine de Medtner le conduisait parfois à prolonger une de ses pièces avec un mélisme "improvisé" sans paroles, comme à la fin de "Arion" (opus 36 no 6). En effet, l'opus 41 se compose de la "Sonate-Vocalise" et de la "Suite-Vocalise" sans paroles pour voix et piano, précédées par la mise en musique d'un poème de Goethe.

Sur le plan harmonique, le langage de Medtner présente tour à tour une simplicité diatonique innocente (parfois évidente dans l'énoncé mélodique initial d'une mélodie), un chromatisme discursif (reflétant souvent le développement thématique du poème au-delà de son premier ou deuxième vers), et des moments marqués par une orientation modale lancinante consciemment évocatrice du chant liturgique russe, comme au début de l'épopée "Notre temps", opus 45 no 4. Visuellement, ces partitions suggèrent un déséquilibre entre l'écriture de la partie du chanteur et celle du pianiste très occupé, mais qui ne se matérialise jamais pendant une bonne exécution: Medtner était dans

sa jeunesse un pianiste capable de rivaliser avec son ami Rachmaninoff, et la complexité de ces parties de piano imposent comme condition *sine qua non* non seulement la totale maîtrise du nombre de notes redoutablement proliférant, mais également une subtilité et un sens de la nuance dans l'usage de la pédale, dans la manière de timbrer les différentes voix, et une discrétion dans les contrastes dynamiques. Cependant, sur le plan rythmique, une grande partie de la musique est animée par des conflits polyrythmiques. Un exemple, qui montre Medtner dans sa veine héroïque la plus étendue, se produit dans "Élégie" ouvrant l'opus 45. Au début, les quintolets de croches du piano interagissent doucement avec la pulsation régulière des croches de la partie vocale afin de créer un effet de miroitement, comme un rêve en apesanteur; mais dans la partie centrale, la présence d'un rythme pointé agité dans les groupes de quintolets produit un sentiment obsessionnel de turbulence avant la reprise dans laquelle le compositeur porte la fluidité polyrythmique à ses limites de complexité tout en maintenant un contrôle magistral du mouvement harmonique.

L'espace ici imparti ne permet pas un examen plus amplement détaillé – mais l'attention de l'auditeur sera attirée par la

flexibilité permettant des contrastes tels que la tendre introspection qui ouvre "La Fleur", opus 36 no 2, et la parodie burlesque évoquant le pincement des cordes d'une guitare dans "Romance espagnole", opus 36 no 4; ou la lancinante obsession d'un esprit insomniaque sur les pensées qui le tiennent éveillé dans "Insomnie", opus 37 no 1, et le glacial immobilisme nocturne dans "Nuit d'hiver", opus 46 no 5. On notera également la fausse jovialité du cocher métaphorique ("le temps aux cheveux gris) dans "Le Char de la vie", opus 45 no 2, dans lequel Medtner calibre parfaitement le sinistre courant sous-jacent de la musique en une démonstration soutenue d'ambivalence dramatique.

Les mélodies de Medtner sont régulièrement citées comme étant ses meilleures œuvres. Les partisans de sa musique pour piano seul demandent souvent à différer. Plus précisément, comme dans le cas de Schumann, les mélodies et la musique pour piano de Medtner sont intimement liées à la fois dans leur sujet et dans leur mélange incomparable par une qualité narrative abstraite associée à un contrôle absolu des

motifs et de la structure. Les mélodies de Medtner enregistrées ici virent le jour après la majorité de ses sonates pour piano et de nombre de ses pièces descriptives plus courtes. La *Sonata-Reminiscenza*, citée plus haut, regardait vers l'inconnu, son anticipation d'une rétrospection ultérieure nous invitant à la considérer comme une musique "au futur parfait"; et la musique de Medtner est, de manière particulière et émouvante, la voix autobiographique de la mémoire, contemplant sa propre vie du dehors. Quant à la place réelle dans l'histoire de la musique de ce compositeur ensorcelant de façon unique, les paroles du regretté Hamish Milne, le professeur de l'auteur de ces lignes et un fervent défenseur de Medtner, sont impossibles à améliorer:

Il est sûrement temps d'abandonner
la question de savoir si son regard se
tournait vers le passé ou vers le futur, et
de lui donner l'épithète hautement plus
prisee - intemporel.

© 2021 Francis Pott

Traduction: Francis Marchal

4

Handwritten musical score for 'Elegy' on page 4. The page contains four systems of music. The first system shows the beginning of the second stanza with lyrics in Indonesian: "Re-kan-ya-nya...". The second system continues the lyrics: "Re-kan-ya-nya...". The third system features an extended piano interlude with the instruction "sempre diminuendo con voce". The fourth system continues the piano interlude with "diminuendo" and "diminuendo a rit." markings.

Courtesy of Chris Crocker

P. 4 of the autograph manuscript of 'Elegy', showing the opening of the second stanza and an extended piano interlude after the fourth line



Courtesy of Chris Crocker

That same interlude in the publisher's proofs of the first edition, showing Medtner adding a number of expressive markings and fingerings

**Шесть стихотворений А.
Пушкина, Оп. 36**

1. Ангел

В дверях эдема ангел нежный
Главой поникшею сиял,
А демон мрачный и мятежный
Над адской бездною летал.

Дух отрицанья, дух сомненья
На духа чистого взирал
И жар невольный умиленья
Впервые смутно познавал.

“Прости, – он рек, – тебя я видел,
И ты недаром мне сиял:
Не всё я в небе ненавидел,
Не всё я в мире презирал.”

2. Цветок

Цветок засохший, безуханный,
Забытый в книге вижу я;
И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя:

Где цвел, когда, какой весною?
И долго ль цвел? и сорван кем,
Чужой, знакомой ли рукою?
И положен сюда зачем?

На память нежного ль свиданья,
Или разлуки роковой,
Иль одинокого гулянья
В тиши полей, в тени лесной?

**Six Poems by A. Pushkin,
Op. 36**

1. The Angel

At the gates of Eden a gentle angel
Shone, its head lowered,
While a dismal and rebellious demon
Glided over the hellish abyss.

The spirit of denial, the spirit of doubt
Gazed at the spirit of purity
And an involuntary rapture
Hazily stirred within him.

'Forgive me,' he spoke, 'I have seen you,
And it was not in vain that you shone on me:
In heaven I did not hate all,
On earth I did not despise all.'

2. The Flower

A flower, withered and dry,
I find forgotten in a book;
And now a strange dream
Fills my soul.

Where did it bloom, when, in which spring?
And bloomed it long? And picked by whom,
A stranger, or a familiar hand?
And placed here for what reason?

As a memento of a tender tryst,
Or of a fateful parting,
Or of a lonely stroll
Amongst the silence of the fields, the shade
of the forest?

И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или они уже увяли,
Как сей неведомый цветок?

3. Лишь розы увядают

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

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

4. Испанский Романс

Ночной зефир
Струит эфир.
Шумит,
Бежит
Гвадалquivир.

Вот взошла луна золотая,
Тише ... чу ... гитары звон ...
Вот испанка молодая
Оперлася на балкон.

Ночной зефир
Струит эфир.
Шумит,
Бежит
Гвадалquivир.

And does he live, does she live?
And where is their little corner now?
Or have they already withered,
Like this unknown flower?

3. When roses fade

When roses fade,
Exhaling Ambrosia,
To the Elysian Fields flies
Their weightless soul.

And there, where drowsy waves
Carry blessedness,
Their fragrant shadows
Bloom over Lethe.

4. Spanish Romance

The night breeze
Radiates ether.
Murmuring,
It runs on,
The Guadalquivir River.

The golden moon has risen,
Hush... listen... the guitar is playing...
A Spanish maiden
Leans on the balcony.

The night breeze
Radiates ether.
Murmuring,
It runs on,
The Guadalquivir River.

Скинь мантилью, ангел милый,
И явись как яркий день!
Сквозь чугунные перилы
Ножку дивную продень!

Ночной зефир
Струит эфир.
Шумит,
Бежит
Гвадалquivир

5. Ночь

Мой голос для тебя и ласковый и
томный
Тревожит позднее молчанье ночи
тёмной.
Близ ложа моего печальная свеча
Горит; мои стихи, сливаясь и журча,
Текут, ручьи любви, текут, полны
тобою.
Во тьме твои глаза блистают предо
мною,
Мне улыбаются, и звуки слышу я:
Мой друг, мой нежный друг... люблю...
твоя... твоя!...

6. Арион

Нас было много на челне:
Иные парус напрягали,
Другие дружно упирали
В глубь мощны вёсла. В тишине,
На руль склонясь, наш кормщик умный
В молчанье правил грузный чёлн;

Throw off the mantilla, dearest angel,
And appear as bright as day!
Through the cast iron railings
Place your lovely leg!

The night breeze
Radiates ether.
Murmuring,
It runs on,
The Guadalquivir River.

5. Night

For you, my voice is both gentle and languid,
It disturbs the late silence of the dark night.
Near my bed, a melancholy candle
Burns; my poetry, outpouring, gushing,
Flows; streams of love flow, full of you.
In the darkness your eyes shine before me,
They smile to me, and I hear the sounds:
My friend, my gentle friend... I love you... I am
yours... yours!

6. Arion

We were many on the boat:
Some pulled the sail taut,
Others together thrust
The mighty oars into the deep sea. Calmly,
Leaning on the wheel, our skilled helmsman
In silence directed our heavy boat;

А я – беспечной веры полн
Пловцам я пел ... Вдруг лоно волн
Измял с налёту вихорь шумный ...
Погиб и кормщик и пловец!
Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою.
Я гимны прежние пою,
И ризу влажную мою
Сушу на солнце под скалою.

Александр Сергеевич Пушкин
(1799–1837)

And I – filled with untroubled faith
Sang to the rowers... Suddenly the smooth
waves
Were crumpled in an instant by a thundering
gust...
Killed were the helmsman and the crew!
Only I, the mysterious singer,
Was tossed onto the shore by the storm.
I sing those same hymns,
And my damp robe
I dry in the sun under a rock.

Alexander Sergeyevich Pushkin (1799 – 1837)
Translations: Betty Makharinsky

Пять стихотворений Тютчева и Фета, Оп. 37

7

1. Бессонница

Часов однообразный бой,
Томительная ночи повесть!
Язык для всех равно чужой
И внятный каждому, как совесть!

Кто без тоски внимал из нас,
Среди всемирного молчанья,
Глухие времени стенанья,
Пророчески-прощальный глас?

Нам мнится: мир осиротелый
Неотразимый Рок настиг –
И мы, в борьбе, природой целой
Покинуты на нас самих.

Five Poems by Tyutchev and Fet, Op. 37

1. Sleeplessness

The monotonous chime of the clock,
The tormenting story of the night!
A language foreign to us all,
And as clear to each of us as our conscience!

Who among us heard without sadness,
Amid the world's silence,
Time's quiet lamentations,
A prophetic cry of farewell?

It seems to us our orphaned world
Is caught by inevitable fate –
And we, battling on, by nature
Are abandoned to fend for ourselves.

И наша жизнь стоит пред нами,
Как призрак на краю земли,
И с нашим веком и друзьями
Бледнеет в сумрачной дали...

И новое, младое племя
Меж тем на солнце расцвело,
А нас, друзья, и наше время
Давно забвеньем занесло!

Лишь изредка, обряд печальный
Свершая в полуночный час,
Металла голос погребальный
Порой оплакивает нас!

Фёдор Иванович Тютчев (1803–1873)

And our life stands before us,
An apparition at the end of the earth,
And with our time and friends
Fades into gloomy distance...

And the new, young tribe
Has meanwhile blossomed in the sun,
But we, my friends, and our time
Have long been swept into oblivion!

Now and then, at midnight
In a gloomy rite,
A metallic funereal voice
Mourns for us!

Fyodor Ivanovich Tyutchev (1803–1873)
Translation: Betty Makharinsky

8 2. Слёзы

Слёзы людские, о слёзы людские,
Льётесь вы ранней и поздней порой...
Льётесь безвестные, льётесь
незримые,
Неистощимые, неисчислимые, –
Льётесь, как льются струи дождевые
В осень глухую порою ночной.

Ф. И. Тютчев

2. Tears

Human tears, oh human tears,
You are shed both early and late...
You are shed unknown, you are shed unseen,
Inexhaustible, innumerable, –
You are shed as streams of rain
On darkening autumnal nights.

Fyodor Ivanovich Tyutchev
Translation: Betty Makharinsky

9 3. Экспромт

Моего тот безумства желал кто смежал
Этой розы завой, и блески, и росы,
Моего тот безумства желал кто свивал
Этим тяжким узлом набежавшие косы!

3. Impromptu

He wished me insane, who married
This rose's whorls, and beadlets, and dews;
He wished me insane, who braided
Into a heavy knot these surging tresses!

Злая старость хотя бы всю радость
взяла,
А душа моя так же пред самым закатом
Прилетела б со стоном сюда как пчела
Охмелеть упиваясь таким ароматом.

И сознание счастья на сердце храня
Стану буйства я жизни живым
отголоском.
Этот мед благовонный он мой, для
меня,
Пусть другим он останется топким
лишь воском.

"Моего тот безумства желал кто смежал..."
Афанасий Афанасьевич Фет (1820–1892)

Wicked old age might have robbed me of
all joy,
But, before my very sunset, my soul
Would still fly hither with a groan, bee-like,
To grow gloriously drunk on such an aroma.

And, an awareness of joy ensconced within
my heart,
I shall become a vital echo of life's tumult.
This sweet-scented honey – it is mine, it is
for me;
May it remain but viscous wax for others!

'He wished me insane, who married...'
Afanasy Afanasyevich Fet (1820–1892)
Translation: Leo Shtutin

10 4. Вальс

Давно ль под волшебные звуки
Носились по зале мы с ней?
Теплы были нежные руки,
Теплы были звёзды очей.

Вчера пели песнь погребенья,
Без крыши гробница была;
Закрывши глаза, без движенья,
Она под парчою спала.

Я спал... над постелью моею
Стояла луна мертвецом.

4. The Waltz

Was it not long ago, to magical sounds,
That we danced around the hall, she and I?
Warm were her gentle hands,
Warm were her starry eyes.

Yesterday we sang dirges,
The coffin was open;
Her eyes closed, unmoving,
She slept beneath a brocade.

I slept... above my bed
The moon hung like the dead.

Под чудные звуки мы с нею
Носились по зале вдвоем.

"Давно ль под волшебные звуки"
А. А. Фет

To wonderful sounds
We flew around the hall, the two of us.

'Was it not long ago, to magical sounds'
Afanasy Afanasyevich Fet
Translation: Betty Makharinsky

II 5. О чём ты воешь, ветер ночной

О чём ты воешь, ветер ночной,
О чём так сетуешь безумно?..
Что значит странный голос твой;
То глухо жалобный, то шумный?

Понятным сердцу языком
Твердишь о непонятной муке,
И ноешь, и взрываешь в нём
Порой неистовые звуки!..

О страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!

Из смертной рвётся он груди
И с безпредельным жаждет слиться..
О, бурь заснувших не буди:
Под ними хаос шевелится..

Ф. И. Тютчев

5. Night Wind
(Of what do you wail, wind of night?)
Of what do you wail, wind of night?
Of what do you lament so madly?
What does it mean, this strange voice
of yours,
Now dully plaintive, now strident?

In a tongue the heart can fathom
You tell of unfathomable sufferings –
And burrow and set off in it
Sometimes-furious sounds!

O! sing not these terrible songs
Of chaos ancient and kindred.
How hungrily the night-soul's world
Hearkens to its favourite tale!

It strains to quit its mortal breast,
It yearns to merge with the infinite!
O! don't wake the now-sleeping storms –
Chaos stirs beneath them!

Fyodor Ivanovich Tyutchev
Translation: Leo Shtutin

Четыре песни, Op. 45

1. Элегия

Люблю ваш сумрак неизвестный
И ваши тайные цветы,
О вы, поэзии прелестной
Благословенные мечты!
Вы нас уверили, поэты,
Что тени легкою толпой
От берегов холодной Леты
Слетаются на брег земной
И невидимо навещают
Места, где было все милей,
И в сновиденьях утешают
Сердца покинутых друзей;
Они, бессмертие вкушая,
Их поджидают в Элизей,
Как ждет на пир семья родная
Своих замедливших гостей...

Но, может быть, мечты пустые –
Быть может, с ризой гробовой
Все чувства брошу я земные,
И чужд мне будет мир земной;
Быть может, там, где все блистает
Нетленной славой и красотой,
Где чистый пламень пожирает
Несовершенство бытия,
Минутных жизни впечатлений
Не сохранит душа моя,
Не буду ведать сожалений,
Тоску любви забуду я?..

"Люблю ваш сумрак неизвестный"
А. С. Пушкин

Four Songs, Op. 45

1. Elegy

I love your strange twilight
And your secret flowers,
Oh you, lovely poetry's
Blessed dreams!
You assured us, poets,
That shadows, lightly crowding
The banks of cold Lethe,
Fly to Earth's shores
And invisibly visit
Those places most dear,
And in dreams they console
The hearts of abandoned friends;
They, tasting immortality,
Await them in the Elysian Fields,
As a dear family may wait to feast
Their delayed guests...

But, perhaps, if dreams are empty –
Will I in my funereal shirt
Forsake all earthly feelings,
And the earthly realm become alien;
Perhaps, there, where everything shines
With eternal glory and beauty,
Where a pure flame devours
The imperfection of being,
Life's minute impressions
My soul will not retain,
Will I not know regret,
Will I forget love's suffering?

"I love your strange twilight"
Alexander Sergeyevich Pushkin
Translation: Betty Makharinsky

13

2. Телега жизни

Хоть тяжело подчас в ней бремя,
Телега на ходу легка;
Ямщик лихой, седое время,
Везет, не слезет с облучка.

С утра садимся мы в телегу;
Мы погоняем с ямщиком
И, презирая лень и негу,
Кричим: валяй по всем по трем!

Но в полдень нет уж той отваги;
Порастрясло нас; нам страшней
И косогоры и овраги;
Кричим: полегче, дуралей!

Катит по-прежнему телега;
Под вечер мы привыкли к ней
И, дремля, едем до ночлега –
А время гонит лошадей.

А. С. Пушкин

14

3. Песнь ночи

Как океан объемлет шар земной,
Земная жизнь кругом объята снами;
Настанет ночь и звучными волнами
Стихия бьёт о берег свой.

2. The Wagon of Life

Although at times its load is heavy,
On the move the wagon seems light;
The hasty coachman, grey-haired time,
Steers, holding the driver's seat.

In the morning, we board the wagon;
We hurry on with the coachman
And, despising laziness and comfort,
We shout: give all three hell!

But by midday that bravery gone;
We are shaken up and more scared
Of the hillocks and ravines;
We shout: easy now, you fool!

Still the wagon rolls;
By evening, accustomed to it
And dozing, we ride to our lodgings –
As time drives the horses on.

Alexander Sergeevich Pushkin

Translation: Betty Makharinsky

3. Night Song

As the ocean encompasses the earthly
globe,
So earthly life is enveloped by dreams;
Night falls, and with sonorous waves
The elements lash against their shore.

То глас её; он нудит нас и просит..
Уж в пристани волшебный ожил чёлн;
Прилив растёт и быстро нас уносит
В неизмеримость тёмных волн.

Небесный свод, горящий славою
звездной
Таинственно глядит из глубины, –
И мы плывем, пылающею бездной
Со всех сторон окружены.

"Как океан объемлет шар земной"
Ф. И. Тютчев

15 4. Наш век

Не плоть, а дух растлился в наши дни,
И человек отчаянно тоскует..
Он к свету рвется из ночной тени
И, свет обретши, ропщет и бунтует.

Безверием палим и иссушен,
Невыносимое он днесь выносит..
И сознает свою погибель он,
И жаждет веры – но о ней не просит.

Не скажет ввек, с молитвой и слезой,
Как ни скорбит пред замкнутою
дверью:
"Впусти меня! – Я верю, Боже мой!
Приди на помощь моему неверью!.."

Ф. И. Тютчев

This is Night's voice; it pesters us and coaxes...
And now at the quay the magic bark stirs
into life;
The tide rises and swiftly carries us off
Into the immensity of the dark waves.

Heaven's vault, alight with the glory of the
stars,
Peers mysteriously from the depths,
And we sail onward, and by the blazing abyss
We are encompassed on all sides.

'As the ocean encompasses the earthly globe'
Fyodor Ivanovich Tyutchev
Translation: Leo Shtutin

4. Our Time

Not flesh, but spirit is corrupted in our day,
And Man desperately yearns...
Out of night's shadow he craves the light
And, finding light, grumbles and rebels.

Parched and withered by unbelief,
Today he endures the unendurable...
And understands his ruin,
And thirsts for faith – yet does not ask for it.

He would never say, with prayers and tears,
No matter how he grieves before the gate:
'Let me in! – I believe, my God!
Come to the aid of my unbelief!'

Fyodor Ivanovich Tyutchev
Translation: Betty Makharinsky

Sieben Lieder, Op. 46

16 1. Praeludium

Wenn im Unendlichen dasselbe
Sich wiederholend ewig fließt,
Das tausendfältige Gewölbe
Sich kräftig ineinander schließt;
Strömt Lebenslust aus allen Dingen,
Dem kleinsten wie dem größten Stern,
Und alles Drängen, alles Ringen
Ist ewige Ruh' in Gott dem Herrn.
Halleluja!

Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832)

17 2. Geweihter Platz

Wenn zu den Reihen der Nymphen,
versammelt in heiliger Mondnacht,
Sich die Grazien heimlich herab vom Olympus
gesellen:
Hier belauscht sie der Dichter und hört die
schönen Gesänge,
Sieht verschwiegener Tänze geheimnisvolle
Bewegung.
Was der Himmel nur herrliches hat, was
glücklich die Erde
Reizendes immer gebar, das erscheint dem
wachenden Träumer.
Alles erzählt er den Musen, und daß die Götter
nicht zürnen,
Lehren die Musen ihn gleich bescheiden
Geheimnisse sprechen.

Johann Wolfgang von Goethe

Seven Songs, Op. 46

1. Prelude

As the eternal cycles of the universe,
Ever-repeating, pursue their course,
And heaven's thousand-fold vault
In full majestic splendour is revealed,
Zest for life gleams from all things,
The smallest and the greatest star,
And all affliction, all strife,
Turn to eternal peace in God the Lord.
Hallelujah!

Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832)

Translation: Jim Wills

2. Hallowed Place

When the nymphs have assembled in sacred
moonlight,
And softly the Graces come down from
Olympus to join them,
The poet there listens, unseen, to their
exquisite singing,
Observes secret rhythms of unspoken
dances.
All of the manifold glories of heaven, all of the
beauties born
From earth's bliss, are displayed for the
watchful dreamer's delight.
These wonders he tells to the Muses and, lest
the gods may be angered,
They then hasten to teach him discretion in
speaking of secrets.

Johann Wolfgang von Goethe

Translation: Jim Wills

18 3. Serenade

Komm zum Garten, denn, du Holde!
In den warmen, schönen Tagen
Sollst du Blumenkränze tragen,
Und vom kühl kristall'nen Golde
Mit den frischen, roten Lippen,
Eh' ich trinke, lächelnd nippen.
Ohne Maß dann, ohne Richter,
Küssend, trinkend singt der Dichter
Lieder, die von selbst entschweben:
Wunderschön ist doch das Leben!

"Aussicht"

Joseph Freiherr von Eichendorff (1788–1857)

19 4. Im Walde

Es zog eine Hochzeit den Berg entlang,
Ich hörte die Vögel schlagen,
Da blitzten viel Reiter, das Waldhorn klang,
Das war ein lustiges Jagen!

Und eh' ich's gedacht, war alles verhallt,
Die Nacht bedeckte die Runde;
Nur von den Bergen noch rauschet der Wald
Und mich schmerzet im Herzensgrunde.

Joseph Freiherr von Eichendorff

3. Serenade

Come to the garden now, my fairest!
In these days of warmth and beauty
You shall now wear flowers in garlands,
And from this cool-crystalline gold
Those dewy, rosy lips shall –
Ere I drink – smiling sip.
Free from bounds, then, free from
judgement,
Kissing, drinking, sings the poet
Songs that fade into the air:
Glorious indeed is Life!

'Prospect'

Joseph Freiherr von Eichendorff (1788–1857)

Translation: Jim Willis

4. In the Forest

A wedding party drew past along the ridge,
I heard the birds sing,
Then by flashed some riders, a horn rang out,
It was a merry chase!

And before I'd understood it, all had passed,
Night had fallen all around;
Only from the hills does the forest still rustle
And my pain sticks deep in the heart.

Joseph Freiherr von Eichendorff

Translation © 2021 Chandos Records Ltd

20

5. Winternacht

Verschneit liegt rings die ganze Welt,
Ich hab' nichts, was mich freuet,
Verlassen steht der Baum im Feld,
Hat längst sein Laub zerstreuet.

Der Wind nur geht bei stiller Nacht
Und rüttelt mit dem Baume,
Da rührt er seine Wipfel sacht
Und redet wie im Traume.

Er träumt von künft'ger Frühlingszeit,
Vom Grün und Quellenrauschen,
Wo er im neuen Blütenkleid
Zu Gottes Lob wird rauschen.

Joseph Freiherr von Eichendorff

5. Winter Night

Covered in snow the whole world lies,
I have nothing left to gladden me,
Deserted stands the tree in the field,
It has long since scattered its leaves.

The wind alone passes in the still of night
And takes shaking hold of the tree;
It then softly sways its crown
And speaks as if in a dream.

He dreams of future times of spring,
Of greenery and burbling streams,
When, newly dressed in flowers,
God's praise his leaves will rustle.

Joseph Freiherr von Eichendorff
Translation © 2021 Chandos Records Ltd

21

6. Die Quelle

Unsre Quelle kommt im Schatten
duft'ger Linden an das Licht,
und wie dort die Vögel singen,
nein, das weiß doch jeder nicht!

Und das Mädchen kam zur Quelle,
einen Krug in jeder Hand,
wollte schnell die Krüge füllen,
als ein Jüngling vor ihr stand.

Mögen wohl geplaudert haben,
kam das Mädchen spät nach Haus:
"Gute Mutter, sollst nicht schelten,
sandtest selbst ja mich hinaus.

6. The Spring

Our spring emerges from the shade
Of fragrant lime trees into the light,
And how lovely the birds there sing,
No, that not everyone knows!

And the maiden came to the spring,
A pitcher in each hand,
Would hurriedly fill the pitchers
When a lad appeared before her.

They must have chatted for a while,
For the maiden was late returning home:
'Dearest mother, you should not scold me,
You yourself it was who bid me go.

Geht man leicht zur Quelle, trägt man
doch zu Haus ein schwer' Gewicht,
und wie dort die Vögel singen, –
Mutter, nein, das weißt du nicht!"

Adelbert von Chamisso (1781 – 1838)

If the foot steps lightly to the spring, one
carries
Homeward a heavy burden,
And how lovely the birds there sing, –
Mother, no, that you do not know!

Adelbert von Chamisso (1781 – 1838)
Translation © 2021 Chandos Records Ltd

22 7. Frisch gesungen

Hab' oft im Kreise der Lieben
in duftigem Grase geruht,
und mir ein Liedlein gesungen,
und alles war hübsch und gut.

Hab' einsam auch mich gehärmet
in bangem, düsterem Mut,
und habe wieder gesungen,
und alles war wieder gut.

Und manches, was ich erfahren,
verköcht' ich in stiller Wut,
und kam ich wieder zu singen,
war alles auch wieder gut.

Sollst nicht uns lange klagen,
was alles dir wehe tut,
nur frisch, nur frisch gesungen!
Und alles wird wieder gut.

Adelbert von Chamisso

7. Sing out!

Often in the circle of my loved ones
I have rested in the fragrant grass,
And sung a little song to myself,
And all things were pretty and good.

Though in solitude I have grieved
In a fearful, sombre mood,
Still, I have sung once again,
And all things were once again good.

And much that life has brought me,
I have fought in quiet rage,
And when once again I took to singing,
All things were once again good.

Do not long keep up your plaint
About all that makes you hurt,
Just sing out, sing out!
And all will once again be good.

Adelbert von Chamisso
Translation © 2021 Chandos Records Ltd

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

With special thanks to Chris Crocker for his generous support of the project
www.medtner.org.uk

Executive producer Ralph Couzens

Recording producer Mark Brown

Sound engineer Simon Eadon

Editor Mark Brown

Chandos mastering Alex James

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Wyastone Concert Hall, Wyastone Leys, Monmouth; 15 – 18 March 2018

Front cover Photograph of Sofia Fomina by Aleksandra Raluca Dragoi, with Olga Martinez, dress designer

Back cover Photograph of Alexander Karpeyev by Julian Dyson

Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Moscow State Music Publishers: Medtner Collected Edition (1959 – 63), issued with the assistance of Medtner's widow, Anna

© 2021 Chandos Records Ltd

© 2021 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20171

NIKOLAI MEDTNER (1880 – 1951)

- 1 - 6 **Six Poems by A. Pushkin, Op. 36** (1918 – 19) 13:40
(Шесть стихотворений А. Пушкина)
- 7 - 11 **Five Poems by Tyutchev and Fet,**
Op. 37 (1918 – 20) 13:25
(Пять стихотворений Тютчева и Фета)
- 12 - 15 **Four Songs, Op. 45** (1922 – 24) 13:55
(Четыре песни)
(after poems by Pushkin and Tyutchev)
- 16 - 22 **Sieben Lieder, Op. 46** (1922 – 24) 15:46
(Seven Songs)
(after poems by Goethe, Eichendorff, and Chamisso)

TT 57:11

Sofia Fomina soprano

Alexander Karpeyev piano

© 2021 Chandos Records Ltd
© 2021 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester
Essex • England

MEDTNER: SONGS, OPP. 36, 37, 45, 46 – Fomina / Karpeyev

CHANDOS
CHAN 20171

MEDTNER: SONGS, OPP. 36, 37, 45, 46 – Fomina / Karpeyev

CHANDOS
CHAN 20171