

Zeitschrift:	Dissonance
Herausgeber:	Association suisse des musiciens
Band:	- (2003)
Heft:	83
Artikel:	Le silence mis en musique : le compositeur ukrainien Valentin Silvestrov
Autor:	Kläy, Walter
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-927865

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

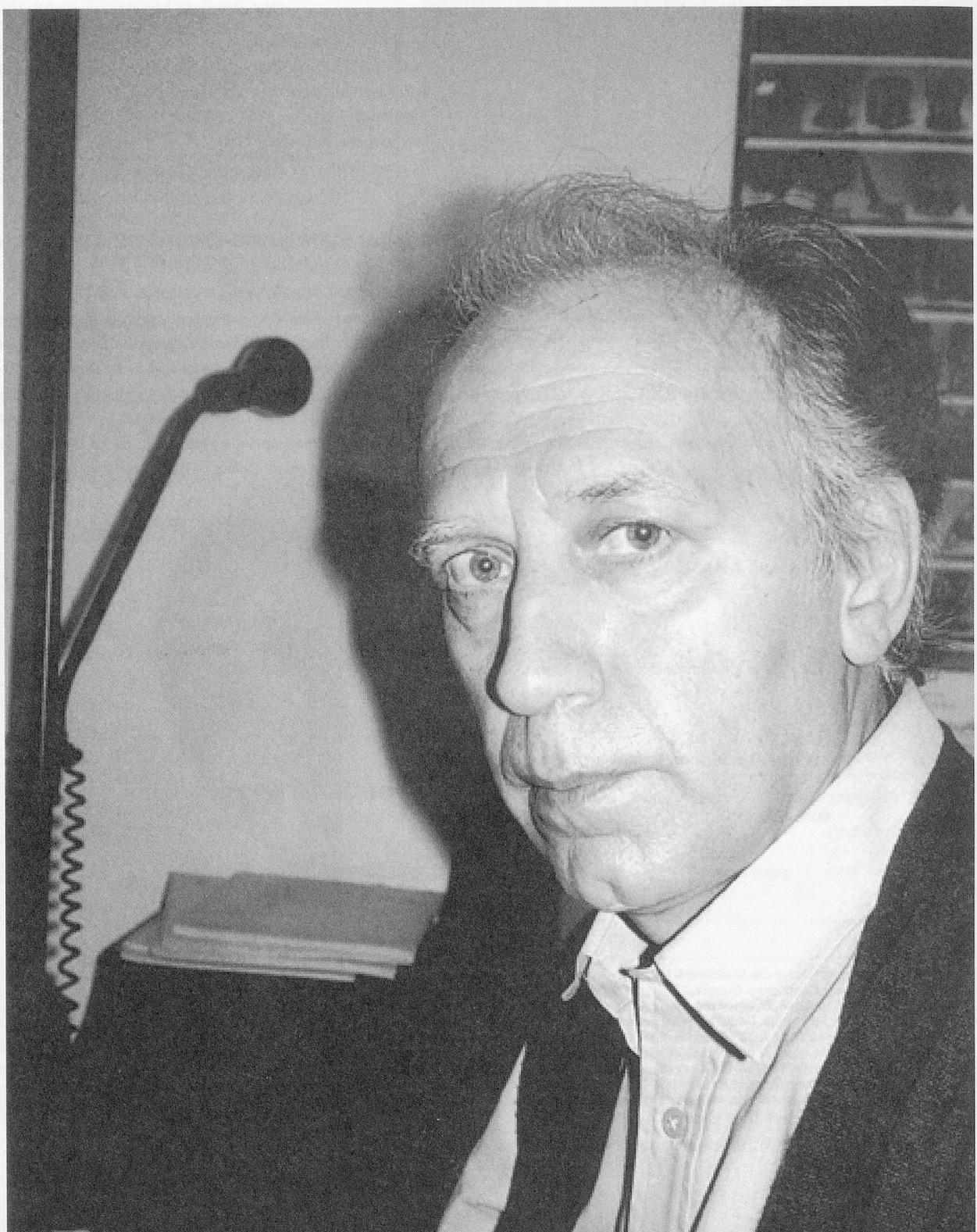
Download PDF: 06.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LE SILENCE MIS EN MUSIQUE

PAR WALTER KLÄY

Le compositeur ukrainien Valentin Silvestrov



Valentin
Silvestrov,
Berlin, 2002
(Photo : Kläy)

Un accord velouté de *la* bémol majeur au piano, répété doucement. La voix entre délicatement dans la résonance ; elle est aérienne, presque accidentelle, et entonne une chanson qui semble remonter des profondeurs du souvenir : « La poésie guérit l'esprit souffrant, la force secrète de l'harmonie le délivrera de la pénible errance... »

Ce qui semble sortir ici du recueil de chants écornaé d'un compositeur anonyme du XIX^e siècle a été écrit en fait de 1974 à 1977 : c'est le cycle *Stille Lieder* du compositeur ukrainien Valentin Silvestrov. Ces vingt-quatre lieder, d'une durée totale de près de deux heures, sont purement diatoniques et d'un extrême simplicité mélodique, harmonique et rythmique. Le piano double la plupart du temps la voix dans l'aigu, comme dans l'accompagnement des chansons populaires. L'expression est retenue d'un bout à l'autre, mélancolique, sans pathos ni débordement des sentiments (Ex. 1).

Avec ces lieder, Silvestrov viole presque tous les tabous de la musique moderne. Sa rupture avec l'écriture contemporaine est peut-être encore plus problématique que celle de l'Estonien Arvo Pärt, qui se rattache au Moyen Âge avec les moyens de notre temps. À ses risques et périls, Silvestrov s'enfonce au contraire dans un idiome stylistique dangereux et inqualifiable, qu'il a même osé qualifier de *kitsch*. Sa *Kitsch-Musik* (1977) consiste en cinq pièces pour piano qui sonnent comme du Schumann, du Chopin et du Tchaïkovski. Indication de jeu : « Très doucement, comme au loin, avec une sonorité délicate, intime, comme si la mémoire de l'auditeur chantait elle-même la musique¹ » (Ex. 2).

Là derrière se cache la conviction du compositeur « que le langage musical appartient à tout le monde et à personne », comme il me l'affirmait dans un entretien, en 1991. « Ce qui paraît démodé, au premier abord, peut sauter subitement et donner quelque chose de tout à fait artistique². »

Des compositeurs et compositrices de l'ex-Union soviétique qui ont acquis une notoriété internationale, voire la célébrité, depuis sa dissolution, Silvestrov est sans doute le plus méconnu. Chtchedrine, Pärt, Schnittke, Goubaïdoulina, Denisov, Ali-Sade, Oustvolskaïa, Kantcheli ont été reconnus par le public international. Est-ce un hasard s'ils ont tous émigré en Occident, à l'exception d'Oustvolskaïa ? Et si celui qui reste presque un secret bien gardé, Silvestrov, vit et travaille toujours à Kiev ?

Pourtant Silvestrov aurait dû être reconnu internationalement au plus tard depuis la première audition officielle, à Darmstadt, de sa troisième symphonie (*Eschatofonie*), le 6 septembre 1968, sous la direction de Bruno Maderna (la première audition officielle avait eu lieu auparavant à Venise, sous la direction du même Maderna). Même un Theodor W. Adorno eut alors des mots louangeurs pour la

musique de Silvestrov. En le qualifiant de « compositeur exceptionnellement doué », il répondait simultanément aux puristes qui reprochaient à Silvestrov sa trop grande expressivité³. En 1970, Silvestrov obtient en outre le prix de composition du Concours international Gaudeamus (Amsterdam).

LE DÉNI SÉRIEL DE SOI

Depuis 1974, Silvestrov écrit une musique largement tonale, qui évoque le classicisme ou le romantisme, même si elle comporte indubitablement des éléments contemporains. C'est entre 1970 et 1974 que ceci dut arriver : une coupure s'est installée entre « avant » et « après ». Avant, la musique de Silvestrov était non seulement atonale, elle était surtout expérimentale. Le compositeur utilisait alors tous les procédés courants de la musique occidentale – dodécaphonisme, aléatoire, clusters, bruits, électronique –, y compris le « concept », la gestuelle et le théâtre musical. Qu'est-ce qui provoqua cette rupture radicale avec le présent ?

À cette question, Silvestrov répond toujours en citant *Drama* (1970-1971), trois mouvements pour violon et piano (1^{er} mvt), violoncelle et piano (2^e mvt), puis trio (3^e mvt) (Ex. 3). L'œuvre est folle, comme si Silvestrov y avait bricolé avec Boulez, Cage, Stockhausen et Lachenmann. De longues plages tonales y surgissent sans préparation entre des passages violemment atonaux et des excès bruitistes effarants. Les contrastes sont tranchés : le premier mouvement se conclut de façon dramatique, avec des coups brutaux sur la caisse du piano, auxquels le violon répond par un gazouillis de plus en plus imperceptible, comme si on assommait un être vivant. Les sections tonales – notamment dans le deuxième mouvement – sont une sorte de replongée dans un autre monde, celui de l'oubli et du souvenir. Pour Silvestrov lui-même, *Drama* est une œuvre clé, liée à sa situation d'alors comme homme et artiste. « J'ai essayé ici de m'évader du ghetto de l'avant-garde, comme d'autres le faisaient aussi à l'époque – Schnittke, par exemple, avec son écriture poly-stilistique, ou Stockhausen avec ses œuvres intuitives⁴. »

Silvestrov n'est effectivement pas le seul compositeur à avoir pris un virage stylistique si frappant ces trente dernières années. Dans le territoire de l'ex-Union soviétique, en particulier, de nombreux compositeurs connurent et connaissent une évolution analogue, à commencer par les célèbres Prokofiev et Chostakovitch, qui, sous la pression du réalisme socialiste, avaient abouti à d'autres résultats esthétiques que leurs confrères sériels occidentaux. Dans les années 1970, toute une série de compositeurs de haut rang se distancèrent du sérialisme et de l'atonalisme strict : Arvo Pärt, Alfred Schnittke, Edison Denisov, Sofia Goubaïdoulina, Alexander

1. Alexeï Lioubimov, livret du CD *Kitsch-Musik* (BIS-702).

2. Conversation avec l'auteur à Freudenstadt en novembre 1991.

3. Frans C. Lemaire, livret du CD des œuvres pour orchestre, vol. 1, Megadisc 7837.

4. Conversation avec l'auteur à Berlin, en octobre 2002.

Exemple 1

« Stille
Lieder », n° 1 :
« Poesie heilt den
leidenden Geist »
(Texte : Jevgueni
Baratinski),
page 1

Lento ($\text{♩} = 56$)
rit. — sotto voce Голос ***pp*** rit. —
Bo-ля- щий дух врачу- ет пе-сно-

— пе- нье. Гар- мо- ни- и та-ин- ствен-на- я вл-ас-ть тя-
— же- ло-е ис-ку-пит заблуж-де-ни-е и у-кро-ти-т бун-ту- ю-щую-
Мелодию, дублирующую голос, играть очень тихо и прозрачно, оставляя педальные отзвуки.

Rabinovitch, Gija Kantcheli, etc. Tous avaient connu « les épreuves de virilité inévitables du déni sériel de soi » et avaient décidé « au dernier arrêt de descendre du train bondé et de continuer à pied⁵ ».

UNE RÉVÉLATION : CHOPIN

La carrière de Silvestrov présente d'autres parallèles avec celle de compositeurs soviétiques célèbres. Comme les trois grands de la génération qui succède à Chostakovitch – Denisov, Goubaïdouline et Schnittke –, il vient d'une famille non musicienne et n'est devenu compositeur qu'après de nombreux détours.

Né le 30 septembre 1937 à Kiev, Valentin Vassilievitch Silvestrov est le fils d'un ingénieur civil ukrainien. Il se sent plus marqué par la musique allemande que par la russe ou l'ukrainienne. Le mobilier familial ne compte ni piano ni

autre instrument sur lequel le jeune garçon pourrait exercer ses dons ; mais il y a une radio, où il lui arrive d'entendre un peu de musique classique à côté de la musique populaire russe et ukrainienne. Très vite, il se passionne pour Bach et Mozart. Et la première audition de Chopin est une révélation : « Je me précipitai immédiatement dans un magasin de musique et demandai s'ils avaient quelque partition de Chopin. Oui ! Je leur dis : "Gardez-les-moi, je cours à la maison chercher de l'argent..." Je comprends aujourd'hui pourquoi Chopin a été pour moi une telle expérience⁶. »

À l'âge de 12 ans, Valentin reçoit enfin un piano. Il commence aussitôt à réaliser et à noter ses idées musicales. Il veut entrer au conservatoire, mais son père exige qu'il fasse des études de génie civil. Il a la permission d'étudier accessoirement la musique dans une école privée de Kiev. Silvestrov a déjà 21 ans et un diplôme d'ingénieur civil en poche quand il est admis – sans examen d'entrée – dans la

5. Alfred Schnittke, notice autobiographique (Sikorski).

6. Cf. note 2.

xx) [rit] - rit. в скобках обозначает небольшое замедление в пределах темпа,
rit. без скобок — более заметное замедление
мелодичное изделие своих остроумных

Exemple 2

« Kitsch-Musik »,
1^{er} mouvement,
début

Exemple 3

« *Drama* »,
1^{er} mouvement
(*violon et*
piano),
début

1) Соната для скрипки и фортепиано (~20')
(наслаждаясь Аркадию Мардзакашвили)

Allegretto (f=116)

V-no

2) *una coda*

legato *s.t.* *f* *st.* *r.s.p.*

ppp *mp* *fff* *p* *mf* *p* *pp*

bassoon *f* *sf* *p* *mp* *fp* *p* *mf* *mp*

bassoon *f* *sf* *p* *mp* *fp* *p* *mf* *mp*

**Pd* *pp* *mf* *mp* *pp* *mf* *pp* *pp*

mf *p* *ppp* *pp* *pp* *pp*

mf *p* *ppp* *pp* *pp* *pp*

dolce *pp*

c. l. b. *mechet* *silence* *Pz* *c. l. b.* *Pz* *ar.* *s.t.* *senza vib.*

pp *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

legato *mp* *pp* *mp* *pp* *mf* *p* *pp*

mf *p* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

**Pd* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

x) try *various bowing movements* *especially* *staccato* *and* *slurs*

classe de composition du Conservatoire de Kiev. Son professeur le plus important est Boris Liatochinski, élève de Glière, qui cherche à fondre la tradition romantique russe tardive avec la tonalité libre de l'époque moderne. Silvestrov ne trouve cependant pas chez lui de réponse satisfaisante à son vœu de connaître l'état le plus récent de l'évolution musicale, car Liatochinski se met tout juste à étudier la musique serielle. Il apprend quand même de lui l'honnêteté intrinsègante vis-à-vis de sa propre production. Aujourd'hui encore, il se souvient avoir montré à Liatochinski un morceau dodécaphonique strict et s'être entendu dire simplement : « Cela vous plaît-il ? » Après les études chez Liatochinski, Silvestrov adhère au cercle avant-gardiste de Kiev de Léonide Grabovski, et passe très vite pour l'un des plus créateurs et progressistes du groupe. Ses premières œuvres dodécaphoniques lui valent rapidement un intérêt international.

ÉTERNELLES ÉMOTIONS DES HOMMES

Depuis 1974, Silvestrov ne cesse de revenir à la tonalité. Son *Premier Quatuor à cordes* (1974) est tonal dès le début. Il se développe à partir d'un adagio délicat en *sol* majeur, ensuite y retourne en cinq sections parfois contrastées.

Si l'on y trouve encore des « distorsions harmoniques, des répétitions “hypnotiques” de motifs minuscules et de violents contrastes de style⁷ », Silvestrov a mis entre-temps au point un langage qui exploite toute la palette de l'expression musicale, des concentrations de dissonances dures à la tonalité de caractère classico-romantique, en passant par les tournures archaïques et modales, avec parfois des changements d'harmonie abrupts, non fonctionnels, et de longs accords trémolo (Ex. 4).

Exemple 4

« Premier
Quatuor à
cordes »,
début

Andante $\text{J} = 66$

con sord.

dolce

rit.

En 1990, dans un entretien avec la musicologue russe Tatiana Frumkis, Silvestrov avoue ressentir un besoin de silence : « *Kitsch-Musik, Stille Lieder et Einfache Lieder* sont du silence mis en musique.

Ce silence est imposé par le manque d'actualité du langage ou la faiblesse du style. Il y a des situations où l'on parle une langue banale ou qui manque d'actualité, non parce qu'on serait banal, mais parce que les mots sublimes ne conviennent pas : ils sont mensongers et c'est une honte de les prononcer⁸. » Et en 1991, Silvestrov me confie que sa musique recherche un « sentiment de félicité⁹ ». Il qualifie lui-même son style néotonal de « métaphorique » – on pourrait aussi dire « allégorique » –, dans la mesure où il utilise les moyens connus de la tonalité comme allégories ou métaphores des pensées et des émotions éternelles des hommes.

DU DODÉCAPHONISME AU NÉOROMANTISME « MÉTAPHORIQUE »

Les œuvres écrites et conservées de la période des études chez Liatchinski, comme les *Cinq Pièces pour piano* (1961), la *Triade* (1962) et le *Quartetto piccolo* pour quatuor à cordes (1961), sont marquées par un dodécaphonisme plus ou moins rigoureux. Le *Quartetto piccolo* fait penser à Webern, bien que Silvestrov n'y exploite pas la structure interne de la série, comme le fait Webern. Il se compose de trois mouvements extrêmement brefs, enchaînés *attacca* : Allegretto ($\text{J} = 126$), Andante ($\text{J} = 60$), Allegretto ($\text{J} = 100$).

L'utilisation de la technique dodécaphonique de Schoenberg fait cependant apparaître une tendance foncière qui se manifeste aussi dans l'œuvre ultérieur de Silvestrov : tout l'ouvrage est fondé sur une série de douze notes dont la

8. Entretien avec Tatiana Frumkis pour *Sowjetskaja Musika* 4/1990, repris dans *Sowjetische Musik im Licht der Perestroika* (dir. Danuser, Gerlach, Köchel, 1990).

9. Cf. note 2.

Exemple 5

« Quartetto piccolo »,
1^{er} mouvement,
avec analyse
des séries et les
quatre formes
de la série

"Quartetto piccolo" (1961)

I. Allegretto (L=128) II. Cadenza leopold

G K KU U

$\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 & 9 & 10 & 11 & 12 \end{matrix}$

$\begin{matrix} x_1 & x_2 & x_3 & x_4 & x_5 & x_6 & x_7 & x_8 & x_9 & x_{10} & x_{11} & x_{12} \end{matrix}$

attacca

forme initiale (G) est jouée par le premier violon dans le premier mouvement, tandis que le second violon joue la forme rétrograde (K), l'alto le renversement du rétrograde (KU) et le violoncelle le renversement (U). La forme initiale (1^{er} violon) est jouée deux fois de suite, sans suppression ni ajout de la moindre note. Les trois autres formes dérivées ne sont jouées qu'une fois, de nouveau sans suppression ni ajout. Cette réduction à l'essentiel confère à la musique

quelque chose de cristallin, de dépouillé, qui explique son apparence webernienne (Ex. 5 et les quatre formes de la série).

La même technique est appliquée dans le deuxième mouvement : superposition des séries (cinq fois G au 1^{er} violon, cinq fois K au 2^e, trois fois KU à l'alto et trois fois U au violoncelle). Dans le troisième mouvement, les quatre séries reparaissent en superposition, toujours dans le même ordre

1. Thema

Exemple 6

« *Monodia* »,
début avec
le 1^{er} thème
(la série est
notée
au-dessus
du piccolo).

Reihe → 1 cis 3 d 4 h 5 b 6 a 7 as 8 es 9 e 10 f 11 g 12 fis

$\text{♪} = 140$

Flauto piccolo
Flauto
Oboe
x) Clarinetto
x) Tromba
x) Corni I II
Trombone
Tuba
Percussion I II
Celesta
Arpa
Pianoforte solo
Violini I (a 8)
Violini II (a 6)
Viole (a 4)
Violoncelle (a 3)
Contrabbassi (a 3)

x) Die Partitur ist in C notiert / Score notated in C
xx) Ob.: Flageolets sind klingend notiert

que dans les mouvements précédents. On pourrait y voir une technique dodécaphonique archaïque, presque scolaire par son schématisation, qui n'exploite pas la possibilité des transpositions ; mais si l'effet est lapidaire, il reste coloré grâce à des indications de jeu complexes et des changements de nuances et d'articulation sur presque chaque note.

Une des œuvres les plus importantes de la première manière de Silvestrov est sans doute une pièce symphonique d'une vingtaine de minutes, *Monodia* (1965) pour piano et orchestre, en trois mouvements, qui mérite tout à fait de figurer au sommet de l'évolution stylistique de l'époque, même si on la compare aux œuvres écrites alors en Occident. Le piano domine dans le premier et le dernier mouvement, si bien qu'on pense parfois à un concerto, quoique sans la

virtuosité habituelle du genre. Toute l'œuvre est de facture dodécaphonique et atonale, avec des clusters, une distribution pointilliste des timbres et de longs passages aléatoires (notamment dans le mouvement central). Par endroits, on trouve des superpositions de sonorités qui évoquent la musique spectrale française (qui n'existe pas encore à l'époque). La technique de composition est facile à suivre au début du premier mouvement : une série dodécaphonique forme le premier thème, auquel est rapidement opposé un second, d'inspiration jazzy. Sur cette antithèse, Silvestrov bâtit un allegro de sonate (Ex. 6).

Le passage de Silvestrov du dodécaphonisme à l'atonalité libre est intéressant à observer dans la *Cantate* pour soprano et orchestre de chambre (1973). Quoique de conception

Exemple 7

« *Der Bote* »,
début

Moderato ($\text{♩} = 88$)

nebelhaft *) dolce
nebulous rit. ten. rit. ten. rit.

quasi una corda **)

Pedal nicht wechseln, sodass die Harmonien verschwimmen
Do not lift pedal; allow harmonies to blur.

dolcissimo (lontano)
hell, traurig / bright, sad pp

rit. acc.
(leggierissimo)

7 rit.

p ppp leggierissimo 5 ppp pp

(quasi una corda)

Pedal nicht wechseln

--> **Allegretto** ($\text{♩} = 116$), con moto, poco libero (meno rubato), leggierissimo
rit. m.m. (meno mosso) acc. $\text{♩} = 116$ *****) (rit.) (rit.)

11 (rit.) (rit.) (rit.)

(pp) lontano (leggiere) (rit.) (rit.) (rit.)

***)($\frac{1}{3}$)

**) Das ganze Stück ist mit leichtestem Anschlag und mit „leichter Hand“ zu spielen. Die Klavierdecke muss vollends geschlossen sein.
Play the entire piece with the lightest of touches and a „deft hand“, keeping the piano lid completely closed.*

Das ganze Stück ist una corda zu spielen, falls der Klavierklang zu scharf ist.

Play the entire piece una corda, if the piano's timbre is too bright.

****) Pedal sofort wieder treten, sodass der vorhergehende Klang nachh

Press pedal again immediately, allowing preceding sound to reverberate.

(*) (rit.) Tempo unwesentlich verlangsamen; (rit.) = Tempo unwesentlich verlangsamen.

(ii): slow tempo im rezentiblu (∞) = euanard tempo im rezentiblu

(Hc.): slow tempo imperceptibly; (Pa) - suspend tempo imperceptibly

atonale, cette œuvre d'une douzaine de minutes n'est absolument pas dodécaphonique. Il y règne une atmosphère atonale souple et douce, obtenue par des champs de presque douze notes, mais non structurés en série, qui semblent toujours sur le point de se résoudre dans la tonalité, d'où une grande tension expressive. La première des trois parties enchaînées est fondée sur un texte du poète lyrique romantique russe Fedor Tiouttchev (1803-1873), la deuxième sur un texte d'Alexander Blok (1880-1921), le principal représentant du symbolisme russe. La troisième partie est purement instrumentale ; c'est un épilogue dans lequel résonnent la mélodie et le rythme des deux poèmes.

Y apparaît la préférence de Silvestrov pour l'épilogue, qui lui fera composer ultérieurement plusieurs œuvres intitulées « Postlude » : *Trois Postludes* pour soprano et trio avec piano, violon solo, violoncelle et piano (1981-1982),

Postlude pour piano et orchestre (1984), à quoi on peut ajouter le *Post-Scriptum* pour violon et piano (1990).

Écrire un épilogue, c'est « recueillir des résonances, une forme qui n'est pas ouverte à la fin, comme à l'accoutumée, mais au début », déclare Silvestrov dans son entretien avec Tatiana Frumkis. « À mon avis, le caractère d'épilogue est au fond un certain état de notre culture. Toute notre vie ressemble à un prélude, dans un certain sens. C'est pourquoi, au lieu d'éprouver le besoin par exemple des formes du drame musical, qui reflètent pour ainsi dire la vie, j'éprouve celui de commenter la vie, de faire de la musique¹⁰. »

Les grandes œuvres symphoniques des années 1980 et 1990 peuvent toutes être classées dans ce que Silvestrov nomme l'évolution « métaphorique » de son style. Les moyens musicaux hérités du passé sont utilisés en tant que métaphores. Une écriture tonale de fin du romantisme,

10. Cf. note 7.

légèrement altérée par quelques notes étrangères à l'harmonie, sous-tend de longs passages où le temps semble s'arrêter sous la voûte d'une nouvelle sorte de « mélodie infinie ». Ces caractéristiques se retrouvent toutes dans la *Cinquième Symphonie* (1995), d'une cinquantaine de minutes, dont les neuf sections s'enchaînent sans pause ni césure et suscitent un sentiment d'intemporalité et de suspension de la gravitation. On peut en dire autant du *Postlude* pour piano et orchestre (1984), de *Metamusik* pour piano et orchestre (1992) et de *Widmung* (« Dédicace ») pour violon et orchestre (1990), dédiée à Gidon Kremer. L'une des œuvres les plus récentes, *Épitaphe* pour piano et orchestre à cordes (1999), se développe sur un motif de plainte et de douleur déjà bien connu au XVIII^e siècle : neuvième mineure ascendante, puis retombée par petits intervalles mineurs. Là aussi, le déroulement du temps est grossi à l'extrême, la musique avance à la vitesse de l'escargot, les accords tonaux qui défilent prennent quelque chose d'irréel.

Épitaphe et d'autres œuvres de Silvestrov sont dédiées à sa femme Larissa, décédée en 1996. Cette mort le frappa par surprise et le précipita dans une profonde crise morale. Musicologue, Larissa Bondarenko n'était pas seulement la compagne de Silvestrov, mais une partenaire primordiale pour son évolution artistique. La dernière pièce qu'il put lui jouer avant sa mort était le morceau de piano *Der Bote*

(1996), qui se rattache à Mozart (Ex. 7). En mémoire de Larissa, Silvestrov a écrit en 1997-1999 un *Requiem* pour chœur et orchestre, créé à Kiev le 27 novembre 2000, et prévu récemment comme nouvelle production par ECM.

RÉVÉLATION AU GRAND PUBLIC

Resté longtemps presque inconnu en Occident, l'œuvre de Silvestrov entre de plus en plus dans le champ de conscience de la vie musicale internationale. En mai 2003, les Éditions M.P. Belaieff (rattachées aux Éditions Peters de Francfort-sur-le-Main) ont repris tous les droits des œuvres déjà publiées de Silvestrov. L'œuvre complet est en train d'être étudié et classé, les premières compositions n'existant qu'en manuscrit sont préparées pour l'impression.

La musique de Silvestrov sera aussi rendue accessible sur CD, grâce notamment à l'engagement de musiciens aussi prestigieux que le pianiste Alexeï Lioubimov et le violoniste Gidon Kremer. La marque ECM a déjà édité trois CDs de Silvestrov (voir « Œuvres choisies »). La marque belge *Megadisc* est sur le point de sortir un grand récapitulatif de l'œuvre en plusieurs CDs (5, jusqu'ici). Enfin la musicologue russe Tatiana Frumkis (Berlin) travaille à une monographie qui devrait paraître au plus tard pour le 70^e anniversaire de Silvestrov.

Œuvres choisies

Classées chronologiquement selon les genres

a) Œuvres symphoniques

- *Sinfonie Nr. 1 für großes Sinfonieorchester* (1963, Neufassung 1974) durée: 18', manus *
- *Sinfonie Nr. 2 für Flöte, Schlagz., Klav., Streicher* (1965) durée: 10'; Musytschna Ukraina Kiev 1978
- *Spektren für Kammerorchester* (1965) durée: 15', manus *
- *Monodia für Klavier und Orchester* (1965) durée: 18'
- *Sinfonie Nr. 3 für großes Sinfonieorchester, «Eschatofonie»* (1966) durée: 22', Erstausg. Schott, New York 1969
- *Sinfonie Nr. 4 für Streich- und Blechblasinstrumente* (1976) durée: 28'
- *Poststudium für Klavier und Orchester* (1984) durée: 19', Erstausg. Sikorski, Hamburg
- *Widmung für Violine und Orchester* (1990/91) durée: 43'
- *Metamusik für Klavier und Orchester* (1992) durée: 48'
- *Sinfonie Nr. 5 für großes Sinfonieorchester* (1980-82) durée: 46', Erstausg. Musytschna Ukraina Kiev 1990
- *Intermezzo für Kammerorchester* (1993) durée: 8', manus *
- *Sinfonie Nr. 6 für großes Sinfonieorchester* (1995) durée: 50', manus *
- *Epitaph für Klavier und Streichorchester* (1999) durée: 8'

b) Musique de chambre

- *Quartetto piccolo für Streichquartett* (1961) durée: 3', manus*
- *Drama für Violine, Violoncello, Klavier* (1970-71) durée: 40', manus*
- *Streichquartett Nr. 1* (1974) durée: 20'
- *Drei Poststudien* (1981/82) durée: 7' - 10' - 4'
- *Sonate für Violoncello und Klavier* (1983) durée: 22', Erstausg. Musytschna Ukraina Kiev

c) Œuvres vocales

- *Kantate für Sopran und Kammerorchester* (1973) durée: 13'
- *Stille Lieder – 24 Lieder für Bariton (oder Sopran) und Klavier* (1974-77) durée: 110', Erstausg. Sovjetskij Kompositor 1985
- *Kantate für grossen Chor a cappella* (1977) durée: 26', manus*
- *Ode an die Nachtigall für Sopran und Kammerorchester* (1982/83) durée: 19', manus*
- *Diptychon für Chor a cappella* (1995) durée: 14', manus*
- *Herbstserenade für Sopran und Kammerorchester* (1980-2000) durée: 14', manus*
- *Requiem für Larissa* (1997-99) durée: ca. 50', manus*

d) Œuvres pour piano

- *Fünf Stücke* (1961) durée: 9', manus*
- *Triade* (1962) durée: 3', manus*
- *Elegie* (1967) durée: 7', Erstausg. Musytschna Ukraina Kiev
- *Sonaten Nrn. 1-3* (1972/1975/1979) durée: I: 18'; II: 17'; III: 17', Erstausg. Musytschna Ukraina Kiev 1987
- *Musik im alten Stil* (1973) durée: 26', Erstausg. Musytschna Ukraina Kiev, 1981
- *Kitsch-Musik* (1977) durée: 16'
- *Der Bote* (1996/97) durée: 9'
- *Hymne* (2001) durée: 7'

La totalité de l'œuvre de Silvestrov est publiée depuis mai 2003 aux Éditions M.P. Belaieff, Francfort s.l. Main. Les ouvrages non encore imprimés (*) sont disponibles à la même adresse sous forme de photocopies.