

A black and white portrait of Benjamin Bertin, a man with a beard and dark hair, looking directly at the camera. His hands are raised in a gesture, with fingers slightly spread, against a dark background.

BENJAMIN BERTIN

Nikolaï Medtner

Les trois dernières sonates pour piano



BENJAMIN BERTIN

Nikolaï Medtner

Les trois dernières sonates pour piano

NIKOLAI MEDTNER

(1880-1951)

Sonata romantica en si bémol mineur, op. 53, n° 1
Sonata romantica in B-flat Minor, Op. 53, No. 1

1. I. Romanza : Andantino con moto, ma sempre espressivo [8:32]
2. II. Scherzo : Allegro [5:42]
3. III. Meditazione : Andante con moto [3:25]
4. IV. Finale : Allegro non troppo [9:29]

Sonata minacciosa en fa mineur, op. 53, n° 2
Sonata minacciosa in F Minor, Op. 53, No. 2

5. Allegro sostenuto [18:09]

Sonate-Idylle en sol majeur, op. 56
Sonata-Idyll in G Major, Op. 56

6. I. Pastorale : Allegretto cantabile [3:34]
7. II. Allegro moderato e cantabile [8:48]

8. **When Roses Fade, op. 36, n° 3 / *When Roses Fade, Op. 36, No. 3*** [2:04]
(Boris Shatskes, transcription)

Benjamin Bertin piano

« Avec Beethoven, il partage l'honneur d'avoir idéalement réalisé l'union indivisible des principes Dyonisiens et Apolloniens. » – Alfred La Liberté

Comme plusieurs parmi l'intelligentsia russe au début du XX^e siècle, le pianiste et compositeur Nikolai Medtner (1880-1951) est captivé par le concept de Nietzsche selon lequel on atteint l'équilibre par la combinaison de forces opposées. Dans sa musique, il cherche ainsi à allier deux esthétiques : le caractère apollinien de l'ordre, qu'il associe à l'Allemagne, et celui de l'exaltation dionysiaque, qu'il attribue à la Russie. Bon nombre le considèrent d'ailleurs comme le parfait compositeur de l'avenir du fait qu'il est d'ascendance germanique, mais né à Moscou – une sorte de Wagner russe dont la musique élèverait l'esprit et atténuerait les inégalités de la société. Mais les bouleversements de la guerre mondiale et de la révolution couperont court à cet idéalisme ; l'élite intellectuelle russe se disperse alors aux quatre coins du globe, complètement désabusée. Fuyant Moscou d'abord vers Berlin, puis Paris et enfin Londres, Medtner s'efforce de survivre dans un monde qui lui est devenu étranger. À l'instar de son ami Rachmaninov, il s'accroche résolument à ses convictions artistiques, et ce, malgré le fort courant musical moderne qui l'entoure. Ce cadre esthétique où se côtoient les principes dionysiaques et apolliniens apporte une perspective éclairante sur ses 14 sonates pour piano, et nous permet de mieux comprendre ces pièces composées tout au long de sa vie. Ainsi, tandis que l'on y perçoit d'une part des inspirations dionysiaques issues des traditions musicales folkloriques et orthodoxes de la Russie, leur structure repose d'autre part sur une maîtrise apollinienne de la forme, du contrepoint et de l'unité motivique.

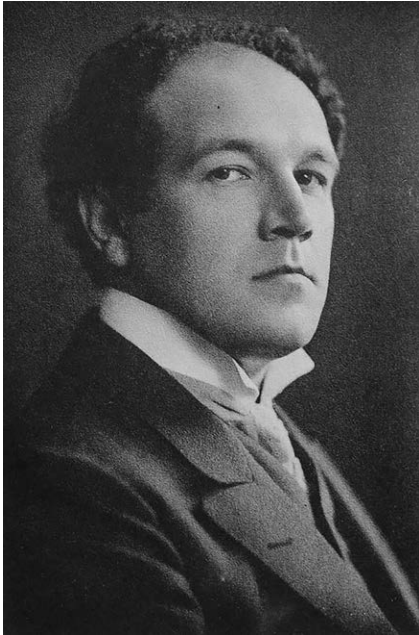
Les deux sonates de l'opus 53 constituent la dernière réponse de Medtner – dans le genre – aux émotions complexes de la peine, du deuil et de la nostalgie idéalisée d'une patrie perdue. Sa réponse, lorsqu'on lui demande pourquoi il a choisi un titre si sombre pour sa *Sonata minacciosa* (qui signifie littéralement « menaçante »), est pleine d'éloquence : « N'ai-je pas été menacé par la vie ? » Ses deux sonates précédentes, la *Sonata reminiscenza*, op. 38, n° 1, et la *Sonata tragica*, op. 39, n° 5, qui font partie du cycle *Mémoires oubliés*, ont été composées à courts intervalles peu avant son départ de Moscou, alors qu'il faisait face à l'inexorable fatalité de son exil – un exil qui s'avèrera définitif. En 1927, le compositeur retourne en Russie pour y donner des concerts ; c'est là sans doute ce qui lui a inspiré l'écriture des

sonates de l'opus 53. Ces deux paires d'œuvres présentent des ressemblances frappantes, en ce sens qu'elles proposent toutes deux des réponses contrastées à des événements dévastateurs. Les premières réponses, celles de la *Reminiscenza* et de la *Sonata romantica*, s'ébauchent dans l'univers utopique d'un souvenir idéalisé, une évasion par l'imaginaire et le mythe où une vision nostalgique du passé offre un moment de répit, à l'abri du monde réel. Les secondes réponses prennent, à l'inverse, la forme d'une contrepartie radicale que l'on pourrait interpréter comme une prise de contrôle beethovénienne de la réalité. Ainsi la *Tragica* et la *Minacciosa* déploient-elles un véritable arsenal contre le chaos menaçant et la tragédie accablante, et deviennent dès lors de puissants symboles de victoire sur l'adversité de la vie.

Nikolai Medtner achève sa *Sonata romantica*, op. 53, n° 1, en 1930, et la dédie à l'organiste écossais Archibald Henderson après l'avoir créée à Glasgow, en février 1931. Cette œuvre tout en images se développe en quatre mouvements interreliés faisant alterner tour à tour lyrisme et tension dramatique. Si l'on se tourne vers le paysage narratif, le titre en dit long sur le caractère de la sonate, qui s'inspire probablement du genre littéraire romanesque, de ses chevauchées fantastiques et ses aventures historiques. En effet, *La guerre et la paix* de Léon Tolstoï était pour Medtner un fidèle compagnon et une source d'inspiration pendant la période où il travaillait sur la *Romantica*.

Le premier mouvement, la Romanza, s'amorce dans la noble simplicité d'un thème mélancolique dont les traits sèment les graines de plusieurs motifs que cultivera par la suite le compositeur tout au long de l'œuvre. D'une beauté à la fois naïve et saisissante, le thème secondaire, très différent, constitue certainement l'une des mélodies les plus marquantes et les plus inspirées de Medtner. Ce thème, tout aussi fugace qu'envoûtant, fait bientôt place au développement, où le thème principal s'oppose à lui-même en canon, évoluant au gré de modulations montantes, de fioritures et de strettas, avant de céder à la passion dans le passage qui précède la réexposition. La coda s'avère ici le centre émotionnel du mouvement : son *maestoso* riche en textures offre une conclusion satisfaisante avant qu'une transition tourbillonnante ne nous précipite vers le deuxième mouvement.

Le mouvement perpétuel du Scherzo, lequel a captivé l'imagination de nombreux pianistes, s'ouvre sur un motif marqué *pesante*, frénétiquement martelé à des moments déterminants du point de vue structurel.



Medtner à l'âge de 30 ans. Carte postale, [entre 1900 et 1910]
Medtner, age 30. Postcard, [between 1900 and 1910]

Si le mouvement précédent évoquait des scènes de calme et de beauté, celui-ci dépeint nettement l'affrontement de la bataille, une aventure déchirante, et la méchanceté de personnages de tous genres. Ce Scherzo, également de forme sonate – ici essoufflante et chaotique – fonce tête baissée dans un déferlement alliant polyrythmie et syncopes précipitées. Le flot s'apaise ensuite, du moins le temps du deuxième thème qui, plus lyrique, fait penser à des clochettes, des sabots, ou peut-être encore à une troïka dévalant dans la neige. Mais ces images s'estompent rapidement dans le développement alors que celui-ci reprend un rythme trépidant et culmine avec une réexposition tout à fait remarquable du motif initial, en accords plaqués de dix notes joués *tumultuoso*. La coda propose une combinaison ingénieuse de deux des principaux motifs de l'œuvre avant de nous mener directement au troisième mouvement.

Comme son nom l'indique, la *Meditazione* a le caractère rêveur d'une méditation. Elle présente alternativement un récit chromatique lent, une mélodie *giocondamente* passionnée, et des passages avec cadences aux accents improvisés.

Le Finale démarre subitement avec un thème énergique manifestement inspiré des traditions folkloriques. Après la reprise, la musique passe à un thème lyrique qui revient plusieurs fois au fil de modulations descendant par tons. On remarquera que les thèmes secondaires des deuxième, troisième et quatrième mouvements sont liés par leurs traits mélodiques à triple note *cantabile*. Le développement s'ouvre sur un *fugato* bourru et reprend ensuite des idées musicales des mouvements précédents, en commençant par le premier motif du Scherzo, réimaginé ici sur un rythme de polonaise. Au paroxysme d'une passion rappelant les premières mesures de la sonate s'amorce une réexposition partielle qui s'évanouira à mi-chemin dans une longue coda. Celle-ci débute dans un tourbillon de virtuosité, mais ne tarde pas à se développer pour remplir une double fonction : compléter la réexposition et unifier l'œuvre dans son ensemble. Le compositeur puise dès lors dans le matériau des quatre mouvements et, par des combinaisons diverses où l'on reconnaît l'origine commune des thèmes, achève cette œuvre puissante dans une conclusion captivante et harmonieuse.

La *Sonata minacciosa*, op. 53, n° 2, est achevée à Paris en 1931. Cette pièce représente un accomplissement particulièrement important pour Medtner, qui la décrit comme « la plus contemporaine de [ses] œuvres, car elle reflète l'atmosphère orageuse des événements de l'époque » [*traduction*]. Malgré une création

réussie – quoique stressante – à l'École normale, où « tous les musiciens russes, de Glazounov à Prokofiev, étaient présents » [traduction], Medtner peine à trouver un éditeur pour la *Minacciosa*, et lorsqu'il y parvient enfin après plus d'un an, il est consterné par le peu de reconnaissance que celle-ci lui rapporte : « Il est étonnant que cette œuvre, celle qui m'a coûté le *plus grand effort* spirituel et celle à laquelle (de toutes mes œuvres les plus récentes) j'attache le plus d'importance, soit celle qui ait suscité *le moins d'intérêt* » [traduction]. La *Sonata minacciosa* demeurera néanmoins la priorité de Medtner jusqu'à ses derniers jours. En effet, c'est cette pièce qu'il travaillait lors de sa dernière séance de pratique, peu avant son décès.

Étant donné l'importance qu'accordait ce dernier à cette sonate, il paraît curieux qu'il n'en ait pas fait un opus distinct. Ce choix est peut-être lié au dédicataire de l'œuvre, le compositeur et pianiste québécois Alfred La Liberté, qui avait facilité les deux tournées de Medtner au Canada, en 1924 et en 1929. Alfred La Liberté était non seulement un grand ami de Medtner, mais il avait en outre été l'élève et le confident d'Alexandre Scriabine, qui lui avait légué les manuscrits de plusieurs de ses grandes œuvres, dont celui de la *Sonate pour piano n° 5*. Si l'on compare les premières lignes de cette sonate avec la transition agitée de la *Minacciosa* vers le deuxième thème de l'exposition – une grimpe en *la* majeur juxtaposée à un *ré* dièse –, la similitude est évidente. Puisque la sonate de Scriabine porte aussi le numéro d'opus 53, ce n'est sans doute pas un hasard si Medtner a décidé d'associer la *Minacciosa* à la *Romantica*, une référence subtile et très personnelle qu'un connaisseur comme La Liberté a certainement su reconnaître et apprécier. Il est de même significatif que Medtner, à travers ce qu'il considérait comme la plus révolutionnaire et la plus profonde de ses pièces, ait ainsi fait référence à la cinquième sonate de Scriabine, une œuvre qui constituait également un changement stylistique radical pour ce dernier.

Par son caractère impénétrable, profond et mystérieux, et sa beauté sauvage et complexe, la *Sonata minacciosa* est comme une perle noire qui se détache parmi les sonates de Medtner. Bien qu'elle ait été, comme la *Sonata tragica*, qualifiée de monothématique, il serait plus juste d'y reconnaître plusieurs thèmes organiquement liés, des thèmes qui émanent successivement les uns des autres et se développent. Le premier thème renferme bien entendu les éléments motiviques fondamentaux de l'œuvre, ici le rythme pointé, la tierce majeure et un motif aux accents beethovéniens – une idée

rythmique à quatre notes évoquant le « motif du destin ». Le deuxième thème contraste dans le relatif majeur par ses couleurs exaltées et lyriques, tandis que le troisième passe à la dominante mineure dans un *minaccioso* tournoyant sur fond de basses chromatiques grondantes. Ces caractéristiques thématiques convergent ensuite vers la destination ultime : un sujet de fugue extrêmement disjoint et chromatique s'apparentant, dans une certaine mesure, à celui de la *Sonate en si mineur* de Liszt. Cette fugue imposante qui forme la majeure partie du développement s'avère en fait le véritable cœur de l'œuvre, et constitue par ailleurs un excellent exemple de l'équilibre que le compositeur arrive à créer entre le chaos des idées dionysiaques et l'action des forces apolliniennes. La réexposition se distingue par son indication *quasi cadenza*, une composante d'allure improvisée qui, échappant aux contraintes structurelles de la résolution, rend la réexposition incomplète. La puissante coda, dans une fusion unificatrice et passionnée des motifs de l'œuvre, apporte toutefois l'achèvement nécessaire avant de se conclure avec éclat sur la tonique majeure.

Bien que les premières idées qu'il conçoit pour sa *Sonate-Idylle* lui viennent à Paris, Medtner décide de s'installer à Londres après y avoir connu un grand succès en 1936 : « de toute évidence, on m'apprécie davantage ici que n'importe où ailleurs dans le monde ; il était donc essentiel que nous venions en Angleterre » [traduction]. C'est ainsi à Londres qu'il achèvera cette sonate en 1937. La *Sonate-Idylle* – qui porte bien son nom – n'aurait pu être plus différente de la sonate précédente. En effet, c'est comme si l'intense ardeur de la *Minacciosa* s'était complètement éteinte pour laisser place au calme.

Medtner range l'*Idylle* parmi les « pièces d'un cycle [qu'il a] composé dans l'intention délibérée de modérer la difficulté inhérente à la virtuosité du style pianistique », mais il sait qu'il est « loin d'avoir réussi à concrétiser cette bonne intention » [traduction]. Pourtant, le mouvement Pastorale est une franche réussite : c'est l'une de ses créations les plus sereines, l'une dont on pourrait associer les traits et la tonalité à la première des *Six bagatelles*, op. 126, de Beethoven – un autre opus ayant suivi une œuvre magistrale (les *Trente-trois variations sur une valse de Diabelli*). Dans ce mouvement d'une forme ternaire simple, les textures sont considérablement éparpillées mais tout de même contrapuntiques, et contrairement à la sonate précédente, où le chromatisme est d'une grande intensité, le langage harmonique reste presque toujours diatonique. La section médiane est envoûtante et rappelle, dans la tonalité relative mineure, l'atmosphère nostalgique de la *Sonata romantica*.

Le mouvement final revient à la forme sonate, cette fois plus complexe, mais le sentiment de sérénité demeure omniprésent. Le thème initial doux-amer possède le charme schubertien d'une musique à la fois nouvelle et familière. D'une ambiance très différente, le second thème évoque, par ses rythmes pointés énergiques et son tempérament romanesque, une pièce beaucoup plus ancienne, la deuxième des *Chetyre skazki*, op. 26. Le troisième thème achève l'exposition, culminant dans une quiétude et une tendresse lyrique débordantes. Dans le développement qui suit, une certaine magie s'installe à travers des modulations aux couleurs subtiles et des fioritures toutes légères. La réexposition commence de manière inattendue par le retour du deuxième thème, puis le premier thème se réinvente dans une diminution. Le troisième thème renaît enfin dans une reprise passionnée – l'un des moments lyriques les plus mémorables et les plus inspirés du compositeur. L'œuvre se termine par une longue coda oscillant d'une ingénue simplicité à un chromatisme foisonnant, où les dernières mesures apportent une vague de chaleur et de tendresse. Si cette dernière sonate ne se conclut pas de façon aussi grandiose que la *Sonate pour piano n° 32* de Beethoven, elle atteint néanmoins un parfait équilibre après le drame exacerbé qui précède, et complète à merveille le cycle extraordinaire des sonates de Medtner.

Medtner a écrit au cours de sa vie plus d'une centaine de chansons, dont plusieurs d'une expressivité franche et d'une simplicité touchante qui tranchent avec l'ampleur des sonates pour piano. C'est le cas de sa mise en musique du poème *When Roses Fade* de Pouchkine, où brille le reflet fugace d'un crépuscule automnal serein, à mi-chemin entre la splendeur radieuse de la vie et l'obscurité du repos éternel. Cette pièce a été transcrite avec soin par le pianiste Boris Shatskes ; son père, Abram Shatskes, fut l'un des élèves les plus distingués de Medtner, au Conservatoire de Moscou.

© Benjamin Bertin, 2023
Traduction: Traductions Crescendo



“With Beethoven he shares the honour of having realized the indivisible union of the Dionysian and Apollonian principles.” – Alfred La Liberté

Like many among the Russian intelligentsia in the early 20th century, the composer and pianist Nikolai Medtner (1880–1951) was captivated by Nietzsche’s concept of achieving balance by combining opposing forces. Ascribing the ordered Apollonian temperament to Germany and the ecstatic Dionysian to Russia, Medtner sought to unify the two aesthetics in his music. Indeed, many believed him to be the ideal composer of the future due to his Germanic ancestry and Moscow birthplace—a kind of Russian Wagner whose music would elevate the consciousness and unify the inequalities of Russian society. Yet with the shattering realities of world war and revolution, all idealism was abruptly swept away, and the intelligentsia were soon scattered across the globe, utterly disillusioned. Escaping Moscow first to Berlin, then Paris, and finally London, Medtner struggled to survive in a world grown alien. Yet like his friend Rachmaninoff, he clung determinedly to his artistic beliefs despite the pervasive trends of modernity that surrounded him. Medtner’s 14 piano sonatas, written throughout his life, can be understood more clearly through the interpretive lens of these Dionysian and Apollonian aesthetics. While their Dionysian inspiration emanates from the folk and orthodox music traditions of Russia, their structural organization is simultaneously controlled by an Apollonian mastery of form, counterpoint and motivic unity.

The two sonatas Op. 53 represent Medtner’s final response within the genre to the complex emotions of loss, grief, and an idealized yearning for a vanished homeland. His reply when questioned about the foreboding title of his *Sonata minacciosa* (translated “threatening”) is revealing: “Have I not been threatened by life?” Medtner’s previous two sonatas—the *Sonata reminiscenza*, Op. 38, No. 1, and *Sonata tragica*, Op. 39, No. 5—were written in short succession as part of his *Forgotten Melodies* cycle during his final days in Moscow, as he contemplated his inevitable and ultimately permanent exile. Medtner’s return to Russia for a concert tour in 1927 was the likely catalyst that sparked his inspiration for the Op. 53 sonatas. The two pairs of works share striking similarities in their contrasting responses to devastating events. The first responses, as represented in the *Reminiscenza* and *Sonata romantica*, are an escape into a dream world of idealized memory, fantasy, and myth, in which a nostalgic vision

of the past provides momentary respite from reality. Conversely, Medtner’s second responses present a drastic alternative that can be interpreted as a kind of Beethovenian seizing of control over reality. The *Tragica* and *Minacciosa* both launch full-scale confrontations against menacing chaos and overwhelming tragedy, representing powerful symbols of triumph over life’s adversities.

Medtner completed his *Sonata romantica*, Op. 53, No. 1, in 1930 and dedicated it to the Scottish organist Archibald Henderson after premiering the work in Glasgow in February 1931. The work maintains a consistently pictorial character in four connected, alternately lyrical and dramatic movements. When considering the narrative landscape of this sonata, the title provides a valuable clue to its personality, likely relating to the literary Romance genre, known for its depictions of chivalric fantasy and historic adventure. Indeed, Tolstoy’s *War and Peace* was a faithful companion and source of inspiration to Medtner during his work on the *Romantica*.

The opening Romanza begins in noble simplicity with a melancholic theme whose contour provides many of the motivic seeds for Medtner’s fertile imagination to cultivate later in the work. Of such arresting and naïve beauty, the contrasting secondary theme must be considered one of the composer’s most memorable and inspired melodies. Yet fleeting as it is bewitching, this theme soon gives way to the development, which pits the principal theme in canon against itself, modulating upward and acquiring filigree and stretto entrances before an impassioned climax leads to the recapitulation. The coda proves to be the emotional centre of this movement, its richly textured *maestoso* melody providing a satisfying conclusion before a whirling transitional passage leads precipitously into the second movement.

The perpetuum mobile Scherzo, which has captured the imagination of many pianists, opens with a frenzied stomping motif marked *pesante* that recurs at key structural moments. If the preceding movement depicted scenes of tranquility and beauty, surely this one portrays the clash of battle, harrowing adventure, and villainous characters of every kind. This Scherzo, also in sonata form—albeit a breathless and chaotic one—hurtles headlong, alternating between driving polyrhythms and precipitous syncopations. The chaos abates at least momentarily for the lyrical second theme, evoking bells and hoofbeats and perhaps even a troika racing through the snow. However, these images quickly recede into



Dernière photo. Avec Kotya, Golders Green, Londres, 1950
Last photograph. With Kotya, Golders Green, London, 1950

the development section which regains its hectic pace, culminating in the truly epic restatement of the opening motif in ten-note *tumultuoso* clusters. The coda ingeniously combines two of the main motivic ideas of the work before leading directly into the third movement.

As evidenced by its title, the *Meditazione* possesses an aforementioned dreamlike character, alternating between a slow-burning chromatic narrative, impassioned *giocondamente* melody and improvisatory cadenza passages.

The *Finale* embarks in a brusque and energetic mood, with a theme under the clear influence of folk music. Upon a repetition, the music transitions to the lyrical second theme, which is repeated multiple times, modulating down by whole steps. It is worth noting that the secondary themes from the second, third and fourth movements are all unified in their shared melodic contour of three *cantabile* repeated notes. The development section starts with a *gruff fugato*, then begins a recollection of musical ideas from previous movements utilizing the *Scherzo*'s opening motif reimagined in polonaise rhythm. After an impassioned climax recalling the sonata's opening bars, a partial recapitulation commences, but only halfway through disintegrates into a lengthy coda. Beginning with swirling virtuosity, the coda soon expands to fulfill the dual functions of completing the recapitulation and unifying the entire sonata. Medtner summons all of the preceding thematic material in various combinations, demonstrating their common origin and bringing this mighty work to a compelling and unified conclusion.

Completed in Paris in 1931, the *Sonata minacciosa*, Op. 53, No. 2, represented a particularly significant achievement for Medtner, who described it as "the most contemporary of [his] works, for in it the stormy atmosphere of contemporary events is reflected." Despite giving a successful—if nerve-racked—premiere performance at the *École normale*, where "all Russian musicians from Glazunov to Prokofiev were present," Medtner struggled for more than a year to find a publisher for the *Minacciosa*, and after finally succeeding was dismayed at its near-unanimous lack of recognition. "It is astonishing that this work, which has cost me the *greatest* spiritual strain and to which (of all my latest works) I attach the *greatest* significance, has called forth the *very least* response." Nevertheless, Medtner continued to prioritize the *Minacciosa* into his final days—it was the piece he worked on in his final practice session before his death.

It is curious, given that Medtner valued this sonata so highly, that he did not give it a separate opus number. A rationale for this choice may perhaps be the fact that he dedicated the work to the Québécois composer and pianist Alfred La Liberté, who had facilitated his two Canadian concert tours of 1924 and 1929. In addition to his close friendship with Medtner, La Liberté had also been a student and trusted confidant of Alexander Scriabin, who had bequeathed several manuscripts of his important works to him, including his Piano Sonata No. 5. When comparing the restless A-major/D-sharp juxtaposition in the *Minacciosa*'s transition to the second theme of the exposition, there is an unmistakable similarity with the opening lines of Scriabin's Fifth Piano Sonata. Given that Scriabin's sonata also bears the opus number 53, it is surely no coincidence that Medtner chose to pair the *Minacciosa* with the *Romantica*. It represents a subtle and highly personalized reference that a connoisseur such as La Liberté would surely have recognized and appreciated. Furthermore, just as the Fifth Sonata represented a radical stylistic change for Scriabin, it is significant that Medtner chose to quote this revolutionary work in what he deemed to be his own most groundbreaking and profound piece.

The *Minacciosa* can be understood as a kind of black pearl among Medtner's sonatas for its inscrutable, enigmatic, and profound character and wild, complex beauty. In similarity to the *Sonata tragica*, the *Minacciosa* has been described as monothematic, yet it is more precise to attribute to it multiple organically linked themes that emerge and evolve successively from one to the next. The opening theme naturally contains the integral motivic elements of the work, including the dotted rhythm, the major third interval, and a four-note rhythmic idea reminiscent of Beethoven's "fate motif." The second theme, in the relative major, presents a contrasting ecstatic, lyrical character, while the third theme moves to the dominant minor in a growling chromatic bass against whirling *minaccioso* passagework. The combined characteristics of these themes converge in their ultimate destination—the intensely disjunct and chromatic fugue subject, which bears some resemblance to the fugue in Liszt's Sonata in B Minor. This massive fugue represents the true heart of the piece, comprising the majority of the development section and providing an excellent example of Medtner's unification of chaotic Dionysian musical ideas through Apollonian controlling forces. The recapitulation is noteworthy for its *quasi cadenza* indication and, due to this improvisatory component, is resultantly weakened and

incomplete. The powerful coda provides the necessary completion along with a final impassioned unification of the work's motifs before a brilliant conclusion in the tonic major.

Although he conceived the initial ideas for his *Sonata-Idyll* in Paris, Medtner made the decision to move to London after receiving great acclaim for his performances there in 1936: "[C]learly they value me more here than in any other foreign country, and therefore our coming over to England was essential." He completed the sonata in London in 1937. The aptly titled *Sonata-Idyll* could not be more different in character than its predecessor. It is as though the *Minacciosa*'s forge of intensity has entirely burnt itself out, leaving only tranquility behind.

Medtner described the *Idyll* as belonging "to the cycle of pieces [he had] been writing with the deliberate intention of moderating the virtuoso difficulty of the piano style." He knew that he had "far from succeeded in fulfilling this good intention." Yet in the opening Pastorale movement, he clearly did succeed. It is one of his most placid creations, bearing resemblance both in contour and key to Beethoven's first of the Six Bagatelles, Op. 126—another work that followed a major masterpiece (the *Diabelli Variations*). In a simple ternary form, the textures are considerably sparse, although still contrapuntal, and the harmonic language remains almost entirely diatonic in comparison with the intense chromaticism of the previous sonata. A haunting middle section in the relative minor recalls the nostalgic and reminiscent character of the *Sonata romantica*.

The finale returns to a sonata structure of increased complexity, yet the pervasive sentiment of serenity remains. The bittersweet opening theme possesses a bewitching Schubertian quality of music simultaneously familiar yet novel. Contrasting in mood, the secondary theme recalls a much earlier piece—the second of the *Chetyre skazki*, Op. 26—in its energetic dotted rhythms and quixotic temperament. A third and culminating theme overflowing with tranquility and lyric tenderness concludes the exposition. The development section that follows exhibits a certain magical quality in the subtle colours of its modulations and gossamer filigree textures. In a novel reordering, the recapitulation begins unexpectedly with a statement of the second theme. The opening theme then follows in reimagined diminution before giving way to an impassioned reprise of the third theme in one of Medtner's most

memorable moments of inspired lyricism. A lengthy coda oscillating between artless simplicity and rich chromaticism concludes the work, the final measures a wash of warmth and tenderness. Although this final sonata certainly does not conclude in the monumental character of Beethoven's Piano Sonata No. 32, it nevertheless achieves a perfect balance after the heightened drama that preceded, to close Medtner's extraordinary sonata cycle.

During his lifetime, Medtner wrote more than 100 songs, many of whose direct emotional expression and poignant simplicity stand in sharp contrast to the transcendent piano sonatas. Such is the case in his setting of the Pushkin poem *When Roses Fade*—a serene and fleeting glimpse of that autumnal twilight between life's vibrant beauty and death's eternal rest. The work was lovingly transcribed by the pianist Boris Shatskes, whose father Abram had been one of Medtner's most distinguished students at the Moscow Conservatory.

© Benjamin Bertin, 2023





BENJAMIN BERTIN piano

Le pianiste, chambriste et pédagogue canadien Benjamin Bertin habite à Montréal. Il a obtenu un doctorat en interprétation à l'Université de Montréal sous la direction de Paul Stewart, et un diplôme d'artiste de l'Université d'État de Columbus (Géorgie), où il a étudié avec Alexander Kobrin. Son attrait pour la musique, la culture et l'art pianistique russes transparait souvent dans ses programmes de concert et a été au cœur de différents projets, notamment de résidences artistiques au Banff Centre for the Arts, à Orford Musique et à l'Université Heidelberg (Ohio) – à titre de Distinguished Montague Artist – et d'une tournée d'envergure dans l'Ouest canadien en 2019. Ses origines canadiennes-françaises et ukrainiennes mennonites ont influencé cette trajectoire artistique et ont en outre motivé son choix de s'installer à Montréal. La spécialisation de Benjamin dans la musique de Nikolai Medtner lui a valu divers prix et bourses ainsi que plusieurs occasions de concerts et de récitals-conférences au Canada, aux États-Unis et au Portugal. Après avoir soutenu avec succès sa thèse de doctorat sur les sonates de l'opus 25 de Medtner, le musicien a contribué, par le fruit de ses recherches, à la rédaction d'un ouvrage intitulé *Medtner: Music, Aesthetics, and Contexts*, publié en 2021 par Georg Olms Verlag (Hildesheim, Allemagne). Il a par ailleurs participé à des classes de maître avec des pianistes de renom tels que Byron Janis, Christopher Elton et Artur Pizarro. Chambriste et partenaire de duo engagé, Benjamin a partagé la scène avec les orchestres symphoniques de Boston, Montréal et Edmonton et l'ensemble Bang on a Can All-Stars dans le cadre de projets couvrant cinq siècles, de la musique de Boulez, Crumb et Reich à celle de Monteverdi.



BENJAMIN **BERTIN** piano

Benjamin Bertin is a Canadian pianist, chamber musician and teacher residing in Montréal. He completed a doctorate in music performance at the Université de Montréal under the mentorship of Paul Stewart, and an Artist Diploma from Columbus State University (Georgia) where he studied with Alexander Kobrin. Bertin's affinity for Russian music, culture, and pianism is frequently highlighted in his concert programs and featured in projects that have included artistic residencies at the Banff Centre for the Arts and Orford Musique, a Distinguished Montague Artist residency at Heidelberg University (Ohio), and an extensive concert tour of Western Canada in 2019. His French Canadian and Ukrainian Mennonite origins influenced this artistic trajectory and motivated his relocation to Montréal. Bertin's specialization in the music of Nikolai Medtner has resulted in a number of prizes and scholarships along with numerous concerts and lecture recitals throughout Canada, the United States and Portugal. After successfully defending his doctoral thesis on Medtner's Op. 25 sonatas, Bertin contributed his original research to a book of scholarship entitled *Medtner: Music, Aesthetics, and Contexts*, published in 2021 by Georg Olms Verlag, Hildesheim, Germany. He has appeared in masterclasses with Byron Janis, Christopher Elton and Artur Pizarro, among others. A committed chamber musician and duo partner, Bertin has collaborated with members of the Boston Symphony, Orchestre symphonique de Montréal, Edmonton Symphony Orchestra, and Bang on a Can All-Stars in projects reaching across five centuries, covering music from Boulez, Crumb and Reich to Monteverdi.

REMERCIEMENTS / THANKS

Merci à mon professeur et mentor Paul Stewart, dont l'érudition et l'enthousiasme pour Medtner m'ont profondément marqué. À Anne-Marie Sylvestre pour l'intérêt qu'elle a porté à ce projet, son grand professionnalisme et son inlassable patience durant le processus d'édition. À Michel, Joannie et toute l'équipe d'ATMA Classique pour avoir cru en ce projet et en mon talent. À Simon Blanchet pour m'avoir donné la chance de partager ce programme fabuleux avec le public enthousiaste de la Chapelle historique du Bon-Pasteur. À Denise Dionne pour son soutien et ses encouragements. À Daniel Robichaud, Michel Pedneau et l'équipe du Domaine Forget pour leur généreuse hospitalité et le soutien technique pendant l'enregistrement. Enfin, merci à ma femme Christy et à nos deux chats, Reginald et Laramie : sans votre amour et votre soutien, rien de tout cela ne serait possible.

To my teacher and mentor Paul Stewart, whose erudition and enthusiasm for Medtner have left an indelible mark on me. To Anne-Marie Sylvestre for her interest in this project, consummate professionalism and tireless patience during the editing process. To Michel, Joannie and the entire team at ATMA Classique for supporting this project and believing in my artistry. To Simon Blanchet for the chance to share this challenging program with the enthusiastic public at the Chapelle historique du Bon-Pasteur. To Denise Dionne for her support and encouragement. To Daniel Robichaud, Michel Pedneau and the Domaine Forget team for their generous hospitality and technical support during the recording. Finally, thanks to my wife Christy and our two cats Reginald and Laramie—without your love and support none of this would be possible.

Nous reconnaissons l'appui financier du Gouvernement du Canada par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).
We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).

© 2023 Benjamin Bertin, sous licence exclusive avec Disques ATMA inc.

© 2023 Benjamin Bertin under exclusive license with ATMA Records inc.

Producteur délégué / *Executive Producer* **Guillaume Lombart**

Réalisation, enregistrement, montage et mixage / *Produced, recorded, edited and mixed by*
Anne-Marie Sylvestre

Lieu d'enregistrement / *Recording venue*

Domaine Forget, Québec (Canada)

4 et 5 octobre 2021 / *October 4 and 5, 2021*

Graphisme du livret / *Booklet design* **Adeline Payette Beauchesne**

Directeur général et artistique / *General and Artistic director* **Michel Ferland**

Éditrice du livret / *Booklet editor* **Joannie Lajeunesse**

Couverture et pages 22, 24 / *Cover art and pages 22, 24* © **Julien Faugère**

Photos pp. 2, 3, 13, 21, Session d'enregistrement / *Recording session* © **Denis Plante**