

IGOR LEVIT ENCOUNTER

GESÄNGE AUF DEM WEG NACH INNEN

IGOR LEVITS BEGEGNUNGEN BEI MUSIK

VON BACH BIS FELDMAN

Ganz wenige Töne. Meist nicht mehr als zwei zugleich. Eine Quinte rauf, eine kleine Sekunde runter. Hier ein etwas weiter ausgreifender Schritt, dort ein enger. Gelassene Bewegung, konzentriert und präzise, aber durchweg so leise wie möglich. Eine knappe halbe Stunde lang geht das so: Anschlag, Klang, Stille. Manches kommt wieder, scheint sich unmerklich zu verändern. Dann taucht etwas Neues auf – ähnlich aber anders. Regelmäßigkeiten deuten sich an, doch der Atem gibt nach; feine rhythmische Unwuchten unterlaufen alle Symmetrien. Die letzten Minuten bestimmt ein karges Muster von auseinanderstrebenden Septimen: Die helle hohe Stimme zielt nach oben, einmal vom d, dann wieder vom f aus. Gravitätisch wiederholt dazu die untere immer wieder ihren Sprung hinab vom g zum as.

Morton Feldmans Klavierstück *Palais de Mari*, 1986 komponiert, ein Jahr vor dem Tod des Komponisten, ist der Fluchtpunkt eines Albums, dessen Verlauf eine Art gestrecktes Diminuendo beschreibt: eine langsame Rückzugsbewegung von außen nach innen. Das eröffnende Stück dieses Programms überwältigt mit der extrovertierten Konzentration von Klang, Bewegung und religiöser Bedeutung. »Vivace maestoso. Festlich und glänzend«, schreibt Ferruccio Busoni über seine Transkription von Bachs Orgelchoralvorspiel BWV 667 aus der Sammlung der Leipziger Choräle. Das Original des Thomaskantors kleidet den Cantus firmus des Pfingsthymnus »Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist« in ein prachtvolles Organo-pleno-Gewand. Concertoartige Gegenstimmen umspielen und kontrapunktieren die Liedweise mit rhythmischem Schwung. Um eine entsprechende Wirkung auf dem Klavier hervorzubringen, reichert Busoni die Chormelodie und den nachschlagenden Bass zusätzlich mit Oktaven und füllenden Akkordtönen an. Schnelle Sprünge und die exakte Pedalisierung ermög-

lichen bis zu zehnstimmige Zusammenklänge. Detaillierte Artikulationsvorschriften sorgen derweil dafür, dass die Gewichtung der Linien mühe-los zu verfolgen ist. Zwei Minuten: So lange dauert die imposante Ouvertüre von Busonis Bearbeitung ausgewählter Orgelchoralvorspiele von Bach. Wie selbstverständlich finden instrumentale Virtuosität, satztechnische Kunst und christliche Aussage darin zur Einheit.

Was sich anschließt, ist so etwas wie ein »stufenweises Zurücktreten aus der Erscheinung« beinahe im Sinne des alten Goethe: Die physische Aktivität der Musik nimmt sukzessive ab, die Ereignisdichte lichtet sich, die Horizonte werden weiter. Nur die Wahrnehmung bleibt – vielleicht nimmt sie sogar an Schärfe zu. Die Anordnung der fünf Werke bzw. Werkgruppen gehorcht im Grunde der Chronologie ihres Entstehens zwischen dem frühen 18. und dem späten 20. Jahrhundert. Natürlich finden sich Querverbindungen zuhauf zwischen Bach und den teilweise gleichzeitig aktiven Komponisten Brahms, Reger und Busoni – bis hin zu der historischen Pointe, dass Morton Feldman in New York während prägender Jahre von Vera Maurina Press unterrichtet wurde, einer emigrierten russischen Pianistin, die ihrerseits bei Busoni in Berlin studiert hatte. Feldman hat oft berichtet, welchen Einfluss Madame Press' taktile Finesse, aber auch die Erzählungen über ihren visionären Lehrmeister Busoni auf seine musikalische Sozialisation ausgeübt haben.

Dennoch leitet die Repertoireauswahl auf *Encounter* kein musikgeschichtliches Interesse, sondern ein unmittelbar existenzielles. Das Programm orientiert sich dorthin, wo der Puls sich beruhigt, wo die Informationsmenge gedrosselt wird, wo Essenzielles in den Blick kommt – und schließlich weite Räume aus erfüllter Leere entstehen, Freiheitsräume für Ein-

Ganz wenige Töne. Meist nicht mehr als zwei zugleich. Eine Quinte rauf, eine kleine Sekunde runter. Hier ein etwas weiter ausgreifender Schritt, dort ein enger. Gelassene Bewegung, konzentriert und präzise, aber durchweg so leise wie möglich. Eine knappe halbe Stunde lang geht das so: Anschlag, Klang, Stille. Manches kommt wieder, scheint sich unmerklich zu verändern. Dann taucht etwas Neues auf – ähnlich aber anders. Regelmäßigkeiten deuten sich an, doch der Atem gibt nach; feine rhythmische Unwuchten unterlaufen alle Symmetrien. Die letzten Minuten bestimmt ein karges Muster von auseinanderstrebenden Septimen: Die helle hohe Stimme zielt nach oben, einmal vom d, dann wieder vom f aus. Gravitätisch wiederholt dazu die untere immer wieder ihren Sprung hinab vom g zum as.

Morton Feldmans Klavierstück *Palais de Mari*, 1986 komponiert, ein Jahr vor dem Tod des Komponisten, ist der Fluchtpunkt eines Albums, dessen Verlauf eine Art gestrecktes Diminuendo beschreibt: eine langsame Rückzugsbewegung von außen nach innen. Das eröffnende Stück dieses Programms überwältigt mit der extrovertierten Konzentration von Klang, Bewegung und religiöser Bedeutung. »Vivace maestoso. Festlich und glänzend«, schreibt Ferruccio Busoni über seine Transkription von Bachs Orgelchoralvorspiel BWV 667 aus der Sammlung der Leipziger Choräle. Das Original des Thomaskantors kleidet den Cantus firmus des Pfingsthymnus »Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist« in ein prachtvolles Organo-pleno-Gewand. Concertoartige Gegenstimmen umspielen und kontrapunktieren die Liedweise mit rhythmischem Schwung. Um eine entsprechende Wirkung auf dem Klavier hervorzu- bringen, reichert Busoni die Choralmelodie und den nachschlagenden Bass zusätzlich mit Oktaven und füllenden Akkordtönen an. Schnelle Sprünge und die exakte Pedalisierung ermöglichen bis zu zehnstimmige Zusammenklänge. Detaillierte Artikulationsvorschriften sorgen derweil dafür, dass die Gewichtung der Linien mühelos zu verfolgen ist. Zwei Minuten: So lange dauert die imposante Ouvertüre von Busonis Bearbeitung ausgewählter Orgelchoralvorspiele von Bach. Wie selbstverständlich finden instrumentale Virtuosität, satztechnische Kunst und christliche Aussage darin zur Einheit.

Was sich anschließt, ist so etwas wie ein »stufenweises Zurücktreten aus der Erscheinung« beinahe im Sinne des alten Goethe: Die physische Aktivität der Musik nimmt sukzessive ab, die Ereignisdichte lichtet sich, die Horizonte werden weiter. Nur die Wahrnehmung bleibt – vielleicht nimmt sie sogar an Schärfe zu. Die Anordnung der fünf Werke bzw. Werkgruppen gehorcht im Grunde der Chronologie ihres Entstehens zwischen dem frühen 18. und dem späten 20. Jahrhundert. Natürlich finden sich Querverbindungen zuhauf zwischen Bach und den teilweise gleichzeitig aktiven Komponisten Brahms, Reger und Busoni – bis hin zu der historischen Pointe, dass Morton Feldman in New York während prägender Jahre von Vera Maurina Press unterrichtet wurde, einer emigrierten russischen Pianistin, die ihrerseits bei Busoni in Berlin studiert hatte. Feldman hat oft berichtet, welchen Einfluss Madame Press' taktile Finesse, aber auch die Erzählungen über ihren visionären Lehrmeister Busoni auf seine musikalische Sozialisation ausgeübt haben.

Dennoch leitet die Repertoireauswahl auf *Encounter* kein musikgeschichtliches Interesse, sondern ein unmittelbar existenzielles. Das Programm orientiert sich dorthin, wo der Puls sich beruhigt, wo die Informationsmenge gedrosselt wird, wo Essenzielles in den Blick kommt – und schließlich weite Räume aus erfüllter Leere entstehen, Freiheitsräume für Eindrücke und Begegnungen. Dass überhaupt nur eine einzige Originalkomposition für Klavier zu hören ist, kommt nicht von ungefähr: In den figurierten Vorspielen zum Gemeindegesang, in Regers schlichtem Chorsatz und Brahms' ergreifenden Sologesängen wird das Tasteninstrument zum Medium vokaler Kommunikation. Obwohl keine Texte zu vernehmen sind, ist offensichtlich, dass da Menschen gemeinsam singen – von Hoffnungen und Nöten, mit denen sich jedes Individuum am Ende dennoch ganz allein auseinandersetzen muss. Das Klavier kehrt dem sozialen Ort des öffentlichen Klaviervortrags gleichsam den Rücken und wird, wie bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein üblich, noch mal zum Instrument einer persönlichen Selbstvergewisserung. Zum Instrument mithin, das mittels kunstvoller Arrangements förmlich die ganze Welt ins heimische Wohnzimmer zu holen vermag. Es leiht dem Spirituellen eine Stimme, ohne es explizit ansprechen zu müssen.

Aber nicht nur die Kontaktaufnahme mit religiöser und innerweltlicher Transzendenz ist das treibende Motiv von *Encounter*: Auch die Begegnungen zwischen musikalischen Äußerungen, die sonst kaum miteinander in Austausch treten, ist von hohem Reiz. So vertraut etwa die Zyklen von Choralvorspielen auf der ersten CD klingen, so selten sind sie – zumindest in dieser Form und Vollständigkeit – heute im Konzert zu hören. Schon Busonis Bach-Transkriptionen »im Kammerstyl« waren letztlich von der Absicht getragen, einen Schatz von archetypischen musikalischen Gestalten, die eng mit der liturgischen Praxis verbunden waren, für den musikalischen Alltag zu erschließen. Einige der von Busoni bearbeiteten Choralvorspiele sind wahre Hits des Klavierrepertoires, andere werden dagegen kaum gespielt. Brahms' op. 122 ist sogar ein weitgehend unbekanntes Meisterwerk. Bedingt auch durch den steten Rückgang kirchlicher Frömmigkeit dürfte die Begegnung mit lutherischen Chorälen für die meisten Musikhörenden heute beinahe zur Seltenheit geworden sein.

»Ich erhoffe mir von diesem Werke eine Verbreitung: wüsste ich doch [...] kaum bessere Claviermusik anzutreffen, als diese«, schrieb Busoni im Mai 1897 an seinen Verleger, als er die Vollendung seiner Transkriptionen der Bach-Choralvorspiele meldete. Igor Levit, seit Jahren ein glühender Bewunderer Busonis, teilt diese Ansicht. Ohnehin haben die 52 Hauskonzerte, die er in den Wochen der erzwungenen Isolation während des Corona-Lockdowns im Frühjahr 2020 ins Internet übertragen hat, seinen Umgang mit den Repertoiremöglichkeiten in eine neue Richtung gelenkt. Oft entschied der 33-Jährige erst eine halbe Stunde vor der Darbietung, was er abends spielen würde. Ob Antônio Carlos Jobim, Fred Hersch oder Nina Simone, ob Bach, Brahms oder Feldman: Entscheidend war, was in der jeweiligen Situation relevant erschien, was innere Stärke und seelischen Halt versprach. »Musik machen zu können ohne jeden äußeren Zwang und spontan Werke zu wählen, in denen all die grundlegenden Fragen nach Liebe und Tod, Einsamkeit oder der Möglichkeit echter Nächstenliebe verhandelt werden, das hat meinem Klavierspiel eine Gelöstheit gegeben, die ich in dieser Form bislang noch nicht kannte«, sagt Igor Levit über diese Wochen. Wie sehr Klänge an sich wohltun können – ihr bloßes Schwingen, ihre physikalischen und sensuellen Eigentümlichkeiten –, das

sei die zentrale Einsicht gewesen bei der Neubegegnung mit dem immensen Fundus an Musik, der ihm als Pianist zur Verfügung steht.

Wenn der D-Dur-Akkord von Max Regers kurzem *Nachtlied* im Pianissimo verklungen ist und gleich darauf – noch eine Stufe leiser – die zeichenhafte Viertonfigur auftaucht, die den Nukleus von Feldmans *Palais de Mari* bildet, dann wirkt das »musikalisch« unmittelbar stimmig, beinahe konsequent. Dabei stoßen hier zwei Kulturen, zwei Epochen und ästhetische Haltungen aufeinander, die kaum weiter voneinander entfernt sein könnten. »Polyphony sucks« – »Mehrstimmigkeit nervt«, pflegte Morton Feldman zu sagen: Anstelle von satztechnischer Organisation rückten Kategorien wie Timbre, Farbe, Atmosphäre bei ihm in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Der Ansatz seines Komponierens, allen Traditionsballast abzuwerfen, sich der theoretischen Systeme der Neuen Musik zu entledigen, außermusikalische Vorstellungen ebenso zu meiden wie das Konzept von »Form« und »Ausdruck« – dieses Prinzip, das stark von Cage und der abstrakten Malerei des New Yorker Informel geprägt war, hatte ja nichts anderes im Sinn, als mit der zentraleuropäischen, insbesondere der deutschen Wahrnehmungsweise in der Musik zu brechen. So bezieht sich Feldmans Titel auch nicht auf die historische Bedeutung des altbabylonischen Monumentalbaus in Mari (heute Syrien) selbst, sondern auf etwas, das ihn auf einer Abbildung der Palastruinen im Louvre fasziniert hatte: Das Spannungsverhältnis von rudimentären Konturen und Leerstellen. Eine vergleichbare Aura zwischen dem physisch Präsenten und dem allenfalls zu Erahnenden schwebte dem Komponisten auch bei seiner Arbeit mit Ton- und Klangereignissen vor, die immer wieder von Pausen durchsetzt sind.

Im Grunde bricht Feldmans künstlerische Haltung mit genau dem, was Max Reger gleichsam exemplarisch verkörperte – der arbeitswütige Erzkontrapunktiker, dessen Partituren nicht selten unter spätromantischem Überdruck ächzen, der fromme Erbe der lutherischen Kirchenmusiktradition mit dem Hang zu üppigen Texturen und entschieden avancierter Harmonik. Dass sich Feldman und Reger hier gleichwohl so gut vertragen, hat mit dem spezifischen Charakter des *Nachtlieds* zu tun. Das dritte



Stück aus den *Acht geistlichen Gesängen* vertont Verse von Petrus Herbert, dem deutschen Theologen und Kirchenmusikdichter des 16. Jahrhunderts: »Die Nacht ist kommen, drin wir ruhen sollen; / Gott walt's zu Frommen nach sei'm Wohlgefallen, / dass wir uns legen in sei'm G'leit und Segen, / der Ruh zu pflegen.« Reger schreibt einen schlichten fünfstimmigen Choral in gemessener Bewegung. Nur sparsam reichert er die klaren Harmonien mit halbtönigen Linienzügen an. Als Max Reger am 11. Mai 1916 in Leipzig starb, lagen die Korrekturfahnen der *Gesänge* auf dem Tisch seines Hotelzimmers. Entstanden waren die A-cappella-Stücke im Spätsommer 1914; der beginnende Erste Weltkrieg hatte den Druck verzögert.

In jungen Jahren stand Reger unter starkem Einfluss des 40 Jahre älteren Johannes Brahms; Kritiker warfen ihm gar vor, er »überbrahmse« sein Vorbild. Im Auftrag des Verlages Simrock bearbeitete Reger von 1905 an zahlreiche Brahms-Lieder für Klavier solo; seine Fassung der *Vier ernsten Gesänge* entstand 1912. Der Bearbeiter, der selbst bereits mit 43 Jahren sterben sollte, entschloss sich daraufhin, den von Brahms im dritten seiner Gesänge vertonten Bibeltext, »O Tod, wie bitter bist du«, einer eigenen Motette zugrunde zu legen. Brahms' schonungslose Auseinandersetzung mit Vergänglichkeit und Sterben in den *Vier ernsten Gesängen* ist eine Reaktion auf den Tod von Angehörigen und engen Freunden in den Jahren zuvor. Vor allem aber nimmt sie den Verlust der geliebten Clara Schumann vorweg, die Ende März 1896 einen schweren Schlaganfall erlitten hatte. Auch um seine eigene unheilbare Erkrankung wusste der 63-Jährige, als er den Zyklus im Sommer vollendete. »Es sind ganz gottlose Lieder, aber ihre Texte stehen Gott sei Dank in der Bibel«, hat Brahms über die *Vier ernsten Gesänge* gesagt. Jesus Christus kommt nicht vor in ihnen; sie versagen sich jede Hoffnung auf Erlösung und selige Ewigkeit. Die pessimistischen Betrachtungen des Predigers Salomo und des Buches Sirach sprechen von der Vergeblichkeit eines Daseins, dessen einzige Gewissheit die Freude an der irdischen Arbeit ist. Sie beklagen das Unrecht unter der Sonne und loben diejenigen, die gar nicht erst auf die Welt kommen müssen und denen es erspart bleibt, dieses Unrecht zu sehen. Der Tod ist bitter, ein Skandalon für den aus dem Leben Gerissenen – und eine Wohltat für den Leidenden. Irgendein »Sinn« ist diesem Ende jedoch

nicht abzugewinnen. Erst der vierte Gesang über die berühmte Verkündigung »Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete« aus dem 1. Korintherbrief des Paulus spendet mit seinem emphatischen Bekenntnis zur Liebe so etwas wie Trost.

Brahms' Vertonungen wirken archaisch-streng und intim zugleich. Verständlich werden sie auch ohne Text: Ihre quasi lautmalerische Rhetorik lädt dazu ein, jede einzelne musikalische Geste auf den Sinngehalt der Bibelworte zu beziehen. Suggestiv spricht etwa das fatalistische d-Moll-Kreisen im engen Tonraum zu Beginn des ersten Liedes von der Eitelkeit des Erdendaseins; die emporhuschenden Triolen des Allegro-Mittelteils übersetzen das Dahinfahren des Staubs in ein prägnantes Bild. Während die fallenden Terzen von »O Tod, wie bitter bist du«, die Brahms in seiner Vierten Symphonie so konsequent verwendet hatte, noch einmal an die konstruktive Strenge seines expressiven Stils erinnern, gibt die berührende Gegenüberstellung von Moll und Dur den zwei Gesichtern des Todes eine fast altmodische Eindringlichkeit. Einen sehr viel lebhafteren Ton schlägt dann der bereits 1892 entstandene letzte Gesang an, der ursprünglich wohl für die Trauerfeier der Freundin Elisabeth von Herzogenberg bestimmt war. Die schwärmerisch aufsteigende Melodie der beschließenden Hymne an die Liebe ist warm und voll harmonisiert. Wenn ihr wiegender $\frac{3}{4}$ -Takt von sehr diesseitigen Gefühlen zu sprechen scheint, lässt das die herrlichen Es-Dur-Phrasen nur umso schmerzhafter klingen.

Brahms war ein Agnostiker, der jeden Tag in der Bibel las. Schon das Finale seiner Ersten Symphonie von 1876 mündete bekanntlich in einen Choral. Doch als er im Frühsommer 1896 die Elf Choralvorspiele op. 122 komponierte, war das eine Rückkehr zur Orgel nach rund 40 Jahren. Im Anschluss an Clara Schumanns Begräbnis hatte er im Mai 1896 einige Choralvorspiele vor einem kleinen Kreis von Freunden gespielt. Sein letztes Werk, das er in den Wochen darauf zusammenstellte, wendet sich noch einmal der objektivierten Form zu, es sucht Halt bei kontrapunktischer Ordnung und jahrhundertealten Chorälen. Brahms bekennt sich zur Traditionslinie protestantischer Kirchenmusik: Bach war über der Komposition des Choralvorspiels »Vor deinen Thron tret' ich hiermit«

gestorben, wie Philipp Spitta, ein guter Bekannter von Brahms, in seiner Biografie berichtete. Brahms' eigene Choralvorspiele orientieren sich am Modell von Bachs *Orgelbüchlein*. Die Kirchenmelodien erscheinen meist ohne Verzierung und in nur einer Durchführung im Diskant, die Motivik der Umspielungen wird gern von der Chormelodie abgeleitet. Sechs der insgesamt elf Choralvorspiele hat Ferruccio Busoni für Klavier bearbeitet und in Brahms' Todesjahr 1897 veröffentlicht. Gleich zwei Vorspiele zu dem Sterbechoral »Herzlich tut mich verlangen« umfasst Brahms' Sammlung: das eine drängend und düster, das andere leise pochend und melancholisch.

Den Abschluss des Zyklus bildet die zweite Bearbeitung von »O Welt, ich muss dich lassen«. Das feierliche Ende lässt dann doch noch Ergebenheit erkennen: »Mein' Geist will ich aufgeben, dazu mein' Leib und Leben legen in Gottes gnädig Hand.« Brahms bettet die Choralzeilen in einen schweren, vielstimmig-warmen Satz ein. Jede Zeile verhallt in einem doppelten Echo. Dem Forte antwortet das Piano, dem Piano das Pianissimo. Die Seufzer der letzten Takte unterstreichen dieses wehmütige Adieu. Das Vergehen des Klangs als Chiffre der Vergänglichkeit? Vielleicht ist es das, worum es in der Musik recht eigentlich geht. Morton Feldman hätte es vielleicht genauso gesehen...

Anselm Cybinski

SONGS ON THE WAY TO AN INNER WORLD

IGOR LEVIT'S ENCOUNTERS WITH MUSIC FROM BACH TO FELDMAN

Very few notes. Mostly no more than two at any one time. A rising fifth, then a falling minor second. Here a slightly more expansive interval, there a slightly smaller one. Calmly flowing, concentrated and precise, but from start to finish as quiet as possible. This all goes on for barely half an hour: a note is struck, a sound is heard, then silence. Some elements return, while appearing to change imperceptibly. Then something new turns up – similar but slightly different. There is the merest hint of regularity, but the breath gives out. Subtle rhythmic imbalances undermine every symmetry. The final minutes are dominated by a basic pattern of sevenths that strive to go their separate ways: the bright high voice aspires upwards, first from *d*, then from *f*. And time and time again the lower voice gravely repeats its downward plunge from *g* to *a-flat*.

Morton Feldman's piano piece *Palais de Mari* dates from 1986, the year before his death, and represents what in the world of art would be called the vanishing point of a recital programme whose trajectory traces a kind of extended *diminuendo*: a slow retreat from the external to the internal. The album's opening piece overwhelms us with its extrovert concentration of sonority, movement and religious significance. Ferruccio Busoni headed his transcription of Bach's Chorale Prelude BWV 667 from the Eighteen Leipzig Organ Chorales "Vivace maestoso. Festive and brilliant". In the original, the cantus firmus of the Pentecostal hymn *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist* (Come, God Creator, Holy Ghost) is clothed in a resplendent *organo pleno* garb. A concerto-like contrapuntal accompaniment encircles the hymn tune, investing it with its rhythmic verve. In order to achieve a similar effect on the piano, Busoni has enriched the chorale tune and the bass line in the pedal – initially heard on the third quaver of each of these 12/8 bars – by adding further octaves and extra notes intended to fill out the chords. Rapid intervals and exact pedalling allow for up to ten notes to

sound at any one time. Meanwhile, detailed articulation markings ensure that it is possible for the listener to follow effortlessly the relative weighting of the lines. This impressive overture to Busoni's arrangements of a selection of Bach's chorale preludes lasts two minutes. Instrumental virtuosity, compositional artistry and a Christian message come together here in an altogether natural and self-evident manner to create a unified whole.

What follows might be described as a gradual withdrawal from the phenomenal world, almost in the sense proposed by the ageing Goethe: the physical activity of the music is slowly reduced, the density with which the musical events unfold grows more translucent, and new horizons open up. Only our powers of perception remain, perhaps even gaining in focus. These five works or groups of works are essentially arranged in chronological order according to their date of composition and range from the early eighteenth to the late twentieth century. There are, of course, numerous links between Bach and Brahms, Reger and Busoni, three composers who for a time were even active simultaneously. And as a point of historical interest it may be noted, finally, that during his formative years in New York Morton Feldman was taught by Vera Maurina Press, a Russian émigré pianist who had studied with Busoni in Berlin. Feldman often recalled the influence that Press's delicate touch, as well as the stories that she told about her visionary mentor, had had on his own musical socialization.

In spite of this, the choice of works that are included on this album is not dictated by any interest in musical history but by one that is intensely existential. The present programme takes its cue from those moments when the heart rate grows calmer, when the information overload is reduced and our gaze is directed solely at what is essential. This process results in the creation of open spaces whose emptiness is filled, areas that are kept

free for new impressions and encounters. It is no accident that of all the works heard here only one is an original composition for the piano: in the figured preluding to community hymn-singing, in Reger's simple chorale textures and in Brahms's moving solo songs, the keyboard instrument becomes the medium of vocal communication. Even though no words can be heard, it is clear that people are singing together – singing about their hopes and about the problems that each of us ultimately has to deal with on our own. The keyboard may be said to turn its back on the social ambience of its public performances and once again become the instrument used for personal self-assurance, a role that it generally played until the early twentieth century. As such, it is the instrument that has the power to bring the whole world into our living rooms by means of elaborate transcriptions. And it lends a voice to the spiritual element within us without having to address it explicitly.

But the driving force behind the present release is not just the encounter with religious transcendence and with the transcendence of an inner world. No less appealing are the encounters with manifestations of music that otherwise rarely come into meaningful contact with one another. However familiar the cycles of chorale preludes on the first CD may sound, they are rarely heard in the concert hall – at least not in this form and with this degree of completeness. Even Busoni's Bach transcriptions "in the chamber style" were ultimately designed to allow a priceless selection of archetypal musical forms closely associated with liturgical practice to gain access to the daily world of music. Some of Busoni's arrangements of these chorale preludes are veritable hits of the piano repertoire, whereas others are rarely played at all. Brahms's op. 122 is even a largely unknown masterpiece. Thanks to the gradual disappearance of religious beliefs associated with regular church-going, any encounter with Lutheran chorales is bound to be a rare experience for the majority of music-lovers today.

Writing to his publisher in May 1897, Busoni expressed the hope that his recently completed transcriptions of a selection of Bach's chorale preludes might "find a wider audience: after all, I know of no better keyboard music than this". This view is shared by Igor Levit, who has been an ardent

admirer of Busoni's music for many years. The fifty-two concerts that he has given from home during the period of isolation forced on him by the coronavirus epidemic in the spring of 2020 and broadcast on the internet have taken his approach to the possibilities of this repertoire in an entirely new direction. On many occasions the thirty-three-year-old pianist decided only half an hour before the performance began what he would be playing that evening. Would it be Antônio Carlos Jobim, Fred Hersch and Nina Simone? Or would it be Bach, Brahms and Morton Feldman? What was decisive was what seemed relevant at the time – and what promised to provide inner strength and emotional support. "To be able to make music without any outward constraint and spontaneously to choose works that deal with the basic questions of love and death, of loneliness and the possibility of truly loving one's neighbour – all of this has brought a feeling of relaxation to my piano playing that I had never known until now," Igor Levit says about these weeks of isolation. That musical sounds can be beneficial in themselves – the mere fact that they are resonating, to say nothing of their physical and sensual characteristics – was the central insight of Igor Levit's re-engagement with the vast treasury of music that is available to him as a pianist.

When the D major chord of Max Reger's brief *Nachtlied* (Night Song) dies away *pianissimo* and a symbolic four-note figure enters straight afterwards, even more quietly, adumbrating the nucleus of Feldman's *Palais de Mari*, this makes immediate musical sense and seems well-nigh logical. And yet two cultures are in conflict here, two eras and two aesthetic outlooks that could scarcely be further apart. "Polyphony sucks," Morton Feldman used to say: technical organization is replaced by categories such as timbre, colour and atmosphere. It is these that command our attention. Feldman's starting point as a composer was to jettison all traditional ballast, to reject the theoretical systems of the proponents of New Music and to avoid both extra-musical ideas and every concept of "form" and "expression". This was a principle much influenced by John Cage and by the paintings of the New York school of Abstract Expressionism. Its ultimate aim was to break free from the Central European and especially the German way of perceiving music. As a result, Feldman's title has little to do with the historical sig-



nificance of the ancient Babylonian monumental palace in Mari (today's Syria) but with something that had fascinated him in a mural from the palace ruins in the Louvre: the tense relationship between rudimentary contours and empty spaces. Working with sounds and sonorities repeatedly interrupted by rests, Feldman likewise envisaged a comparable aura between the physically present and what at best can merely be suspected.

Feldman's artistic approach represents a clear break with the very thing that Max Reger may be said to have embodied to exemplary effect – Reger, after all, was a workaholic whose contrapuntal scores not infrequently groan beneath the weight of their Late Romantic ballast. And he was also the God-fearing heir of the Lutheran church music tradition with a propensity for luxuriant textures and strikingly advanced harmonic writing. That Feldman and Reger are such natural bedfellows is the result of the specific character of the *Nachtlied*. The third of his *Acht geistliche Gesänge* (Eight Sacred Songs) is a setting of lines by the sixteenth-century German theologian and hymnographer Petrus Herbert: "The night has come when we should rest; may it please God to permit the devout to lie down in His company and with His blessing and be at peace." Reger writes a simple five-part chorale that moves at a measured pace, only rarely enriching the clear harmonies with semitone intervals. When Reger died in Leipzig on 11 May 1916, the proofs of his *Gesänge* were lying on the desk in his hotel room. These unaccompanied settings had been written in the late summer of 1914 but the outbreak of the First World War had delayed their publication.

In his youth Reger had been much influenced by Brahms, his elder by forty years. Indeed, critics accused him of trying to out-Herod Herod and beat Brahms at his own game. In 1905 the publishing house of Simrock invited him to arrange several Brahms lieder for piano solo. His version of the *Vier ernste Gesänge* (Four Serious Songs) dates from 1912. The third of these songs is a setting of verses from the Bible, including the line "O death, how bitter is the remembrance of thee". Shortly afterwards Reger, who was only forty-three at the time of his death, decided to use this as the starting point of a motet of his own. Brahms's pitiless examination of mortality and

death in his *Vier ernste Gesänge* was a reaction to the deaths of a number of family members and close friends in the years leading up to their composition. Above all, they anticipate the passing of Clara Schumann, whom Brahms had loved all his life and who had suffered a serious stroke in late March 1896. The then sixty-three-year-old composer was also aware of his own incurable illness when he completed these songs that same summer. "These are entirely godless songs," Brahms said of these settings, "but their texts, thank God, are all in the Bible." Christ does not feature here at all; and they hold out no promise of redemption and eternal bliss. The pessimistic musings of Ecclesiastes and Ecclesiasticus address the futility of an existence whose only certainty is our delight in our work here on earth. They lament the injustice that besets our lives and praise those who do not have to come into this world in the first place and who are spared the sight of all this injustice. Death is bitter, a scandal for those wrenched from life, but a blessing for those who suffer. It is impossible to find any "meaning" in this end. Only the fourth song, with its famous proclamation "Though I speak with the tongues of men and of angels" from St Paul's First Epistle to the Corinthians, offers some consolation with its emphatic advocacy of charity, or love.

The impression left by Brahms's settings is archaically austere and at the same time intimate. They are also intelligible without their words, their quasi-onomatopoeic rhetoric inviting listeners to relate each musical gesture to the semantic content of the Bible's verses. At the start of the opening song, for example, the way in which the music circles around itself fatalistically within a narrow ambit of D minor suggests the vanity of life on earth, while the triplets that dart upwards in the Allegro middle section offer a striking image of dust blowing away. The descending thirds of "O Tod, wie bitter bist du" that Brahms had used so consistently in his Fourth Symphony once again recall the structural rigour of his expressive style, while the touching juxtaposition of minor and major lends an almost old-fashioned urgency to the two faces of death. The final song, which dates from 1892, strikes a far livelier note – it was almost certainly intended for the obsequies of another of Brahms's female friends, Elisabeth von Herzogenberg. The raptly rising melody of this concluding hymn to love

is warm and fully harmonized. If its rocking 3/4 metre seems to speak of very worldly feelings, then these are made to sound even more anguished as a result of the glorious phrases that we hear in the key of E-flat major.

Brahms was an agnostic who read the Bible every day. As we know, even the final movement of his First Symphony of 1876 culminates in a chorale. But, when he composed his Eleven Chorale Preludes op. 122 in the early summer of 1896, he was returning to the organ after a gap of some forty years. In the wake of Clara Schumann's burial service, he played a number of chorale preludes to a small group of friends in May 1896. His final work, which he compiled in the weeks that followed, found him returning to an objectivized form and involved the search for the kind of support that is provided by contrapuntal order and by centuries-old chorales. Brahms felt very strongly that he was a part of the tradition of Protestant church music: according to Philipp Spitta, a close acquaintance of Brahms, Bach had died while working on his chorale prelude *Vor deinen Thron tret' ich hiermit*. Brahms's own chorale preludes take their cue from Bach's *Orgelbüchlein*. The church melodies mainly appear without any ornamentation and in the treble in only one exposition, while the motivic writing in the accompanying counterpoint is derived by preference from the chorale melody. Busoni arranged six of Brahms's Eleven Chorale Preludes for the piano and published them in 1897, the year of Brahms's death. Brahms's collection includes two preludes on the chorale *Herzlich tut mich verlangen*, which constitutes a prayer for a blessed death: the first is urgent and sombre, the second lightly pulsating and melancholic.

The cycle ends with the second arrangement of *O Welt, ich muss dich lassen*. The solemn end reveals a sense of submission: "I shall give up my spirit and place my body and life in God's merciful hand." Brahms embeds the chorale lines in heavy and polyphonically warm-toned textures. Each line dies away in a double echo: a *forte* is answered by a *piano*, the *piano* by a *pianissimo*. The sigh-like figures in the final bars underline the sense of a wistful farewell. Does this fading-away of the music symbolize transience? Perhaps this is what music in general is all about. Morton Feldman might have felt exactly the same.

Anselm Cybinski

