

IGOR LEVIT
ON OSCH



DMITRI SHOSTAKOVICH

1906–1975 • 24 PRELUDES AND FUGUES OP. 87 • 24 PRÄLUDIEN UND FUGEN

NO. 1 IN C MAJOR • C-DUR		
01	Prelude. Moderato	2:37
02	Fugue in 4 voices. Moderato	2:33
NO. 2 IN A MINOR • A-MOLL		
03	Prelude. Allegro	0:54
04	Fugue in 3 voices. Allegretto	1:26
NO. 3 IN G MAJOR • G-DUR		
05	Prelude. Moderato non troppo	1:50
06	Fugue in 3 voices. Allegro molto	1:52
NO. 4 IN E MINOR • E-MOLL		
07	Prelude. Andante	2:58
08	Fugue in 4 voices. Adagio	4:45
NO. 5 IN D MAJOR • D-DUR		
09	Prelude. Allegretto	1:29
10	Fugue in 3 voices. Allegretto	1:49
NO. 6 IN B MINOR • H-MOLL		
11	Prelude. Allegretto	1:55
12	Fugue in 4 voices. Moderato	4:58

NO. 7 IN A MAJOR • A-DUR		
13	Prelude. Allegro poco moderato	1:14
14	Fugue in 3 voices. Allegretto	2:12
NO. 8 IN F-SHARP MINOR • FIS-MOLL		
15	Prelude. Allegretto	1:12
16	Fugue in 3 voices. Andante	7:12
NO. 9 IN E MAJOR • E-DUR		
17	Prelude. Moderato non troppo	2:06
18	Fugue in 2 voices. Allegro	1:37
NO. 10 IN C-SHARP MINOR • CIS-MOLL		
19	Prelude. Allegro	2:10
20	Fugue in 4 voices. Moderato	5:27
NO. 11 IN B MAJOR • H-DUR		
21	Prelude. Allegro	1:05
22	Fugue in 3 voices. Allegro	2:00
NO. 12 IN G-SHARP MINOR • GIS-MOLL		
23	Prelude. Andante	4:32
24	Fugue in 4 voices. Allegro	3:45

DMITRI SHOSTAKOVICH

1906–1975 • 24 PRELUDES AND FUGUES OP. 87 • 24 PRÄLUDIEN UND FUGEN

NO. 13 IN F-SHARP MAJOR • FIS-DUR

01	Prelude. Moderato con moto	2:28
02	Fugue in 5 voices. Adagio	4:46

NO. 14 IN E-FLAT MINOR • ES-MOLL

03	Prelude. Adagio	4:08
04	Fugue in 3 voices. Allegro non troppo	2:45

NO. 15 IN D-FLAT MAJOR • DES-DUR

05	Prelude. Allegretto	2:34
06	Fugue in 4 voices. Allegro molto	1:33

NO. 16 IN B-FLAT MINOR • B-MOLL

07	Prelude. Andante	2:39
08	Fugue in 3 voices. Adagio	7:29

NO. 17 IN A-FLAT MAJOR • AS-DUR

09	Prelude. Allegretto	1:39
10	Fugue in 4 voices. Allegretto	3:40

NO. 18 IN F MINOR • F-MOLL

11	Prelude. Moderato	2:10
12	Fugue in 4 voices. Moderato con moto	3:03

NO. 19 IN E-FLAT MAJOR • ES-DUR

13	Prelude. Allegretto	2:16
14	Fugue in 3 voices. Moderato con moto	2:26

NO. 20 IN C MINOR • C-MOLL

15	Prelude. Adagio	4:04
16	Fugue in 4 voices. Moderato	5:13

NO. 21 IN B-FLAT MAJOR • B-DUR

17	Prelude. Allegro	1:17
18	Fugue in 3 voices. Allegro non troppo	2:43

NO. 22 IN G MINOR • G-MOLL

19	Prelude. Moderato non troppo	2:01
20	Fugue in 4 voices. Moderato	3:13

NO. 23 IN F MAJOR • F-DUR

21	Prelude. Adagio	2:25
22	Fugue in 3 voices. Moderato con moto	4:03

NO. 24 IN D MINOR • D-MOLL

23	Prelude. Andante	4:12
24	Fugue in 4 voices. Moderato	9:24

RONALD STEVENSON

1928–2015 · PASSACAGLIA ON DSCH

PARS PRIMA

01	Sonata allegro	6:38
02	Waltz in rondo-form	2:20
03	<i>Episode</i>	1:10
04	Suite (Prelude – Sarabande – Jig – Sarabande – Minuet – Jig – Gavotte – Polonaise)	12:19
05	Pibroch (Lament for the Children)	2:48
06	<i>Episode: arabesque variations</i>	0:42
07	Nocturne	2:00

PARS ALTERA

08	Reverie-Fantasy	5:31
09	Fanfare – Forebodings: Alarm – Glimpse of a War-Vision	2:13
10	Variations on “Peace, Bread & the Land” (1917)	2:08
11	Symphonic March	1:55
12	<i>Episode</i>	0:56
13	Fandango	2:09
14	Pedal-point: “To emergent Africa”	2:04
15	<i>Central Episode: études</i>	3:43
16	Variations in C minor	3:42

PARS TERTIA

17	Adagio: tribute to Bach	1:58
	Triple Fugue over ground-bass	
18	Subject I: andamento	5:19
19	Subject II: B A C H	7:03
20	Subject III: Dies Irae (In memoriam the six million)	6:34
21	Final variations on theme derived from ground (adagissimo barocco)	12:13

IGOR LEVIT *piano*

Recordings: Berlin, Jesus-Christus-Kirche, May 2–4/6/7/9, 2020 [CDs 1/2];
Hanover, HCC, Leibniz-Saal, February 4–6, 2020 [CD 3]
Executive Producer: Jack Ryan Smith
Recording Producer & Engineer: Andreas Neubronner
Publishers: Sikorski [CDs 1/2]; Oxford University Press [CD 3]
Cover Design: Christoph Niemann
Package Design: Büro Dirk Rudolph
Photos: Felix Broede © Sony Music Entertainment
Editorial and Translation: texthouse
©+© 2021 Sony Music Entertainment



KONTRAPUNKTE DER EINSAMKEIT

SCHOSTAKOWITSCH, STEVENSON UND DER GROSSE TRAUM VOM WIR

Anselm Cybinski

Den Kreis schließen, noch einmal das Ganze fassen. Die Welt im Großen und im Kleinen, mit allen Gebieten des Physischen und Psychischen. Das Klavier als Überinstrument: Raumsonde, die in großer Höhe über die Erdkontinente streift. Aber auch Bohrkopf, der sich geduldig vorarbeitet in den Stollen des Inneren, vorbei an Zweifel, Leiden, Angst. Um nichts weniger geht es in den beiden Zyklen, die Igor Levit in seinem aberwitzigen Aufnahmeprojekt nebeneinanderstellt, als um alles: 360 Grad, die schiere Totalität. Schostakowitschs 24 Präludien und Fugen op. 87 erschließen in mehr als zweieinhalb Stunden sämtliche Dur- und Molltonarten. Nicht nur der gesamte harmonische Raum tonalen Komponierens wird da durchmessen, sondern auch ein immenses Spektrum musikalischer Tonfälle. Vor allem aber die große Enzyklopädie der Gefühle. »Die Verbindung von Wärme, Unmittelbarkeit und purer Einsamkeit in diesen 48 Stücken empfinde ich als ganz einzigartig«, sagt Igor Levit. »Für mich ist das ein Ritual der Selbsterkundung und -entdeckung, das intimste Fragen verhandelt.«

Während der vom Stalinismus traumatisierte Russe 1950/51 nach innen schaut, umrundet Ronald Stevenson, der utopisch gestimmte Einzelgänger aus Schottland, starke zehn Jahre später vom Klavier aus die Welt. Seine 1963 uraufgeführte *Passacaglia on DSCH* über das aus den deutschen Notennamen gebildete Monogramm des verehrten Kollegen ist eine spektakuläre Zusammenschau pianistischer und stilistischer Möglichkeiten in mehr als 300 Variationen. Die fast anderthalbstündige Tour d'horizon greift weit aus in die musikalischen, historischen und geographischen Räume. Eine mit der flachen Hand auf den tiefen Saiten des Klaviers zu trommelnde Huldigung an das »aufstrebende Afrika« liegt ebenso auf dem Parcours wie eine gigantische Tripelfuge über Motive von Bach und die mittelalterliche »Dies irae«-Sequenz. Das Ich am Klavier verbindet sich mit dem Wir der Menschheit. Die Epochen, die Kulturen und Nationen: Alles hängt hier mit allem zusammen. »Die *Passacaglia* ist ein wahres Lebenskompendium, eine Musik, die von unserer Verantwortung für die Welt als Ganze erzählt«, ist Igor Levit überzeugt.

DOKUMENTE EINES KATASTROPHENJAHRHUNDERTS

Dabei wirken die beiden zyklischen Werke alles andere als streng oder gar geschlossen. Schostakowitsch wie Stevenson fügen ihre Panoramen aus einer Vielzahl prägnanter, unmittelbar zugänglicher Miniaturen zusammen. Die Gestaltung der Einheiten wirkt flexibel und assoziativ, ihre Organisation ähnelt mehr dem »Rhizom«, dem vielfältig sich kreuzenden und verbindenden Wurzelgeflecht, als strikten Ordnungssystemen. Schostakowitschs Wechsel von freien Präludien und satztechnisch gebundenen Fugen sorgt für ständige Perspektivverschiebungen. Bei Stevenson ist eine Reihung sehr heterogener Abschnitte zu erleben, die auf den unveränderlichen Bass montiert werden wie vielfarbige Container auf einen Güterzug. Die beiden Zyklen entstammen jener Epoche, in der im Westen die radikale Nachkriegsavantgarde den Ton angab: seriell durchorganisierte Partituren, abstrakte Strukturprinzipien, vollkommen neuartige Klangvorstellungen. Der relativ unbekümmerte Rückgriff auf die Konventionen früherer Epochen wirkte da wie ein kurioser Anachronismus. Erst mit ein paar Jahrzehnten Verspätung hat eine gründlichere Rezeption dieser Werke eingesetzt. Womöglich konnte erst eine durch die Postmoderne hindurchgegangene Epoche überhaupt anerkennen, wie stark und authentisch sich das von Katastrophen durchzogene 20. Jahrhundert in einer tradierten, vermeintlich veralteten Sprache immer noch zu artikulieren vermochte.

Geschichte und Schicksal der 24 Präludien und Fugen erinnern auf merkwürdige Weise an die typisch russischen Matrjoschka-Puppen. Wie die bunten, ineinandersteckenden Figuren aus Holz verbirgt auch der Klavierzyklus unter jeder Gestalt noch eine weitere. Nicht kleiner und drolliger werden diese Gestalten, je weiter man ins Innere vordringt, sondern immer verstörender. Als »eine Art intimes Tagebuch aus der schwierigsten Zeit« hat der Schostakowitsch-Biograph Detlef Gojowy die Stücke bezeichnet. Sehr rasch schritt ihre Niederschrift zwischen Oktober 1950 und Februar 1951 voran;

viele Sätze entstanden in spontaner Inspiration innerhalb eines Tages. Entsprechend direkt teilen sich die Stimmungen mit – von der Zuversicht der quellklaren A-Dur-Fuge bis zur Weltverlorenheit der Fuge in b-Moll. Gerade bei Schostakowitsch gilt, dass das Private in höchstem Maße politisch bestimmt ist: Die introvertierten Miniaturen nehmen die Erfahrungen eines in aller Welt berühmten Starkomponisten auf, der als Staatskünstler herumgereicht und zugleich immer wieder harsch gemaßregelt wurde.

TAGEBUCH EINES VERÄNGSTIGTEN

Zwölf Jahre nach Stalins Verdammung seiner Erfolgsoper *Lady Macbeth von Mzensk* geriet Schostakowitsch im Zuge des Schdanow-Dekrets Anfang 1948 abermals ins Fadenkreuz der Kulturbürokratie. Zusammen mit Prokofjew, Khatschaturjan und weiteren Kollegen wurde er für »formalistische, volksfremde« Tendenzen getadelt. Man drängte Schostakowitsch zu einem öffentlichen Schuldeingeständnis, er verlor seine Lehramter, ein Großteil der Werke wurde mit Aufführungsverbot belegt. Die kompositorische Produktion unterteilte der damals 42-Jährige fortan in drei separate Kategorien: Neben anspruchsvollen Werken, die für die Schublade produziert wurden, schrieb er Musik für Propagandafilme, mit der er seinen Lebensunterhalt verdiente. Die dritte Kategorie bildeten die angewandten »offiziellen« Arbeiten zum höheren Ruhm der Partei.

Den Entschluss, ein modernes Pendant zu Bachs *Wohltemperiertem Klavier* zu schaffen, fasste Schostakowitsch im Anschluss an das Leipziger Bachfest zum 200. Todestag des Thomaskantors im Juli 1950. Die gerade erst gegründete Deutsche Demokratische Republik beging das Jubiläum als nationales Ereignis, dem größtes ideologisches Gewicht beigemessen wurde. Schostakowitsch besuchte Leipzig als Mitglied der sowjetischen Delegation. Das eilends entworfene neue Bach-Bild des sozialistischen Deutschlands versuchte, den »weltabgewandten, lebensfremden Kirchenkomponisten« der traditionellen Rezeption in einen »Humanisten« und rein weltlichen Musiker zu verwandeln. »Er kommt aus dem Volk, und die Wurzeln seiner Kunst reichen in das Volkstum hinab« – so lautete die Kernbotschaft des Festredners Ernst Hermann Meyer, des späteren Vorsitzenden des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler.

Teil der Leipziger Feierlichkeiten war ein Interpretationswettbewerb, dessen Jury Schostakowitsch angehörte. Tatjana Nikolajewa, damals 26 Jahre alt, die die Goldmedaille gewann, hatte beide Teile des *Wohltemperierten Klaviers* auswendig vorbereitet.

Schostakowitsch war von Nikolajewas Spiel ebenso beeindruckt wie von Bachs Kompositionen. Warum man in Deutschland »diese fantastische Tradition« nicht fortgesetzt habe, wollte er von seinen ostdeutschen Kollegen wissen. Zurück in Moskau machte er sich einige Wochen später selbst ans Werk. Dabei ordnete er die Stücke anders als Bach nicht chromatisch aufsteigend an, sondern nach dem Quintenzirkel. Schnell begann die Arbeit ihren eigenen Gesetzen zu folgen. Schostakowitschs öffentlich geäußerte Absicht, einige Übungen in polyphoner Kompositionstechnik vorlegen zu wollen, scheint bald in den Hintergrund getreten zu sein: Was er anfertigt, sind satztechnisch relativ konventionelle Fugen, die auf kontrapunktische Kunststücke verzichten. Spiegelungen und Gegenbewegungen kommen gar nicht vor, rhythmische Vergrößerungen und Verkleinerungen werden sparsam verwendet. Im Mittelpunkt des Interesses steht die Vielfalt der Charaktere und Ausdruckswerte innerhalb des engen Rahmens.

PRÄSENTATION VOR DEM TRIBUNAL

Im Frühjahr 1951 präsentierte Schostakowitsch sein neues Opus bei zwei Treffen des sowjetischen Komponistenverbandes, um die Genehmigung zur Aufführung und Veröffentlichung einzuholen. Der Saal war dicht besetzt mit Funktionären, Komponistenkollegen und Instrumentalisten. Naheliegende Einwände gegen den Umfang des Zyklus sah Schostakowitsch voraus. Demütig wies er darauf hin, dass die Sammlung nicht im Ganzen aufgeführt werden müsse, sondern in kleineren Gruppen noch besser zur Geltung komme. Dennoch fiel das Urteil zunächst negativ aus; die extreme Nervosität des selbst spielenden Komponisten scheint den Eindruck zusätzlich beeinträchtigt zu haben. Allgemein überzog der Vorwurf, der Meister entziehe sich mit einem derart abstrakten, ideologisch kaum greifbaren Werk der Aufgabe sowjetischer Kunst, die gesellschaftliche Wirklichkeit aufzugreifen und idealisiert zu spiegeln. Eine nochmalige Vorstellung beim Moskauer Kunstkomitee im Folgejahr mit Nikolajewa am Flügel verlief sehr viel günstiger.

Kaum verwunderlich, dass die pauschale Einordnung des kaleidoskopischen Werks schwerfiel. Das eröffnende C-Dur-Präludium präsentiert sich als harmlose, sanft sich wiegende Sarabande, die vierstimmige Fuge kommt gar ohne ein einziges Vorzeichen aus. Direkt auf Bach bezieht sich Nr. 10 in cis-Moll: Das Präludium mit seinen zwischen

den Stimmen dialogisierenden Tonleitern und Dreiklängen ist den Orgelfantasien des Barockmeisters nachempfunden. Doch die gravitatische Fuge verbindet kontrapunktische Strenge mit bemerkenswerter harmonischer Freiheit. Weiter in die Vergangenheit wendet sich das G-Dur-Präludium (Nr. 3), wenn in der Tiefe ein liturgischer Gesang aus dem alten Russland ertönt – der indes von einem primitiv-parodistischen Gegen thema in Achtern kommentiert wird. Das finstere es-Moll-Präludium (Nr. 14) mit seinem Donnergrollen im Bass wiederum scheint unmittelbar der Welt von Mussorgskys *Boris Godunow* entsprungen. Die demonstrative Verwendung der Skalen altrussischer Volks- und Kirchenmusik geschah sicherlich mit der Absicht, die von höchster Stelle eingeforderte Verbundenheit mit der Alltagskultur der Massen unter Beweis zu stellen. Indem er die Bach'schen Formen mit dem archaischen Vokabular seines Landes neu gestaltete, schien Schostakowitsch sie tatsächlich für die sowjetische Musikpraxis dienstbar zu machen.

Dennoch sind die Nöte der Gegenwart nicht zu unterdrücken. Immer wieder klingen Schostakowitschs Symphonien an. So sind die barockisierenden Doppelpunktierungen des grimmigen h-Moll-Präludiums (Nr. 6) verwandt mit dem tragischen Kopfsatz aus der Fünften Symphonie. Das spöttische Stück in H-Dur (Nr. 11) nimmt die gespielte Sorglosigkeit der Neunten auf. Und die immense Passacaglia des gis-Moll-Präludiums (Nr. 12), zweifellos einer der Höhepunkte des Zyklus, ist eine Schwester der verzweifelt-resignativen Passacaglien aus *Lady Macbeth*, der Achten Symphonie und dem (damals noch unveröffentlichten) Ersten Violinkonzert. Wirklich provokant wirkt schließlich das Des-Dur-Paar (Nr. 15): Das Präludium kommt als schneller, betont trivialer Walzer mitsamt ironischem Trio daher. Die rasche vierstimmige Fuge aber ist ein chromatischer Parforceritt über ein aus einer 11-Ton-Reihe bestehendes Thema, vom ersten bis zum letzten Ton fortissimo und marcatisimo zu spielen. Ständig wechselt das Metrum. Dass Schostakowitsch dem wilden Treiben am Ende mit mehrfach wiederholten Dominante-Tonika-Kadenzen ein Ende setzt, vermag die Ordnung nur unzureichend wiederherzustellen. Erst das majestätische Satzpaar in d-Moll ganz am Schluss vereinigt die widerstreitenden Impulse zur feierlichen Prozession eines vereinigten Wir.

UTOPISCHE SCHOSTAKOWITSCH-HOMMAGE

Als sich der 32-jährige Ronald Stevenson an Heiligabend 1960 in seinem Steinhaus im Dorf West Linton südlich von Edinburgh an den Flügel setzt, da hat er lediglich eine Huldigung an einen großen Kollegen im Sinn. Doch natürlich gilt die Ehrung auch dem führenden Komponisten der Sowjetunion – auf der Höhe des Kalten Kriegs möchte Stevenson ein politisches Bekenntnis ablegen. Der überaus produktive Schotte ist der Idealtypus des »Maverick«, des hochbegabten Nonkonformisten, der sich nur seinen eigenen Überzeugungen verpflichtet fühlt. 1928 als Sohn eines Feuerwehrmanns in Lancashire geboren, muss Stevenson eine Art pianistisches Wunderkind gewesen sein; noch die Nachrufe rühmen seine überragenden technischen wie klanglichen Fähigkeiten. Ausgebildet wurde er am Royal Manchester College of Music, doch statt die Laufbahn eines reisenden Solisten einzuschlagen, wandte sich der junge Musiker dem Komponieren zu.

Leben konnte er davon nicht, das Gehalt seiner Frau, einer Krankenschwester, ernährte die bald fünfköpfige Familie. Der Pazifist, Kommunist und Vegetarier stand zu seinen progressiven Prinzipien. Für die Verweigerung des Militärdienstes aus Gewissensgründen ging er mehrere Monate ins Gefängnis, bevor er die Umwandlung der Strafe in einen Arbeitsdienst erwirken konnte. Der Ästhet Stevenson – auf frühen Porträtfotos ähnelt er einem Hollywood-Filmstar vom Schlage Clark Gables – war ein enzyklopädisch gebildeter Musiker, dessen Radio- und Fernsehbeiträge, etwa über Ferruccio Busoni, ebenso berühmt waren wie seine Vorträge. Während sich seine Verwurzelung in der keltischen Kultur in vielen kleineren Formaten niedergeschlagen hat, werden in der *Passacaglia* vor allem die Einflüsse Busonis, Sorabjis und anderer Pianisten-Komponisten erkennbar. Höchste intellektuelle Ambition im Anschluss an die bedeutsamsten Schichten des musikalischen Erbes schließen diese Weltenschöpfer am Klavier mit der extrovertierten Wirkung manueller Bravourtaten kurz. Als Praktiker, die immer vom Instrument aus denken, verlieren sie dabei selten das Kommunikative aus den Augen. So »transzendental« die Anforderungen sein mögen, der Ertrag der Mühen soll effektiv sein und eine gewisse Befriedigung bewirken.

STETES FLIESSEN ÜBER FESTEM GRUND

Zwei Notenblätter mit Variationen über ein siebentaktiges Thema füllt Stevenson an diesem Weihnachtsabend. Schostakowitsch selbst hat sein klingendes Monogramm schon früh eher beiläufig, seit der Zehnten Symphonie von 1953 dann auch explizit in seinen Partituren angebracht – stets in offensichtlich autobiographischer Absicht. Das berühmte Achte Streichquartett vom Sommer 1960, geschrieben kurz nach dem erzwungenen Eintritt in die Kommunistische Partei, machte das »D-S-C-H« gar zum Leitmotiv einer unverhohlenen tragischen Konfession. Die charakteristische Viertonfigur enthält zwei Halbtonschritte, einen aufwärtsführenden und einen absteigenden, die in den Intervallraum einer verminderten Quarte bzw. großen Terz eingfasst sind. Fortissimo in leeren Oktaven skandiert, präsentiert Stevensons Thema das Namensmotiv jeweils drei Mal: in der Grundform, anschließend mit dem um eine Oktave nach oben versetzten ersten Ton d. Und schließlich in beschleunigter Krebsgestalt, also rückläufig. Der siebte Takt sorgt dafür, dass die Bewegung unmittelbar in den Beginn des nächsten Themendurchlaufs einmündet: Jede Variation erzwingt gleichsam die nächste, so entsteht eine tendenziell unendliche Kette.

Während die kolossale Gesamtform sich in drei Hauptpartien gliedert, erschließen sich die Ereignisse im Stil einer rasanten Schlauchbootfahrt. »Ich schichtete immer mehr Variationen über dem Bassthema auf, bis ihre Zahl in die Hundert ging. Ich weiß nicht einmal, wie viele hundert; ich habe sie nie gezählt«, hat Stevenson über die Entstehung der *Passacaglia* berichtet. »Doch ich empfand das Wesen des Werks als »aquatisch«, es sollte fließen. Deshalb sollte es in einem Satz sein. Und in diesem Fließen sollten andere Formen auftauchen, vergleichbar mit im Wasser befindlichen Brocken aus Sedimentgestein, wie sie die Geologie beschreibt.« An welchen Sehenswürdigkeiten diese Tour vorbeiführt, welche Stromschnellen sie durchquert, das lässt sich beim Hören leicht erkennen. Klaviertypische Grandioso-Momente, elastische Walzerfolgen, Improvisationen der linken Hand und die Tänze einer Suite kommen im ersten Teil im berührenden »Lament for the Children« zur Ruhe. Es handelt sich um eine ingenios aufs Klavier übertragene traditionelle Dudsackweise aus den schottischen Highlands.

DIE WELT IST NICHT GENUG

»Pars altera«, der Mittelblock, lässt die stärksten Kontraste aufeinanderprallen. Der stete D-S-C-H-Fluss mäandert in rhapsodischen Klangstudien, er beschleunigt sich in zirzensischen Etüden und staut sich majestätisch auf, wenn Kriegsgräuel oder Revolutionsparolen – der russische Sprachrhythmus von »Frieden, Brot und Land« – am Horizont erscheinen. In einer größeren Verbreiterung treibt eine Mordent-Figur an die Oberfläche – der Wechsel der Hauptnote mit ihrer unteren Nebennote. Und dann ist da Bach. Johann Sebastian Bach, Kraftmoment, ewiger Fix- und Fluchtpunkt. Die Welt könnte zur Ordnung zurückfinden. Doch der kapriziöse Schwung der d-Moll-Orgeltoccata ist nur ein Startimpuls. Denn nun kommt die Fuge. Drei Themen über dem nach wie vor beibehaltenen Bass: ein eigenes, dann das B-A-C-H-Motiv und schließlich das »Dies irae«, die Erinnerung an das jüngste Gericht als Memento für die Opfer des Holocaust.

Als der Kreis fast durchschritten ist, im finalen »adagissimo barocco«, begibt sich die Musik gar in die Schwerelosigkeit. »Mit einem Gagarin-haften Raumgefühl«, so die Vortragsanweisung, beginnen die Konturen der Klänge zu verschwimmen. 1961, das Jahr, in dem Stevenson den Großteil seiner *Passacaglia* komponiert, bringt ja nicht nur den Berliner Mauerbau oder die Invasion in der kubanischen Schweinebucht, es ist auch das Jahr von Juri Gagarins erstem Flug ins All. Ronald Stevensons Musik fliegt mit. Unten am Boden hält derweil DSCH die Stellung...



COUNTERPOINTS OF LONELINESS

SHOSTAKOVICH, STEVENSON AND THE GREAT DREAM OF “US”

Anselm Cybinski

To complete the circle and grasp the whole once again. To encompass the world on the largest and smallest scale, including every aspect of the physical and the psychological. To treat the piano as an über-instrument, as a space probe that orbits the earth at a great height; but also as a drill bit patiently working its way into the galleries of the underground mine within us and bypassing all doubts, all sufferings and all fears. The two cycles that Igor Levit is juxtaposing here in an insanely challenging and exceptional project involve nothing less than this 360° totality. For their part, Shostakovich's 24 Preludes and Fugues op. 87 explore all the major and minor keys over a timespan of two and a half hours, covering not only the entire harmonic range of tonal possibilities but also a vast spectrum of musical characters. Above all, however, it is a vast lexicon of the emotions. “There is something utterly unique”, says Igor Levit, “about this combination of warmth, immediacy and pure loneliness. For me, it is a ritual of self-exploration and self-discovery that deals with the most intimate questions.”

Traumatized by Stalin, the Russian composer turned in on himself in 1950/51, while just over a decade later the Scottish composer Ronald Stevenson – a loner with a Utopian outlook – set out from his piano to circumnavigate the world. First performed in 1963, his *Passacaglia on DSCH* was a tribute to a colleague whom he much admired and is based on Shostakovich's musical monogram, DSCH, in which he used the German spelling of his name to generate the notes D–Eb–C–B (with S, pronounced “Es”, being represented by the note Eb and H being the German name for the note B). The result is a spectacular survey of pianistic and stylistic possibilities in over three hundred variations. In the course of a *tour d'horizon* lasting nearly an hour and a half, Stevenson ranges widely – musically, historically and geographically. A tribute to an “emergent Africa” produced by the performer drumming the palm of his left hand on the piano's lowest strings is as much a part of this journey as the massive triple fugue on motifs from Bach and the medieval *Dies irae*

sequence. The “I” of the piano forges a bond here with the “us” of humankind. Epochs, cultures and nations are all connected. “The *Passacaglia*”, Levit is convinced, “is a veritable compendium of life, a kind of music that tells us of our responsibility towards the world as a whole.”

DOCUMENTING A CENTURY OF CATASTROPHES

Yet these two vast instances of cyclopean structures are anything but austere or hermetically sealed. Shostakovich and Stevenson conjure up their panoramas from a large number of succinct and immediately accessible miniatures. The way in which the individual units are fitted together creates the impression of flexibility and is based on an association of ideas, their organization resembling a rhizome – a network of roots that intersects at random points, forging links between them – rather than implying a strictly ordered system. Shostakovich's interplay of free preludes and fugues that involve strict contrapuntal procedures ensures that the listener's perspective keeps shifting. In the case of Stevenson's work, listeners will hear a series of highly heterogeneous elements that are mounted on an unchanging bass like multi-coloured containers on a goods train. These two works were written at a time when it was the radical post-war avant-garde that set the tone in the West, with its scores organized along serial lines, with its abstract structural principles and its wholly new ideas about sonority. The relatively uninhibited recourse to the conventions of earlier periods created the impression of a curious anachronism, and it is only after a delay of a couple of decades that a more thorough examination of these works is finally possible. It is conceivable, indeed, that only an age that has emerged from post-modernism can recognize the extent to which the twentieth century – marked, as it was, by countless catastrophes – was still able powerfully and authentically to articulate its feelings and values through a traditional language that may have been deemed antiquated at the time.

The history and fate of Shostakovich's 24 Preludes and Fugues is remarkably reminiscent of a set of Russian dolls. Like these colourful wooden figures, each of which fits inside a larger one, Shostakovich's cycle conceals a series of nesting forms. But, instead of becoming smaller and funnier the more we peel back the layers, they merely become more disturbing. Shostakovich's German biographer Detlef Gojowy once described these pieces as "an intimate diary of the most difficult time". Their composer wrote them down very quickly between October 1950 and February 1951, many of them composed on the spur of the moment within a single day. And it is with corresponding directness that their moods are conveyed to the listener – from the confidence of the crystalline A major Fugue to the sombre otherworldliness of the Fugue in B-flat minor. With Shostakovich more than with any other composer there is truth to the claim that the private has a highly political character to it. These introvert miniatures absorb and process the experiences of a major composer who was internationally acclaimed and whom the Russian authorities paraded as a state artist, while repeatedly rebuking him in the harshest possible terms.

THE DIARY OF A FRIGHTENED MAN

Twelve years after Stalin had excoriated Shostakovich's hugely successful opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District*, the composer found himself once again in the crosshairs of his country's cultural apparatchiks following Andrey Zhdanov's edict of early 1948. Together with Prokofiev, Khachaturian and a whole series of other composers, he and his music were condemned for their "formalist" tendencies and for ignoring the spirit of the people. Shostakovich was urged to make a public admission of his guilt. He also lost his teaching posts, and the majority of his works were banned from public performance. From then on the now forty-two-year-old composer divided his works into three separate categories: in addition to his most ambitious pieces, which were intended for his bottom drawer, he wrote the scores for propaganda films and it was these that allowed him to earn a living. The third category was made up of "official" compositions designed to serve the greater glory of the Party.

Shostakovich decided to write a modern counterpart to Bach's *The Well-Tempered Clavier* after attending the Leipzig Bach Festival that was held in July

1950 to mark the bicentenary of the Thomaskantor's death. Only recently founded, the German Democratic Republic celebrated this anniversary as an event of national significance, attributing to it the greatest possible ideological weight. Shostakovich visited Leipzig as a part of the Soviet delegation. The new and hastily drawn picture of Bach promulgated by Socialist Germany attempted to replace the traditional view of a "church composer who had turned his back on the world and was out of touch with life" with that of a "humanist" and of a purely secular musician. "He comes from the people, and the roots of his art reach down into our sense of nationhood" – this was the core message of the keynote address delivered by Ernst Hermann Meyer, who later became the chair of the Union of German Composers and Musicologists.

The Leipzig festivities also featured a competition, the jury of which included Shostakovich. The gold medal was awarded to the then twenty-six-year-old Tatiana Nikolayeva, who had come to Leipzig knowing both parts of *The Well-Tempered Clavier* by heart. Bach's work and her interpretation of it left such a deep impression on Shostakovich that he asked his East German colleagues why "this fantastic tradition" had not been perpetuated in Germany. Within weeks of his return to Moscow, he had set to work on a piece of his own. But, whereas Bach had arranged his pieces in chromatic order, rising by semitones, he took his cue from the circle of fifths. The project soon began to take on a life of its own, and the composer's avowed aim of writing a few polyphonic exercises seems to have receded into the background very quickly. What he produced are relatively conventional fugues from a technical point of view, pieces that eschew any kind of contrapuntal trickery. There are no mirror forms, no examples of contrary motion, and rhythmic augmentation and diminution are used only sparingly. What really interested Shostakovich was the variety of the musical characters and the expressive values that may be found within such a narrow framework.

PRESENTATION BEFORE THE TRIBUNAL

In the spring of 1951 Shostakovich presented his new work at two meetings of the Union of Soviet Composers, where he hoped to obtain the approval of his country's cultural officials and gain their permission to perform and publish his cycle. The hall

was packed with apparatchiks, colleagues and instrumentalists. Performing his own piece, Shostakovich had already anticipated the Party's obvious objections to its sheer length and in a spirit of humility pointed out that it did not need to be performed in its entirety but would be shown off to even greater advantage if played in smaller groups of pieces. But the initial response was dismissive, a situation not helped by Shostakovich's extreme nervousness. The predominant criticism was that in writing such an abstract and ideologically amorphous piece the composer had abrogated his responsibilities towards Soviet art, whose function it was to take up the challenge of social reality and portray it in an idealized light. A subsequent performance before the Committee for Artistic Affairs the following year, when the soloist was Tatiana Nikolayeva, passed off far more favourably.

Such a kaleidoscopic work proved unsurprisingly hard to categorize. The opening C major Prelude takes the form of an innocent and gently rocking sarabande, while its four-part Fugue gets by without a single accidental. The Prelude and Fugue in C-sharp minor (No. 10) is directly related to Bach: with its scales and triadic figures engaging in a dialogue divided between the voices, the Prelude is inspired by the Baroque composer's organ fantasies, but the solemn Fugue combines contrapuntal rigour with remarkable harmonic freedoms. The G major Prelude (No. 3) takes its listeners even further back into the past, for here a Russian liturgical chant from the early Orthodox Church may be heard in the piano's lower register, only for it to be combined with a parodistically primitive quaver countersubject by way of a commentary. For its part, the sombre E-flat minor Prelude (No. 14), with its tremolando rumblings in the bass, seems to come straight from the world of Musorgsky's *Boris Godunov*. Shostakovich's demonstrative use of scales derived from old Russian folk music and from the Orthodox liturgy was undoubtedly meant to attest to his ability to tap into the everyday culture of the masses, as required by the powers that be. By refashioning Bachian forms in the spirit of his country's archaic vocabulary he did indeed appear to be placing those forms in the service of Soviet musical praxis.

And yet contemporary sufferings could not be ignored. Time and again we hear echoes of Shostakovich's symphonies. To take a mere handful of examples: the neo-Baroque double-dotted rhythm of the angry B minor Prelude (No. 6) is related to the Fifth Symphony's tragic opening movement, while the mockery of the Prel-

ude and Fugue in B major (No. 11) picks up the note of feigned indifference that is typical of the Ninth. The vast passacaglia of the G-sharp minor Prelude (No. 12) – without doubt one of the high points of the cycle – is related to the sense of desperate entreaty that imbues the passacaglias of *Lady Macbeth of the Mtsensk District*, the Eighth Symphony and the still unpublished First Violin Concerto. Finally, the Prelude and Fugue in D-flat major (No. 15) must have felt like a deliberate provocation with a Prelude that takes the form of a bustling and emphatically trivial waltz, complete with an ironical Trio, while its rapid four-part Fugue is a chromatic tour de force on an eleven-note row, marked *fortissimo* and *marcatissimo* from start to finish. Only its metre changes constantly. It makes little difference that Shostakovich ends the Fugue's madcap ebullience with a series of dominant-tonic cadences repeated several times, for the sense of order is only inadequately restored. Only the majestic Prelude and Fugue in D minor at the very end succeeds in reconciling the conflicting impulses and in creating the sense of a solemn procession that involves a united "us".

A UTOPIAN TRIBUTE TO SHOSTAKOVICH

When the then thirty-two-year-old Ronald Stevenson sat down at his piano in his sturdy stone house in the village of West Linton to the south-west of Edinburgh on Christmas Eve 1960, he was thinking only of paying tribute to a distinguished colleague. But the homage was also aimed, of course, at the Soviet Union's leading composer: at the height of the Cold War, Stevenson wanted to make a political statement. The prolific Scot was the very epitome of a maverick composer, a highly-gifted non-conformist who felt committed only to his own convictions. He had been born in Blackburn in Lancashire in 1928, the son of a railway fireman, and must have been something of a child prodigy as a pianist – his obituaries all mention his outstanding abilities both technically and interpretatively. He trained at the Royal Manchester College of Music, but instead of pursuing a career as an itinerant soloist, he decided to devote himself to composition.

But this was not enough for him to survive on, and it was his wife, a nurse, who supported her husband and their three children. A pacifist, a Communist and a vegetarian, Stevenson swore by his progressive principles. As a conscientious objector to national service, he was sentenced to a year's imprisonment but eventually completed his sentence by doing

agricultural and labouring work. As an aesthete – early portrait photographs of him bear an uncanny resemblance to Hollywood film stars like Clark Gable – Stevenson was a musician with an encyclopaedic knowledge of his subject. His radio and television appearances, including features on Ferruccio Busoni, were as famous as his lectures. His roots in Celtic culture found expression in many smaller formats, but it is above all the influence of Busoni, Sorabji and other pianist-composers who left the most identifiable marks on his *Passacaglia*. These composers are capable of creating entire worlds at the piano, combining the greatest intellectual ambition with the most important strands of their musical legacy and the extrovert impact of feats of bravura dexterity. But, as practical musicians whose starting point is always their instrument, they rarely lose sight of the need to communicate and, however “transcendental” the demands of these works may be, the effort is intended to be rewarded and to provide us all with a certain satisfaction.

A CONSTANT FLOW OVER A SOLID FOUNDATION

On that Christmas Eve in 1960 Stevenson produced two pages of variations on a seven-bar theme. From an early date Shostakovich himself had used his musical monogram in his scores, initially more or less casually but from 1953 – the date of his Tenth Symphony – in an entirely explicit way, and now always with a clear autobiographical intent. The famous Eighth String Quartet from the summer of 1960 that was written shortly after he was forced to join the Communist Party even turned the D–S–C–H theme into the leitmotif of an openly tragic confession. This characteristic four-note figure contains two semitone intervals, the first ascending, the other descending. In total, it covers the interval of a diminished fourth or major third. Stevenson presents this theme *fortissimo* in open octaves, stating it three times: first in its basic form; then with the first note, D, transposed to the upper octave; and finally speeded up in cancrizans (retrograde), the notes being played backwards. The seventh bar ensures that the forward motion culminates directly in the beginning of the next statement of the subject. In this way each variation may be said to coerce its successor, resulting in a potentially endless chain.

The work as a whole is divided into three main sections, but the individual elements unfold like a white-water ride in a rubber dinghy. Stevenson himself recalled the genesis of his *Passacaglia*, noting that “I went on piling up variations over that ground bass until they

grew into hundreds. I don’t know how many hundreds: I’ve never counted them. I felt the nature of the work was ‘aqueous’ – it should flow. For that reason it should be in one movement. And in the flow should be other forms, similar to what geologists call ‘aqueous rocks.’” Listeners will have no difficulty recognizing the sights that feature on this tour and the white-water rapids that it passes through. *Grandioso* elements typical of the piano, elastic sequences of waltzes, improvisations for the left hand and the movements of a dance suite come to rest in the opening section for the affecting “Pibroch (Lament for the Children)”, a traditional bagpipe melody from the Scottish Highlands ingeniously transferred to the piano.

THE WORLD IS NOT ENOUGH

The middle section of the work is headed “Pars altera” and involves the starkest of clashing contrasts. The constantly flowing river of the D–S–C–H motif meanders through this section in a series of rhapsodic studies in sonority, growing faster for circus-like numbers or building to a majestic climax at the distant prospect of the horrors of war or of revolutionary slogans – one set of variations is based on the linguistic rhythm of “Peace, Bread and the Land”. As the musical argument grows much broader, a mordent figure floats to the surface, involving the interplay between the main note and the non-harmonic note beneath it. And then there is Bach: Johann Sebastian Bach as a moment of force, a fixed point and at the same time a vanishing point. Order may yet be restored to the world. But the whimsical verve of the D minor Organ Toccata is just the signal to start, for now comes the fugue, with no fewer than three subjects over the immutable ground bass. The first subject is one of Stevenson’s own invention, the second is the B–A–C–H motif (i.e., Bb–A–C–B) and the third is the *Dies irae* motif that recalls the Last Judgement as a reminder of the victims of the Holocaust.

We have almost come full circle when, in the final “adagissimo barocco”, the music even seems to defy gravity. According to the performance marking, this section is to be played “con un senso di spazio quasi gagarinesco” (with an almost Gagarinesque sense of space). The outlines of the sounds now start to blur. Stevenson wrote most of his *Passacaglia* in 1961, the year that brought with it not only the building of the Berlin Wall and the invasion of the Bay of Pigs but also Yuri Gagarin’s first flight into space. Ronald Stevenson’s music takes flight with him. Down below on the earth D–S–C–H continues to hold its ground.

