

14.03. 2022 20:00
Grand Auditorium

Lundi / Montag / Monday

Récital de piano

Igor Levit piano

résonances ((r))

19:15 Salle de Musique de Chambre

Conférence André Lischke: «Quand Bach inspire les Russes» (F)

Dmitri Chostakovitch (1906–1975)

24 *Préludes et Fugues* op. 87 (1950/51)

Premier cahier

Prélude et Fugue N° 1 en ut majeur (C-Dur)

Prélude et Fugue N° 2 en la mineur (a-moll)

Prélude et Fugue N° 3 en sol majeur (G-Dur)

Prélude et Fugue N° 4 en mi mineur (e-moll)

Prélude et Fugue N° 5 en ré majeur (D-Dur)

Prélude et Fugue N° 6 en si mineur (h-moll)

Prélude et Fugue N° 7 en la majeur (A-Dur)

Prélude et Fugue N° 8 en fa dièse mineur (fis-moll)

Prélude et Fugue N° 9 en mi majeur (E-Dur)

Prélude et Fugue N° 10 en ut dièse mineur (cis-moll)

Prélude et Fugue N° 11 en si majeur (h-moll)

Prélude et Fugue N° 12 en sol dièse mineur (gis-moll)

70'

—

Second cahier

Prélude et Fugue N° 13 en fa dièse majeur (Fis-Dur)

Prélude et Fugue N° 14 en mi bémol mineur (es-moll)

Prélude et Fugue N° 15 en ré bémol majeur (Des-Dur)

Prélude et Fugue N° 16 en si bémol mineur (b-moll)

Prélude et Fugue N° 17 en la bémol majeur (As-Dur)

Prélude et Fugue N° 18 en fa mineur (f-moll)

Prélude et Fugue N° 19 en mi bémol majeur (Es-Dur)

Prélude et Fugue N° 20 en ut mineur (a-moll)
Prélude et Fugue N° 21 en si bémol majeur (B-Dur)
Prélude et Fugue N° 22 en sol mineur (g-moll)
Prélude et Fugue N° 23 en fa majeur (F-Dur)
Prélude et Fugue N° 24 en ré mineur (D-Dur)

75'

De Schnaarchert



« Un rituel d'exploration et de découverte de soi »

Laetitia Le Guay

L'ensemble des *Vingt-quatre Préludes et Fugues* de Dmitri Chostakovitch n'a que peu d'homologues dans la musique pour piano du 20^e siècle : tant par son projet de donner un équivalent au *Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach que et par son envergure – deux heures trente de musique.

En exil aux États-Unis au début des années 1940, Paul Hindemith avait déjà proposé, avec son *Ludus Tonalis* (« Jeu de sons »), une partition inspirée du *Clavier bien tempéré*, mais d'une heure de musique seulement et d'une structure différente, les fugues alternant avec des interludes. Proches de Chostakovitch, en revanche, par l'esprit et la structure, les *Vingt-quatre Préludes et Fugues* de son concitoyen Vsevolod Zaderatsky de 1937/38. Comme Bach – et Chostakovitch après lui –, Zaderatsky enchaîne les préludes et les fugues par paires. Un prélude est suivi d'une fugue, chaque paire étant fondée sur une tonalité. Mais à la différence de Bach, qui progresse d'une paire à l'autre par demi-ton, Zaderatsky et Chostakovitch suivent le cercle des quintes : une première tonalité majeure enchaîne avec sa relative mineure ; puis, la tonalité majeure située à la quinte supérieure de la première tonalité est suivie de sa relative mineure, etc. Soit : ut majeur, la mineur, sol majeur, mi mineur, etc. Chez l'un et l'autre, l'univers baroque est revisité en un microcosme de climats et d'images. Coïncidence, ou influence entre les deux compositeurs ? La partition du premier a vu le jour au goulag, dans la région de la Kolyma. Arrêté pendant les Grandes Purges staliniennes, Zaderatsky y composa dans des conditions extrêmes, sans piano, sans gomme, avec crayons et papiers de fortune. Il est peu probable que Chostakovitch ait entendu tout ou partie de ces *Vingt-quatre Préludes et Fugues*



Dmitri Chostakovitch en 1949 à l'aéroport de Francfort sur le chemin des États-Unis
photo: Harold Briggs

quand il écrivit les siens. Alors libéré, Zaderatsky vivait isolé des milieux musicaux. Son œuvre n'était ni jouée ni éditée. Publiée en 2012, elle fut créée en 2014 dans la grande salle du Conservatoire de Moscou.

Le symphoniste Chostakovitch a occulté le Chostakovitch pianiste et compositeur pour le piano. Par ailleurs, ses deux concertos pour piano, les parties de piano de ses sonates pour violoncelle, de ses trios, du *Quintette op. 57* ou de ses cycles mélodiques restent plus familières du public que ses pages pour piano seul. Sporadiques, ces dernières n'en ont pas moins accompagné le compositeur et son évolution stylistique pendant près de quarante ans : de ses premiers essais à l'âge de onze ou douze ans,

jusqu'aux *Vingt-quatre Préludes et Fugues op. 87*, en passant par les *Trois Danses fantastiques*, la dissonante et percussive *Première Sonate* de 1926, les iconoclastes *Aphorismes* de 1927, les *Vingt-quatre Préludes* de 1932/33 suivis, dix ans plus tard, de la *Deuxième Sonate*, puis d'un *Cahier d'enfants*. Les *Vingt-quatre Préludes et Fugues op. 87* sont l'aboutissement et le couronnement de cette œuvre pour piano seul.

Chostakovitch les compose dans les années difficiles qui suivent la condamnation par Andreï Jdanov du modernisme en musique. Après la relative libéralisation de la vie culturelle pendant la Seconde Guerre mondiale, le pouvoir entend reprendre le contrôle sur tous les arts. La répression commence en 1946 par la littérature et le cinéma, et gagne la musique en février 1948. Les compositeurs accusés de « formalisme » se voient privés de leurs postes d'enseignements s'ils en ont, et contraints à faire publiquement leur autocritique. Les œuvres jugées non conformes aux injonctions du « réalisme socialiste » sont mises à l'index. La musique doit participer à l'édification de la nouvelle société créée par la Révolution. Accessible aux masses, donc sans dissonances, de caractère épique et optimiste, elle a pour mission d'exalter le futur meilleur vers lequel tend le socialisme.

Avec Sergueï Prokofiev, Chostakovitch se retrouve en tête de la liste des compositeurs déviants. Pour se protéger, il gardera dans les années qui suivent ses œuvres importantes pour le tiroir : ainsi le *Premier Concerto pour violon* (1947/48), le cycle *De la musique populaire juive* (1948) et le *Quatrième Quatuor à cordes* (1949), autant de partitions créées après la mort de Staline. Les *Vingt-quatre Préludes et Fugues op. 87* font exception. **Écrire de la musique pure, qui plus est en se coulant dans une forme de l'époque baroque, est un défi aux injonctions du réalisme socialiste qui réclame de la musique utile. Cependant, la référence à Bach, compositeur honoré en URSS et dans le monde entier protégé,** . L'opus 87, écrit le pianiste Alexander Melnikov est « *la voix d'un homme tourmenté qui trouve encore et encore, encore et toujours, la force d'affronter la vie telle qu'elle est, dans toute sa diversité, sa laideur et parfois sa beauté* ».



Page manuscrite du *Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach

En juillet 1950, Chostakovitch est membre du jury d'un concours international Jean-Sébastien Bach qui se tient à Leipzig. Les épreuves préludent à un grand festival qui marque avec solennité les deux cents ans de la mort du Cantor. Arrivé avec la délégation soviétique, Chostakovitch assiste à toutes les manifestations et donne une conférence : « *Je me sens particulièrement proche du génie de Bach. Bach occupe une place importante dans ma vie. Je joue tous les jours une de ses pièces. C'est pour moi un véritable besoin.* » Lors du concours, il est frappé par le jeu de Tatiana Nikolaeva, pianiste de vingt-six ans qui se présente aux épreuves en sachant l'intégralité

du *Clavier bien tempéré* par cœur et qui remporte la médaille d'or. Quelques mois plus tard, à Moscou, il se met à écrire les *Vingt-quatre Préludes et Fugues*. « *Au fil du temps, racontait la pianiste, j'ai senti que je n'avais pas seulement reçu un prix, mais l'amitié créatrice et personnelle de Dmitri Chostakovitch ; une amitié de plus de vingt-cinq ans, jusqu'à sa mort [...]. À sa demande, je l'appelais chaque jour et il me demandait de venir l'écouter jouer la pièce qu'il venait d'écrire.* »

Entreprise en octobre 1950, la composition se déroule à un rythme régulier, voire quotidien. Ainsi, le 10 octobre, pour le *Prélude en ut majeur*, le 11 pour la *Fugue* dans la même tonalité, le 12 pour le *Prélude en la mineur*, etc. L'ensemble est terminé le 25 février 1951, en deux parties de chacune douze Préludes et Fugues. Libre à l'interprète de les jouer en totalité ou en partie. Ce qui n'empêche pas Chostakovitch de marquer l'articulation de son œuvre en faisant des *Prélude et Fugue N° 12* (fin du *Livre I*) un point culminant, tandis que les *Prélude et Fugue N° 13* (ouverture du *Livre II*) s'entendent comme un redémarrage. Les *Préludes et Fugues N° 1* et *N° 24* assurent, aux deux extrémités de l'œuvre, les fonctions d'ouverture et de clôture du cycle.

Dédicataire de l'œuvre, Tatiana Nikolaeva en resta longtemps l'interprète privilégiée et en grava quatre intégrales au disque.

Elle laissa également des indications dans un texte intitulé *En interprétant Chostakovitch*. Elle y précise notamment que si le début de chaque fugue est précédé de la mention « *attacca* », le lien entre le prélude et sa fugue est chaque fois différent. À chaque interprète de décider d'une pause, ou non, entre le prélude et la fugue, et si la transition sera douce ou abrupte. Le prélude peut annoncer la fugue, ou la fugue contraster fortement avec le prélude. Les fugues varient par leur nombre de voix ; deux fugues sont des fugues doubles. Dans l'ensemble, Chostakovitch mêle les formes baroques à d'autres sources d'inspiration : mélodies folkloriques russes, musique liturgique, autres compositeurs (Domenico Scarlatti, Claude Debussy, Sergueï Rachmaninov, etc.). Il fait écho à sa propre musique (cycle vocal *De la musique populaire juive op. 79*, symphonies, *Deuxième Sonate* etc.)

Livre I

Prélude et Fugue N° 1 en ut majeur : sur un rythme lent de sarabande, ce premier *Prélude* est l'introduction à tout le cycle. Il s'inspire du *Prélude en ut majeur* de 1^{er} livre du *Clavier bien tempéré* de Bach, en évoquant aussi la « *Prière du matin* » de l'*Album pour les enfants* de Piotr Ilitch Tchaïkovski, cycle de pièces pour piano joué par le jeune Chostakovitch en 1916. La *Fugue* se développe sur les seules touches blanches du piano.

Prélude et Fugue N° 2 en la mineur : vélocité et « *comme jailli d'une seule impulsion* », le *Prélude* pourrait avoir été écrit pour le clavecin, en même temps qu'il est marqué par Debussy. La *Fugue* est un scherzo humoristique hérissé de dissonances.

Prélude et Fugue N° 3 en sol majeur : *Prélude* puissant, basé sur deux thèmes contrastants, avec dans le registre grave une réminiscence de chant liturgique orthodoxe. La *Fugue* surgit, inattendue, avec des sauts et des gammes. Virtuose, elle contraste avec la sévérité du *Prélude*, en évoquant les fugues rapides de Bach ou les *Sonates* de Scarlatti.

Prélude et Fugue N° 4 en mi mineur : *Prélude* d'un lyrisme intense. La première section de la *Fugue*, méditative, s'inscrit dans la continuité du *Prélude* ; la deuxième section est animée, la troisième, triomphale. L'intensité augmente jusqu'à la fin dans un « *victorieux mi majeur* ».

Prélude et Fugue N° 5 en ré majeur : le *Prélude*, d'un climat impressionniste, est suivi d'une *Fugue* pleine d'humour, la gaîté étant soulignée par le *staccato*.

Prélude et Fugue N° 6 en si mineur : *Prélude* à l'allure d'ouverture baroque à la française, avec un rythme pointé solennel, mais en même temps riche en contrastes de dynamiques et de couleurs. Il rappelle le *Finale* de la *Deuxième Sonate pour piano*. La *Fugue* au sujet mélancolique commence dans le grave, avec le caractère d'un chant populaire.

Prélude et Fugue N° 7 en la majeur : *Prélude* enlevé mais tranquille, en manière de barcarolle. *Fugue* radieuse, rapide.

Prélude et Fugue N° 8 en fa dièse mineur : le *Prélude* a la saveur klezmer du *Finale du Deuxième Trio avec piano* de Chostakovitch. La *Fugue*, sombre, dramatique, est dans l'esprit de la « *Lamentation sur la mort d'un enfant* » du cycle *De la musique populaire juive op. 79*.

Prélude et Fugue N° 9 en mi majeur : le *Prélude*, orchestral dans ses sonorités, débute sur un dialogue des registres grave et aigu. La *Fugue*, pleine d'allant, va jusqu'à l'exubérance.

Prélude et Fugue N° 10 en ut dièse mineur : le *Prélude*, vélocé, est un hommage direct au *Prélude en ut dièse mineur* du *Clavier bien tempéré*. D'une grande richesse mélodique, la *Fugue* est rapprochée par Tatiana Nikolaeva de la *protызhnaya pesnya*, autrement dit du « *chant long* » du folklore russe.

Prélude et Fugue N° 11 en si majeur : *Prélude* dans l'esprit des recueils pour enfants de Chostakovitch, « *laconique et transparent* ». *Fugue* qui compte parmi les plus enjouées du recueil.

Prélude et Fugue N° 12 en sol dièse mineur : le *Prélude* est une passacaille, genre de prédilection de Chostakovitch pour l'expression du tragique et de la dérélition. Le thème est varié neuf fois, en une page dramatique et puissante. Il est suivi d'une *Fugue* vigoureuse, en manière de toccata. Pour le pianiste Alexander Melnikov, son « *tempo ahurissant pousse la tension et le désespoir presque jusqu'à l'insoutenable* ».

Livre II

Prélude et Fugue N° 13 en fa dièse majeur : *Prélude* chantant, plein de sérénité, nouveau commencement à l'orée de ce second Livre. Suit une *Fugue*, la seule à cinq voix, dépouillée mais riche en modulations dans le développement.

Prélude et Fugue N° 14 en mi bémol mineur : le *Prélude* s'ouvre sur un trémolo dans les graves, « *comme le tintement sombre d'une cloche. La mélodie qui se joint à ce tintement sans repos, a un caractère déclamatoire... avec des intonations d'alarme, de lamentation, de peine et d'angoisse.* » (Alexander Nikolaev). Par contraste, la *Fugue* est poétique, non sans mélancolie.

Prélude et Fugue N° 15 en ré bémol majeur : *Prélude* vigoureux, en manière de valse bouffonne, qui s'inspire d'une musique de rue de la Russie postrévolutionnaire. *Fugue* d'une extrême tension dramatique « *ff marcatisimo sempre al fine* », toccata percussive et dissonante.

Prélude et Fugue N° 16 en si bémol mineur : *Prélude* *andante*, avec thème élégiaque et quatre variations, suivis d'une longue *Fugue* à la métrique changeante, mêlant inspirations baroques et folklore.

Prélude et Fugue N° 17 en la bémol majeur : *Prélude* enlevé qui prend au milieu des accents plus dramatiques. *Fugue* jouée à cinq temps, au goût de chants et danses folkloriques.

Prélude et Fugue N° 18 en fa mineur : Chostakovitch déroule ici un vaste thème mélancolique qui couvre la moitié du *Prélude*. Le thème revient, fragmenté après un *adagio* central. Il est suivi d'une *Fugue* légère dans les registres surtout médiant et aigu.

Prélude et Fugue N° 19 en mi bémol majeur : *Prélude* qui démarre sur des accords pesants, comme l'introduction d'un drame, qui bascule dans un climat intrigant, « *une suggestion diabolique* » (Tatiana Nikolaeva). Une *Fugue* véhémement le prolonge.

Prélude et Fugue N° 20 en ut mineur : à nouveau une page sombre. La *Fugue* a pour sujet les quatre notes qui ouvrent le *Prélude*. Elles réapparaîtront comme le thème principal du premier mouvement de sa *Onzième Symphonie*.

Prélude et Fugue N° 21 en si bémol majeur : mouvement perpétuel humoristique, avec un tourbillon de doubles croches – *Fugue* énergique, avec de rudes staccatos.

Prélude et Fugue N° 22 en sol mineur : le *Prélude* est un chant mélancolique qui rappelle, une nouvelle fois, *De la musique populaire juive*. En particulier la troisième berceuse. La *Fugue* se développe « *comme un chant russe simple et mélodieux* » (Tatiana Nikolaeva).

Prélude et Fugue N° 23 en fa majeur : Prélude avec des modulations nombreuses qui en font varier les couleurs. *Fugue* légère, qui se souvient du folklore et dont le contresujet est une variante du sujet.

Prélude et Fugue N° 24 en ré mineur : point culminant du recueil. Les sonorités massives du *Prélude* sont dans la veine héroïque de certains premiers mouvements de symphonies de Chostakovitch. La *Fugue*, avec accélération et amplification progressive, conclut l'œuvre de façon épique et magistrale.

Cycle immense, les *Vingt-quatre Préludes et Fugues* conjuguent la structure et le flux, la totalité et la partie, l'unité et la variété.

« *Ce sont vingt-quatre chefs-d'œuvre, chacun avec son monde intérieur propre*, confiait Tatiana Nikolaeva à l'occasion de son intégrale au disque pour Hyperion en 1990. *L'éventail des images et des caractérisations est très large : de la tragédie à l'humour, de la gaieté au grotesque.* »

« *Il y a quelque chose d'absolument unique*, déclare le pianiste Igor Levit en marge de son enregistrement de l'œuvre, *dans cette combinaison de chaleur, d'immédiateté et de pure solitude. Pour moi, c'est un rituel d'exploration et de découverte de soi qui traite des questions les plus intimes.* »

Laetitia Le Guay-Brancovan est maîtresse de conférences à CY Cergy Paris Université, et membre du centre de recherche Eur'Orbem (CNRS/Sorbonne Université). Elle est l'auteur de *Prokofiev (Actes Sud, 2012)* et de documentaires pour France Culture. Elle est membre du jury du Prix du Livre France Musique Claude Samuel.

Bibliographie

Krzysztof Meyer, *Dimitri Chostakovitch*, Fayard, 1994

Sofia Moshevich, *Music for piano solo, Interpretation and Performance*, Indiana University Press, 2015. L'auteur cite largement le texte de Tatiana Nikolaeva *En interprétant Chostakovitch (Ispolnyaya Shostakovicha)* et réunit à ses propres réflexions celles d'autres pianistes comme Alexandre Nikolaev et Alexander Melnikov.

Discographie

Igor Levit, Chostakovitch, *Vingt-quatre Préludes et Fugues*, Sony, 2021

Alexander Melnikov, *Vingt-quatre Préludes et Fugues*, Harmonia Mundi, 2010

L'œuvre est donnée pour la première fois à la Philharmonie.



“Cultivons l’art d’être responsables !”

Nos institutions culturelles jouent un rôle primordial
dans la préservation des liens sociaux.


Partenaires de confiance depuis de nombreuses années, nous
continuons à les soutenir, afin d’offrir la culture au plus grand nombre.

www.bdl.lu/rse

B BANQUE DE
LUXEMBOURG



Fondation
EME



Mieux vivre ensemble
grâce à la musique

Développant des projets innovants à la croisée de la musique et du domaine social, la Fondation EME oeuvre pour permettre l'inclusion et apporter de la dignité aux personnes fragiles ou en détresse.

IBAN: LU38 0019 2955 7929 1000

BIC: BCEELULL

www.fondation-eme.lu

payconiq



Ein Kosmos an musikalischen Charakteren

Dmitri Schostakowitschs 24 Präludien und Fugen op. 87

Matthias Corvin

«Diese Stücke sind wie einzelne Zwiegespräche. Zutiefst berührend, teils intim, teils aggressiv, selten glücklich, aber teils froh, unschuldig, verloren, dramatisch, tragisch, da ist alles mit drin.» Das sagt der Pianist Igor Levit über Dmitri Schostakowitschs *24 Präludien und Fugen op. 87*. Kürzlich hat er alle Stücke aufgenommen, denn er liebt solche Mammutprojekte. Häufig gespielt wird diese Musik – vor allem in westeuropäischen Konzertsälen – eher selten, vor allem nicht komplett. Dabei macht doch gerade die innere Dramaturgie des Zyklus, der in der letzten Nummer gipfelt, den besonderen Reiz dieser pianistischen Tour von zweieinhalb Stunden aus.

Inspiriert wurde Schostakowitschs gewaltiger Zyklus natürlich von Johann Sebastian Bach. Dieser hatte in den beiden Bänden seiner Sammlung *Das Wohltemperierte Klavier* gleich zwei Mal vorexerziert, wie reich man Präludien und Fugen in allen 24 Dur- und moll-Tonarten gestalten kann. Seine Sammlungen waren «zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend» und auch für Profis am Klavier gedacht, erklärte Bach im Vorwort zum ersten Band des *Wohltemperierten Klavier* aus dem Jahr 1722. Die Musik daraus war während der Klassik und Romantik in der Ausbildung von Pianistinnen und Pianisten fest verankert. Immer wieder entstanden außerdem Werke, die dem Vorbild Bachs nacheiferten und separate 24 Präludien (etwa Frédéric Chopin, Charles-Valentin Alkan und Alexander Skrjabin) oder einzelne Präludien und Fugen vorlegten (etwa Clara Schumann und Felix Mendelssohn Bartholdy). Bereits im Jahr 1934 hatte auch Schostakowitsch *24 Präludien op. 34* in allen Tonarten komponiert, doch erst Mitte des 20. Jahrhunderts kam



Tatjana Nikolajew (ganz links) bei der Verleihung des Bachpreises im Neuen Rathaus Leipzig

er auf die Idee, die *«phantastische Tradition»* von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* fortzusetzen und einen gesamten Zyklus mit 24 Präludien und Fugen zu kreieren.

Auslöser war das Bachfest Leipzig, das der russische Komponist im Sommer 1950 besuchte. Damals wurde an Bachs 200. Todestag in der jungen Deutschen Demokratischen Republik erinnert, ein auch politisch motivierter Akt, bei dem ein neues Bach-Bild der Nachkriegsära entstand. Der Thomaskantor sollte nahbarer, menschlicher und auch weltlicher gesehen werden. In Leipzig hielt Schostakowitsch den Vortrag *Die Welt ehrt Bach*, in dem er betonte, was für eine wichtige Rolle der Komponist in seinem Leben einnahm. *«Täglich spiele ich ein Stück von ihm»*, behauptete er darin und paraphrasierte damit ein berühmtes Zitat Robert Schumanns, der einst *«gepredigt»* hatte: *«Das «wohltemperirte Clavier» sei dein täglich Brot. Dann wirst du gewiß ein tüchtiger Musiker.»* Integriert in das Bachfest Leipzig war auch ein großer Wettbewerb, der erste Internationale Johann-Sebastian-Wettbewerb

Leipzig. Dort bewiesen sich junge Musikerinnen und Musiker als kommende Bach-Exegeten. Den ersten Preis im Fach Klavier entschied die 26-jährige sowjetische Pianistin Tatjana Nikolajewa für sich. In der mitentscheidenden Jury saß ebenfalls Schostakowitsch, der vom Können der Musikerin begeistert war. Nikolajewa war offenbar auch eine Impulsgeberin für Schostakowitschs *24 Präludien und Fugen op. 87*, die er unmittelbar nach seiner Rückreise von Leipzig nach Moskau konzipierte und der Pianistin widmete.

Im Oktober 1950 begann Schostakowitsch die Komposition an diesem Zyklus, im Februar 1951 war die Arbeit daran bereits abgeschlossen. Eine recht kurze Zeit für eine so vielgestaltige Sammlung. Der Zeitraum demonstriert aber auch die Besessenheit, mit der sich Schostakowitsch in die Arbeit stürzte. Viele der Stücke entstanden an einem einzigen Tag. Vor der ersten Aufführung und Drucklegung mussten sowjetische Komponistinnen und Komponisten ihre neuen Werke immer erst einem Gremium des Komponistenverbandes vorstellen, denn die Kunst sollte stets dem Volk verständlich und nie selbstherrlich «formalistisch» sein. Daher wurde sie geprüft, bevor sie an die Öffentlichkeit kam. Als Schostakowitsch seine *24 Präludien und Fugen op. 87* bei zwei dieser Veranstaltungen im April und Mai 1951 am Klavier präsentierte, war die Resonanz allerdings recht geteilt. Viele in diesem männerdominierten Komponistenverband kritisierten das Werk scharf, das ihnen teils zu modern und zu intellektuell schien. Außerdem verstanden einige nicht, wieso man überhaupt ein so berühmtes Werk wie Bachs *Wohltemperiertes Klavier* fortsetzen müsse. Nur acht seiner Präludien und Fugen spielte Schostakowitsch daher am 18. November 1951 in Leningrad im Konzert. Laut einer Mitteilung des Schostakowitsch-Biografen Detlef Gojowy ernteten die Präludien und Fugen allerdings bei einer Privataufführung in Leipzig, bei der auch der Komponist Paul Dessau anwesend war, eine wärmere Aufnahme.

In Russland kam nun die Widmungsträgerin Tatjana Nikolajewa ins Spiel. Die junge Pianistin hatte die ihr zugeeigneten Werke akribisch einstudiert und ließ durch ihre überzeugende Interpretation alle Kritikerstimmen verstummen. Erstmals stellte

sie den gesamten 24-teiligen Zyklus an zwei Abenden (23. und 28. Dezember 1952) im Glinka-Konzertsaal der Leningrader Philharmonie vor. Eine historische Großtat, die sie später noch mit insgesamt drei grandiosen Schallplatten-Aufnahmen krönte. In ihren Interpretationen beleuchtete Nikolajewa die Musik immer wieder neu. Auch ein im Jahr 1992 für die BBC gedrehter Konzertfilm zeigt sie als Interpretin von Schostakowitschs *24 Präludien und Fugen op. 87*, und selbst in ihrem letzten Konzertauftritt kurz vor ihrem Tod im Jahr 1993 widmete sie sich diesem Zyklus.

Der Schostakowitsch-Biograf Gojowy erklärte Schostakowitschs Präludien und Fugen zu «*einer Art intimmem Tagebuch aus der schwierigsten Zeit*». Der Komponist war im Kalten Krieg zum Spielball der Mächtigen geworden. Einerseits wurde er in seinem Land für seine Musik kritisiert, während er andererseits im Westen als Vorzeige-Komponist vorgeführt wurde und auf Pressekonferenzen die sowjetische Kulturpolitik verteidigte. Vor diesem Hintergrund wirken die 24 Satzpaare – also insgesamt 48 Stücke – daher wie eine Flucht ins Private. Jede Nummer besitzt einen ganz eigenen Charakter, wobei stilistische Anleihen an Bach mit Schostakowitschs eigener Tonsprache verschmelzen oder auch mal mit anderen Stilen «flirten». Gleich das erste *Präludium C-Dur* beginnt als schlichte Sarabande, entwickelt sich alsbald jedoch fast zu einer farbig harmonisierten Jazzballade. Im Jahr 1949 war Schostakowitsch als Abgeordneter einer russischen Delegation zum Kulturellen Friedenskongress nach New York gereist. Gut möglich, dass er dort amerikanische Musik hörte und an dieser Stelle irgendwie nachklingen lässt. Einflüsse von Jazz und populärer Musik finden sich natürlich bereits früher bei ihm.

Mehrere Stücke haben auch einen russischen Einschlag – wie auch immer man ihn festmachen will. Beispiele finden sich etwa in der unverkennbar slawischen Melodie des *G-Dur-Präludiums (N° 3)* oder im düsteren Tonfall des *es-moll-Präludiums (N° 14)* mit seinen oft bemerkten Anklängen an die Musik Modest Musorgskis. Andere Stücke – Präludien wie Fugen – sprudeln und



Johann Sebastian Bach. Ölgemälde von Johann Jakob Ihle, 1720

tänzeln hingegen über die Klaviatur. Mitunter mischt sich auch eine humoristisch-sarkastische Note mit hinein wie im kurzen *Präludium fis-moll (N° 8)* – auch das ist ganz typisch für Schostakowitsch. Doch es gibt in diesem Zyklus auch bemerkenswert lyrische, weihevoll und meditative Musik sowie immer wieder Überraschungen und unkonventionelle Lösungen. Wie einst Bach gelingt es Schostakowitsch die strenge Polyphonie seiner zwei- bis fünfstimmigen Fugen fantasievoll aufzulockern. Höhepunkte im Zyklus bilden die auch von der Spielzeit umfangreichsten *Fugen N° 16 b-moll* und *N° 24 d-moll*.

Für Igor Levit besitzt der gesamte Zyklus eine schlüssige Dramaturgie, wie er in einem Video-Clip auf seinem YouTube-Kanal verrät. Nachdem in 23 Werkpaaren stets das Ich des empfindenden Künstlers im Mittelpunkt steht, kommt es für Levit im allerletzten Werkpaar, dem *Präludium* und der *Fuge N° 24 d-moll*, erstmals zu einem großen Wir-Gefühl. Bildhaft erklärt er dazu: *«Schritt für Schritt versammeln und vereinen sich Menschen auf einem großen Platz. Und es werden immer mehr. Diese Erfahrung beim Spielen ist wirklich unglaublich intensiv.»* Das klingt wie der Aufruf zu einer Demonstration, etwa in autokratischen Staaten. Für Levit hat solche Musik immer auch eine politische Dimension entsprechend seinem Engagement gegen Antisemitismus und gegen rechte Strömungen in unserer Gesellschaft. Auch weiß er, dass Schostakowitsch unter dem autoritären Regime der Stalin-Ära litt. Das von Levit erkannte Wir-Gefühl am Ende dieses Zyklus' kann man – historisch eingeordnet – aber auch als gewandelten Blick auf Bach verstehen, dessen Musik alle Menschen friedlich vereint. Schließlich hatte Schostakowitsch 1950 in Leipzig geäußert: *«Für uns ist das Erbe Bachs ein Ausdruck des leuchtenden Gefühls der Begeisterung, der Menschlichkeit, des wahren Humanismus, der der dunklen Welt des rohen Bösen und der Menschenverachtung gegenübersteht.»*

So gelang Schostakowitsch mit seiner musikalischen Hommage an Bach zweifelsohne eine Friedensbotschaft, die nach der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs mit dem von deutschen Nationalsozialisten angezettelten Russlandfeldzug die russisch-deutsche Beziehung neu definierte – vor allem auch in kultureller Hinsicht. *«Das musikalische Genie Bach steht mir besonders nahe»*, erklärte Schostakowitsch in seinem Leipziger Bach-Vortrag. Und weiter: *«Es ist unmöglich, an ihm gleichgültig vorbeizugehen. Ich höre seine Musik stets mit größtem Gewinn und ungeheurem Interesse. Viele seiner Werke höre ich mehrmals. Und jedes Mal entdecke ich darin neue, wunderschöne Stellen.»* Gleiches kann man über Schostakowitschs *Präludien und Fugen op. 87* sagen, die immer reicher werden je öfter man sich mit ihnen beschäftigt. Und gehört nicht genau das zu einem Qualitätsmerkmal ewig gültiger und großer Musik?

Matthias Corvin studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte, deutsche Literaturwissenschaft und Kulturmanagement in Bonn und Köln. Seit der Promotion arbeitet er als freiberuflicher Dramaturg, Textautor und Moderator für Musikfestivals, Konzerthäuser und Orchester: www.schreiben-ueber-musik.de.

Das Werk erklingt erstmals in der Philharmonie.

Shostakovich 24 Preludes and Fugues op. 87

Marina Frolova-Walker

«I have written two fugues. One in four voices, the other in three. Played them at the piano today – they are neither beautiful nor emotional. Still, I will write a third fugue, a fourth, and so on. It's impossible to live without composing anything. The fugues only demand a middling level of technique, or slightly less. But they'll surely be seen as blatant formalism. I am writing them as a kind of fitness training, like the exercises of a pianist or trombonist». This is what Shostakovich wrote to his friend Ivan Sollertinsky in 1934, revealing the humble beginnings of his majestic cycle of 24 preludes and fugues for piano, which finally reached completion nearly twenty years later. His communications with close friends were always laced with irony and self-deprecation, but there is a grain of truth in the reference to «formalism». The word had recently been taken up by hostile, ideology-driven critics, who wielded it against artists who showed a preoccupation with «form» over «content» (which had to be «socialist»). Like Shostakovich, Sollertinsky fell foul of these critics: he was a music scholar and critic who supported «bourgeois» modernist composers such as Alban Berg or Ernst Krenek. Shostakovich was often seen as a follower of such Western trends, which were condemned by the second half of the 1930s.

A fugue, by definition, is concerned primarily with form. It is an intricate musical construction which takes, usually, a single theme, called the «subject», placing it in every voice of the texture, sometimes turning it «upside down», compressing or expanding it, or stacking up the entries of the theme in one voice after another. It is a challenge for the listener to follow the details, and the score is often needed to reveal all the secrets. One of the



Dmitri Shostakovich

pinnacles of this particular art form is Johann Sebastian Bach's 48 preludes and fugues, also known as the *Well-Tempered Clavier*. Bach wrote his first 24 in each major and minor key, then completed another set of 24 two decades later. The great variety of moods and techniques in the midst of such strict construction astonished composers of the following generations. Young pianists of Shostakovich's time were given Bach preludes and fugues as their daily bread, to develop both their fingers and intellects. But what message would a Soviet composer convey by imitating Bach, a religious composer from a distant culture?

In 1934, Shostakovich only kept up his «exercises» for four days, and did not return to the project until 1950, when he was still recovering from the official censure he had faced two years earlier, precisely for his «formalism». For the first year, his music was not even performed, but he tried to ingratiate himself with the

regime in 1949, writing, for example *The Song of the Forests*, a cantata for Stalin's birthday. More serious works had to be consigned to the desk-drawer in the hope of better times. The daily fugal exercises seemed like a good idea once again.

But there was also a direct source of inspiration: Shostakovich was invited to serve on the jury for the first Bach Competition in Leipzig, East Germany in 1950. The top three prizes went to Russian pianists, and the 48 Preludes and Fugues featured prominently in the performances. Shostakovich started composing rapidly, often completing a prelude-and-fugue pair in the course of a single day. A couple of fugues from 1934 were included in the final set. Tatyana Nikolayeva, who had won the first prize in Leipzig, had the privilege of being the first to read through the manuscripts. She became a close friend of the composer, perhaps even a «muse», and was certainly the ideal performer of the op. 87 pieces.

When Shostakovich, himself an impressive pianist, played the completed set to an audience of composers, musicologists and performers, a heated discussion ensued. Nikolayeva said later that Shostakovich's nerves interfered with his performance – on such occasions he usually played far too quickly and with little expression. Opinion was divided, and there were predictable accusations of formalism. But strong support came from the pianists, including the young Nikolayeva but also the Shostakovich's long-established champion, Maria Yudina. They were able to vouch for work's playability, and its potential classic status. Nikolayeva went on to learn the complete set, which takes over two hours to play, and became its great advocate on the concert platform.

In 1952, the Preludes and Fugues were nominated for a Stalin Prize, the highest award in arts, letters and sciences. The committee was split: the head of the Composers' Union, Tikhon Khrennikov, stated that he had found several worthy prelude-and-fugue pairs in the set, but many others, he thought, were best regarded as mere compositional exercises with no real artistic substance

(almost quoting Shostakovich's letter of 1934!). In the end, the committee reached a compromise: the prize should go to a selection (the C major, A major, E major, C minor, and D minor pairs) rather than the complete set. Stalin's death in March 1953 led to a cancellation of the awards (along with all other scheduled events) and the prizes from that year's round were never actually awarded. Nevertheless, Stalin's demise led to a limited relaxation in Soviet life, from the release of political prisoners to a broadening of artistic possibilities. Shostakovich's Preludes and Fugues now enjoyed a more propitious environment and entered the repertoire of conservatoire students and professional pianists alongside Bach's 48.

As the letter of 1934 hints, Shostakovich's aim was not to scale the heights of ingenuity and complexity. The interest lies, rather, in the tension between past and present musical idioms. Shostakovich deliberately models the first few preludes and fugues closely on Bach's (such as the C major and A minor pairs), which immediately places the listener on the alert whenever there are clear deviations from that idiom. He often evokes Baroque genres in the preludes, such as the passacaglia of the G#-minor prelude, where the immutable bass-line underpins ten variations; there is also the slow dance of the sarabande in the C-major and D-minor preludes, the first and last in the cycle. But the further we progress through the set, the more stylistic surprises we find: there are elements of Russian and Jewish popular songs in, for example, the B-flat minor and A-flat major preludes, and there is the highly chromatic, and crazily demonic fugue in D-flat major (an exacting test of any pianist's mental and physical stamina).

If the almost atonal sound world of the D-flat major fugue clearly flirted with «formalism», the flavour of Russian song in several of other fugues was a saving grace, especially in the later pieces of the set (including E-flat minor, F minor and G minor). A century before Shostakovich, Mikhail Glinka dreamed of marrying the Germanic form of the Bachian fugue with Russian song, arguing that this would create the perfect foundation for

Russian national music. Since some of Shostakovich's fugues seemed to be fulfilling Glinka's dream (as he would have been well aware), the officials were prepared to relent. The «Russian» card fitted well with the politics of the early Cold War period. The Jewish elements, by contrast, passed without remark, due to the current «anti-cosmopolitanism campaign» of persecution against prominent Jews following the establishment of Israel. Some of the pieces stand out for their uniqueness. Take the A-major fugue, which glistens with pure colours of major and minor triads and charms us with its sparkling high-register sonorities that evoke a music box or a glass harmonica. This is immediately followed by the pointed Shostakovichian scherzo of the F#-minor prelude, which contains Jewish melodic elements. These come to fruition in the haunting fugue that follows, seemingly based on Jewish cantorial recitations. The final Fugue, in D minor, is the grandest of all. It is a double fugue (there are two themes), and the dramatic, slow-burning development of the material provides the set with a moving and monumental finale.

The formal and textural restrictions of this Bachian genre suited Shostakovich very well. Shostakovich's piano music had always kept its distance from the lush Romanticism associated with Rachmaninov, and he preferred sharply defined lines and ascetic textures, as if denying himself the beauty of the piano. This approach is vindicated in the Preludes and Fugues. Combined with the ruminative nature of most of the fugues, a sense of poignant intimacy emerges. It is as if we are leafing through Shostakovich's diary, to read of his changing moods and flights of imagination day by day. The process of solving technical, «formalist» tasks in the fugues brought Shostakovich a pronounced feeling of satisfaction and self-worth. From his letters, we know that rising to a challenge, and looking afterwards upon a difficult job well done lifted Shostakovich out of depressions that could verge on the suicidal. Although Nikolayeva soon brought the complete set to the concert stage, Shostakovich continued to associate the pieces with private music-making among his closest friends and colleagues, and he went to the trouble of arranging all the fugues for three or four pianists, assigning one voice to

each pianist so that they could be explored in a relaxed and convivial setting. The fugues helped to provide a refuge for a small coterie of like-minded people who sought to protect their private world from the harshness of the late Stalin years.

Marina Frolova-Walker FBA is Professor of Music History at the Faculty of Music, University of Cambridge, and Fellow of Clare College. She is the author of Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin (Yale, 2007), Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics (Yale, 2016), and co-author (with Jonathan Walker) of Music and Soviet Power, 1917–32 (Boydell, 2012). In 2015 she was awarded the Edward J. Dent Medal by the Royal Musical Association for «outstanding contribution to musicology».

This composition is to be heard for the first time at Philharmonie.



“

**WE PLAN &
PRESERVE
YOUR FAMILY'S
WEALTH**

Bérengère LAUNAY



SPUERKEESS
Private Banking

Banque et Caisse d'Épargne de l'État, Luxembourg, établissement public autonome
1, Place de Metz, L-2954 Luxembourg, R.C.S. Luxembourg B30775

Interprète

Biographie

Igor Levit piano

Igor Levit est sacré «Artist of the Year 2020» dans le cadre des Gramophone Classical Music Awards, «Recording Artist of the Year 2020» par *Musical America* et remporte le Gilmore Artist Award en 2018. En novembre 2020, il est nominé pour un Grammy dans la catégorie «Best Classical Instrumental Solo». Le *New York Times* le décrit comme l'un des «*artistes majeurs de sa génération*». Il est directeur artistique de l'Académie de musique de chambre et du Standpunkt Festival au sein du Printemps de Heidelberg. Au printemps 2019, il a été nommé professeur de piano à la Hochschule für Musik, Theater und Medien de Hanovre. Sa première intégrale des *Sonates pour piano* de Beethoven, parue en septembre 2019 chez Sony Classical, a atteint immédiatement la première place des Klassik Charts. Igor Levit a présenté cette intégrale notamment au Festival de Salzbourg, au Festival de Lucerne ainsi qu'au Musikfest Berlin, à l'Elbphilharmonie de Hambourg et au Wigmore Hall de Londres. Ses récitals le mènent régulièrement au Carnegie Hall de New York, au Concertgebouw d'Amsterdam et au Musikverein de Vienne. Il est fréquemment invité par les grands orchestres du monde entier comme les Berliner Philharmoniker, le Cleveland Orchestra, le Gewandhausorchester Leipzig, le Concertgebouworkest, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks et les Wiener Philharmoniker. Ses concerts cette saison le mènent entre autres à Boston, Chicago, Los Angeles, New York, Amsterdam, Berlin, Londres, Madrid, Paris et Tokyo. Au printemps 2021, le Festival de Lucerne a



Igor Levit
photo: Felix Broede

annoncé la première édition d'un nouveau festival de piano programmé par le pianiste, à partir de mai 2023. Igor Levit a joué pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg en septembre dernier aux côtés des Münchner Philharmoniker.

Igor Levit Klavier

Igor Levit ist «Artist of the Year 2020» der Gramophone Classical Music Awards, *Musical America's* «Recording Artist of the Year 2020» und Preisträger des 2018 Gilmore Artist Award. Im November 2020 erfolgte die Nominierung für einen Grammy in der Kategorie «Best Classical Instrumental Solo». Die *New York Times* beschreibt Igor Levit als einen der «*bedeutendsten Künstler seiner Generation*». Er ist künstlerischer Leiter der Kammermusikakademie und des Standpunkte Festivals des Heidelberger Frühlings. Im Frühjahr 2019 erfolgte der Ruf als Professor für Klavier an seine Alma Mater, die Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Seine im September 2019 von Sony Classical veröffentlichte erste Gesamteinspielung der Beethoven-Klaviersonaten erreichte umgehend Platz 1 der offiziellen Klassik Charts. Zyklen der gesamten *Klaviersonaten* Beethovens präsentierte Igor Levit u. a. bei den Salzburger Festspielen, dem Lucerne Festival sowie dem Musikfest Berlin, in Hamburgs Elbphilharmonie und Londons Wigmore Hall. Recitals führen ihn regelmäßig zur Carnegie Hall nach New York, zum Concertgebouw Amsterdam und dem Wiener Musikverein. Er gastiert regelmäßig mit den weltweit führenden Orchestern, wie den Berliner Philharmonikern, dem Cleveland Orchestra, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Concertgebouworkest, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und den Wiener Philharmonikern. Auftritte in der kommenden Spielzeit führen Igor Levit u. a. nach Boston, Chicago, Los Angeles, New York, Amsterdam, Berlin, London, Madrid, Paris und Tokyo. Im Frühling 2021 kündigte das Lucerne Festival die erste Ausgabe eines neuen, von Igor Levit kuratierten, Klavierfestivals für Mai 2023 an. In der Philharmonie Luxembourg konzertierte Igor Levit zuletzt im vergangenen September an der Seite der Münchner Philharmoniker.



Exposition permanente

De nouveaux détails à découvrir en permanence

Une promenade à travers l'art
Peintures et sculptures européennes, 17^e-19^e siècles



**VILLA
VAUBAN** Musée d'Art
de la Ville de
Luxembourg



villavauban.lu

LUN - DIM 10 - 18H00 VEN 10 - 21H00 MAR fermé

Récital de piano

Prochain concert du cycle «Récital de piano»
Nächstes Konzert in der Reihe «Récital de piano»
Next concert in the series «Récital de piano»

20.06.2022 20:00
Grand Auditorium
Lundi / Montag / Monday

Evgeny Kissin piano

Bach: *Tocatta und Fuge BWV 565* (arr. Carl Tausig)

Mozart: *Adagio KV 540*

Beethoven: *Klaviersonate op. 110*

Chopin: *Mazurkas*

Andante spianato et Grande Polonaise brillante op. 22

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site www.philharmonie.lu

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter www.philharmonie.lu



your comments are welcome on
www.facebook.com/philharmonie



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture



Mercedes-Benz

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2022
Pierre Ahlborn, Président
Stephan Gehmacher, Directeur Général
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher
Rédaction: Charlotte Brouard-Tartarin,
Dr. Christoph Gaiser, Dr. Tatjana Mehner,
Anne Payot-Le Nabour
Design: Pentagram Design Limited
Imprimé par: Print Solutions
Tous droits réservés.