

IGOR LEVIT
BACH
BEETHOVEN
RZEWSKI

G010003268317T

heidelberger
frühling

IGOR LEVIT



BACH

GOLDBERG VARIATIONS

BEETHOVEN

DIABELLI VARIATIONS

RZEWSKI

THE PEOPLE UNITED WILL NEVER BE DEFEATED!

**JOHANN
SEBASTIAN
BACH**

(1685–1750)

GOLDBERG VARIATIONS

ARIA WITH 30 VARIATIONS, BWV 988

1	Aria	4:25
2	Var. 1 a 1 Clav.	1:55
3	Var. 2 a 1 Clav.	1:50
4	Var. 3 – Canone all’Unisono a 1 Clav.	1:57
5	Var. 4 a 1 Clav.	1:06
6	Var. 5 a 1 ovvero 2 Clav.	1:20
7	Var. 6 – Canone alla Seconda a 1 Clav.	1:22
8	Var. 7 al tempo di Giga a 1 ovvero 2 Clav.	1:51
9	Var. 8 a 2 Clav.	1:52
10	Var. 9 – Canone alla Terza a 1 Clav.	2:07
11	Var. 10 – Fughetta a 1 Clav.	1:40
12	Var. 11 a 2 Clav.	1:44
13	Var. 12 – Canone alla Quarta	2:05
14	Var. 13 a 2 Clav.	5:36
15	Var. 14 a 2 Clav.	2:02
16	Var. 15 – Canone alla Quinta a 1 Clav. Andante	4:17

IGOR LEVIT

PIANO

17	Var. 16 – Ouverture a 1 Clav.	2:55
18	Var. 17 a 2 Clav.	1:48
19	Var. 18 – Canone alla Sesta a 1 Clav.	1:27
20	Var. 19 a 1 Clav.	1:25
21	Var. 20 a 2 Clav.	1:48
22	Var. 21 – Canone alla Settima	2:43
23	Var. 22 – Alla breve a 1 Clav.	1:37
24	Var. 23 a 2 Clav.	2:05
25	Var. 24 – Canone all’Ottava a 1 Clav.	2:34
26	Var. 25 a 2 Clav.	8:00
27	Var. 26 a 2 Clav.	2:01
28	Var. 27 – Canone alla Nona a 1 Clav.	1:34
29	Var. 28 a 2 Clav.	2:13
30	Var. 29 a 1 ovvero 2 Clav.	1:53
31	Var. 30 – Quodlibet a 1 Clav.	1:45
32	Aria da capo	4:29

**LUDWIG
VAN
BEETHOVEN**
(1770–1827)

DIABELLI VARIATIONS

33 VARIATIONS ON A WALTZ BY ANTON DIABELLI, OP. 120

1	Tema. Vivace	0:47
2	Var. 1 – Alla Marcia maestoso	1:52
3	Var. 2 – Poco allegro	0:49
4	Var. 3 – L'istesso tempo	1:32
5	Var. 4 – Un poco più vivace	0:59
6	Var. 5 – Allegro vivace	0:52
7	Var. 6 – Allegro ma non troppo e serio	1:41
8	Var. 7 – Un poco più allegro	1:00
9	Var. 8 – Poco vivace	1:34
10	Var. 9 – Allegro pesante e risoluto	1:59
11	Var. 10 – Presto	0:33
12	Var. 11 – Allegretto	1:04
13	Var. 12 – Un poco più moto	0:47
14	Var. 13 – Vivace	1:05
15	Var. 14 – Grave e maestoso	5:01
16	Var. 15 – Presto scherzando	0:34
17	Var. 16 – Allegro	0:54

IGOR LEVIT
PIANO

18	Var. 17	0:58
19	Var. 18 – Poco moderato	1:58
20	Var. 19 – Presto	0:42
21	Var. 20 – Andante	2:24
22	Var. 21 – Allegro con brio – Meno allegro – Tempo I	1:22
23	Var. 22 – Allegro molto (<i>alla "Notte e giorno faticar" di Mozart</i>)	0:50
24	Var. 23 – Allegro assai	0:51
25	Var. 24 – Fughetta. Andante	2:44
26	Var. 25 – Allegro	0:45
27	Var. 26	0:56
28	Var. 27 – Vivace	0:53
29	Var. 28 – Allegro	0:55
30	Var. 29 – Adagio ma non troppo	1:18
31	Var. 30 – Andante, sempre cantabile	2:14
32	Var. 31 – Largo, molto espressivo	5:18
33	Var. 32 – Fuga. Allegro – Poco adagio	3:11
34	Var. 33 – Tempo di Menuetto moderato (<i>ma non tirarsi dietro</i>)	3:31

THE PEOPLE UNITED WILL NEVER BE DEFEATED!
36 VARIATIONS ON ¡EL PUEBLO UNIDO JAMÁS SERÁ VENCIDO!

1	Thema. With determination	1:30
2	Var. 1 – Weaving, delicate but firm	1:01
3	Var. 2 – With firmness	0:57
4	Var. 3 – Slightly slower – With expressive nuances	1:10
5	Var. 4 – Marcato, with determination	0:59
6	Var. 5 – Dreamlike, frozen – A little slower – Tempo	1:39
7	Var. 6 – Same tempo as beginning – Slower – Tempo – Slower	1:14
8	Var. 7 – Tempo (Lightly, impatiently)	0:53
9	Var. 8 – With agility; not too much pedal; crisp	1:15
10	Var. 9 – Evenly	1:30
11	Var. 10 – Comodo, recklessly	1:12
12	Var. 11 – Tempo I. Like fragments of an absent melody, in strict time	1:05
13	Var. 12	1:32
14	Var. 13	2:18
15	Var. 14 – A bit faster, optimistically	1:15
16	Var. 15 – Flexible, like an improvisation	1:47
17	Var. 16 – Same tempo as preceding, with fluctuations; much pedal – Expansive, with a victorious feeling	1:42
18	Var. 17 – Left hand strictly. Right hand freely, roughly as in space	1:23

19	Var. 18	1:46
20	Var. 19 – With energy	0:39
21	Var. 20 – Crisp, precise	0:34
22	Var. 21 – Relentless, uncompromising	0:49
23	Var. 22	0:44
24	Var. 23 – As fast as possible, with some rubato	0:25
25	Var. 24	3:12
26	Var. 25	2:39
27	Var. 26 – In a militant manner	1:15
28	Var. 27 – Tenderly, and with a hopeful expression – Cadenza – Fiercely	5:35
29	Var. 28	1:22
30	Var. 29	0:32
31	Var. 30	2:55
32	Var. 31	1:00
33	Var. 32	1:00
34	Var. 33	1:13
35	Var. 34	1:02
36	Var. 35	1:21
37	Var. 36 – Improvisation	6:44
38	Thema. Tempo I	3:12

DIE WELT VON ALLEN SEITEN – IGOR LEVITS BILDUNGSREISE IN NEUNUNDNEUNZIG VARIATIONEN

von ANSELM CYBINSKI



Was für ein Triathlon: *Goldberg, Diabelli, People United*. Drei Stunden Musik, drei Epochen und – mindestens – einhundertzwei tönende Charaktere. Zusammengefasst in drei der anspruchsvollsten Klavierzyklen der Geschichte, in Sammelwerken, die nicht nur pianistisch die Summe ganzer Jahrhunderte ziehen, sondern vor allem in ihrer kompositorischen Universalität wie übergroße Magneten wirken, die fast alles, was ihren Autoren jeweils erreichbar war, in ihr Kraftfeld zwingen. So könnte sie aussehen, die maximale Kompression der Hörerlebnisse. Das könnte sie sein, die höchste Beschleunigung der Ereignisse, die größtmögliche Ballung der Ideen und Gestalten. Mehr Farbe und Kontrast, mehr Tempo und Energie auf engstem Raum sind kaum denkbar.

Merkwürdig nur – statt eines Gefühls von Erschöpfung stellt sich beim Umgang mit den Stücken, je länger desto mehr, der gleichmäßige Atem von tiefer Sammlung ein. Statt von Schwindel übermannt zu werden, findet die Wahrnehmung hinein in die helle Konzentration geduldigen Übens. Bald stellt sich heraus: Im Zentrum des Sturms herrscht – nein, nicht Stille, aber doch die Festigkeit einer unerschütterlichen Ordnung. So wild sich die Musik auch gebärden mag, in ihrem Innersten scheinen die Leidenschaften gebändigt; zentrifugale und zentripetale Kräfte gleichen sich aus. Die überbordende Fantasie, die im Minutenrhythmus, Variation für Variation, Neues auf den Plan ruft, sie wird geerdet durch stete Rückblicke auf eine einprägsame Melodie (Rzewski), durch eine verlässlich beibehaltene Basslinie (Bach) oder einen symmetrischen Bau und stabilen harmonischen Parcours (Beethoven).

DER PROZESSOR IST HOCH GETAKTET Variationen seien ihm eigentlich immer schon »die liebste musikalische Form« gewesen, sagt der Pianist Igor Levit im Gespräch. »Je schneller der Wechsel, je höher die Frequenz, desto besser. Ich brauche das, diese bunten

und vielfältigen Charaktere. Variationszyklen erlebe ich wie Reiseliteratur: Es sind Berichte von Wegen, die von A nach B führen, aber auch von Menschen, die als Person X aufbrechen und als Person Y ankommen. Nie weiß ich im Voraus, wie ich die Stationen der Reise erleben werde und in welcher Verfassung ich ans Ziel gelange. Dennoch habe ich mich auf solchen Wegen immer sehr geschützt und aufgehoben gefühlt.« Alles Zeremonielle ist Levit fremd; der immer noch sehr junge Musiker ist das Gegenteil eines weltentrückten Hohenpriesters am Klavier: ein Geist von quecksilbriger Beweglichkeit, der in rasendem Tempo denkt, spricht und schreibt. Ein Virtuose der mobilen Kommunikation, der stets auf mehreren Kanälen zugleich empfängt und sendet. Ein emphatischer Zeitgenosse überdies, der das politisch-gesellschaftliche Tagesgeschehen mit leidenschaftlicher Anteilnahme verfolgt. Sein innerer Prozessor ist hoch getaktet, und er will unablässig gefüttert werden. Alles interessiert Igor Levit, überall nimmt er Impulse auf. Kaum hat er indessen am Instrument Platz genommen, da geht eine Ruhe von ihm aus, als schöpfe er aus den Urgründen der Existenz.

AUF DER SUCHE NACH DER INNEREN BEDEUTUNG Kein anderes Medium bietet dem raschen Verständnis für prägnante musikalische Charaktere ein so dankbares Betätigungsfeld wie die Kunst der Variation. Nicht das »Schicksal«, wie in den großen Sonatensätzen, klopfte in Variationen an die Tür, hat der Beethoven-Biograph Maynard Solomon klug bemerkt: Kategorien wie Notwendigkeit, Unausweichlichkeit verlangten nach einem dialektischen musikalischen Muster, um ihre Botschaft auszudrücken, nach einer Form also, die bis in die Mikrofaser hinein in Polaritäten organisiert ist. Variationen dagegen handelten von erfahrungshungrigen, wetterwendischen Menschen, so Solomon. Ihr Held sei der Abenteurer, der Schelm, der Spieler. Vor allem aber der Denker, »der seiner eigenen

Wahrnehmung misstraut, der die Wirklichkeit formt und wieder umformt auf der Suche nach ihrer inneren Bedeutung«. Igor Levit ist da ganz in seinem Element: Identifikation mit der gegebenen musikalischen Situation und kühle Distanz zu dieser bedingen einander bei der Interpretation von Variationszyklen. Allenthalben lauert die Gefahr des allzu kurzatmigen, kaleidoskopisch Harmlosen – erst die Kontrolle der Anlage im Ganzen sorgt für jene Spannungsverläufe, an denen den Komponisten so viel gelegen war.

LIEBLINGSSTÜCK: DIE DIABELLI-VARIATIONEN Karl-Heinz Kämmerling, der 2012 verstorbene große Klavierpädagoge an der Musikhochschule Hannover, hat die intellektuelle Veranlagung seines Schülers früh erkannt. »Kämmerling hatte ein Auge für junge Leute wie kein anderer«, erinnert sich Levit. »Ich hörte und entdeckte damals, so im Alter von 16 oder 17 Jahren, unglaublich viel Musik. Ständig kam ich mit etwas anderem an, mal mit Bartóks *Konzert für Orchester*, dann wieder mit Beethovens *Missa solemnis*. ›Sie werden noch einer dieser verkappten Dirigenten‹, sagte mir Kämmerling manchmal mit tadelndem Unterton, ›Sie müssen sich endlich konzentrieren.‹ Natürlich interessierte er sich vor allem für Studenten, deren Ehrgeiz ganz aufs Instrument fokussiert war. Und doch war er es, der mich erstmals auf die *Diabelli-Variationen* hinwies. 2004 war das. ›Nehmen Sie sich das mal vor, das wird Ihr Stück!‹, riet er mir. Anders als andere Lehrer vertrat er nie die Einstellung, man solle dreißig Jahre warten, bis man reif wäre für die größten Werke. Ich habe daraufhin angefangen, die Noten auf losen Blättern zu lesen. Vieles habe ich überhaupt noch nicht verstanden, manches hat mich auch völlig verstört.« Doch die Passion war geweckt: Levit hat Beethovens umfangreichstes Klavierwerk bald häufiger im Konzert gespielt. Und natürlich stand es auf dem Programm seines Konzertexamens 2010 in Hannover.

Ein mutiges Statement für einen jungen Pianisten fürwahr: Bekanntlich gelten Beethovens 33 *Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli* als extrem komplexes Stück Musik. Hans von Bülow, der sie 1856, rund dreißig Jahre nach dem Tod des Komponisten, in Berlin zur Uraufführung brachte, sah in ihnen »den Mikrokosmos des Beethoven'schen Genius überhaupt, ja sogar ein Abbild der ganzen Tonwelt im Auszuge. Alle Evolutionen des musikalischen Geistes und der Klangfantasie – vom erhabensten Tiefsinn bis zum verwegensten Humor – [...] gelangen in diesem Werk zur beredtesten Erscheinung«, bemerkte Bülow im Vorwort seiner kommentierten Ausgabe. Die Entstehungsgeschichte der Variationen bezeugt, ebenso wie jene der aus der gleichen Schaffensphase stammenden *Missa solemnis*, die völlige Autonomie des rund fünfzigjährigen Komponisten, der sich frei gemacht hat von den Erwartungen seiner Auftraggeber und nur noch den eigenen Obsessionen folgt. Fünfzig Kollegen – Persönlichkeiten wie Franz Schubert, Johann Nepomuk Hummel oder Carl Czerny (der wiederum seinen elfjährigen Schüler Franz Liszt hinzuzieht) – bittet der Verleger und Komponist Anton Diabelli 1819 um je eine Variation über einen selbst verfassten Walzer. Die Beiträge sind für einen Sammelband gedacht, der die noch junge Firma Diabellis in der Musikwelt bekannt machen soll. Zunächst mokiert sich Beethoven über die Trivialität des Themas mit seinen mechanischen Sequenzen. Doch dann bringt er innerhalb weniger Monate mehr als zwanzig Variationen zu Papier. Und einige Jahre später fügt er sogar noch zehn weitere hinzu, wobei er nun besonders sorgfältig auf den architektonischen Zusammenhalt des Zyklus achtet.

EIN KOMPENDIUM DES HUMORS Dass Beethovens *Diabelli-Variationen* noch heute vom Nimbus des Schwierigen umgeben sind, kann Levit kaum nachvollziehen. Kein einziges Konzert habe er erlebt, aus dem die Zuhörer nicht »berührt und gepackt, ja eigentlich per-

plex« herausgekommen seien, erinnert er sich. »Es ist doch ein unvergleichliches Erlebnis zu verfolgen, wie Beethoven sich den etwas tumben Walzer aneignet, wie er das Material seziert und zugleich nobilitiert, indem er immer wieder andere Bausteine herausbricht und daraus diese Fülle unvergleichlich kühner Sätze gewinnt. Um dann, nach der großen Händel'schen Fuge der 32. Variation zum graziös stilisierten Menuett der 33. Variation zu gelangen. Dieser Übergang zum Finale, die sechs *Poco adagio*-Takte mit ihren magischen Akkorden zwischen Es-Dur und C-Dur, in denen die Zeit plötzlich stillzustehen scheint, gehören mit zum Ungeheuerlichsten, was Beethoven je geschrieben hat.« Trotz der zahlreichen Anspielungen auf die Arietta aus der kurz zuvor vollendeten Klaviersonate op. 111, mit der diese 33. Variation nicht nur die Tonart C-Dur teilt, sondern auch den intervallischen Umriss des Themas, spreche Beethoven hier doch in einem ganz anderen Tonfall, glaubt Levit. »Dieses *Tempo di Menuetto* ist weniger verklärt, weniger ätherisch, sondern sehr verschmitzt und galant. Musik voller Humor, dabei aber zutiefst spirituell!«

Paradoxie des Beethoven'schen Spätstils: Ausgerechnet die vermeintlich so sperrigen *Diabelli-Variationen* entpuppen sich bei näherem Hinsehen als Kompendium des Komischen. Die von Diabellis latent unernstem Thema ausgelöste Ideenflut bringt vielerlei Rollenspiele, Maskeraden und Ausgelassenheiten hervor. Neben einer Reihe von Variationen, »in denen es lacht und kichert« (Alfred Brendel), finden sich besonders unter den später hinzukomponierten Sätzen mehrere scharf gezeichnete Parodien auf den Walzer. Nicht zu vergessen das Zitat von Leporellos »Keine Ruh' bei Tag und Nacht« aus *Don Giovanni*: Die Pointe liegt hier nicht allein in den überraschenden motivischen Parallelen, sie lässt sich überdies symbolisch deuten. William Kinderman weist darauf hin, dass Beethovens Haltung gegenüber dem Thema gleichermaßen kritisch wie treu sei – genau wie die Beziehung des Dieners zu seinem Herrn in Mozarts Oper.

FÜNF FINGER BALLEN SICH ZUR FAUST Bekanntlich spielt der aus Nationalstilen, Formen und Satztechniken unterschiedlicher Provenienz amalgamierte »vermischte Geschmack« schon bei Bach eine zentrale Rolle. Und auch Beethovens Verfahren der motivischen Arbeit in den *Diabelli-Variationen* bringt eine polyglotte Fülle der Tonfälle hervor, die die Grenzen zwischen Artifiziellem und Populärem durchlässig werden lässt. Doch erst der Amerikaner Frederic Rzewski, der große Nachfolger der legendären »Composer-Pianists« des 19. und 20. Jahrhunderts, inszeniert die Konfrontation des Heterogenen, ja Widersprüchlichen als explizit politische Aussage. Rzewskis Eklektizismus wird zum Manifest der Solidarität: Die absichtsvolle Unreinheit der Stile in seinem zyklischen Variationswerk über das chilenische Revolutionslied *The People United Will Never Be Defeated!* (*¡El pueblo unido jamás será vencido!*) stellt sich Mitte der 1970er Jahre nicht nur demonstrativ gegen den elitären Purismus der Neuen Musik. Sie nimmt auch die utopische Vereinigung der Klassen und Völker im Interesse einer gerechteren Welt vorweg.

Ins Aberwitzige übersteigerte pianistische Virtuosität, Anleihen bei diversen Spielarten der avantgardistischen Neuen Musik, bei Idiomen des Jazz und der Popmusik und dazu mehrere linke Protestlieder: Sie alle klingen zusammen in einer revolutionären Polyphonie, die, wie Igor Levit sagt, den Hörer unwillkürlich zur Haltung zwingt – und zwar ganz unabhängig davon, ob man die marxistische Stoßrichtung des Werks nun teile oder nicht. »Wenn Rzewski seine 36 Variationen in sechs Gruppen zu sechs Variationen unterteilt, dann schafft er damit eine logische und zugleich sehr suggestive Ordnung: Fünf Variationen einer Gruppe widmen sich jeweils einem anderen strukturellen Aspekt wie Rhythmus, Melodie oder Kontrapunkt. Die sechste fasst dann alle diese Aspekte zusammen. Erst die fünf Finger, dann die Faust! Auch im Großen verfährt Rzewski nach

diesem Prinzip. Fünf ›Stadien‹, die wiederum je einen anderen Akzent setzen, werden im letzten Stadium resümiert. Die Verbrüderung aller Menschen findet auf mehreren Ebenen ihre formale Entsprechung.« Um sehr viel mehr als nur um Kunst gehe es in diesen Variationen, ist Levit überzeugt. Er versteht das Werk nicht in erster Linie als geistiges Dokument der Jahre um 1975, nachdem Salvador Allende ermordet worden war und das Militär in Chile mit Unterstützung der USA das erste frei gewählte marxistische Regime gestürzt hatte. Für Levit sind die *People United*-Variationen eine Art klingender Lackmustest: »Die Frage, mit der sie uns konfrontieren, lautet, um mit einem anderen Rzewski-Stück zu sprechen: *Which Side Are You On?* Auf welcher Seite stehst du? Auch ich, der Pianist, bin da angesprochen. Darf ich im Elfenbeinturm verharren? Was mache ich überhaupt, und wie lebe ich eigentlich?«

FREDERIC RZEWSKI ALS MENTOR Dass es der Komponist von *The People United* sein würde, der ihm ganz neue ethische Dimensionen des Musizierens eröffnet, konnte Levit kaum ahnen, als er das Stück während des Studiums in der Aufnahme von Marc-André Hamelin kennenlernte. Was den immerzu nach neuen Herausforderungen Ausschau haltenden jungen Musiker zuerst daran faszinierte, waren die fast unüberwindlich scheinenden manuellen Schwierigkeiten. Bei näherem Hinsehen stellten sie sich indes als überwiegend lösbar heraus – weil die »Musik erkennbar von jemandem geschrieben wurde, der genau weiß, was auf dem Klavier möglich ist«, so Levit. Noch auf der Hochschule begann er über Rzewski zu recherchieren. Er machte den zurückgezogen in Belgien lebenden Komponisten im Internet ausfindig. 2005 kontaktierte er ihn und bat um eine Komposition. So kam ein kleiner Auftrag zustande; Rzewski schrieb einen knapp halbstündigen Zyklus von *Nanosonaten*, die Levit 2006 beim Norddeutschen Rundfunk

in Hannover zur Uraufführung brachte – »vor rund 25 Menschen«, wie er sich erinnert. »Wir blieben dann in Kontakt, und 2010 habe ich endgültig beschlossen, die *People United* zu lernen.«

Frederic Rzewski, 1938 in Massachusetts geboren, Schüler von Meistern wie Milton Babbitt, Roger Sessions und Luigi Dallapiccola, ist eine der großen Gestalten der musikalischen Moderne in den USA. Ein Künstlertypus, den die Amerikaner als »Maverick« zu bezeichnen pflegen – Einzelgänger, Visionär und Sonderling zugleich. In den siebziger Jahren machte sich Rzewski einen Namen als unerschrockener Interpret von Klaviermusik der Avantgarde. Parallel dazu spielte er in Improvisationskollektiven und arbeitete mit Jazzmusikern wie Anthony Braxton und Steve Lacy zusammen. Seinen Personalstil als Komponist entwickelte er in seiner New Yorker Zeit bis 1976, in der auch die *People United*-Variationen entstanden. Bis zu seiner Emeritierung, von 1977 bis 2003, lehrte Rzewski am Konservatorium von Lüttich. Levit hat ihn als einen schwierigen und zugleich liebenswerten Menschen kennengelernt. »Frederic ist der wandelnde Widerspruch. Er ist von Natur aus misstrauisch, manchmal stößt er selbst seine treuesten Unterstützer vor den Kopf. Und er boykottiert seinen eigenen Ruhm. Dabei ist er ungeheuer gelassen und selbstironisch. Die Begegnung mit ihm zählt für mich zu den wertvollsten Erfahrungen – nicht nur meiner bisherigen Musikerlaufbahn, sondern meines Lebens überhaupt. Wir sind wirklich Freunde geworden. Vielleicht erkennen wir einander im anderen ein bisschen wieder. Ich halte Rzewski für einen der ganz bedeutenden Komponisten unserer Zeit. Was ich außerdem schätze, das ist seine distanzierte Haltung zum Akt der Interpretation, dieses ›Ich halte keine Philosophiestunde, ich mache Musik. Ich schlage eine Taste an, ich spiele, und dann gehe ich wieder. Aber ich erkläre nicht irgendeine Magie‹.«

BACH: RHETORIK UND ORDNUNG Dass Rzewski für seine tönende Vision der Weltrevolution auf einen Klavierstil zurückgriff, der in den aristokratischen Salons der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, bei Chopin und dem frühen Liszt, seinen Ursprung hatte, beweist seine durch und durch pragmatische Denkweise. Erlaubt ist, was klingt und funktioniert – Dogmatismus sieht anders aus. Igor Levit scheint einiges gelernt zu haben von der ebenso idealistischen wie spielerischen Haltung des Amerikaners. Seine Entspanntheit war es womöglich, die dem jungen Pianisten zu Hilfe kam bei der Überwindung seiner Skrupel gegenüber Bachs *Goldberg-Variationen*. »Ich war eigentlich immer dagegen, das Stück zu spielen. Schließlich ist es eindeutig für ein zweimanualiges Cembalo bestimmt; einige Stellen mit gekreuzten Händen sind auf dem modernen Flügel nicht restlos überzeugend lösbar. Und meine Lieblingsaufnahmen der *Goldberg-Variationen* stammen alle von Cembalisten. Doch irgendwann kam der Zeitpunkt, da musste ich sie einfach machen!« Levits intensives Interesse an der Alten Musik bis Bach hatte sich schon früh gezeigt. Mit 16 Jahren empfand er das Bedürfnis nach spezieller Unterweisung auf dem Gebiet der historisch informierten Aufführungspraxis. »Lajos Rovatkay, der große Cembalist, Organist und Ensembleleiter aus Budapest, Schüler Helmut Walchas, der jahrelang als Professor an der Hochschule in Hannover unterrichtet hatte, war quasi mein Nachbar. Andreas Staier, der bei ihm studiert hatte, sprach von ihm als einer der faszinierendsten Musikpersönlichkeiten überhaupt. Eines Tages habe ich ihn einfach angerufen.«

Lajos Rovatkay wies seinen jungen Kollegen auf die Motetten Josquins hin, und er führte ihn an Komponisten wie Frescobaldi, Muffat und Kerll heran, deren Werke er bald häufiger in seine Programme aufnahm. »Ich hatte einige Cembalostunden bei ihm. Aber vor allem haben wir sehr viel Musik zusammen gehört und darüber diskutiert, und ich begann zu begreifen, auf welchen Fundamenten die Musik Bachs eigentlich steht. Zu

Bach selbst sind wir nur sehr langsam vorgedrungen. Mein Verständnis seiner Kunst ist heute stark geprägt auch von der Auseinandersetzung mit älterer, textgebundener Musik, mit Josquin oder Palestrina zum Beispiel. Ich entdecke bei Bach so viel Flehendes, Dürstendes, ein Dehnen und Schmeicheln – Affekte, in denen Sprechen und Singen unmittelbar zusammenzukommen scheinen. Aber natürlich ist da immer auch diese immense Architektur: Das Stück ist so groß, dass ich mich eher wie ein Mittler fühle, der sich zurücknehmen muss, weil er eine ungeheure Verantwortung für ein ganz fragiles Gesamterlebnis zu tragen hat. Ich glaube, ich könnte mit diesem Stück nie auf Tour gehen!«

DIE VARIATION ALS FORMAT DER TOLERANZ Bachs erster Biograph, Johann Nikolaus Forkel, berichtet, Bach habe die *Goldberg-Variationen* im Auftrag des unter Schlaflosigkeit leidenden russischen Gesandten am Dresdner Hof, Reichsgraf Hermann Carl von Keyserlingk, komponiert, der sich aus ihnen in unruhigen Nächten von seinem Cembalisten namens Goldberg vorspielen lassen wollte. Die moderne Bach-Forschung meldet erhebliche Zweifel an dieser Legende an. Zum einen, weil im Nürnberger Erstdruck von 1741 eine Widmung an den Reichsgrafen fehlt, zum anderen, weil Goldberg um 1740 erst dreizehn Jahre alt war – er dürfte den spieltechnischen Ansprüchen des Stücks mithin kaum gewachsen gewesen sein. Der englische Bach-Experte Peter Williams hat die Hypothese aufgestellt, die *Goldberg-Variationen* könnten als Paradestück für den damals in Dresden wirkenden ältesten Bach-Sohn Wilhelm Friedemann gedacht gewesen sein, dessen Karriere der Vater immer wieder zu fördern versuchte. Dies wiederum schließt nicht aus, dass sie von Anfang an den vierten Teil und damit den krönenden Schlussstein des Projekts *Klavier-Übung* bilden sollten. Im Kontext der Darstellung aller seinerzeit gängigen Gattungen für Tasteninstrumente in den ersten Teilen der *Klavier-Übung* führten die *Goldberg-Variationen* demnach vor, wie aus einer einzigen Basslinie bzw. Harmoniefolge

Sätze mannigfaltigster Genres zu entwickeln wären – von Charakterstücken aller Art über effektvolle Bravournummern bis hin zu strengen Kanons.

»Wie weit kann ich gehen und doch die Verbindung mit dem Anker halten? Wie viel Welt kann ich umfassen, ohne mich zu verlieren? Das sind die Fragen, die bei Variationen implizit im Raum stehen«, sagt Igor Levit. Ziemlich systematisch dekliniert Bach in den *30 Veränderungen* die Spielarten des Tänzerischen, Virtuosen und Gelehrten auf dem Klavier durch. Und auch er befolgt das Toleranzgebot der Variationsform: Statt eines zehnten Kanons erscheint am Ende, unmittelbar vor der Wiederholung der Aria, ein kunstvolles Quodlibet, eine Art Medley über populäre Weisen. Die Musik gibt sich volltönend, feierlich, fast triumphal. Dabei sind die Lieder, die Bach hier mit seinem Grundbass in Verbindung bringt, durchaus bodenständigen Charakters. »Ich bin so lang nicht bei dir g'west«, singt die eine Stimme, und die andere kommentiert: »Kraut und Rüben haben mich vertrieben.« Igor Levit ist sich sicher: Bach macht hier auch einen Insider-Scherz. »Das Quodlibet verhandelt die lange Abwesenheit der Aria, es beschwört sozusagen ihre Wiederkehr. Kraut und Rüben – das sind die dreißig elaborierten Variationen, die die empfindsame Arie so lange auf Abstand gehalten haben. Bach ironisiert die Form, der er soeben das größte Denkmal gesetzt hat!«



VARIATIONEN:

IGOR LEVIT UND DER

HEIDELBERGER FRÜHLING

www.heidelberger-fruehling.de

Es ist für einen Intendanten ein großes Glück, wenn man auf einen Künstler trifft, dessen Selbstverständnis und künstlerischer Ansatz dem eigenen konzeptionellen Denken nahe sind. Schon bei meinen ersten Begegnungen mit Igor Levit – damals machte er gerade sein Examen in Hannover – war mir klar, dass hier ein Künstler am Anfang seiner Karriere steht, für den das Nachdenken über Musik und ihre gesellschaftliche Relevanz zentrale Bedeutung haben.

Bei der Festival Akademie des Heidelberger Frühling, deren Bereich Kammermusik er seit 2011 leitet, kann man dies besonders eindrücklich miterleben. 2015 lud Igor Levit gemeinsam mit uns Frederic Rzewski – geradezu der Archetypus des unbequemen Künstlers – als »Artist in Residence« in die Kammermusik Akademie ein. Das Festival wurde durch ihn zur Plattform einer lebhaften Debatte über den politischen Charakter von Musik. Dass Igor Levit Frederic Rzewskis *The People United Will Never Be Defeated!* für sein aktuelles Album-Projekt gewählt hat, verwundert vor diesem Hintergrund nicht.

Der Heidelberger Frühling freut sich, zur Realisierung von **Bach, Beethoven, Rzewski** beizutragen. Denn in Heidelberg vollendete Igor Levit mit der ersten öffentlichen Aufführung der *Goldberg-Variationen* im April 2015 seinen Heidelberger Variationen-Zyklus. Die Variationen von Beethoven und Rzewski hatte er schon 2012 hier aufgeführt. Und noch etwas kommt hinzu: Der Entscheidung, die *Goldberg-Variationen* auf einem modernen Flügel zu spielen, gingen lange Gespräche über das Für und Wider voraus. Darf man dieses Werk auf einem modernen Flügel spielen, oder muss es ein Cembalo sein? Seit Glenn Gould ist die Frage zwar für mich beantwortet. Doch Igor Levit fügt der Antwort mit dieser Einspielung ein kräftiges Ausrufezeichen hinzu: Man darf!

Thorsten Schmidt

Intendant des Musikfestivals Heidelberger Frühling

THE WORLD FROM EVERY ANGLE — IGOR LEVIT'S EDUCATIONAL JOURNEY IN NINETY-NINE VARIATIONS

by ANSELM CYBINSKI

What a triathlon! The *Goldberg*, *Diabelli* and *People United* Variations! Three hours of music, three different periods and at least 102 musical characters: these works constitute three of the most demanding keyboard cycles in the whole history of music, representing a summation of entire centuries not just pianistically but above all in terms of their compositional universality, functioning as monumental magnets that draw into their force field almost everything that their composers were capable of achieving. In no other works are the listeners' experiences so compressed. In no other works do musical events follow each other with such speed, in no other are ideas and musical figures amassed with such concentrated intensity. It is hard to imagine more colour and contrast, more speed and energy within the narrowest confines.

It is remarkable only that the longer one works on these pieces, the more one feels not so much exhaustion as the deep regular breathing associated with a state of calm. Instead of being overcome by dizziness, performers can achieve the sheer concentration of patient practice and preparation. It soon becomes clear that at the centre of the storm lies not stillness but a steadfast and unshakeable sense of order. However wild the music may be, the passions at its heart seem tamed, a heart where centrifugal and centripetal forces cancel each other out. The ebullient imagination which, variation by variation, constantly summons new ideas into life is grounded in constant backward glances at a memorable melody in the case of Frederic Rzewski, in a reliably retained bass line in Bach and in a symmetrical structure and stable harmonies in Beethoven.

THE PROCESSOR IN OVERDRIVE Igor Levit reveals in conversation that variations have always been his favourite musical form. "The quicker the change and the higher the frequency, the better. I need this, I need these colourful and varied characters. I regard

variations as travel books, accounts of journeys that lead from A to B, but also accounts of people who set off on their journey as one person but who are already someone else by the time that they reach their destination. I never know in advance how I shall react to the various stages of my journey and in what state of mind I shall be when I reach my journey's end. And yet I have always felt safe and protected on such travels." All feeling of ceremonial is alien to Levit's whole nature – as a still very young musician, he is the very opposite of the other-worldly high priest presiding over his instrument. Rather, he is the spirit of mercurial volatility, thinking, speaking and writing in the fleetest of tempos, a virtuoso of lightning communication transmitting on several channels at once and, last but not least, an unequivocal contemporary who takes a passionate interest in day-to-day events in the world of politics and in society in general. His inner processor is in overdrive and demands to be constantly fed. Everything is of interest to him, and he responds to stimuli wherever he finds them, and yet barely has he sat down at the piano than he exudes a calm and a sense of tranquillity that suggest that he is able to draw on the very wellsprings of human existence.

IN SEARCH OF INNER SIGNIFICANCE No other medium offers such a grateful field of activity for a rapid understanding of memorable musical characters as the art of variation. As Beethoven's American biographer Maynard Solomon has astutely observed, it is not "fate" that comes knocking on the door in these variations, as it does in the great sonata movements. Such concepts as necessity and inevitability need a dialectical musical pattern within which to express their message – that is, a form structured around polarities right down to the very last detail, whereas in Solomon's view variation form takes as its subject "the adventurer, the picaro, the quick-change artist" and, above all, "the thinker who doubts perception, who shapes and reshapes reality in search of its inner significance".

Here Igor Levit is entirely in his element, identifying with the particular musical situation and at the same time maintaining his distance from it – only when taken together do these two mind-sets determine the performer's interpretative approach to any given set of variations. Everywhere there lurks the danger of trivializing these works and of rendering them innocuous by stressing their short-breathed, kaleidoscopic aspects. Only when their performer is in charge of their overall structure can he or she generate the tension that is built up over longer periods and that composers were always so keen to achieve.

A FAVOURITE WORK: THE DIABELLI VARIATIONS Karl-Heinz Kämmerling, the great piano teacher at the Hanover Academy of Music who died in 2012, acknowledged his pupil's intellect at a very early date. "Kämmerling had an eye for young people that was second to none," Levit recalls. "I heard and discovered an incredible amount of music at that time – I was sixteen or seventeen. I was for ever encountering something different, now Bartók's *Concerto for Orchestra*, now Beethoven's *Missa solemnis*. 'You'll become one of those closet conductors,' Kämmerling used to say to me, striking a vaguely critical tone. 'You really need to concentrate!' Of course, he was interested most of all in students whose ambitions were focused entirely on the piano. But it was he who first drew my attention to the *Diabelli Variations*. That was in 2004. 'Have a look at the work! It's just the thing for you!' he advised me. Unlike other teachers, he never took the view that one should wait thirty years until mature enough to tackle the greatest works. I started by looking at the score on loose sheets. There was a lot that I still didn't understand and there was also a lot that left me profoundly shaken." But Levit's passion had been stirred, and he began with increasing frequency to perform Beethoven's most substantial piano piece in the concert hall. And it inevitably featured on the concert programme that he performed as part of his final examination in Hanover in 2010.

It was a bold statement for a young pianist. After all, Beethoven's *Thirty-Three Variations on a Waltz by Anton Diabelli* are widely viewed as an exceptionally complex work. Hans von Bülow, who gave the first public performance of the piece in Berlin in 1856, almost three decades after the composer's death, saw in it "a microcosm of Beethoven's genius in general and even a reflection of the whole world of music in excerpted form. Every evolution in the spirit of music and in our musical imagination, from the most sublime profundity to the most cheeky humour, finds its most eloquent expression in this work," Bülow noted in his critical edition of the score. The genesis of the *Diabelli Variations* – like that of the largely contemporary *Missa solemnis* – attests to the total autonomy of the then fifty-year-old composer who had broken away from his patrons' expectations, leaving him free to pursue his own obsessive interests. In 1819 the publisher and composer Anton Diabelli approached fifty colleagues, including Schubert, Hummel and Czerny, who in turn co-opted his eleven-year-old pupil, Franz Liszt, and invited them to write a variation on a waltz of his own composition. Their contributions were intended for a volume that was to introduce the name of Diabelli's recently founded firm to a wider musical public. Beethoven was initially contemptuous of the trivial theme, with its mechanical sequences, but within only a few months he had produced more than twenty variations, adding ten more a few years later, on this occasion paying particular heed to the cycle's architectural cohesion.

A COMPENDIUM OF WIT Igor Levit finds it hard to understand why even today Beethoven's *Diabelli Variations* are seen as a "difficult" work. He cannot recall a single concert that left its audience "not moved and gripped but perplexed. It's a unique experience to follow the way in which Beethoven takes charge of the rather naive waltz, dis-

secting the material and at the same time investing it with a sense of nobility by creating other building blocks and producing this wealth of incomparably bold movements. And then, after the great Handelian fugue of the thirty-second variation, he finally reaches the gracefully stylized minuet of the thirty-third variation. This transition to the final variation is made up of six bars marked *Poco adagio*, their magical chords modulating from E flat to C major, while time suddenly seems to stand still. It is one of the most extraordinary things that Beethoven ever wrote." In spite of the numerous allusions to the Arietta from the Piano Sonata op. 111 that Beethoven had completed only a short time earlier and that shares with this thirty-third variation not only the key of C major but even the intervallic outline of its theme, Levit believes that Beethoven was speaking a completely different language here. "This *Tempo di Menuetto* is less transfigured, less ethereal, but very mischievous and *galant*. It is music that is full of humour but at the same time extremely spiritual."

One of the paradoxes of Beethoven's late style is that the *Diabelli Variations* – allegedly such an inaccessible work – turn out on closer examination to be a compendium of comic effects. The flood of ideas triggered by Diabelli's latently non-serious theme produces all kinds of play-acting and all manner of masquerades and exuberant outbursts. In addition to those variations which according to Alfred Brendel "laugh or giggle", there are several among the ones that were added later that are caustic parodies of the waltz. Nor should we forget the quotation from Leporello's "Notte e giorno faticar" (Labouring night and day): here the joke lies not just in the surprising motivic parallels but also in the symbolic implications of this borrowing. As William Kinderman has pointed out, Beethoven's response to the theme is both critical and faithful – just like the relationship between the servant and his master in Mozart's opera.

FIVE FINGERS CLENCHED TO FORM A FIST Even with Bach the “mixed taste” that was an amalgam of national styles and of various forms and compositional techniques drawn from different backgrounds played a central role. In much the same way Beethoven’s motivic writing in his *Diabelli Variations* produces a wealth of polyglot voices that opens up the boundaries between the artificial and the popular. But it required the American composer Frederic Rzewski – the great heir of the legendary composer-pianists of the 19th and 20th centuries – to engineer the confrontation between heterogeneous and even contradictory elements in such a way that they produce an explicitly political message. Rzewski’s eclecticism becomes a manifesto for solidarity, the intentional lack of stylistic purity in his set of variations on the Chilean revolutionary song *¡El pueblo unido jamás será vencido!* (The people united will never be defeated!) not only taking a stand against the elitist purism of contemporary music in the 1970s but anticipating the Utopian union of the divided social classes and different nations in the interests of a more just world.

Combined together here are a virtuoso pianism that is taken to the most insane lengths, borrowings from various types of avant-garde music as well as from jazz and pop music, and left-wing protest songs, the resultant blend producing a revolutionary polyphony which, as Igor Levit says, involuntarily forces listeners to adopt an unequivocal position – regardless of whether or not they share the work’s Marxist thrust. “By subdividing his thirty-six variations into six groups of six variations each, Rzewski creates a logical and at the same time highly suggestive order: five variations in each group are devoted to a different structural or textural element such as rhythm, melody and counterpoint, while the sixth variation in the group provides a summary of all of these aspects. First the five fingers, and then the fist! On a larger scale, too, Rzewski operates

according to the very same principle. Five ‘stages’, each of which has a different focus, are then summed up in the final stage. The sense of brotherhood between all of the members of the human race is reflected formally on several different levels.” Levit is convinced that these variations are about far more than merely art. He regards the work not primarily as an intellectual or spiritual record of the years around 1973, when Salvador Allende was murdered and the Chilean military, with the backing of the United States, overthrew the world’s first freely elected Marxist regime. For Levit the *People United Variations* are a kind of litmus test of music: “The question that they force us to ask is also raised by another of Rzewski’s pieces, *Which Side Are You On?* It is a question that is asked of me, too, as a pianist. Am I allowed to remain in my ivory tower? What, in fact, am I doing? And what sort of a life am I leading?”

FREDERIC RZEWSKI AS A MENTOR Levit was still a student when he got to know Rzewski’s *The People United* in Marc-André Hamelin’s recording. He could scarcely suspect at that time that its composer would open up a completely new and ethical dimension of music-making for him. Then, as now, the young musician was on the lookout for new challenges. What fascinated him first and foremost were the difficulties involved in performing the work, difficulties that seemed to him to be almost insurmountable. On closer inspection, however, almost all of them proved to be amenable to a solution, simply because “the music was clearly written by someone who knows exactly what is possible on the piano,” says Levit. He began to explore Rzewski’s life and works while he was still a student, and it was thanks to the Internet that he discovered that the composer was living in retirement in Belgium. He contacted Rzewski in 2005 and asked him to write a piece for him. The result was a small commission in the form of a half-hour cycle

of *Nanosonatas* that Levit performed for the first time with North German Radio in Hanover in 2006 “in front of an audience of about twenty-five people,” Levit recalls. “We remained in contact, and in 2010 I finally decided to learn *The People United*.”

Frederic Rzewski was born in Westfield, Massachusetts, in 1938 and studied with composers of the distinction of Milton Babbitt, Roger Sessions and Luigi Dallapiccola. He is one of the great figures on the current musical scene in America, a type of artist whom his fellow countrymen tend to describe as a maverick: a loner, a visionary and an eccentric. In the 1970s he made a name for himself as a fearless exponent of avant-garde piano music, but at the same time he was also playing in collectives specializing in improvisation and working with jazz musicians such as Anthony Braxton and Steve Lacy. He developed his own distinctive style as a composer while living in New York between 1971 and 1976, during which time he also wrote *The People United*. From 1977 until his retirement in 2003 he taught at the Liège Conservatoire. Levit found him a difficult person but also a very kind one. “Frederic is something of a contradiction. He is mildly suspicious by nature, and there are times when he upsets even his most loyal supporters. And he undermines his own reputation. And yet he is tremendously relaxed and has a remarkable sense of self-irony. Meeting him was one of the most valuable experiences not only of my career as a musician but of my life in general. We have become really good friends. Perhaps each of us recognizes a little of himself in the other person. I regard Rzewski as one of the truly significant composers of our age. What I also value about him is his hands-off approach to the act of interpretation – it is as if he is saying ‘I’m not giving a class in philosophy, I’m making music. I strike a note, I play and then I go away again. But I’m not explaining some kind of magic here.’”

BACH: RHETORIC AND ORDER If Rzewski fell back for his musical vision of world revolution on a pianistic style whose origins lay in the aristocratic salons of the first half of the 19th century and in the music of Chopin and the young Liszt, then this is a reflection of his entirely pragmatic way of thinking. If it works, then it is permissible – dogmatism looks very different from this. Igor Levit seems to have learnt from Rzewski’s idealistic, yet playful attitude, and it was arguably the American’s relaxed outlook that helped the young pianist to overcome his scruples with regard to Bach’s *Goldberg Variations*. “I’d always been opposed to playing the piece,” he explains. “Ultimately, it is clearly intended for a two-manual harpsichord, and some of the passages involving the crossing of hands can’t really be played convincingly on a modern grand piano. My favourite recordings of the *Goldberg Variations* are all by harpsichordists. But at some point the time came when I simply had to do it.” Levit’s interest in early music up to the time of Bach revealed itself at a very early date, and by sixteen he already felt the need for special lessons in the field of historically informed performance practice. “Lajos Rovatkay, the great harpsichordist, organist and ensemble leader from Budapest, was a pupil of Helmut Walcha and for years taught at the Hanover Academy of Music, so he was effectively my neighbour. One of his students was Andreas Staier, who described him as one of the most fascinating musicians he had ever encountered. One day I simply rang him up.”

Lajos Rovatkay drew his young colleague’s attention to the motets of Josquin des Prez and he also introduced him to composers such as Frescobaldi, Muffat and Kerll, whose works he began to play with increasing frequency at his recitals. “I had a few harpsichord lessons with him, but above all we listened to lots of music together and talked about it, and in the end I began to understand the foundations on which Bach’s music is built. We approached Bach himself only very slowly. My understanding of his

art is now strongly marked by my engagement with older text-based music – by Josquin and Palestrina, for example. In Bach I find such a sense of entreaty, so much thirst for the truth, such expansiveness and such flattery, all of them emotions in which speaking and singing seem to come into direct contact with each other. But, of course, there is also this vast sense of architectural form: the piece is so big that I feel more like an intermediary who has to keep a low profile because I have to shoulder such a tremendous burden of responsibility for such a fragile overall experience. I don't think that I could ever go on tour with this work!"

THE VARIATION AS A VEHICLE FOR TOLERANCE Bach's first biographer, Johann Nikolaus Forkel, famously relates how Bach was commissioned to write the *Goldberg Variations* by Count Hermann Carl von Keyserlingk, the Russian ambassador at the Dresden Court and a man said to suffer from insomnia. The idea was for his harpsichordist, Johann Gottlieb Goldberg, to play Bach's variations to him while he lay awake at night. More recent research has raised serious doubts about this version of events and called the whole legend into question. Not only did the first printed edition of the work lack any dedication to the count when it appeared in print in Nuremberg in 1741, but Goldberg was only thirteen in 1740 and, as such, can hardly have been equal to the piece's technical demands. The English writer on Bach, Peter Williams, has suggested that the *Goldberg Variations* may have been intended as a display vehicle for Bach's oldest son, Wilhelm Friedemann, who was then living in Dresden and whose career Bach was, as always, eager to promote. This does not preclude the possibility that the work was designed from the outset as the final, culminating part of the *Clavier-Übung* series of publications. Within the context of Bach's exploration of all the current types of keyboard music in

the earlier books of his *Clavier-Übung*, the *Goldberg Variations* would demonstrate the way in which movements of the most varied kind can be developed from a single bass line and/or harmonic sequence, movements that range from character-pieces of every type to highly effective bravura numbers and, finally, to examples of the strictest canonic procedures.

"How far can I go and still remain tied to my anchor?" Igor Levit asks. "How much of the world can I embrace without losing my way? These are questions that implicitly hang in the air in the case of every set of variations." One by one, Bach explores dance-like, virtuosic and learned keyboard models, which he examines in a relatively systematic manner. And he too accepts that a certain level of tolerance is built into variation form: instead of a tenth canon at the end, just before the return of the Aria, we have an elaborate Quodlibet, a kind of medley of popular tunes. Here the harmonically dense music strikes a note that is solemn and almost triumphant. Yet the songs that Bach combines with his bass line are markedly earthy in character. "Ich bin so lang nicht bei dir g'west" (I have for so long been away from you), sings one voice, while the other comments "Kraut und Rüben haben mich vertrieben" (Cabbage and beet have driven me away). Levit is convinced that this is an insider joke on Bach's part. "The Quodlibet deals with the lengthy absence of the Aria and, as it were, begs it to return, while cabbage and beet are the thirty elaborate variations that have held the *empfindsam* Aria at bay for so long. Bach adds an element of irony to the form to which he has just raised the greatest of musical monuments!"

VARIATIONS:

IGOR LEVIT AND THE HEIDELBERG SPRING MUSIC FESTIVAL

Any festival manager must count himself lucky to find an artist whose understanding of himself and whose artistic approach come close to his own way of thinking. Even during my initial encounters with Igor Levit, when he was completing his studies in Hanover, it was already clear to me that here was an artist at the start of a career that involves thinking deeply about music and its social relevance.

We have been privileged to see this for ourselves at the Heidelberg Spring's Festival Academy, whose chamber music concerts Igor Levit has been running since 2011. In 2015 he joined forces with us to invite Frederic Rzewski – the epitome of the difficult artist – to work at the Chamber Music Academy as our artist in residence. Thanks to him, the Festival became a platform for a lively debate on the political character of music. Against this background, it is not in the least surprising to discover that Igor Levit has chosen Frederic Rzewski's *The People United Will Never Be Defeated!* for his current album project.

The Heidelberg Spring Festival is delighted to be able to contribute to the realization of **Bach, Beethoven, Rzewski**. It was in Heidelberg in April 2015 that Igor Levit completed his series of variations with his first public performance of the *Goldberg Variations*. He had already performed the Beethoven and Rzewski variations here in 2012. And a further factor is worth mentioning here: his decision to play the *Goldberg Variations* on a modern concert grand was preceded by lengthy discussions on the pros and cons of such an approach to the music. Is it permissible to play this work on a modern concert grand or does it have to be performed on a harpsichord? This question has been answered for me ever since the days of Glenn Gould. But with the present recording Igor Levit has added a powerful exclamation mark to the answer. One may!

Thorsten Schmidt

General Manager of the Heidelberg Spring Music Festival

Recordings:

Album 1: August 6–9, 2015;

Album 2: January 29 – February 1, 2015;

Album 3: March 1–4, 2015,

all at Funkhaus Nalepastrasse, Berlin

Executive Producer: Tessa Fanelsa

Recording Producer and Engineer: Andreas Neubronner
(Tritonus Musikproduktion GmbH)

Photographer: Gregor Hohenberg

Artwork: Dirk Rudoph

Editorial: texthouse

*Thanks to Purwin & Radczun
for their kind support with the
outfits used in the photo shoot*

