

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Klaversonate Nr. 7 D-Dur Piano Sonata No. 7 in D Major op. 10,3

01 Presto	7:07
02 Largo e mesto	9:47
03 Menuetto. Allegro	2:49
04 Rondo. Allegro	4:16

15 Variationen (Eroica) mit einer Fuge für Klavier Es-Dur op. 35

05 Allegro vivace – Poco Adagio – Thema	3:35
06 Var. I	0:36
07 Var. II	0:51
08 Var. III	0:39
09 Var. IV	0:34
10 Var. V	0:53
11 Var. VI	0:32
12 Var. VII	0:37
13 Var. VIII	0:56
14 Var. IX	0:39
15 Var. X	0:41
16 Var. XI	0:47
17 Var. XII	0:41
18 Var. XIII	0:47
19 Var. XIV	1:24
20 Var. XV	4:43

21 Finale Alla Fuga. Allegro con brio – Adagio – Andante con moto	4:58
---	------

Klaversonate Nr. 25 G-Dur Piano Sonata No. 25 in G Major op. 79

22 Presto alla tedesca	10:21
23 Andante	4:47
24 Vivace	3:41
	2:13

Klaversonate Nr. 26 Es-Dur Piano Sonata No. 26 in E Flat Major op. 81a (Les Adieux)

25 Lebwohl (Les Adieux) Adagio – Allegro	16:33
	7:13
26 Abwesenheit (L'Absence) Andante espressivo	3:34
27 Wiedersehen (Le Retour) Vivacissimamente - Poco andante	6:17

Total Time 75:59

BESCHEIDENHEIT UND AUTORITÄT

Wenn dem russischen Pianisten Emil Gilels in jungen Jahren der Vorwurf zu Ohren kam, er spiele zu laut und vieles auch zu schnell, dann hielt er eine zunächst überraschende, dann aber doch einleuchtende Antwort parat. Diese war nicht etwa, es sei ein Vorrecht der Jugend, besonders engagiert und auch mit Übertreibungen ans Werk zu gehen; vielmehr gab Gilels seinen Kritikern zu bedenken: Wer schnell und laut – vielleicht auch zu schnell und zu laut – spiele, der könne bei entsprechender Begabung und Künstlermentalität in der Lage sein, im Laufe der Zeit sein Temperament zügeln, sich zu bändigen, zumindest sich zurücknehmen. Die leisen und im Tempo bedachten, sozusagen zivilen Töne stünden ihm dann jederzeit zu Gebote und er müsse mit Lautstärke und Raserei niemanden mehr überumpeln. Ein Pianist aber, der in seiner frühen Periode auf ein schwächtiges Fortissimo eingeengt sei und spezielle technische Anforderungen nicht auch in schnellstem Zeitmaß zu bewältigen vermöge, der sei in späteren Jahren nicht mehr in der Lage, diese Fähigkeit zu erlangen.

Die lange und an Höhepunkten überreiche Interpretation, die Emil Gilels zurückgelegt hat, ist das intensiv gelebte Beispiel für diese fundamentale Erkenntnis. Denn der aus Odessa gebürtige, bei Heinrich Neuhaus in Moskau ausgebildete Pianist entwickelte sich vom jungen Tastenstürmer, vom Erforscher virtuoser

und dabei auch sportlicher Grenzbereiche hin zu einem nachdenklichen, mehr inwendig musizierenden Künstler. Ein Musiker, der in den letzten zwei Jahrzehnten seiner Karriere so geistvoll und erklärend die ihm anvertrauten Partituren übermittelte, als konzertiere er nicht auf einem Klavierstuhl, sondern auch von einem imaginären Lehrstuhl herab. Allein seine Einspielungen der Ungarischen Rhapsodie Nr. 9 von Franz Liszt oder auch von Robert Schumanns Toccata C-Dur (op. 7) bestätigten, wie der Emil Gilels der frühen 1930er-Jahre mit atemberaubender Brillanz durch schwierigste Stücke zu fegen wusste, wie er sich auf den Erhebungen massivster Akkordberge austoben konnte – und dies ohne jede Ermüdungerscheinung, enthusiastisch, ja fast schon verächtlich dem Schwierigsten eine Aura des Geringfügigen verleihend.

In den 60er-Jahren des vergangenen Jahrhunderts indes zeichnete sich die erwähnte Beruhigung, Verinnerlichung, wenn man will auch die vitale Akademisierung im Vortrag des Pianisten ab. Ich wage das nur insofern zu beurteilen, weil ich schon in den frühen Gymnasialjahren jede Chance nutzte, an Schallplatten mit Emil Gilels heranzukommen und mit Glück auch Aufnahmen etwa des dritten Klavierkonzerts von Rachmaninow, des Zweiten von Camille Saint-Saëns, der Beethoven-Konzerte unter der Leitung von Kurt Sanderling und einige Soloinspielungen erwischte hatte. In dieser Zeit hatte ich auch Gelegenheit, Gilels in kurzem Zeitabstand mit Beethoven-Programmen in Bonn und in München zu hören, genauer gesagt: leibhaftig zu erleben!

Es waren Abende von höchster gestalterischer Intensität, von einer Bescheidenheit des Auftretens, wie ich dies in dieser Verbindung von Diskretion und Autorität bis dahin nicht gekannt hatte.

Die gewählten Werke – unter ihnen die selten gespielten *Waldmädchen-Variationen* WoO 71 – hatten unverrückbar Gestalt. In jeder Sekunde fühlte ich mich als Zuhörer unterrichtet, wie sich das Gegenwärtige aus dem Vorangegangenen entwickelte und wie sich aus dem Momentanen das Kommende ergeben würde. Anders ausgedrückt und bis zum letzten Tag für Gilels' klavieristische Laufbahn gültig: Auch ein Unkundiger konnte sich im wahrsten Sinne von Gilels an der Hand durch eine Sonate geführt wissen. Stets war klar, wo man sich in einem Satz befand – in der Exposition, in der Durchführung, in der Reprise. Stets vermochte Gilels spielerisch darauf hinzuweisen, wann ein dramaturgisches Kapitel begann, wann es auf seine Beendigung zusteuerte. Er machte die kleineren Unterteilungen deutlich, es war schier körperlich spürbar, wenn sich ein Übergang, ein Innehalten oder auch eine Explosion ankündigte.

Auf das Jahr 1980 seines Konzertierens datiert das hier dokumentierte Ludwigsburger Beethoven-Programm. Und in Bezug auf diese 80er-Jahre darf auch ein Umstand nicht unerwähnt bleiben, der für Gilels' rein mechanisch fundiertes Klavierspiel charakteristisch war. Während – wie beschrieben – die jeweiligen Werke mächtig und differenziert nach-erzählt wurden, also in ihrer ganzen Aktualität



und in der vom Interpreten vertretenen Wahrfähigkeit zu verfolgen waren, so konnten häufige Unpässlichkeiten im Bereich der Treffsicherheit im Passagen- und Akkordspiel zumindest am Rande des Erlebens irritieren. Niemand in jenen Jahren forderte auf dem Podium ein Agieren nach dem musikalischen Reinheitsgebot, niemand erwartete ein klinisch sauberes Klavierspiel, wie es heutzutage junge Klavierakrobaten, vor allem aus asiatischen Ländern, mit verbüßender, oft aber auch unbefriedigender Zuverlässigkeit bieten. Ich nahm diese leichten Erschütterungen

in Gilels' Vortrag wahr, mochte sie damals gerne überhört haben. In Wahrheit jedoch bekräftigten sie mich darin, in der bewunderten Persönlichkeit jene Merkmale des Menschlichen und des Allzumenschlichen aufgespürt zu haben, die letzten Endes über das rein Musikalische hinaus zur festen Bindung zwischen Interpreten und dem musikliebenden Adressaten im Konzertsaal und vor den heimischen Lautsprechern führt.

Zum wirklich bedeutenden, vom Repertoire her gewissermaßen umfassenden Beethoven-Interpreten reifte Emil Gilels verhältnismäßig spät heran. Während heute und in den letzten Jahrzehnten viele junge Pianisten die Sammlung der 32 Sonaten schon in weiten Teilen (oder gar als Gesamtes) im Blick haben, begnügten sich einige der ganz großen „Alten“ zeitlebens mit einer Auswahl – ich denke da an Sviatoslav Richter, an Vladimir Horowitz, Arthur Rubinstein, Arturo Benedetti Michelangeli oder auch an Martha Argerich. In den ersten 20 bis 30 Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg gar galt es als sträflich leichtsinnig, ja naseweis, sich als junger, noch „grüner“ Pianist an Beethovens c-Moll-Sonate (op. 111) heranzuwagen. Heute debütiert man ohne jede Hemmung mit diesem seinerzeit schier heilig gesprochenen Spätwerk. Von Emil Gilels ist mir keine Aufnahme bekannt, aber ab 1970 begann er sich die faszinierende Werkreihe der 32 Sonaten in größeren Teilbereichen zu erschließen. Einige Einspielungen für Deutsche Grammophon sind damals in unregelmäßigem Abstand erschienen. Das bedeutet keinesfalls, dass sich der Pianist nicht

mit dem Gesamtwerk der Sonaten zeitlebens auseinandergesetzt hat. Aber als Interpret lohnt es sich unter Umständen, manche Dinge gleichsam auf sich zukommen zu lassen, zu warten, bis der Zeitpunkt gekommen ist, an dem die intensive Beschäftigung förmlich zur Weiter- und Wiedergabe drängt. Die fünf Klavierkonzerte von Beethoven freilich gehörten seit jeher zum inneren Kreis von Gilels' Repertoire, zudem eine Reihe von Kammermusikwerken, darunter ausgewählte Violinsonaten (mit Leonid Kogan) und das berühmte „Erzherzogtrio“ (op. 97) mit Leonid Kogan und Mstislaw Rostropovich.

Für sein Ludwigsburger Gastspiel 1980 hatte Emil Gilels die sogenannten *Eroica-Variationen* gewählt – in Verbindung mit und im Kontrast zu drei Sonaten aus verschiedenen Schaffensperioden. Es handelt sich um die viersätzigige D-Dur-Sonate op. 10,3 mit ihrem tief sinnigen, erschütternd klagenden und singenden Largo e mesto-Satz, um die so vielsagend gedeutete *Les Adieux*-Sonate op. 81a und die kleine, auch oft als Sonatine gehandelte Sonate in G-Dur op. 79. Mit ihr erinnerte Gilels in den Konzerten jener Zeit immer wieder auch an den unterhaltsamen Beethoven, an gelenkige, wirkungsvolle kompositorische Übungen aus dem ästhetischen Handgelenk, die von seinen Kollegen allenfalls im Zuge von Gesamtaufnahmen berücksichtigt wurden. So finden sich im Plattenkatalog von Gilels nicht von Ungefähr auch zwei der frühen „Kurfürstensonaten“ (WoO 47) und die beiden kleinen, ebenfalls mitunter als Sonatinen geführten Sonaten op. 49.

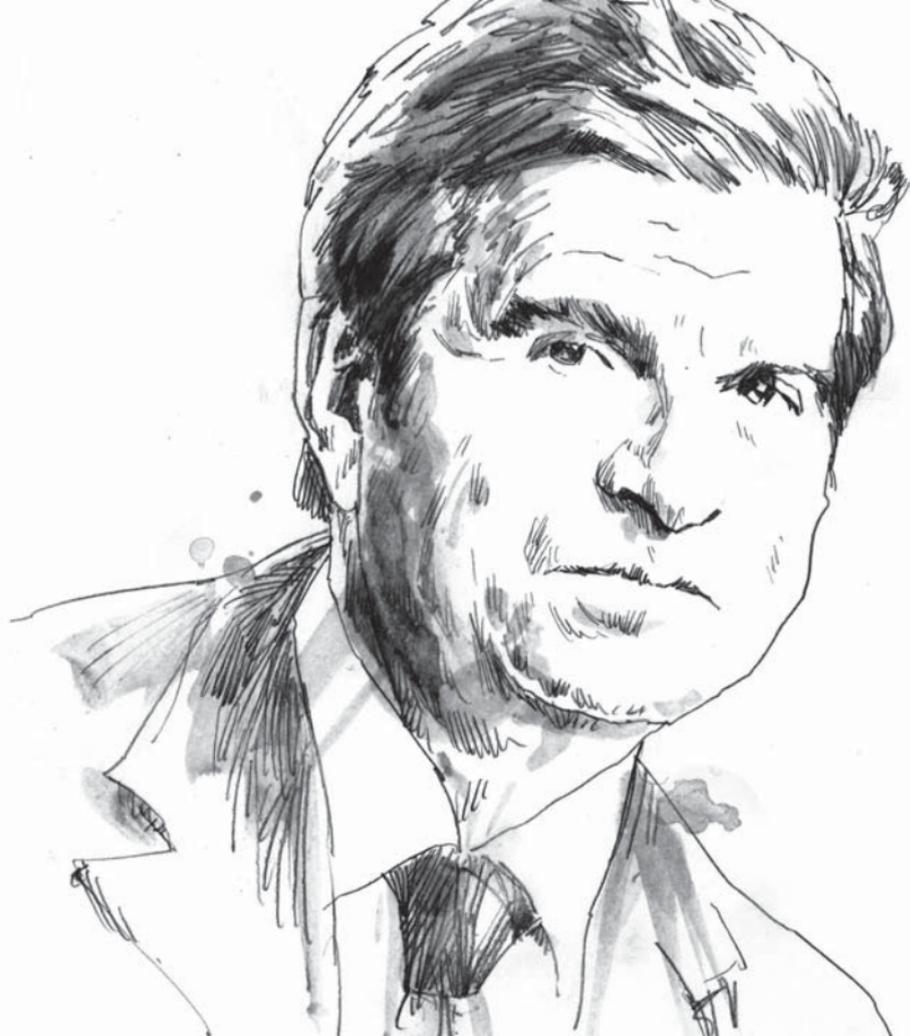
Mit der Sonate in G-Dur op. 79 zeigt Gilels seinen Sinn für eine ernsthafte Behandlung des Derben und Tänzerischen in einem eher volkstümlichen Umfeld. „Alla tedesca“ ist der erste Satz überschrieben, ein deutlicher Hinweis, dass es sich hier nicht um das Deutschtum des „Sturm und Drang“, auch nicht um deutsche Geistesgröße handelt, sondern um jene tänzerisch beschwingte, dabei durchaus etwas knallige Variante des Germanischen, wie sie uns auch in vielen der „Deutschen Tänze“ von Schubert vertraut ist. Gilels spielt diesen Satz mit einer gehörigen Portion an Angriffslust, aber nicht annähernd so hemdsärmelig wie manche seiner damals jüngeren Kollegen. Das kleine Werk mit dem artig gesanglichen Mittelsatz und dem kurzatmig gesetzten Finale steht somit in heftigem Kontrast zu den Empfindsamkeiten und Prachtigkeiten der beiden Sonaten op. 10,3 und op. 81a.

Im krönenden D-Dur-Stück der dreiteiligen Serie op. 10 zeigt sich der Pianist als Mann des Angriffs, der forschen, gleichwohl beherrschten Entfaltung von Skalen, Oktavgängen, Akkordserien und Klangballungen in allen nur vor-

stellbaren dynamischen Gewichtungen. Man spürt die gestaltende Hand im Detail und die formende Gewissheit auf der übergeordneten Satzebene. Und schließlich fügen sich auch die so verschieden temperierten Sätze der D-Dur-Sonate zu einem logischen Ganzen zusammen, wobei es Gilels souverän gelingt, die thematische, schließlich die motivische Zersplitterung des von Zäsuren buchstäblich zerfurchten Finalsatzes in Spannung zu halten. Und dies bis hin zum wie sang- und klanglos versprudelnden Schluss.

Es fällt mir leicht, zusammenfassend zu sagen: Ein bedeutender Klavierabend auf dem Podium des Ludwigsburger Schlosses, ein Markstein in der an unvergesslichen Klavierabenden so reichen Festspielgeschichte! Für manchen Hörer könnte die von Gilels so vielfarbig ausgeleuchtete, am Ende jubelnd gesteigerte *Les Adieux*-Sonate zugleich den wirklichen Abschied von diesem Musiker bedeuten haben. Der Rundfunk war zum Glück an Ort und Stelle – und das ist nicht nur gut im Rückblick, das sollte auch in Zukunft so bleiben!

Peter Cossé



MODESTY AND AUTHORITY

When as a young man Pianist Emil Gilels was accused of playing too loud and often too fast, he had a ready answer which at first seemed surprising, yet was actually quite reasonable. This was not that it was a privilege of youth to be especially committed and get down to work with exaggerated passion; instead, Gilels reminded his critics that those who play fast and loud – even too fast and too loud – could in the course of time be able to rein in their temperament, tame themselves, or at least scale back, assuming they possessed the necessary talent and artistic mentality. The quiet, you might say civil, tones at a deliberate tempo would always be available and they would not feel behoved to take anyone by surprise with high volume and furor. However, those pianists who in youth were limited to a feeble fortissimo and unable to master special technical demands in tempos fast to very fast, would in later years no longer be able to acquire this facility.

The long journey, rich in highlights, which Emil Gilels travelled as a performer is a powerful, living example of this fundamental insight. For this pianist, who was born in Odessa and trained by Heinrich Neuhaus in Moscow, grew from a young Hotspur, exploring even physical frontiers, into a thoughtful artist of a rather more inward bent. A musician who in the last two decades of his career expressed the music entrusted to him in an intellectually stimulating and explanatory manner, as if he

were performing his concerts not from a piano stool but from a professor's lectern. His recordings of the Hungarian Rhapsody No. 9 by Franz Liszt or Robert Schumann's Toccata in C Major (Op. 7) alone prove that the Emil Gilels of the early thirties knew how to hasten through the most difficult pieces with breathtaking brilliance, was able to run riot over the peaks of the most challenging chord massifs – and to do so without the least signs of fatigue – while enthusiastically, even disdainfully surrounding the most difficult passage with an aura of the negligible.

In the 1960s, however, the aforementioned calming, internalising, one might say the necessary academic turn began to show. I only dare pronounce such judgment because I took advantage of every opportunity during my school days to get hold of Emil Gilels' recordings and was fortunate enough to come upon such gems as the third piano concerto by Rachmaninoff, the second by Camille Saint-Saëns, the Beethoven concertos conducted by Kurt Sanderling and a few solo recordings. During this time, I also had the opportunity to hear Gilels play Beethoven in Bonn and shortly thereafter in Munich, or rather, to experience him in person! These were evenings of the highest creative intensity, at which he exhibited a modesty in his demeanour such as I had never yet known in this combination of discretion and authority.

The chosen works – including the rarely played *Waldmädchen* Variations WoO 71 – adamantly took shape. In each second, I felt

myself as a listener being taught that what is now has grown from what came before, and how that which is to come would arise out of the present moment. To put it differently, and ensure that it applies up to the last day of Gilels' pianistic career: Gilels could take even the uninformed by the hand and lead them through a sonata. It was always clear where you were in the movement – in the exposition, the elaboration, the reprise. Gilels was always able to point out playfully when a dramatic chapter began, and when it was heading for its termination. He made the lesser divisions distinct, it was almost physically palpable whenever a transition, a halt or an explosion was immanent.

The Beethoven programme documented here dates from a concert in Ludwigsburg in 1980. And when we speak of the 1980s, we must not fail to mention a circumstance which was a purely mechanical characteristic of Gilels' piano playing. While narrating the respective works – as already described – with magnificence and nuance, that is to say, while it was possible to follow them in all their topicality and in the truthfulness espoused by the performer, minor disorders in the accuracy of the chords and passages played would often irritatingly appear, at least on the edges of the experience. In those years, no one demanded musical purity on the stage; no one was expected to play the piano with clinical spotlessness, as is today offered up by young piano acrobats, especially from Asian countries, with uncanny, yet often unsatisfying, reliability. I perceived these slight instabilities in

Gilels' presentation, but at the time was quite happy to ignore them. In truth, however, they strengthen my conviction that I discovered in this admired personality those characteristics of the human and all too human which in the end lead beyond purely musical concerns to create a firm bond between the performer and the music-loving recipient in the concert hall and in front of the speakers at home.

Emil Gilels matured at rather a late date into a truly eminent Beethoven specialist with a virtually comprehensive repertoire. While many young pianists nowadays and in recent decades have their eye on at least part (if not all) of the collection of thirty-two sonatas, some of the great "Old Masters" contented themselves with only a portion throughout their lives – I am thinking here of Sviatoslav Richter, Vladimir Horowitz, Arthur Schnitger, Arturo Benedetti Michelangeli or Martha Argerich. In the first twenty to thirty years after the Second World War, a young, "green" pianist would have been considered wantonly frivolous, even cheeky, to have the nerve to take on Beethoven's Sonata in C Minor (op. 111). Today, they debut without the least inhibition with this late work, which was at the time almost canonised. I know of no recording by Emil Gilels, but starting in 1970 he began to explore large portions of this fascinating series of thirty-two sonatas. At that time, Deutsche Grammophon released several recordings at irregular intervals. But by no means does this signify that the pianist had not studied the complete sonatas all his life. However, it is sometimes better for a performer to let things come in their own time, to wait

until study develops a veritable compulsion to pass these works on in a new rendition. The five piano concertos by Beethoven, of course, had always been part of the inner circle of Gilels' repertoire, as well as a number of chamber music works, including select violin sonatas (with Leonid Kogan) and the famous "Archduke Trio" (op. 97) with Leonid Kogan and Mstislav Rostropovich.

For his guest appearance in Ludwigsburg in 1980, Emil Gilels chose the so-called *Eroica Variations*—in conjunction with and in contrast to three sonatas from various creative periods. These were the four-movement Sonata in D Major op. 10, No. 3, with its profound, distressingly plaintive, lifting Largo e mesto movement, as well as the sonata from op. 81a, poignantly dubb-ed *Les Adieux*, and the little Sonata in G Major op. 79, often treated as a sonatina. In the concerts of those days, Gilels used this to remind us of the entertaining Beethoven, who compos-ed supple, effective exercises off the creative cuff, so to speak, which others only include in recordings of complete works. Thus it is no coincidence that Gilels' record catalogue also includes two of the early sonatas in WoO 47, the "Kurfürstensonaten", and the two small sonatas of op. 49, also occasionally listed as sonatinas.

In the Sonata in G Major op. 79, Gilels shows his feel for a serious treatment of coarse and dance-like music in rather folksy surroundings. "Alla tedesca" is written above the first movement, a clear indication that this has nothing

to do with the German "Sturm und Drang", nor with high-minded German intellectuality, but rather with the lively, dancing, yet rather brash variation of German culture familiar to us from Schubert's "Deutsche Tänze". Gilels plays this movement with a sizeable portion of aggressiveness, but not nearly as much down-to-earth informality as many of his younger colleagues



at the time. The small work with the agreeably song-like middle movement and the short-winded Finale thus stands in keen contrast to the sensibilities and splendours of the sonatas Op. 10 no. 3 and Op. 81a.

The crowning D Major piece of the three-part series in Op. 10 shows the pianist as a man of drive, forcefully yet restrainedly unfolding scales, octave passages, chord series and agglomerations in every conceivable sort of dynamic emphasis. We feel the creative hand in the details and the formative certainty on the overriding level of the movement. And finally, the strongly differing temperaments of the movements in the D Major sonata come together into a logical whole in which Gilels manages to keep the tension in the final movement from suffering thematic and lastly motivic fragmentation, even though the movement is literally furrowed with caesuras. And this continues until its end, which seems to bubble off without a great ado.

I have no trouble stating in summary that this was a major piano recital on the stage of the Ludwigsburg castle, a landmark in the history of a festival so rich in unforgettable piano recitals! For many a listener, the *Les Adieux* Sonata which Gilels was able to illuminate in so many colours and in the end heighten to exultation, may well have indeed marked the final opportunity to hear this musician. Luckily, the radio was on hand – and this is a good thing not only looking back, but should remain so in the future, as well!

Peter Cossé

Aufnahme | Recording

21.9.1980 Konzertmitschnitt,
Ludwigsburger Schlossfestspiele,
Ordenssaal, Ludwigsburger Schloss
Künstlerische Aufnahmeleitung | Artistic Director
Andreas Priemer

Toningenieur | Sound Engineer
Peter Braun

Digital-Remastering
Irmgard Bauer, Andreas Priemer

Executive Producer
Dr. Sören Meyer-Eller

Einführungstext | Programme notes
Peter Cossé

Redaktion | Editing
Peter Ewert

Art Director
Margarete Koch

Grafik | Design
Mayerle Werbung

Verlag | Publishing
Peters

Coverbild | Coverpainting
© Frank Hoppmann

Fotos | Photographs
Seite | Page 4: Emil Gilels © ullstein bild - ArenaPAL
/ BARDA Clive; Seite | Page 6: Emil Gilels © ullstein
bild - Werner Eckelt

Übersetzung | Translation
Dr. Miguel Carazo & Associates

Digitale Überarbeitung der SWR-Originalbänder
Digitally remastered from the original SWR tapes