

Er ist nur selten Gast in unseren Konzertsälen, seit er vor zwölf Jahren zum erstenmal in der Bundesrepublik auftrat. Seine buchstäblich weltweiten Verpflichtungen machen Live-Begegnungen zur Ausnahme. Immerhin aber gab Emil Gilels 1969 in Hamburg mit Sawallisch, dem er sich künstlerisch verbunden fühlt, sogar einen Zyklus mit allen Beethoven-Konzerten, und im November dieses Jahres führt ihn eine Tournee von Hamburg über Duisburg, Essen, Frankfurt, Düsseldorf und Wuppertal bis Köln. Überhaupt sind 1972 die Deutschland-Besuche Gilels' häufiger: Schon im Januar spielte er für die Deutsche Grammophon in Berlin Beethovens Sonaten op. 53 und 101 ein – die Platte ist gerade erschienen –, im Juni machte er dort nach Abschluß des Brüsseler Klavierwettbewerbs erneut Station, um mit Eugen Jochum, den er ebenfalls seit langem hoch schätzt, und den Berliner Philharmonikern die beiden Brahms-Konzerte aufzunehmen. Es war eine doppelte Premiere: Zwar hatten Jochum und er im Ausland schon oft zusammen konzertiert, aber Gilels nahm zum erstenmal mit dem deutschen Spitzenorchester Schallplatten auf, und er spielte bei dieser Gelegenheit überhaupt zum erstenmal das d-moll-Konzert für die Platte – vom späteren B-dur-Werk gibt es die US-Aufzeichnung mit Fritz Reiner vom Ende der 50er Jahre.

Dem Beobachter, der zur Aufzeichnung des Finales aus dem B-dur-Konzert zugelassen war (nicht allzu gern übrigens, man wäre nach guter Musikerart am liebsten ganz unter sich geblieben), bot sich das sitzungsübliche Bild professionell-sachlichen, unverkrampften und ungehetzten Arbeitens in freundlicher Harmonie.

Doch wie immer, wenn Musiker im Studio ihr Bestes zu geben suchen, täuscht dieser Eindruck, sind betont gelassenes Gebaren und Verbindlichkeit des Miteinander-Umgehens auch und nicht zuletzt Selbstschutz gegen Streß und reizempfindlich hochgespannte Nerven. Arbeitsmäßig sind zudem für die Hauptverantwortlichen – wozu in diesem Fall neben Dirigent und Solist das Aufnahmeteam mit seinem Leiter Günter Breest zählte – die eigentlichen Aufnahmen nur den Spitzen eines Eisbergs vergleichbar: Ist auch über die Beherrschung der musikalischen Materie kein Wort mehr zu verlieren, so werden doch vorher in stundenlangen Gesprächen die Grundzüge der Interpretation abgestimmt und festgelegt, wird nach jedem „Take“ kontrolliert und frischgeschaffene klangliche Realität am vorgestellten Ideal gemessen, muß nach dem Schneiden noch einmal konzentriert abgehört werden. Am aufnahmefreien Tag zwischen den beiden Konzerten ergibt sich dann aber doch die Gelegenheit zu einem ausführlichen Gespräch mit Gilels.

„Man muß ein Bild haben . . .“

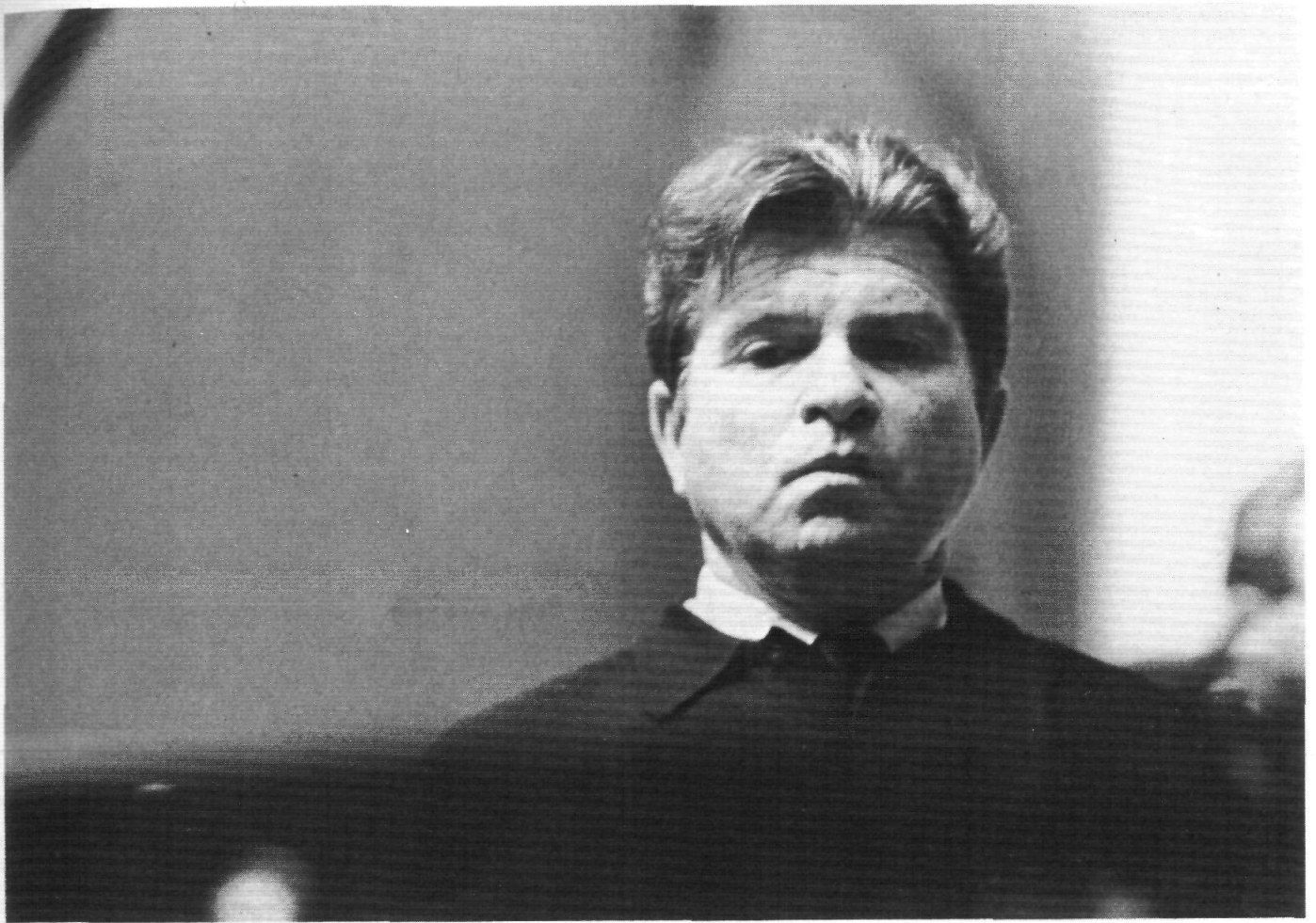
Emil Gilels im Gespräch
von Ingo Harden



Wer die Schallplattenaufnahmen Emil Gilels' in den vergangenen Jahren verfolgt hat, wird – weit eindeutiger, als dies punktuelle Konzertsaalbegegnungen vermitteln könnten – einer Wandlung im musikalischen Habitus dieses Pianisten gewahr geworden sein, wie sie kaum tiefgreifender möglich erscheint. Die Kette seiner Aufnahmen von den frühen Stereo-Einspielungen der großen Konzertsolliteratur oder dem Moskauer Mitschnitt mit der einmalig explosiv gespielten h-moll-Sonate Liszts über die amerikanische Aufnahme des e-moll-Konzerts von Chopin mit Ormandy, über die Beethoven-Konzerte mit Szell bis hin zu den jüngsten Aufnahmen, etwa der Einspielung des g-moll-Quartetts von

Brahms mit den Amadeus-Leuten, lassen sich unter das Motto „Vom großen Pianisten zum großen Musiker“ stellen. Denn wenn bei Gilels auch in seiner Virtuosenzeit das Musikalische nie irgendwie unterbelichtet blieb und wenn auch jetzt seine Beherrschung des Instruments nur größer geworden ist, so läßt sich doch an seinem Spiel deutlich eine Wendung nach innen vernehmen, ein Hinhören auf Schlegel-Schumanns „leisen Ton . . . für den, der heimlich lauscht“.

Es liegt in der Natur der Dinge, daß das Image eines Künstlers seiner Entwicklung um einiges hinterherhinkt. So höre ich noch jetzt bei der Aufnahmesitzung neben mir jemanden, der ihn nur von Fotos kannte, flüstern: „Ach, das ist Gilels? Und ich dachte immer, das müsse ein Riese sein!“ Aber Gilels ist anders. Der knapp mittelgroße Mittfünfziger, im Laufe der Jahre ein wenig breiter geworden, hat ganz und gar nichts vom weltmännischen Virtuosen an sich. Er bewegt sich ruhig, spricht mit leiser Stimme und bleibt Unbekannten gegenüber abwartend, in einer Haltung distanzierter Würde. Am Party-Geschwätz ebenso uninteressiert wie an belangloser Schönwetter-Konversation, sucht er sein Gegenüber durch den Blick zu erfassen, einen langen, eigentümlich eindringlichen und zwingenden Blick, der Konventionen zu durchbohren versuchen scheint und Ehrlichkeit und Wahrheit fordert. Dabei ist Gilels bereit, in gleicher Münze zurückzahlen; man erhält von ihm auf Fragen keine Routine-Phrasen, sondern wohlüberlegte, ohne Hast bedachte Antworten, die auf den Kern zielen. So springt das Gespräch ohne langen Anlauf mitten hinein in musikalische Themen. Gilels' Gedanken kreisen – wie sollte es anders sein! – um die Brahms-Konzerte und vor allem um das d-moll-Werk, mit dessen Aufnahme am nächsten Tag begonnen werden soll. Er war am Morgen schon bei Bote und Bock gewesen, der großen Berliner Musikalienhandlung, um noch einmal verschiedene



Ausgaben vergleichen zu können. Es kommt ihm sehr darauf an, die originale Brahms'sche Phrasierung zu spielen und nicht die glattere der Sauer-Ausgabe. „Und werden Sie die Oktav-Triller des ersten Satzes so spielen, wie Brahms sie geschrieben hat? Oder nehmen auch Sie die handlichere, virtuose auf die beiden Hände aufgeteilte Form des Trillers?“ Solche Fragen stehen für Gilels außerhalb der Diskussion: „Aber natürlich die originale Version. Warum nicht? Es geht doch!“ Daß die Triller haarig liegen, stört ihn nicht. Es klinge anders eben doch weniger stilgerecht, litztiger. Er ist überhaupt dafür, alles so zu spielen, wie die Komponisten es niedergeschrieben haben – anderes und durch seine jüngste Aufnahme aktuelles Beispiel: Die Quartenpassagen im Finale von op. 101. Gilels beschäftigen viel mehr Fragen der Auffassung und der musikalischen Gestaltung: „Das D-dur des langsamen Satzes: Was ist das für eine Melodie? Ist es ein Choral à la Bach? Nein, es ist doch eher ein Lied!“ Seine Gedanken werden so weiter um die Werke kreisen bis zur Aufnahme, und auch da wird es möglicherweise noch zur letzten Korrektur kommen, bis das Bild in sich stimmt. Episode von der Sitzung am Vortag: Beim Abhören der ersten Fassung – übrigens ohne vorherige Probe auf Anheiß glatt und durchaus „druckreif“ durchgespielt – mißfällt Gilels bei einer Dialogstelle zwischen Solo und Orchester, daß die Berliner im Tempo etwas anziehen. Jochum: „Aber so haben wir es doch abgesprochen!“ Gilels' darauf schmunzelnd und mit Nachsicht erbitte Geste: gewiß, ja, aber heute finde er es anders eben doch besser . . .

Romantik und Stil

Auf seine Entwicklung als Musiker angesprochen, meint Gilels: „Ich war immer sehr gefühlvoll. Als Junge habe ich geweint, wenn ich Musik hörte. Aber es

machte mir dann Spaß, im Konzert mit Kraft zu spielen, und auch mit den Orchestern bin ich damals oft hart aneinandergeraten. Ich war dadurch abgestempelt als Virtuose oder so etwas ähnliches. Einmal sagte mir dann ein Kritiker: Sie sind ja ein Romantiker! Ich war froh darüber, und ich mußte ihm recht geben.“ Gilels führt auch noch andere Gründe an: „Schließlich“, meint er mit einem kurzen, leicht spöttischen Auf-lachen, „dauert es ja einige Zeit, bis man diesen Elefanten mit seinen weißen und schwarzen Tasten ganz beherrscht, bis die Leitung vom Kopf bis zu den Fingerspitzen reibungslos arbeitet und genau der vorgestellte Klang herauskommt.“ Und: „Die Musik beschäftigt mich immer weiter. Ich frage mich stets von neuem, was der Komponist gemeint hat. Und dabei kommen im Laufe der Jahre Einsichten, die man als junger Mensch noch nicht hatte. Zum Beispiel Mozart: Seine Musik wird von den Klavierlehrerinnen den Schülern immer so niedlich beigebracht (macht zur Demonstration einige neckische Finger- und Handbewegungen). Aber war er ‚niedlich‘? Er war eine tragische Figur! Und etwas davon muß im Spiel mitklingen. Natürlich spielt auch der Stil dabei eine Rolle. Ich finde, wir Musiker müssen ganz international sein. Wenn ich deutsche Musik spiele, muß ich einen Satz ‚aufbauen‘ können, die französische oder polnische Musik erfordert eine andere Einstellung. Ganz besonders interessant ist für mich die Wiener Musik, weil da Deutsches und Slawisches zusammenfließt. Nehmen Sie den Mittelteil des Moment musical in cis-moll von Schubert: Das ist eine ganz und gar slawische Melodie. Ich höre geradezu den Text dazu.“

Imagination und Leben

Was erwartet ein Emil Gilels von einer Schallplatte? Die vielzitierte Perfektion wird – als Voraussetzung – nicht einmal beiläufig erwähnt. Dafür: „Sie muß frisch

sein, sie muß tief sein. Ein Diskus muß leben: Man muß ihn nach zehn oder zwanzig Jahren wieder vornehmen können, und er muß dann immer noch zu einem sprechen!“ „Und wie kommt es zu einer Interpretation, die diese Forderungen erfüllt?“ „Es ist schwer in Worte zu fassen. Ich meine, in einer Interpretation fließt alles zusammen, was wir sehen, miterleben, überdenken. Das Wichtigste für uns Musiker ist, daß wir ein Bild, eine Imagination von der Komposition haben müssen, die wir spielen.“

Klopft man diesen Satz auf seinen Inhalt ab, so gibt er nicht nur einen ungemein bezeichnenden Blick auf Gilels' Musikanschauung frei, die auf einen geradezu deutsch anmutenden idealistischen Grund ruht. Der Satz erweist sich auch als eine sehr weit tragende Formel allgemeiner Gültigkeit: Sie schließt den interpretatorischen Eigenanspruch gegenüber der Partitur ebenso ein, wie sie umgekehrt keinerlei stilistische Einengungen kennt, „Werk-treue“ ebenso wie „Historismus“ deckt und bei alledem den Primat des Geistes postuliert. Ich erinnere mich nicht, jemals von einem Musiker – zudem in einer ihm zwar nicht ungeläufigen, aber doch fremden Sprache – einen ähnlich bedenkenswerten und stichhaltigen, den Kern der Sache ansprechenden Satz zum Thema Interpretation bekommen zu haben.

Qualität und Persönlichkeit

Bei diesem Teil des Gesprächs kommt dann ein weiterer Begriff von Gilels' Musikanschauung in Sicht, der für ihn offenbar zentrale Bedeutung besitzt: Qualität. Es ist von richtiger Interpretation die Rede, und ich kann mich nicht der skeptischen Frage enthalten, ob es denn die „richtige“ Wiedergabe gebe, was denn richtig sei? Ant-

wort ohne Zögern: „Qualität, sie allein zählt. Man muß immer auf Qualität bedacht sein.“ Unter diesem Aspekt ist er nicht glücklich über die Tendenz der Schallplatte zu „Gesamtaufnahmen“, weil sie nivellierend wirken könne. „Ich fand neulich einen alten Katalog von His Master's Voice, er stammte vom Ende der dreißiger Jahre. Da waren nur große Namen drin zu finden... Und ein Schnabel, der alle Beethoven-Sonaten aufnahm, hat sich mit dieser Musik sein ganzes Leben lang beschäftigt.“ Es widerspricht seinen Qualitätsvorstellungen auch, daß in Deutschland und in den anderen westlichen Ländern, etwa in Frankreich, die Schallplatten-geschäfte dem Klassik-Angebot mehr nach dem Markt- als nach dem Kunstwert Raum

lassen: „Überall ist die sogenannte Klassik in den Schaufenstern in die Ecke gedrängt, während Pop-Platten mehr als doppelt so viel Raum eingeräumt wird.“ Ebenso verwundert ihn das schlechte relative Abschneiden des deutschen Nachwuchses auf den internationalen Musikwettbewerben. „Für mich ist das schwer begreiflich, es kann eigentlich nicht sein, in Ihrem Land, in Ihrer Luft... Aber ich bin nicht Arzt in dieser Sache.“ „Umgekehrt tragen die jungen sowjet-russischen Künstler von solchen Wettbe-werben massenhaft Preise nach Hause. Hört man sie, kann man sich jedoch nicht immer des Eindrucks erwehren, daß sie zwar technisch hervorragend durchgebil-det sind, daß es aber mit dem, was Sie das

Bild, die Imagination nannten, nicht gleich gut steht. Liegt dies möglicherweise am Ausbildungssystem?“ „Nein... nein, es liegt sicher nicht am System. Denken Sie einmal daran, wie viele Komponisten es um 1800 gab. Aber es war nur ein Beethoven darunter, die anderen kennen wir heute nicht mehr. Es sind eben immer ganz wenige, die auch die große Musikerpersön-lichkeit besitzen.“ Der so spricht, gehört zu den ganz wenigen Auserwählten. Er weiß es, aber er ist bescheiden geblieben und nimmt sein Talent als Verpflichtung. Schon morgens um halb neun, so berich-tete ein Nachbar, erklangen aus seinem Hotel-Apartment gedämpfte Klavier-klänge. Die Oktavtriller aus dem Ersten von Brahms...

Gilels-Dokumente

Der Zufall fügt es, daß gerade jetzt eine Veröffentlichung erscheint, die es erlaubt, Gilels' Entwicklung gleichsam bis zu den Anfängen zurückzuverfolgen: Eurodisc gab eine Platte mit seinen ersten Schallplatten-aufnahmen heraus. Sie entstanden zwischen 1934 und 1938, zeigen also den 18- bis 22jährigen Neuhaus-Schüler und Gewinner des Ysaye-Wettbewerbs. Es ist eine hochinteressante und aufschlußreiche Zusammenstellung. Sie macht nämlich deutlich, daß das Stadium des „Super-Virtuosen“, in dem wir Gilels Mitte der 50er Jahre kennenlernten, seinerseits schon das Ergebnis eines „langen Weges“ war. Die alten Mitschnitte wirken durchaus nicht musikalisch einseitig oder gar auf technische Perfektion gedrillt, wie man vermuten könnte. Sie zeigen im Gegenteil eine sehr breite Ausdrucks- und Klang-farbenskala. Schon in der quirligen Godow-sky-Bearbeitung einer alten Gigue wird jede Möglichkeit zur lyrischen Klangentfaltung genutzt, Rameaus „Rappel“ ist mit der Pianissimo-Preziosität der großen Vir-tuosensallüre genommen, die auch aus der Wahl mehrerer Arrangements spricht. Manche Einzelheiten am Rande machen einen noch nicht ganz fertigen „jugend-lichen“ Eindruck, in der wenig auf Voll-klang, sondern „schlagstückhaft“ kabbelig gespielten Schumann-Toccata muß der junge Gilels zum Beispiel den Wider-borstigkeiten des Satzes Tribut in Form von „gerade eben“ getroffenen Tönen und ausgerutschten Akkorden zollen. Anderer-seits spielt er einen hinreißend schwung- und glanzvollen „Pester Karneval“ – das Stück wurde zu Recht als krönender Ab-schluß der Sammlung gewählt und darf künftig nicht mehr übergangen werden, wenn von Schallplatten-Interpretationen der Liszt-Rhapsodien die Rede ist. Vor allem aber zeigen alle diese Aufnahmen einen voll entwickelten Sinn für musika-lische Form und deren Realisierung – worunter hier das „Aussingen“ melodischer Bögen und die sinnvolle Gliederung und Entwicklung eines Stückes „von innen“ verstanden sei –, die allemal das Merkmal berufenen Klavierspiels war und ist. Künst-lerische Entwicklung konnte sich bei einem Pianisten vom Format Gilels' nicht in diesem Bereich vollziehen. Was sie bedeutet und wo sie möglich war, demonstriert ein Vergleich dieser frühen

Einspielungen mit der neuen Beethoven-Platte der Deutschen Grammophon, auf der die Opera 53 und 101 vereint sind. Was zunächst auffällt, ist die sozusagen absolute, alles Manuelle vergessen lassende Sauberkeit der Textrealisierung, die sich an Einzelheiten wie etwa dem Sechzehntel-„Tremolo“ im Hauptthema der Waldstein-Sonate oder der durchgehend gleichmäßigen Phrasierung des Marsch-rhythmus im haarigen „Vivace alla marcia“ des op. 101 äußert und über alles hinaus-geht, was mir an Plattenspielen dieser Werke bekannt ist – Arrau wirkt dagegen manchmal rhythmisch zäh und eigenwillig, Backhaus' Aufnahme wird unter diesem Aspekt zu einem häuslichen Extempore degradiert. Dazu gehört auch, daß niemand so wenig pianistischer Imponiergeste oder selbstherrlich emotionalem „Aussingen“ – zum Beispiel an der Stelle mit dem Orgel-punkt auf e im langsamen Satz von op. 101 – Raum läßt wie Gilels. Hierin und in der Abwesenheit von jedweden Pathos erinnern die Aufnahmen entfernt an Gulda. Was sie von ihnen unterscheidet, ist die unforcierte Geschmeidigkeit und Klang-schönheit des Spiels und seine musika-lische Erfüllung. Obwohl der dynamische Umfang von Gilels' Spiel so groß ist wie eh und je, ist der Pegel jetzt auf ein locker klingendes Piano zurückgenommen, in dem Melodien und Themen äußerst subtil, aber dezent geformt werden. Am imponierend-sten dabei vielleicht die „Über-alles-Sicht“: Jede musikalische Einzelheit scheint auf das Ganze bezogen, ebenso wenig wie rythmisch fällt auch klanglich oder in der Akzentgebung irgend etwas aus dem Rah-men klassischer Sicht und Formung. Gewiß ist es möglich, an dieser Waldstein-Sonate etwas an draufgängerisch-konzertantem Glanz (Gilels früher!) zu vermissen, auch ließe sich darüber diskutieren, ob die zum Teil recht spröde A-dur-Sonate, ein Ge-schwisterwerk der Cellosonten op. 102, nicht schon zu sehr als Nachbar der har-monischen Opera 109 und 110 dargestellt wurde. Aber klavierästhetisch ist die Platte von unübertrefflicher Schönheit, Stellen wie die einsam in den E-dur-Klang tropfende Moll-Terz im „una corda“ des op. 101, die geheimnisvoll „spät“ gespielte Rückkehr vom Trio zum Marsch oder auch das herrlich hintergründig-klangsatte Final-thema der Waldstein-Sonate gehören zu

den tiefsten musikalischen Einzelein-drücken, die mir in letzter Zeit via Diskus begegnet sind.

Die vergangenen Monate haben schon mehrere Klavierplatten der allerersten Ordnung gebracht: Serkins Hammerklavier-sonate, Michelangelis Debussy Horowitz' Rachmaninow, auch Richters imponierend strenge Schumann-Darstellungen würde ich dazurechnen. Gilels' neue Beethoven-Platte gehört in dieselbe Kategorie. Es ist keine „sensationelle“ Aufnahme im Sinne eines anfechtbar-sportiven „citius, altius, fortius“, vielleicht aber die beglückendste von allen – wenn musikalisches Glück aus dem Miteinander von schlackenloser Realisierung und unvergrübelt-natürlichem und doch verinnerlichtem Musizierimpuls resultiert.

 **DER JUNGE GILELS** (Lully/Godow-sky, Guiga; Rameau, Le Rappel des Oiseaux; Schumann/Tausig, Spani-sche Romanze; Schumann, Toccata op. 7; Traumeswirren op. 12 Nr. 7; Mendelssohn, Lied ohne Worte As-dur op. 38 Nr. 3; Prokofieff, Marsch aus „Die Liebe zu den drei Oran-gen“; Chopin, Ballade g-moll op. 23; Liszt, Paganini-Etüde Nr. 5; Ungari-sche Rhapsodie Nr. 9)
Melodia-Auslese 85312 XAK
(1 M 30)

Klangbild: deutlich gedämpft, einzelne Titel deutlich entfernt, deutlich dicht, geringfügig dünn, deutlich belegt, flach

Fertigung: deutliche Nadelgeräusche, ge-ringfügiges Rauschen

 **BEETHOVEN**, Klaviersonaten C-dur op. 53 („Waldstein“) und A-dur op. 101 – Emil Gilels
Deutsche Grammophon 2530 253
(1 SM 30)

Klangbild: offen, präsent, transparent, voll, unverfärbt, räumlich
Fertigung: einwandfrei