



МЕЛОДИЯ

Emil Gilels

— THE 100TH ANNIVERSARY EDITION —

P R O U D S P O N S O R



Emil Gilels



«Никогда я не знал человека более обворожительного, более приветливого, сердечного, располагающего к себе, более находящегося во власти искусства»

Клод Ростан.

«И сегодня Гилельс еще не сказал своего последнего слова». Этими словами В. Дельсон завершил первую монографию о жизни и деятельности пианиста (1959). И правда, ему было отмерено еще четверть века чрезвычайно насыщенной жизни. Однако и сегодня, в год 100-летия со дня рождения Эмиля Григорьевича Гилельса, как будто не сказано последнего слова о нем.

Спору нет, его записи (особенно за рубежом) по-прежнему пользуются спросом и входят в число «эталонных» исполнений. Во Фрайбурге (Германия) проводится музыкальный фестиваль памяти великого музыканта. Но именно на родине до сих пор не смолкают дискуссии – о «раннем» или «позднем» Гилельсе, о сравнениях его трактовок с трактовками других крупнейших пианистов эпохи, о его отношениях с «коллегам по цеху» или с советской властью (к сожалению, тема неизжитая в отношении любого выдающегося деятеля той эпохи).

Ответом на это может быть только искусство самого Гилельса. Записи пианиста, сохранившиеся во множестве.

Данный комплект дает уникальную возможность услышать Гилельса практически на всем протяжении его артистического пути – от ранних записей 1930-х гг. до последнего концерта в Москве. Услышать Гилельса – юношу-одессита, поразившего всех исполнением фантазии Листа

на темы «Свадьбы Фигаро» Моцарта, и Гилельса – мудрого, самоуглубленного художника, погруженного в последний опус Скрябина и в бетховенский «*Hammerklavier*». Услышать его как солиста, ансамблевого партнера и участника оркестровых концертов в «живых» и студийных записях. Оценить, как с годами обновлялось его исполнительское искусство, и что при этом оставалось неизменным.

56-летний творческий путь пианиста можно уподобить широкому потоку, течение которого в разное время менялось – от бурного до спокойно-неторопливого. Были в нем могучие волны-кульминации, буквально захлестывающие слушателей силой эмоционально-волевого напора; были и освещавшие этот сложный, извилистый путь маяки... Были и свои подводные рифы, опасные водовороты, но никогда не было застоя.

Бетховен... Его имя возникает при мысли о Гилельсе в первую очередь – и у тех, кто хорошо знаком с творческой биографией артиста, и у тех, кто хоть раз слышал бетховенскую сонату, вариационный цикл или концерт в его исполнении. Музыка Бетховена красной нитью проходит через всю его жизнь – от «*Патетической*» сонаты первого концерта до «*Hammerklavier*» последнего.

Свойственный бетховенской музыке волевой ток ритмической энергии, концертная яркость, «симфоничность» фортепианного звучания – все эти качества, несомненно, были близки пианизму Гилельса. Но, пожалуй, главный ключ к глубинному постижению творчества Бетховена крылся в собственном творческом кредо пианиста: «*Люблю то, что не дается. Люблю сопротивление материала*».

«Сопротивление материала» служило мощнейшим стимулом для самого Бетховена, заставляя его преодолевать неподатливость

«музыкальной руды», исписывать сотни черновиков, но неуклонно достигать конечной цели. Гилельса интересовало все, так или иначе связанное с жизнью и творчеством Бетховена, и потому он с таким трепетом изучал предоставленные ему в Вене страницы рукописей композитора (в том числе черновые наброски первой части *«Лунной сонаты»*, судя по которым Бетховен не сразу нашел окончательное решение для триольных фигураций; пианист признавался, что это повлияло на его исполнение). Портрет Бетховена, подаренный Гилельсу К. Бёмом, обнаружил удивительное внешнее сходство пианиста с композитором – сходство, на которое указывали самые разные знавшие Гилельса лица.

Одной из вершин не только деятельности Гилельса, но, пожалуй, всей пианистической культуры XX века стал цикл из пяти бетховенских концертов, впервые исполненный им совместно с дирижером К. Зандерлингом в сезоне 1955–56 гг. (вместе с четырьмя симфониями Брамса). *«Для изъяснения восторга у меня не хватает слов, – писал пианисту Д. Шостакович. – ... Одно могу сказать, что Бетховенско-Брамсовский цикл в Вашем и Зандерлинга исполнении является самым выдающимся событием нашей музыкальной жизни».* *«Немного соткалось в воздухе 50-х годов творений такой очищающей, умиротворяющей красоты, такого исцеляющего совершенства, как исполнение Гилельсом бетховенских фортепианных концертов. Оно, это творение, навеки должно войти в нашу духовную историю»*, – это строки из статьи Л. Гаккеля, написанной два десятилетия спустя. Гилельс неоднократно повторял цикл бетховенских концертов с Н. Ярви, А. Вандерноотом, Л. Людвигом, Э. Боултом, А. Валленштайном, Дж. Сэллом, К. Мазуром, Л. Маазелем... Его репертуар постоянно пополняли и фортепианные сонаты; в начале 1970-х гг. он начал записывать в Германии их полный цикл.

К сожалению, Гилельс не успел записать все сонаты (стоит отметить, что последними были записаны ранние, «боннские» сонаты, которые

редко входят в орбиту внимания крупных пианистов). Однако и в этом титаническом труде была своя «кульминация» – соната № 29, соч. 106, – грандиозное фортепианное полотно, сопоставимое с Девятой симфонией и *«Торжественной мессой»*. Ее исполнением Гилельс завершил свои последние выступления в Москве и Ленинграде и последний в своей жизни концерт (12 сентября 1985 г. в Хельсинки). По словам финского музыканта Э. Тавастшерна, это был апофеоз Бетховена и самого Гилельса... Невольно вспоминаются слова Ф. Бузони: *«...жизни мало, чтобы исполнить “Hammerklavier”»*.

Бетховенское начало ощутимо на многих страницах гилельсовского репертуара. Как никто другой он понимал и чувствовал, насколько мощным было воздействие его творчества на фортепианное искусство последующих эпох. И потому столь органично и естественно звучат «бетховенизмы» в его исполнениях Шопена и Шуберта, фортепианных циклов Шумана, концертов Брамса и Чайковского, Прелюдии соль минор Рахманинова, Третьей сонаты Скрябина, Сонаты соль минор Метнера...

«Прокофьеву было присуще умение находить новое там, где, казалось, все уже сказано», – написал Гилельс в статье, посвященной памяти композитора. Это имя обозначает другую грань его исполнительского искусства. Первое знакомство с его музыкой состоялось еще в 1920-е гг. в Одессе, куда композитор приезжал с концертами. Внешние приметы прокофьевского фортепианного стиля оказались близки и понятны многим пианистам XX века, но и здесь главное заключалось в другом.

«Стихийная мощь и ошеломляющий напор...», «ликующая динамика виртуозного празднества...», «крепкий стальной удар... огромный размах, смелость, броскость в пассажах...»; а еще – «мощная волна упоения жизнью», «мужественность и волевая напряженность игры», «...искусство

реалистическое, жизнеутверждающее, энергичных линий и красок»... Это выдержки из рецензий на игру Гилельса 1930-х гг. Не таким ли было ощущение и от молодого Прокофьева, от могучей «солнечной» силы его музыки «смелой, буйной, преисполненной огромного богатства жизненных сил» (В. Каратыгин)?

И Прокофьев, и Гилельс сохранили могучую жизнеутверждающую волю на всем протяжении творческого пути. В 1944 г. пианист включил в репертуар недавно написанную Седьмую сонату. Лаконичная похвала автора (*«Отлично разыграл сонатку!»*) значила больше восторженных панегириков; более того, Прокофьев пожелал, чтобы Гилельс первым «разыграл» и следующую сонату. Интерпретация Восьмой – *«одно из типичных режиссерско-исполнительских созданий музыкального исполина Эмиля Гилельса»* (Я. Флиер) – является одним из высших его достижений...

«Бах – первый композитор, который волновал меня в раннем детстве», – признавался Гилельс, при этом не считая себя «бахианцем». В молодости он больше уделял внимание популярным в первой половине XX века транскрипциям (Ф. Бузони, А. Зилоти, К. Таузига), их виртуозно-романтическое преломление баховской музыки больше соответствовало пианистическому облику Гилельса 1930-х гг. Позже в репертуар вошли избранные прелюдии и фуги из *«Хорошо темперированного клавира»*, отдельные сюитные и полифонические циклы, концерты ре минор и До мажор (для двух клавиров). Пожалуй, количеством удельный вес Баха в концертграфии Гилельса был не слишком велик, если бы не одно сочинение – прелюдия Баха-Зилоти си минор. Эту «незатейливую» в техническом отношении обработку он выучил еще в классе Б.М. Рейнгалда и пронес через всю жизнь, многократно играл ее по просьбам слушателей. В непрерывном потоке ее фигураций слышится отзвук дантовской «великой грусти» (*la grande tristezza*).

Не сразу возникло в программах Гилельса имя Моцарта. Соната № 3 (Си-бемоль мажор) впервые прозвучала на концерте в Ленинграде в 1948 г. (до этого был Концерт для двух фортепиано с Я. Заком), к зарубежным гастролям в репертуаре были сонаты № 14 (до минор) и № 17 (Си-бемоль мажор) – последняя привлекла внимание критиков *«скрытым внутренним напряжением»*, непривычным для традиционных моцартовских интерпретаций. Постепенно пианист включал в программы новые сонаты, вариации, концерты, Фантазию ре минор – и в 1970 г. сыграл в Зальцбурге монографическую моцартовскую программу (сперва он «обыгрывал» ее в Москве и других городах СССР, фонограмма московского концерта представлена в комплекте). О резонансе, который она вызвала (как и вышедшая следом пластинка *«Эмиль Гилельс в Моцартееме»*), можно судить по откликам немецких и австрийских изданий:

«Родина Моцарта может позавидовать такому прочтению великого композитора...» (Deutsche Grammophon).

«...И вот появляется такой человек, как Гилельс, и слушателю начинает казаться, что он впервые слышит эту музыку» (Salzburger Nachrichten).

«Может быть, история обманывает нас: разве Моцарт – это рококо? Может быть, мы слишком много внимания уделяем костюмам, декорациям, украшениям и прическам? Эмиль Гилельс заставил нас задуматься над многими привычными и традиционными вещами» (Suddeutsche Zeitung).

Подлинно выдающейся была интерпретация последнего фортепианного концерта Моцарта (№ 27), записанная с Карлом Бёмом и Венским филармоническим оркестром. *«Мгновения, когда мы вместе с Гилельсом играли Моцарта, – вспоминал дирижер, – для меня незабываемы»...*

Из композиторов романтической эпохи имя Гилельса ассоциируется, прежде всего, с Листом – его фантазией на темы *«Свадьбы Фигаро»* Моцарта 16-летний пианист покорил Москву. Казалось, что

и пианистические данные, и яркий темперамент юного виртуоза как нельзя лучше соответствуют листовской музыке. Со временем произведения Листа раскрывались у Гилельса с большей глубиной – все резче обозначался трагический конфликт Сонаты си минор, эпический масштаб приобретали «Испанская» и «Венгерские» рапсодии... Совершенно по-новому прозвучала Вторая рапсодия уже в 1970-е гг. («Я услышал в рапсодии звук цимбал», – признался пианист).

Имя Фредерика Шопена возникло в пианистической биографии Гилельса почти сразу. Но никакой другой композитор в исполнении Гилельса не вызывал столь противоречивую реакцию. Советская исполнительская школа представлена замечательными «шопенистами», но сложившиеся традиции порой препятствуют восприятию иного, необычного прочтения того, что кажется хорошо известным – велик соблазн объявить исполнителя «незрелым», либо вообще «чуждым стилю автора». Впрочем, в трактовке Первой баллады и монументальных сонатных циклов, в драматической виртуозности полонезов Гилельс вышел безоговорочным победителем в глазах публики; подлинным откровением новизны зазвучал в его исполнении и Первый концерт. Сегодня, глядя на гилельсовские интерпретации Шопена уже из XXI столетия, когда многое, бывшее еще недавно «эталонным», кажется безнадежно устаревшим, признаем их современность в самом широком смысле этого слова; пресловутая сдержанность пианиста спасла его от преувеличений, сентиментальной манерности и других опасностей, которые таит в себе Шопен...

Музыку Шумана Гилельс предпочитал играть «дома, наедине». Тем не менее она также сопровождала его чуть ли не с первых шагов в фортепианном искусстве. Если в юности Гилельса больше привлекали Токката, Арабеска и «Контрабандист» (в транскрипции К. Таузига), то уже в конце

1930-х гг. в его репертуар вошли фортепианный концерт и «Карнавал», в 1940-е – Первая и Вторая сонаты... Обращался он и к малоизвестным страницам шумановской музыки (Пьесы, соч. 32, первоначальный финал Сонаты № 2). Как и в случае с Шопеном, гилельсовские трактовки иных произведений Шумана вызывали дискуссии в профессиональной среде. Но тут невозможно пройти мимо признания эстонского пианиста Бруно Лукка: услышав в Таллине шумановский концерт, где многое у Гилельса звучало «непривычно», он с удивлением обнаружил, что его исполнение почти в точности соответствует указаниям Клары Шуман (судя по сохранившимся воспоминаниям ее учениц). На вопрос Лукка Гилельс ответил, что ему незнакомы эти источники – таким образом, интуиция интерпретатора, заставив отойти от привычных стандартов, привела Гилельса к подлинной «аутентичности»! И все же его «последним словом» в шумановской музыке стали «Симфонические этюды», многократно прозвучавшие в программах 1980-х гг. в подлинной гармонии «флорестановского» и «эвсебиевского» начал.

Важную роль в репертуаре Гилельса играла музыка Дебюсси и Равеля. В возрасте 13 лет он услышал Токкату Равеля в исполнении Марии Гринберг и буквально «заболел» ею; с той поры «дух Равеля» приобрели его собственные фортепианные импровизации. Возможно, к восприятию импрессионизма его подготовила скрупулезная работа с Б. Рейнгальдом над музыкой французских клавесинистов. В «Образах», «Эстампах» и сюите для фортепиано, в равелевской «Игре воды», в стилизациях «Гробницы Куперена» и «Благородных и сентиментальных вальсов» проявилось мастерство музыкальной колористики Гилельса, его тонкое ощущение звукописи и гармонических полутонов (совсем другой профиль Равеля – сурового и драматичного – обозначен в интерпретации Концерта для левой руки). Выдающимся интерпретатором

импрессионистов признала Гилельса мэтр французского пианизма Маргарита Лонг.

Были у Гилельса и отдельные «знаковые» сочинения, сопровождавшие его на всем протяжении творческой биографии. И прежде всего, нужно назвать Первый концерт Чайковского. Он стал его главным триумфом на конкурсе в Брюсселе. С концерта Чайковского начались судьбоносные гастроли в США, он сыграл его и на торжественном заседании, посвященном десятилетию Организации Объединенных Наций. После того как Гилельс исполнил концерт в дни I Международного конкурса им. П.И. Чайковского в Москве, по словам одного из критиков, *«стало особенно ясным, как далеки от подлинных высот мастерства все без исключения конкурсанты»*. Конечно, большинство крупных пианистов мира играли и будут играть концерт Чайковского, но трактовка Гилельса и по сей день остается *«величественным звуковым монументом, изваянным навечно»* (Г. Рождественский). Последний раз Гилельс исполнил его ровно за год до смерти – 14 октября в 1984 г. в лондонском Ройял-фестивал-холл (оркестром «Филармония» дирижировал П. Берглунд).

Важную роль в биографии Гилельса сыграл и Третий концерт Бетховена. В 1936 г., вскоре после венского конкурса, с молодым пианистом пожелал выступить Отто Клемперер. В программе был бетховенский концерт. Гилельс *«...прикоснулся к клавишам – и рояль зазвенел чистотой и проникновенностью...»*, – читаем мы в дневнике драматурга А. Афиногенова. – *«А Клемперер вел оркестр, как бы подстилая его под рояль – создавая мягкий фон исполнителю»*. По свидетельству К. Зандерлинга, *«публика наградила его такими бурными овациями, что его успех почти затмил успех всемирно известного дирижера»*. Третий концерт стал для Гилельса фундаментом будущего бетховенского цикла. Последний раз он прозвучал в его исполнении на фестивале в Монтрё 3 октября 1984 г.

Около 40 раз исполнил Гилельс Второй фортепианный концерт Сен-Санса. Это своеобразное сочинение, написанное французским мастером под влиянием исполнительского искусства Антона Рубинштейна, имеет прочные исполнительские традиции в русской музыкальной культуре. Пожалуй, для самого пианиста наиболее значимой была парижская запись 1954 г. – во время первых полномасштабных французских гастролей. *«Какая поразительная зрелость в сочетании с юношеской непосредственностью передачи настроений!»*, – говорил Г. Рождественский о гилельсовском исполнении концерта в Большом зале Московской консерватории в феврале 1982 г. Но последний раз он вновь сыграл его во Франции 12 декабря 1984 г.

В конце 1930-х Гилельс впервые обратился к Третьему концерту Рахманинова. В период его пребывания в Одессе Рахманинова почти не исполняли (такова была политическая конъюнктура тех лет); с тем большим воодушевлением Гилельс погрузился в его музыку после переезда в Москву. Он не пошел по проторенному пути авторской интерпретации; однако его исполнению Третьего концерта рукоплескали Москва, Париж, Нью-Йорк, оно восхищало Софроницкого, Горовица, Гофмана, Ирину Рахманинову...

Постоянным «спутником» артиста была и авторская транскрипция фрагментов из «Петрушки» Стравинского. При прослушивании записи возникает иллюзия исполнения на двух роялях, а в некоторых местах – звучания настоящего «большого» оркестра, настолько плотно, красочно и одновременно выпукло и четко лепятся Гилельсом «потешные сцены». Артур Рубинштейн, для которого Стравинский и сделал эту транскрипцию, безоговорочно признал первенство Гилельса – после одного из парижских концертов последнего он сказал: *«Теперь я больше не буду это играть»*. А Вэн Клайберн вспоминал, что и в его планах было

исполнение «Петрушки», но услышав на пластинке игру Гилельса, он навсегда закрыл эти ноты... (Следует сказать, что Гилельсу принадлежит собственная редакция трехчастной транскрипции Стравинского – он дополнил ее двумя другими фрагментами балета в переложении Т. Санто).

Впрочем, Гилельс никогда не довольствовался славой признанного интерпретатора известных сочинений – его музыкальные интересы постоянно расширялись. Не ограничившись Первым концертом Чайковского, он возродил из забвения Второй и Третий (а также представил на суд публики раннюю сонату композитора до-диез минор). В программах грандиозного концертного цикла по истории фортепианной сонаты (к сожалению, не законченного) наряду с сонатами Гайдна, Шуберта, Шумана, Шопена и Листа стояли произведения К.Ф.Э. Баха, Клементи, Вебера, в то время малоизвестные даже профессионалам. Впервые в советской исполнительской традиции под его пальцами зазвучали сонаты Д. Скарлатти (как концертные, а не учебные произведения!). Один из первых отечественных пианистов, Эмиль Гилельс обратил внимание на музыку испанских композиторов (Альбениса, Гранадоса, де Фальи), проявил интерес к творчеству Пуленка.

Велики заслуги пианиста и перед русской фортепианной музыкой. В его репертуаре были «Исламей» Балакирева, Вторая соната Глазунова, малоизвестные публике ансамбли Алябьева, Бородина, Кюи. Стоит отметить интерес Гилельса к музыке на фольклорном материале – «Чешским танцам» Сметаны, «Румынским народным танцам» Бартока, «Шуменским миниатюрам» Владигерова. Планируя исполнить сочинение Эдуарда Тубина на народные темы, он просил прислать ему оригиналы эстонских песен, которые использовал композитор. А услышанная в оригинале норвежская песня пробудила интерес к музыке Грига...

Именно Гилельс нарушил многолетнее замалчивание музыки Николая Метнера – предваряя исполнение двух его сонат, он выступил со статьей

в журнале «Советская музыка», подчеркивая выдающееся значение композитора для русской музыкальной культуры. А на дворе был еще 1953 г., когда подобные «вольности» (исполнение музыки композитора-эмигранта) были делом немалого риска...

Наконец, среди пианистов своего ранга Гилельс был едва ли не самым активным исполнителем советской музыки. В его концертах впервые прозвучал ряд прелюдий и фуг из полифонического цикла Шостаковича (когда он играл их в доме Сибелиуса, старому мастеру показалось «что стены комнаты раздвинулись и потолок стал выше...»), он же познакомил зарубежную публику с его Второй сонатой. Гилельс первым исполнил Вторую и Четвертую сонаты Вайнберга, побудив и других музыкантов обратить внимание на творчество молодого композитора; посвященную ему сонату Хачатуряна; в его программах были произведения Д. Кабалевского, С. Фейнберга, Ю. Крейна, А. Бабаджаняна, А. Бабаева. Он поощрял интерес к советским композиторам у своих учеников, включал новые сочинения в программы консерваторских экзаменов.

Исполнительские вкусы Гилельса были далеко не так консервативны, как может показаться на первый взгляд, хотя он не испытывал симпатий к музыкальному авангарду и выбирал далеко не все, что предлагали ему современные композиторы. Музыка должна была войти в резонанс с его (субъективным, но по-своему чутким!) пониманием современности: «Любое искусство может развиваться только на дрожжах достигшего прошлого, иначе выйдет “Запорожец” – машина без истории, образа и яркого лица».

Отдельно следует сказать об ансамблевых выступлениях и записях Гилельса. В этой ипостаси он известен гораздо меньше, между тем, без нее представление о творческом облике пианиста будет далеко не полным.

Еще с 1930-х гг. он выступал со своей сестрой Елизаветой Гилельс – ученицей П. Столярского и А. Ямпольского, лауреатом II Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей (1935, II премия) и Международного конкурса им. Э. Изаи в Брюсселе (1937, III премия). В зрелые годы Е. Гилельс уделяла большое внимание педагогике (среди ее учеников – И. Груберт, И. Калер, А. Рождественский), а как исполнительница невольно осталась в тени своих брата и мужа (Леонида Когана). Сохранившиеся записи позволяют говорить о ней как об одной из крупнейших представительниц «школы Столярского», достойном ансамблевом партнере Эмиля Гилельса.

Пианист выступал с музыкантами квартета им. Бетховена, с квинтетом им. Бородина и квинтетом Большого театра СССР, с Б. Гольдштейном, Р. Баршаем, А. Корнеевым, С. Кнушевицким, «Амадеус-квинтетом», квинтетами им. Бартока и Сибелиуса. Наиболее ярко Гилельс-ансамблист проявил себя в совместной игре с Леонидом Коганом и Мстиславом Ростроповичем – это уникальное трио образовалось по инициативе пианиста в самом начале 1950-х гг. и стало широко известно в нашей стране.

На всю жизнь Эмиль Гилельс сохранил любовь к музицированию в четыре руки (во времена его юности такая игра была популярным – и единственным – способом расширения музыкальной эрудиции). Почти четверть века он играл в дуэте со старым одесским другом, золотым лауреатом шопеновского конкурса 1937 г. Яковом Заком. В конце жизни четырехручные произведения исполнялись вместе с дочерью Еленой Гилельс (1948–1993), обучавшейся в Московской консерватории в классах В. Горностаевой и Я. Флиера (затем она совершенствовалась в аспирантуре ленинградской консерватории у П. Серебрякова). К сожалению, жизненный путь талантливой пианистки оборвался в расцвете ее творческих сил... Высшим совместным достижением Эмиля и Елены Гилельс

стал концерт Моцарта для двух фортепиано с оркестром (№ 10), прозвучавший в их исполнении во многих городах Советского Союза и мира.

Гендель, Гайдн, Моцарт, Шуберт, Шуман, Брамс, Григ, Сен-Санс, Форе, Прокофьев, Шостакович, Вайнберг, Бабаджанян – даже неполный перечень имен композиторов свидетельствует о широте ансамблевых интересов Гилельса. *«Я получал от него настолько ценные советы, что у меня возникало совершенно другое отношение к пьесам и рождались новые, более интересные музыкальные идеи»*, – писал о Гилельсе скрипач Б. Гольдштейн.

Исполнительский мир Гилельса складывался в течение всей творческой жизни. Бывали и случаи, когда после одного или нескольких исполнений произведения навсегда исчезали из его репертуара (24 прелюдии Шопена, избранные *«Фантастические пьесы»* Шумана, Первая соната Скрябина, Четвертый концерт Рахманинова, концерт Фейнберга). Было ли это связано с неослабевающей самокритичностью артиста или с неустанным творческим поиском? Играл ли он лирическую миниатюру или масштабный цикл, исполнял вещь впервые либо возвращался к давно знакомому произведению – то, что выносилось на суд публики, должно было быть доведено до максимального совершенства. В репертуаре Гилельса не было места для проходных, случайных сочинений – потому и возникает впечатление, что на своем пути он не встретил ни одного такта «чужой» музыки...

В свое время Гилельс стал единственным пианистом мира, в репертуаре которого были все концерты Бетховена, Чайковского и Брамса. Тяготение к симфоническим программам, к игре с оркестром проявилось уже в первые годы его исполнительской деятельности.

В детстве Гилельс любил «воображать себя дирижером» (*«Ночью, когда в доме все спали, я доставал из-под подушки папину линейку и начинал дирижировать. Маленькая темная детская превращалась в ослепительный*

концертный зал...»). В «состояние оцепенения» вгоняли его звуки симфонического оркестра. В дальнейшем он никогда не стремился овладеть этой профессией, хотя однажды, дирижуя из-за роля, сыграл концерты Моцарта с Еленой Гилельс в сопровождении Госоркестра СССР (28 декабря 1974 г. в Москве), но его могучее, «императивное» воздействие на публику нередко вызывало ассоциации с дирижерским искусством – такой же магнетизм исходил от Караяна, Мравинского, Тосканини... С величайшим вниманием относился Гилельс к игре оркестра (в том числе к оркестровой экспозиции перед вступлением солиста), при этом все его замечания носили предельно точный и ясный характер. Гилельс играл со множеством оркестровых коллективов и дирижеров разного ранга, их перечисление заняло бы слишком много места. Но самые именитые и требовательные маэстро с благодарностью и восхищением вспоминали о совместной работе с ним.

Двадцать с лишним лет спустя после памятного выступления с О. Клемперером в Москве Гилельс оказался на его концерте в Лондоне (одном из последних). Он зашел поприветствовать дирижера в артистической, и тот сказал во всеулышание: *«Никто не восхищал меня так, как вы»*. И добавил: *«Я уже тогда знал, что у вас вырастут крылья, и они понесут Вас по всему миру»*.

«Не могу не вспомнить тот памятный вечер..., в который мне посчастливилось исполнить с ним Третий концерт Рахманинова. Тогда я уже понимал, что нахожусь рядом с гигантом», – вспоминал Зубин Метг.

«В жизни мне посчастливилось слушать многих великих пианистов... но Эмиль был для меня всегда первым среди них» (Г. фон Караян).

«Это феноменальный талант, многократно помноженный на чуткость души, тонкость интонации, совершенный вкус и совершенное чувство музыки» (К. Бём).

Когда в конце жизни Ойгена Йохума спросили, какую из своих записей он ценит более всего, он ответил: *«Концерты Брамса с Гилельсом»*.

Никогда Гилельс не «забывал» сольной партией оркестровое сопровождение – даже в тех произведениях, где оркестру отмерена скромная, «аккомпанирующая роль» (концерт и *Andante spianato* Шопена, концерты Баха и Гайдна); удивительным образом умел сдерживать себя там, где, кажется, невозможно устоять перед соблазном «заглушить» оркестр в шквале захлестывающих эмоций (кульминация первой части в Третьем концерте Рахманинова). Может быть, потому он с удовольствием обращался и к таким произведениям, как Третий концерт Чайковского или леворучный концерт Равеля, которые не особо жалуют пианисты в силу их «излишней», невыигрышной для солиста симфоничности. Гилельс не ощущал никакой скованности от того, что был на сцене «не один», напротив – репрезентативная, «театральная» сущность концертного жанра позволяла ему «расправить крылья», предстать перед аудиторией во всей мощи своего искусства.

Детство и юность Гилельса прошли в Одессе – городе с особым, присутствующим только ей бытовым и культурным колоритом, с невероятно интенсивной в те годы музыкальной жизнью – нет смысла перечислять всех родившихся здесь выдающихся музыкантов. Их не было в роду у Гилельсов, но отец обладал абсолютным слухом. В доме любили музыку и обучали ей старших детей. Стоявший дома старый *«Шрёдер»* притягивал к себе мальчика. Уже в четырехлетнем возрасте его показали знаменитому педагогу Якову Ткачу, который решил начать систематические занятия через год.

Ученик французского пианиста и педагога, ансамблевого партнера Э. Изаи Рауля Пюньо (который, в свою очередь, учился у Ж. Матиаса,

воспитанника Ф. Шопена), Ткач обучал юного Гилельса с 1922 по 1930 гг. Он сразу оценил феноменальные способности ребенка, вскоре после первого экзамена на «музыкальных курсах» он составил письменное свидетельство: *«Миля Гилельс является по своим редким способностям выдающимся ребенком. Природа одарила его замечательными руками и редким слухом, что свойственно тем, которые родились исключительно для фортепианной игры... В дальнейшем СССР обогатится пианистом мирового масштаба».*

«Ткач помог мне поверить в свои силы», – писал Гилельс 40 лет спустя. Под его руководством 12-летний ученик сыграл свой первый сольный концерт в Одессе. В программе, среди прочего, были этюды Шопена, Романс, соч. 28, Шумана и *«Патетическая»* соната Бетховена.

И публика, и критика по достоинству оценили успехи юного пианиста. *«В его игре... ничего случайного, небрежного и очень немного наивного. Все четко, выдержано и продумано»* – рецензент обратил внимание на черты, которые и в дальнейшем будут свойственны искусству уже повзрослевшего пианиста.

«Уже тогда Гилельс поражал нас своей игрой. Я помню, как в 10–12 лет он играл Моцарта, Шуберта, этюды Шопена. Это было что-то непостижимое», – вспоминал Я. Зак.

В Одессу регулярно приезжали советские и зарубежные знаменитости. Игру совсем юного Гилельса слышал композитор А. Гречанинов, прославленный пианист А. Боровский оказался *«совершенно потрясен»* игрой мальчика с рыжей шевелюрой... Но особенно значимой была встреча с Артуром Рубинштейном: *«Когда я был в Одессе, ко мне привели мальчика, который сыграл на рояле несколько произведений Бетховена и Равеля. Игра мальчика по силе и технике произвела на меня потрясающее впечатление. ... Я не нахожу слов, чтобы описать, как он играл. Скажу одно: если он*

когда-либо придет в Соединенные Штаты, мне там нечего будет делать». Уточним – Гилельс не раз приезжал в Соединенные Штаты, где встречался в А. Рубинштейном и другими выдающимися музыкантами. Истинное восхищение *«подлинно великим музыкантом XX века»* (как он называл Гилельса позднее) великий польский пианист сохранил до конца дней.

«Моим истинным Учителем была Берта Михайловна Рейнвальд», – Гилельс подчеркивал это неоднократно. Сам Гилельс изъявлял желание учиться у прославленного Феликса Blumenfelda, но воистину счастливый случай привел его в класс Берты Михайловны. Профессор Одесской консерватории, она была всесторонне образованным человеком. У нее также обучались Мария Гринберг, Берта Маранц, Людмила Сосина...

Б. Рейнвальд помогала Гилельсу расширить музыкальный и общий кругозор, ввела его в круг одесской интеллигенции, побуждала к образно-смысловым поискам в трактовке сочинений. От нее молодой пианист получил тот вектор развития, который привел его к вершинам фортепианного искусства.

Гилельс не забывал об этом никогда. Когда в 1944 г., вскоре после возвращения из эвакуации, Б. Рейнвальд в порыве отчаяния покончила с собой (в те времена это расценивалось как «предательство»), именно благодаря Гилельсу над ее могилой появился памятник с надписью *«Дорогому учителю и другу».* Тридцать лет спустя Гилельс пожелал посвятить концерт в Одессе памяти Рейнвальд и указать ее имя в программе. Советские чиновники ответили категорическим отказом, но Гилельс сумел настоять на своем. (Фото программы этого концерта на стр. 167).

Как ученик Рейнвальд Гилельс принял участие в первом Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей в Москве. Это был первый триумф, коренным образом изменивший его биографию.

Об этом конкурсе было известно давно, претенденты съехались со всей страны. Но как обычно, сразу определились «фавориты», иные знатоки уже заранее распределяли призовые места. 16-летнего Гилельса не знал никто. Он вышел на эстраду Малого зала Московской консерватории, когда основное прослушивание подходило к концу; жюри было заметно уставшим, публика постепенно расходилась. Но уже первые такты привлекли внимание зала.

Настоящий фурор произвела игра Гилельса на финальном прослушивании. *«Хорошо помню, как он играл парافразу Листа и как при последней кульминации весь зал встал...»* (М. Гринберг). А вот воспоминания Я. Флиера: *«Прошло более сорока лет. Многие незаурядные исполнения давно стерлись в памяти. Впечатления же от игры Гилельса будто отчеканились в сознании: не по годам зрелый и укрупненный Брамс., волевая, ритмически упругая Фуга Баха, изящная, изысканная Токката Раделя и, наконец, неповторимая, феерическая Фантазия Листа»*. Незнакомые люди обнимались, поздравляя друг друга, на глазах у многих стояли слезы. Вопреки правилам конкурса, жюри самозабвенно аплодировало вместе со зрителями. Имя Эмиля Гилельса навсегда вошло в музыкальную летопись нашей страны.

На Гилельса обратил внимание Сталин, предложив юному музыканту остаться в Москве. Однако он вернулся в Одессу, не изменив своему намерению закончить консерваторию у Б. Рейнгалда.

Среди первых концертов, которые дал юный Гилельс после конкурса, выделяется его дебют в Ленинграде в самом конце 1933 г. Красота города, который он увидел в первый раз, была столь заманчива, что он «сбежал» с одной из репетиций (администратор концерта П. Коган, предоставивший Гилельсу помещение *«Кружка друзей камерной музыки»*, выходящее на Невский проспект, запер дверь на ключ, но, недолго думая, Гилельс

выпрыгнул в окно первого этажа). В Большом зале Ленинградской филармонии находились «патриархи» консерватории – глава ленинградской фортепианной школы Л. Николаев, М. Штейнберг, А. Оссовский, И. Браудо... Многие были скептически настроены к неизвестному «лауреату». Но Гилельс снова завладел публикой с первых же минут. *«На нас обрушилась мощная волна упоения жизнью, – вспоминал М. Чулаки. – И не верилось, что всю эту лавину звуков с такой завидной легкостью извлекает из рояля невысокий юноша, с далеко устремленным взглядом и с плотно сжатыми губами»*.

В 1935 г. Гилельс окончил Одесскую консерваторию; его направили в Москву в *«Школу высшего мастерства»* (аспирантуру) консерватории к знаменитому профессору Генриху Нейгаузу.

Эти первые годы пребывания в Москве Гилельс позже обозначил как *«мрачную, беспросветную осень»* в своей жизни. После домашней, любовной одесской атмосферы он попал в холодный и неустроенный московский быт, в отчужденно-снобистский мир консерватории, где за исключением Я. Флиера и Я. Зака не нашел себе друзей.

Не сложились и доверительные отношения с Г. Нейгаузом – по-видимому, в силу столь большого несходства характеров. Вплотную подступив к высшим сферам искусства, куда попадают лишь единицы, Гилельс был вынужден искать свой путь, решать поставленные перед ним труднейшие художественные задачи в одиночестве. Он пользовался консультациями К. Игумнова, С. Фейнберга, А. Гольденвейзера, вслушивался в игру выдающихся коллег (М. Гринберг, В. Софроницкого, гастролировавшего в Москве А. Корто). Сохранившиеся записи дают нам представление о его исполнительском уровне 1930-х гг., часть из них была опубликована на пластинке *«Юный Гилельс»*. Слушая их, сложно не согласиться в Флиером: *«Уже в 16 лет Гилельс был пианистом мирового класса»*.

Даже вторую премию («золото» досталось Флиеру) на Международном конкурсе в Вене в 1936 г. Гилельс воспринял как «поражение», хотя резонанс от его игры был весьма широк («Возможно, это имя будет потрясать континенты!», – прозорливо сообщал один из журналистов). Но подлинный международный триумф ждал его впереди.

В 1938 г. на конкурс Э. Изаи в Брюсселе отправились четверо советских пианистов (Э. Гилельс, Я. Флиер, П. Серебряков, И. Михновский). На них возлагались большие надежды – годом ранее, на скрипичном состязании пять из шести лауреатских мест достались музыкантам из нашей страны. В жюри конкурса был весь цвет фортепианного искусства первой половины XX века (А. Рубинштейн, Э. Зауэр, К. Цекки, В. Гизекинг, Р. Казадезюс, Л. Стоковский и другие). Сильным был и состав участников (был среди них и Артуро Бенедетти Микеланджели, который занял тогда лишь седьмое место). Одно из главных испытаний было на третьем туре, где конкурсантам предстояло в короткий срок выгучить концерт современного бельгийского композитора Жана Абсиля, лидера композиторской группы «*La Sirène*». Авангардный по духу, он представлял особые трудности для советских конкурсантов.

Финалистов отвезли в загородный королевский замок. Они вели «монашеский» образ жизни – были заперты в своих комнатах, им не позволялось даже общаться друг с другом (конечно, они находили способы нарушать запреты и быстро подружились). Наконец настал день объявления результатов. Когда произнесли имя Эмиля Гилельса, зал взорвался от рукоплесканий. «*Королева Елизавета поцеловала меня и высоко подняла мою правую руку над ревущей, восторженной толпой*».

После концертов в Бельгии и Франции Гилельс и Флиер (он получил III премию) вернулись домой всенародными героями. Торжественную встречу устроили еще на границе, затем были восторженные толпы

приветствовавших в Москве, встречи «на высшем уровне», многочисленные статьи в газетах... В составе группы советских музыкантов Гилельс должен был отправиться на гастроли в США, молодые люди специально ходили к Прокофьеву, чтобы он «просветил» их о подробностях американской жизни. Но началась война...

Гилельс добровольно вступил в народное ополчение. На учениях он успел зарекомендовать себя как лучший стрелок взвода. Впрочем, скоро последовало распоряжение вернуть всех «консерваторцев» обратно – пришло осознание, что они будут нужнее за инструментом, чем с винтовкой (не все воспользовались «бронью» – так, на фронте остался замечательный пианист и концертмейстер, профессор камерного ансамбля консерватории Абрам Дьяков; осенью 1941 г. он попал в плен и был расстрелян; Гилельс тяжело переживал его гибель). Началась активная концертная жизнь в составе фронтовых бригад и в тылу (в том числе в Сибири, на Кавказе, в Средней Азии). Сохранились кадры, где Гилельс играет соль-минорную прелюдию Рахманинова на военном аэродроме – суровые звуки марша раздавались под аккомпанемент гула моторов. Он выступал в составе «артистического десанта» в блокадном Ленинграде, играл в только что освобожденных городах нашей страны и зарубежья. Выдающаяся польская пианистка Галина Черны-Стефаньска вспоминала, как Гилельс играл в соборе Кракова – впервые после многолетнего запрета поляки услышали музыку Шопена. Вместе со скрипачкой Галиной Бариновой и Владимиром Софроницким Гилельс отправился в Потсдам, где играл для лидеров стран-победителей. Следует отметить, что пианиста сразу оценили в Германии – игра «*Eminente Maestro*» (как его называли) постоянно звучала по немецкому радио. Это отношение к Гилельсу сохранилось и в дальнейшем – именно в ФРГ он осуществил свои важнейшие записи.

В послевоенное десятилетие Гилельсу выпала честь первому представить советское исполнительское искусство в Западной Европе и США. Весной 1951 г. он выступал в Италии (вместе с певицами З. Долухановой, Н. Казанцевой и М. Михайловым на фестивале «Флорентийский музыкальный май»), в декабре давал сольные концерты в Финляндии. В следующем году играл в Дании, Швеции и Великобритании, в 1953 – в Бельгии. Особый резонанс имели парижские концерты 1954 г., там же Гилельс осуществил и первые за рубежом студийные записи. *«После того как о нем было столько сказано, можно лишь повторить, что в настоящий момент он является крупнейшим пианистом мира»*, – констатировала газета *«Figaro»*. И все же новой вершиной стали выступления в США, которые организовал импресарио Шаляпина Сол Юрок. Все получилось в точности так, как 25 лет назад в Одессе предсказал А. Рубинштейн.

Пересечение Атлантического океана было своеобразным рубиконом. Отношения между Востоком и Западом оставались предельно напряженными. В образах советской пропаганды Америка была средоточием «империализма», главным врагом СССР и *«всего прогрессивного человечества»* (впрочем, пропаганда по ту сторону океана отставала ненамного). При этом уровень музыкальной культуры Соединенных Штатов был высочайшим – в стране жили и выступали крупнейшие пианисты, скрипачи, оперные певцы и дирижеры мира; Нью-Йоркский, Чикагский, Кливлендский, Бостонский и Филадельфийский оркестры не уступали прославленным европейским коллективам... Как встретят в этой стране советского пианиста?

Первый концерт состоялся в Филадельфии с Юджином Орманди, для которого писал последние симфонические произведения Рахманинов. По просьбе дирижера Гилельс изменил первоначальную программу

и играл концерт Чайковского. Вот строчки из блокнота Ф. Гилельс: *«После концерта реакция публики похожа на стадион во время национальной игры “регби”, свист, рев толпы мощной и восторженной — им, казалось, нет конца. Все газеты разбросали шапки названий и эпитетов. “Первый советский музыкант, покоривший Америку!”»*. Программа была повторена в Нью-Йорке, через три дня – Третий концерт Рахманинова: *«...Взволнованная огромная лавина людей после концерта; рядом с Гилельсом заплаканная Ирина Сергеевна [Рахманинова], нежно обнимающая Гилельса бледная Сатина, которой трудно было говорить»*.

Еще через три дня – ответственнейший сольный концерт в Карнеги-холл. *«На его дебют приехали все пианисты, способные добраться до Нью-Йорка»*, – писал музыкальный журналист Н. Лебрехт. После концерта в артистическую зашел взволнованный Фриц Крейслер – Владимир Горовиц пригласил на встречу со своим тестем Артуро Тосканини. Телеграммы с поздравлениями прислали престарелый Иосиф Гофман и Иегуди Менухин. Гилельса пригласили выступить на юбилей ООН.

В этой далекой стране Гилельса по-настоящему полюбили, с волнением ждали следующих гастролей. И он отвечал взаимностью. Двенадцать раз Гилельс ездил в США (последний раз играл в Нью-Йорке в 1983 г.) и в каждый свой приезд снова поражал слушателей. *«Возможно ли, что Эмиль Гилельс стал еще лучше? Играя тут в последний раз, советский пианист ярко продемонстрировал, что он входит в немногочисленную группу самых выдающихся пианистов мира. Но вчерашнее сольное выступление в Карнеги-холл свидетельствует, что, кажется, он превзошел даже уровень прошлых лет. ...Он поднялся на недостижимую высоту в умении донести до слушателя самую душу музыкальных произведений»* (*New-York Times*, 1964). Знаменитый музыкальный критик Гарольд Шонберг писал, что еще десять лет назад, после дебюта Гилельса в США, можно было сказать, что

он «*большой талант, но теперь эти слова были бы оскорблением. Он один из величайших пианистов нашего времени*».

Можно указать на один эпизод из гастрольной жизни Гилельсы пере-секли Атлантику на пароходе (самолеты Э. Гилельс не любил и старался по возможности не летать). Гигантский океанский лайнер, на борту которого находились представители европейской аристократии, королевские особы. Существует строгий ранг выхода на главную палубу. Он был уверен, что его очередь одна из последних. И тут – объявление по громкой связи: «*На причале находится импрессарио Сол Юрок. Он встречает великого советского пианиста Эмиля Гилельса. Эмиль Гилельс с супругой, мы Вас просим на выход первыми*».

Основные черты пианистического дарования Гилельса проявились с первых лет занятий. Феноменальную технику и руки, «*словно созданные для игры на фортепиано*», заметил еще Я. Ткач. С юношеских лет Гилельс не испытывал никаких препятствий в этом отношении; его не без оснований сравнивали с Листом, Рахманиновым и Горовицем.

Уже восьмилетним Гилельс обнаруживал «*уверенность и четкость ритма... его игра была точна, в ней не было ничего небрежного, случайного*». На первых порах это выражалось в предпочтении быстрых, динамичных пьес – интерес к лирике пришел позднее, в результате кропотливой работы с Б. Рейнгальд.

По воспоминаниям самого Гилельса, получив новое произведение, он предпочитал играть его целиком в темпе, минуя подробности – «*лишь бы овладеть пьесой в целом*». Не стоит видеть в этом проявление небрежности; фактически, речь идет о методе целостного охвата, постижения «частного через общее», которому он следовал и в зрелые годы – сразу «выиграться» в вещь целиком, прочувствовать ее темпо-временное

состояние, не увязая раньше времени в деталях (по собственным словам – «*Надеть на произведение обруч, а потом стягивать его*»). Мы находим подтверждение этому и в воспоминаниях Рейнгальд, ее словах о врожденном чувстве формы Гилельса-ученика.

В этом кроется корень его музыкальной архитектоники, «*мышления большими конструктивными единицами*» (Г. Коган), непревзойденным мастером которого был Гилельс. О его сдержанности, умении скрыть полный потенциал своих возможностей до определенного момента говорили и писали еще в 1933 г.: «*Гилельс сдержан и сосредоточен, но волны его подъемов чуть не смывают слушателей с места*» (А. Альшванг); с годами это качество становилось глубже, только усиливая впечатление от его игры. Более того, выстраивая определенным образом программу, соединяя в одном концерте произведения разных эпох, жанров и стилей, Гилельс каждый раз стремился «*надеть обруч*» на весь концерт, убедить публику в логике своих сопоставлений. И это удавалось ему, при том что к каждому произведению он находил свой индивидуальный ключ, и бессмысленно было бы пытаться выделить «лучший номер программы». «... *Гилельс обладал чудесным секретом. Произведения Баха, Шуберта, Шумана, Прокофьева и Стравинского, казалось, были сыграны им на пяти разных фортепиано, настолько совершенным по технике и богатству красок было исполнение*» (из рецензии на концерт в Риме 5 февраля 1959 г.).

Но Гилельс не был бы собой, если бы все, что он играл, можно было бы без-ошибочно предугадать заранее. В Маргулис вспоминал об услышанной им интерпретации сонаты Листа, в конце которой Гилельс неожиданно ускорил темп. «...*Когда я сказал ему, как потрясло меня это исполнение, он мне сухо ответил: “Я этого не хотел, это произошло помимо моей воли”*».

Так в чем же все-таки был главный «секрет» Гилельса? В «листовской» виртуозности, «бетховенском» волевом напоре, «микеланджелевской»

скульптурной рельефности образов? В его легендарном «золотом» звуке («девяносто шестой пробы!»), о котором упоминали все когда-либо писавшие о нем? Или в синтезе этих качеств, которые в разных сочетаниях свойственны многим мастерам фортепианного искусства, но столь редко представлены в совокупности?

Чтобы найти ответ, хочется вспомнить одно из самых «личных» стихотворений Бориса Пастернака:

*...Но надо жить без самозванства,
Так жить, чтобы в конце концов
Привлечь к себе любовь пространства,
Услышать будущего зов...*

*И должен ни единой долькой
Не отступаться от лица,
Но быть живым, живым и только,
Живым и только до конца.*

Среди крупных исполнителей были и будут те, кто стремится к абсолютному совершенству, полному «растворению» в музыке. В своем восхождении они могут достигнуть больших высот, откуда уже с трудом различат землю... Есть и те, которые стремятся убрать любых «посредников» между собой и Искусством; они предпочитают полную тишину звукозаписывающих студий... Гилельс же оставался «весь земной, весь на земле. Неудержимая сила жизни победно ликует в игре пианиста, расплескивается из-под его пальцев, насыщая электричеством зал: слушатели словно молодеют, их глаза блестят, кровь быстрее обращается в жилах» (Г. Коган). Эту жизненную энергию, исходящую от игры Гилельса, пожалуй,

лучше других описал венгерский пианист Л. Хернади: «Как только под его руками раздаются первые звуки, первые аккорды, кажется, будто включили какую-то цепь высокого напряжения, и непрерывность в этой цепи не нарушается ни на мгновение. Что бы он ни играл, произведения старых мастеров или современных композиторов, медленную или быструю музыку – эта интенсивность, эта непрерывность потока мыслей... всегда захватывает слушателей».

Жизненность, вот что питало искусство Гилельса, наделяло его такой доступностью и одновременно силой воздействия. Каждое выступление становилось для него самым актом исповеди, необходимой жизненной потребностью: «Отнимите концерты, и тогда мне придет конец». Близко знавшие Гилельса свидетельствовали, как он преображался в момент концерта, как играл больной, в предынфарктном состоянии, утомленный ночными перелетами – в этот миг не существовало никаких преград! Каждый раз он выходил на эстраду с гордо поднятой головой, быстрыми, уверенными шагами. Так же уверенно садился за инструмент, привычным движением откидывал фалды фрака и начинал играть...

Об одном характерном эпизоде рассказывал звукорежиссер И. Вепринцев. Будучи неудовлетворен несколькими пассажами в концертной записи сонаты Листа, Гилельс попросил переписать их в студии, затем «вмонтировав» в концерт (такая практика довольно распространена). На сеансе записи, безупречно сыграв нужные места несколько раз, он вдруг сказал: «Эта профессорская игра не нужна никому. Оставим прежний вариант»...

«Не люблю художников, жизнь которых противоречит их творчеству». Как, однако, мало великих людей соответствовало этой идеалистической максиме Шумана!

«Те, кто имел счастье пользоваться его дружбой, знали, что Гилельс исключительно чуток к человеческим страданиям и полон неподдельного интереса к своим друзьям, что исключительно редко встречается в этом мире эгоцентричных, сконцентрированных только на себе музыкантов», – вспоминала бельгийская пианистка и композитор Дениз Толковски.

Пресловутая «суровость», молчаливая замкнутость были следствием внутренней сосредоточенности, сконцентрированности в искусстве, нежелания «расплескиваться» на внешние впечатления. Немногие близкие и друзья знали и другого Гилельса – добродушного и жизнерадостного, прекрасного рассказчика, который, впрочем, никогда не спешил поведать о своих успехах и зарубежных друзьях – а поведать он мог очень многое. Скромность и *«бескомпромиссное чувство честности»* (В. Мержанов) оставались при нем всегда – он никогда не заводил «нужных» знакомств и не терпел около себя людей, ищущих от него выгоды.

Пожалуй, наиболее ярким и мужественным поступком Гилельса была помощь арестованному в годы войны Г. Нейгаузу. Скованные тотальным страхом люди предпочитали не вспоминать внезапно «исчезнувших», но Гилельс, участвовавший в закрытых кремлевских концертах, нашел в себе силы лично обратиться к Сталину, чтобы заступиться за своего педагога. Получив отказ, не побоялся поднять вопрос снова. Летом 1942 г. Нейгауз был освобожден и сослан в Свердловск (ныне Екатеринбург) – Гилельс отправился туда и добился приема у первого секретаря горкома партии; ему удалось убедить его разрешить опальному музыканту работать в Уральской консерватории. Важную роль сыграл он и в возвращении Нейгауза в Москву.

Когда в Московской консерватории начались чистки под знаком «борьбы с космополитизмом», Гилельс вместе с А. Гольденвейзером

добился отмены приказа об увольнении замечательной пианистки и педагога, ученицы Скрябина М. Неменовой-Лунц; позже он спас от увольнения из Московской филармонии пианистку Л. Сосину. Он дважды добивался гастролей для «невыездного» скрипача Б. Гольдштейна, вступался за пианиста Н. Штаркмана, которому не давали концертов в Москве. Когда малолетняя дочь В. Софроницкого осталась круглой сиротой, Гилельс добился для нее специальной пенсии. Он никогда не отказывался от просьб приобрести за рубежом дефицитные лекарства, привез из США несколько экземпляров практически недоступной в СССР Библии.

Приведенные факты, скорее всего, лишь малая толика бескорыстной помощи, которую оказывал Гилельс другим людям. Все это стало известно спустя годы после его смерти – Гилельс специально прилагал усилия, чтобы никто ничего не узнал...

Гилельсу не раз приходилось быть в жюри всесоюзных и международных конкурсов. Но участие в главном состязании нашей страны – совершенно особая страница его биографии. Даже сейчас, если охватить взором полувековое развитие конкурса им. П.И. Чайковского, роль Гилельса представляется исключительной.

Ему было поручено возглавить фортепианное жюри, в которое вошли ведущие исполнители и педагоги нашей страны, а также крупные зарубежные музыканты.

Как известно, победителем I конкурса стал американский пианист Вэн Клайберн. Его безоговорочное лидерство признала публика и жюри, но как было убедить внимательно следившее за конкурсом высокое начальство, что главный приз получит не представитель СССР, а уроженец США! И Гилельс с Шостаковичем взяли ответственность на себя.

На втором и третьем конкурсах добавлялись новые специальности (виолончель, вокал). Сам Гилельс радовал за то, чтобы конкурс Чайковского превратился «...в фестиваль музыки, в тот самый главный музыкальный центр, всемирный музыкальный праздник, мечта о котором живет в сердце каждого музыканта-исполнителя». Но именно фортепианное состязание привлекало наиболее пристальное внимание – не в последнюю очередь благодаря объективному и беспристрастному судейству.

На следующем конкурсе, наряду с «запланированным» золотым лауреатом Владимиром Ашкенази (на этот раз жюри не должно было допустить «идеологической ошибки!»), выделился талантливый британец Джон Огдон, и благодаря Гилельсу первую премию разделили. Ситуация повторилась на IV конкурсе, где первое место получили Владимир Крайнев и Джон Лилл. А вот на III конкурсе Гилельсу пришлось вступить в конфронтацию с публикой. Ее фаворитом был американский пианист Миша Дихтер, в котором многие слышали «нового Клайберна» (даже неудачное выступление на третьем туре не поколебало восторженных отношения к нему). Когда Гилельс озвучил решение жюри о присуждении I премии самому юному финалисту, 16-летнему Григорию Соколову (Дихтер получил второе место), негодованию слушателей не было предела. Председателя жюри освистывали в Большом зале консерватории и даже на улице. Но время расставило все по местам, подтвердив его правоту.

В это же время продолжалась педагогическая деятельность Гилельса в консерватории (он начал преподавать в конце 1930-х гг. как ассистент Нейгауза). Сам он не считал себя настоящим педагогом, поскольку интенсивная концертная деятельность не давала возможности кропотливо работать со студентами, очень не любил, когда в его афишах писали

«профессор»: *«всюду, где возможно, вычеркиваю это слово»*. Гилельс не создал своей «школы», как не создали ее «профессора» Юдина и Софроницкий. Тем не менее, из его класса вышло немало ярких индивидуальностей: первый советский «золотой» лауреат Международного конкурса М. Лонг Марина Мдивани; лауреат I Международного конкурса им. П.И. Чайковского болгарка Милена Моллова (она первой в Болгарии исполнила цикл из 32 сонат Бетховена); пианист, ансамблист и дирижер Игорь Жуков; выдающийся концертмейстер и педагог, один из лучших аккомпаниаторов конкурса им. П.И. Чайковского Феликс Готлиб; композитор и музыковед, основатель Григоровского общества в России Владимир Блок. Класс № 29, в котором преподавал Гилельс, всегда был полон – его уроки посещали студенты других классов, гости из разных уголков страны и даже из-за рубежа...

«Он научил меня слушать не только музыку, но и саму жизнь; точнее, он научил меня слушать музыку в жизни», – писал один из последних учеников Гилельса, пианист и писатель Валерий Афанасьев.

До конца жизни Гилельс сохранял интерес к новым талантам, внимательно следил за их развитием. На последней встрече с одним из зарубежных друзей он с восторгом рассказывал о новом замечательном даровании, девятилетнем Жене Кисине.

После 1970 г. Гилельс не принимал участия в работе жюри конкурса им. П.И. Чайковского, в 1976 г. оставил работу в консерватории, но его концертная деятельность по-прежнему была интенсивной. К своему 60-летию он получил все возможные регалии советского артиста: лауреат Ленинской премии и кавалер трех орденов Ленина, Герой Социалистического труда, народный артист СССР. Гилельс стал почетным членом Королевской академии музыки в Лондоне и Будапештской

академии музыки им. Ф. Листа, обладателем Золотой медали г. Парижа, премии Р. Шумана (ГДР), Брамсовской премии г. Гамбурга, кавалером ордена Леопольда (Бельгия)...

Среди многочисленных «поздравительных» материалов своим искренним, неофициальным тоном выделяется статья Флиера. Давний друг и коллега смог образно и лаконично сказать о главном, что отличало искусство и саму личность своего великого современника: *«В своем искусстве Гилельс никогда не шел и не идет на поводу у публики или не всегда объективной музыкальной критики. Он никогда не изменяет своим принципам и идеалам. Именно поэтому, где бы ни играл Гилельс, каждый новый его концерт становится огромным художественным событием».*

«Новый и неизменный» – под таким заголовком вышла рецензия на один из его концертов 1970-х гг. Нет, никуда не ушла фантастическая виртуозность, волевой напор, монументальная «лепка крупным планом». Но появилась большая сдержанность темпов – как будто музыкальная речь пианиста обрела мудрое спокойствие широкого течения равнинных русских рек. По-новому звучали интерпретации давно исполняемых произведений. Более того – в поздние годы Гилельс открывал для себя новые имена.

Эдвард Григ... Его *«Лирические пьесы»* пианисты играют, начиная с музыкальных школ. И на идею записи григовской пластинки менеджер *«Deutsche Grammophon»* сперва отреагировал отказом (*«Кто будет ее покупать?!»*). Но уже несколько лет спустя эта запись стала «бестселлером» в Европе – очистившись от штампов, григовские миниатюры зазвучали просто и искренне, засияв подлинными красками.

Еще одним триумфом Гилельса стал концерт 24 мая 1978 г. в Бергене – пианиста пригласили на торжественное открытие нового концертного

зала, где он впервые исполнил концерт Грига (до этого Гилельсу удалось побывать в доме Грига, *«дышать его воздухом»* – и это отложило отпечаток на исполнение). *«Концерт превратился во всенародный праздник»*, – свидетельствовала Ф. Гилельс. Он транслировался на все скандинавские страны, в зале присутствовал король Олаф с супругой. Потом концерт Грига звучал в Москве, Ленинграде, Лондоне, Париже, Амстердаме, Филадельфии, Хельсинки – и всюду забываемо.

«Люблю Скрябина, но это – неразделенная любовь»... К числу «скрябинистов» Гилельс не принадлежал никогда. Но именно в последние годы жизни в его репертуаре появились Третья соната и Пять прелюдий, соч. 74. Исполненная драматического пафоса соната, завершая ранний, «романтический» период его творчества, одновременно открывает путь в новый мир – к скрябинской звуковой вселенной, из самой глубины которой рождается самый последний опус пяти прелюдий. И «магия звука» самого Гилельса, о которой заговорили с первых лет его появления на эстраде, воистину раскрывается здесь в своем «чистом», первозданном виде, замирая с последними созвучиями...

Имя Брамса, напротив, сопровождало Гилельса с первых выступлений. Можно сказать, что пианист постепенно углублялся в мир брамсовской музыки – от вариационных циклов, масштабных полотен фортепианных концертов, «вертерианских» баллад, соч. 10, и фортепианного квартета к лирической мудрости поздних пьес. Сам он, говоря о своеобразной «мозаике» этих миниатюр, где *«все соткано из деталей»*, признавался, что при их исполнении испытывает состояние, подобное трансу.

В 1979 г. Гилельс выступил в Одессе. Этот концерт имел для него особое значение – пианист отмечал 50-летие своей музыкально-исполнительской деятельности! Причем, два произведения (Романс Шумана

и «Патетическая» соната Бетховена) были из той, «ученической» программы 1929 г. Понимая эпохальное значение этого концерта в биографии Гилельса, представители фирмы «Deutsche Grammophon» предложили записать его. Запись была согласована, но... отменена в последний момент («Товарищ Сулов ее запретил», – сообщили Гилельсу перед концертом).

В январе 1981 г., сразу после концерта в амстердамском Концертгебау Эмиль Гилельс пережил инфаркт. Но уже в июне он снова играл в Калинин (Твери), затем поехал в Югославию, Австрию, осенью – в Западный Берлин, зимой – в Англию и Ирландию; продолжил работать над бетховенскими сонатами...

Последний московский концерт состоялся в январе 1984 г. (он представлен в комплекте) и, помимо сонаты «Hammerklavier» Бетховена, включал в себя музыку Скрябина и Прокофьева. 31 мая он играл в Ленинграде; на этот раз с Бетховеном соседствовали «Образы» Дебюсси и сонаты Скарлатти. Вот как описывал свои впечатления Л. Гаккель: *«Гилельс играл с огромным подъемом, взволнованно, властно, мудро и – совершенно. Вот только в этом совершенстве, в этой благоуханной красоте гилельсовского рояля таялось нечто прощальное, “завещательное”. Великий мастер словно завещал нам сохранить высокой и чистой профессией пианиста. Ибо на последнем нами слышанном сольном концерте он возвращал роялю высочайшую его ценность источника красоты... Рояль Гилельса пел, думал, любовался восхождениями человеческого духа, сочувствовал им, был одним из них!»*

В конце сентября 1985 г. Гилельс вернулся из гастрольной поездки и лег на плановое обследование в больницу. Предстояло пребывание в санатории, а затем намечались концерты в Воронеже, гастроли в Германии и Швейцарии, новое турне в США. Но 14 октября сердце артиста остановилось...

Его смерть вызвала резонанс во всем мире. Но последовавшие вскоре бурные общественно-политические события в жизни страны, триумфальные выступления в Москве и Ленинграде музыкантов, эмигрировавших на Запад в годы застоя – все это отодвинуло в тень фигуру великого пианиста; горечь утраты потеряла остроту в бурлящей культурной жизни «перестройки». Выпуск полного собрания записей Гилельса, инициированный Григорием Гордоном (пианистом и музыкальным критиком, глубоким знатоком гилельсовского творчества), прервался, едва начавшись, – с развалом Советского Союза был полностью прекращен (казалось, что навсегда) выпуск грампластинок. И вот, 30 лет спустя, «Мелодия» отдает долг перед Гилельсом и слушателями...

Даже объем в 50 дисков не мог бы вместить в себя и половину записей, зафиксировавших его игру. Комплект составлен из студийных и концертных фонограмм фирмы «Мелодия», сделанных исключительно в СССР (некоторые концертные записи, осуществленные в нашей стране, также не могли быть использованы в силу ряда причин). А многое Гилельс записывал только за рубежом.

Тем не менее предлагаемый комплект является самой крупной за всю историю звукозаписи антологией искусства Эмиля Гилельса; многие записи публикуются впервые. Уверен, что подробное знакомство с ним подтвердит правоту Флиера, для которого все исполнительское творчество своего великого коллеги было «единым монолитом».

«Если исполнитель в работе над произведением достигает цели и осуществляется мечта, которая, быть может, с юных лет казалась неосуществимой, это и есть счастье. Большое счастье» (Э. Гилельс).

Борис Мукосей

В наше время тишина становится все более редким явлением. Тишина нам уже почти не доступна, потому что мы разучились слушать ее. Мы любой ценой заполняем паузы, возникающие то там, то сям, как бы отмахиваясь от тишины, которая в отместку за наше пренебрежение, удаляется от нас. Исполнители, отдающие предпочтение быстрым темам, явно боятся отсутствия нот. Они постоянно перебирают пальцами, чтобы избежать тех провалов, пропастей, в которых и таится источник музыки, ее глубина и вечная загадка. Не раз я говорил, что основа музыки – тишина и не был удивлен, когда недавно нашел подобное высказывание в записях Франсуа Мориака. И действительно, ничего необычного, уникального в моем высказывании нет; более того, оно банально до крайности. Достаточно просто отгородиться от звуков, не переставая при этом слушать окружающий мир и самого себя. И постепенно родится музыка.

Как никто другой Эмиль Григорьевич знал толк в тишине. Даже в его манере говорить это знание отчетливо, ибо часто прерывал он речь, давая собеседнику обдумать сказанное да и заодно послушать тишину. Он не только говорил музыкально – он прямо-таки разговаривал музыкой, потому что она никогда не покидала его. Она просто не могла его покинуть, отвечая взаимностью на его любовь. Даже в шутках его звучала музыка – нечто искрящееся, сродни той технике «perle», которой он неподражаемо владел.

Как-то в разговоре мой друг заявил, что не было в доступной нам истории пианиста более владеющего инструментом, чем Эмиль Григорьевич. Помню концерт в Большом зале Московской консерватории, программа которого завершалась «Испанской рhapsодией» Листа. Много концертов слышал я в Большом зале, но такого ошеломляющего форте не слышал никогда. Даже оркестр Берлинской филармонии под управлением Караяна не смог так наполнить звуками зал. В области

педали единственным соперником Эмиля Григорьевича был тот же Микеланджели, а в области ритма – Рахманинов. Но ни один пианист не обладал всеми этими качествами: изысканная педаль, невероятный динамический диапазон, идущий от *pppppp* до *ffffff*, божественный звук, которого, казалось, и в природе быть не может, техника «perle», октавы, трели. «*В чем секрет ваших трелей?*» – спросил я как-то. Эмиль Григорьевич ответил, что трели надо играть медленно, на что нельзя возразить: и в трелях кроется тишина. Во всяком случае, они не должны тараторить. Во время занятий на рояле Эмиль Григорьевич также не забывал о тишине. И когда я в очередной раз отхожу от рояля и сажусь на диван, чтобы услышать разучиваемое произведение «внутренним слухом», я вспоминаю моего профессора, его привычки, его звучащую тишину. Он научил меня слушать не только музыку, но и саму жизнь; точнее, он научил меня слушать музыку в жизни. И, несмотря на бестолковую нашу эпоху, мне порой кажется, что в мире нет ничего, кроме музыки. И тогда получается, что и смерть – музыка.

Некоторые считали Гилельса, прежде всего, виртуозом. Разумеется, он был виртуозом в самом высоком, в самом благородном смысле этого слова. Достаточно поставить запись этюда Шопена *op. 25 № 2* в исполнении Эмиля Григорьевича, чтобы понять природу пианистического вслушивания. А что сказать о его слышании Моцарта, Брамса и Грига? Нельзя ли, основываясь на этих записях (да и вспоминая концерты), утверждать, что Эмиль Григорьевич был самым великим музыкантом среди пианистов? В особенности, если добавить к вышеупомянутым композиторам Бетховена.

У многих создавалось впечатление, что Гилельс чересчур замкнутый, даже неестественный человек. А мог ли быть неестественным человек, который так естественно, органично играл и слышал? Зависимость

музыки от характера и строя людей с ней связанных – тема довольно зыбкая. В этой связи достаточно вспомнить Вагнера. Но естественность Эмиля Григорьевича была вездесуща, распространяясь и на музыку, и на повседневную жизнь.

Валерий Афанасьев

К сожалению, мне не довелось живьем услышать Эмиля Гилельса (он ушел из жизни, когда мне едва исполнилось 14 лет, а попасть на его концерты в Москве, где я родился и вырос, было практически невозможно), но с отроческих лет и по сей день я постоянно слушаю записи этого великого музыканта, слушаю – и учусь. Изучение гилельсовского наследия уже много лет является неотъемлемой частью моей работы, и чем больше слушаю – тем больше восхищаюсь искусством этого великого художника, мастера высочайшего класса. Гилельсовская невероятная глубина и огромная внутренняя сила, львиная хватка, «золотой» звук и высочайшее пианистическое мастерство – все это всегда было мне чрезвычайно близко и каждый раз поражает, волнует, захватывает. До-минорная соната Моцарта, «*Hammerklavier*» (запись с концерта в Москве, 1984 г.), ре-минорная и си-минорная сонаты Скарлатти, Второй концерт Сен-Санса, прелюдии Рахманинова, Третья соната и «*Мимолетности*» Прокофьева, Вторая соната Шостаковича – все эти и многие другие записи Гилельса принадлежат, на мой взгляд, к высшим достижениям исполнительского искусства. И то, что Гилельс оставил нам такие великие образцы интерпретации музыки самых разных эпох и стилей – это огромное счастье для всех музыкантов и меломанов мира.

Евгений Кусин

“I have never known a man who would be more bewitching, more affable, cordial, prepossessing and who would be more in the power of art”

Claude Rostand.

“*Gilels has not said his last word by now.*” This statement concluded Viktor Delson’s first monography about the pianist’s life and career published in 1959, when he had another quarter of a century of an extremely eventful life waiting for him. However, even today, in the year of Emil Grigorievich Gilels’s 100th anniversary, it feels like the last word about him is yet to be said.

It goes without saying that his recordings (especially those made abroad) are still in strong demand and considered to be in the number of the “reference” performances. The city of Freiburg in Germany hosts a music festival in memory of the great musician. But here, in his home country, we still hear disputes about advantages of Gilels of the early period and mature Gilels, about comparisons of his renditions with those made by other prominent pianists of the era, about his relationship with fellow musicians or with the Soviet power (unfortunately, this kind of topic is unavoidable when we speak about any outstanding figure of that time).

The answer to all these issues can only be found in Gilels’s art and a great number of his recordings he left for us.

This box set is a unique opportunity to hear Gilels across his almost entire artistic career, from the early recordings of the 1930s to his last concert in Moscow; to hear Gilels as a young Odessa native who struck everyone with his performance of Liszt’s *Fantasy on Themes from Mozart’s Figaro*, and

Gilels as a wise and self-absorbed artist immersed in Scriabin's last opus and Beethoven's *Hammerklavier*; to hear him as a soloist, ensemble member and participant of orchestral concertos on live and studio recordings, and also to appreciate how his performing art regenerated through the years and what remained unchanged.

The pianist's artistic path of 56 years may be likened to a wide stream that changed its flow in different periods of time, from turbulent to calm and unhurried. There were mighty culmination waves that literally flew over the listeners with the power of an emotional and volitional push. There were also beacons that lit that intricate and winding path. There were also reefs and dangerous whirlpools, but never a dead calm.

Beethoven... His name comes to mind first when people speak about Gilels – those who are well informed of the artist's career and those who have at least once heard a Beethoven sonata, variation cycle or concerto performed by him. Beethoven's music ran all through his life, from the *Sonata Pathétique* at his first concert to the *Hammerklavier* at his last.

The volitional current of rhythmic energy so characteristic of Beethoven's music, concert lustre and "symphonicity" of piano sound are the qualities that were indeed close to Gilels's pianism. But perhaps the main key to the pianist's in-depth comprehension of Beethoven's oeuvre was in his artistic stance: *"I like what doesn't come easily. I like resistance of material."*

"Resistance of material" was the mightiest stimulus to Beethoven, too, making him overcome the stubbornness of "musical ore," cover hundreds of rough copies with writing and steadily achieve his final object. Gilels was interested in anything that was in one way or another connected with Beethoven's life and music. That is why he studied with so much awe the pages of the composer's manuscripts he was provided in Vienna

(including the draft sketches of the first movement of the *Moonlight Sonata* that were evidence of how Beethoven looked for the final solution for the triplet figurations; the pianist admitted that the fact influenced his performance). The portrait of Beethoven given to Gilels by Karl Böhm revealed a surprising likeness between the composer and the pianist, the likeness noted by different persons who knew Gilels. Probably it was not just a matter of appearance.

The cycle of five Beethoven concertos that he performed for the first time with conductor Kurt Sanderling in the season of 1955–1956 (along with four Brahms symphonies) was one of the peaks of not only Gilels's career but arguably the entire pianistic culture of the 20th century. *"I am short for words to express my delight,"* Dmitri Shostakovich wrote in a letter to the pianist. *"...All I can say is that the Beethoven–Brahms cycle performed by you and Sanderling is the most outstanding event of our musical life."* *"Just a few creations of such cleansing and conciliating beauty, of such healing perfection like Gilels's performance of Beethoven's piano concertos were woven in the air of the '50s,"* wrote Leonid Gakkel in an article two decades later. Gilels performed the cycle of Beethoven concertos on a number of occasions with Neeme Järvi, André Vandernoot, Leopold Ludwig, Adrian Boult, Alfred Wallenstein, George Szell, Kurt Masur and Lorin Maazel. His repertoire was constantly supplemented with piano sonatas. So, in the early 1970s, he started to record a complete sonata cycle in Germany.

Unfortunately, Gilels had no time to record all the sonatas (one should note that the last sonatas he recorded were the early sonatas of the Bonn period that rarely entered the sphere of attention of the prominent pianists). However, that titanic labour also had its "culmination." It was Sonata No. 29, Op. 106, a grandiose piano canvas comparable with the Ninth Symphony and *Missa solemnis*. Its performance concluded Gilels's last appearances

in Moscow and Leningrad and his last concert ever (12 September 1985 in Helsinki). According to the Finnish musician Erik Tawaststjerna, it was an apotheosis of Beethoven and Gilels himself. The words said by Ferruccio Busoni come into mind unintentionally: “... *a life isn't enough to perform Hammerklavier.*”

Beethoven was tangible on many pages of Gilels's repertoire. Like no other, he understood and felt the power of his impact was on piano art of the subsequent ages. That is why Beethoven-isms sounded so organic and natural in his performances of Chopin and Schubert, Schumann's piano cycles, Brahms's and Tchaikovsky's concertos, Rachmaninoff's Prelude in G minor, Scriabin's Third Sonata and Medtner's Sonata in G minor.

“*Prokofiev had an ability to find something new where, as it seemed, everything had been said,*” wrote Gilels in an article dedicated to the composer. This name signifies another side to his performing art. He first acquainted with his music in the 1920s in Odessa, where the composer came to perform. External marks of Prokofiev's piano style proved to be close and understandable to many pianists of the 20th century, but in Gilels's case the main thing was about something else.

“*Elemental might and an overwhelming force...*,” “*exultant dynamics of a virtuosic celebration...*,” “*a hard blow of steel... immense scope, courage, spectacular passages...*,” and more – “*a power wave of flush of life,*” “*manliness and resolute intensity of play,*” “*...realistic and life-asserting art of energetic lines and colours,*” etc. These are excerpts from the reviews of Gilels's performances in the 1930s. Wasn't it similar to the sensation of young Prokofiev and the powerful “solar” strength of his music that was “*bold, wild, full of immense wealth of vital forces*” (Vyacheslav Karatygin)?

Both Prokofiev and Gilels preserved that mighty and vital will throughout their careers. In 1944, the pianist had in his repertoire the then recently

written Seventh Sonata. The composer's laconic praise (“*He put up my lil' sonata perfectly well!*”) was more important than any enthusiastic eulogies. Moreover, Prokofiev wished that Gilels was the first to “put up” his next sonata as well. The interpretation of the Eighth Sonata, “*one of the typical director-performer creations of the musical giant Emil Gilels*” (Yakov Flier), was among his highest accomplishments.

“*Bach was the first composer who thrilled me when I was a young boy,*” admitted Gilels who didn't think of himself as a big Bach admirer. At a young age, he was more focused on the transcriptions (by Ferruccio Busoni, Alexander Siloti, Carl Tausig) that were popular in the first half of the 20th century as their virtuosic and romantic perspective of Bach's music better suited Gilels's pianistic nature of the 1930s. Later on he played selected preludes and fugues from the *Well-Tempered Clavier*, some suites, polyphonic cycles and concertos in D minor and C major (for two claviers). In quantitative terms, the specific weight of Bach in Gilels's “concertography” wasn't that great if not for one piece – the Bach-Siloti prelude in B minor. He learnt that technically “unpretentious” arrangement when he attended the class of Bertha Reingbald and carried it through the rest of his life playing it many times by popular demand. An echo of Dantian *la grande tristezza* shows through a continuous stream of its figurations.

The name of Mozart wasn't one of those that appeared in Gilels's programmes immediately. Sonata No. 3 (B flat major) was first performed at a concert in Leningrad in 1948 (he had played the Concerto for two pianos with Yakov Flier). By the time of his first tour abroad, he already played Sonata No. 14 (C minor) and Sonata No. 17 (B flat major). The latter attracted the critics' attention thanks to its “concealed inner tension,” which was so unusual for the conventional interpretations of Mozart. The pianist gradually added new sonatas, variations, concertos and the Fantasia in D minor to his programmes,

and in 1970 he played a monographic Mozart programme in Salzburg (he had tried it out in Moscow and other cities of the former USSR – the box set includes the phonogram of the Moscow concert). One may judge about the response it had (as did the subsequent album *Emil Gilels in Salzburger Mozarteum*) by the reviews in the German and Austrian press:

“Mozart’s homeland may feel envious of this interpretation of the great composer...” (Deutsche Grammophon);

“...And there comes a man such as Gilels, and the listeners seem to wonder if they hear this music for the first time” (Salzburger Nachrichten);

“History might be deceiving us: is Mozart rococo? Perhaps we are too much focused on the costumes, stage scenery, jewellery and hairdos. Emil Gilels made us ponder on many habitual and traditional things” (Suddeutsche Zeitung).

The interpretation of Mozart’s last piano concerto (No. 27) recorded with Karl Böhm and the Vienna Philharmonic Orchestra was truly outstanding. *“The moments we played Mozart with Gilels are unforgettable,”* the conductor remembered.

Of all the composers of the romantic era, the name of Gilels is primarily associated with Liszt. The then 16-year-old pianist conquered Moscow with the *Fantasy on Themes from Mozart’s Figaro*. It seemed that the pianistic makings and bright temperament of the young virtuoso in the best way possible matched Liszt’s music. In due course, Gilels’s interpretations of Liszt’s works grew deeper. So, the tragic conflict of the C-minor sonata became sharper, and the *Hungarian* and *Spanish Rhapsodies* sounded more epically. In the 1970s, the Second Rhapsody was given a totally new interpretation (*“I heard the sound of the dulcimer in the rhapsody,”* the pianist admitted).

The name of Frédéric François Chopin appeared in Gilels’s pianistic biography almost from the very beginning. However, no other composer

performed by Gilels caused such a controversy. The Soviet performing school could boast a number of remarkable Chopinists, but the established traditions at times hinder the perception of a different, unusual rendition of the seemingly well-known works – the temptation to proclaim a performer immature or a perfect “stranger to the composer’s style” is too great. Nevertheless, in the public opinion, Gilels was an unconditional champion in the way he interpreted the first ballade and monumental sonata cycles and how dramatically virtuosic were his renditions of the polonaises. And his performance of the first concerto was a genuine revelation of novelty. Today, looking back at Gilels’s interpretations of Chopin from the 21st century, when many things that only recently were considered golden standards appear hopelessly obsolete, we do recognize their modernity in the broadest sense of the word. The pianist’s notorious restraint saved him from overstatements, sentimental mannerism and other dangers lurking inside Chopin’s works.

Gilels preferred to play Schumann’s music *“at home, in private.”* Nevertheless, it accompanied him almost from the very first steps of his career. If young Gilels was more drawn to the *Toccata*, *Arabesque* and *Der Contrabandiste* (transcribed by Carl Tausig), Gilels of the late 1930s played the piano concerto and *Carnaval*, and the first and second sonatas in the 1940s. He also turned to some less known pages of Schumann’s music (Pieces for Piano, Op. 32, and the initial finale of Sonata No. 2). Just like it was the case with Chopin, Gilels’s renditions of Schumann’s other works provoked disputes among professionals. We cannot help but note the confession made by the Estonian pianist Bruno Lukk. After Lukk heard Schumann’s concerto in Tallinn, where Gilels played many things in an “unconventional” way, he was surprised to find out that Gilels’s interpretation complied with Clara Schumann’s guidance (judging by the memories of her pupils) almost to the letter. Asked by Lukk, Gilels replied that he was unaware of those sources.

Thus, Gilels's interpreting intuition made him step aside from the habitual standards and led him to authenticity! And still, the *Symphonic Etudes* were his "last word" in Schumann's music. He played them many times in his programmes of the 1980s in perfect harmony of their Florestan and Eusebius elements.

The music of Debussy and Ravel was very important in Gilels's repertoire. At the age of 13, he heard Maria Grinberg perform Ravel's Toccata and got literally addicted to it. His own piano improvisations were filled with the "spirit of Ravel." Perhaps it was his meticulous work with Bertha Reingbald on the music of the French harpsichordists that prepared him for appreciation of impressionism. The mastery of Gilels's music palette, his fine sense of sound recording and harmonic semitones were manifested in Debussy's *Images*, *Estampes* and piano suite, and in Ravel's *Jeux d'eau*, in the stylizations of *Le tombeau de Couperin* and *Valses nobles et sentimentales* (a very different Ravel's profile, a stern and dramatic one, is found in the interpretation of the Piano Concerto for the Left Hand). Marguerite Long, a French piano master, acknowledged Gilels as an outstanding interpreter of the impressionists.

Gilels also had a number of "symbolic" compositions that accompanied him throughout his career. First of all, we should name Tchaikovsky's First Concerto. It was his major triumph at the competition in Brussels. The crucially important US tour started with the Tchaikovsky concerto. He also played it at the concert commemorating the 10th anniversary of the United Nations. After Gilels performed the concerto on one of the days of the First Tchaikovsky International Competition in Moscow, one of the critics said, "*it has become particularly clear how far all the contenders without exception are from the genuinely high level of mastery.*" Of course, most of the world's celebrated pianists played and will play the Tchaikovsky concerto,

but Gilels's rendition still remains a "*majestic sonic monument carved for ages*" (Gennady Rozhdestvensky). Gilels performed it for the last time exactly a year before he passed away, on 14 October 1984 at London's Royal Festival Hall (with the *Philharmonia* Orchestra conducted by Paavo Berglund).

Beethoven's Third Concerto was as important to Gilels. In 1936, shortly after the competition in Vienna, Otto Klemperer wished to perform with the young pianist. The Beethoven concerto was a part of the programme. Gilels "*...touched the keys, and the piano started to ring with purity and emotion,*" we read in the playwright Alexander Afinogenov's diary. "*And Klemperer guided the orchestra as if he was laying it under the piano, creating a soft backdrop for the performer.*" According to Kurt Sanderling, "*the audience rewarded him with such a wild ovation that his success almost eclipsed that of the world renowned conductor.*" To Gilels, the Third Concerto was a foundation of the future Beethoven cycle. He played it for the last time on 3 October 1984 at the festival in Montreux.

Gilels performed Saint-Saëns's Second Piano Concerto about forty times. This peculiar piece written by the French master under the influence of Anton Rubinstein's performance also has had a lasting performing tradition in Russian music culture. The Paris recording of 1954 made during Gilels's lengthy French tour was arguably most significant to the pianist. "*What a striking maturity combined with youthful ingeniousness when he renders moods!*" exclaimed Gennady Rozhdestvensky referring to Gilels's performance of the concerto at the Big Hall of the Moscow Conservatory in February 1982. He played it again and for the last time on 12 December 1984 in France.

In the late 1930s, Gilels for the first time turned to Rachmaninoff's Third Concerto. Rachmaninoff was almost never performed during the pianist's Odessa period because of the political situation in those years, and after

Gilels moved to Moscow he plunged into his music with great enthusiasm. He didn't choose the beaten track of the composer's own interpretation, but his rendition of the Third Concerto was applauded in Moscow, Paris and New York, and admired by Sofronitsky, Horowitz, Hofmann and Irina Rachmaninoff.

Stravinsky's transcription of the fragments from *Petrushka* was another of the pianist's lasting companions. When one listens to the recording, it feels like it is played on two pianos, and at times it may even seem that you listen to a real "big" orchestra, so dense, colourful and at the same time graphic and clear are the "amusing scenes" sculpted by Gilels. Arthur Rubinstein, for whom Stravinsky made the transcription, admitted Gilels's precedence without reserve. "I'll never play it again," he said after one of Gilels's concerts in Paris. Van Cliburn remembered that he was planning to play *Petrushka*, but after he heard Gilels perform it on a record he closed that sheet music for ever. (We should mention that Gilels had a version of Stravinsky's three-movement transcription of his own – he added two more fragments from the ballet arranged by Tivadar Szántó to it).

However, Gilels never contented himself with the fame of a recognized interpreter of well-known works – his musical interest kept growing. As if Tchaikovsky's First Concerto wasn't enough, he resuscitated his *Second* and *Third* concertos (and also presented the composer's early C-sharp minor sonata to public judgement). Works by Carl Philipp Emanuel Bach, Muzio Clementi and Carl Maria von Weber, then little known even in the professional quarters, were part of the programmes of the grandiose concert cycle dedicated to history of piano sonata (unfinished, regretfully) along with sonatas of Haydn, Schubert, Schumann, Chopin and Liszt. He was the first Soviet pianist to perform Domenico Scarlatti's sonatas (as concert not educational pieces!). Emil Gilels was one of the first domestic pianists who

took notice of Spanish composers' music (Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla) and showed interest in Poulenc's works.

The pianist rendered great services to Russian piano music as well. His repertoire included Balakirev's *Islamey*, Glazunov's Second Sonata and works by Alyabiev, Borodin and Cui that were little-known among the public. We should note Gilels's interest in music based on folklore material – Smetana's *Czech Dances*, Bartók's *Romanian Folk Dances* and Vladigerov's *Shumen Miniatures*. When he was planning to perform Eduard Tubin's work based on folk tunes, he asked to send him the original Estonian songs used by the composer. And a traditional Norwegian song evoked his interest in Grieg's music.

It was Gilels who broke the long suppression of Nikolai Medtner's music – prefacing the performance of two of his sonatas, he wrote an article for *Soviet Music* magazine where he emphasized the composer's significance for Russian music culture. Meanwhile, it was 1953, when "liberties" of that kind (that is performance of the emigrant composer's music) was a risky thing to take.

In addition, among the pianists of his level, Gilels was arguably the most active performer of Soviet music. He was the first to perform a number of preludes and fugues from Shostakovich's polyphonic cycle (when he played them in Sibelius's house, the old master thought "that the walls of the room expanded and the ceiling got higher"). Also, he acquainted the foreign audience with Shostakovich's Second Sonata. Gilels was the first to perform Weinberg's Second and Forth Sonatas, prompting other musicians to pay attention to the young composer's music; Khachaturian's Sonata dedicated to him; pieces by Dmitri Kabalevsky, Samuil Feinberg, Yulian Krein, Arno Babajanian and Andrei Babayev. He encouraged interest in the Soviet composers among his students and included new compositions in the programmes of conservatory exams.

Gilels's performing tastes weren't as conservative as it may seem at first sight, although he didn't feel drawn to musical avant-garde and chose very carefully from what the contemporary composers had to offer. Music was supposed to respond to his (subjective yet sensitive in its own way!) understanding of modernity: *“Any art is able to develop only with the yeast of the past achievements, otherwise you get a Zaporozhets, a car without a history, image and bright face.”*

Gilels's ensemble performances and recordings deserve a special mention. He is not that well known in this role, but without it our view of the pianist's creative life would be far from complete.

As early as in the 1930s, he performed with his sister Elizaveta Gilels, a pupil of Pyotr Stolyarsky and Abram Yampolsky, and a prize-winner of the II All-Union Competition of Performing Musicians (1935, 2nd prize) and the Eugène Ysaÿe International Competition in Brussels (1937, 3rd prize). In mature years, Elizaveta Gilels devoted much attention to teaching (she had Ilya Grubert, Ilya Kaler and Alexander Rozhdestvensky among her students), but as a performer she stayed in the shadow of her brother Emil and her husband Leonid Kogan. Their joint recordings enable us to speak about her as one of the best representatives of Stolyarsky's school and a worthy ensemble partner of Emil Gilels.

The pianist performed with the members of the Beethoven Quartet, the Borodin Quartet, the Quartet of the USSR Bolshoi Theatre, Boris Goldstein, Rudolf Barshai, Alexander Korneyev, Sviatoslav Knushevitsky, Amadeus Quartet, the Bartók Quartet and the Sibelius Quartet. Gilels's collaboration with Leonid Kogan and Mstislav Rostropovich as an ensemble performer was among the most memorable ones. Their unique trio was initiated by the pianist in the very beginning of the 1950s and had a great success in this country.

Emil Gilels always enjoyed playing four-hands (it was popular when he was young being the only way to expand musical erudition). For almost a quarter of a century he played in the duet with Yakov Zak, an old friend from Odessa and a golden winner of the 1937 Chopin Competition. In his late years, he played four-hands with his daughter Elena Gilels (1948–1993) who studied at the Moscow Conservatory with Vera Gornostayeva and Yakov Flier and afterwards was a post-graduate student of the Leningrad Conservatory with Pavel Serebryakov. Unfortunately, the talented pianist's life was cut short in the prime of her artistic career. Mozart's concerto for two pianos and orchestra (No. 10) they performed in many cities of the former Soviet Union and overseas was their highest joint achievement.

Handel, Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Brahms, Grieg, Saint-Saëns, Fauré, Prokofiev, Shostakovich, Weinberg, Babajanian – even this incomplete list of composers is a proof of Gilels's range of ensemble interests. *“His advice was so valuable because it prompted me a completely different attitude to the pieces, and I came up with new, more interesting musical ideas,”* wrote violinist Boris Goldstein about Gilels.

Gilels's performing world evolved throughout his life and career. There were instances when some pieces disappeared from his repertoire for good after one or a few performances (e.g. Chopin's *24 Preludes*, some of Schumann's *Fantasy Pieces*, Scriabin's Sonata No. 1, Rachmaninoff's Concerto No. 4, Khachaturian's Concerto). Was it connected with the artist's undiminishing self-criticism or tireless creative pursuit? No matter what he played, a lyrical miniature or a large-scale cycle, no matter if it was a premiere of a piece or a very well familiar work, everything that he presented to the audience was brought to ultimate perfection. Gilels's repertoire had no place for filler and incidental material, so it feels like he never met a single bar of “alien” music in his life.

In his time, Gilels was the world's only pianist to have all concertos by Beethoven, Tchaikovsky and Brahms in his repertoire. His inclination to symphonic programmes and performance with orchestra became evident in the first years of his career.

When a child, Gilels liked to “pretend to be a conductor” – *“At night, when everyone was asleep, I would take papa’s ruler from under the pillow and start to conduct. A small and dark nursery would transform into a dazzling concert hall...”* The sounds of symphony orchestra made him “numb.” Although he never strived to be a conductor, he once did conduct sitting at the piano when he played Mozart concertos with Elena Gilels and the USSR State Orchestra (on 28 December 1978, in Moscow). However, his powerful, “imperative” impact on the audience was at times associated with the art of conducting – the same sort of magnetism that Karajan, Mravinsky and Toscanini had. Gilels was very careful about orchestral performance, including orchestral expositions before solo intros, and his commentary was always expressed in a very precise and clear manner. Gilels played with numerous orchestras and conductors of varying levels, and their list would have taken too much room, but the most celebrated and demanding maestros remembered their collaborations with the pianist with gratitude and admiration.

More than twenty years after the memorable performance with Otto Klemperer in Moscow, Gilels attended one of his last concerts in London. He went to greet the conductor in his dressing room, and the latter said for everyone to hear, *“No one has ever admired me like you did.”* And then he added, *“I knew then you would grow wings to fly you around the world.”*

“I can’t help but remember that memorable night..., when I was lucky to play Rachmaninoff’s Third Concerto with him. I understood then I was standing there next to a giant,” Zubin Mehta recalled.

“In my life, I have been fortunate to listen to many great pianists... but Emil always was No. 1 to me” (Herbert von Karajan).

“He’s a phenomenal talent, multiplied manifold by responsiveness of soul, finesse of intonation, perfect taste and perfect sense of music” (Karl Böhm).

When Eugen Jochum was asked in the twilight of his life which of his recordings he valued most, he answered that it was the Brahms concertos with Gilels.

Gilels never dominated the orchestral accompaniment with his solo part, even in the compositions where the orchestra had a modest, “accompanying role” (Chopin’s Concerto and Andante spianato, concertos by Bach and Haydn). He had a surprising ability to control himself where it was seemingly impossible to resist the temptation to drown the orchestra in a squall of overflowing emotions (the climax of the first movement in Rachmaninoff’s Third Concerto). That is perhaps why he enjoyed playing pieces such as Tchaikovsky’s Third Concerto or Ravel’s left-hand concerto that are not particularly favoured by pianists because of their “excessive” symphonicity so disadvantageous to a soloist. Gilels didn’t feel constrained because of being “not alone” on stage. On the contrary, the representative, theatre-like essence of the concerto genre enabled him to “spread wings” and appear before the audience in all the might of his art.

Gilels spent his childhood and adolescent years in Odessa, a city with a special, one of a kind every-day and cultural scene, with an incredibly intensive musical life in those years – there’s no point in listing all the outstanding musicians who were born there. There were no musicians in the Gilels family, but the father had an absolute pitch. The family loved music and the parents wanted their children to study it. An old Schröder piano they had at home attracted the boy. At the age of four, the parents took

him to Yakov Tkach, a teacher who decided to start their regular lessons one year after.

Tkach, a pupil of Raoul Pugno, a French pianist, teacher, ensemble partner of Eugène Ysaÿe and pupil of Georges Mathias, who, in his turn, was taught by Frédéric Chopin, tutored young Gilels from 1922 to 1930. He immediately discerned phenomenal abilities in the boy and shortly after the first exam of their “music course” put down the following: *“Milya Gilels is an outstanding child with rare faculties. Nature was generous enough to give him wonderful hands and exceptional pitch, which is characteristic of those who are only born to play the piano... The USSR will have a world class pianist in future.”*

“Tkach helped me believe in my powers,” wrote Gilels forty years later. Under his guidance, the 12-year-old pupil played his first solo concert in Odessa. Among others, the programme included Chopin’s etudes, Schumann’s Romance, Op. 28, and Beethoven’s *Sonata Pathétique*.

Both the public and critics appreciated the young pianist’s success at its true value. *“The way he plays has nothing accidental, nonchalant, not much naïve. Everything’s clear, consistent and considered,”* a reviewer wrote focusing on the qualities that later became typical of the already grown-up pianist’s art.

“Even then Gilels amazed us with his play. I remember him play Mozart, Schubert and Chopin’s etudes when he was 10 or 12. That was something inconceivable,” Yakov Zak remembered.

Soviet and foreign celebrities were regular visitors to Odessa. Composer Alexander Grechaninov heard Gilels when he was a very young boy. Renowned pianist Alexander Borovsky was “completely amazed” with the red-haired boy’s performance. But the meeting with Arthur Rubinstein was especially significant. *“When I was in Odessa, they brought me a boy who played a few Beethoven and Ravel pieces on the piano. In terms of power and*

technique, the boy’s performance produced a tremendous impression on me. ...I am at a loss for words to describe the way he played. I can tell you only one thing: if he ever comes to the United States, I will have nothing to do there any more.” Let’s clarify. Gilels visited the United States more than once where he met with Rubinstein and other outstanding musicians. The great Polish pianist kept his sincere admiration of the *“truly great musician of the 20th century”* until his dying day.

“Bertha Mikhailovna Reingbald was my true Teacher,” Gilels emphasized repeatedly. Gilels himself expressed a wish to study with celebrated Felix Blumenfeld, but it was a lucky chance indeed that led him to the class of Bertha Reingbald. A professor of the Odessa Conservatory, she was a comprehensively educated person. Maria Grinberg, Bertha Maranz and Lyudmila Sosina were among her students.

Reingbald helped Gilels expand his musical and general horizons, introduced him to the circle of Odessa intelligentsia and encouraged him to seek images and senses in his renditions. She gave the young pianist the vector of development that took him up to the summit of piano art.

Gilels never forgot that. In 1944, soon after Reingbald returned from evacuation, she committed suicide in a fit of despair (it was regarded as “treachery” in those times), and Gilels took every effort to have a monument placed on her grave with an epitaph that said *“To my dear teacher and friend.”* Thirty years later, Gilels wished to dedicate his concert in Odessa to the memory of Reingbald and indicate her name in the programme. The Soviet officials flatly denied the request, but Gilels managed to stand his ground. (A photograph of the programme of that concert is available on the page 167.)

While studying with Reingbald, Gilels took part in the First All-Union Competition of Performing Musicians in Moscow. It was his first triumph that radically changed his life.

It was a well-publicized competition with contenders coming from all over the country. As it usually happens, “favourites” were identified immediately, and the experts distributed the prizes in advance. No one was aware of 16-year-old Gilels. He came out on the stage of the Small Hall of the Moscow Conservatory when most of the auditions were over. The judges were noticeably tired, and the audience was gradually leaving. But the very first bars of his performance made the house pay attention.

Gilels caused a real commotion at the final audition. *“I remember well how he played Liszt’s paraphrase and how the audience rose from their seats in the last culmination...”* (Maria Grinberg). Yakov Flier recollected: *“Over forty years have passed. Many of outstanding performances have been erased from memory, while the impressions of Gilels’s play are sort of coined in my mind: Brahms, mature and enlarged beyond his years..., Bach’s Fugue, wilful and rhythmically resilient, Ravel’s Toccata, graceful and refined, and finally Liszt’s Fantasia, inimitable and breathtaking...”* People who were not even acquainted with each other were embracing, and tears were seen in the eyes of many of them. Contrary to the competition rules, the judges self-forgetfully applauded together with the spectators. The name Emil Gilels entered the musical annals of this country for good.

Stalin also noticed Gilels and suggested that the young musician move to Moscow. However, he returned to Odessa staying loyal to his intention to graduate from the conservatory under Bertha Reingbald.

Among the first concerts given by young Gilels after the competition, his debut in Leningrad in the very end of 1933 was particularly significant. The beauty of the city he saw for the first time was so tempting that he literally escaped from one of the rehearsals (concert administer Pavel Kogan who let Gilels use a room of the *“Circle of Friends of Chamber Music”* with a view of Nevsky Prospect, had locked the door, but Gilels jumped out of the

window of the ground floor without a second thought). The conservatory patriarchs – Leonid Nikolayev, Maximilian Steinberg, Alexander Ossovsky, Isaiah Braudo – were all there at the Big Hall of the Leningrad Conservatory... Many of them were rather sceptical about the unknown prize-winner. But Gilels conquered the audience from the very first minutes once again. *“We were overwhelmed with a powerful wave of rupture of life,”* Mikhail Chulaki remembered. *“I couldn’t believe all that avalanche of sounds was so enviably easily elicited from the piano by a shortish youngster with his eyes looking far ahead and lips pressed together.”*

In 1935, Gilels graduated from the Odessa Conservatory and was directed to Moscow to study at the so-called Higher Mastery School, i.e. a post-graduate course, with professor Heinrich Neuhaus.

Later on, Gilels described those first years in Moscow as a *“gloomy, cheerless autumn”* of his life. After a home and loving environment of Odessa, he had to face cold and unsettled conditions of life in Moscow and an estranged snobbish world of the conservatory where, except Yakov Flier and Yakov Zak, he found no friends.

His relationship with Neuhaus were not confidential either, perhaps they were just too incompatible with each other. Standing on the threshold of the highest orbits of art, where only a chosen few are admitted, Gilels had to look for his special path and find solutions to difficult artistic problems on his own. He used the consultancy of Konstantin Igumnov, Samuil Feinberg and Alexander Goldenweiser, and carefully listened to his outstanding colleagues Maria Grinberg, Vladimir Sofronitsky and Alfred Cortot who played in Moscow. The recordings made at the time (some of them are available on the album *Young Gilels*) give us an idea about his performing level in the 1930s. As we listen to them, we cannot help but agree to what Flier said: *“As early as at 16, Gilels was a world class pianist.”*

Even the second prize of the 1936 international competition in Vienna (gold went to Flier) was taken by Gilels as a “defeat” although the response to his performance was quite positive (“*This name is likely to shake the continents!*” reported a far-seeing journalist. However, his true international triumph was yet to come.

In 1938, four Soviet pianists – Gilels, Flier, Pavel Serebryakov and Isaac Mikhnovsky – went to the Eugène Ysaÿe Competition in Brussels. High hopes were set on them since the violin competition held a year earlier brought five out of six prizes to Soviet musicians. The judges of the completion were crème de la crème of piano art of the first half of the 20th century – Arthur Rubinstein, Emil von Sauer, Carlo Zecchi, Walter Gieseking, Robert Casadesus, Leopold Stokowski and others. The team of contenders was also very strong (Arturo Benedetti Michelangeli was there too and ranked seventh). The third tour meant one of the major trials – the contenders were to quickly learn a concerto by a contemporary Belgian composer (it was Jean Absil, the leader of the composers’ group *La Sirène*). That avant-garde concerto was a matter of some difficulty to the Soviet musicians.

The finalists were taken to an out-of-town royal castle where they lived like “monks,” were locked in their rooms and not allowed even to communicate with each other (of course, they found ways to break the rules and made friends quickly). At last, the day for announcement of results came. When the name of Emil Gilels was pronounced, the audience exploded with applause. “*Queen Elisabeth gave me a kiss and held my right hand high over the roaring, ecstatic crowd.*”

After their concerts in Belgium and France, Gilels and Flier (he got the third prize) returned home like national heroes. A grand welcome already waited for them on the border and then there were enthusiastic crowds in Moscow, meetings at the “high level,” numerous articles in the press, etc. Gilels was

supposed to tour in the USA as a member of a group of Soviet musicians. The young people visited Prokofiev on purpose to get “enlightened” on details of American life. But then the war began...

Gilels volunteered for the people’s corps. As a trainee, he proved to be the best rifleman in his platoon. However, all the “conservatory ones” were ordered to return home soon as their pertinence with musical instruments rather than rifles in their hands was generally recognized. (Not all of them took advantage of such a “reservation.” So, Abram Diakov, a remarkable pianist, concertmaster and professor of the conservatory chamber ensemble, stayed in the front line. In the autumn of 1941, he was taken prisoner and shot. Gilels took that loss very hard.) An active concert life followed both in the front line brigades and on the home front, including locations in Siberia, the Caucasus and Central Asia. There is footage of Gilels playing Rachmaninoff’s G minor prelude at a military airfield – the stern sounds of the march can be heard to the accompaniment of humming motors. He performed as a member of the “artistic landing force” in sieged Leningrad, played in just liberated cities of this country and abroad. The outstanding Polish pianist Halina Czerny-Stefańska remembered Gilels’s concert at the Krakow cathedral – the Poles heard Chopin’s music again after a ban of seven years’ standing. Gilels went to Potsdam together with violinist Galina Barinova and Vladimir Sofronitsky where he played for the leaders of the winner countries. It should be noted that the pianist was at once positively appreciated in Germany – the *Eminente Maestro*, as they called him, was frequently broadcast on German radio. The same kind of attitude towards Gilels remained afterwards – the pianist made his most significant recordings in the Federal Republic of Germany.

In the post-war decade, Gilels was honoured to represent Soviet performing art in Western Europe and the United States. In the spring

of 1951, he performed in Italy (together with singers Zara Dolukhanova, Nadezhda Kazantseva and Maxim Mikhailov at the Florence May Music Festival), and in December he played recitals in Finland. The next year he played in Denmark, Sweden and Great Britain, and in 1953 – in Belgium. His concerts in Paris in 1954 drew a particularly wide response, and there he made his first studio recordings abroad. “After so many things said about him, we can only repeat that he is now the world’s greatest pianist,” stated *Le Figaro*. The American concerts arranged by Chaliapin’s impresario Sol Hurok were a new peak. Things went exactly as Arthur Rubinstein predicted twenty-five years before in Odessa.

Crossing the Atlantic was somewhat of crossing the Rubicon. The relations between East and West remained ultimately complicated. The Soviet propaganda depicted America as a centre for “imperialism,” the major foe of the Soviet Union and “all progressive humanity” (the propaganda on the other side of the ocean hardly failed to keep pace, though). Nevertheless, the level of musical culture in the United States was very high – some of the world’s best pianists, violinists, opera singers and conductors lived and performed in the country; the orchestras of New York, Chicago, Cleveland, Boston and Philadelphia weren’t inferior to the celebrated European ones. What sort of reception awaited the Soviet pianist in that country?

The first concert took place in Philadelphia with Eugene Ormandy, the one who Rachmaninoff wrote his last symphonic works for. Gilels modified the initial programme at the conductor’s request and played Tchaikovsky’s concerto. The following lines are taken from Fariset Gilels’s notebook: “The response of the audience after the concert sounded like a stadium during a national rugby game, whistle and roar of a powerful and enthusiastic crowd – it seemed there would be no end to it. All the newspapers

scattered headings with names and epithets. “First Soviet Musician to Conquer America!” The programme was repeated in New York, and three days later it was Rachmaninoff’s Third Concerto: “...A huge avalanche of agitated people after the concert; next to Gilels, Irina Sergejevna [Rachmaninoff] with tearful eyes, pale-faced Satina, who had a hard time talking, tenderly embraces Gilels.”

Three days later there was a very important recital at Carnegie Hall. “All the pianists who were able to get to New York came there,” wrote music journalist Norman Lebrecht. Agitated Fritz Kreisler came to the dressing room after the concert: Vladimir Horowitz invited Gilels to meet his father-in-law Arturo Toscanini. Aged Josef Hofmann and Yehudi Menuhin sent their congratulations. Gilels was invited to perform at the anniversary of the United Nations.

The people in that faraway country really grew fond of Gilels and looked forward to his next tour. And he reciprocated their feelings. Gilels visited the USA twelve times (last time he played there was in 1983, in New York), and every time he was there he amazed the listeners.

“Is it possible that Emil Gilels has improved? When he last played here in 1962, the 48-year Soviet pianist clearly demonstrated that he was among the handful of the world’s great pianists, but last night’s recital at Carnegie Hall seemed to dwarf past performances. His playing not only was exceptional purely on the pianistic level, but his ability to communicate directly to the listener the very core of the music he played was also on the highest artistic level” (*New York Times*, 1964).

The famous music critic Harold Schonberg wrote, “When Mr. Gilels first played here, about 10 years ago, it was obvious that his was a major talent. Now it would be insulting to describe him as a talent. He is one of the supreme pianists of our day.”

Just one curious incident from Gilels's life on tour. The Gilelses crossed the Atlantic Ocean on a steamship (Emil Gilels disliked and tried to avoid travelling by plane). It was a giant ocean liner with members of European royal families and aristocracy on board. The passengers were supposed to follow a strict order as they ascended the main deck. Gilels was sure he was one of the last in line to do that. Suddenly a loud-speaking announcement comes: *"We have a celebrity on the berth – impresario Sol Hurok. He is about to meet the great Soviet pianist Emil Gilels. We request Emil Gilels and his spouse to come up first."*

The main features of Gilels's pianist gift became apparent in the first years of his studies. Yakov Tkach took notice of his phenomenal technique and hands, *"as if they were made to play the piano."* Gilels never felt any restrictions in this respect even when he was a young boy – he was compared with Liszt, Rachmaninoff and Horowitz not without reason.

At the age of eight, Gilels was observed to possess *"a confident and clear rhythm... his manner was precise, and there was nothing careless or accidental about it."* At first, it was expressed in his inclination for quick and dynamic pieces. His interest in lyrical works came later, as a result of his laborious work with Bertha Reingbald.

As Gilels remembered, he preferred to play a new piece as a whole, minding the time and omitting details – *"just to master the piece in general."* It shouldn't be regarded as a display of negligence. In fact, this is a method of holistic approach, comprehension of the particular through the general that he followed in his mature years as well, that is to play into a thing at once, to feel its tempo without getting stuck in details before it's necessary (as he said, *"To put a hoop on a piece and then tighten it"*). Reingbald remembered that Gilels already had an innate sense of form when he was her pupil.

That's where the root of his musical architectonics lies, that *"thinking in big structural units"* (Grigory Kogan), the unsurpassed master of which Gilels was. His restraint and ability to hide the full potential until a certain moment were spoken and written about as early as in 1933: *"Gilels is reserved and concentrated, but the waves of his rises nearly wash the listeners off their seats"* (Arnold Alschwang). That quality only grew deeper through the years, intensifying the impression of his play. Moreover, while building his programme in a certain way and combining works of different periods, genres and styles within one recital, Gilels every time strived to *"put on a hoop"* on a whole concert and convince the audience in the logic of his correlations. And he managed to do that, considering the fact that he had an individual key to each work he played, so it was meaningless to try to single out *"the best number of the programme."*

"...Gilels knows a wonderful secret. It seemed like he played the works of Bach, Schubert, Schumann, Prokofiev and Stravinsky on five different pianos, that's how perfect his performance was in terms of technique and wealth of colours" (from a review of the recital that took place on 5 February 1959 in Rome).

However, Gilels wouldn't be Gilels if one could unmistakably predict everything he was about to play. Vitaly Margulis remembered the time Gilels played an interpretation of Liszt's sonata and suddenly accelerated the tempo in the end. *"...When I told him how shaken I was with that performance, he answered drily, 'I didn't mean to do that, it was beyond my will!'"*

So, what was Gilels's main secret? In his Liszt-esque virtuosity, Beethoven-esque resolute push, Michelangelo-esque sculptural relief of the images? In his legendary *"golden"* sound (*"24-carat gold!"*) mentioned by everyone who has ever written about him? Or in the synthesis of all these qualities that are typical of many piano maestros in different combinations, but can be so rarely found all at once?

In searching for an answer, one of the most “personal” of Boris Pasternak’s poems comes to mind:

...
*Don't live in pretence and imposture,
 Learn to live, so, after all,
 You'll draw love from an open space
 And hear the future's call.*

...
*Don't lose face, not in the least,
 Never step back or bend,
 But be alive, alive and only,
 Alive and only to the end.*

Among the great performers, there have been and will be those who strive for absolute perfection, for becoming one whole with music. While making their ascent, they may reach the highest peaks where from they will hardly discern the earth. There are also those who don't want any “mediators” between them and Art, preferring complete silence of sound recording studios instead. As for Gilels, he remained “entirely earthly, wholly on the earth. *The irrepressible power of life triumphantly rejoices in the pianist's performance, spills from under his fingers, pervading the house with electricity: the listeners seem to get younger, their eyes sparkle, their blood circulates faster in the veins*” (Grigory Kogan). That vital energy coming from Gilels's performance was probably best described by the Hungarian pianist Lajos Hernádi: “*As soon as the first sounds, the first chords are heard under his hands, it feels like a high voltage circuit is switched on, and the integrity of this circuit is never broken even for a moment. Whatever he would play – works by the old masters or contemporary composers, slow or fast music – that intensity, that continuity of the stream of thoughts ... always capture the listeners.*”

Vitality nourished Gilels's art, made it so accessible and impactful at the same time. To him, each of his performances was an act of confession, a necessity of life: “*Take away my concerts from me, and that'll be the end of me.*” Those who knew Gilels well witnessed his transformation in concert, they saw him perform when he was ill, on the verge of a heart attack or when he was tired after night flights – no boundaries existed for him at those moments! Every time he stepped onto the stage was like a “walk to Calvary,” but always with his head up, stepping quickly and with confidence. He would sit down at the piano with as much confidence, throw back the tails of his tailcoat and begin to play...

A very peculiar story was told by sound engineer Igor Veprintsev. Once Gilels was displeased with a few passages on a live recording of Liszt's sonata and asked to re-record them in the studio and then build them into the concert (it's a fairly commonplace practice). After he impeccably played all the needed bits several times, he suddenly said, “*No one needs this professionalism. Let's stick to the initial version.*”

“*I dislike the artists whose life contradicts their art.*” How very few great people met that idealistic maxim of Schumann!

“*Those who were lucky to enjoy his friendship knew that Gilels was extremely heedful of human suffering and full of genuine interest in his friends, which was an exceptionally rare thing in this world of egocentric musicians focused on themselves only,*” remembered the Belgian pianist and composer Denise Tolkowsky.

His notorious “sternness” and silent reticence were caused by his inner concentration on art and reluctance to waste his personality on external impressions. Only a few family members and friends knew a different Gilels – a good-natured and joyous one, a wonderful storyteller although

he was never in a hurry to share his successes and foreign friends, – and he had so many stories to tell, indeed. Modesty and “*uncompromising sense of honesty*” (Viktor Merzhanov) stayed with him always – he never made unnecessary acquaintances and didn’t stand people who sought for benefit from him.

Gilels’s brightest and most courageous deed was perhaps the help he gave to Heinrich Neuhaus who was arrested during the war. Chained with total fear, people preferred not to remember the suddenly “disappeared” ones, but Gilels, a participant of the closed Kremlin concerts, had the nerve to address Stalin to plead for his teacher. After his request was turned down, he was not afraid to raise the question again. Neuhaus was released in the summer of 1942 and exiled to Sverdlovsk (now Yekaterinburg) – Gilels went there and managed to make an appointment with the first secretary of the Communist Party’s city committee. He succeeded in convincing the party apparatchik to permit the disgraced musician to work at the Ural Conservatory. Gilels played an important part again after Neuhaus returned to Moscow.

When purges under the sign of “struggle against cosmopolitanism” began at the Moscow Conservatory, Gilels and Alexander Goldenweiser applied every effort to have the order of dismissal of Maria Nemenova-Lunz, a remarkable pianist, professor and one of Scriabin’s pupils, cancelled. Later on, he saved pianist Lyudmila Sosina from dismissal from the Moscow Philharmonic Society. He twice facilitated the tours of violinist Boris Goldstein, who was not permitted to travel abroad. He stood up for pianist Naum Starkman who was not permitted to play in Moscow. When Vladimir Sofronitsky’s young daughter became an orphan, Gilels solicited a special pension for her. He never rejected the requests to buy hard-to-get medicines abroad and even brought several copies of the Bible, which was almost inaccessible in the former USSR.

These facts are just a few examples of the disinterested aid extended by Gilels to others. As a rule, all these facts became known years after his passing because Gilels made deliberate efforts to conceal them.

Gilels was a frequent judge at the domestic and international competitions, but his involvement in this country’s major contest was a very special page of his biography. Even now, as we look back at the fifty-year history of the Tchaikovsky International Competition, we consider that Gilels’s role was exceptional.

He was charged with chairmanship of the piano jury panel that included the leading performers and professors of this country and prominent foreign musicians.

As we know, the American pianist Van Cliburn was the winner of the First Competition. His undisputable lead was recognized by both the public and the judges, but how were they to convince the people at the top who watched the competition closely that the main award would go to the American not a Soviet contestant? Gilels and Shostakovich took on the responsibility.

The second and third competitions had additional categories – cello and vocal. Gilels wanted the Tchaikovsky Competition to be “...*a festival of music, that very principal centre for music, a world-wide musical celebration, the dream of which lives in the heart of every performing musician.*” But it was the piano contest that usually attracted most attention, and its objective and impartial judgment wasn’t the last explanation for the fact.

The next competition, apart from the “scheduled” gold for Vladimir Ashkenazy (the judges were not expected to make another ideological mistake!), was memorable for the participation of the talented British pianist John Ogdon, and Gilels had the courage to divide the first prize. The situation repeated at the Fourth Competition when Vladimir Krainev and John Lill shared the first place. However, Gilels had to confront the public at the Third

Competition. The American pianist Misha Dichter was the audience's favourite because many heard a "new Cliburn" in him, and even his poor performance in the third round didn't shake their enthusiastic attitude. When Gilels voiced the judges' decision stating that the first prize would go to the 16-year-old Grigory Sokolov, who was the youngest of the finalists (Dichter received the second prize), the listeners' indignation had no limits. The chairman of the jury was booed at the Big Hall of the conservatory and even outside. However, time has put everything into place proving Gilels right after all.

At the same time, Gilels continued his teaching career at the conservatory (he began to teach in the late 1930s as an assistant to Neuhaus). He didn't think of himself as a real teacher because his active concert career didn't give him a chance for laborious work with students, and he hated to see the word "professor" on his concert bills – *"I strike the word off everywhere I see it."* Gilels did not create a "school" of his own. Neither did "professors" Yudian and Sofronitsky. Nevertheless, he had a lot of bright personalities in his class, including Marina Mdivani, the first Soviet "golden" winner of the Marguerite Long International Competition; Milena Mollova, a prize-winner of the First Tchaikovsky International Competition and the first Bulgarian pianist to perform the cycle of Beethoven's 32 sonatas; Igor Zhukov, a pianist, ensemble musician and conductor; Felix Gotlib, an outstanding concertmaster and teacher, one of the best accompanist of the Tchaikovsky Competition; and Vladimir Blok, a composer, musicologist and founder of the Grieg Society in Russia. Class No. 29 where Gilels taught was always full. Students from the others classes and guests from different corners of this country and even abroad would come to listen to him.

"He taught me how to listen to not only music but life itself. Or, to be more exact, he taught me how to listen to music in life," wrote Valery Afanasiev, a pianist, writer and one of Gilels's last students.

Gilels remained interested in new talents until the end, closely watching their professional growth. At one of the last meetings with a foreign friend, he told him with enthusiasm about a marvellous nine-year-old talent whose name was Evgeny Kissin.

After 1970, Gilels was no longer involved in the Tchaikovsky Competition as a judge. In 1976, he left his job at the conservatory, but stayed active as a concert performer. By the time, he was a 60-year-old man who had received all possible regalia of a Soviet artist – the Lenin Prize and three Orders of Lenin, the titles of Hero of Socialist Labour and People's Artist of the USSR. Gilels was an honorary member of the Royal Academy of Music in London and the Budapest Liszt Academy, a holder of the Gold Medal of the City of Paris, the Robert Schumann Prize of the German Democratic Republic, the Brahms Prize of the City of Hamburg, the Order of Leopold of Belgium and other awards.

Yakov Flier's article stands out among numerous "congratulatory" messages for its sincere and informal tone. The old friend and peer managed to express in a figurative and laconic manner what distinguished the art and personality of his great contemporary in the first place:

"In his art, Gilels has never allowed himself to be led by the public or not always objective music critics. He has never betrayed his principles and ideals. That is why, wherever Gilels may play, his every new concert becomes an immense artistic event."

"New and Unfailing" was the title of a review of one of his recitals of the 1970s. Yes, his fantastic virtuosity, wilful push and monumental "close-up sculpturing" were still there. More restrained tempos were a novelty as if the pianist's musical speech gained the wise composure of the wide streams

of the rivers of the Russian flat lands. The interpretations of the well-known pieces sounded in a new way. Moreover, Gilels kept discovering new names in his latter years.

Edvard Grieg... Pianists begin to play his *Lyric Pieces* at music schools. The idea of recording a Grieg album was first rejected by the Deutsche Grammophon manager (*"Who's going to buy it?"*). However, the recording became a bestseller in Europe a few years later. Cleansed of clichés, Grieg's miniatures sounded in a simple and sincere fashion showing their true colours.

Gilels's recital on 24 May 1978 in Bergen, Norway, was another triumph. The pianist was invited to the grand opening of a new concert hall where he played a Grieg concerto (Gilels visited Grieg's house before that to *"breathe his air"* and that event certainly left its mark). Fariset Gilels said that *"the recital turned into a nationwide celebration."* It was broadcast in all the Nordic countries and attended by King Olav V and Princess Märtha of Sweden. Gilels later played the same Grieg concerto in Moscow, Leningrad, London, Paris, Amsterdam, Philadelphia and Helsinki, and it was an unforgettable event everywhere.

"I love Scriabin, but this is an unrequited love"... Gilels never was a Scriabinist. However, the Third Sonata and Five Preludes, Op. 74, first entered his repertoire in the latter years. Imbued with a dramatic message, the sonata concluded Scriabin's early, "romantic" period and at the same time opened the way to a new world, Scriabin's sonic universe, the depth of which gave birth to the last opus of the five preludes. Gilels's "magic of sound" they talked about since his first years on stage is definitely audible here in its pure, primordial form, dying away in the last consonances.

Quite the contrary, the name of Brahms accompanied Gilels since his first performances. One may say that the pianist gradually went deeper into the world of Brahms's music – from the variation cycles, large-scale canvases of the piano concertos, Wertherian ballades of Op. 10 and piano

quartet to lyric wisdom of the late pieces. Speaking about a peculiar mosaic of the miniatures, where *"everything is made of details,"* he admitted that he experienced a state similar to a trance while he performed them.

In 1979, Gilels performed in Odessa. That recital was particularly significant to him as the pianist celebrated 50 years of his musical career. Incidentally, two pieces (Schumann's Romance and Beethoven's *Sonata Pathétique*) came from that "pupil" programme of 1929. Realizing the epic importance of the concert in Gilels's biography, *Deutsche Grammophon* wanted to record it. The recording was agreed but cancelled on short notice (*"Comrade Suslov (Second Secretary of the Communist Party of the Soviet Union) banned it,"* Gilels was told before the concert).

In January 1981, right after the concert at Concertgebouw in Amsterdam, Emil Gilels had a heart attack, but as soon as in June he played a recital in Kalinin (now Tver) and then went to Yugoslavia and Austria, West Berlin in autumn and England and Ireland in winter, and also continued his work on Beethoven's sonatas.

His last concert in Moscow took place in January 1984 (featured on the box set) and, apart from Beethoven's *Hammerklavier* sonata, he played Scriabin and Prokofiev. On 31 May, he performed in Leningrad – Beethoven, Debussy's *Images* and Scarlatti's sonatas. This is how Leonid Gakkel described his impressions: *"Gilels played with enormous enthusiasm, with agitation, authority, wisdom and ... perfection. However, that perfection, that fragrant beauty of Gilels's piano concealed some sort of a farewell, a testament. As if the great master entrusted us with preserving the profession of pianist in its high and pure form. He was giving the highest value of a source of beauty back to the piano... Gilels's piano was singing, thinking, enjoying the ascents of human spirit, sympathizing with them, was one of them!"*

In late September 1985, Gilels returned from a tour and went into hospital for a scheduled check-up. He was also going to a health resort and had recitals

in Voronezh, a tour of Germany and Switzerland, and a new American tour on his schedule. But on 14 October the artist's heart stopped...

His decease drew a wide response across the world. However, the stormy social and political events that followed in this country along with the triumphal homecoming appearances of the musicians who had fled the former USSR in the period of stagnation somewhat moved the figure of the great pianist in the shadow. The loss did not feel that bitter amidst the boiling cultural life of perestroika. The release of a complete collection of Gilels's recordings initiated by Grigory Gordon, a pianist, music critic and connoisseur of Gilels, was interrupted after it was just launched – as the Soviet Union disintegrated, the production of records simply stopped (forever, as it then seemed). And now, 30 years later, *Melodiya* is happy to pay its debt of honour to Gilels and his listeners.

As many as 50 CDs are not even enough to showcase a half of his recordings. This box set has been compiled of Firma *Melodiya* studio and live phonograms made only in the former USSR (some of the live ones made in this country could not be previously released for a number of reasons). Many works were recorded by Gilels only abroad.

Whatever the case may be, this box set is the biggest anthology of Emil Gilels's art ever released with many recordings seeing the light of day for the first time. I am confident that such a detailed view of his repertoire will prove Yakov Flier, to whom the entire performing career of his great peer was a "monolith," right.

"Happiness is when a performer, as he works on a piece, achieves his goal and realizes his dream that was seemingly unrealizable since he was young. It's great happiness" (Emil Gilels).

Boris Mukosey

Silence is becoming a rare phenomenon these days. Silence is almost inaccessible for us because we forgot how to listen to it. We fill the pauses that appear here and there at any price, as if we wave silence off, and it moves away from us as if in revenge.

The performers who show preference to quick tempos are clearly afraid of the absence of sheet music. They constantly move their fingers up and down to avoid the gaps, the abysses where the source of music is hidden, its depth and eternal riddle. I say time and again that silence is the basis of music, and I was not surprised when I found a similar statement in François Mauriac's notes. Indeed, there's nothing unusual or unique about my statement; moreover, it's banal to excess. Shutting yourself off from sounds is sufficient without stopping to listen to the world around you and yourself. And gradually music will be born.

Emil Grigorievich, like no one else, was an expert in silence. This knowledge was evident even in the way he spoke, for he often interrupted the speech letting his interlocutor think over what he said and at the same time listen to silence. He not only spoke in a musical way – he literally spoke by music because it never left him. It just could not leave him reciprocating his love. Music sounded even in his jokes – something sparkling, akin to that *perle* technique that he was an inimitable master of.

Once in a conversation a friend stated that the accessible history did not know a pianist who mastered the instrument better than Emil Grigorievich. I remember his recital at the Big Hall of the Moscow Conservatory with Liszt's *Spanish Rhapsody* in the end. I've heard many recitals at the Big Hall, but I've never heard a *forte* as stunning as that. Even the Berlin Philharmoniker conducted by Karajan was unable to fill the house with sounds as Gilels did. The same Michelangeli was Gilels's only rival in the pedal department, and Rachmaninoff in the rhythm one. But no other pianist possessed all these qualities at the

same time: a sophisticated pedal, an unbelievable dynamic range from *pppppp* to *fffff*, divine sound that, as it seemed, couldn't be found in nature, the *perle* technique, octaves and trills. "What's the secret of your trills?" I asked him once. Emil Grigorievich replied that trills should be played slowly, and nothing could be said against that: silence hides in trills, too. In any case, they shouldn't jabber. Emil Grigorievich didn't forget about silence also when he practiced. And when time after time I step from the piano and sit down on the coach to hear the piece I learn with my "internal ear," I remember my professor, his habits, his sounding silence. He taught me how to listen to not just music but life itself; or to be more exact, he taught me how to listen music in life. And, despite this confused age we live in, it seems to me at times that there's nothing in the world but music. Then it happens that death is music, too.

Some people thought that Gilels was primarily a virtuoso. Indeed, he was one in the highest, most noble sense of the word. It's enough to hear Emil Grigorievich's recording of Chopin's Etude, Op. 25 No. 2, to understand the nature of pianistic heed. And what can be said about the way he heard Mozart, Brahms and Grieg? Based on these recordings (and recollecting the concerts), can we assert that Emil Grigorievich was the greatest musician among pianists? In particular, if we add Beethoven to the aforementioned composers.

Many had an impression that Gilels was too unsociable, even an unnatural man. How could a man who played and heard in such a natural, organic way be unnatural? Dependence of music on the temper and mindset of the people associated with it is a rather tricky subject. Suffice it to mention Wagner in this context. But Emil Grigorievich's naturalness was omnipresent, applying to both music and daily life.

Valery Afanasiev

Unluckily, I didn't happen to hear Emil Grigorievich live (he was gone when I was barely 14, and a chance to get to his concerts in Moscow, where I was born and raised, was almost zero), but I've been listening to the great musician's recordings since my adolescent years. I listen and learn. The study of Gilels's legacy has been an integral part of my work for many years now, and the more I listen the more I admire the art of this great artist, a master of the highest degree. Gilels's incredible depth and enormous internal strength, lion's grip, "golden" sound and supreme pianistic mastery have always been extremely close to me, amazing, thrilling and captivating me every time. Mozart's C-minor sonata, the *Hammerklavier* (recorded live in Moscow, in 1984), Scarlatti's D-minor and B-minor sonatas, Saint-Saëns's Second Concerto, Rachmaninoff's preludes, Prokofiev's Third Sonata and *Visions fugitives*, Shostakovich's Second Sonata – in my opinion, all these and many other recordings made by Gilels are among the highest achievements of performing art. It's great happiness for all musicians and melomaniacs of the world that Gilels left us the great examples of interpreted music of different periods and styles.

Evgeny Kissin

« Je n'ai jamais connu un homme plus charmant, plus affable, cordial, attirant, plus possédé par l'art »

Claude Rostand.

« *Aujourd'hui encore Gilels n'a pas dit son dernier mot* ». C'est par ces mots que Viktor Delson a terminé la première monographie sur la vie et l'activité du pianiste (1959). Il est vrai qu'encore un quart de siècle d'une vie extraordinairement fertile l'attendait. Pourtant, même aujourd'hui, en l'an du centenaire de l'anniversaire d'Emil Grigorievitch Gilels, il semble qu'on n'ait pas dit un dernier mot sur lui.

Sans doute, ses enregistrements (surtout à l'étranger) jouissent toujours d'une demande stable et font partie des exécutions « d'étalon ». À Fribourg (Allemagne) on organise le festival de musique en mémoire du grand musicien. Mais c'est au pays natal que les discussions ne s'apaisent pas jusqu'à présent – sur les avantages du « jeune » Gilels ou celui « de la dernière période », sur les comparaisons de ses interprétations avec d'autres grands pianistes de l'époque, sur ses relations avec « les collègues d'atelier » ou avec des autorités soviétiques (malheureusement, on n'a pas encore mis fin à ce sujet, concernant tout personnage marquant de cette époque-là).

Seul l'art de Gilels lui-même peut répondre à cela. Les enregistrements du pianiste conservés en grande quantité.

Le coffret présenté donne la possibilité unique d'entendre Gilels pratiquement tout au long de sa voie artistique – depuis les premiers enregistrements des années 1930 jusqu'au dernier concert à Moscou. Entendre Gilels – adolescent d'Odessa qui a frappé tout le monde par l'exécution de la

Fantaisie de Liszt sur des deux thèmes d'après *Le nozze di Figaro* de Mozart, et Gilels – un artiste sage, plongé en lui-même, absorbé dans le dernier opus de Scriabine et dans *Hammerklavier* de Beethoven. Entendre Gilels en tant que soliste, partenaire d'ensemble et participant des concerts pour orchestre dans les enregistrements « vifs » et de studio. Apprécier comment son art d'interprétation se renouvelait avec les années, et ce qui restait tel quel, en même temps.

On peut comparer le parcours artistique de 56 ans du pianiste à un large flux, dont le courant changeait à des moments divers – du courant impétueux au celui tranquille et lent. Il y avait dans ce flux des vagues puissantes culminantes, qui inondaient les auditeurs par la force d'une pression de volonté émotionnelle ; il y avait aussi les phares éclairant cette voie tortueuse et compliquée... Il y avait aussi ses propres récifs submergés, des tourbillons dangereux, mais il n'y avait jamais de stagnation.

Beethoven... Son nom apparaît à la pensée de Gilels en premier lieu – et chez ceux qui connaissent bien la biographie artistique du pianiste, et chez ceux qui ont entendu une bonne fois une sonate de Beethoven, un cycle de variations ou un concerto exécutés par lui. La musique de Beethoven fait la trame de toute sa vie – de la sonate *Pathétique* du premier concert jusqu'à *Hammerklavier* du dernier.

Le courant volontaire de l'énergie rythmique, propre à la musique de Beethoven, l'éclat de concert, « le caractère symphonique » de la voix du piano – toutes ces qualités étaient sûrement proches au pianisme de Gilels. Mais, peut-être, la clé principale de la conception profonde de l'oeuvre de Beethoven se cachait dans le credo artistique personnel du pianiste : « *J'aime ce qui ne réussit pas avec facilité. J'aime la résistance du matériau* ».

« La résistance du matériau » servait de motivation très puissante pour Beethoven lui-même, en le faisant surmonter l'inflexibilité « du minerai musical », remplir des centaines de brouillons, mais toucher sans défaillance le but final. Gilels s'intéressait à tout ce qui était lié d'une manière ou d'une autre à la vie et à l'oeuvre de Beethoven. C'est pourquoi il étudiait en tremblant les pages des manuscrits du compositeur, qu'on lui a offertes à Vienne (y compris les brouillons du premier mouvement de la *Sonate au clair de lune* ; à en juger, Beethoven avait mis du temps à trouver une décision définitive pour des figures en triolet. Le pianiste avouait que cela a influencé son exécution). Le portrait de Beethoven, offert à Gilels par Karl Böhm, a révélé les traits de ressemblance frappants du pianiste avec le compositeur. Des personnes fort différentes, qui connaissaient Gilels, indiquaient cette ressemblance. Évidemment il ne s'agissait pas uniquement de l'apparence...

L'un des sommets non seulement de l'oeuvre de Gilels, mais plutôt de toute la culture pianistique du XX^e siècle, c'est le cycle de cinq concertos de Beethoven que Gilels a exécuté pour la première fois avec le concours du chef d'orchestre Kurt Sanderling en saison des années 1955–56 (avec quatre symphonies de Brahms). « *Les mots me manquent pour témoigner de l'extase, écrivait Dmitri Chostakovitch au pianiste. ... Je ne dirai que ceci : le cycle de Beethoven et de Brahms exécuté par vous et Sanderling est l'événement le plus remarquable de notre vie musicale* ». « *Dans l'air des années 50 il y en a peu d'oeuvres d'une beauté pareille qui purifie, pacifie, d'une telle perfection guérissante, comme l'exécution par Gilels des concertos pour piano de Beethoven. Cette oeuvre, elle doit entrer pour toujours dans notre histoire spirituelle* », ce sont les lignes de l'article de Leonid Gakkel, écrite deux décennies après. Gilels a répété plus d'une fois le cycle des concertos de Beethoven – avec Neeme Järvi, André Vandernoot, Leopold Ludwig, Adrian Boult, Alfred

Wallenstein, George Szell, Kurt Masur, Lorin Maazel... Il complétait toujours son répertoire par des sonates pour piano ; au début des années 1970 il a commencé à enregistrer en Allemagne leur cycle complet.

Malheureusement, Gilels n'a pas eu le temps d'enregistrer toutes les sonates (il convient de noter que les sonates du début, « de Bonn », qui ont été enregistrées les dernières, sont rarement un objet d'attention des grands pianistes). Pourtant, ce travail de titan avait sa « culmination » – la sonate n° 29, op. 106 – une toile de piano grandiose, comparable à la Neuvième symphonie et la *Missa solemnis*. Par son exécution Gilels a terminé ses dernières prestations à Moscou et à Leningrad et le dernier concert dans sa vie (le 12 septembre 1985 à Helsinki). D'après le musicien finlandais Erik Tawaststjerna, c'était une apothéose de Beethoven et de Gilels lui-même... On se rappelle involontairement les mots de Ferruccio Busoni : « *...la vie n'est pas suffisante pour exécuter Hammerklavier* ».

La source de Beethoven se fait sentir sur beaucoup de pages du répertoire de Gilels. Comme personne il comprenait et sentait combien l'influence de son oeuvre sur l'art du piano des époques suivantes était puissante. C'est pourquoi les « *beethovenismes* » sonnent d'une manière si organique et naturelle dans ses exécutions de Chopin et de Schubert, des cycles pour piano de Schumann, des concertos de Brahms et de Tchaïkovski, du Prélude en sol mineur de Rachmaninov, de la Troisième sonate de Scriabine, de la Sonate en sol mineur de Medtner...

« *Prokofiev savait parfaitement trouver du nouveau là, où il semblait que tout était déjà dit* », a écrit Gilels dans l'article dédié à la mémoire du compositeur. Ce nom désigne une autre face de son art d'interprétation. La première connaissance avec sa musique a eu lieu encore dans les années 1920 à Odessa, où le compositeur venait avec ses concerts. Les signes

extérieurs du style pianistique de Prokofiev étaient proches et clairs pour plusieurs pianistes du XX^e siècle, mais là aussi l'essentiel était ailleurs.

« Une puissance spontanée et une pression étourdissante... », « le dynamisme triomphant d'une fête virtuose... », « le coup de fer fort... une envergure colossale, le courage, la brillance dans les passages... » ; outre cela – « la vague puissante de l'ivresse de la vie », « la virilité et l'intensité volontaire du jeu », « ...un art réaliste, vivifiant, avec des lignes et des couleurs énergiques »... Ce sont les extraits des critiques du jeu de Gilels des années 1930. Est-ce qu'une sensation du jeune Prokofiev n'était pas pareille, cette sensation de la force « radieuse » puissante de sa musique « courageuse, impétueuse, remplie de l'abondance de vitalité » (V. Karatyguine) ?

Et Prokofiev et Gilels ont gardé une volonté vivifiante puissante tout au cours de leur voie artistique. En 1944 le pianiste a inséré au répertoire la Septième sonate récemment écrite. L'éloge laconique de l'auteur (« Il a parfaitement compris la petite sonate ! ») faisait plus que des panégyriques exaltés ; de plus, Prokofiev a souhaité, que Gilels « ait compris » le premier la sonate suivante. L'interprétation de la huitième – « une des créations typiques de metteur en scène et d'interprète du géant musical Emil Gilels » (Yakov Flier) – est une de ses réalisations supérieures...

« Bach est le premier compositeur qui m'émotionnait dans la petite enfance », avouait Gilels, avec cela il ne se tenait pas pour « fanatique de Bach ». Dans la jeunesse il accordait plus d'attention aux transcriptions, populaires dans la première moitié du XX^e siècle (Ferruccio Busoni, Alexandre Siloti, Carl Tausig). Leur interprétation romantique et virtuose de la musique de Bach était plus conforme au profil pianistique de Gilels des années 1930. Plus tard il ajoute au répertoire les préludes et les fugues choisis du *Clavier bien tempéré*, certains cycles de suites et polyphoniques, les concertos en ré mineur et en ut majeur (pour deux claviers).

Peut-être, le pourcentage pur de Bach à la « concertographie » de Gilels n'était pas trop grand, s'il n'y avait pas d'une composition – le prélude de Bach-Siloti en si mineur. Il a appris cet arrangement « sans prétentions » du point de vue technique encore dans la classe de Bertha Mikhailovna Reingbald et a gardé jusqu'à la mort, il l'a joué plusieurs fois sur demandes des auditeurs. Le retentissement « d'une grande tristesse » dantesque (la grande tristezza) se fait entendre dans le flot ininterrompu de ses figurations.

Le nom de Mozart n'a pas apparu d'emblée dans les programmes de Gilels. La sonate n° 3 (en si bémol majeur) a sonné pour la première fois au concert à Leningrad en 1948 (auparavant il y avait un Concerto pour deux pianos avec Iakov Zak), pour les tournées étrangères le répertoire avait les sonates n° 14 (do mineur) et n° 17 (si bémol majeur) – la dernière a attiré l'attention des critiques par « un effort intérieur caché », inaccoutumé pour des interprétations traditionnelles de Mozart. Peu à peu le pianiste insérait dans les programmes de nouvelles sonates, variations, concertos, fantaisie en ré mineur – et en 1970 il a joué à Salzbourg le programme monographique de Mozart (d'abord il « l'a travaillé » à Moscou et aux autres villes de l'URSS, le phonogramme du concert de Moscou est présenté dans la collection). On peut juger de la résonance, qu'elle a provoquée (comme le disque « Emil Gilels à Mozarteum », qui est sorti à sa suite) d'après les opinions des éditions allemandes et autrichiennes :

« La patrie de Mozart peut envier une telle lecture du grand compositeur... » (Deutsche Grammophon).

« ...Voici qu'une telle personne comme Gilels apparaît, et il semble à l'auditeur qu'il entende cette musique pour la première fois » (Salzburger Nachrichten).

« Peut-être, l'histoire nous trompe : est-ce que Mozart c'est un rococo ? Peut-être accordons-nous trop d'attention aux costumes, décors, bijoux et coiffures ? Emil Gilels nous a fait réfléchir aux nombreuses choses habituelles et traditionnelles » (Suddeutsche Zeitung).

L'interprétation du dernier concerto pour piano de Mozart (n° 27), enregistrée avec Karl Böhm et l'Orchestre philharmonique de Vienne, était véritablement insigne. « *Les instants quand nous avons joué Mozart avec Gilels, se rappelait le chef d'orchestre, sont inoubliables pour moi* »...

Parmi des compositeurs de l'époque romantique le nom de Gilels s'associe, avant tout, à Liszt. C'est avec sa Fantaisie sur des deux thèmes d'après *Le nozze di Figaro* de Mozart, que le pianiste de 16 ans a conquis Moscou. Il semblait que les données pianistiques, ainsi que le tempérament vif du jeune virtuose correspondaient le mieux possible à la musique de Liszt. Avec le temps les oeuvres de Liszt s'ouvraient chez Gilels avec plus de profondeur – le conflit tragique de la Sonate en si mineur se faisait voir plus nettement, les *Rhapsodies Espagnole* et *Hongroises* prenaient une dimension épique... La Deuxième rhapsodie a sonné sous un aspect absolument nouveau déjà dans les années 1970 (« *J'ai entendu à la rhapsodie le son du cymbalum* », a avoué le pianiste).

Le nom de Frédéric Chopin est apparu presque au début de la biographie pianistique de Gilels. Mais aucun autre compositeur exécuté par Gilels n'a pas provoqué une réaction si contradictoire. L'école soviétique de musique et d'interprétation est présentée par des « chopinistes » remarquables, mais les traditions établies empêchent parfois la perception d'une autre lecture, d'une lecture insolite de ce qui semble bien connu. La tentation est forte de déclarer l'exécutant « immature » ou voire « étranger au style de l'auteur ». D'ailleurs, dans l'interprétation de la première ballade et des cycles des sonates monumentaux, dans la virtuosité dramatique des polonaises Gilels est sorti victorieux sans condition aux yeux du public. Le premier concerto exécuté par lui a aussi résonné comme une véritable révélation de la nouveauté. Aujourd'hui, en regardant déjà du XXI^e siècle les interprétations de Chopin par Gilels, quand beaucoup de choses, qui ont été naguère

encore « exemplaires », semblent datées terriblement, nous les estimons modernes au sens le plus large de ce mot ; la retenue fameuse du pianiste l'a sauvé des exagérations, d'une affectation sentimentale et d'autres dangers que Chopin recèle...

Gilels préférait jouer la musique de Schumann « *chez soi, tête à tête* ». Néanmoins, elle l'accompagnait aussi quasi dès ses premiers pas dans l'art du piano. Si dans la jeunesse c'étaient Toccata, Arabesque et *Le Contrebassier* (dans la transcription de Carl Tausig), qui attiraient davantage Gilels, déjà à la fin des années 1930 le concerto pour piano et *Carnaval* sont entrés à son répertoire, dans les années 1940 c'étaient la Première et Deuxième sonates... Il s'adressait aussi aux pages peu connues de la musique de Schumann (Pièces, op. 32, le finale initial de la Sonate n° 2). Comme pour Chopin, les interprétations par Gilels de certains oeuvres de Schumann venaient en discussion parmi des professionnels. Mais là, il est impossible de passer outre à l'aveu du pianiste estonien Bruno Lukk : ayant entendu à Tallin le concerto de Schumann, où beaucoup de morceaux sonnaient chez Gilels comme « quelque chose d'inaccoutumé », il a eu la surprise de découvrir que son exécution correspondait presque exactement aux indications de Clara Schumann (selon les souvenirs gardés de ses élèves). À la question de Lukk Gilels a répondu, qu'il ne savait pas ces sources – ainsi, l'intuition de l'interprète, ayant fait s'écarter des standards habituels, a amené Gilels à une véritable « authenticité » ! Et pourtant, son « dernier mot » dans la musique de Schumann c'étaient *Les Études symphoniques*, qui ont sonné plusieurs fois dans les programmes des années 1980 en véritable harmonie de deux personnalités – de Florestan et d'Eusebius.

La musique de Debussy et de Ravel occupait un rôle important au répertoire de Gilels. À l'âge de 13 ans il a entendu Toccata de Ravel exécutée

par Maria Grinberg, et il « en est vraiment tombé malade ». Depuis cette époque ses propres improvisations de piano ont acquis « l'esprit de Ravel ». Il a été probablement préparé à la perception de l'impressionnisme grâce au travail scrupuleux avec Bertha Reingbald sur la musique des clavecinistes français. Dans les *Images*, les *Estampes* et la suite pour piano, aux *Jeux de l'eau* de Ravel, dans les stylisations du *Tombeau de Couperin* et des *Valses nobles et sentimentales* s'est manifestée la maîtrise de la coloristique musicale de Gilels, sa sensation fine d'une expressivité sonore et des demitons harmonieux (un tout autre profil de Ravel – sévère et dramatique – est représenté dans l'interprétation du Concerto pour la main gauche). Le maître du pianisme français Marguerite Long a reconnu Gilels pour un interprète éminent des impressionnistes.

Gilels avait aussi quelques compositions « significatives », qui l'accompagnaient tout au long de sa biographie artistique. Et avant tout, il faut appeler le Premier concerto de Tchaïkovski. Il est devenu son triomphe principal au concours à Bruxelles. Les tournées fatidiques aux États-Unis ont commencé à ce concerto de Tchaïkovski ; il l'a aussi joué à la séance solennelle consacrée à la décennie de l'Organisation des Nations Unies. Après que Gilels a exécuté le concerto au temps du I Concours International Tchaïkovski à Moscou, selon le mot d'un des critiques, « on a vu d'une façon très claire, comment tous les participants sans exception sont éloignés de la véritable hauteur de son génie ». Bien sûr, la plupart des grands pianistes du monde ont joué et joueront le concerto de Tchaïkovski, mais l'interprétation de Gilels reste jusqu'à présent « un monument sonore majestueux, sculpté à perpétuité » (Guennadi Rojdestvenski). La dernière fois Gilels l'a exécuté juste un an avant sa mort – le 14 octobre 1984 au Royal Festival Hall de Londres (Paavo Berglund dirigeait l'orchestre « *Philharmonie* »).

Le Troisième concerto de Beethoven a aussi joué un rôle important à la biographie de Gilels. En 1936, peu de temps après le concours viennois, Otto Klemperer a souhaité se produire avec un jeune pianiste. Dans le programme il y avait le concerto de Beethoven. Gilels « ...a touché le clavier – et le piano s'est mis à sonner avec pureté et intimité... », lisons-nous dans le journal du dramaturge Alexandre Afinoguenov. *Et Klemperer conduisait l'orchestre, comme en l'étendant sous le piano – en créant le fond doux à l'interprète* ». De l'aveu de Kurt Sanderling, « le public l'a récompensé par des ovations si enthousiastes, que son succès a presque éclipsé le succès du chef d'orchestre mondialement connu ». Le Troisième concerto est devenu pour Gilels le fondement du cycle futur de Beethoven. Il l'a exécuté la dernière fois au festival à Montreux le 3 octobre 1984.

Gilels a exécuté environ 40 fois le Concerto pour piano n°2 de Saint-Saëns. Cette composition originale, écrite par le maître français sous l'influence de l'art d'interprétation d'Anton Rubinstein, a les traditions d'interprétation durables dans la culture musicale russe. Peut-être, pour le pianiste lui-même l'enregistrement parisien de 1954 pendant les premières tournées françaises de grande envergure était le plus signifiant. « *Quelle maturité frappante en combinaison avec la spontanéité juvénile de la transmission des humeurs !* », disait Guennadi Rojdestvenski sur l'exécution du concerto par Gilels dans la Grande salle du Conservatoire de Moscou en février 1982. Mais la dernière fois il l'a joué de nouveau en France le 12 décembre 1984.

À la fin des années 1930 Gilels a porté son attention pour la première fois sur le Troisième concerto de Rachmaninov. Pendant son séjour à Odessa on n'exécutait presque pas Rachmaninov (telle était une situation politique de ces années-là) ; c'est avec encore plus d'enthousiasme que Gilels est plongé dans sa musique après le déménagement à Moscou. Il n'a pas pris le chemin tout tracé de l'interprétation d'auteur. Cependant, Moscou, Paris,

New York applaudissaient son exécution du Troisième concerto, elle ravissait Sofronitsky, Horowitz, Hoffmann, Irina Rachmaninova...

La transcription d'auteur des fragments du *Petrouchka* de Stravinsky était un « compagnon » permanent de l'artiste. À l'écoute de l'enregistrement apparaît l'illusion de l'exécution sur deux pianos, par endroits – celle des sons du vrai « grand » orchestre, parce que Gilels crée les « scènes amusantes » d'une façon tellement dense, pittoresque et en même temps saillante. Arthur Rubinstein, pour qui Stravinsky avait fait cette transcription, a reconnu sans condition la supériorité de Gilels. Après un des concerts parisiens du dernier il a dit : « *Maintenant je ne jouerai plus cela* ». Et Van Cliburn se rappelait, qu'il avait aussi l'intention d'exécuter *Petrouchka*, mais ayant entendu le jeu de Gilels sur le disque, il avait fermé pour toujours cette partition... (Il faut dire, que Gilels possède sa propre rédaction de la transcription ternaire de Stravinsky – il y ajoute les deux autres fragments du ballet).

D'ailleurs, Gilels ne se contentait jamais de la gloire de l'interprète reconnu des compositions renommées – ses intérêts musicaux s'élargissaient constamment. Sans se limiter au Premier concerto de Tchaïkovski, il a ressuscité de l'oubli le Deuxième et le Troisième (en outre, il a présenté au jugement du public la sonate du jeune compositeur en ut dièse mineur). Dans les programmes du cycle de concerts grandiose sur l'histoire de la sonate pour piano (malheureusement, non achevé) à côté des sonates de Haydn, Schubert, Schumann, Chopin et Liszt il y avait des oeuvres de Carl Philipp Emanuel Bach, Clementi, Weber, peu connues même aux professionnels à cette époque-là. Pour la première fois dans la tradition d'interprétation soviétique les sonates de Domenico Scarlatti ont retenti sous ses doigts (comme les oeuvres concertantes, et non pas d'études !). Un des premiers pianistes nationaux, Emil Gilels a fait attention à la musique des compositeurs espagnols (Albéniz, Granados, de Falla), a porté intérêt à l'oeuvre de Poulenc.

Le pianiste a aussi grandement mérité de la musique russe pour piano. Il avait à son répertoire *Islamey* de Balakirev, la Deuxième sonate de Glazounov, les ensembles peu connus au public d'Aliabiev, Borodine, Cui. Il faut noter l'intérêt de Gilels à la musique sur le matériel de folklore – aux *Danses tchèques* de Smetana, *Danses populaires roumaines* de Bartók, *Miniatures de Choumen* de Vladiguerov. En envisageant d'exécuter la composition d'Eduard Tubin aux sujets populaires, il a demandé de lui envoyer les originaux des chansons estoniennes, que le compositeur avait utilisées. Et une chanson norvégienne, entendue dans l'original, a éveillé l'intérêt pour la musique de Grieg...

C'était Gilels, qui a contrevenu à l'omission de plusieurs années de la musique de Nikolaï Medtner : en anticipant l'exécution de ses deux sonates, il a publié l'article dans la revue *La Musique soviétique*, en soulignant une très grande importance du compositeur pour la culture musicale russe. Dehors il y avait encore l'an 1953, quand « des libertés » pareilles (l'exécution de la musique du compositeur émigré) étaient très risquées...

Enfin, parmi les pianistes de son rang, peut-être était-il interprète le plus actif de la musique soviétique. Dans ses concerts il a exécuté pour la première fois une série des préludes et des fugues du cycle polyphonique de Chostakovitch (quand il les jouait dans la maison de Sibelius, le vieux maître a cru, « *que les murs de la pièce se sont écartés, et le plafond est devenu plus haut...* »). Il a aussi présenté au public étranger sa deuxième sonate. Gilels a exécuté le premier les sonates n° 2 et n° 4 de Weinberg, ayant incité d'autres musiciens à faire attention à l'oeuvre du jeune compositeur, la sonate de Khatchatourian dédiée à lui. Il y avait dans ses programmes les oeuvres de Dmitri Kabalevski, Samouïl Feinberg, Julian Krein, Arno Babajanian, Andrei Babaev. Il stimulait l'intérêt pour les compositeurs soviétiques chez ses élèves, insérait de nouvelles compositions dans les programmes des examens du conservatoire.

Les goûts d'exécutant de Gilels étaient loin d'être si conservateurs comme ils peuvent apparaître à première vue, bien qu'il n'éprouvât pas de la sympathie envers l'avant-garde musicale et ne choisît pas tout, ce que les compositeurs modernes lui proposaient. La musique devait entrer en résonance avec sa conception de l'actualité (subjective, mais délicate à sa manière !) : « *Tout art ne peut se développer que sur la base des réalisations du passé, autrement il y aura " Zaporozhets " – une voiture sans histoire, sans image et sans figure voyante* ».

Il faut dire à part sur des prestations d'ensemble et des enregistrements de Gilels. Il est connu beaucoup moins dans cette sphère, cependant l'idée du profil artistique du pianiste sera loin d'être complète sans elle.

Encore dès les années 1930 il se produisait avec sa soeur Elisaveta Gilels – élève de Piotr Stolarski et Abram Yampolski, lauréat du II Concours Soviétique des Musiciens-Interprètes (1935, II prix) et du Concours International Eugène Ysaÿe à Bruxelles (1937, III prix). A l'âge mûr Elisaveta Gilels prêtait une grande attention à la pédagogie (parmi ses élèves il y avait Ilya Grubert, Ilya Kaler, Alexandre Rojdestvenski), mais comme exécutante elle est resté involontairement dans l'ombre de son frère et de son mari (Leonid Kogan). Les enregistrements conservés permettent de parler d'elle comme d'une des plus grandes représentantes de « l'école Stolarski », la partenaire d'ensemble digne d'Emil Gilels.

Le pianiste se produisait avec les musiciens du Quatuor Beethoven, avec le Quatuor Borodine et le Quatuor du Bolchoï de l'URSS, avec Boris Goldstein, Roudolf Barchaï, Alexandre Korneev, Sviatoslav Knouchevitski, *Quatuor Amadeus*, les Quatuors Bartók et Sibelius. Gilels s'est révélé comme membre d'ensemble éminent, en jouant avec Leonid Kogan et Mstislav Rostropovitch. Ce trio unique s'est formé à l'initiative

du pianiste tout au début des années 1950 et est devenu largement connu dans notre pays.

Toute sa vie Emil Gilels aimait jouer à quatre mains (au temps de sa jeunesse le jeu pareil était un moyen populaire – et unique – du développement de l'érudition musicale). Presque un quart du siècle il a joué en duo avec Iakov Zak – son vieil ami d'Odessa, lauréat de la médaille d'or du Concours Frédéric Chopin (1937). À la fin de la vie il exécutait des oeuvres à quatre mains avec sa fille Elena Gilels (1948–1993), qui étudiait au Conservatoire de Moscou dans les classes de Vera Gornostaeva et Yakov Flier (ensuite elle se perfectionnait à l'école doctorale du Conservatoire de Leningrad chez Pavel Serebriakov). Malheureusement, la vie de la pianiste talentueuse s'est interrompue au sommet de sa force créatrice... Un grand succès commun d'Emil et Elena Gilels c'était le concerto pour deux pianos et orchestre de Mozart (n° 10), qu'ils ont exécuté dans plusieurs villes de l'Union Soviétique et du monde.

Haendel, Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Brahms, Grieg, Saint-Saëns, Fauré, Prokofiev, Chostakovitch, Weinberg, Babajanian – même la liste incomplète des noms des compositeurs témoigne de la largeur des intérêts d'ensemble de Gilels. « *Je recevais de lui des conseils tellement précieux, que j'ai eu tout à fait autre attitude à l'égard des pièces, et de nouvelles idées musicales plus intéressantes me venaient* », écrivait de Gilels le violoniste Boris Goldstein.

L'univers de Gilels en tant qu'interprète se formait pendant toute sa vie artistique. Il y avait des occasions, où les oeuvres disparaissaient pour toujours de son répertoire après l'une ou quelques exécutions (24 préludes de Chopin, *Les pièces fantastiques* choisies de Schumann, la Première sonate de Scriabine, le Quatrième concerto de Rachmaninov, le concerto de Khatchatourian). Est-ce que c'était lié avec l'autocritique soutenue de l'artiste ou avec une

recherche créatrice infatigable ? S'il jouait une miniature lyrique ou un cycle d'envergure, exécutait une pièce pour la première fois ou revenait à l'œuvre, connue depuis longtemps – ce qui était remis à l'appréciation du public devait être porté à la perfection maximale. Au répertoire de Gilels il n'y avait pas de place pour des compositions accidentelles, peu importantes, de là surgit cette impression, qu'il n'a pas rencontré sur son chemin une seule mesure de la musique « d'autrui »...

À l'époque Gilels est devenu le seul pianiste du monde, dont au répertoire il y avait tous des concertos de Beethoven, Tchaïkovski et Brahms. Le penchant pour des programmes symphoniques, pour le jeu avec l'orchestre s'est manifesté déjà dans les premières années de son activité d'interprétation musicale.

Dans l'enfance Gilels aimait « s'imaginer chef d'orchestre » (« *La nuit, quand tous dormaient dans la maison, je sortais de dessous l'oreiller la règle de papa et commençait à diriger. Une petite chambre sombre d'enfant se transformait en salle de concert éblouissante...* »). Les sons de l'orchestre symphonique le faisaient tomber dans « un état de torpeur ». Par la suite il n'aspirait jamais à apprendre cette profession, quoiqu'une fois, en dirigeant derrière le piano, il a joué les concertos de Mozart avec Elena Gilels avec accompagnement de l'Orchestre d'État de l'URSS (le 28 décembre 1974 à Moscou). Mais son influence puissante, « impérative » sur le public provoquait assez souvent les associations avec l'art de chef d'orchestre – le magnétisme pareil émanait de Karajan, Mravinski, Toscanini... Gilels montrait d'une très grande attention pour le jeu de l'orchestre (y compris pour l'exposition orchestrale avant l'entrée du soliste), avec cela toutes ses observations avaient un caractère précis et clair au maximum. Gilels jouait avec beaucoup d'ensembles orchestraux et de chefs d'orchestre du rang

divers, leur énumération prendrait trop de place. Mais les maestros les plus notables et exigeants se souvenaient avec reconnaissance et admiration de la collaboration avec lui.

Plus de vingt ans après la prestation mémorable avec Otto Klemperer à Moscou, Gilels s'est trouvé à son concert à Londres (à l'un des derniers). Il est venu saluer le chef d'orchestre dans le foyer des artistes, et celui-là a dit bien haut : « *Personne ne m'émerveillait pas si fort que vous* ». Et il a ajouté : « *Je savais déjà alors, que vos ailes pousseront, et elles vos emporteront à travers le monde* ».

« *Je ne peux pas ne pas me rappeler ce soir mémorable., quand j'ai eu le bonheur d'exécuter avec lui le Troisième concerto de Rachmaninov. Alors je comprenais déjà, que je me trouve à côté du géant* », se rappelait Zubin Mehta.

« *Dans ma vie j'ai eu la chance d'écouter plusieurs grands pianistes... mais Emil était toujours pour moi le premier parmi eux* » (Herbert von Karajan).

« *C'est un talent phénoménal, plusieurs fois multiplié par la délicatesse d'âme, la finesse de l'intonation, le goût absolu et le sentiment pur de la musique* » (Karl Böhm).

Quand à la fin de la vie on a demandé Eugen Jochum, lequel de ses enregistrements il appréciait le plus, il a répondu : « *Les Concertos de Brahms avec Gilels* ».

Gilels « ne remplissait jamais » l'accompagnement orchestral par la partie récitante, même dans les œuvres où on assigne à l'orchestre un rôle modeste, « accompagnant » (concerto et Andante spianato de Chopin, concertos de Bach et Haydn). Par extraordinaire il savait se retenir là où, il semble, il était impossible de résister à la tentation de « couvrir » l'orchestre dans la rafale des émotions débordantes (la culmination du premier mouvement dans le Troisième concerto de Rachmaninov). Peut-être, c'est pourquoi il recourait aussi avec plaisir aux œuvres comme le Troisième concerto de Tchaïkovski ou le concerto pour la main

gauche de Ravel, que les pianistes n'aiment pas tellement à cause de leur caractère symphonique « superflu », non avantageux pour le soliste. Gilels ne sentait pas aucune gêne de ne pas être « seul » sur la scène, au contraire – l'essence « théâtrale », représentative du genre de concert lui permettait de « déployer ses ailes », de se présenter devant l'auditoire en toute puissance de son art.

L'enfance et la jeunesse de Gilels ont passé à Odessa. C'est une ville avec une couleur particulière de vie courante et culturelle, propre à elle seule, avec la vie musicale incroyablement intense ces années-là – il n'y a aucune raison d'énumérer tous les musiciens éminents nés ici. La famille Gilels n'avait pas eu de musiciens éminents, mais son père possédait la justesse absolue de l'oreille. Chez eux on aimait la musique et l'enseignait aux enfants aînés. Le vieux « Schröder », qui était à la maison, attirait le garçon. Déjà à l'âge de 4 ans on a décidé de le montrer au professeur célèbre Yakov Tkatch, qui a décidé de commencer les études systématiques dans un an.

L'élève de Raoul Pugno – pianiste et professeur français, partenaire d'ensemble d'Eugène Ysaÿe (qui, à son tour, avait étudié chez Georges Mathias, élève de Frédéric Chopin), Tkatch a enseigné au jeune Gilels de 1922 à 1930. Il a estimé d'emblée les capacités phénoménales de l'enfant. Peu de temps après le premier examen sur « les cours musicaux » il a fait une attestation écrite : « *Emil Gilels est un enfant éminent selon ses capacités rares. La nature l'a doté des mains remarquables et de l'oreille rare, ce qui est propre aux personnes, nés uniquement pour le jeu du piano... Par la suite l'URSS s'enrichira d'un pianiste à l'échelle mondiale* ».

« *Tkatch m'a aidé à avoir confiance en ma force* », écrivait Gilels 40 ans après. Sous sa direction l'élève de 12 ans a joué son premier récital à Odessa. Dans le programme, entre autres, il y avait des études de Chopin, la Romance, op. 28 de Schumann et la sonate *Pathétique* de Beethoven.

Et le public et les critiques ont estimé à sa juste valeur les succès du jeune pianiste. « *Dans son jeu... rien de fortuit, de négligent et il y a très peu de naïf. Tout est précis, réservé et réfléchi* », – le critique a fait attention aux traits qui seront propres par la suite à l'art du pianiste mûr.

« *Déjà à cette époque, Gilels nous frappait par son jeu. Je me rappelle, comment il jouait Mozart, Schubert, les études de Chopin à l'âge de 10–12 ans. C'était quelque chose d'inconcevable* », se rappelle Iakov Zak.

Des célébrités soviétiques et étrangères venaient régulièrement à Odessa. Le compositeur Alexandre Gretchaninov a écouté le jeu de tout jeune Gilels, le pianiste illustre Alexandre Borovsky était « complètement bouleversé » par le jeu du garçon avec la chevelure rousse... Mais c'est une rencontre avec Arthur Rubinstein qui était particulièrement significative : « *Quand j'étais à Odessa, on a amené chez moi un garçon, qui a joué du piano quelques oeuvres de Beethoven et Ravel. Le jeu du garçon de sa force et de sa technique a fait une impression saisissante sur moi... Je ne trouve pas de mots, pour décrire comment il jouait. Je ne dirai que ceci : s'il vient un jour aux États-Unis, je n'aurai rien à faire là-bas* ». On va préciser : Gilels venait à maintes reprises aux États-Unis, où il rencontrait Arthur Rubinstein et autres musiciens éminents. Un grand pianiste polonais a gardé jusqu'à sa mort une pure admiration du « *musicien véritablement grand du XX^e siècle* » (comme il appelait Gilels plus tard).

« *Bertha Mikhailovna Reingbald était mon véritable Professeur* », – Gilels le soulignait plus d'une fois. Gilels lui-même exprimait le désir d'apprendre chez Felix Blumenfeld célèbre, mais en vérité un heureux hasard l'a amené dans la classe de Bertha Mikhailovna. Le professeur du Conservatoire d'Odessa, elle était une personne très instruite. Elle enseignait aussi à Maria Grinberg, Bertha Marantz, Ludmila Sosina...

Bertha Reingbald aidait Gilels à élargir le cercle de ses connaissances musicales et générales, l'a introduit au milieu intellectuel d'Odessa, incitait aux recherches des images et de sens dans l'interprétation des compositions. Le jeune pianiste a tenu d'elle le vecteur du développement, qui l'a amené aux sommets de l'art du piano.

Gilels n'a jamais oublié cela. Quand en 1944, peu de temps après le retour de l'évacuation Bertha Reingbald s'est suicidée dans un élan de désespoir (à cette époque-là cela était considéré comme « trahison »), c'est grâce à Gilels que sur sa tombe apparaît le monument avec l'inscription « *Au cher maître et ami* ». Trente ans après Gilels a souhaité dédier à la mémoire de Reingbald son concert à Odessa et indiquer son nom dans le programme. Les fonctionnaires soviétiques ont répondu par un refus catégorique, mais Gilels a su arriver à ses fins. (La photo du programme de ce concert est présentée dans le page 167).

Comme l'élève de Reingbald, Gilels a pris part au premier Concours Soviétique des Musiciens-Interprètes à Moscou. C'était le premier triomphe qui a radicalement changé sa biographie.

On savait ce concours il y a longtemps, les candidats sont arrivés de tout le pays. Mais comme d'habitude, on a fixé du premier coup « des favoris », certains connaisseurs distribuaient déjà par avance les places d'honneur. Personne ne connaissait Gilels de 16 ans. Il est monté sur l'estrade de la Petite salle du Conservatoire de Moscou, quand l'audition principale se terminait ; le jury était visiblement fatigué, le public s'en allait peu à peu. Mais déjà les premières mesures exécutées par lui ont attiré l'attention de la salle.

Le jeu de Gilels sur l'audition finale a fait fureur. « *Je me rappelle bien, comment il jouait la paraphrase de Liszt et comment toute la salle s'est levée à la dernière culmination...* » (Maria Grinberg). Voici les souvenirs

de Yakov Flier : « *Plus de quarante ans ont passé. Beaucoup d'exécutions peu ordinaires se sont effacées de la mémoire il y a longtemps. Mais les impressions du jeu de Gilels sont comme martelées dans la tête : Brahms mûr et agrandi en dépit de son âge..., la Fugue de Bach résolue, rythmiquement ferme, la Toccata de Ravel élégante et raffinée et, enfin, la Fantaisie de Liszt incomparable et féérique...* ». Les gens inconnus s'embrassaient en se félicitant, beaucoup avaient les larmes aux yeux. Au mépris des règles du concours, le jury applaudissait avec abnégation avec les spectateurs. Le nom d'Emil Gilels a été inscrit pour toujours aux annales musicales de notre pays.

Staline a fait attention à Gilels, ayant proposé au jeune musicien de rester à Moscou. Cependant, il est revenu à Odessa sans changer de visées de finir le conservatoire chez Bertha Reingbald.

Parmi les premiers concerts que le jeune Gilels a donnés après le concours, son début à Leningrad à l'extrême fin de 1933 se distingue. La beauté de la ville, qu'il a vu pour la première fois, était si attrayante, qu'il « s'est évadé » d'une des répétitions (l'administrateur du concert P. Kogan, qui a fourni à Gilels le local du « *Cercle des amis de la musique de chambre* » sortant sur la Perspective Nevski, a fermé la porte à clef, mais sans réfléchir, Gilels a sauté par la fenêtre du rez-de-chaussée). Dans la Grande salle de la Philharmonie de Leningrad il y avait « des patriarches » du conservatoire – le chef de l'école de piano de Leningrad Leonid Nikolaev, Maximilian Steinberg, Alexandre Ossovski, Isaiah Braudo... Beaucoup étaient disposés avec scepticisme au « lauréat » inconnu. Mais Gilels a absorbé de nouveau l'attention du public dès les premières minutes. « *Une puissante vague de l'enchantement de la vie s'est abattue sur nous, se rappelait Mikhaïl Tchoulaki. Et il était difficile de croire, que c'est l'adolescent de taille moyenne, avec le regard fixé au loin et les lèvres tenues serrées, qui fait sortir du piano tout ce torrent des sons avec une telle aisance enviable* ».

En 1935 Gilels a fini le Conservatoire d'Odessa. On l'a envoyé à Moscou à « *l'École de la maîtrise supérieure* » (école doctorale) du conservatoire chez le professeur célèbre Heinrich Neuhaus.

Ces premières années du séjour à Moscou Gilels a marqué plus tard comme « *l'automne obscure sans joie* » dans sa vie. Après une ambiance de famille affectueuse à Odessa il s'est trouvé dans la vie quotidienne froide et peu confortable de Moscou, dans le monde indifférent et snob du conservatoire où, à l'exception de Yakov Flier et Iakov Zak, il n'a pas trouvé les amis.

Il n'y avait pas aussi de rapports de confiance avec Heinrich Neuhaus, apparemment, à cause d'une grande incompatibilité d'humeur. S'étant approché de près des hautes sphères de l'art, accessibles seulement aux personnes isolées, Gilels était obligé de chercher son propre chemin, de résoudre seul des problèmes artistiques très compliqués, posés devant lui. Il se servait des consultations de Constantin Igoumnov, Samouïl Feinberg, Alexandre Goldenweiser, écoutait attentivement le jeu des collègues éminents (Maria Grinberg, Vladimir Sofronitsky, Alfred Cortot qui était en tournée à Moscou). Les enregistrements conservés nous donnent une idée de son niveau de l'exécutant des années 1930, dont une partie a été publiée sur le disque « *Le jeune Gilels* ». En les écoutant, il est difficile de ne pas partager l'opinion de Flier : « *Gilels était un pianiste de classe mondiale déjà à l'âge de 16 ans* ».

Gilels a qualifié de « défaite » même le deuxième prix au Concours International à Vienne en 1936 (c'est Flier qui a reçu « l'or »), bien que la résonance de son jeu fût très large (« *Ce nom bouleverserait les continents !* », annonçait un journaliste perspicace). Mais un vrai triomphe international l'attendait à l'avenir.

En 1938 quatre pianistes soviétiques sont partis au Concours Ysaÿe à Bruxelles. C'étaient Emil Gilels, Yakov Flier, Pavel Serebriakov, Isaac

Mikhnovsky. On en plaçait de grandes espérances – l'année précédente, les musiciens de notre pays avaient gagné cinq sur six places de lauréat à la compétition de violon. Dans le jury du concours il y avait toute l'élite de l'art du piano de la première moitié du XX^e siècle (Arthur Rubinstein, Emil von Sauer, Carlo Zecchi, Walter Gieseking, Robert Casadesus, Leopold Stokowski et d'autres). Les participants étaient aussi forts (il y avait aussi parmi eux Arturo Benedetti Michelangeli, qui n'a pris que la septième place alors). Une des épreuves principales était au troisième tour, où les participants devaient apprendre à bref délai le concerto du compositeur belge contemporain (celui de Jean Absil, le leader du groupe de compositeur *La Sirène*). Avec l'esprit d'avant-garde, il présentait des difficultés particulières pour les participants soviétiques.

On a amené les finalistes au château de campagne royal. Ils menaient une vie « monastique » : ils étaient fermés dans leurs pièces, on ne leur permettait même pas de communiquer l'un avec l'autre (certes, ils trouvaient les moyens de forcer la consigne et sont devenus vite amis). Enfin le jour est venu d'annoncer les résultats. Quand on a prononcé le nom d'Emil Gilels, la salle a éclaté en applaudissements. « *La reine Élisabeth m'a embrassé et a levé haut ma main droite au-dessus de la foule hurlante et en délire* ».

Après les concerts en Belgique et en France Gilels et Flier (il a reçu III prix) sont revenus chez eux en héros nationaux. On a organisé une rencontre solennelle déjà à la frontière, ensuite à Moscou des foules exaltées les saluaient, il y avait des rencontres « au sommet », de nombreuses articles dans les journaux... Gilels devait partir en tournée aux États-Unis au nombre du groupe des musiciens soviétiques. Les jeunes gens visitaient spécialement Prokofiev pour qu'il les « instruisît » des détails de la vie américaine. Mais la guerre a commencé...

Gilels s'est engagé volontairement dans les milices populaires. Pendant les manœuvres il a réussi à faire ses preuves en tant que meilleur tireur de section. D'ailleurs, il y a eu bientôt un ordre de faire revenir tous les musiciens – on a compris, qu'ils seraient plus nécessaires avec leur instrument, qu'avec le fusil (les musiciens n'ont pas profité tous de cette occasion : ainsi, Abram Diakov, pianiste remarquable et accompagnateur, professeur de l'ensemble de musique de chambre du conservatoire, est resté au front ; en automne de 1941 il est tombé aux mains de l'ennemi et a été fusillé ; Gilels se tourmentait beaucoup pour sa perte). La vie concertante active a commencé au nombre des équipes de front et à l'arrière (y compris en Sibérie, dans le Caucase, en Asie centrale). On a conservé des images, où Gilels jouait le prélude en sol mineur de Rachmaninov à l'aérodrome militaire – les sons sévères de la marche retentissaient accompagnés du bruit des moteurs. Il se produisait au nombre des « troupes de débarquement artistiques » à Leningrad assiégé, jouait dans les villes de notre pays et de l'étranger qu'on venait de libérer. Halina Czerny-Stefańska, pianiste polonaise éminente, se rappelait comment Gilels jouait dans la cathédrale de Cracovie – pour la première fois après l'interdiction de plusieurs années, les Polonais ont entendu la musique de Chopin. Gilels est parti pour Potsdam avec la violoniste Galina Barinova et Vladimir Sofronitsky, où il jouait pour les leaders des pays vainqueurs. Il faut noter, qu'on a estimé d'emblée le pianiste en Allemagne : le jeu de « *Eminent Maestro* » (comme on l'appelait) sonnait constamment à la radio allemande. Cette attitude envers Gilels s'est conservée par la suite : c'est à la République Fédérale d'Allemagne, qu'il a réalisé ses enregistrements les plus importants.

À la décennie d'après-guerre Gilels a eu l'honneur de présenter le premier l'art d'interprétation soviétique en Europe Occidentale et aux États-Unis. Au printemps 1951 il se produisait en Italie (avec les chanteurs Zara Dolukhanova, Nadezhda Kazantseva et Maxim Mikhailov au festival *Mai musical*

florentin), en décembre il donnait des récitals en Finlande. L'année suivante il jouait au Danemark, en Suède et en Grande-Bretagne, en 1953 – en Belgique. Les concerts parisiens de 1954 avaient une résonance particulière, au même endroit Gilels a réalisé les enregistrements de studio, premiers à l'étranger. « *Après qu'on a tant dit sur lui, on ne peut que répéter, qu'à présent il est le plus grand pianiste du monde* », constatait le journal *Figaro*. Tout de même, les prestations aux États-Unis sont devenues un nouveau sommet, elles ont été organisées par Sol Hurok, impresario de Chaliapine. Tout s'est passé exactement comme Arthur Rubinstein avait prédit à Odessa il y a 25 ans.

La traversée de l'Océan Atlantique était le Rubicon particulier. Les relations entre l'Est et l'Ouest restaient tendues au maximum. Dans les images de la propagande soviétique l'Amérique était le centre de « l'impérialisme », le principal ennemi de l'URSS et de « *toute l'humanité progressiste* » (d'ailleurs, la propagande au delà de l'océan ne demeurait guère en arrière). Avec cela le niveau de la culture musicale des États-Unis était très élevé : dans le pays vivaient et se produisaient les plus grands pianistes, violonistes, chanteurs d'opéra et chefs d'orchestre au monde ; les orchestres de New York, Chicago, Cleveland, Boston et de Philadelphie soutenaient la comparaison avec des ensembles européens illustres... Comment rencontrera-t-on dans ce pays le pianiste soviétique ?

Le premier concert a eu lieu à Philadelphie avec Eugene Ormandy, pour qui Rachmaninov écrivait les dernières oeuvres symphoniques. À la prière du chef d'orchestre Gilels a changé le programme initial et jouait le concerto de Tchaïkovski. Voici les lignes du bloc-notes de Fariza Gilels : « *Après le concert la réaction du public ressemble au stade pendant le jeu national " le rugby " ; le sifflement, le hurlement de la foule puissante et exaltée — il semblait, qu'il n'y eût pas de fin. Tous les journaux ont dispersé les titres et les épithètes. Le premier musicien soviétique qui a conquis l'Amérique !* » Le programme a été

répété à New York, dans trois jours – le Troisième concerto de Rachmaninov : « *...Une avalanche de gens immense et émue après le concert ; Irina Serguéevna [Rachmaninova] éplorée à côté de Gilels, Satina pâle qui avait de la peine à parler, embrassant tendrement Gilels* ».

Encore dans trois jours – le récital extraordinairement important à Carnegie Hall. « *Tous les pianistes, capables d'arriver à New York, sont venus à son début* », écrivait le journaliste musical Norman Lebrecht. Après le concert Fritz Kreisler ému est entré au foyer des artistes : Vladimir Horowitz a invité au rendez-vous avec Arturo Toscanini, son beau-père. Josef Hofmann âgé et Yehudi Menuhin ont envoyé les télégrammes avec les félicitations. On a invité Gilels à se produire sur l'anniversaire de l'ONU.

Dans ce pays lointain on a vraiment aimé Gilels, on attendait avec émotion la tournée suivante. Et il payait de retour. Gilels est allé aux États-Unis douze fois (la dernière fois il a joué à New York en 1983) et a frappé de nouveau les auditeurs à chaque arrivée. « *Est-ce possible, qu'Emil Gilels est devenu bien meilleur encore ? En jouant ici pour la dernière fois, le pianiste soviétique a mis en évidence, qu'il entraînait dans un groupe peu nombreux des pianistes les plus éminents du monde. Mais son récital d'hier à Carnegie Hall témoigne, qu'il semble qu'il ait surpassé même le niveau des années précédentes. ...Il est monté à une hauteur inaccessible dans son génie de faire parvenir à l'auditeur l'âme même des oeuvres musicales* » (*New-York Times*, 1964). Le musicographe célèbre Harold Schonberg écrivait, qu'encore il y a dix ans, après le début de Gilels aux États-Unis on pouvait dire, qu'il est « *un grand talent, mais maintenant ces mots seraient une offense. Il est un des plus grands pianistes de notre temps* ».

On peut indiquer un épisode de sa vie en tournée. Les Gilels ont traversé l'Atlantique à bord d'un navire (Emil Gilels n'aimait pas les avions et tâchait

de ne pas voler dans la mesure du possible). À bord du liner de haute mer gigantesque il y avait des représentants de l'aristocratie européenne, des personnes royales. Il y a un strict rang de la sortie sur le pont principal. Il était sûr que son tour était l'un des derniers. Et alors le haut-parleur annonce : « *Une célébrité se trouve à quai, c'est l'imprésario Sol Hurok. Il vient à la rencontre du grand pianiste soviétique Emil Gilels. Emi Gilels avec son épouse, nous vous prions de sortir les premiers* ».

Les traits principaux du talent pianistique de Gilels se sont manifestés dès les premières années des études. C'était encore Yakov Tkatch qui a aperçu une technique phénoménale et les mains, « *comme créées pour le jeu du piano* ». Dès sa jeunesse Gilels ne ressentait aucuns obstacles de ce côté ; on le comparait non sans raisons à Liszt, Rachmaninov et Horowitz.

Déjà à l'âge de 8 ans Gilels montrait « *une assurance et la netteté du rythme... son jeu était précis, il n'avait rien de négligent, de fortuit* ». Les premiers temps cela s'exprimait dans la préférence des pièces rapides, dynamiques ; l'intérêt pour le lyrisme est venu plus tard, à la suite du travail minutieux avec Bertha Reingbald.

Selon les propres souvenirs de Gilels, après avoir reçu une nouvelle oeuvre, il préférerait la jouer en entier à une bonne cadence, en passant sur les détails : « *pourvu qu'apprendre la pièce dans l'ensemble* ». Il ne faut pas y voir la manifestation de la négligence seule ; en réalité, il s'agit de la méthode de la vue de synthèse, de la conception du « particulier par le général », qu'il suivait aussi aux âges mûrs : jouer d'emblée une pièce en totalité, sentir profondément son rythme et état temporel, sans s'enliser prématurément dans les détails (selon ses propres mots : « *Mettre le cercle à l'oeuvre, et ensuite le serrer* »). Nous en trouvons aussi la confirmation dans les souvenirs de Reingbald, dans ses mots

de l'instinct de la forme de Gilels-élève. En cela réside la racine de son architectonique musicale, de « *la faculté de penser par de grandes unités constructives* » (Grigory Kogan), où Gilels était un maître inégalé. Encore en 1933 on disait et écrivait sur sa retenue, son habileté de cacher tout le potentiel de ses possibilités jusqu'au moment déterminé : « *Gilels est réservé et concentré, mais les ondes de son entrain faillissent emporter les auditeurs de leurs places* » (Arnold Alchvang) ; avec les années cette qualité devenait plus profonde, en fortifiant encore davantage l'impression de son jeu. De plus, en organisant d'une certaine façon le programme, en réunissant dans un concert les oeuvres de différentes époques, genres et styles, Gilels tâchait chaque fois de « *mettre le cercle* » à tout le concert, de persuader le public de la logique de ses comparaisons. Et il y réussissait, alors qu'il trouvait sa clé individuelle pour chaque oeuvre, et il serait absurde de tenter de choisir « le meilleur morceau ». « *... Gilels a un secret miraculeux. Il semblait que les oeuvres de Bach, Schubert, Schumann, Prokofiev et Stravinsky fussent jouées par lui de cinq pianos différents, tellement l'exécution était parfaite du point de vue de la technique et de la richesse des couleurs* » (de la critique du concert à Rome le 5 février 1959).

Mais Gilels ne serait pas soi-même, si on pouvait deviner infailliblement à l'avance tout ce qu'il jouait. Vitaly Margulis se rappelait l'interprétation de la sonate de Liszt entendue par lui, à la fin de laquelle Gilels avait accéléré brusquement le rythme. « *... Quand je lui ai dit, comment cette exécution m'avait bouleversé, il a répondu sèchement : " Je ne voulais pas cela, cela s'est passé malgré moi "* ».

Donc, où était tout de même le « secret » principal de Gilels ? À la virtuosité « de Liszt », pression de volonté « de Beethoven », relief sculptural des images « de Michelangioli » ? Dans le son « d'or » légendaire (« *or fin !* »), que tous ceux,

qui écrivait sur lui, mentionnaient ? Ou dans la synthèse de ces qualités, qui sont propres à plusieurs maîtres de l'art du piano dans des combinaisons variées, mais sont présentées si rarement au total ?

Pour trouver la réponse, j'ai envie de me rappeler un des poèmes les plus « personnels » de Boris Pasternak :

...

*Et vis sans usurper ta place
Mais de manière à parvenir
A te faire aimer de l'espace
Et appeler par l'avenir.*

...

*Et tu dois garder ton visage,
Ne pas t'en écarter un brin,
Être vivant, pas davantage,
Vivant, c'est tout, jusqu'à la fin.*

(traduction de Michel Aucouturier)

Parmi de grands interprètes il y avait et il y aura ceux, qui tendent à la perfection absolue, à « l'absorption » totale dans la musique. Dans leur ascension ils peuvent s'élever jusqu'aux sommets vertigineux, d'où ils reconnaîtront la terre déjà avec peine... Il y a ceux, qui tâchent d'enlever tout « intermédiaire » entre eux-mêmes et l'Art ; ils préfèrent un silence complet des studios d'enregistrement... Mais Gilels restait « *tout terrestre, tout en ce monde. La force irrésistible de la vie chante victoire dans le jeu du pianiste, se répand de dessous ses doigts, en électrisant la salle : les auditeurs semblent rajeunir, leurs yeux brillent, le sang bouillonne dans les veines* » (Grigory Kogan). Le pianiste hongrois Lajos Hernadi a décrit, peut-être mieux que les autres, cet élan vital venant du jeu de Gilels : « *Aussitôt que les premiers sons, les premiers accords se font entendre sous ses mains, il semble*

qu'on ait branché un circuit de haute tension, et la continuité dans ce circuit n'est pas troublée un seul instant. Quoi qu'il jouait, les oeuvres des vieux maîtres ou des compositeurs modernes, la musique lente ou rapide – cette intensité, cette continuité du flux de pensées... enlève toujours l'auditoire ».

La vitalité, voilà ce qui nourrissait l'art de Gilels, le munissait d'une accessibilité pareille et en même temps de la force de suggestion. Chaque prestation devenait pour lui un acte de confession, les premières nécessités de la vie : « *Enlevez les concerts, et alors je vais mourir* ». Les gens qui connaissaient très bien Gilels témoignaient, comment il se transfigurait au moment du concert, comment il jouait malade, en état de pré-infarctus, exténué par des vols de nuit – à cet instant il n'y avait aucuns obstacles ! Chaque fois il montait sur l'estrade « comme au Golgotha », mais avec la tête haute, à pas assurés et rapides. Il se mettait au piano avec la même assurance, rabattait les pans de son habit noir par un mouvement habituel et commençait à jouer...

L'ingénieur du son I. Veprintsev racontait un épisode caractéristique. Non satisfait de quelques passages dans l'enregistrement de concert de la sonate de Liszt, Gilels a demandé de les réenregistrer au studio, ensuite « d'intégrer » au concert (la pratique est assez répandue). À la séance de l'enregistrement, ayant joué impeccablement les places nécessaires plusieurs fois, il a dit soudain : « *Personne n'a pas besoin de ce jeu de professeur. On laisse la version ancienne* »...

« *Je n'aime pas les peintres, dont la vie est contraire à leur œuvre* ». Combien sont rares les grands hommes, qui correspondaient à cette maxime idéaliste de Schumann !

« *Ceux, qui avaient le bonheur de jouir de son amitié, connaissaient, que Gilels était extrêmement sensible aux souffrances humaines et s'intéressait*

sincèrement à ses amis, ce qui est peu commun dans ce monde des musiciens égocentriques, concentrés uniquement sur eux-mêmes », se rappelait Denise Tolkowsky, la pianiste belge et compositrice.

« Une sévérité » fameuse, le caractère fermé silencieux étaient une conséquence du recueillement intérieur, de la concentration dans l'art, de l'absence d'envie de se distraire par des impressions extérieures. Peu de proches et d'amis connaissaient un autre Gilels : bienveillant et joyeux, fin diseur qui, d'ailleurs, ne s'empressait jamais de raconter ses succès et ses amis étrangers, bien qu'il ait pu raconter beaucoup. La modestie et « *le sens intransigeant de l'honnêteté* » (Viktor Merjanov) lui étaient propres toujours – il ne se faisait jamais des relations « nécessaires » et ne supportait pas à son côté des gens, qui le fréquentaient par intérêt.

Il est possible, que l'action la plus marquante et courageuse de Gilels fût l'aide à Heinrich Neuhaus, détenu pendant la guerre. Les gens perclus de peur totale préféraient ne pas se rappeler les personnes, qui avaient « disparues » soudain, mais Gilels, participant aux concerts fermés du Kremlin, a trouvé les forces de s'adresser personnellement à Staline pour intercéder pour son professeur. Ayant essayé un refus, il n'a pas eu peur de soulever la question de nouveau. En été 1942 Neuhaus a été libéré et déporté à Sverdlovsk (à présent Ekaterinbourg). Gilels est parti là-bas et a obtenu un rendez-vous chez le premier secrétaire du comité de ville du Parti ; il a réussi à le persuader de permettre au musicien disgracié de travailler au conservatoire d'Oural. Il a joué aussi un rôle important dans le retour de Neuhaus à Moscou.

Quand les mesures d'épuration sous le signe de « la lutte avec le cosmopolitisme » ont commencé au Conservatoire de Moscou, Gilels et Alexandre Goldenweiser ont obtenu l'annulation de l'ordre de licenciement de Maria Nemenova-Lunts – pianiste remarquable et professeur, élève

de Scriabine. Plus tard il a sauvé la pianiste Ludmila Sosina du licenciement de la Philharmonie de Moscou. Il obtenait deux fois les tournées pour le violoniste Boris Goldstein, qui était « non autorisé à quitter le pays » ; il défendait le pianiste Naum Starkman, à qui on ne permettait pas de donner les concerts à Moscou. Quand la fille mineure de Vladimir Sofronitsky est devenue orpheline de père et de mère, Gilels a obtenu pour elle une pension spéciale. Il n'a jamais refusé les demandes d'acquérir à l'étranger des médicaments en déficience, a apporté des États-Unis quelques exemplaires de la Bible pratiquement inaccessible en URSS.

Les faits cités ne sont probablement qu'une parcelle de l'aide désintéressée, que Gilels prêtait aux autres gens. Tout cela devenait connu, d'une manière générale, des ans après sa mort – Gilels s'imposait spécialement des efforts, pour que personne n'apprît rien...

Gilels a été obligé bien des fois d'être membre du jury des concours nationaux et internationaux. Mais la participation à une compétition principale de notre pays est une page tout à fait particulière de sa biographie. Même maintenant, si on embrasse d'un regard le développement demi-séculaire du Concours Tchaïkovski, le rôle de Gilels semble exceptionnel.

On le chargeait de présider le jury de piano, composé des interprètes et des professeurs principaux de notre pays, ainsi que de grands musiciens étrangers.

Comme on le sait, le pianiste américain Van Cliburn est devenu vainqueur du I^{er} concours. Le public et le jury ont reconnu sa primauté inconditionnelle, mais comment persuader les autorités qui surveillaient le concours de près, que le grand prix ne serait pas remis au représentant de l'URSS, mais à l'originaire des États-Unis ! Et Gilels avec Chostakovitch ont assumé la responsabilité.

Au deuxième et au troisième concours on ajoutait de nouvelles spécialités (violoncelle, chant). Gilels lui-même était pour que le concours Tchaïkovski s'est transformé « ...en festival de musique, en ce centre de musique “ numéro un ”, en fête mondiale de la musique, dont le rêve vit dans le coeur de chaque musicien-interprète ». Mais c'était la compétition de piano qui attirait la plus grande attention – le jury objectif et impartial y jouait aussi un rôle important.

Au concours suivant, à côté du lauréat de la médaille d'or « préétabli » Vladimir Ashkenazy (cette fois le jury ne devait pas commettre « une faute idéologique » !), le Britannique talentueux John Ogdon s'est distingué, et grâce à Gilels le premier prix était partagé. La situation s'est répétée au IV concours, où Vladimir Kraïnev et John Lill ont pris la première place. Mais au III concours Gilels a été obligé de s'opposer au public. Le pianiste américain Misha Dichter était son favori, beaucoup ont entendu en lui « le nouveau Cliburn » (même une prestation non réussie au troisième tour n'a pas ébranlé une attitude enthousiaste à l'égard de lui). Quand Gilels a annoncé la décision du jury de décernement du I prix au plus jeune finaliste, Grigory Sokolov de 16 ans (Dichter a pris la deuxième place), l'indignation des auditeurs était sans limites. On sifflait le président du jury dans la Grande salle du Conservatoire et même dans la rue. Mais le temps a mis tout en lumière ayant confirmé sa justesse.

En même temps Gilels continuait son activité pédagogique au conservatoire (il a commencé à enseigner à la fin des années 1930 comme assistant de Neuhaus). Lui, il ne se considérait pas comme un vrai professeur, puisqu'une activité concertante intense ne permettait pas de travailler minutieusement avec des étudiants. Il n'aimait pas beaucoup quand on écrivait « le professeur » dans ses affiches : « *je raie ce mot partout, où c'est*

possible ». Gilels n'a pas créé sa propre « école », ainsi que les « professeurs » Maria Yudina et Vladimir Sofronitsky. Néanmoins, sa classe a formé beaucoup de puissantes individualités : Marina Mdivani, première lauréate soviétique de la médaille « d'or » du Concours International Long Thibaud Crespin ; la Bulgare Milena Mollova, lauréate du I Concours International Tchaïkovski (elle a exécuté le cycle de 32 sonates de Beethoven la première en Bulgarie) ; Igor Zhukov, pianiste, artiste d'ensemble et chef d'orchestre ; Felix Gottlieb, accompagnateur éminent et professeur, un des meilleurs accompagnateurs du concours Tchaïkovski ; Vladimir Blok, compositeur et musicologue, fondateur de la Société Grieg en Russie. La classe n° 29 où Gilels enseignait était toujours pleine – ses leçons étaient visitées par les étudiants des autres classes, des visiteurs de différents coins du pays et même de l'étranger...

« *Il m'a appris à écouter non seulement la musique, mais aussi la vie elle-même ; plus exactement, il m'a appris à écouter la musique dans la vie* », écrivait Valery Afanassiev, pianiste et écrivain, un des derniers élèves de Gilels.

Jusqu'à la fin de sa vie Gilels a gardé l'intérêt pour de nouveaux talents, suivait attentivement leur développement. À la dernière rencontre avec un des amis étrangers il parlait avec émerveillement d'un nouveau talent remarquable, Evgeny Kissin de neuf ans.

Après 1970 Gilels ne prenait pas part au travail du jury du concours Tchaïkovski, en 1976 il a quitté le travail au conservatoire, mais son activité concertante était toujours intense. Pour ce moment-là il est héros de la fête sexagénaire, qui a reçu toutes les décorations possibles d'un artiste soviétique : lauréat du prix Lénine et chevalier de trois ordres de Lénine, Héros du Travail Socialiste, artiste du peuple de l'URSS. Gilels est devenu membre honoraire de l'Académie Royale de musique à Londres et de l'Académie

de musique Franz Liszt à Budapest, détenteur de la médaille d'or de la ville de Paris, du prix Robert Schumann (RDA), du prix Brahms de Hambourg, chevalier de l'ordre de Léopold (Belgique)...

Parmi de nombreux documents « de félicitations », l'article de Flier se distingue par le ton sincère non officiel. L'ancien ami et collègue a pu d'une façon imagée et laconique dire sur l'essentiel, qui distinguait l'art et la personnalité même de son grand contemporain : « *Dans son art Gilels n'a jamais été mené et n'est pas mené à la bride par le public ou par la critique musicale, qui n'est pas toujours objective. Il ne manque jamais à ses principes et idéaux. C'est pourquoi, partout où Gilels jouait, chaque nouveau concert devient un grand événement artistique* ».

« Nouveau et invariable » – tel était le titre de la critique d'un de ses concerts de 1970. Non, une virtuosité fantastique, une pression résolue, « le modelage monumental en gros plan » restent toujours. Mais la plus grande retenue des rythmes est apparue : comme si le discours musical du pianiste a retrouvé le calme sage du courant large des rivières de plaine russes. Les interprétations des œuvres, qu'il exécutait il y a longtemps, sonnaient à la nouvelle manière. Bien plus, des années après Gilels découvre de nouveaux noms.

Edvard Grieg... Les pianistes jouent ses *Pièces lyriques* à partir des écoles musicales. Et à l'idée d'enregistrer le disque de Grieg le manager de *Deutsche Grammophon* a réagi d'abord par le refus (« *Qui va l'acheter ? !* »). Mais déjà quelques années plus tard cet enregistrement est devenu le « best-seller » en Europe – libérées de clichés, les miniatures de Grieg ont retenti simplement et sincèrement, ayant brillé par des couleurs originales.

Le concert du 24 mai 1978 à Bergen est devenu encore un triomphe de Gilels. Le pianiste a été invité à l'inauguration d'une nouvelle salle de concerts,

où il a exécuté le concert de Grieg pour la première fois (auparavant Gilels avait réussi à visiter la maison de Grieg, à « respirer son air », et cela a laissé une empreinte à l'exécution). « *Le concert s'est transformé en fête nationale* », témoignait Fariza Gilels. Il a été retransmis à tous les pays scandinaves, le roi Olaf avec l'épouse a assisté dans la salle. Ensuite son concert de Grieg sonnait à Moscou, Leningrad, Londres, Paris, Amsterdam, Philadelphie, Helsinki – et partout il était inoubliable.

« *J'aime Scriabine, mais c'est un amour non partagé* »... Gilels n'appartenait jamais au nombre des « scriabinistes ». Mais c'est les dernières années de sa vie, que la Troisième sonate et Cinq préludes, op. 74, apparaissent à son répertoire. La sonate pleine du pathétique dramatique, terminant la période initiale, « romantique » de son oeuvre, ouvre en même temps la voie dans un nouveau monde – vers l'univers sonore de Scriabine, de la profondeur duquel naît le dernier opus de cinq préludes. Et « la magie du son » de Gilels lui-même, dont on a parlé dès les premières années de son apparition sur l'estrade, se découvre ici sous son aspect « propre », originel, en expirant avec les dernières consonances...

Le nom de Brahms, au contraire, accompagnait Gilels de ses débuts. On peut dire que le pianiste s'enfonçait peu à peu dans le monde de la musique de Brahms : des cycles de variations, des toiles épiques des concertos pour piano, des ballades « de Werther », op. 10, et du quatuor pour piano à une sagesse lyrique des pièces de la dernière période. Quant à lui, en disant sur « la mosaïque » originale de ces miniatures, où « tout est tissé des détails », il avouait qu'à leur exécution il éprouve l'état semblable à la transe.

En 1979 Gilels s'est produit à Odessa. Ce concert avait pour lui une importance particulière : le pianiste a célébré le cinquantième anniversaire de son activité d'interprétation musicale ! Et en outre, deux oeuvres

(la Romance de Schumann et la sonate *Pathétique* de Beethoven) étaient de ce programme « d'écolier » de 1929. En comprenant une très grande importance de ce concert dans la biographie de Gilels, les représentants de la société *Deutsche Grammophon* ont proposé de l'enregistrer. L'enregistrement a été concerté, mais... annulé au dernier moment (« *Le camarade Souslov l'a interdit* », a-t-on annoncé à Gilels devant le concert).

En janvier 1981, tout de suite après le concert au Concertgebouw d'Amsterdam, Emil Gilels a supporté l'infarctus. Mais déjà en juin il jouait de nouveau à Kalinine (Tver), ensuite il est parti pour la Yougoslavie, l'Autriche, en automne – pour Berlin-Ouest, en hiver – pour Angleterre et Irlande ; il continuait à travailler sur les sonates de Beethoven...

Le dernier concert de Moscou a eu lieu en janvier 1984 (il est présenté dans le coffret) et, en dehors de la sonate *Hammerklavier* de Beethoven, il comprenait la musique de Scriabine et Prokofiev. Le 31 mai il jouait à Leningrad ; cette fois *Les Images* de Debussy et la sonate de Scarlatti voisinaient avec Beethoven. Voici comment Leonid Gakkel décrivait ses impressions : « *Gilels jouait avec une grande enthousiasme, avec émotion, impérieusement, sagement et – parfaitement. Seulement, dans cette perfection, dans cette beauté embaumée du piano de Gilels se cachait quelque chose d'adieu, de " testamentaire "*. Comme si le grand maître nous léguait conserver haute et pure la profession du pianiste. Car au dernier récital, entendu par nous, il rendait au piano sa valeur suréminente de la source de beauté... Le piano de Gilels chantait, pensait, admirait les ascensions de l'esprit humain, leur sympathisait, était l'un d'elles ! »

À la fin de septembre 1985 Gilels est revenu de la tournée et s'est fait hospitaliser pour des examens planifiés. Le séjour au sanatorium l'attendait, ensuite il envisageait les concerts à Voronej, les tournées en Allemagne et en Suisse, une nouvelle tournée aux États-Unis. Mais le 14 octobre le coeur de l'artiste s'est arrêté...

Sa mort a provoqué une résonance dans le monde entier. Mais les événements politiques et sociaux orageux qui ont suivi bientôt dans la vie du pays, les prestations triomphales à Moscou et à Leningrad des musiciens, émigrés à l'Occident dans les années de stagnation, – tout cela a écarté dans l'ombre la figure du grand pianiste. L'amertume de la perte a perdu de son acuité dans la vie culturelle bouillonnante de « la perestroïka ». La sortie des enregistrements complets de Gilels, initiée par Grigory Gordon (pianiste et musicographe, connaisseur profond de l'œuvre de Gilels), s'est interrompue à peine commencée, – avec la désagrégation de l'Union Soviétique la sortie des disques a été entièrement cessé (il semblait que pour toujours). Et voici, 30 ans après, *Melodia* paye sa dette à Gilels et aux auditeurs...

Même le volume de 50 disques ne pourrait pas tenir même la moitié des enregistrements de son jeu. La collection est composée des phonogrammes de studio et de concert de la firme *Melodia* faits exclusivement en URSS (certains enregistrements de concerts, réalisés dans notre pays, ne pouvaient pas être utilisés pour plus d'une raison). Outre cela, Gilels enregistrait beaucoup à l'étranger.

Néanmoins, le coffret proposé est le plus grand de toute l'histoire d'enregistrement sonore de l'anthologie de l'art d'Emil Gilels ; beaucoup d'enregistrements sont publiés pour la première fois. Je suis sûr que la connaissance détaillée avec lui confirmera la justesse de Flier, pour qui toute l'œuvre d'interprétation du grand collègue était « un monolithe uni ».

« *Si dans le travail sur l'oeuvre l'interprète atteint le but et réalise son rêve, qui, peut-être, semblait irréalisable depuis son jeune âge, c'est bien cela la bonheur. Un grand bonheur* » (Emil Gilels).

Boris Moukoseï

À notre époque le silence devient un phénomène de plus en plus rare. Le silence pour nous, c'est déjà quelque chose presque inaccessible, parce que nous avons désappris à l'écouter. Nous remplissons à tout prix des pauses survenant çà et là, comme repoussant le silence, qui s'éloigne de nous pour se venger de notre dédain.

Les interprètes, préférant des thèmes rapides, craignent évidemment l'absence des notes. Ils égrènent constamment pour éviter les creux, les abîmes où se cache justement la source de la musique, sa profondeur et une énigme éternelle. J'ai dit plus d'une fois, que la base de la musique c'était le silence, et je n'étais pas étonné d'avoir trouvé récemment une opinion semblable dans les notes de François Mauriac. Il n'y a, en vérité, rien d'extraordinaire, unique dans mon énonciation ; de plus, elle est banale à l'extrême. Il suffit de se séparer tout simplement des sons, sans cesser en même temps d'écouter le monde extérieur et soi-même. Et la musique naît peu à peu.

Comme personne Emil Grigorievitch s'y connaissait en silence. Il manifeste distinctement de cette connaissance même à sa manière de parler, car il s'interrompait souvent, en permettant à l'interlocuteur de bien réfléchir à ce qu'il avait dit et, en même temps, d'écouter le silence. Non seulement il parlait musicalement – il causait véritablement par la musique, parce qu'elle ne l'a jamais quitté. Elle ne pouvait plus le quitter, en payant de retour pour son amour. Même dans ses plaisanteries sonnait la musique – quelque chose d'étincelant, apparentée à cette technique « perle » qu'il maîtrisait d'une manière incomparable.

Un jour mon ami a déclaré dans une conversation, qu'il n'y avait pas dans l'histoire connue de nous le pianiste qui possédait mieux son clavier, qu'Emil Grigorievitch. Je me rappelle le concert dans la Grande salle du Conservatoire de Moscou, dont le programme s'achevait par la *Rhapsodie espagnole* de Liszt. J'ai entendu beaucoup de concerts dans la Grande salle, mais je n'ai jamais entendu le jeu tellement fort et foudroyant. Même l'Orchestre philharmonique de Berlin

sous la direction de Herbert von Karajan n'a pas pu remplir ainsi la salle de sons. En ce qui concerne la pédale de piano, c'est ledit Michelangeli qui était le seul adversaire d'Emil Grigorievitch, et à propos du rythme – Rachmaninov. Mais aucun de pianistes ne possédait pas toutes ces qualités : la pédale recherchée, l'étendue extraordinaire de dynamique allant de *pppppp* jusqu'à *fffff*, le son divin qui semblait ne pas exister dans la nature, la technique « perle », les octaves, les trilles. « *En quoi consiste le secret de vos trilles ?* » ai-je demandé une fois. Emil Grigorievitch a répondu, qu'il faut jouer des trilles lentement – il n'y a rien à répliquer : les trilles aussi recèlent le silence. En tout cas, elles ne doivent pas jacasser. Pendant les séances de piano Emil Grigorievitch n'oubliait non plus le silence. Et quand une fois de plus je m'éloigne du piano et m'assieds sur le divan pour entendre l'oeuvre étudiée par « l'audition intérieure », je me rappelle mon professeur, ses habitudes, son silence sonore. Il m'a appris à écouter non seulement la musique, mais aussi la vie elle-même ; plus exactement, il m'a appris à écouter la musique dans la vie. Et, malgré notre époque embrouillée, il me semble parfois que dans le monde il n'y a rien, excepté la musique. Et il en résulte que la mort c'est aussi la musique.

Certains considéraient Gilels avant tout comme virtuose. Certainement, il était virtuose au sens le plus élevé, le plus noble du terme. Il suffit d'écouter l'enregistrement de l'étude de Chopin op. 25 n° 2, exécutée par Emil Grigorievitch, pour comprendre la nature d'une écoute pianistique attentive. Je ne dis pas comment il comprenait Mozart, Brahms et Grieg ! Ne pourrait-on pas, en se fondant sur ces enregistrements (et en se rappelant les concerts), affirmer qu'Emil Grigorievitch était le plus grand musicien parmi les pianistes ? Surtout, si on ajoute Beethoven aux compositeurs susmentionnés.

Beaucoup avaient l'impression que Gilels était une personne trop dissimulée, même peu naturelle. Est-ce qu'une personne, qui jouait et entendait d'une manière si naturelle et organique, pouvait manquer de naturel ? La dépendance

de la musique du caractère et du tempérament des gens, liés avec elle, est un sujet assez vacillant. A ce propos il suffit de se souvenir de Wagner. Mais le naturel d'Emil Grigorievitch était omniprésent, en envahissant et la musique, et la vie quotidienne.

Valery Afanassiev

Malheureusement, je n'ai pas eu l'occasion d'entendre Emil Gilels de son vivant (il a quitté la vie, quand j'étais âgé d'à peine 14 ans, et il était pratiquement impossible de se trouver à ses concerts à Moscou, où je suis né et grandi), mais depuis les jours de mon adolescence et jusqu'à aujourd'hui j'écoute constamment les enregistrements de ce grand musicien, j'écoute – et j'apprends. L'étude de l'héritage de Gilels fait partie intégrante de mon travail déjà bien des années, et plus j'écoute, plus j'admire l'art de ce grand artiste, maître du plus haut niveau. La profondeur incroyable et l'immense force intérieure de Gilels, sa poigne de lion, le son « d'or » et sa maîtrise pianistique hors normes – tout cela m'était toujours extraordinairement proche et frappe, émeut, captive chaque fois. La Sonate en do mineur de Mozart, *Hammerklavier* (enregistrement du concert à Moscou, 1984), les Sonates en ré mineur et en si mineur de Scarlatti, le Concerto n° 2 de Saint-Saëns, les Préludes de Rachmaninov, la Sonate n° 3 et *Visions fugitives* de Prokofiev, la Sonate n° 2 de Chostakovitch – tous ces enregistrements et beaucoup d'autres de Gilels appartiennent, à mon avis, aux réalisations supérieures de l'art d'interprétation. Et ce que Gilels nous a laissé ces grands modèles d'interprétation de la musique des époques et des styles fort différents, c'est un énorme bonheur pour tous les musiciens et mélomanes du monde.

Evgeny Kissin



„Ich habe noch nie einen so bezaubernden, freundlichen, herzlichen, für sich einnehmenden Mann kennengelernt, der seine Kunst so sehr verstand“

Claude Rostand.

„Das letzte Wort über Gilels ist noch nicht gesagt“. Mit diesen Worten beendete Viktor Delson die erste Monografie über Leben und Wirken dieses Pianisten (1959). Emil Gilels hatte in der Tat noch ein Vierteljahrhundert eines sehr ereignisreichen Lebens vor sich. Doch auch heute noch, im Jahr des 100-jährigen Geburtstagsjubiläums von Emil Grigorjewitsch Gilels, scheint das letzte Wort über ihn noch nicht gesagt worden zu sein.

Seine Einspielungen (besonders die, die im Ausland mitgeschnitten wurden) erfreuen sich noch immer einer stetigen Nachfrage und gehören zu den allgemein akzeptierten „Referenzaufnahmen“. In Freiburg im Breisgau findet seit 2013 ein Musikfestival zum Gedenken an den großen Musiker statt. Doch hier in seinem Vaterland werden bis heute Diskussionen geführt: über die Vorzüge des „frühen“ oder „späten“ Gilels, über Vergleiche seiner Deutungen mit denen anderer prominenter Pianisten seiner Zeit, über seine Beziehungen zu „Zunftkollegen“ oder zur Sowjetregierung (leider kann man dieses Thema im Falle jedes hervorragenden Künstlers der damaligen Zeit nicht aussparen).

Nur Gilels Kunst und seine zahlreichen Einspielungen können eine Antwort auf all diese Aspekte geben.

Diese Edition eröffnet uns eine einzigartige Möglichkeit, Gilels-Tondokumente zu hören, die fast seine gesamte Karriere umfassen – von frühen Mitschnitten aus den 1930er-Jahren bis zum letzten Konzert in Moskau. Es

erlaubt uns, beide Phasen – die des jungen aus Odessa stammenden Pianisten, der alle mit seinem Vortrag der Fantasie Liszts über Themen aus Mozarts „Figaro“ überraschte, und die des weisen, in sich vertieften Künstlers, der in das letzte Opus Skrjabin und in Beethovens „Hammerklaviersonate“ vertieft war – zu hören. Und es erlaubt uns, ihn als Solisten, Ensemblepartner und bei Orchesterkonzerten in Live- und Studioaufzeichnungen zu erleben und nachzuspüren, wie sich seine Spielkunst mit den Jahren veränderte oder was davon unberührt blieb.

Der 56 Jahre umfassende künstlerische Pfad des Pianisten kann verglichen werden mit einem breiten Strom, der seinen Lauf durch die Zeiten verändert hat – von einem stürmischen Gebirgsbach hin zu einem ruhigen, gelassenen Strom. Es gab mächtige Wellen, die die Zuhörer mit der Kraft ihres emotionalen Schubs geradezu überschwemmten. Es gab auch Leuchttürme, die diesen schwierigen, gewundenen Pfad beleuchteten, ebenso wie es Riffs und gefährliche Strudel gab, eine Flaute aber herrschte nie.

Beethoven... Sein Name wird meistens zuerst genannt, wenn man sich an Gilels erinnert, sowohl von denen, die die künstlerische Biografie des Pianisten gut kennen, als auch von jenen, die wenigstens ein einziges Mal eine Sonate Beethovens, einen Variationszyklus oder ein Konzert in Gilels Interpretation gehört haben. Beethovens Musik zieht sich wie ein roter Faden durch Gilels gesamtes Leben – von der „Sonate Pathétique“, die er bei seinem ersten Konzert spielte, bis hin zur „Hammerklaviersonate“ seines letzten Konzerts.

Der für die Musik Beethovens charakteristische Strom rhythmischer Energie, die konzertante Brillanz, das „sinfonische“ des Klavierklangs – all diese Eigenschaften kamen Gilels pianistischem Stil fraglos entgegen. Der wohl wichtigste Schlüssel zu dem tiefen Verständnis der Werke

Beethovens lag aber in dem eigenen künstlerischen Credo des Pianisten: *„Ich mag es, wenn etwas nicht einfach ist. Ich mag es, wenn sich das Material widersetzt“*.

„Das Sich-Widersetzen des Materials“ galt als einer der mächtigsten Anreize für Beethoven selbst, es ließ ihn die Widerspenstigkeit des „musikalischen Erzes“ überwinden, Hunderte Skizzen verwerfen, doch immer mit einem finalen Ziel vor Augen. Gilels interessierte sich für alles, was irgendwie mit dem Leben und Wirken Beethovens in Zusammenhang stand, und deswegen untersuchte er mit zitternder Ehrfurcht die ihm in Wien zur Verfügung gestellten Seiten aus den Handschriften des Komponisten (einschließlich Skizzen zum ersten Teil der „Mondscheinsonate“, aufgrund derer nachweisbar ist, dass Beethoven nicht unmittelbar eine schlüssige Lösung für die Triolenfigurationen in dieser Sonate gefunden hatte, der Pianist gab zu, dass dies fortan Auswirkungen auf seine eigene Interpretation des Stücks hatte). Beethovens Porträt, das Gilels von Karl Böhm überreicht bekam, wies eine überraschende äußere Ähnlichkeit des Pianisten mit dem Komponisten auf – eine Ähnlichkeit, auf die Gilels auch von verschiedenen Bekannten hingewiesen wurde. Und dabei ging es offensichtlich nicht nur um Äußerlichkeiten.

An einem Höhepunkt – sowohl von Gilels Karriere, als auch der pianistischen Kultur des 20. Jahrhunderts – spielte er den Zyklus der fünf Konzerte Beethovens zum ersten Mal unter der Leitung des Dirigenten Kurt Sanderling während der Saison 1955/56 (aufgeführt zusammen mit Brahms vier Sinfonien). *„Mir fehlen die Worte, um meine Begeisterung auszudrücken“*, schrieb Dmitri Schostakowitsch dem Pianisten. *„... Ich kann nur sagen, dass der Zyklus von Beethoven und Brahms, aufgeführt von Ihnen und Sanderling, das herausragende Ereignis unseres Musiklebens ist“*. *„In den 50er-Jahren gab es nur wenige Beispiele von solch reinigender, befriedigender Schönheit, heilender Perfektion wie Gilels Aufführung der Beethoven-Klavierkonzerte. Diese Leistung*

muss für immer in unsere Geistesgeschichte eingehen“, so schrieb Leonid Gakkel in einem Artikel noch zwei Jahrzehnte später. Gilels spielte den Zyklus der Beethoven-Konzerte wieder und wieder – unter Neeme Järvi, André Vandernoot, Leopold Ludwig, Adrian Boult, Alfred Wallenstein, George Szell, Kurt Masur und Lorin Maazel. Sein Repertoire wurde zudem ständig durch Beethoven-Klaviersonaten erweitert. Anfang 1970 begann er in Deutschland die Aufnahme des gesamten Zyklus.

Leider war es Gilels nicht vergönnt, alle Beethoven-Sonaten einzuspielen (es sollte darauf hingewiesen werden, dass er die frühen „Bonner“ Sonaten, die von großen Pianisten nur selten beachtet werden, ganz zuletzt auf die Agenda setzte). Doch auch diese Mammutarbeit hatte ihren „Höhepunkt“ – die Sonate Nr. 29 Op. 106, ein kolossales Klavierwerk, nur vergleichbar mit der neunten Sinfonie und *der Missa Solemnis*. Ihre Aufführung beendete Gilels letzte Darbietungen in Moskau und Leningrad sowie das letzte Konzert seines Lebens (am 12. September 1985 in Helsinki). Nach den Worten des finnischen Musikers Erik Tawaststjerna war es die Apotheose von Beethoven und Gilels selbst. Es kommen einem unvermittelt die Worte Ferruccio Busonis in den Sinn: *„Ein Leben ist nicht genug, um die Hammerklaviersonate zu spielen“*.

Beethovens Atem spürt man in Gilels Repertoire an vielen Stellen. Er verstand es und fühlte es wie niemand anderer, wie stark Beethovens Einfluss auf die Klavierkunst der folgenden Epochen war. Deshalb klingen seine „Beethovenismen“ in den Interpretationen von Chopin und Schubert, den Klavierzyklen Schumanns, den Konzerten von Brahms und Tschaikowsky, Rachmaninows Prélude in g-Moll, Skrjabins dritter Sonate oder Medtners g-Moll-Sonate so organisch und natürlich.

„Prokofiew war in der Lage, Neues zu finden, wo alles schon gesagt zu sein schien“, schrieb Gilels in einem dem Angedenken des Komponisten

gewidmeten Artikel. Der Name Prokofiew repräsentiert eine andere Seite von Gilels Vortragskunst. Er lernte Prokofiews Musik noch in den 1920er-Jahren in Odessa kennen, wohin der Komponist gekommen war, um Konzerte zu geben. Die Äußerlichkeiten von Prokofiews Klavierstil erwiesen sich als klar und verständlich für viele Pianisten im 20. Jahrhundert, aber Gilels ging es um etwas anderes.

„Elementare Mächte und beeindruckende Kraft“, „jublierende Dynamik virtuoser Festlichkeit...“, „schwerer stählerner Schlag... immenser Weitblick, Mut, spektakuläre Passagen...“; und „eine mächtige Welle des Lebensüberschwangs“, „Männlichkeit und resolute Intensität des Spiels“, „...realistische, lebensbejahende Kunst mit energetischen Linien und Farben...“ All das sind Auszüge aus Rezensionen zu Gilels Auftritten in 1930er-Jahren. Gab es hier Ähnlichkeiten zur Sensation des jungen Prokofiew, jener *„solaren“* Kraft seiner Musik, der Vyacheslav Karatygin attestierte sie sei *„kühn, wild, enorm erfüllt von reich vitalen Kräften?“*

Beide, Prokofiew und Gilels, erhielten sich diesen kräftigen vitalen Willen während ihrer gesamten Schaffenszeit. 1944 integrierte der Pianist die vor kurzem geschriebene siebte Sonate in sein Repertoire. Das lakonische Lob des Autors (*„Perfekt gespieltes kleines Sonätchen!“*) beinhaltete mehr als begeisterte Loblieder. Zudem wünschte Prokofiew, Gilels möge auch die Uraufführung der nächsten Sonate übernehmen. Die Interpretation der achten – *„eine der typischen nachschöpferisch-künstlerischen Kreationen des musikalischen Kolosses Emil Gilels“* (Jakow Flier) – wurde zu einem seiner größten Erfolge.

„Bach war der erste Komponist, an dem ich schon in der frühen Kindheit Interesse hatte“, sagte Gilels, hielt sich selbst aber trotzdem nicht für einen Bach-Bewunderer. In seiner Jugend konzentrierte er sich eher auf die populären Transkriptionen (von Ferruccio Busoni, Alexander Siloti,

Carl Tausig), die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts so beliebt waren, denn ihre virtuos-romantische Perspektive auf die Musik Bachs entsprach am besten Gilels pianistischer Ausrichtung in den 1930er-Jahren. Außerdem erarbeitete sich Gilels ausgewählte Präludien und Fugen aus dem „Wohltemperierten Klavier“, einzelne Suiten und Zyklen, Konzerte in d-Moll und C-Dur (für zwei Klaviere). Der Anteil von Bachs Musik in Gilels Konzertleben wäre wohl schmal geblieben, hätte es ein bestimmtes Musikstück nicht gegeben, nämlich das Bach-Siloti-Präludium in h-Moll. Dieses spieltechnisch unpräzise Arrangement lernte er noch in der Klasse von Berta Reingbald kennen, schätzte es für den Rest seines ganzen Lebens und trug es oftmals auf Bitten des Publikums vor. Im endlosen Strom seiner Figurationen scheint ein Widerhall von Dantes „großer Traurigkeit“ (*la grande tristezza*) anzuklingen.

Der Name Mozart erschien in Gilels Programmen eher spät. Die Sonate Nr. 3 (B-Dur) wurde erstmals im Konzert in Leningrad 1948 gegeben. Das Konzert für zwei Klaviere hatte Gilels zuvor schon mit Jakow Flier gespielt. Bei seinen ersten ausländischen Gastspielen kamen die Sonaten Nr. 14 (c-Moll) und Nr. 17 (B-Dur) hinzu. Die Letztere lenkte die Aufmerksamkeit der Kritiker auf sich, wegen einer „verborgenen inneren Spannung“, die für konventionelle Mozart-Interpretationen jener Zeit eher unüblich war. Nach und nach schloss der Pianist neue Sonaten, Variationen, Konzerte und die d-Moll-Fantasie in seine Programme ein und spielte 1970 in Salzburg ein monografisches Mozart-Programm (er hatte so etwas vorher schon in Moskau und in anderen Städten der UdSSR ausprobiert, und das Tondokument des Moskauer Konzerts ist im Rahmen dieser Edition zu hören). Die Resonanz, die das Konzert hervorrief (ebenso wie die darauffolgende Schallplatte „*Emil Gilels im Salzburger Mozarteum*“), kann am besten durch die Reaktionen der deutschen und österreichischen Medien nachvollzogen werden:

“Mozarts Heimatland wird diese Interpretation der Musik des großen Komponisten beneiden“ (*Deutsche Grammophon*);

„...und hier kommt ein Mann wie Gilels, und die Zuhörer fragen sich, ob sie diese Musik zum ersten Mal hören“ (*Salzburger Nachrichten*);

„Vielleicht täuscht uns die Geschichte: Ist Mozart Rokoko? Vielleicht legen wir zu viel Wert auf die Kleidung, die Bühnenbilder, Ornamentik und Perücken. Emil Gilels ließ uns über viele übliche und traditionelle Werte nachdenken“ (*Süddeutsche Zeitung*).

Wirklich hervorragend war die Interpretation von Mozarts letztem Klavierkonzert (Nr. 27), eingespielt mit Karl Böhm und den Wiener Philharmonikern. „*Die Momente, in denen wir mit Gilels Mozart gespielt haben*“, erinnerte sich der Dirigent, „bleiben für mich unvergesslich“.

Von allen Komponisten der Romantik ist Gilels Name vor allem mit dem von Liszt eng verknüpft. Mit der Fantasie über Themen aus Mozarts „*Figaro*“ eroberte der 16-Jährige Moskau. Das Temperament und die pianistische Versiertheit des jungen Virtuosen schienen Liszts Musik im besten Sinne zu entsprechen. Mit der Zeit erhielten Gilels Liszt-Interpretationen mehr Tiefgang. Der tragische Konflikt der h-Moll-Sonate wurde schärfer, und einen geradezu epischen Maßstab bekamen die „*Spanischen*“ und „*Ungarischen*“ Rhapsodien. Eine völlig neue Interpretation erhielt die zweite Ungarische Rhapsodie in 1970er-Jahren („*Ich habe den Klang eines Cimbalom in der Rhapsodie wahrgenommen*“, erklärte der Pianist).

Der Name Frédéric Chopin tauchte in Gilels Pianistenbiografie fast von Beginn an auf. Keine Werke anderer Komponisten riefen in Gilels Interpretation so kontroverse Reaktionen hervor. Die sowjetische Schule ist durch wunderbare „Chopinisten“ bekanntgeworden, doch etablierte Traditionen verstellen manchmal den Blick auf eine andere, ungewöhnliche Interpretation eines Werks, das man für eigentlich wohlbekannt erachtete. Es

kommt dann eine große Versuchung auf, den Künstler für „unreif“ oder sogar „stiltfremd“ zu erklären. Für das Publikum trat Gilels bei der Interpretation der ersten Ballade, dem monumentalen Sonatenzyklus und bei der dramatischen Virtuosität der Polonaisen vorbehaltlos als Sieger hervor. Und sein Vortrag des ersten Konzerts war eine wahrhaftige Offenbarung der Modernität. Heutzutage, wo wir Gilels Chopin-Interpretationen aus dem Blickwinkel des 21. Jahrhunderts betrachten, wo viel von dem, was noch vor kurzem als „mustergültig“ befunden wurde, für überholt erklärt wird, erkennen wir diese Modernität im besten Sinne des Wortes: die notorische Zurückhaltung des Pianisten bewahrte ihn vor Overstatement, sentimentalem Manierismus und anderen Gefahren, die Chopins Werke mit sich bringen.

Schumanns Musik spielte Gilels bevorzugt „zu Hause, privat“. Allerdings begleitete sie ihn fast von Anfang seiner Karriere an. War der junge Gilels von Toccata, Arabeske und dem Stück „Der Kontrabandist“ (in der Transkription von Carl Tausig) fasziniert, verlegte sich der Gilels der 1930er-Jahre auf das Klavierkonzert und den „Carnaval“. In den 1940ern kamen die erste und zweite Sonate hinzu. Er wandte sich auch weniger bekannten Seiten von Schumanns Klaviermusik zu (4 Klavierstücke Op. 32, ursprüngliches Finale der Sonate Nr. 2). Wie bei Chopin, evozierten Gilels' Schumann-Interpretationen Diskussionen unter Fachleuten. Bezugnehmend darauf können wir nicht an einer Bemerkung des estnischen Pianisten Bruno Lukk vorbeigehen: nachdem er Schumanns Konzert in Tallinn gehört hatte und Gilels hierbei vermeintlich „ungewöhnliche Lösungen“ gefunden hatte, entdeckte Lukk überraschend, dass diese Art des Vortrags den Spielanweisungen Clara Schumanns (überliefert nach Erinnerungen ihrer Schüler) fast aufs Haar genau glich. Daraufhin durch Lukk angesprochen, antwortete Gilels, dass ihm diese Quellen gar nicht bekannt waren. Somit führte die Intuition des Interpreten weg von konventionellen Standards hin zu einer Art von

Authentizität. Die „*Symphonischen Etüden*“ wurden zu Gilels „letztem Wort“ in Sachen Schumann. Er spielte sie des Öfteren in Programmen der 1980er-Jahre, im perfekten Einklang ihrer „florestanischen“ und „eusebischen“ Gehalte.

Die Musik Debussys und Ravel spielte eine wichtige Rolle in Gilels Repertoire. Im Alter von 13 Jahren hörte er Ravel's Toccata in der Interpretation Maria Grinbergs und wurde regelrecht süchtig danach. Seitdem atmeten auch seine eigenen Improvisationen den „Geist Ravel's“. Vielleicht lag es an seiner akribischen Arbeit mit Berta Reingbald in Bezug auf die Musik der französischen Cembalisten, dass Gilels auch eine Aufnahmefähigkeit für den Impressionismus entwickelte. In Debussys *Images, Estampes*, der Suite für Klavier und in Ravel's *Jeux d'eau, Le tombeau de Couperin* und *Valses nobles et sentimentales* zeigte sich die ganze Meisterschaft von Gilels musikalischer Palette, sein feiner Klang und sein Gespür für die harmonischen Halbtöne (ein ganz anderes Ravel-Profil – streng und dramatisch – legte er hingegen in der Interpretation des Konzerts für linke Hand an den Tag). Marguerite Long, eine französische Klaviermeisterin, hielt Gilels für einen herausragenden Interpreten der Impressionisten.

Es finden sich in dieser Edition auch einzelne „schicksalsbestimmende“ Werke, die Gilels sein gesamtes schöpferisches Leben lang begleiteten. Hierbei ist vor allem Tschaikowskys erstes Klavierkonzert zu nennen. Es wurde zu Gilels größtem Triumph beim Wettbewerb in Brüssel. Die bedeutende USA-Tournee begann mit diesem Konzert, und er spielte es auch im Rahmen der feierlichen Sitzung zum zehnten Jahrestag der Vereinten Nationen. Nachdem Gilels das Konzert beim ersten Internationalen Tschaikowsky-Klavierwettbewerb in Moskau gespielt hatte, wurde es den Worten eines Kritikers zufolge, „*besonders deutlich, wie weit alle Teilnehmer – ohne Ausnahme – vom wahrhaftigen Gipfel der Meisterschaft entfernt sind*“.

Die meisten großen Pianisten der Welt haben das Tschaikowsky-Konzert gespielt und werden es natürlich auch weiterhin spielen, aber Gilels Deutung bleibt bis heute ein „majestätisches Klangmonument, eingraviert für Generationen“ (Gennadij Roschdestwenskij). Zum letzten Mal trug es Gilels exakt ein Jahr vor seinem Tod vor – am 14. Oktober 1984 in der Londoner Royal Festival Hall (das *Philharmonia* Orchestra wurde von Paavo Berglund dirigiert).

Eine ebenso wichtige Rolle hat auch das dritte Klavierkonzert Beethovens für Gilels gespielt. 1936, kurz nach dem Wiener Wettbewerb, wünschte Otto Klemperer zusammen mit dem jungen Pianisten zu konzertieren. Das Beethoven-Konzert war Teil des Programms. Gilels „...berührte die Tasten, und der Flügel erklang mit Reinheit und Innigkeit...“, – können wir im Tagebuch des Dramatikers Alexander Afinogenow lesen. – „Und Klemperer leitete das Orchester, als ob er es unter den Klang des Flügels legen wollte, einen sanften Hintergrund für den Interpreten ausbreitend“. Einer Aussage von Kurt Sanderling zufolge „...belohnten ihn die Zuhörer mit so reichlichem Beifall, dass sein Erfolg den des weltbekannten Dirigenten fast in den Schatten stellte“. Das dritte Konzert bildete das Fundament für Gilels späteren Beethoven-Zyklus. Zum letzten Mal spielte er es beim Festival von Montreux am 3. Oktober 1984.

Saint-Saëns zweites Klavierkonzert wurde von Gilels etwa 40-mal gespielt. Dieses eigenartige Stück, geschrieben von dem französischen Meister unter Einfluss eines Konzerts von Anton Rubinstein, hatte bereits eine lange Aufführungstradition in der russischen Musikkultur. Für den Pianisten war die Pariser Einspielung, mitgeschnitten 1954 während einer langen Frankreichtournee von größter Bedeutung. „Was für eine erstaunliche Reife in Verbindung mit jugendlicher Genialität beim Beschreiben von Stimmungen!“, kommentierte Gennadij Roschdestwenskij Gilels Konzert im Großen Saal des

Moskauer Konservatoriums im Februar 1982. Zum letzten Mal spielte Gilels das Stück wieder in Frankreich am 12. Dezember 1984.

Gegen Ende der 1930er-Jahre wandte sich Gilels erstmals Rachmaninows drittem Klavierkonzert zu. Während Gilels Jahren in Odessa wurde Rachmaninow fast gar nicht gespielt (so war die politische Situation in dieser Zeit), doch als Gilels nach Moskau umzog, stürzte er sich mit großer Begeisterung auf Rachmaninows Musik. Auch bei seiner Auslegung des dritten Klavierkonzerts richtete sich Gilels nicht nach dem ausgetretenen Pfad, den die eigene Interpretation des Komponisten vorgegeben hatte, aber seine Fassung wurde in Moskau, Paris und New York frenetisch bejubelt, und sie wurde sogar von Sofronizki, Horowitz, Hofmann und Irina Rachmaninowa bewundert.

Strawinskys eigene Transkription der Fragmente aus *Petruschka* war ein weiterer ständiger Begleiter des Pianisten. Wenn man das Stück hört, entsteht die Illusion, als ob zwei Klaviere spielen würden, und in einigen Abschnitten klingt es wie ein richtig großes Orchester, so dicht, farbenreich und gleichzeitig konturiert und klar wurden die „amüsanten Szenen“ von Gilels geformt. Arthur Rubinstein, für den Strawinsky diese Transkription angefertigt hatte, erkannte vorbehaltlos Gilels Überlegenheit an. Nach einem von Gilels Konzerten in Paris sagte er: „Von heute an werde ich das nie wieder spielen“. Van Cliburn erinnerte sich, dass er plante, *Petruschka* in sein Programm aufzunehmen, doch nachdem er Gilels Interpretation auf einer Schallplatte gehört hatte, schloss er dieses Kapitel für immer. (Es ist zu beachten, dass Gilels auch eine eigene Fassung von Strawinskys Drei-Satz-Transkription angefertigt hat. Er ergänzte sie um zwei weitere Fragmente aus dem Ballett).

Mit dem Ruhm eines anerkannten Interpreten hinlänglich etablierter Werke gab sich Gilels nie zufrieden. Sein musikalisches Interesse wuchs

ständig weiter. Nach dem ersten Klavierkonzert von Tschairowsky holte er das zweite und dritte aus der Versenkung (und stellte der Öffentlichkeit zudem eine frühe Sonate des Komponisten in cis-Moll vor). In den Programmen eines großangelegten Konzertzyklus zur Geschichte der Klaviersonate (der leider unvollendet blieb) waren neben den Sonaten Haydns, Schuberts, Schumanns, Chopins und Liszts auch Werke von C.P.E. Bach, Muzio Clementi und Carl Maria von Weber zu finden, die selbst den Spezialisten der damaligen Zeit kaum bekannt waren. Er war der erste sowjetische Pianist, der die Sonaten Domenico Scarlattis (im Konzert, nicht im Unterricht!) aufführte. Emil Gilels war auch einer der ersten einheimischen Pianisten, der die Musik der spanischen Komponisten (Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla) beachtete, und er interessierte sich für die Werke Poulencs.

Der Pianist erwarb sich auch um die russische Klaviermusik große Verdienste. Sein Repertoire umfasste Balakirews *Islamej* ebenso wie die zweite Sonate Glasunows und wenig bekannte Stücke von Aljabjew, Borodin und Cui. Bemerkenswert ist zudem Gilels Interesse an Musik, die auf Folklorevorlagen basierte: Smetanas *Tschechische Tänze*, Bartoks *Rumänische Volkstänze* oder Wladigerows *Shumen-Miniaturen*. Als er vorhatte, ein Stück von Eduard Tubin über Volksthemen zu spielen, bat er auch um die Originalfassungen der estnischen Lieder, die vom Komponisten genutzt worden waren, und ein traditionelles norwegisches Lied weckte sein Interesse an der Musik Griegs.

Gilels beendete auch die lange Unterdrückung der Musik Nikolai Medtners. Zusammen mit der Ankündigung eines Konzerts mit zwei von Medtners Sonaten meldete sich Gilels in der Zeitschrift „*Sowjetische Musik*“ und hob in seinem Artikel die herausragende Bedeutung dieses Komponisten für die russische Musikkultur hervor. Man bedenke: das war 1953, als das Ausüben solcher „Freiheiten“ wie dem Fördern von Musik emigrierter Komponisten noch eine ziemlich riskante Angelegenheit war.

Schlussendlich war Gilels unter den Pianisten seiner Klasse ohne Zweifel derjenige, der die meiste sowjetische Musik auf die Bühne brachte. Er war der Erste, der eine Reihe von Präludien und Fugen aus dem heute berühmten Zyklus von Schostakowitsch spielte (als er diese Musik in Sibelius Haus aufführte, schien es dem alten Meister, „*dass sich die Wände im Raum weiteten und die Decke erhob sich*“). Er machte das ausländische Publikum auch mit Schostakowitschs zweiter Sonate bekannt. Gilels war der Erste, der die zweite und die vierte Sonate Weinbergs spielte, und wies dadurch andere Musiker auf die Werke des jungen Komponisten hin. Chatschaturjan widmete ihm seine Sonate und in Gilels Programmen tauchten Stücke von Dmitri Kabalewski, Samuel Feinberg, Yulian Krein, Arno Babadschanjan und Andrej Babajew auf. Er förderte das Interesse an den sowjetischen Komponisten bei seinen Schülern und integrierte neue Kompositionen in die Programme von Konservatoriumsprüfungen.

Gilels Geschmack bei der Auswahl von Stücken war nicht so konservativ, wie es auf den ersten Blick scheint, wenngleich er sich nicht zur musikalischen Avantgarde hingezogen fühlte und sehr sorgsam unter dem auswählte, was die zeitgenössischen Komponisten anzubieten hatten. Die Musik sollte mit seinem (subjektiven, aber auch sensiblen) Verständnis für die Moderne resonieren: „*Jede Kunst kann sich nur aufgrund früherer Errungenschaften entwickeln, anderenfalls bekommt man einen „Saporoschez“, ein Auto ohne Geschichte, Image und Kontur*“.

Gilels Ensembleinspielungen- und Auftritte bedürfen einer besonderen Erwähnung. In dieser Rolle ist er viel weniger bekannt, doch ohne diesen Aspekt würde unser Blick auf das Wirken dieses Pianisten nicht vollständig sein.

Seit den 1930er-Jahren trat er zusammen mit seiner Schwester Elisaveta Gilels auf, einer Schülerin Pjotr Stoljarskis und Abram Jampolskis, außerdem Preisträgerin des II. Unionswettbewerbs für aufführende Musiker

(1935, II. Preis) und des Internationalen Wettbewerbs Eugène Ysaÿe in Brüssel (1937, III. Preis). In fortgeschrittenem Alter widmete sich Elisaveta Gilels vor allem dem Unterricht (ihre Schüler waren unter anderem Ilya Grubert, Ilya Kaler und Alexander Roschdestwenskij), als Interpretin aber blieb sie stets im Schatten ihres Bruders und ihres Ehemanns Leonid Kogan. Die erhaltenen Aufnahmen mit ihrem Bruder lassen sie als eine der besten Repräsentantinnen der Stoljarski-Schule erscheinen und als eine Emil Gilels würdige Ensemblepartnerin.

Der Pianist trat mit Musikern des Beethoven-Quartetts auf, mit dem Borodin-Quartett und dem Quartett des Bolschoi-Theaters der UdSSR, zudem mit Boris Goldstein, Rudolf Barschai, Alexander Kornejew, Swjatoslaw Knuschewitzki, dem Amadeus-Quartett, dem Bartók- und dem Sibelius-Quartett. Zu den am meisten beeindruckenden Ergebnissen führten Gilels Zusammenarbeiten mit Leonid Kogan und Mstislaw Rostropowitsch. Dieses einzigartige Trio wurde auf Wunsch des Pianisten Anfang der 1950er-Jahre ins Leben gerufen und wurde in unserem Land weithin bekannt.

Emil Gilels hatte auch immer eine Vorliebe für das vierhändige Klavierspiel (in seiner Jugendzeit war diese Spielart populär, weil sie quasi die einzige Möglichkeit darstellte, wenn man seine musikalische Bildung ausweiten wollte). Für fast ein Vierteljahrhundert spielte er im Duett mit Jakow Zak, einem alten Freund aus Odessa, Goldpreissträger des Chopin-Wettbewerbs (1937). Am Ende seines Lebens spielte er vierhändige Stücke zusammen mit seiner Tochter Jelena Gilels (1948-1993), die am Moskauer Konservatorium in den Klassen von Vera Gornostajewa und Jakow Flier studiert hatte (später hat sie sich in Aspirantur am Leningrader Konservatorium bei Pavel Serebrjakow fortgebildet). Leider wurde die begabte Pianistin auf der Höhe ihrer künstlerischen Karriere aus dem Leben gerissen. Der größte gemeinsame

Erfolg von Emil und Jelena Gilels war Mozarts Konzert für zwei Klaviere und Orchester (Nr. 10). Sie führten es in vielen Städten der Sowjetunion und im Rest der Welt auf.

Händel, Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Brahms, Grieg, Saint-Saëns, Fauré, Prokofiew, Schostakowitsch, Weinberg, Babadschanjan: Selbst diese unvollständige Liste der Namen der Komponisten, deren Stücke Gilels aufführte zeugt von der Fülle seines Repertoires auch im Ensemblesektor. „*Ich bekam von ihm so gute Ratschläge, dass ich mich ganz anders zu Stücken zu verhalten begann, und dies brachte mich auf neue, interessantere Ideen*“, schrieb der Geiger Boris Goldstein über Gilels.

Gilels musikalische Welt entwickelte sich im Laufe seines Lebens und seiner Karriere. Es gab Beispiele für Werke, die er nach nur einer oder zwei Aufführungen nie wieder in sein Repertoire aufnahm (zum Beispiel Chopins 24 Préludes, ausgewählte *Fantasiestücke* von Schumann, Skrjabin's erste Sonate, Rachmaninows viertes Klavierkonzert oder das Konzert Chatschaturjans). Hing dies mit der nie nachlassenden Selbstkritik des Künstlers zusammen oder mit einer permanenten Suche nach neuen kreativen Möglichkeiten? Egal, ob er eine lyrische Miniatur oder einen großen Zyklus spielte, ein Werk zum ersten Mal vortrug oder zu einem schon lang bekannten Stück zurückkehrte: Was immer er seinem Publikum präsentierte, wurde so perfekt wie möglich gemacht. In Gilels Repertoire gab es keinen Platz für „zufällige“ Werke oder für „Füllstücke“, darum entsteht bis heute das Gefühl, dass er auf seinem Weg niemals auf Musik traf, die ihm fremd war.

Zu seiner Zeit war Gilels weltweit der einzige Pianist, der in seinem Repertoire sämtliche Konzerte Beethovens, Tschaikowskys und Brahms führte. Seine Neigung zu sinfonischen Programmen, zum Spiel mit Orchester zeigte sich schon in ersten Jahren seiner Karriere.

In der Kindheit liebte es Gilels „Dirigent zu spielen“ (*„Nachts, wenn alle im Hause schliefen, zog ich unter dem Kissen ein Lineal hervor und begann zu dirigieren. Ein kleines dunkles Kinderzimmer verwandelte sich in einen bezaubernden Konzertsaal...“*). Die Klänge eines Sinfonieorchesters „betäubten“ ihn. Obwohl er den Dirigentenberuf nie ergriff, trat er doch immerhin einmal als Dirigent in Erscheinung, und zwar vom Klavier aus, als er Mozarts Konzerte mit Jelena Gilels spielte, begleitet vom Staatsorchester der UdSSR (am 28. Dezember 1978 in Moskau), doch seine machtvolle, bezwingende Wirkung auf das Publikum wurde oft mit der Kunst des Dirigierens assoziiert, mit derselben Art von Magnetismus, die etwa von Karajan, Mrawinski oder Toscanini ausging.

Gilels richtete großes Augenmerk auf das Orchester (einschließlich der Expositionen vor Soloeinsätzen), und seine Kommentare dazu wurden stets in einer präzisen und klaren Art und Weise geäußert. Gilels spielte mit einer Menge von Orchestern und Dirigenten aller Art, deren Aufzählung an dieser Stelle zu viel Platz einnehmen würde. Selbst die berühmtesten und anspruchsvollsten Maestri erinnerten sich mit Dankbarkeit und Bewunderung an die Zusammenarbeit mit ihm.

Mehr als 20 Jahre nach dem denkwürdigen Auftritt mit Otto Klemperer in Moskau besuchte Gilels eines von dessen letzten Konzerten in London. Er trat in die Künstlergarderobe ein, um den Dirigenten zu begrüßen, und dieser sagte dann laut, sodass jeder es hören konnte: *„Niemand anderer hat mich je so entzückt wie Sie“*. Und er fügte hinzu: *„Ich wusste damals schon, Ihnen würden Flügel wachsen, die Sie um die ganze Welt tragen würden“*.

„Ich muss mich immer wieder an diesen denkwürdigen Abend erinnern, als ich das Glück hatte, zusammen mit ihm Rachmaninows drittes Klavierkonzert zu spielen. Damals verstand ich, dass ich neben einem Giganten stand“, erinnerte sich Zubin Mehta.

„In meinem Leben hatte ich das Glück, viele große Pianisten zu hören... aber Emil war für mich immer der Erste“ (Herbert von Karajan).

„Er ist ein phänomenales Talent, und dies wird vervielfacht durch sein beseeltes Spiel, seine Intonationsfinesse, seinen perfekten Geschmack und seinen ebenso perfekten Instinkt für die Musik“ (Karl Böhm).

Als Eugen Jochum gegen Ende seines Lebens gefragt wurde, welche von seinen Einspielungen er selbst am meisten schätze, antwortete er, es seien die Brahms-Konzerte mit Emil Gilels.

Niemals dominierte Gilels das Orchester mit seinem Solopart, auch nicht bei solchen Werken, bei denen das Orchester eher eine „Nebenrolle“ spielt (zum Beispiel das Konzert und Andante spianato von Chopin, Konzerte von Bach und Haydn). Er hatte die überraschende Fähigkeit, sich immer dann zu beherrschen, wenn die Versuchung am größten war, das Orchester mit einem Schwall überströmender Emotionen „zu überfluten“ (Höhepunkt des ersten Satzes im dritten Konzert von Rachmaninow). Möglicherweise genau deswegen nahm er auch solche Werke wie das dritte Konzert von Tschaikowsky oder das Konzert für die linke Hand von Ravel in seinen Repertoire auf, obwohl die meisten Pianisten diese Stücke wegen ihres für Solisten „unvorteilhaften“ symphonischen Gestus nicht sehr schätzen. Gilels fühlte sich nicht dadurch eingeschränkt, dass er auf der Bühne „nicht allein“ war, ganz im Gegenteil: das charakteristisch „theatralische“ Wesen des Konzertgenres ließ ihn „seine Flügel ausbreiten“ und vor den Zuschauern in der vollen Kraft seiner Kunstausübung erscheinen.

Gilels verbrachte Kindheit und Jugend in Odessa, einer Stadt mit einem ganz besonderen, nur dort vorherrschenden alltäglichen und kulturellen Flair, und mit einem zu damaliger Zeit sehr intensiven Musikleben. Es ergibt keinen Sinn zu versuchen, alle dort geborenen hervorragenden Musiker aufzuzählen.

Zwar gab es in der Familie keine aktiven Musiker, doch Gilels Vater besaß das absolute Gehör. Die Familie liebte Musik und förderte die Kinder in der Absicht Musik zu studieren. Der alte „Schröder“, der in der Wohnung der Familie stand, zog den Jungen an. Schon im Alter von vier Jahren brachten ihn die Eltern zu dem berühmten Pädagogen Jakow Tkatsch, der damit einverstanden war, systematischen Unterricht binnen eines Jahres zu beginnen.

Tkatsch, Schüler des französischen Pianisten und Pädagogen Raoul Pugno, eines Ensemblepartners Eugène Ysaÿes, der selbst wiederum Schüler von Georges Matthias war, eines Schülers von Frédéric Chopin, unterrichtete den jungen Gilels von 1922 bis 1930. Er hatte von Anfang an die phänomenalen Fähigkeiten des Kindes bemerkt und kurz nach der ersten Prüfung in seinem „Musikkurs“ folgenden Text niedergeschrieben: *„Milja Gilels ist ein außergewöhnliches Kind mit seltenen Fähigkeiten. Die Natur gab ihm wundervolle Hände und ein hervorragendes Gehör, was typisch für Menschen ist, die zum Klavierspielen geboren sind... In der Zukunft bekommt die UdSSR einen Pianisten der Weltklasse“.*

„Tkatsch half mir, an meine Kräfte zu glauben“, schrieb Gilels 40 Jahre später. Unter seiner Anleitung spielte der 12-jährige Schüler sein erstes Solokonzert in Odessa. Im Programm standen unter anderem Etüden von Chopin, Schumanns Romanze Op. 28 und Beethovens *„Sonate Pathétique“*.

Zuhörer und Kritiker honorierten die Erfolge des jungen Pianisten. *„In seinem Spiel gibt es... nichts Zufälliges, Nachlässiges und kaum Naives. Alles ist eindeutig, konsistent und durchdacht“*, schrieb ein Rezensent, der damit im Wesentlichen schon die Parameter ansprach, die auch in späteren Jahren für den Pianisten charakteristisch wurden.

„Bereits damals entzückte Gilels uns mit seinem Spiel. Ich erinnere mich, als er im Alter von 10 oder 12 Jahren Mozart, Schubert und Chopins Etüden gespielt hat. Das war etwas Unfassliches“, erinnerte sich Jakow Zak.

Regelmäßig kam sowjetische und ausländische Prominenz nach Odessa. Das Spiel des jungen Gilels hörte auch der Komponist Alexander Gretschaninow. Der berühmte Pianist Alexander Borowski war „vollkommen erstaunt“ über den Auftritt des Jungen mit dem rotem Haar... Doch besonders wichtig wurde ein Treffen mit Arthur Rubinstein: *„Als ich in Odessa war, brachte man zu mir einen Jungen, der am Flügel einige Werke Beethovens und Ravels spielte. Was Kraft und Technik betrifft hat der Vortrag des Jungen immensen Eindruck auf mich ausgeübt. ...Ich finde keine Worte dafür, wie er spielte. Aber ich kann eines mit Sicherheit sagen: Sollte er je in die USA kommen, bliebe für mich nichts mehr zu tun“.* – Zur Klarstellung sollte man ergänzen, dass Gilels mehrmals in die USA reiste, wo er mit Arthur Rubinstein und anderen hervorragenden Musikern zusammentraf. Seine ernsthafte Bewunderung für *„einen wahrhaft großen Musiker des 20. Jahrhunderts“* (wie er Gilels nannte) erhielt sich der große polnische Pianist bis zu seinem Tod.

„Meine eigentliche Lehrerin war Berta Michailowna Reingbald“, hat Emil Gilels mehrfach hervorgehoben. Gilels wollte eigentlich bei dem berühmten Felix Blumenfeld studieren, doch es erwies sich letztendlich als ein großes Glück, dass er in die Klasse von Berta Reingbald kam. Als Professorin des Konservatoriums von Odessa war sie eine umfassend gebildete Person. Sie hat auch Maria Grinberg, Berta Marantz und Ludmila Sossina ausgebildet.

Berta Reingbald half Gilels seinen musikalischen und allgemeinen Horizont zu erweitern und stellte ihn den Intellektuellen Odessas vor. Sie ermutigte ihn auch, Bilder und sinnliche Eindrücke in seinen Interpretationen zu suchen. Von ihr erhielt der Pianist die Anstöße, die ihn zur Spitze der Klavierkunst führten.

Gilels vergaß das nie. Als sich Berta Reingbald 1944, kurz nach ihrer Rückkehr aus der Emigration, in einem Anfall der Verzweiflung das Leben

nahm (was man zu dieser Zeit als „Verrat“ betrachtete), setzte Gilels alles daran, einen Grabstein mit der Aufschrift *„Meiner lieben Lehrerin und Freundin“* zu errichten. Dreißig Jahre später wollte Gilels der Reingbald ein Konzert in Odessa widmen und ihren Namen im Programm nennen. Sowjetische Offizielle lehnten dies kategorisch ab, doch Gilels setzte sich durch. (Ein Foto des Konzertprogramms ist unter den Abbildungen in dieser Edition zu finden, Seite 167).

Als Schüler Reingbalds nahm Gilels am ersten Unionswettbewerb für aufführende Musiker in Moskau teil. Das war sein erster Triumph, der sein Leben von Grund auf veränderte.

Dieser Wettbewerb wurde groß publiziert, die Teilnehmenden kamen aus dem ganzen Land. Wie es bei solchen Anlässen üblich ist, wurden sofort „Favoriten“ ausgemacht, manche Experten gingen so weit, die Plätze im Voraus zu prognostizieren. Niemand rechnete mit dem 16-jährigen Gilels. Er kam auf die Bühne des Kleinen Saals im Moskauer Konservatorium, als die meisten Vorspielsitzungen schon durch waren. Die Jury schien offensichtlich ermüdet zu sein, die Zuhörer verließen bereits den Saal. Doch schon nach den ersten Takten wurde das Publikum aufmerksam.

Regelrechten Aufruhr verursachte Gilels letzte Vorspielsitzung. *„Ich erinnere mich noch gut daran, als er die Paraphrase von Liszt spielte, wie es das Publikum nicht mehr auf den Sitzen hielt bei der letzten Steigerung...“* (Maria Grinberg). Jakow Flier erinnerte sich: *„Mehr als vierzig Jahre sind vorübergegangen. Viele hervorragende Vorträge sind längst aus meinem Gedächtnis gelöscht. Doch die Eindrücke von Gilels Spiel sind mir unauslöschlich eingepägt: Brahms, groß und mit den Jahren gereift..., Bachs Fuge, willensstark und mit rhythmischer Spannkraft, die graziöse, feine Toccata Ravels und, letztendlich, die unnachahmliche, atemberaubende Fantasie von Liszt...“* Einander unbekannte Menschen umarmten und gratulierten einander, vielen

kamen die Tränen. Entgegen den Regeln des Wettbewerbs applaudierte das Preisgericht so rückhaltlos wie die Zuschauer. Der Name Emil Gilels ging auf ewig in die musikalischen Annalen unseres Landes ein.

Auch Stalin wurde auf Gilels aufmerksam und schlug ihm vor, nach Moskau umzuziehen. Doch er kehrte nach Odessa zurück, um seinem Vorsatz treu zu bleiben, das Konservatorium bei Berta Reingbald abzuschließen. Unter den ersten Konzerten, die der junge Gilels nach dem Wettbewerb spielte, steht sein Leningrader Debüt Ende 1933 einzig dar. Die Schönheit der Stadt, die er damals zum allerersten Mal besuchte, war so anziehend, dass Gilels aus einer der Proben richtiggehend flüchtete (Pavel Kogan, der Konzertadministrator, stellte Gilels zum Proben einen Raum der „Gemeinschaft für Kammermusikfreunde“ mit Aussicht auf den Newski-Prospekt zur Verfügung und schloss den Raum von außen zu. Doch Gilels sprang ohne einen Gedanken zu verschwenden aus dem Fenster im Erdgeschoss). Im Großen Saal der Leningrader Philharmonie befanden sich die „Patriarchen“ des Konservatoriums, der Leiter der Leningrader Klavierschule Leonid Nikolajew, Maximilian Steinberg, Alexander Ossowski, Isaiah Braudo... Viele schauten mit Skepsis auf den unbekanntenen „Preisträger“. Doch Gilels gewann das Publikum binnen weniger Minuten wieder einmal für sich. *„Wir wurden von einer mächtigen Welle des Ausbruchs von Leben überwältigt“*, erinnerte sich Michail Tschulaki. *„Ich konnte nicht glauben, dass diese Klanglawine von einem kleinen Jungen mit einem in die Ferne gerichteten Blick und eng aufeinandergepressten Lippen mit solch beneidenswerter Leichtigkeit hervorgebracht wurde“*.

1935 graduierte Gilels am Konservatorium von Odessa. Er wurde nach Moskau berufen an die sogenannte *„Schule für Höhere Meisterschaft“*, um seine Aspirantur beim berühmten Professor Heinrich Neuhaus anzutreten.

Diese ersten Jahre in Moskau bezeichnete Gilels später als den „*dunklen, freudlosen Herbst*“ in seinem Leben. Nach dem heimatlichen, liebevollen Umfeld in Odessa wurde er nun mit dem kalten und unbequemen Moskauer Alltag konfrontiert, und er fremdelte mit der snobistischen Welt des Konservatoriums, wo er mit Ausnahme von Jakow Flier und Jakow Zak keine Freunde fand.

Es entwickelte sich auch kein vertrautes Verhältnis zu Heinrich Neuhaus. Vielleicht waren sie einfach zu unterschiedliche Charaktere. Gilels, der an der Schwelle zu einem höheren Orbit der Kunst stand, der sich nur wenigen Auserwählten öffnet, musste seinen eigenen Weg finden, um die vor ihm liegenden Aufgaben allein zu bewältigen. Er nahm Ratschläge an von Konstantin Igumnow, Samuel Feinberg, Alexander Goldenweiser an und hörte sorgsam auf die Interpretationen von hervorragenden Kollegen (Maria Grinberg, Wladimir Sofronizki und dem damals in Moskau gastierenden Alfred Cortot). Die erhaltenen Aufzeichnungen (einige von Ihnen sind auf dem Album „*Young Gilels*“ zu hören) geben uns eine Vorstellung von seinem Niveau in den 1930er-Jahren. Beim Anhören fällt es schwer, Flier nicht zuzustimmen, wenn er sagt: „*Schon mit 16 war Gilels ein Weltklassepianist*“.

Selbst den Zweiten Preis beim Internationalen Wettbewerb in Wien 1936 („Gold“ ging an Flier) empfand Gilels als „Niederlage“, obwohl die Resonanz auf sein Spiel ziemlich positiv war („*Dieser Name wird mit großer Wahrscheinlichkeit die Kontinente erbeben lassen!*“, teilte ein Journalist vorausschauend mit). Sein wahrhaftiger internationaler Triumph stand Gilels aber noch bevor.

1938 nahmen vier sowjetische Pianisten (Emil Gilels, Jakow Flier, Pavel Serebrjakow und Isaak Michnowski) am Eugène Ysaÿe-Wettbewerb in Brüssel teil. Sie gaben zu den besten Hoffnungen Anlass, da im Violinwettbewerb ein Jahr zuvor sowjetische Künstler fünf von sechs Preisen abgeräumt hatten.

In der Jury saßen die besten Vertreter der Klavierkunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert (Arthur Rubinstein, Emil von Sauer, Carlo Zecchi, Walter Gieseking, Robert Casadesus, Leopold Stokowski und andere). Das Feld der Mitbewerber war sehr stark (zu ihnen zählte auch Arturo Benedetti Michelangeli, der damals Siebter wurde). Die dritte Runde erwies sich als eine der schwierigsten Prüfungen, als die Teilnehmer das Konzert eines zeitgenössischen belgischen Komponisten in möglichst kurzer Zeit erlernen sollten (Jean Absil, Anführer der Komponistengruppe „*La Sirène*“). Sein avantgardistisches Konzert stellte besonders die sowjetischen Teilnehmer vor einige Schwierigkeiten.

Die Finalisten wurden in eine königliche Burg aufs Land verbracht. Dort lebten sie wie Mönche, waren in ihre Zimmer eingeschlossen und durften noch nicht einmal miteinander sprechen (natürlich fanden sie Wege, um diese Verbote zu umgehen und es entwickelten sich schon bald Freundschaften). Endlich kam der Tag der Preisbekanntgabe. Als der Name Emil Gilels genannt wurde, brach das Publikum in explosionsartigen Beifall aus. „*Königin Elisabeth gab mir einen Kuss und hob meine rechte Hand vor der schnaubenden, ekstatischen Menschenmenge empor*“.

Nach Konzerten in Belgien und Frankreich kehrten Gilels und Flier (er bekam den Dritten Preis) als Volkshelden zurück in die Heimat. Ein feierliches Empfangskomitee wartete schon an der Grenze, begeisterte Fanmassen in Moskau, Termine „auf höchstem Niveau“, viele Artikel in der Presse, usw. Gilels sollte mit einer Gruppe sowjetischer Musiker in den USA gastieren. Die jungen Künstler besuchten Prokofiew, damit er sie über den amerikanischen Lebensstil „aufklären“ möge. Doch dann begann der Krieg...

Gilels trat freiwillig der Volksmiliz bei. Während der Ausbildung tat er sich als bester Schütze in seinem Zug hervor. Allerdings wurde bald ein Beschluss gefasst, nach dem alle „vom Konservatorium“ zurückgerufen wurden, denn

man verstand schon bald, dass sie viel nützlicher am Instrument als mit dem Gewehr in der Hand sein würden. (Nicht alle nahmen diesen „Schutz“ in Anspruch. An der Front blieb zum Beispiel der bemerkenswerte Pianist und Konzertmeister, Professor des Kammerensembles des Konservatoriums Abram Djakow. Im Herbst 1941 geriet er in Gefangenschaft und wurde erschossen. Für Gilels war es schwer, seinen Tod zu verarbeiten.) Es begann eine aktive Konzerttätigkeit für die Frontbrigaden und die „Heimatfront“. Dies schloss unter anderem auch Sibirien, den Kaukasus und Mittelasien mit ein. Es gibt Aufzeichnungen von einem Konzert, bei dem Gilels Rachmaninows g-Moll-Prélude auf einem Militärflughafen aufführte – der unerbittliche Marsch erklingt dabei in Begleitung vom Geräusch der Flugzeugmotoren. Gilels trat auf als Teil der „künstlerischen Landungseinheiten“ im blockierten Leningrad, spielte in kurz zuvor befreiten Städten des Landes und im nahen Ausland. Die hervorragende polnische Pianistin Halina Czerny-Stefańska erinnerte sich, wie Gilels im Krakauer Dom spielte. Zum ersten Mal nach mehrjährigem Verbot konnten Polen wieder Musik von Chopin hören. Zusammen mit der Geigerin Galina Barinowa und Wladimir Sofronizki fuhr Gilels nach Potsdam, wo er für die Anführer der Siegermächte spielte. Es ist darauf hinzuweisen, dass der Pianist auch in Deutschland sofort hoch geschätzt wurde – der „eminente Maestro“ (wie man dort zu sagen pflegte) wurde im deutschen Rundfunk ständig gespielt. Dieses enge Verhältnis zu Gilels dauerte fort – in der jungen Bundesrepublik nahm Gilels fortan seine wichtigsten Einspielungen auf.

Während des Nachkriegsjahrzehnts wurde Gilels die Ehre zuteil, die sowjetische Interpretationskunst in Westeuropa und in den USA vorzustellen. Im Frühling 1951 trat er zusammen mit den Sängerinnen Sara Doluchanowa, Nadjeschda Kasanzewa und dem Sänger Maxim Michajlow in Italien beim Florentiner Mai-Musikfestival auf, im Dezember gab er Solokonzerte in Finnland. Im nächsten Jahr spielte er in Dänemark,

Schweden und Großbritannien, 1953 in Belgien. Besondere Resonanz fanden die Pariser Konzerte des Jahres 1954, wo Gilels auch seine ersten ausländischen Studioaufnahmen gemacht hat. *„Nachdem man über ihn schon so viel gesagt hat, kann nur wiederholt werden, dass er im Moment der größte Pianist der Welt ist“*, konstatierte die Tageszeitung *„Le Figaro“*. Zu einem neuen Karrierehöhepunkt wurden für ihn die Konzerte in den USA, die von Schaljapins Impresario Sol Hurok organisiert wurden. Die Dinge entwickelten sich exakt in der Art, wie Arthur Rubinstein es 25 Jahre zuvor in Odessa vorhergesagt hatte.

Die Überwindung des Atlantischen Ozeans war für Gilels die Überquerung des Rubikon. Die Verhältnisse zwischen Ost und West blieben sehr angespannt. Die sowjetische Propaganda malte von Amerika ein Bild als Zentrum des „Imperialismus“, als Hauptfeind der UdSSR und *„der gesamten progressiven Menschheit“* (die Propaganda auf der anderen Seite des Ozeans bemühte sich allerdings ebenfalls, damit Schritt zu halten). Das Niveau der Musikkultur der Vereinigten Staaten war sehr hoch. Einige der größten Pianisten, Geiger, Opernsänger und Dirigenten der Welt wohnten in den USA und konzertierten dort. Die Orchester von New York, Chicago, Cleveland, Boston und Philadelphia waren den europäischen Ensembles vollauf gewachsen. Wie würde man den sowjetischen Pianisten in diesem Land begrüßen?

Das erste Konzert fand in Philadelphia mit Eugene Ormandy statt, dem Dirigenten, für den Rachmaninow seine letzten symphonischen Werke geschrieben hatte. Auf Bitten des Dirigenten änderte Gilels das ursprüngliche Programm und spielte das Konzert von Tschaikowsky. Dies sind Zeilen aus Fariset Gilels Notizheft: *„Die Reaktion des Publikums nach dem Konzert war vergleichbar mit der Stimmung nach einem Rugby-Spiel: Das Pfeifen und Brüllen der kraftvollen und begeisterten Menschenmenge schien endlos zu sein. Alle Tageszeitungen brachten große Überschriften und Kommentare. „Erster*

sowjetischer Musiker, der Amerika eroberte!“ Das Programm wurde in New York wiederholt, und drei Tage darauf: das dritte Konzert von Rachmaninow. „...riesige Lawine aufgebracht Menschen nach dem Konzert; neben Gilels Irina Sergejewna (Rachmaninowa) mit Tränen in den Augen, die blasse Satina umarmt Gilels zärtlich, sie kann vor Rührung nicht sprechen“.

Weitere drei Tage später: ein wichtiges Rezital in der Carnegie-Hall. „Zu seinem Debüt kamen alle Pianisten, die nach New York reisen konnten“, schrieb der Musikjournalist Norman Lebrecht. Nach dem Konzert trat in den Künstlerraum ein aufgebracht Fritz Kreisler ein, und Vladimir Horowitz lud Gilels zum Treffen mit seinem Schwiegervater Arturo Toscanini ein. Glückwunschtelegramme gingen ein, von dem betagten Józef Hofmann und von Yehudi Menuhin. Gilels wurde eingeladen, zum Jubiläum der UNO zu spielen.

Die Menschen in diesem fernen Land hatten richtiggehend einen Narren an Gilels gefressen, und man erwartete seine nächsten Gastspiele mit Ungeduld. Und er erwiderte diese Gefühle. Gilels besuchte die USA zwölfmal (das letzte Mal spielte er dort 1983 in New York), und er überraschte die Zuschauer mit jedem seinem Konzerte immer wieder. „Ist es möglich, dass Emil Gilels noch besser geworden ist? Bei seinem letzten Auftritt hat der 48-jährige Sowjetpianist gezeigt, dass er zu der verschwindend kleinen Gruppe der herausragenden Pianisten der Welt gehört. Doch das gestern stattgefunden Rezital in der Carnegie-Hall stellte frühere Auftritte in den Schatten.... Nicht nur war sein Spiel außergewöhnlich rein auf pianistischem Gebiet, sondern auch seine Fähigkeit, den innersten Kern der Musik seinen Zuhörern direkt zu vermitteln, zeugte von höchster künstlerischer Meisterschaft“ (New York Times, 1964). Der berühmte Musikkritiker Harold Schönberg schrieb: „Als Mr Gilels zum ersten Mal hier spielte, vor etwa zehn Jahren, war es offensichtlich, dass er großes Talent hatte. Heute aber wären diese Worte eine Beleidigung für ihn. Er ist einer der größten Pianisten der Gegenwart“.

An dieser Stelle soll nur eine kurze Anekdote aus dieser Zeit genannt werden: das Ehepaar Gilels überquerte den Atlantik mit dem Passagierdampfer (Flugzeuge mochte Emil Gilels nicht und versuchte, wann immer es möglich war, auf Flüge zu verzichten). Es war ein riesiger Luxusliner, an dessen Bord sich Vertreter der europäischen Aristokratie und europäischer Königsfamilien befanden. Es gab eine strenge Reihenfolge beim Zugang zum Schiff. Gilels war sich sicher, er wäre einer der letzten, die an Bord gerufen würden. Plötzlich eine Lautsprecheransage: „Unter unseren Passagieren befindet sich eine Berühmtheit. Impresario Sol Hurok. Er begleitet den großen sowjetischen Pianisten Emil Gilels. Emil Gilels und Gattin, wir bitten Sie als Erste auf unser Schiff!“

Die typischen Eigenschaften von Gilels pianistischer Gabe wurden schon während der ersten Jahre seiner Ausbildung auffällig. Jakow Tkatsch sprach von einer phänomenalen Technik und Händen, „geschaffen zum Klavierspielen“. Gilels empfand nie spieltechnische Probleme, auch nicht in jungen Jahren; er wurde nicht ohne Grund mit Liszt, Rachmaninow und Horowitz verglichen.

Schon im Alter von acht Jahren zeigte Gilels „selbstbewussten und deutlichen Rhythmus... seine Spielweise war präzise, es gab in ihr nichts Zufälliges, Nachlässiges“. Erst zeigte sich das anhand seiner Vorliebe für schnelle, dynamische Stücke. Sein Interesse an lyrischen Werken kam erst später und als Folge der mühevollen Kleinarbeit mit Berta Reingbald.

Wie sich Gilels selbst erinnerte, zog er es vor, ein neues Musikstück stets zunächst als Ganzes zu spielen, während er das Tempo zwar beachtete, Details aber zunächst außen vor ließ. „Ziel war es, das Stück erst einmal zu meistern“. Man sollte das nicht als Nachlässigkeit betrachten. In der Tat geht es hier um einen holistischen Ansatz, „das Einzelne durch das Ganze“ zu erlernen;

eine Methode, die er auch im reifen Alter weiter anwandte: etwas erst einmal nur „zu spielen“, sein Tempo zu fühlen, ohne sich in Details zu verlieren, bevor es notwendig ist (oder Gilels eigenen Worten nach: *„Erst einen Strick um ein Stück werfen, und dann zusammenziehen“*). Berta Reingbald erinnerte sich, Gilels habe bereits ein entwickeltes Gefühl für musikalische Formen gehabt, als er ihr Schüler wurde.

Hier steckt der Kern seiner musikalischen Architektur, *„seines Denkens in großen strukturellen Einheiten“* (Grigorij Kogan), worin Gilels ein unübertroffener Meister war. Über seine Beherrschtheit und die Fähigkeit sein Potenzial zurückzuhalten, um seine gesamten Möglichkeiten erst zu einem bestimmten Moment voll auszuspielen wurde bereits 1933 gesprochen und geschrieben: *„Gilels ist zurückhaltend und konzentriert, doch die Wogen seiner Steigerungen spülen die Zuschauer fast von ihren Plätzen“* (Arnold Alschwang). Mit den Jahren nahm diese besondere Fähigkeit noch zu, und der Eindruck, den sein Spiel hinterließ, wurde dadurch noch verstärkt. Noch dazu programmierte Gilels seine Konzertabende in einer bestimmten Art und Weise, bei der er Werke verschiedener Epochen, Genres, Stile in einem Konzert miteinander verknüpfte, er strebte auch hier danach, *„einen Strick um das Konzert zu werfen“* und damit das Publikum von der Logik seiner Zusammenstellungen zu überzeugen. Und es gelang ihm, wobei man bedenken muss, dass er zu jedem Werk seinen eigenen individuellen Zugang fand. Dadurch war es ganz sinnlos zu versuchen, *„das beste Stück aus dem Programm“* herauszupicken. *„...Gilels hat ein wunderbares Geheimnis. Die Werke von Bach, Schubert, Schumann, Prokofiew und Strawinsky schienen von ihm an fünf verschiedenen Klavier gespielt zu sein, so technisch perfekt und farbenreich war das Spiel“* (aus der Rezension des Konzerts in Rom am 5. Februar 1959).

Aber Gilels wäre nicht Gilels, wenn man alles, was er spielte, schon im Voraus hätte erahnen können. Vitalij Margulis erinnerte sich daran, als er einmal die Interpretation der Sonate von Liszt hörte, gegen deren Ende Gilels ganz unerwartet das Tempo beschleunigte. *„...Als ich ihm sagte, wie dieser Vortrag mich erschüttert hat, antwortete er mir trocken: „Ich wollte das nicht, es ist ohne meinen Willen geschehen“*.

Nun, was war Gilels eigentliches Geheimnis? Ist es in seiner „Lisztesquen“ Virtuosität, in seiner „Beethoven-artigen“ Resolutheit, in seinem „Michelangelo-haften“ Skulpturieren von Bildern zu finden? Oder in seinem legendären „goldenen“ Ton (24 Karat Gold!), der von allen, die ihn je gehört haben, zitiert wurde? Oder in der Synthese all dieser Fertigkeiten, die in verschiedenen Kombinationen zwar vielen Meistern der Klavierkunst zur Verfügung stehen, die aber nur extrem selten alle zusammen angetroffen werden?

In der Suche nach einer Antwort, kommt einem eines der persönlichsten Gedichte Boris Pasternaks in den Sinn:

...

*Nein – leben, nicht vom Stolz getrieben,
So leben, daß zuguterletzt
Man auf sich zieht des Raumes Liebe,
Der Zukunft Ruf vernimmt im Jetzt.*

...

*Und keinen Deut von dem aufgeben,
Was der Person gehören muß –
Lebendig bleiben, nichts als leben –
Nichts als lebendig, bis zum Schluß.*

(Übersetzt aus dem Russischen von Rolf-Dietrich Keil, 1960, S. Fischer Verlag)

Unter den großen Interpreten waren und werden immer solche sein, die nach der absoluten Perfektion streben, nach dem völligen Einswerden mit der Musik. Während ihres Aufstiegs werden diese Meister so große Höhen erreichen, dass von dort aus die Erde kaum noch zu erkennen ist. Es gibt auch solche, die keine „Mittler“ zwischen sich und der Kunst dulden; sie bevorzugen die vollkommene Stille von Aufnahmestudios. Gilels jedoch blieb *„ganz auf dem Teppich, mit beiden Beinen fest auf der Erde. Ununterdrückbare Lebenskraft entströmt der Kunst dieses Pianisten, entspringt unter seinen Fingern, erfüllt den Saal wie Elektrizität: die Zuhörer scheinen sich zu verjüngen, ihre Augen funkeln, und das Blut beginnt schneller durch die Adern zu fließen“* (Grigorij Kogan). Diese Lebensenergie, die von Gilels Spiel ausging, wurde wohl am besten vom ungarischen Pianisten Lajos Hernádi auf den Punkt gebracht: *„Sobald die ersten Töne, die ersten Akkorde unter seinen Händen erklingen, ist es, als ob ein Hochspannungsregler aufgedreht worden wäre, und dieser Hochspannungszustand wird nicht ein einziges Mal unterbrochen. Was immer er auch spielt – Werke alter Meister oder zeitgenössischer Komponisten, langsame oder schnelle Musik – diese Intensität, diese Kontinuität des Gedankenstroms ... ziehen das Publikum jedes Mal wieder in seinen Bann“*.

Vitalität nährte Gilels Kunst, verlieh ihr Zugänglichkeit und Eindringlichkeit gleichermaßen. Jedes Konzert wurde für ihn zum Bekenntnisakt, zum notwendigen Bestandteil des Lebens: *„Nehmt mir die Konzerte, und es wäre mein Ende“*. Gilels enge Vertraute bestätigten, wie er sich während eines Konzerts verwandelte, als er etwa krank, am Vorabend seines Herzinfarkts oder ermüdet durch Nachtflüge spielte, doch im Moment des Konzerts gab es keine Schranken! Jeder Gang auf die Bühne war wie ein Gang zum Kalvarienberg, doch mit hoch erhobenem Kopf, mit schnellen, sicheren Schritten. Er setzte sich mit dem gewohnten Selbstvertrauen ans Instrument, klappte wie üblich seine Frackschöße nach hinten und begann zu spielen...

Tonregisseur Igor Weprintzew wusste eine ungewöhnliche Geschichte zu erzählen: Gilels war mit einigen Passagen in einer Konzertaufzeichnung der Liszt-Sonate nicht zufrieden, und er bat deshalb darum, diese kurzen Passagen im Studio nachzuarbeiten und dann in den Konzertmitschnitt zu montieren (diese Praxis ist vollkommen üblich). Nachdem er die entsprechenden Abschnitte mehrmals makellos neu eingespielt hatte sagte er plötzlich: *„Niemand braucht dieses professionelle Getue. Lasst uns bei der ursprünglichen Version bleiben!“*

„Ich kann Künstler nicht leiden, bei denen sich Leben und Werk widersprechen“. Wie wenige große Menschen entsprachen dieser idealistischen Maxime Robert Schumanns!

„Jene, die das Glück hatten, mit ihm befreundet zu sein, wussten, dass Gilels äußerst aufmerksam gegenüber menschlichem Leid war und voll aufrichtigen Interesses an seinen Freundschaften, was selten ist in dieser Welt egozentrischer, nur auf sich fixierter Musiker“, erinnerte sich die belgische Pianistin und Komponistin Denise Tolkowsky.

Seine notorische „Strenge“ und stille Zurückgezogenheit ergaben sich aus einer inneren Konzentration auf die Kunst und aus einer Weigerung, seine Persönlichkeit an äußeren Eindrücken zu verschwenden. Nur einige wenige Familienangehörige und nahe Freunde kannten auch einen anderen Gilels, einen zuversichtlichen, fröhlichen, einen wunderbaren Geschichtenerzähler, der übrigens nie besonders interessiert daran war, mit seinen Erfolgen und ausländischen Freunden zu glänzen, obwohl er sehr viel hätte erzählen können. Mäßigung und ein *„kompromissloser Sinn für Ehrlichkeit“* (Viktor Merschanow) blieben ihm immer zu Eigen – er schloss nie „unnötige“ Bekanntschaften und konnte Leute nicht um sich ertragen, die sich von ihm nur persönliche Vorteile erhofften.

Gilels vielleicht hellsichtigste und mutigste Tat war die Hilfe, die er dem während des Kriegs in Gefangenschaft gekommenen Heinrich Neuhaus zukommen ließ. Von totaler Furcht gepeinigt, zogen es die Menschen vor, sich an die plötzlich „Verschwundenen“ in ihrem Umfeld nicht mehr erinnern zu können, doch Gilels, der Konzerte im Kreml für geschlossene Gesellschaften gab, hatte die Nerven, sich unmittelbar an Stalin zu wenden, und sich für seinen Pädagogen einzusetzen. Als seine Anfrage abschlägig beurteilt wurde, hatte er keine Angst, die Anfrage noch einmal zu stellen. Im Sommer 1942 wurde Neuhaus freigelassen und nach Swerdlowsk (heute Jekaterinburg) deportiert. Gilels reiste dorthin und erhielt Audienz beim ersten Sekretär des Stadtkomitees der Partei. Es gelang ihm, für den in Ungnade gefallenen Musiker eine Arbeitserlaubnis für das Konservatorium des Ural zu bekommen. Gilels spielte eine weitere wichtige Rolle nach Neuhaus Rückkehr nach Moskau.

Als am Moskauer Konservatorium Überprüfungen unter dem Banner des „Kampfes gegen den Kosmopolitismus“ begannen, setzten Gilels und Alexander Goldenweiser alles daran, dass die Kündigung der wunderbaren Pianistin und Pädagogin Maria Nemenowa-Lunz, einer Schülerin Skrjabin, aufgehoben wurde. Später bewahrte er die Pianistin Ludmila Sossina vor dem Rauswurf aus der Moskauer Philharmonischen Gesellschaft. Zweimal organisierte er Tourneen für den mit Reiseverbot belegten Geiger Boris Goldstein, setzte sich für den Pianisten Naum Starkmann ein, der keine Konzerte in Moskau geben durfte. Als die kleine Tochter von Wladimir Sofronizki Vollwaise wurde, organisierte Gilels eine spezielle Pension für sie. Er versagte nie Bitten, schwierig zu bekommende Arzneimittel aus dem Ausland mitzubringen und brachte einmal sogar mehrere Exemplare der Bibel mit, die in der UdSSR praktisch nicht erhältlich war.

Diese Tatsachen sind nur wenige Beispiele für die selbstlose Hilfe, die Gilels anderen Menschen angedeihen ließ. In der Regel wurden diese Dinge erst mehrere Jahre nach seinem Tod bekannt, denn Gilels tat viel dafür, dass so etwas nicht nach außen drang.

Gilels war regelmäßig Juror bei einheimischen und internationalen Wettbewerben. Doch seine Beteiligung an dem vielleicht namhaftesten Wettbewerb unseres Landes ist ein ganz besonderer Aspekt in seiner Biografie. Selbst heute, wo wir auf die inzwischen über 50-jährige Historie des Tschaikowsky-Wettbewerbs zurückblicken, muss man Gilels Rolle als außergewöhnlich einordnen.

Er wurde zum Leiter der Klavier-Wettbewerbsjury bestimmt, zu der die führenden Interpreten und Pädagogen des Landes und prominente ausländische Musiker gehörten.

Wie wir alle wissen, wurde die erste Ausgabe des Wettbewerbs von dem amerikanischen Pianisten Van Cliburn gewonnen. Seine unbestreitbare Führungsposition wurde vom Publikum und der Jury gleichermaßen erkannt, aber wie sollte man die dem Wettbewerb aufmerksam folgende Obrigkeit davon überzeugen, dass den ersten Preis kein sowjetischer Teilnehmer, sondern der Wettbewerber aus den USA bekommen würde? Gilels und Schostakowitsch übernahmen die Verantwortung.

Bei der zweiten und dritten Ausgabe des Wettbewerbs wurden neue Fächer (Violoncello, Gesang) ergänzt. Gilels selbst wollte den Tschaikowsky-Wettbewerb zu einem „*Musikfest, in diesem wichtigsten Musikzentrum, ein weltweites Musikfest, dessen Traum im Herzen eines jeden aufführenden Musikers lebt*“ umwandeln. Doch der Klavierwettbewerb zog auch weiterhin die größte Aufmerksamkeit auf sich, nicht zuletzt dank der objektiven und unvoreingenommenen Jury-Arbeit.

Der folgende Wettbewerb war neben dem „vorbestimmten“ Goldpreisträger Wladimir Ashkenazy (von der Jury wurde erwartet, nicht noch einmal „einen ideologischen Fehler“ zu begehen!), bemerkenswert wegen der Teilnahme des talentierten britischen Pianisten John Ogdon, und Gilels hatte den Mut, den Ersten Preis aufzuteilen. Diese Situation ergab sich bei der vierten Ausgabe des Wettbewerbs erneut, als sich den Ersten Preis Wladimir Krajew und John Lill teilen mussten. Während der dritten Auflage des Wettbewerbs legte sich Gilels mit dem Publikum an. Die Zuschauer liebten den US-amerikanischen Pianisten Mischa Dichter, der von vielen als „der neue Cliburn“ betrachtet wurde (trotz seiner wenig geglückten Darbietung in der dritten Runde blieb die positive Stimmung für ihn bestehen). Als Gilels den Jurybeschluss über den Ersten Preis für den jüngsten Finalisten, den 16-jährigen Grigori Sokolow verlas (Dichter bekam den Zweiten Preis), kannte die Enttäuschung des Publikums keine Grenzen. Der Juryvorsitzende wurde im Großen Saal des Konservatoriums und selbst noch auf offener Straße ausgebuht. Wie wir wissen, hat die Zeit bestätigt, dass Gilels richtig lag.

Zur selben Zeit nahm Gilels auch seine pädagogische Tätigkeit im Konservatorium wieder auf (Er hatte Ende der 1930er-Jahre als Assistent von Neuhaus zu unterrichten begonnen). Er hielt sich selbst nicht für einen „richtigen“ Pädagogen, da die intensive Konzerttätigkeit keine Möglichkeit bot, mit Studenten intensiv zu arbeiten. Zudem hasste er es, wenn er auf Konzertplakaten als „Professor“ angekündigt wurde: *„Ich streiche dieses Wort, wo immer ich es sehe“*. Gilels begründete keine eigene „Schule“, ebenso wenig wie die „Professoren“ Judina und Sofronizki. Nichtsdestotrotz hatte er mehrere markante Personen in seiner Klasse, darunter etwa Marina Mdiwani, die erste sowjetische „Goldpreisträgerin“ der Marguerite Long International Competition, die Bulgarin Milena Mollowa, Preisträgerin des Ersten

Internationalen Tschaikowsky-Wettbewerbs (sie war die Erste in Bulgarien, die alle 32 Beethoven-Sonaten aufführte), den Pianisten, Ensemblesmusiker und Dirigenten Igor Schukow, Felix Gottlieb, ein hervorragender Konzertmeister und Pädagoge und einer der besten Klavierbegleiter des Tschaikowsky-Wettbewerbs sowie der Komponist und Musikwissenschaftler Wladimir Block, Begründer der russischen Grieg-Gesellschaft. Die Klasse Nr. 29, in der Gilels unterrichtete, war immer voll. Seine Stunden besuchten auch Studenten aus anderen Klassen, Gasthörer aus verschiedenen Teilen des Landes und auch aus dem Ausland.

„Er lehrte mich, nicht nur auf Musik, sondern auf das Leben selbst zu hören. Genauer gesagt hat er mich gelehrt, die Musik im Leben zu hören“, schrieb einer von Gilels letzten Schülern, der Pianist und Schriftsteller Walerij Afanasjew.

Bis zum Ende seines Lebens erhielt sich Gilels sein Interesse an neuen Talenten und verfolgte aufmerksam ihre Entwicklung. Während des letzten Treffens mit einem seiner ausländischen Freunde erzählte er enthusiastisch über ein neues neunjähriges Talent namens Evgeny Kissin.

Ab 1970 legte Gilels seine Jury-Arbeit beim Tschaikowsky-Wettbewerb nieder. 1976 stellte er auch seine Arbeit im Konservatorium ein, doch seine Konzerttätigkeit behielt er aufrecht. Zu dieser Zeit war er 60 Jahre alt und hatte alle nur denkbaren Auszeichnungen erlangt, die ein sowjetischer Künstler bekommen konnte: Preisträger des Leninpreises und Träger der drei Leninorden, Held der Sozialistischen Arbeit und Volkskünstler der UdSSR. Gilels wurde zum Ehrenmitglied der Royal Academy of Music in London ernannt und der Budapester Franz Liszt-Musikakademie, er war Träger der Goldenen Medaille der Stadt Paris, des Robert Schumann-Preises der DDR, des Brahmspreises der Stadt Hamburg und des belgischen Leopoldordens.

Unter den vielen „gratulierenden“ Nachrichten ist der durch seinen ehrlichen, inoffiziellen Ton gekennzeichnete Artikel Jakow Fliers besonders hervorzuheben. Der alte Freund und Vertraute konnte bildhaft und lakonisch beschreiben, was für die Kunst und die Persönlichkeit seines großen Zeitgenossen essenziell war:

„In seiner Kunst hat es sich Gilels nie erlaubt, dem Publikum oder den nicht immer objektiven Kritikern zu folgen. Er hat seine Prinzipien und Ideale nie verraten. Genau deshalb ist jedes von Gilels Konzerten, ganz egal wo er spielt, ein herausragendes Kunstereignis“.

„Neu und unfehlbar“ – unter dieser Überschrift erschien die Rezension eines seiner Konzerte aus den 1970er-Jahren. Ja, seine fantastische Virtuosität, der vorwärtsstrebende Wille, die monumentale „Klangskulpturierung“ waren wie früher. Doch entspanntere Tempi waren nun eine Neuerung, als ob die musikalische Sprache des Pianisten die gelassene Ruhe der breit dahinfließenden Ströme der russischen Ebenen widerspiegelte. Interpretationen längst gekannter Werke klangen neu. Außerdem eröffnete sich Gilels in seinen späten Jahren weiter neue Namen für sein Repertoire.

Edvard Grieg... Seine *Lyrischen Stücke* spielen die angehenden Pianisten in den Musikschulen. Und die Idee einer Grieg-Schallplatte wurde vom Manager der Deutschen Grammophon-Gesellschaft erst einmal abgelehnt („*Wer soll das kaufen?*“). Ein paar Jahre später war diese Platte ein Bestseller in ganz Europa. Bereinigt von allen Klischees klangen Griegs Miniaturen einfach und ehrlich, sie zeigten ihre wahren Farben.

Ein weiterer Triumph war Gilels Konzert am 24. Mai 1978 in Bergen: Er wurde zur feierlichen Eröffnung des neuen Konzertsaals eingeladen, wo er das Konzert von Grieg spielte (Gilels besuchte kurz zuvor Griegs Haus („*Ich atmete seine Luft*“). Dies hatte den Vortrag höchstwahrscheinlich beeinflusst). „*Das Konzert wurde zu einem nationalen Gedenktag*“, bestätigte

Fariset Gilels. Es wurde in allen skandinavischen Staaten im Rundfunk ausgestrahlt. Im Saal waren König Olaf V. und Prinzessin Märtha von Schweden anwesend. Gilels spielte das Grieg-Konzert später in Moskau, Leningrad, London, Paris, Amsterdam, Philadelphia und Helsinki, und immer klang es unvergesslich.

„*Ich liebe Skrjabin, aber es ist eine unerwiderte Liebe*“. Nein, zu den „Skrjabinisten“ gehörte Gilels nicht. Aber in den letzten Jahren nahm er die dritte Sonate und die fünf Préludes Op. 74 in sein Repertoire auf. Die mit dramatischem Pathos erfüllte Sonate beschloss die frühere, „romantische“ Periode von Skrjabins Schaffen und eröffnete gleichzeitig die Tür in eine neue Welt, in Skrjabins ureigenes Klanguniversum, aus dessen tiefsten Tiefen das letzte Opus mit den fünf Préludes geboren wurde. Gilels „Klangmagie“, über die man schon ab den ersten Jahren seiner Konzerttätigkeit so viel sprach, zeigte sich hier in ihrer reinsten, ursprünglichsten Form, erstarb mit den letzten Klängen.

Der Name Brahms begleitete Gilels hingegen seit seinen ersten Konzerten. Man kann sagen, dass sich der Pianist in Brahms musikalische Welt schrittweise vertiefte, angefangen mit den Variationszyklen, über die breiten Leinwände der Klavierkonzerte, die „wertherischen“ Balladen Op. 10 und das Klavierquartett bis hin zur lyrischen Weisheit des Spätwerks. Wenn Gilels über das eigenartige „Puzzle“ der Miniaturen sprach, in welchem „alles aus Details zusammengestellt ist“, gab er zu, dass er während seines Vortrags wie in Trance spielte.

1979 trat Gilels wieder in Odessa auf. Dieses Konzert war von besonderer Bedeutung für ihn, denn der Pianist feierte sein 50-jähriges Bühnenjubiläum. Auf dem Programm standen zwei Werke (Schumanns Romanze und Beethovens „*Sonate Pathétique*“) aus jenem „Schülerprogramm“ von 1929.

Die Deutsche Grammophon erkannte die epische Bedeutung dieses Ereignisses und bot an, das Konzert mitzuschneiden. Der Aufnahme wurde zugestimmt, aber in letzter Minute abgeblasen („Genosse Suslow hat es verboten“, wurde Gilels vor dem Konzert mitgeteilt).

Im Januar 1981, unmittelbar nach dem Konzert im Amsterdamer Concertgebouw, erlitt Emil Gilels eine Herzattacke. Allerdings spielte er schon im Juni wieder in Kalinin (heute Twer), danach reiste er nach Jugoslawien, Österreich, im Herbst nach West-Berlin, im Winter nach England und Irland, und er setzte seine Arbeit an den Beethoven-Sonaten fort. Das letzte Moskauer Konzert (in dieser Edition enthalten) fand im Januar 1984 statt, und außer der „Hammerklavier-Sonate“ von Beethoven bestand es aus Musik von Skrjabin und Prokofiew. Am 31. Mai spielte er in Leningrad, jetzt war Beethoven mit *Images* von Debussy und Scarlatti-Sonaten gekoppelt. Seine Eindrücke von diesem Konzert hat Leonid Gakkel festgehalten:

„Gilels spielte enthusiastisch, aufgewühlt, mit Autorität, Weisheit und Vollkommenheit. Doch irgendwie schimmerte durch diese Vollkommenheit, diese duftende Schönheit von Gilels Klavierspiel ein Abschied, ein Testament. Als ob uns der große Meister die Berufung des Pianisten noch einmal strahlend vor Augen führen wollte. Er brachte dem Klavier den höchsten Wert der Schönheit zurück... Gilels Klavier sang, dachte, genoss die Höhen des menschlichen Geistes, fühlte mit ihm, war eins mit ihm.“

Ende September 1985 kehrte Gilels von der Gastspielreise zurück und unterzog sich im Krankenhaus einer regelmäßigen Untersuchung. Er plante einen Kuraufenthalt, und es standen Konzerte in Woronesch, Gastspiele in Deutschland und in der Schweiz sowie eine neue US-Tournee auf seiner Agenda. Doch am 14. Oktober hörte das Herz des Künstlers auf zu schlagen.

Sein Tod löste breite öffentliche Anteilnahme in der ganzen Welt aus. Doch die stürmischen sozialen und politischen Ereignisse im Land, in Verbindung

mit den triumphalen „Homecoming“-Konzerten von Musikern, die während der Jahre politischer Stagnation in den Westen emigriert waren, stellten den großen Pianisten vergleichsweise in den Schatten. Die Bitterkeit des Verlusts schien weniger gramvoll im Angesicht des kochenden Kulturlebens der „Perestroika“-Zeit. Die Veröffentlichung einer Gesamtausgabe sämtlicher Einspielungen von Emil Gilels, initiiert von dem Pianisten und Musikkritiker Grigory Gordon, einem Gilels-Connaisseur, endete kurz nachdem sie begonnen hatte, denn mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion ging auch die sowjetische Schallplattenindustrie zugrunde. Und nun, 30 Jahre später, erweist *Melodiya* Gilels und seinem Publikum diese Ehrerbietung.

Selbst 50 CDs sind nicht genug, um nur die Hälfte der erhaltenen Einspielungen vorzustellen, die sein Spiel unsterblich machten. Diese Edition wurde aus Studio- und Live-Dokumenten von *Melodiya* kompiliert, die ausschließlich in der UdSSR eingespielt worden sind (einige der hier enthaltenen russischen Konzertaufnahmen sind bis zu diesem Tag wegen einer Reihe von Gründen noch nie veröffentlicht worden). Viele Werke hat Gilels aber ausschließlich im Ausland aufgenommen.

Dennoch ist diese Schatztruhe die größte Anthologie zur Kunst von Emil Gilels, die in der Geschichte der Tonaufnahme bislang veröffentlicht wurde. Viele Einspielungen werden hiermit zum allerersten Mal veröffentlicht. Ich bin zuversichtlich, dass ein solch detaillierter Überblick über Gilels Repertoire Jakob Flier bestätigen wird, der die Karriere seines großen Kollegen als „monolithisch“ empfand.

„Glück ist, wenn ein Interpret in der Arbeit am Werk sein Ziel erreicht und seinen Traum verwirklicht sieht, der ihm vielleicht in seinen Kindheitstagen noch unerreichbar erschien. Das ist eine große Freude“ (Emil Gilels).

Boris Mukosej

Heutzutage wird Stille zu einer immer selteneren Erscheinung. Stille ist für uns fast unerreichbar, weil wir verlernt haben, auf sie zu hören. Wir füllen um jeden Preis jede Pause, die sich hier und da ergibt, und es ist, als ob wir die Stille abschütteln, die sich dafür, aus Rache für unsere Vernachlässigung, immer weiter von uns entfernt.

Die Künstler, die schnelle Tempi bevorzugen, haben offenbar Angst vor den Pausen im Notentext. Sie bewegen ihre Finger unermüdlich auf und nieder, um jene Lücken und Abgründe zu vermeiden, in denen aber gerade die Quelle der Musik verborgen liegt, ihre Tiefe und ihr ewiges Rätsel. Immer wieder sage ich, dass Stille die Grundlage für Musik ist, und ich war nicht überrascht, als ich vor kurzem eine ähnliche Aussage in den Aufzeichnungen François Mauriacs fand. In der Tat beschreiben meine Worte ja nichts Ungewöhnliches, Einzigartiges, vielmehr ist meine Aussage banal bis zum Exzess. Es ist völlig ausreichend, sich von Geräuschen abgrenzen, ohne dabei aufzuhören, die Welt um sich herum zu hören. Und allmählich wird Musik entstehen.

Wie kein anderer Mensch war Emil Grigorjewitsch ein Experte für Stille. Sogar in der Art und Weise wie er sprach war dieses Wissen spürbar, weil er seine Rede oft unterbrach, damit sein Gesprächspartner das Gesagte überdenken und gleichzeitig auf die Stille hören konnte. Er sprach nicht nur musikalisch, er sprach buchstäblich durch Musik, weil sie ihn nie verließ. Sie konnte ihn einfach nicht verlassen, weil sie seine Liebe erwiderte. Sogar in seinen Witzen klang Musik durch – etwas funkelnendes, ähnlich seiner perlenden Technik, auf die er sich so unnachahmlich meisterhaft verstand.

Einmal im Gespräch sagte mir ein Freund, dass es in der für uns nachvollziehbaren Geschichte wohl keinen Pianisten gäbe, der das Instrument besser als Emil Grigorjewitsch beherrschte. Ich erinnere mich an sein Rezital im Großen Saal des Moskauer Konservatoriums, dessen Programm mit Liszts *Spanischer Rhapsodie* endete. Viele Konzerte habe ich im Großen Saal miterlebt, aber so ein beeindruckendes Forte hatte ich noch nie gehört.

Nicht einmal die Berliner Philharmoniker unter Herbert von Karajan konnten den Saal so wie Gilels mit Klang ausfüllen. Wenn es um die Pedalarbeit ging, war Michelangeli Gilels einziger Rivale, und auf rhythmischem Gebiet nur Rachmaninow. Doch kein anderer Pianist hatte all diese Qualitäten gleichzeitig: raffinierte Pedalarbeit, unglaubliches Dynamikspektrum von *pppppp* bis *fffff*, ein göttlicher Klang, von dem man kaum glauben konnte, dass er in der Natur existieren konnte, perlende Technik, Oktaven und Triller. „Was ist das Geheimnis ihrer Triller?“ fragte ich ihn einmal. Emil Grigorjewitsch antwortete, dass Triller langsam gespielt werden sollten, wogegen nichts zu sagen ist, denn Stille ist auch in einem Triller verborgen. Auf jeden Fall sollten sie nicht plappern. Auch wenn er übte, vergaß Emil Grigorjewitsch die Stille nicht. Und wenn ich mich hin und wieder vom Klavier fortbewege, um mich auf die Couch zu setzen, um das Werk, das ich gerade lerne, mit meinem „inneren Ohr“ zu hören, erinnere ich mich an meinen Professor, seine Gewohnheiten, seine klingende Stille. Er hat mich gelehrt, wie man nicht nur Musik, sondern auch das Leben selbst hören kann oder besser gesagt, er hat mir beigebracht, Musik in meinem Leben zu hören. Und trotz dieses konfusen Zeitalters, in dem wir leben, scheint es mir manchmal, dass es in der Welt nichts anderes als Musik gibt. Und daraus ergibt sich, dass auch der Tod Musik ist.

Manche hielten Gilels vor allem für einen Virtuosen. Natürlich war er einer, im höchsten, im edelsten Sinne des Wortes. Es reicht aus, Emil Grigorjewitschs Einspielung von Chopins Étude Op. 25, 2 zu hören, um das Wesen pianistischer Achtsamkeit zu verstehen. Und was kann man über die Art und Weise sagen, wie er Mozart, Brahms und Grieg hörte? Könnte man vielleicht sagen, anhand dieser Aufnahmen (und der Erinnerung an die Konzerte), dass Emil Grigorjewitsch, der großartigste Musiker unter den Pianisten war? Das gilt insbesondere dann, wenn wir zu den oben genannten Komponisten noch Beethoven hinzufügen.

Viele hatten den Eindruck, Gilels sei ein ungeselliger, ja sogar ein unnatürlicher Mann gewesen. Wie könnte ein Mann, der so natürlich, organisch gespielt

und gehört hat, unnatürlich sein? Die Abhängigkeit der Musik von der Gemütsart und der Mentalität der Menschen, die mit ihr befasst sind, ist ein ziemlich schwieriges Thema. In diesem Kontext genügt es, Wagner zu erwähnen. Doch Emil Grigorjewitschs Natürlichkeit war allgegenwärtig, sowohl in der Musik, als auch im Alltag.

Walerij Afanasjew

Leider hatte ich nie die Gelegenheit, Emil Gilels live zu hören, als er noch lebte (er starb, als ich kaum 14 Jahre alt war, und es war praktisch unmöglich, seine Konzerte in Moskau, wo ich geboren wurde und aufwuchs, zu besuchen). Aber seit meiner Kindheit höre ich immer wieder Aufnahmen dieses großen Musikers. Ich höre und lerne. Das Studium von Gilels Erbe ist seit vielen Jahren ein fester Bestandteil meiner Arbeit, und je mehr ich höre, desto mehr bewundere ich die Kunst dieses großen Künstlers, eines Meisters höchster Klasse. Gilels unglaubliche Tiefe und enorme innere Stärke, „Löwengriff“, „goldener“ Klang und überlegene pianistische Meisterschaft – all das war mir schon immer sehr nah und jedes Mal überraschend, erschütternd und faszinierend. Die c-Moll-Sonate von Mozart, Die *Hammerklavier* (Aufnahme eines Konzerts in Moskau von 1984), die d-Moll und h-Moll-Sonaten von Scarlatti, das zweite Konzert von Saint-Saëns, Rachmaninows *Préludes*, die dritte Sonate und die *Visions fugitives* von Prokofjew, die zweite Sonate von Schostakowitsch – all diese und viele andere von Gilels Einspielungen gehören, meiner Meinung nach, zu den höchsten Errungenschaften der ausübenden Kunst. Und die Tatsache, dass Gilels uns so herrliche Beispiele für die Interpretation von Musik mannigfacher Epochen und Stile hinterlassen hat, ist ein großes Glück für alle Musiker und Musikliebhaber auf der ganzen Welt.

Evgeny Kissin

Управление культуры Одесского облисполкома
Одесская областная филармония

3 ноября 1974 г.	ЗАЛ ФИЛАРМОНИИ	3 ноября 1974 г.
-------------------------------	-----------------------	-------------------------------

Памяти профессора **Б. М. РЕЙНГБАЛЬД**
Народный артист СССР, лауреат Ленинской премии,
профессор **ЭМИЛЬ ГИЛЕЛЬС**
(фортепиано)

1 отделение
И. БРАМС — ФАНТАЗИИ, соч. 116.

Каприччио Ре минор, престо, анданте.
Интермеццо ля минор, анданте.
Каприччио соль минор, аллегро пассionato.
Интермеццо ми мажор, адажио.
Интермеццо ми минор, анданте кон грация э титимиссимо сьантименто.
Интермеццо ми мажор, андантино титимиссимо.
Каприччио Ре минор, аллегро аддитато.

С. ПРОКОФЬЕВ — МИМОЛЕТНОСТИ соч. 22.

1 — лентаментэ.
3 — аллегretto.
5 — мольто джокозо.
7 — (арпа) питторэско.
10 — ридиколосаментэ
11 — кон вивачита.
17 — поэтико.

С. ПРОКОФЬЕВ — СОНАТА № 3 соч. 28.
аллегро тэмпестозо — модэрато — аллегро.

2 отделение
Ф. ЛИСТ — СОНАТА СИ МИНОР.

Тип. «Земляник Родины», зак. 4047-74, тир. 500.

C O N T E N T S

CD 1

Recorded in 1935–1949.

Franz Liszt – Ferruccio Busoni
Jean-Baptiste Loeillet – Leopold Godowsky
Francis Poulenc
Claude Debussy – Leonard Borwick
Franz Liszt
Johannes Brahms
Frédéric Chopin
Felix Mendelssohn Bartholdy
Carl Tausig
Sergei Rachmaninoff
Pieces

CD 2

Recorded in 1947–1949.

Frédéric Chopin
Pieces
Franz Liszt
Piano Sonata in B minor
Valse oubliée No. 1
Claude Debussy
Images, Book I

CD 3

Recorded in 1946–1950.

Ludwig van Beethoven
32 Variations in C minor
Piano Sonatas Nos. 21 & 28
Robert Schumann
Piano Sonata No. 2

CD 4

Recorded in 1954.

Ludwig van Beethoven
Piano Concerto No. 1

Recorded in 1952.

Johannes Brahms
Piano Concerto No. 2
Emil Gilels, *piano*
The USSR State Academic Symphony
Orchestra
Conductor – Kirill Kondrashin

CD 5

Recorded in 1951.

Pyotr Tchaikovsky
Piano Concerto No. 1
Emil Gilels, *piano*
The USSR State Academic Symphony
Orchestra
Conductor – Konstantin Ivanov

Recorded in 1958.

Ludwig van Beethoven
Piano Concerto No. 2
Emil Gilels, *piano*
The Leningrad Philharmonic Orchestra
Conductor – Kurt Sanderling

CD 6

Recorded in 1947–1951.

César Cui
Violin Sonata in D major
Alexander Borodin
Piano Trio in D major
Alexander Alyabiev
Piano Trio in A minor
Violin Sonata in E minor
Emil Gilels, *piano*
Elizaveta Gilels, *violin*
Dmitri Tsyganov, *violin*
Sergei Shirinsky, *cello*

CD 7

Recorded in 1951.

Antonio Vivaldi
Violin Sonata in A major
Wolfgang Amadeus Mozart
Violin Sonatas Nos. 8 & 35
Joseph Haydn
Violin Sonata No. 1
Elizaveta Gilels, *violin*
Emil Gilels, *piano*

CD 8

Recorded in 1952.

Wolfgang Amadeus Mozart
Piano Trio (Divertimento) in B flat major

Recorded in 1950.

Ludwig van Beethoven
Piano Trio in E flat major
Emil Gilels, *piano*
Leonid Kogan, *violin*
Mstislav Rostropovich, *cello*

Recorded in 1958.

Gabriel Fauré
Piano Quartet No. 1
Emil Gilels, *piano*
Leonid Kogan, *violin*
Rudolf Barshai, *viola*
Mstislav Rostropovich, *cello*

CD 9

Recorded live on March 15, 1949.

Sergei Rachmaninoff

Piano Concerto No. 3

Pyotr Tchaikovsky

Piano Concerto No. 1

Emil Gilels, *piano*

The USSR State Academic Symphony

Orchestra

Conductor – Kirill Kondrashin

CD 10

Recorded live on November 1, 1948.

Johann Sebastian Bach

Chromatic Fantasia and Fugue in D minor

Wolfgang Amadeus Mozart

Piano Sonata in B flat major, KV 570

Robert Schumann

Piano Sonata No. 1

Franz Liszt

Valse oubliée No. 1

La campanella from *Grandes études de Paganini*

CD 11

Recorded live on April 7, 1950.

Wolfgang Amadeus Mozart

Piano Sonata in B flat major, KV 570

Robert Schumann

Carnaval

Frédéric Chopin

Maurice Ravel

Pieces

CD 12

Recorded live on 5 January, 1952.

George Frideric Handel

Chaconne in G major

Ludwig van Beethoven

Piano Sonata No. 3

Dmitri Shostakovich

Preludes and Fugues Nos. 1, 5, 24 from

24 Preludes and Fugues

Alexander Scriabin

Piano Sonata No. 1

CD 13

Recorded live in 1948–1952.

Franz Liszt

Piano Sonata in B minor

Pyotr Tchaikovsky

Felix Mendelssohn Bartholdy

Manuel de Falla

Sergei Rachmaninoff

Frédéric Chopin

Pieces

CD 14

Recorded live on March 3, 1950.

Alexander Glazunov

Piano Sonata No. 2

Sergei Prokofiev

Piano Sonata No. 2

Mily Balakirev

Islamey

Sergei Rachmaninoff

Pieces

CD 15

Recorded live on March, 3 1950.

Pyotr Tchaikovsky

Six Pieces, Op. 19

Recorded live on March 2, 1957.

Alexander Scriabin

Piano Sonata No. 4

Sergei Prokofiev

Piano Sonata No. 3

Franz Liszt

Piano Sonata in B minor

Valse oubliée No. 1

Isaac Albéniz

Manuel de Falla

Pieces

CD 16

Recorded live on January 23, 1951.

Ludwig van Beethoven

Piano Concerto No. 3

Sergei Rachmaninoff

Piano Concerto No. 4

Felix Mendelssohn Bartholdy

Piano Concerto No. 1

Emil Gilels, *piano*

The USSR State Symphony Orchestra

Conductor – Kirill Kondrashin

CD 17

Recorded live on March 4, 1951.

César Franck

Symphonic Variations

Frédéric Chopin

Andante spianato et Grande polonaise

brillante

Camille Saint-Saëns

Piano Concerto No. 2

Emil Gilels, *piano*

The Moscow Radio Symphony Orchestra

Conductor – Karl Eliasberg

Franz Liszt

La campanella from *Grandes études de Paganini*

CD 18

Recorded live on May 14, 1953.

Frédéric Chopin

Variations on *Là ci darem la mano*

Maurice Ravel

Piano Concerto for the Left Hand

Arno Babajanian

Heroic Ballade

Camille Saint-Saëns

Finale from Piano Concerto No. 2

Emil Gilels, *piano*

The USSR State Symphony Orchestra

Conductor – Kirill Kondrashin

CD 19

Recorded live on October 3, 1954.

Wolfgang Amadeus Mozart

Piano Sonata in B flat major, KV 570

Claude Debussy

Images, Book I

Estampes

Sergei Prokofiev

Piano Sonata No. 2

Pieces

CD 20

Recorded live on February 23, 1957.

Domenico Scarlatti

Sonatas

Robert Schumann

Piano Sonata No. 1

Igor Stravinsky

Five Fragments from *Petrushka*

CD 21

Recorded in 1950–1957.

Mieczysław Weinberg

Piano Sonata No. 4

Johannes Brahms

Felix Mendelssohn Bartholdy

Pyotr Tchaikovsky

Claude Debussy

Isaac Albéniz

Pieces

CD 22

Recorded live on January 16, 1959.

Joseph Haydn

Piano Concerto in D major

Wolfgang Amadeus Mozart

Rondo for piano and orchestra

Emil Gilels, *piano*

The Moscow Philharmonic Orchestra

Conductor – Rudolf Barshai

Recorded live on March 24, 1966.

Ludwig van Beethoven

Piano Concerto No. 4

Emil Gilels, *piano*

The Moscow Philharmonic Orchestra

Conductor – Neeme Järvi

CD 23

Recorded in 1952.

Frédéric Chopin

Andante spianato et Grande polonaise

brillante

Recorded live on December 23, 1959.

Wolfgang Amadeus Mozart

Piano Concerto No. 21

Pyotr Tchaikovsky

Piano Concerto No. 2

Emil Gilels, *piano*

The USSR State Academic Symphony

Orchestra

Conductor – Kirill Kondrashin

CD 24

Recorded live on January 22, 1959.

Johann Sebastian Bach

Aria variata alla maniera italiana

Franz Schubert

Impromptu in F minor

Robert Schumann

Piano Sonata No. 1

Dmitri Kabalevsky

Piano Sonata No. 2

CD 25

Recorded live on December 12, 1960.

Domenico Scarlatti

Sonatas

Carl Philipp Emanuel Bach

Sonata in A major

Joseph Haydn

Sonata in C minor

CD 26

Recorded live on October 4 and 10, 1961.

Franz Liszt

Piano Sonata in B minor

Frédéric Chopin

Piano Sonata No. 2

Robert Schumann

Piano Sonata No. 1

CD 27

Recorded live on April 9, 1962.

Pyotr Tchaikovsky

Piano Sonata in C sharp minor

Igor Stravinsky

Five Fragments from *Petrushka*

Sergei Prokofiev

Piano Sonata No. 8

CD 28

Recorded live in 1959–1962.

Maurice Ravel

Franz Liszt

Igor Stravinsky

Frédéric Chopin

Muzio Clementi

Jean-Philippe Rameau

Johann Sebastian Bach – Alexander Siloti

Sergei Rachmaninoff

Pieces

CD 29

Recorded live in Leningrad

on February 15, 1963.

Joseph Haydn

Sonata in C minor

Frédéric Chopin

Variations for piano solo

on *Là ci darem la mano*

Pieces

Aram Khachaturian

Piano Sonata

CD 30

Recorded live in Leningrad
on February 15, 1963, January 26, 1953.

Claude Debussy

Maurice Ravel

Frédéric Chopin

Francis Poulenc

Sergei Rachmaninoff

Pieces

CD 31

Recorded live on October 12–13, 1962.

Frédéric Chopin

Piano Concerto No. 1

Francis Poulenc

Concert champêtre

Emil Gilels, *piano*

The Moscow Philharmonic Orchestra

Conductor – Kirill Kondrashin

CD 32

Recorded live on October 12 (13), 1962.

Franz Schubert – Dmitri Kabalevsky

Fantasia in F minor

Emil Gilels, *piano*

The USSR State Symphony Orchestra

Conductor – Kirill Kondrashin

Camille Saint-Saëns

Le carnaval des animaux

Emil Gilels, *piano*

Yakov Zak, *piano*

Daniil Shafran, *cello*

The USSR State Symphony Orchestra

Conductor – Karl Eliasberg

Franz Liszt

Piano Concerto No. 1

Emil Gilels, *piano*

The Moscow Philharmonic Symphony

Orchestra

Conductor – Kirill Kondrashin

CD 33

Recorded live on March 21, 1965.

Ludwig van Beethoven

Piano Sonata No. 28

Johannes Brahms

7 Fantasien

Franz Liszt

Piano Sonata in B minor

Valse oubliée No. 1

Robert Schumann

Arabeske in C major

CD 34

Recorded live in Kiev on April 6, 1965.

Franz Schubert

Piano Sonata in A minor

Six moments musicaux

Frédéric Chopin

Ballade No. 1

CD 35

Recorded live on April 22, 1966.

Ludwig van Beethoven

Piano Concertos Nos. 2 & 3

Emil Gilels, *piano*

Moscow Philharmonic Orchestra

Conductor – Neeme Järvi

CD 36

Recorded live on March 13, 1965.

Franz Schubert

Piano Sonata No. 14

Six moments musicaux

Dmitri Shostakovich

Piano Sonata No. 2

CD 37

Recorded live on December 21
and 23, 1968.

Ludwig van Beethoven

Piano Sonatas Nos. 8 & 14

Nikolai Medtner

Sonata-reminiszenza

Frédéric Chopin

Franz Schubert

Sergei Prokofiev

Maurice Ravel

Pieces

CD 38

Recorded live on January 26, 1967.

Ludwig van Beethoven

Piano Sonata No. 28

Sergei Prokofiev

Piano Sonata No. 8

Robert Schumann

Pieces

CD 39

Recorded live on October 18, 1967.

Ludwig van Beethoven

Piano Sonata No. 21

12 Variations on the *Russian Dance* from

the ballet *Das Waldmädchen* by P. Wranitzky

32 Variations in C minor

Carl Maria von Weber

Piano Sonata No. 2

CD 40

Recorded live on January 5, 1970.

Wolfgang Amadeus Mozart

Piano Sonatas, KV 281 & KV 310

Six Variations on *Salve tu, Domine*

Ten Variations on *Unser dummer Pöbel meint*

Fantasia in D minor

CD 41

Recorded live 1965–1972.

Wolfgang Amadeus Mozart

Piano Sonata in F major, KV 533/494

Frédéric Chopin

Polonaise in C minor

Ballade No. 1

Franz Liszt

Rhapsodie espagnole

Sergei Prokofiev

Alexander Scriabin

Sergei Rachmaninoff

Robert Schumann

Pieces

CD 42

Recorded live on January 3, 1970.

Pyotr Tchaikovsky

Piano Concerto No. 2

Recorded live on February 20, 1968.

Pyotr Tchaikovsky

Piano Concerto No. 3

Rehearsal of Piano Concerto No. 3

Emil Gilels, *piano*

The USSR State Academic Symphony

Orchestra

Conductor – Evgeny Svetlanov

CD 43

Recorded live on December 24 and 25, 1977.

Ludwig van Beethoven

Piano Sonata No. 12

Sergei Prokofiev

Piano Sonata No. 3

Sergei Rachmaninoff

Alexander Scriabin

Johann Sebastian Bach – Alexander Siloti

Pieces

CD 44

Recorded live on February 12, 1976.

Ludwig van Beethoven

Piano Sonatas Nos. 12 & 16

Robert Schumann

Toccata in C major

Franz Liszt

Hungarian Rhapsody No. 2

CD 45

Recorded live on December 27, 1977.

Frédéric Chopin

Piano Sonata No. 3

Robert Schumann

Johannes Brahms

Pieces

CD 46

Recorded live on October 20, 1980.

Ludwig van Beethoven

Piano Sonatas Nos. 7, 25, 26, 27

Adolph von Henselt

Franz Liszt

Pieces

CD 47

Recorded live in 1970–1980.

Ludwig van Beethoven

Eroica Variations

Johannes Brahms

Robert Schumann

Frédéric Chopin

Pieces

CD 48

Recorded live on January 9, 1983.

Johannes Brahms

Variations on a Theme by Paganini

7 Fantasien

Robert Schumann

Symphonic Etudes

CD 49

Recorded live on January 9, 1983.

Robert Schumann

Felix Mendelssohn Bartholdy

Pieces

Recorded live on January 26, 1984.

Alexander Scriabin

Piano Sonata No. 3

Preludes, Op. 74

Sergei Prokofiev

Piano Sonata No. 3

CD 50

Recorded live on January 26, 1984.

Ludwig van Beethoven

Piano Sonata No. 29, *Hammerklavier*

Фирма «Мелодия» выражает благодарность за участие в проекте
Валерию Афанасьеву, Евгению Кисину, Йосси Тавору, Райнеру Ашемайеру,
Якову Коваленскому.

Руководители проекта: Андрей Кричевский, Карина Абрамян
Выпускающие редакторы: Татьяна Казарновская, Полина Добрышкина
Редактор – Андрей Мирошников
Консультант проекта – Кирилл Гилельс
Дизайнеры: Григорий Жуков, Ильдар Крюков
Корректоры: Алла Борисова, Ольга Параничева
Перевод: Николай Кузнецов (англ.), Анна Архангельская, Ольга Параничева (фр.),
Олеся Бобрик, Райнер Ашемайер (нем.)
В оформлении использованы материалы из семейного архива Эмиля Гилельса.

La maison de disques *Melodia* exprime sa reconnaissance pour
la participation au projet à Valery Afanassiev, Evgeny Kissin, Yossi Tavor, Rainer
Aschemeier, Yakov Kovalenski.

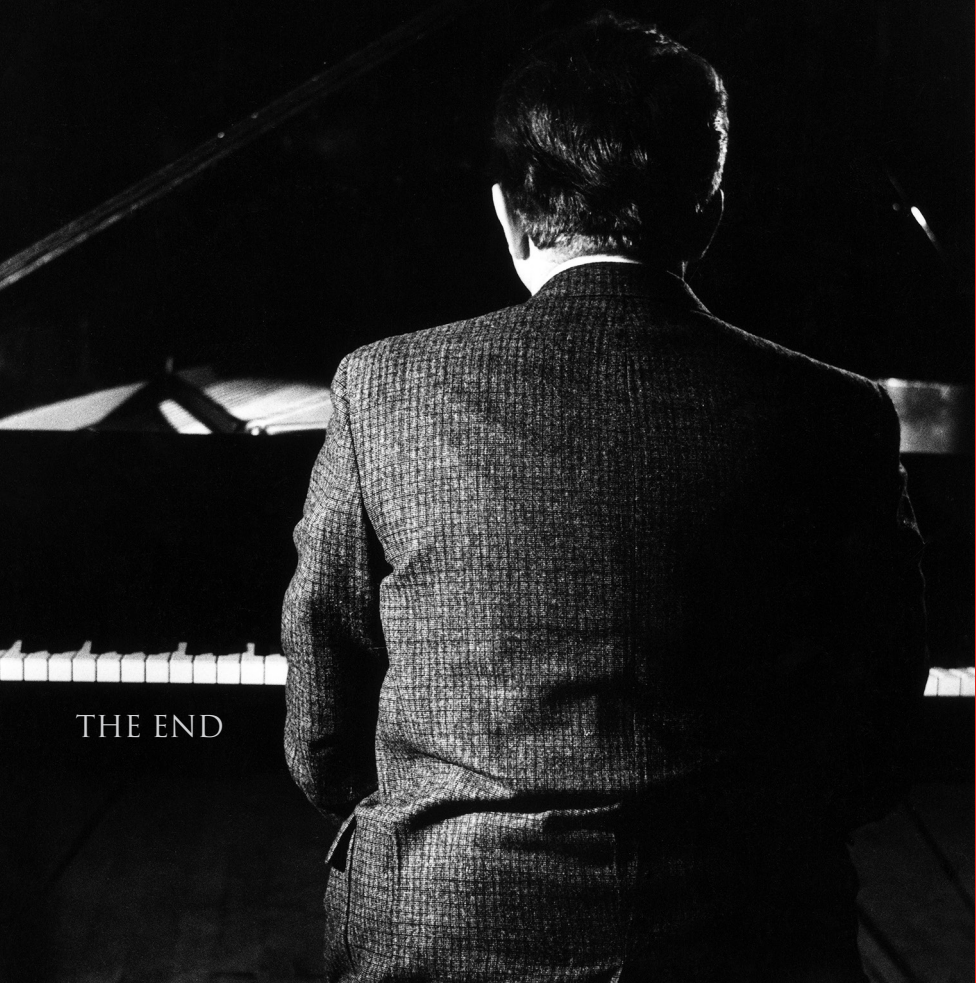
Chefs de projet : Andreï Kritchevski, Karina Abramian
Gérant de la publication : Tatiana Kazarnovskaya, Polina Dobrychkina
Rédacteur – Andreï Mirochnikov
Conseiller de projet – Kirill Gilels
Designers : Grigori Zhoukov, Ildar Krukov
Correcteurs : Alla Borisova, Olga Paranitcheva
Traduction : Nikolai Kouznetsov (angl.), Anna Arkhangelskaya, Olga Paranitcheva (fr.),
Olesya Bobrik, Rainer Aschemeier (all.)
Les documents des archives de famille de Gilels sont utilisés dans la présentation.

Melodiya expresses its gratitude to Valery Afanassiev, Evgeny Kissin, Yossi Tavor,
Rainer Aschemeier, Yakov Kovalensky for their participation in the project.

Project supervisors: Andrey Krichevskiy, Karina Abramyan
Release editors: Tatiana Kazarnovskaya, Polina Dobryshkina
Editor – Andrey Miroshnikov
Project consultant – Kirill Gilels
Designers: Grigory Zhukov, Ildar Kryukov
Proofreaders: Alla Borisova, Olga Paranitcheva
Translation: Nikolai Kuznetsov (English), Anna Arkhangelskaya, Olga Paranitcheva
(French), Olesya Bobrik, Rainer Aschemeier (German)
The graphic design includes materials from Emil Gilels's family archive.

Firma *Melodiya* ist dankbar für die Teilnahme am Projekt Walerij Afanasjew,
Evgeny Kissin, Yossi Tavor, Rainer Aschemeier, Yakov Kowalensky.

Projektleiter: Andrei Kritschewski, Karina Abramyan
Schlußredakteur: Tatiana Kazarnowskaja, Pauline Dobryschkina
Redakteur – Andrei Miroshchnikow
Projektberater – Kirill Gilels
Designer: Grigory Zhukow, Ildar Kryukow
Korrektoren: Alla Borisowa, Olga Paranitschewa
Übersetzung: Nikolai Kuznetsov (Englisch), Anna Arkhangelskaja, Olga Paranitschewa
(Französisch), Olesja Bobrik, Rainer Aschemeier (Deutsch)
Beim Ausstattung wurden die Materialien vom Emil Gilels Familienarchiv benutzen.



THE END



— MEL CD 10 02433 —