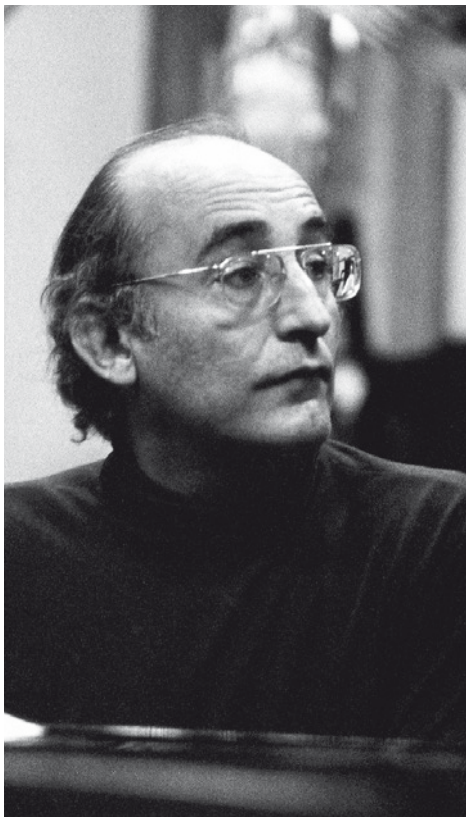


BEETHOVEN

Complete Works for Cello and Piano

Pierre Fournier · Friedrich Gulda





BEETHOVEN

Complete Works for Cello and Piano
Pierre Fournier · Friedrich Gulda

Sonata No. 1 op. 5 no. 1
in F major · F-Dur

- | | | |
|---|-------------------------------|-------|
| 1 | 1. Adagio sostenuto – Allegro | 14:38 |
| 2 | 2. Rondo. Allegro vivace | 6:52 |

Sonata No. 2 op. 5 no. 2
in G minor · g-Moll

- | | | |
|---|--|-------|
| 3 | 1. Adagio sostenuto ed espressivo – Allegro molto più tosto presto | 12:14 |
| 4 | 2. Rondo. Allegro | 8:58 |

Sonata No. 3 op. 69
in A major · A-Dur

- | | | |
|---|--------------------------------------|-------|
| 5 | 1. Allegro ma non tanto | 12:54 |
| 6 | 2. Scherzo. Allegro molto | 5:20 |
| 7 | 3. Adagio cantabile – Allegro vivace | 8:42 |

Sonata No. 4 op. 102 no. 1
in C major · C-Dur

- | | | |
|---|-----------------------------|------|
| 8 | 1. Andante – Allegro vivace | 8:25 |
| 9 | 2. Adagio – Allegro vivace | 7:05 |

Sonata No. 5 op. 102 no. 2
in D major · D-Dur

- | | | |
|----|--|------|
| 10 | 1. Allegro con brio | 6:26 |
| 11 | 2. Adagio con molto sentimento d'affetto | 9:14 |
| 12 | 3. Allegro – Allegro fugato | 4:30 |

12 Variations on “See, the conqu’ring hero comes”
from Handel's oratorio *Judas Maccabaeus* WoO 45
in G major · G-Dur

- | | | |
|----|------------------------|------|
| 13 | Tema. Allegretto | 0:46 |
| 14 | Variation I | 0:44 |
| 15 | Variation II | 0:45 |
| 16 | Variation III | 0:43 |
| 17 | Variation IV | 0:47 |
| 18 | Variation V | 0:51 |
| 19 | Variation VI | 0:43 |
| 20 | Variation VII | 0:35 |
| 21 | Variation VIII | 0:46 |
| 22 | Variation IX | 0:43 |
| 23 | Variation X. Allegro | 0:41 |
| 24 | Variation XI. Adagio | 3:20 |
| 25 | Variation XII. Allegro | 1:08 |

7 Variations on “Bei Männern, welche Liebe fühlen”
from Mozart's opera *Die Zauberflöte* WoO 46
in E flat major · Es-Dur

- | | | |
|----|--|------|
| 26 | Tema. Andante | 0:58 |
| 27 | Variation I | 0:45 |
| 28 | Variation II | 0:46 |
| 29 | Variation III | 0:58 |
| 30 | Variation IV | 1:13 |
| 31 | Variation V. Si prenda il tempo un poco più vivace | 0:36 |
| 32 | Variation VI. Adagio | 2:11 |
| 33 | Variation VII. Allegro, ma non troppo – Coda | 1:56 |

12 Variations on “Ein Mädchen oder Weibchen”
from Mozart’s opera *Die Zauberflöte* op. 66
 in F major · F-Dur

34	Tema. Allegretto	0:36
35	Variation I	0:39
36	Variation II	0:36
37	Variation III	0:33
38	Variation IV	0:40
39	Variation V	0:34
40	Variation VI	0:30
41	Variation VII	0:48
42	Variation VIII	0:33
43	Variation IX	0:41
44	Variation X. Adagio	1:32
45	Variation XI. Poco Adagio, quasi Andante	1:24
46	Variation XII. Allegro	1:51

“Fritz” and Fournier

My father, Pierre Fournier, first partnered Friedrich (“Fritz”) Gulda in 1953 when the pianist was also performing the five Beethoven concertos in the Vienna Konzerthaus, and the complete works for cello and piano were sandwiched in between. Rehearsals were at first unproblematic. Suddenly Gulda stopped playing and said to my father: “Very beautiful, but very French.” Fournier’s deadpan reply: “For Schnabel and Kempff it did not sound Gallic.” Gulda laughed, and in that moment a lifelong friendship had begun.

Gulda spent time with us regularly in Geneva, even trying to convince my father to join him in improvised jazz sessions, but to no avail: “Such a consummate artist and master of phrasing is too bourgeois to dare crossover. I consider that a pity.” I shall never forget when in 1963 my father, having been asked to perform the Beethoven Cello Sonatas at the Lucerne Festival,

where he appeared practically every summer, found himself obliged to impose Gulda on Walter Strebi (one of the Festival’s founders and chief administrators). Lucerne had its “pianistic pets”, and Strebi was very reluctant to include new names (even Kempff). The two concerts were later hailed as highlights of the Festival.

During the rehearsal in the Kunsthhaus on the morning of the first concert, the piano was not yet in place on the platform. This lack of regard for an artist of Gulda’s stature infuriated my father. Gulda, however, in his Viennese dialect merely uttered a few words like “Na, nix zu machen, aber geduldig sein” (Nothing to do but be patient). Another artist, like Anda, Kempff, Casadesu or Serkin, would have left the hall, but not Gulda, who, seeing a harpsichord on stage, sat down and played extensive excerpts from *The Marriage of Figaro* – not in the manner of a répétiteur,

but like the pianistic and interpretative giant that he was. My mother leaned forward to my father and me and said, “Never, ever forget what we heard just now...!”

There were plans to form a trio, including a certain great violinist (whose name I won’t mention) and my father. Gulda was a bit reluctant and said to Fournier: “You know, when I heard him in Buenos Aires, he was very bad, but if you think otherwise, why not give it a go?” But nothing came of it.

Whenever we were together with Fritz, there was an atmosphere of warmth and openness. Once my father said to Karajan (in 1961 or 1962) that it was a shame (he never minced words) that Gulda never appeared with him in Salzburg or Berlin or Vienna. Karajan replied: “I know, Pierre, that you take Gulda’s side. I respect that, but once in Vienna, while we were rehears-

ing the Beethoven C minor Concerto, he behaved to me in a way that I shall never accept from any soloist, however great he is.” My father replied, “Herbert, that’s a real pity, and in this particular case you are the loser.”

We regarded Gulda as the supreme pianistic figure of his generation. When he and my father began recording the Beethoven works in Vienna for Deutsche Grammophon in 1959, Gulda stopped and said: “The balance is terrible. This instrument [a Steinway] is impossibly loud.” He went on with the recording playing the Bösendorfer that was already on the stage of the Brahms-Saal, forgoing his natural preference for Steinway. I don’t know any of us who would have shown such self-abnegation.

Jean Fonda (Fournier), February 2006

Pierre Fournier and Friedrich Gulda play Beethoven

The really surprising thing about this chamber-music partnership, documented here in the form of their recordings of Beethoven’s complete output for cello and piano, is that it ever existed at all. The duo formed by the Austrian pianist Friedrich Gulda (1930–2000) and the French cellist Pierre Fournier (1906–1986) does not resemble in any way the usual notions of what such a duo might be expected to look like. Gulda, in the traditional part of his repertory, ploughed a decidedly Austro-centric furrow. Fournier, for his part, never left the world in any doubt as to his Frenchness, either in his choice of repertory or in his instrumental style. Furthermore the two musicians were separated by a generation: Fournier’s childhood was spent in the last years of the old, imperial Europe, Gulda’s in the terrible days of totalitarianism and the Second World War.

These recordings demonstrate with almost too much clarity one of the qualities of Fournier’s style as cellist and as musician in general: discretion. He takes to extremes the jest that a cello will growl on the low notes and whinny on the top ones. There has probably been no other cellist in our century who has achieved so perfect a balance of registers, so immaculate a line. That is undoubtedly the aim of the French school of cello-playing, founded by the Duport brothers and culminating in names such as Servais, Franck, Bazelaire (Fournier’s teacher) and Maréchal; but Fournier’s even and yet eminently poetic playing opened yet another dimension. Dedicating her novel *La Naissance du jour* to him, Colette wrote: “To M. Pierre Fournier, who sings more beautifully than any singer” It may strike us as a dubious watchword for

the interpretation of Beethoven's cello sonatas, but if a cellist takes seriously the categorical equality of the two instruments in these works, then he must simply take his consideration for the weaker partner to the point of self-effacement. The weaker partner is the piano, which cannot call upon expressive tones like snarling, growling or whinnying – it does not even command a luxuriant vibrato or unequal temperament. It is the piano as instrument (not, be it said, Gulda the pianist) which requires the cellist to exercise this extreme discipline in the deployment of his instrument's expressive capacity. Fournier accepts the restraint nobly and as a musician's duty.

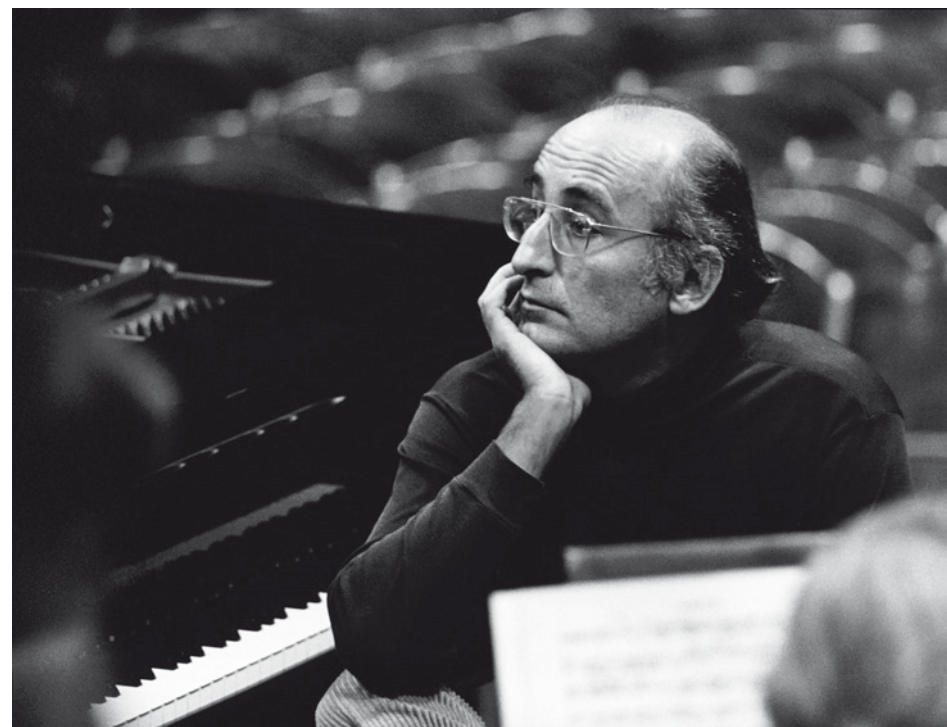
Gulda, for his part, alleviates his disadvantage with an uncommonly lucid, analytically enlightened style of playing, without allowing the arcs of thematic tension to slacken. Over the past 30 years we

have learnt to take such an approach to Beethoven almost for granted, but at the date of these recordings it may well have disconcerted many listeners, accustomed as they were to a more Romantic and confessional image of Beethoven.

Unlikely as the partnership of Fournier and Gulda may have looked at first glance, therefore, it proved to be an early instance of that embrace of French *clarté* and German analytic probing which has characterized a whole series of performances in the last three decades – performances of the highest quality and most far-reaching influence, from René Leibowitz's dramatic rethinkings of Beethoven to Pierre Boulez's forays into the world of Wagner. Fournier and Gulda made the first breach in the wall to let this modern wave in.

Reinhard Beuth

Translation: Mary Whittall



»Fritz« und Fournier

Mein Vater, Pierre Fournier, trat erstmals 1953 mit Friedrich (»Fritz«) Gulda auf, als der Pianist auch die fünf Beethoven-Konzerte im Wiener Konzerthaus aufführte. Beethovens Gesamtwerk für Cello und Klavier wurde zwischen den Konzerten gespielt. Die Proben verliefen zunächst ohne Probleme. Plötzlich hörte Gulda auf zu spielen und sagte zu meinem Vater: »Sehr schön, aber sehr französisch.« Fourniers trockene Antwort: »Für Schnabel und Kempff klang es nicht gallisch.« Gulda lachte, und damit nahm eine lebenslange Freundschaft ihren Anfang.

Gulda verbrachte regelmäßig einige Zeit bei uns in Genf und versuchte sogar, meinen Vater zu Jamsessions mit ihm zu bewegen. Allerdings vergeblich: »Ein so vollendeter Künstler und Meister der Phrasierung ist zu bürgerlich, sich an Cross-over zu wagen. Das finde ich schade.« 1963 erhielt mein Vater das Angebot,

Beethovens Cellosonaten bei den Festwochen Luzern zu spielen, wo er praktisch jeden Sommer auftrat. Ich werde nie vergessen, wie er damals Friedrich Gulda dem Mitbegründer und Organisator der Festwochen, Walter Strebi, geradezu aufdrängen musste. Luzern hatte seine »Lieblingspianisten«, und Strebi wollte ungern neue Namen beim Festival sehen (nicht einmal Kempff). Die beiden Konzerte wurden später als Höhepunkte der Festwochen gefeiert.

Als sie am Morgen des ersten Konzerts zu den Proben ins Kunsthaus kamen, stand das Klavier noch nicht auf dem Podium. Dieser Mangel an Respekt gegenüber einem Künstler vom Rang Guldas versetzte meinen Vater in Rage. Aber Gulda äußerte in seinem Wiener Tonfall nur ein paar Worte wie: »Na, nix zu machen, aber geduldig sein.« Pianisten wie Anda, Kempff, Casadesu oder Serkin

hätten sicher den Saal verlassen, Gulda dagegen setzte sich an ein Cembalo, das er auf dem Podium entdeckte, und spielte ausgedehnte Passagen aus *Le nozze di Figaro* – allerdings nicht in der Art eines Korrepetitors, sondern als der Meisterpianist und große Interpret, der er war. Meine Mutter beugte sich zu meinem Vater und mir vor und sagte: »Vergesst niemals, was wir da gerade gehört haben ...!«

Es gab Pläne, ein Trio mit einem großen Geiger (dessen Namen ich nicht nennen will) und meinem Vater zu bilden. Gulda zögerte etwas und sagte zu Fournier: »Also, als ich ihn in Buenos Aires gehört habe, war er sehr schlecht. Aber wenn du anderer Meinung bist, können wir es gern versuchen.« Doch es wurde nichts daraus.

Wenn wir mit Fritz zusammen waren, herrschte immer eine warme, offene Atmosphäre. Mein Vater sagte 1961 oder 1962 einmal zu Karajan, es sei eine Schande (er war stets geradeheraus), dass Gulda nie mit ihm in Salzburg, Berlin

oder Wien auftrete. Karajan erwiderte: »Ich weiß, dass Sie auf Guldas Seite stehen, Pierre, und ich respektiere das. Aber als wir einmal in Wien Beethovens c-Moll-Konzert probten, benahm er sich mir gegenüber in einer Weise, die ich von keinem Solisten akzeptiere, wie groß er auch sein mag.« Darauf mein Vater: »Das ist wirklich schade, Herbert, und in diesem Fall sind Sie der Verlierer.«

Für uns war Friedrich Gulda der bedeutendste Pianist seiner Generation. Als er und mein Vater 1959 in Wien begannen, die Stücke von Beethoven für Deutsche Grammophon aufzunehmen, hielt Gulda inne und sagte: »Die Balance ist furchtbar. Dieses Instrument [ein Steinway] ist viel zu laut.« Er setzte die Aufnahme mit dem Bösendorfer fort, der schon auf dem Podium im Brahms-Saal stand, obwohl er eigentlich eine Vorliebe für Steinway hatte. Ich bin nicht sicher, ob einer von uns so viel Selbstlosigkeit bewiesen hätte.

Jean Fonda (Fournier), Februar 2006

Pierre Fournier und Friedrich Gulda musizieren Beethoven

Die eigentliche Überraschung ist, dass es diese kammermusikalische Partnerschaft, die hier anhand der Aufnahme des Beethoven'schen Gesamtwerks für Violoncello und Klavier dokumentiert wird, überhaupt gegeben hat. Die Duo-Formation des österreichischen Pianisten Friedrich Gulda (1930–2000) und des französischen Cellisten Pierre Fournier (1906–1986) entspricht so gar nicht den eingeübten Vorstellungen, wie das Koordinatensystem einer solchen Verbindung auszusehen hat. Gulda bekanntlich frönte, was sein traditionelles Repertoire anging, einem dezidiert austrozentrischen Weltbild, darf als österreichischer Pianist *sui generis* verstanden werden, Fournier hingegen hat nie auch nur den geringsten Zweifel an seiner Französischheit aufkommen lassen, weder bei seiner Repertoirewahl noch bei seiner instrumentalen Stilistik. Zudem sind beide Musiker

eine komplette Generation auseinander: Fournier erlebte seine Jugend noch im Nachklang des alten, imperialen Europa, Gulda in den Schreckenszeiten des Totalitarismus und des Zweiten Weltkriegs.

Die vorliegenden Aufnahmen zeigen eine Qualität des Fournier'schen Cello- und Musizierstils fast überdeutlich: Diskretion. Das Bonmot, ein Cello würde unten brummen und oben näseln, wird von ihm *ad absurdum* geführt. Wohl kein anderer Cellist der vergangenen Jahrzehnte hat auf seinem Instrument einen so vollkommenen Registerausgleich erreicht, eine so makellose Linienführung entwickelt. Das ist zwar fraglos das Ziel der französischen Cello-Schule, die sich auf die Brüder Duport gründet und in Namen wie Servais, Francomme, Bazelaire (Fourniers Lehrer) und Maréchal gipfelt, aber Fourniers ebenmäßiges und doch lyrisch erfülltes Spiel

erschloss dieser Schule darin doch noch einmal eine zusätzliche Dimension. Die Widmung, die die Dichterin Colette dem Cellisten in ihren Roman *La Naissance du jour* schrieb, lautete: »Für Pierre Fournier, der schöner singt als alles, was singt« Das mag als Gebot für die Interpretation der Beethoven'schen Sonatenwerke durchaus fragwürdig anmuten, aber wenn es einem Cellisten ernst ist mit der kategorisch zu fordernden Gleichberechtigung der Instrumente in diesen Werken, dann hat er ganz einfach auf den schwächeren Partner Rücksicht zu nehmen bis zur Selbstverleugnung. Und der schwächere Partner ist hier nun einmal das Klavier, dem Ausdrucksmittel wie Knarzen, Brummen und Näseln einfach nicht zu Gebote stehen, ja nicht einmal ein üppiges Vibrato oder die nicht temperierte Stimmung. Das Klavier als Instrument (notabene nicht der Pianist Gulda) ist es, was diese äußerste Disziplinierung im Einsatz expressiver Gestaltungsmomente vom Cellisten verlangt. Fournier erlegt sie sich mit nobler Selbstverständlichkeit auf.

Gulda andererseits bedient diese Vorgabe mit einem ungemein luziden, analytisch aufgeklärten Spiel, ohne darüber die thematischen Spannungsbögen erschaffen zu lassen. Das mag uns inzwischen als positives Kriterium einer Beethoven-Exegese fast selbstverständlich erscheinen, zum Zeitpunkt dieser Aufnahmen muss es indessen eher verstörend gewirkt haben, waren die Hörgewohnheiten doch noch an einem romantisierenden und bekenntnishaften Beethoven-Bild orientiert.

Die auf den ersten Blick befremdliche Partnerschaft zwischen Fournier und Gulda ist in Wahrheit ein früher Schulterchluss zwischen französischer *Clarté* und germanischer Analytik, wie er für eine ganze Reihe der hochkarätigsten und folgenreichsten Interpretationen der jüngeren Musikgeschichte bezeichnend ist, von den extremen Beethoven-Deutungen des Dirigenten René Leibowitz bis zu den Wagner-Filtraten eines Pierre Boulez. Das Duo Fournier-Gulda hat solcher Modernität eine Bresche geschlagen.

Reinhard Beuth



Recordings: Vienna, Musikverein, Brahms-Saal, 17–28 June 1959
 Executive Producer: Prof. Elsa Schiller
 Recording Producer: Karl-Heinz Schneider
 Balance Engineer (Tonmeister): Heinz Wildhagen



Remastering and Mixing: Rainer Maillard (Emil Berliner Studios)

This Edition © 2019 Deutsche Grammophon GmbH,
 Stralauer Allee 1, 10245 Berlin · A UNIVERSAL MUSIC COMPANY
 © 2019 Deutsche Grammophon GmbH

Product Manager: Martin Dirnberger

Booklet Editors **texthouse**

Liner notes: © 1992 Reinhard Beuth

Artist Photos: © Fayer, Wien (front cover); © DECCA (Fournier),

© Siegfried Lauterwasser (Gulda), p. 2;

pp. 6 & 9: © Siegfried Lauterwasser

Design: Nikolaus Boddin

www.deutschegrammophon.com

www.beethoven-playon.com



Beethoven
Complete Edition
120 CDs
3 BDs Audio
2 DVDs

Beethoven
Complete Piano
Concertos
Jan Lisiecki
3 CDs



Beethoven
Complete Piano Sonatas
Wilhelm Kempff
8 CDs
1 BD Audio

Deutsche Grammophon celebrates
250 YEARS OF BEETHOVEN
www.beethoven-playon.com

