

Die „Goldbergvariationen“ (BWV 988)
von J. S. Bach

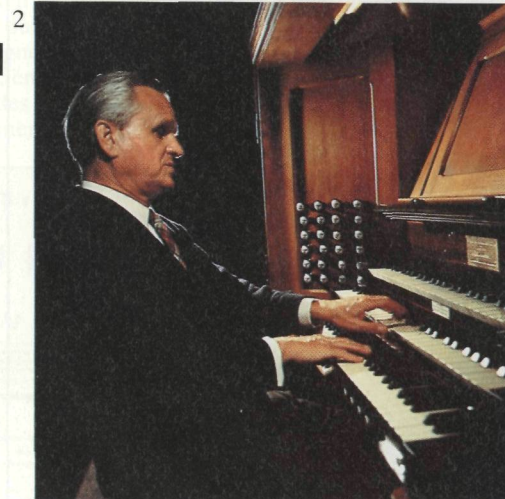
Goldberg und die Folgen

Von Klaus Peter Richter

Die Faszination, die für uns von den „Goldbergvariationen“ ausgeht, ist gewiß eine ganz andere als einst für den Grafen Keyserlingk. Dieser suchte Seelenruhe und Entspannung, wenn er zu später Stunde seinen jungen Cembalisten Goldberg bat, ihm „einige seiner Variationen“ vorzuspielen. Wir spekulieren auf Virtuosität und intellektuelle Anregung und erwarten auf jeden Fall Vollständigkeit. Es ist indessen kaum vorstellbar, daß dem Grafen das Exerzitium des kompletten Zyklus vor Augen stand, obwohl ausgerechnet dieses Werk Bachs als geschlossener Zyklus komponiert ist.

Was aber damals schon für einen Zyklus eher unwahrscheinlich war, schied für die anderen Sammelwerke Bachs ganz aus. Trotzdem ist ihre vollständige Darbietung längst übliche Konzertpraxis und Teil unserer Bach-Rezeption geworden. Ob es die „Clavier Übungen“ sind, die Violinpartiten oder das „Wohltemperierte Klavier“ – die Konsumrituale unserer Zeit komprimieren, was von Bach selbst zwar als eine Reihe individueller Exemplare einer Gattung sinnreich zusammengestellt worden, nie aber für eine komplette Spiel-Exekution gedacht war. Klar, daß im Zeitalter schwindelelregender Gesamteditionen die Schallplatte ihren Teil zu solchen Tendenzen beiträgt. Platte und Band bündeln Individuelles, ja Disparates zu konsumgerechter „Einheit“ und prägen sogar dort, wo es sich tatsächlich um eine Einheit handelt, dem Werk ihre ästhetischen Bedin-

gungen auf. Nehmen wir zum Beispiel die „Goldbergvariationen“. Jede der dreißig Variationen, samt „Aria“, ist zweiteilig gebaut, jeder Teil davon mit einem Wiederholungsvermerk versehen. Von den 35 Interpretationen, die sich der Rezensent angehört hat, nehmen dies nur acht zur Kenntnis (nämlich Curtis, Gibbons, Kipnis, Richter 1970, Schiff, Tureck, Walcha und Weissenberg). Ansonsten kann man über alle Arten von Eigenlösungen staunen, von konsequenter Nichtbeachtung (wie bei Galling, Hayden, Marlowe, Martins, Serkin, Shaulis oder sogar Kirkpatrick) bis zum willkürlichen Verschnitt, wo mal der eine Teil, mal der andere wiederholt wird. „Letzten Endes muß sich jeder Interpret nach seinem Geschmack entscheiden“, resümiert hierzu Trevor Pinnock entwaffnend schlicht. Nun mag man diese Wiederholungsvorschrift als verstaubte

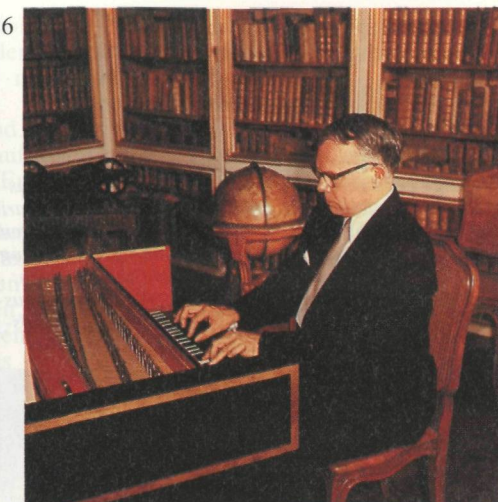
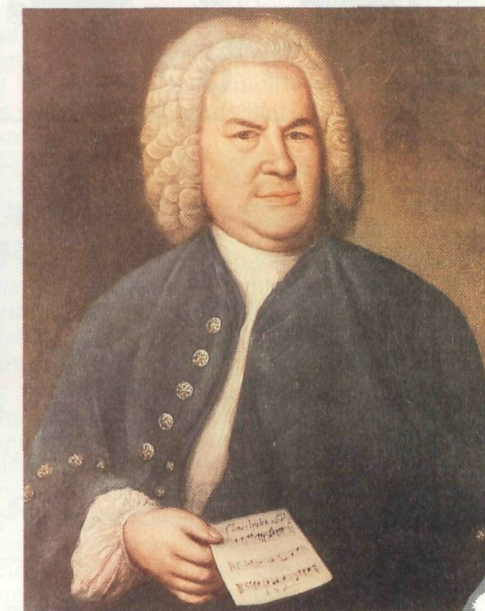
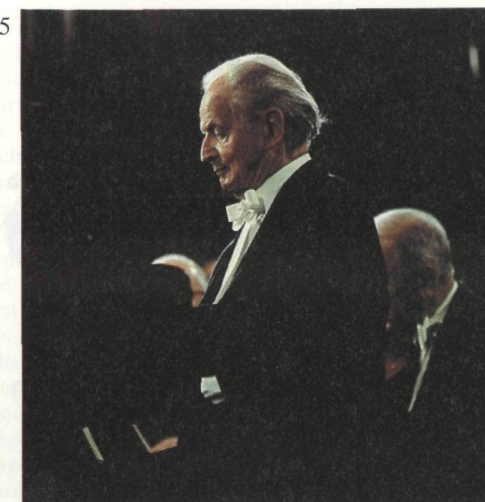
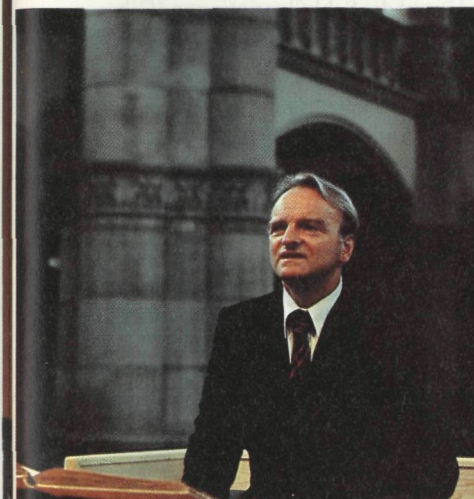


Bachs „Goldbergvariationen“ stellen nicht allein an die geistige, sondern vor allem auch an die intellektuelle Einsicht des Interpreten hohe Anforderungen. Recht unterschiedlich sind daher auch die interpretatorischen Ansätze und künstlerischen Ergebnisse, die die Auseinandersetzung – ob auf dem Cembalo oder dem Klavier – mit dem „Vierten Teil der Clavier-Übung“ für die Schallplatte kennzeichnen. Extrem gegensätzliche Haltungen sind in diesem Zusammenhang mit den Namen Trevor Pinnock (1), Helmut Walcha (2), Glenn Gould (3), Karl Richter (4), Wilhelm Kempff (5), Ralph Kirkpatrick (6), und Alexis Weissenberg (7) verbunden

Johann

Konvention oder langweiligen Schematismus abtun. Wer aber den ebenso sorgfältig wie klar konstruierten Bau des Zyklus auch nur halbwegs ernst nimmt, wird den launischen Umgang damit nicht nur als formales Manko empfinden. Daran zeigt sich vielmehr, daß es sowohl an geistiger Einsicht in das Werk fehlt – nämlich die Wiederholungen als wohlberechnete Vertiefung flüchtiger Zeitgestalt von geradezu meditativer Dimension zu begreifen – als auch an intellektueller: in fünf Variationen hat Bach nämlich verschieden wei-

tergeführte Schlüsse geschrieben (sogenannte Volti). Sehen wir einmal von der Verachtung für musikalische Symmetrien ab sowie den verschenkten „authentischen“ Möglichkeiten, die Wiederholungen am Cembalo klanglich zu variieren, so wäre spätestens hier das kleinste Feigenblatt interpretatorischer Scham erreicht. Mit ihm hätte sich auch extremster Subjektivismus zu bedecken, denn hier fordert der Satz selbst die Wiederholung und auch das klügste (Geschmacks-) Raisonement verfehlt einfach den (musikalischen) Sachverhalt.



Sebastian Bach...

Spätestens hier tritt aber auch die Schallplattenästhetik zutage: Ohne Wiederholungen bringt man die Musik nämlich bequem und wohlfeil auf einer Platte unter, mit ihnen benötigt man aber drei oder gar vier Plattenseiten. Es scheint, als reiche unsere Konsummentalität eher für das „Totale“ als für das Ganze...

ARCHAISCHER SOUND

Schon Wanda Landowska (1879-1959), von der die erste Einspielung überhaupt

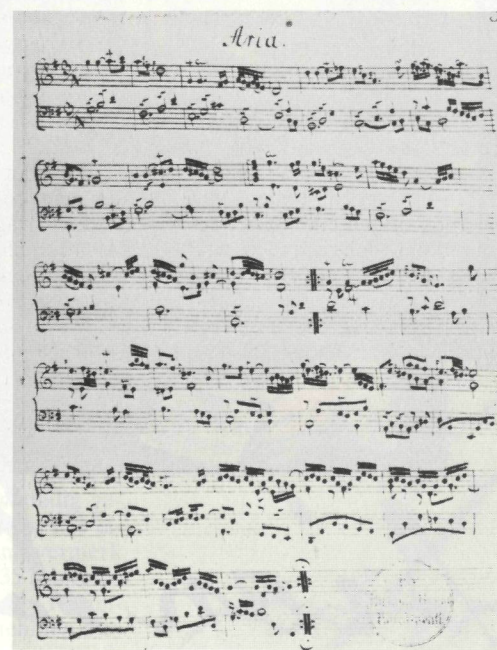
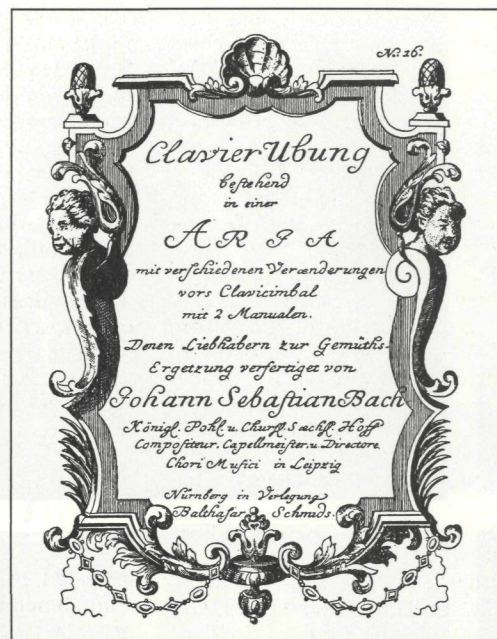
stammt, huldigt solchem Subjektivismus. Sie, die legendäre Wiedererweckerin des Cembalos, hat das Werk zuerst 1933 auf einem Pleyel-Cembalo in Paris aufgenommen. Das Instrument war nach ihren Plänen gebaut worden und wurde 1912 beim 6. Deutschen Bachfest in Breslau erstmals vorgestellt. Es besaß zwei Manuale (mit 16', 8', 4' auf dem unteren und 8' auf dem oberen), war aber mit seinem schweren Gußeisenrahmen und einem Tonumfang von 5 Oktaven ganz an der Bauweise des modernen Flügels orientiert. Diese Kon-

struktion machte vor allem in Deutschland Schule, wo sie von Firmen wie Neupert (Bamberg) oder Maendler-Schramm (München) noch bis in die dreißiger Jahre gepflegt wurde. Der archaisch anmutende Sound dieses Instruments sollte aber, obschon er wenig mit dem Klangbild historischer Cembali zu tun hat, den heutigen HiFi-Fan nicht von der Musik abhalten. Immerhin ist Wanda Landowskas Aufnahme das erste Dokument einer werkgetreuen Interpretation des Opus, das zwar schon der junge Brahms mit Vorliebe öffentlich spielte,

das aber bis zu ihr meist in bearbeiteten Fassungen erklang. Solche gab es zuhauf; die bekanntesten waren von J. Rheinberger oder Reger/Schmid-Linder für 2 Klaviere und von Busoni „Für den Konzertsaal“. Bei der Landowska bleibt kaum eine Note ohne Bedeutung, keine Phrase ohne intensive Gestaltung. Aber trotz der Bemühung um einen historischen Habitus wurzelt ihr künstlerisches Konzept ganz im Pianistischen. Ein Indiz dafür ist die enorme Spannweite des Ausdrucks zwischen den ver-

Die „Goldbergvariationen“ als „Summa“ klavieristischer Variationskunst lassen eigenwillige Formen musikalischer Gestaltung zu, wie sie etwa in Interpretationen der Cembalisten Gustav Leonhardt (oben) und Igor Kipnis dokumentiert sind

Titelblatt der Erstausgabe der „Goldbergvariationen“, dem „Vierten Teil der Clavier-Übung“ also (oben). Unten: Die „Aria“ als Manuskript einer zeitgenössischen Abschrift



Fotos: Archiv für Kunst und Geschichte, Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Angel, Teldec

oder Schwächen. Allein die verschiedenen Gestaltungen des „Quodlibets“ lohnten eine Studie: Halten es die einen mit dem spirituellen Frieden der Versöhnung von „Oben“ und „Unten“ (wie Demus, Kempff, Kirkpatrick, Scheurich oder Walcha), so spielen andere eine auftrumpfende Schlußapotheose, ein deftiges Finish, mit dem vom Konzert her bekannten Aufatmen, am Ende des Marathons angekommen zu sein (Kipnis, Landowska oder Pincock). Andere bauen die Mollvariationen, namentlich die Nr. 25, zu gewichtigen Zentren aus (wie Landowska und Gould) oder verstehen sich besonders auf die Schlußvariationen (Gibbons, Leonhardt, Newman, Tureck).

NICHT OHNE MANIERISMUS

Läßt man sich trotzdem auf Gesamteindrücke ein, so würde ich bei den Cembaloaufnahmen die von **Gibbons, Kirkpatrick** und **Ruzickova** (1971) zur Spitzenklasse zählen. Aber nicht minder hochkarätig sind die Aufnahmen von **Curtis, Picht-Axenfeld** und **Pincock**, nur daß letzteren auf verschiedene Art etwas mehr Manierismus oder Präntion anhaftet. Während die Qualität von Gibbons Interpretation nicht zum Geringsten durch das exemplarisch schöne Klangbild eines nach Vorbildern von Ruckers und Taskin gebauten Cembalos bestimmt wird, erreichen dies Ruzickova (in ihrer zweiten Aufnahme) und Kirkpatrick fast mit einem Neupert-Instrument. Vor allem die alte Kirkpatrick-Aufnahme zeichnet sich durch ihren unaufdringlichen Feinschliff und „singenden“ Cembaloton aus und ist deshalb mit Recht so lange im Repertoire der Deutschen Grammophon verblieben. Picht-Axenfeld neigt demgegenüber, trotz aller subtilen Detailkultur, zu unterkühltem Zelebrieren, genau wie Curtis (auf einem schönen Instrument von Christian Zell, 1728). Man muß zwar das aristokratische Pathos ihres Musizierens, die fast rituelle Beschwörung einer großen repräsentativen Barockaura als notwendige Reaktion auf den cembalistischen „Dörcklang“ der fünfziger Jahre werten – aber auch mit dem

Verlust von lebendiger Unmittelbarkeit bezahlen. So geraten diese Aufnahmen leicht in die Nähe dekorativer „Vorführungen“ – zwar auf höchstem Niveau, aber nicht ohne „historischen“ Manierismus. Vielleicht noch prononcierter ist diese Haltung bei Pincock. Wer den (besonders in den tiefen Registern) wahrhaft betörend schönen Klang seines Ruckers-Cembalos von 1646 genießen will, der muß sich auch mit einer eisig-kristallinen „Aria“ befreunden, einer wie ein Röntgenbild gezeichneten „Ouvertüre“ oder der merkwürdig stockenden, gestauten Agogik des „Quodlibet“.

EXTREME VERHALTENHEIT

Walchas Aufnahme von 1958 auf einem Ammer-Cembalo hat (im Unterschied zu manchen seiner älteren Orgelaufnahmen) ihren hohen Rang und Reiz bewahrt. Ohne Zweifel eine sehr konservative Aufnahme, aber sie strahlt musikalische Kraft und stilistische Kompetenz aus. Sie fließen vielleicht aus jener „Seelenruhe“ und „inneren Gelassenheit“, die „Frucht eines fröhlichen Herzens ist“, wie Walcha selbst seine Haltung beschreibt. Erstaunlich ist der Unterschied zwischen den beiden Aufnahmen von **Karl Richter**. Während die frühe Aufnahme von 1956 trotz eines ziemlich flachen Klangbildes überall vom nervigen und vitalen Zugriff des jungen Richter geprägt ist, verblüfft die spätere Aufnahme durch extreme Verhaltenheit. Trotz aller artikulatorischen Meisterschaft wirkt die Musik derart zurückgenommen, stellenweise geradezu wie verschleiert, daß man dem Label kaum den Interpreten glaubt. Die frühe Vanguard-Aufnahme von **Gustav Leonhardt** (Anfang bis Mitte der 60er Jahre) steht noch außerhalb der Erwünschenschaften „authentischer“ Spielästhetik, verliert aber durch die Unausgewogenheit zwischen Temperament (Nr. 3,5, die „Fughetta“ und die Schlußvariationen) und Gleichförmigkeit (Nr. 1, 4, 13, 19 und die Mollvariationen) samt dem recht spitzen Klangbild eines Ammer-Cembalos. Die Teldec-Einspielung (1965)

profitiert deutlich durch den Nachbau eines historischen Dulcken-Instruments (von Martin Skowronek), und in der Aufnahme von 1978 wird auch derjenige, der nicht zur „authentischen“ Glaubensgemeinde zählt, durch den großartigen Klang eines Dowd-Cembalos gewonnen. Die Details der zwar respektablen, aber im ganzen doch etwas glanzlosen Aufnahmen von **Scheurich, Galling, Kirchner** oder **de Robertis** darf man übergehen, muß aber unbedingt **Vollenweiders** Einspielung erwähnen. Er spielt mit eminent pianistischem Sinn und klanglichem „Fleisch“ (wozu ein Instrument von Klaus Senfleben wesentlich beiträgt), vermag aber trotzdem die brillanten Schlußvariationen selten klar und präzise darzustellen.

VERKRAMPFTE STILATTITUDE

Recht bunt geht es bei den amerikanischen Interpretationen der „Mittelklasse“ zu. Die Unmittelbarkeit vitalen Musizierens auf der einen Seite oder die mehr dekorative Vorführung auf der anderen, zwei Grenzhaltungen, die bei europäischen Spielern fast stets durch ein sicheres Stilgefühl aus der Tradition kontrolliert werden, verkürzen sich in der Neuen Welt leicht zu aufgeräumter Saloppheit – oder aber zur verkrampten Stilattitude. **Newmans** Aufnahme etwa ist kurzweilig und fesselnd, obwohl er sich nicht scheut, schnelle Variationen durch virtuose Hetze fast zu derangieren, andererseits aber den Untiefen der „Nähmaschinenmotorik“ keineswegs entgeht. Aber seine eigenwilligen Verzerrungen und die unbedachte Anwendung dessen, was er über die Praxis der „notes inégales“ gehört hat, lassen uns Stil auf dem Weg zum Eigenbau à la „Switched on Bach“ erleben. Noch eigenwilliger ist **Kipnis'** Interpretation. Er läßt gewohnte Verzerrungen weg, um andersorts neue hinzuzufügen. Allerdings hat er auch den schöpferischen Mut, die Wiederholungen mit Verzerrungen zu variieren. Das ist, zusammen mit dem vorzüglichen Klangbild seines Cembalos

(Rutkowski & Robinette, New York) ein Plus der Aufnahme. Nach den eher neutralen als stimulierenden Aufnahmen von **Marlowe** und **Hayden** (der allerdings auch auf einem guten Instrument von Eric Herz nach Kirkman/Shudi), scheint mir **Turecks** Aufnahme von 1979 die unnatürlichste zu sein. Von den gut gespielten Schlußvariationen abgesehen, versucht sie sich zwischen dem gestelzten, zopfigen Duktus eines aufgesetzten „Barock“ und bestürzender Nähmaschinenhektik.

DIE SELBSTVERGESSENHEIT DES INDIVIDUALISTEN

So gering der musikalische Unterschied zwischen den beiden Aufnahmen Landowskas ist, so gewaltig ist er zwischen denen von **Glenn Gould** von 1955 und 1981 – womit wir zu den Klavierinterpretationen der „Goldbergvariationen“ gelangen. Nun ist zwar der Markt momentan mit weit mehr Cembaloaufnahmen des Werks bestückt als mit Klavieraufnahmen, trotzdem hat doch die alte Glaubensfrage Cembalo oder Klavier ihre dogmatische Schärfe weitgehend verloren. Nur wer auf einer „authentischen“ *Simulation* des historischen Klangbilds besteht, wird hier protestieren. Er hätte zwar das Argument einer wahrlich exquisiten Klangkultur der alten Instrumente für sich (die uns erst in dieser Zeit wieder verfügbar geworden ist), meint aber vielleicht doch mehr das geschichtliche Gebilde in seinem angestammten Bedienungsgefüge als das über seine Zeit hinaus gültige, universale Kunstwerk.

Indes ist aber sicher, daß das moderne Klavier Dimensionen aufreißt, die dem Cembalo fremd sind. Die Spannweite seiner Dynamik und seiner Anschlagsnuancen, seine ganze Klangaura transponiert den musikalischen Satz geradezu von selbst – durch die bloße Physis des Instrumentes – auf eine andere Ebene. Auf ihr aber bedarf die Gestaltung dieser Musik ganz besonderer Verantwortung, denn sie setzt Seiten der Komposition frei, die vielleicht nicht gemeint waren. Hier ist ein künstlerisches Gewissen gefordert, das ebenso moralisch-sensibel wie

kenntnisreich zwischen Intention und Imagination zu unterscheiden weiß.

Goulds Aufnahme von 1955 ist eine der frühesten Klavieraufnahmen überhaupt. Dieser fast atemlosen, ostentativen Einspielung ist die späte, die sein künstlerisches Legat wurde, kaum zu vergleichen. Dort die aberwitzig hingefetzte 8. Variation und eine fast zur Pizzicato-Karikatur zisierte „Ouvertüre“, hier grüblerische Zerdehnung und analytische Dissoziation, raffiniert konterkariert mit quasi-cembalistischem Staccato. Im fast narzistischen Zergrübeln einzelner Sätze (beispielhaft die Mollvariation Nr. 25) spürt man die Selbstvergessenheit des konsequenten Musikindividualisten, der sich 1964 endgültig aus dem Konzertsaal zurückzog, weil er kein „reisender Affe in der Konzertmanege“ mehr sein wollte. Wochenlang lebte er im Aufnahmestudio, gab seine Interviews per Telephon und kapselte sich auch sonst immer mehr ab. Mit seiner Devise „Der Konzertsaal ist mausetot, die Zukunft liegt in den technischen Medien“ und der Ernennung des an seinen HiFi-Geräten manipulierenden Hörers zu „seinem eigenen musikalischen Interpreten“ wird er zum nachdrücklichsten Vertreter einer neuen Rezeptionshaltung. Sie traut dem einmaligen Konzerterlebnis nicht mehr mit seiner verdächtigen Magie aus persönlicher Ausstrahlung und kollektivem Bann. Der moderne Narziß flieht in seine private, artifizielle Medienwelt: die technische Reproduktion von Kunst überholt das lebendige Original...

ZWISCHEN MASCHE UND WILLKÜR

Goulds rhythmisch-pointierte *Non-legato-Ästhetik* emanzipiert Staccato und Martellato zum bewußten Stilmittel und hebt so die vitale Impulskraft des Bachschen Satzes vom Niveau emsiger Nähmaschinenmotorik auf die Ebene sprechender Verlaufsmuster. Damit wird die „harmlose“ 19. Variation zum fahlen Geisterstaccato, und Nr. 13 gerinnt zur gebrochenen Ausdrucksstudie. Aber damit verlieren auch „Ouvertüre“ oder die Schluß-

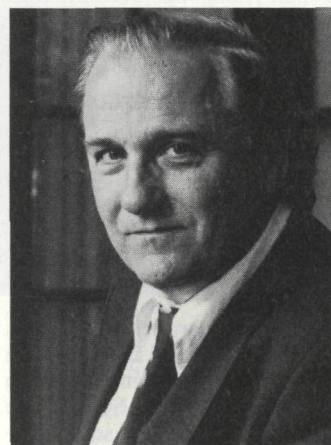
Einen enormen Zugewinn an Facetten und damit an spirituellen Ausdrucksmöglichkeiten bietet das moderne Klavier bei der Interpretation der „Goldbergvariationen“. Andras Schiff (oben), Peter Serkin (unten) und Jörg Demus (unten rechts) wissen diese Möglichkeiten sehr unterschiedlich zu nutzen



Fotos: RCA, Arrol



aria ihre natürliche melodische Konsistenz, denn Gould analysiert sie mehr, als daß er sie musiziert. Es scheint, als ziele er – gleichsam unter Umgehung unserer musikalischen Sinnesorgane – direkt aufs Großhirn. Diese Präferenz des Zerebralen und eine Interpretationshaltung, die schon mit dem Reproduktionsmedium rechnet, sind klare Signaturen moderner Ästhetik. Ihr Verdienst mag



sein, daß alte Musik „aktuell“ bleibt. Ob Goulds gebrochene Analytik und rhythmischer Pointillismus aber Bachs *Spiritualität* genügend gerecht werden, kann man durchaus bezweifeln. Was aus den Gouldschen Spielmaximen auf niedrigerem Qualitätsniveau werden kann, illustrieren etwa die Aufnahmen von **Tureck** (Klavier), **Shaulis** oder **Varsano**. Während Tur-

ecks Versuch, Tiefsinn durch weihevollendes Adagio und barockisierendes Gehabe zu beschwören, zum Melodram des „sterbenden Schwans“ mißrät, beschert uns Shaulis die rascheste Aufnahme überhaupt. Die klavierspielende Hausfrau aus Kalifornien spult den Zyklus mit hurtiger Presto-Munterkeit in glatten 36 Minuten herunter. Varsano hingegen, obwohl mit beachtlicher pianistischer Finesse operierend, liefert eine sehr unausgeglichene Interpretation. Sie bewegt sich zwischen graziöser Poesie (Nr. 13, 19) und einer, ob ihrer Schmissigkeit zur Masche geratenen Non-Legato-Attitüde, und befremdet darüber hinaus durch skurrile Verzerrungen und willkürliche Wiederholungen. Gegenüber den noblen, sehr kultivierten Interpretationen von **Kempff**, **Demus** oder **Friskin** ist **Martins** Darstellung gewiß die subjektivste. Während Kempff eine zwar eigenwillige, aber geglückte Balance zwischen virtuosem Temperament

und lyrischer Poesie gelingt, Demus durch spirituelle Intimität und Friskin mit der Noblesse seines Anschlags besticht, übermannt bei Martins eine pianistische Totale, die von dem, was man gemeinhin mit „Barock“ verbindet, am weitesten entfernt ist. Der Brasilianer mit russischem Lehrer huldigt dem reinen pianistischen Lustprinzip und macht so aus dem Zyklus ein „Potpourri fantastique“ von elegischen Genrestücken und fast exhibitionistischen Virtuosenübungen. Liszt, Chopin und Berlioz lassen grüßen. Seine extrovertierte Auffassung schreckt weder vor wolkigen Ritardandi mit gehaltenem Pedal noch vor markigen Oktavverdopplungen („Quodlibet“) zurück. Er zieht den Stücken gewissermaßen ihre Epidermis ab, die klangliche oder virtuose „Oberfläche“ – ohne Rücksicht auf den Gesamtzusammenhang. Noch ein Wort zu den Interpretationen von **Peter Serkin**

DISCOGRAPHIE: „ GOLDBERG VARIATIONEN“, BWV 988

Vorliegende Discographie ist das Ergebnis intensiver Recherche, dennoch wird keinesfalls Anspruch auf Vollständigkeit erhoben. Da zahlreiche Einspielungen verzeichnet sind, die aus den offiziellen Katalogen des In- und Auslandes bereits gestrichen wurden, erhalten alle diejenigen Platten, die derzeit in der Bundesrepublik, England, Frankreich, Japan oder den USA erhältlich sind, ein * als Kennzeichen. Die in Klammern gesetzte Jahreszahl gibt das Aufnahmejahr oder das Erscheinungsjahr der Schallplatte an. Wo diese Daten nicht ermittelt werden konnten, steht ein Fragezeichen.

Stand der Discographie: Juni 1985

Cembaloaufnahmen

Ahlgrimm, Isolde
Belvedere ELY 06.106(?)
Capeller, Christiane
Motette-Ursina Mot 30080 (1982) *
Chailley-Bert
Decca 215.808 (1961?)
Curtis, Alan
EMI 1C 151-30710/11 (1977) *
Galling, Martin
Turnabout TV 34015 (?) *
Gát, József

Hungaroton HLX 90032 (?)
Gibbons, John
Titanic Records/Connaissance TI 3031 (1978) *
Hayden, Seymour
SEP International Records SEP-301 (1975?)
und: Boston International 1203 *
Jaccottet, Christiane
Intercord INT 180.846 (1979) *
Johansen, Gunar
Artist Direct GJ 1/USA (?)
Kipnis, Igor
Angel SB-3796 (1973) *
Kirchner, Gerhard
Fono Schallplatten, Münster FSM 53226 (1980) *
Kirkpatrick, Ralph
DGA Resonance 2547050 (1958) *
Lagacé, Mireille
Calliope CAL 1652 (1979) * = Var. 1-15
und: Calliope CAL 165.257 *
Landowska, Wanda
EMI Reference/ASD 2C 051-43371 (1933) *
RCA 26.48017 (1945) *
Leonhardt, Gustav
Vanguard SRV-175 SD (zwischen 1960 und 1965) *
Teldec 6.41198 AQ (1965) *
EMI/Harmonia mundi 065-99710 (1976) *
Quintessence PMC 7151 (?) *
Malcolm, George
Decca/L'Oiseau-Lyre 261/2 (1963)

Marlowe, Sylvia
Decca Gold Label DL 10056 (?)
Newman, Anthony
Columbia Masterworks M 30538 (1971)
Picht-Axenfeld, Edith
Erato STU 70347 (?)
und: The Musical Heritage Society, New York MHS 790
Camerata/Japan 2 CD 32 CM-7/8 (1984) *
Pinnock, Trevor
DGA 2533 425 (1980) *
Pischner, Hans
Eterna 826052 (?) *
Ramin, Günther
MMS 144 (?)
Resch, Pamela
Walberg Studio, San Francisco (1980)
Richter, Karl
Teldec 6.41337 AH (1956) *
DGA 2722 015 (1970)
de Robertis, Mariolina
Italia ITL 70059 (1978)
Ruzickova, Zuzanna
Supraphon A 10192 (1962)
Erato 9034 (1971)
und: The Musical Heritage Society (New York)
MHS 1748 (1972)
Scheurich, Marga
Intercord INT 120.886 (1977) *
Tureck, Rosalyn
Columbia M 2 35900 (1979) *
Verlet, Blandine
Philips 6768 074 (1978) *
Vollenweider, Hans
Accord ACC 140 075 (1984) *
Walcha, Helmut
Electrola E 80 032/33 (1958)

van de Wiele, Aimée
Cassiopée (Paris) 370.178 (1974) *
Klavieraufnahmen
Demus, Jörg
Westminster (New York) WM 1004
und: The Musical Heritage Society MHS 1457/58 (1974)
Friskin, James
Vanguard BG 558 (1956)
Gevers, Frederic
Mitur (Berlin) MXT DD 6088 (1980) *
Gould, Glenn
CBS 61540 (1955) *
CBS 37779 (1980) *
Johannessen, Grant
Golden Crest GC 4167 (1983) *
Jones, William C.
Music Library MLR 7073 (?)
Kempff, Wilhelm
DG 139 455 IMS (1969) *
Martins, Joao Carlos
Arabesque Recordings AR 6503 (1981) *
Nádás, Istvan
Repertoire 820 (1966) *
Rosen, Charles
Columbia Odyssey 323 600 20 (1969) *
Schiff, Andras
Decca 6.35624 (1982) *
Seidlhofer
Supraphon 20.227 (1964) *
Serkin, Peter
RCA Victor LM 2851 (1965)
Konzertmitschnitt, Freiburg, Jan. 1982, Rombach-Center, Bertoldstr. 10 (1982) *
Shaulis, Zola

DG Debut 2555 003 (1972)
Soinne, Liisa
Finlandia/Helikon 315 (1978) *
Takahashi, Yuji
Denon OX 7080 ND (?) *
Tschaikowsky, A.
Columbia SAXF 1.036 (1967) *
Tureck, Rosalyn
Capitol GBR 7134 (1958)
Varsano, Daniel
CBS 36925 (1980) *
Weissenberg, Alexis
EMI 151-11644/45 (1970)
EMI 157-73091/92 (1982) *
Yudina, Maria
Melodiya D 023881-4 (?), jedoch vor 1965)

Orgelaufnahmen

Alain, Marie-Claire
RCA/Erato ZL 30630 AW (1977)

Ohne Bezeichnung des Instruments

Pelleg, Frank
Pye, London GSG C 14050 (1966)
Sanger, David
Saga Records, London 3395 (1975)
Silver, Millicent
Saga Records, London STX ID 52220 (1964)

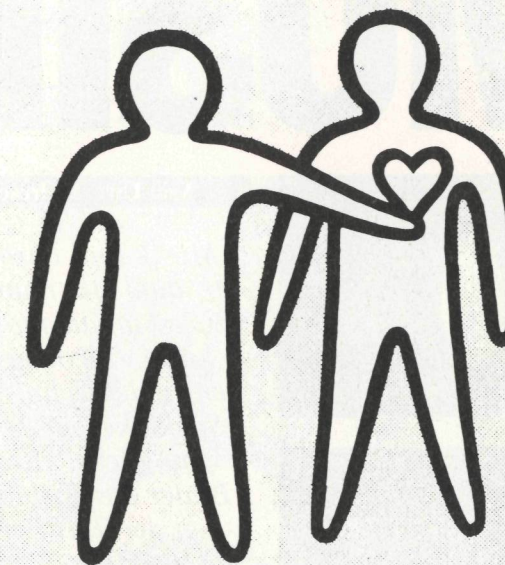
Bearbeitungen

Fassung für Streichtrio von Dmitry Sitkovetsky
Orfeo S 138 851 (1984) *

(1965) und **Andras Schiff**. Beide scheinen mir – trotz pianistisch hohen Niveaus – den Rang und das Format des Zyklus zu verfehlen. Serkin durch zu große Zurückhaltung, Schiff vielleicht durch seinen (noch) verspielten Charme, der mehr die pianistischen Klangmöglichkeiten auslotet als die inneren Dimensionen des Werks. Ein Prädikat hingegen verdient die letzte Interpretation von **Weissenberg** (1982). Er, nicht ohne Grund als musikalischer Naturbursche verschrien, spielt für meinen Geschmack die schönste „Aria“ aller Klavieraufnahmen: bezwingend im musikalischen Bogen, nachdenklich und doch unerhört ausgeleuchtet. Gewiß, schon in der 3. Variation schlägt die Pranke des Klavierlöwen zu, und das Furioso der 17. Variation stellt jede „Prestissimo“-Vorstellung in den Schatten. Rechnet man noch die fast surreal gespielte 23. Variation hinzu, so möchte man geradezu von einer „Begegnung der 3.

Art“ mit dem Werk sprechen, wie sie nur das Klavier ermöglicht. Wenn man Goulds letzte Aufnahme vielleicht als reflektierteste, ja als spekulativste bezeichnen könnte, die von Martins als extrovertierteste, so Weissenbergs als modernste, insofern sie am konsequentesten auf die Ästhetik des modernen Flügels setzt – ohne das Werk zu beschädigen. Hier wird klar, was wir dem heutigen Klavier verdanken. Es ist ein unglaublicher Zugewinn an Facetten und damit an spirituellen Ausdrucksmöglichkeiten, ungeachtet der vielfältigen Gefährdungen durch pianistische Völlerei und Verfremdung. Dieser Gewinn ist aber ein historischer, der uns – nach Bach – als Frucht unserer längeren Geschichte, und das heißt: jenseits des „authentischen“ Gehäuses, zugewachsen ist. Ihn sollten wir nicht verschmähen, denn erst in beiden Medien, Cembalo und Klavier, wird Bachs Musik in allen ihren Aspekten erfahrbar.

Organspende



Sag' JA!

Es gibt einfach
kein Argument dagegen!

Mach' mit!

Aufklärung über viele Vorurteile
und den tatsächlichen Vorgang
einer Organ-Transplantation erhalten
Sie kostenlos bei den
örtlichen Ausgabestellen oder
durch Freiumschlag bei:



Deutsche Lebenswacht
6000 Frankfurt/M-17