

INTERVIEW: Glenn Gould

„...die
innere
Bewegung
der
Musik...“

Von Martin Meyer

Glenn Gould zeigt sich selten in der Öffentlichkeit, und umgekehrt schränkt der Pianist auch den Kontakt mit Besuchern ein, die ihn in seinem Heim in Toronto ins Gespräch ziehen möchten. Für diese Art von Interviews hat Gould, medienbewußt, das Telefon gewählt. Am Telefon läßt sich stundenlang mit ihm plaudern, und da erweist er sich als kontaktfreudiger und spontaner Gesprächspartner. Diese Form der Kommunikation gibt Gould auch insoweit recht, als man am Telefon, unabgelenkt, bisweilen interessantere Dinge erfährt, als wenn man dem Partner Aug' in Aug' gegenüber sitzt. – Das folgende Interview fand also zwischen Toronto und New York statt.

FonoForum: Mr. Gould, als Sie 1955 mit der Einspielung von Bachs „Goldbergvariationen“ zum ersten Mal auf sich aufmerksam machten, schien man plötzlich die Polyphonie dieser Musik neu zu verstehen. Verstanden Sie selbst Ihre Interpretation als Kampfansage an die romantische Tradition?

GOULD: In der Tat. Meine pianistische Ausbildung erhielt ich in den vierziger Jahren von Lehrern, die meine Art, Klavier zu spielen, nicht sehr mochten und beispielsweise von Interpreten wie Edwin Fischer beeinflusst waren. Sie meinten, wenn ein Pedal vorhanden sei, sei es zum Gebrauch da. Das leuchtete mir gar nicht ein – vor allem nicht in Bezug auf Bach. Als ich etwa vierzehn Jahre alt war, hatte ich meinen Weg, wie Bach zu spielen sei, einigermaßen formuliert. Damals gab es unter den Interpreten nur eine Pianistin, die ähnlich artikulierte wie ich: Rosalyn Tureck. Was sie tat, wollte ich auch tun, hatte es auch für mich privat getan. So steuerte ich die direkte Konfrontation mit der romantischen Tradition an. Möglicherweise war diese Haltung auch dadurch geprägt, daß ich als Kind Orgel spielte, mein erstes Rezital war ein Orgel-Konzert. Und die Artikulationsprobleme an der Orgel wurden mir auch für das Klavierspiel wichtig.

FonoForum: Beim Klavier allerdings nicht einfach „Legato“ und Pedal?

GOULD: Im Gegenteil. Das Klavier kann auf verschiedene Weisen gebraucht werden. Ich wollte, daß man ganz präzise jede einzelne Note zum Hören brachte. Ich erinnere mich: als ich Fünfzehn war, kamen in Amerika die ersten Tonbandgeräte auf den Markt. Ich war einer der ersten, die ein Gerät besaßen. Zu dieser Zeit spielte ich viel Scarlatti; heute langweilt er mich sehr, aber als

Teenager spielte ich fast ebensoviel Scarlatti wie Bach. Nun: ich machte für mich ein paar Aufnahmen, und das Ergebnis kam nahe an den Klang des Mog-Synthesizers heran. Ich sah, daß die Musik nicht mit Pedal und Legato zusammengebunden werden mußte.

FonoForum: Nun gab es damals, nach Ihren ersten Aufnahmen, Kritiker, die behaupteten, Ihr Stil diene bloß der Provokation.

GOULD: Völlig falsch. Es gab Zeiten, da wollte ich bis zu gewissen Grenzen instrumentaler Konkretion vordringen; doch ich tat das niemals, um allein Reaktionen zu provozieren. Als ich den ersten Teil von Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ für die Schallplatte aufnahm, kam auch Präludium und Fuge es-Moll an die Reihe. Ich hatte das Stück nie gespielt, vor allem, weil es ein typisches Studenten-Stück ist und ich immer jene Werke mir vornehme, die niemand anders spielt. Im Studio war ich einigermaßen ratlos, wie das Präludium zu artikulieren wäre. Wir machten mehrere konventionelle Bänder. Dann entschloß ich mich, das Präludium gleichsam wie auf der Gitarre zu zupfen und möglichst alle Nuancen herauszuholen. Damit würde auch der Kontrast zu der dramatischen Fuge groß genug. So geschah es.

FonoForum: Und was lehrt das Beispielspiel?

GOULD: Es zeigt, wie oft erst im Studio die richtige Idee kommt. Jedenfalls kommt es durchaus vor, daß ich vor den Aufnahmesitzungen noch keineswegs weiß, wie ich ein Werk interpretieren soll. Und daraus resultieren oft überraschende Ergebnisse. Meine Beziehung zu den Stücken, die ich aufnehme, ist zudem eine andere als die eines reisenden Konzertpianisten. Gerade die Werke, die ich zur Zeit meines öf-



INTERVIEW: Glenn Gould

fentlichen Auftretens darbot, befriedigten mich auf der Schallplatte nicht. Man verliert viel an Frische, wenn man ein Stück wieder und wieder auf-führen muß. Mein Verhältnis zur Musik ist heute insofern ein spezifisches, als ich die Werke, die ich aufnehme, erst etwa vier Wochen vor Studiotermin richtig zu lernen beginne; wobei ich sehr schnell lerne. Die letzten zwei Wochen konzentriere ich mich auf die Werkanalyse, dann kommt die Aufnahme, dann vergesse ich alles. Das ist also fundamental anders, als wenn jemand in der Platte eine Konzerterfahrung spiegeln will.

FonoForum: Anders in welchem Ausmaß?

GOULD: Schon von den Aspekten des Klanges her. Meine Aufnahmen mögen für manche Hörer zu nahe an den Quellen des Instruments sein; doch das geschieht absichtlich, denn ich möchte so viel als möglich von der inneren Bewegung der Musik zeigen. In Eu-

ropa vor allem macht man diskretere Aufnahmen, die Mikrophone im Hintergrund, mit viel Sinn für das Räumliche, für die Halle. Das ergibt einen schönen Klang, doch er erinnert den Hörer und den Auf-führenden an ein konzertarti-ges Erlebnis und wirkt ein wenig verschwommen. Dieser Klang hat nicht die Unmittelbarkeit und die analytische An-näherung ans Werk, welche ich bevorzuge.

FonoForum: War es Bach, der Sie zur Wiener Schule – Schönberg, Alban Berg – hinführte, oder lief das mo-derne Interesse schon neben-her?

GOULD: Eine interessante Frage. Vielleicht nicht Bach di-rekt; aber soweit ich mich zu-rückerrinnern kann, faszinierte mich vor allem Musik mit ei-nem starken kontrapunkti-schen Einschlag. Bach natür-lich, schon von der Bandbreite seiner Werke her, auch Swee-linck; jedenfalls war ich schon

mit Dreizehn angezogen von kontrapunktisch durchzogener Musik. Zugleich hatte ich da-mals wie heute Widerstände gegenüber einem Großteil der Musik des 19. Jahrhunderts. Beispiel: Chopin, den ich, au-ßer zu Zeiten meines frühen Studiums, nie spielte und spie-le. Diese Art von Belcanto-Mu-sik für das Klavier interessierte mich nicht. Jedoch liebte ich als Kind den späten Wagner. Rein emotionell gibt es bei mir eine Brücke, die von 1750 – dem Tod Bachs – nach 1860 – der Geburt des „Tristan“ – führt.

FonoForum: Wo bliebe da Beethoven?

GOULD: (Gelächter) Das weiß ich auch nicht. Um ehrlich zu sein: Beethoven ist ein Komponist, der mich immer sehr interessiert hat, aber ich habe im Fall von Beethoven mehr Respekt als Liebe. Als Kind sodann verabscheute ich die moderne, nach-wag-ner'sche Musik. Der erste Komponist des 20. Jahrhun-

derts, der mich, als Fünfzehn-jähriger, faszinierte, war Hin-demith. Ich hörte eine Auffüh-rung von „Mathis der Maler“ und war überwältigt. Ich be-gann, alle Klavierwerke von Hindemith, die mir zugänglich waren, zu studieren. Von da an erfolgte ein logisches Fort-schreiten zur „Wiener Schule“, und mit Sechzehn befaßte ich mich mit Schönbergs Klavier-konzert und seinen Klavier-stücken. So kann man sagen: alle Musik, die mich anzieht, handelt von den linearen Ent-wicklungen, und sogar bei Beethoven interessieren mich am meisten die kontrapunkti-schen Verflechtungen – wie in der Fuge der „Hammerklavier-sonate“ etwa.

FonoForum: Sie haben sich allerdings auch Musik zuge-wandt, von der man nicht sagen kann, daß sie kontra-punktisch ist. Ich denke an Schumann, an Brahms und natürlich vor allem an die Klaviersonaten von Mozart, die sie je integral eingespielt haben.

GOULD: Tatsächlich scheint da ein Widerspruch zu sein. Zunächst ist zu sagen, daß ich den frühen Mozart außeror-dentlich schätze; ich glaube, die frühen Sonaten werden unter-, die späten Sonaten überschätzt. Für mich hat Mozart vom Mo-ment an, wo er für die Bühne zu komponieren begann, etwas verloren: die Art nämlich eines Carl Philipp Emanuel Bach. Noch in Köchelverzeichnis 283 kann man die höchst stimmli-che Verknüpfung von linker und rechter Hand beobachten. Während in den späten Sonaten die Stimmführung viel unsiche-rer ist.

FonoForum: Sie betonen al-lerdings in Ihren Mozart-Auf-nahmen fast überpointiert die strukturellen Sachverhalte.

GOULD: Ja, ich forcieren sie sogar. Sobald ich eine Passage sehe, die nach Inversion riecht,

betone ich die kontrapunkti-sche Textur, die die Musik viel-leicht gar nicht richtig enthält. Allerdings muß man in dieser Beziehung in den frühen Sona-ten nicht sehr forcieren, weil die Elemente vorhanden sind. Deshalb bin ich auch glückli-cher mit meinen Aufnahmen der frühen als mit jenen der späten Sonaten. Nun: Beetho-ven. Ich meine, daß in seinen frühen Sonaten eine ähnliche Qualität der stimmlichen Diffe-renzierung vorhanden ist – und die habe ich auch in meiner Aufnahme der drei Sonaten op. 2 darzustellen versucht. Beet-hovens Detailarbeit bezüglich der Stimmenführung tritt aller-dings zurück in der mittleren Periode, und ich kann mir kein langweiligeres Werk als die „Appassionata“ vorstellen.

FonoForum: Nun haben Sie die „Appassionata“ auch dementsprechend polemisch zergliedert, gleichsam wie ein Kalksteinrelief. Muß man folglich Ihre Wiedergabe als Nachweis von Beethovens Schwächen lesen?

GOULD: Das trifft zu. Ich glaube, daß das erste Kopfsatz-thema zu wenig ausgebaut und entwickelt wird; viel zu rasch kommt schon das umgekehrt angeordnete As-Dur-Seiten-thema. Man beobachtet bei vie-len Wiedergaben, daß der Be-ginn relativ schnell gespielt, das Seitenthema jedoch sehr ge-dehnt wird. Meine Überlegung war dann: Ein fest gehaltenes Tempo zu wählen, das kenntlich macht, wie Thema und Seitenthema in einem einzigen Gedanken aufgehoben sind. Übrigens mag ich die „Wald-stein“-Sonate noch weniger, und da die Gesamteinspielung aller 32 Sonaten beschlossen ist, weiß ich wirklich nicht, wie ich sie anpacken soll, wenn es soweit ist. Es ist der Beethoven des Violinkonzerts und der fünften Symphonie, den ich nicht schätze; den Komponi-sten der Achten indessen be-wundere ich wieder sehr.

FonoForum: Sie haben den letzten drei Sonaten eine tem-pomäßig unglaublich gestei-gerte Interpretation verab-reicht, damals, in den fünfziger Jahren. Können Sie noch zu dieser Einspielung stehen?

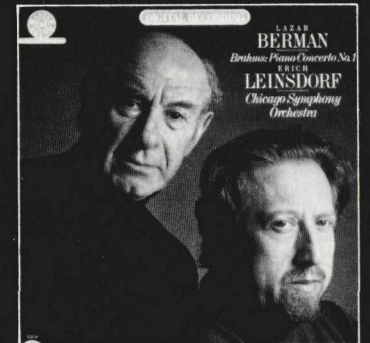
GOULD: Das war die zweite Aufnahme für Columbia – nach den „Goldbergvariationen“. Ich habe sie eigentlich immer gemocht. Ich würde wohl heute ein paar Dinge anders machen aber nichts Grundsätzliches. Opus 109, zumal der Varia-tionensatz, ist ein Höhepunkt in Beethovens Schaffen. Wenn man die Sonate auf dem Podi-um spielt, geht – ich weiß nicht, weshalb – immer etwas verlo-ren. Ich gab einmal eine Vor-lesung über eine harmonische Entwicklung im ersten Satz; da scheint mir Beethoven an einer Stelle willentlich die tonalen Ordnungsprinzipien durch-brochen zu haben. Deshalb aber darf man die drei letzten Sonaten nicht einfach in einer konventionellen Weise spielen. Sie enthalten so viel Seheri-sches – Vorwegnahmen des späten Bruckner etwa –, daß man diese Prozesse hörbar machen muß. Meine Optionen von Tempo und Dynamik, die mir viel Kritik eingebracht ha-ben, sollten indessen genau dem Aufzeigen dieser Sach-verhalte dienen.

FonoForum: Also Freiheiten im Dienst eines analytischen Verstehens?

GOULD: Nicht nur. Ich meine, Musik, die sozusagen auf höch-stem Niveau ist, hat eine herr-lich improvisatorische Qualität, die simplifiziert wird, wenn man beispielsweise ein Tempo stur durchzieht.

FonoForum: Ihre Tempi ha-ben Ihr Spiel hochgradig ge-kennzeichnet. Welche Bedeu-tung messen Sie dem Tempo für die Interpretation bei?

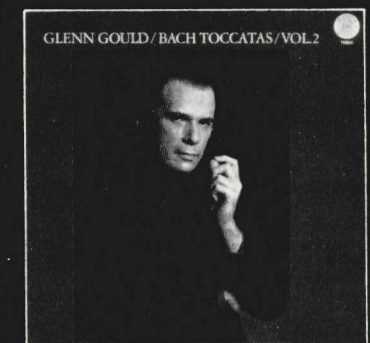
CBS MASTERWORKS Die Platten des Monats



JOHANNES BRAHMS
Konzert für Klavier und
Orchester Nr. 1 d-moll op. 15
Lazar Berman, Klavier
Chicago Symphony Orchestra
Erich Leinsdorf, Dirigent
CBS 35 850 DIGITAL



JOSEPH HAYDN
Konzerte für Violoncello und
Orchester C-dur & D-dur op. 101
Yo-Yo Ma, Violoncello
English Chamber Orchestra
José-Luis García, Dirigent
CBS 76 978



JOHANN SEBASTIAN BACH
Die Toccata Vol. II
(BWV 911, 914, 915, 916)
Glenn Gould, Klavier
CBS 76 984

Die linke Hand
dirigiert die rechte
(Glenn Gould
um 1960)



INTERVIEW: Glenn Gould

GOULD: Für mich ist die Wahl des Tempos eine der letzten Erwägungen bei der Darstellung des Werks. Wenn ich ins Studio gehe, habe ich gewisse Vorentscheidungen getroffen. Doch grundsätzlich gibt es meistens mehrere Tempi, die mit dem Charakter des Werks sinnfälliger korrelieren. Für romantische Musik bevorzuge ich, ohne dogmatisch zu sein, langsamere Tempi. Nehmen Sie zum Beispiel die Aria der G-Dur Toccata BWV 916 von Bach. Im Studio habe ich verschiedene Tempi ausprobiert, bis ich schließlich zu einem sehr langsamen, getragenen Tempo mich entschlossen habe. Es mag selbstmörderisch klingen, doch oft weiß ich erst im Studio, welches Tempo ich nehme. Und manchmal mache ich sogar eine zweite Version. Generell wäre zu sagen, daß ich das Tempo den anderen Aspekten eines bestimmten Interpretierens unterordne. Es muß dann übereinstimmen mit den übrigen Formen, die ich wähle. Hinter allem natürlich als Gesetz: höchste Klarheit.

FonoForum: Nun gibt es Aufnahmen – ich denke an Beethovens fünftes Klavierkonzert, an Mozarts C-Dur Sonate KV 330 – die in schnellen und langsamen Versionen überliefert sind. Und im Fall von Brahms' d-Moll Konzert kam es ja öffentlich mit Bernstein zum Disput über Ihr langsames Tempo.

GOULD: Erinnern Sie sich an unsere Unterhaltung über die „Appassionata“. Was ich bei Brahms verdeutlichen wollte, war genau dasselbe: eine Tempostruktur zu finden, die die thematische Geschlossenheit des ersten und dritten Satzes evident machte. Das gesangsvolle Seitenthema des Kopfsatzes sollte aus dem Hauptthema ohne ein künstliches Ritardando herauswachsen. Damit wollte ich auch die Idee vom Kampf zwischen Soloinstrument und Orchester unterlau-



Plädoyer für die Schallplatte: „Ich wollte zeigen, daß das Konzertleben eine Eingebung des Teufels war.“

fen; ich neige überhaupt dazu, diese Wettbewerbsvorstellung zu eliminieren. Brahms' d-Moll-Konzert, auch Beethovens Es-Dur-Werk sind eminent Sinfonien mit „piano obbligato“.

FonoForum: Und die Einspielung des Beethoven-Konzerts mit Stokowski...

GOULD: ... kam folgendermaßen zustande. Etwa fünf Tage vor den Aufnahmen traf ich mit Stokowski zusammen. Ich sagte ihm, daß es mir egal sei, ob wir das Konzert sehr schnell oder sehr langsam spielten. Was ich aber nicht wollte, war eine konventionelle Wiedergabe. Persönlich tendierte ich zur langsamen Version, Stokowski ebenfalls, und so spielten wir das Es-Dur-Konzert sehr getragen. – Die Aufnahme mit Ancerl war nur für das Fernsehen bestimmt. Nun

hat das Studio in Toronto eine sehr schlechte Akustik für sinfonische Musik, so daß ich die schnelle Version vorschlug; die Entscheidung war also eher technischer Natur. Sie zeigt übrigens, daß ich hie und da auch ganz pragmatisch sein kann (Gelächter).

FonoForum: Wenn wir jetzt auf ein berühmtes Thema zu sprechen kommen, nämlich Ihre Entscheidung, nicht mehr öffentlich zu konzertieren: glauben Sie da nicht, daß das Podium auch kreative Energien freisetzen kann?

GOULD: Zuerst muß ich sagen, daß mich Konzert-Erfahrungen als Kind nicht begleitet haben. Das Podium wurde für mich erst wichtig, als ich etwa Neunzehn war, also eigentlich sehr spät. Ich war, mit anderen Worten, nicht Yehudi Menuhin. Als Teenager gab ich ein paar Konzerte im Jahr, doch

das waren lokale Veranstaltungen. So konnte das Podium keine emotionelle Bedeutung in meinem Leben bekommen. Als ich dann Zwanzig war, begann ich mit Tourneen, und ich haßte das, haßte es sehr. Mit Fünfundzwanzig sprach ich die Prophezeiung aus, daß ich mit Dreißig damit aufhören würde. Ich war schließlich 32 Jahre alt. Ich hatte es getan, um aus einer finanziell gestärkten Position „Good bye“ sagen zu können.

FonoForum: Also nie ein spontaner Kontakt mit dem Publikum?

GOULD: Es trifft sicherlich nicht auf das ganze Publikum zu, was ich einmal gesagt habe: daß man im Saal sitzt und darauf wartet, daß etwas passiert. Aber viele Konzertgänger, die nicht so musikkundig sind, formulieren dann eine Massenreaktion, und das irritiert mich. Ein Interpret, der eine

Botschaft übermittelt, will mit einem persönlichen Gegenüber rechnen können. Die Person – Person-Beziehung ist im Konzertsaal nicht möglich. Vor allem eine bestimmte Klangvorstellung erreicht den Mann auf dem dritten Balkon nicht mehr. Und dann, als ich Schallplatten einzuspielen begann, machte es mich richtig glücklich, zu sehen, wie ich eine musikalische Struktur durchsichtig machen konnte. Im Konzert dagegen gibt es kein „zweites Band“.

FonoForum: Daraus entwickelte sich Ihr Plädoyer für die Schallplatte?

GOULD: Ja. Ich wurde missionarisch und wollte zeigen, daß das Konzert-Leben eine Eingebung des Teufels war. Kürzlich sprach ich wieder mit Menuhin über dieses Thema. Er ist ein guter Freund, doch unsere Meinungen gehen weit auseinander; er hat evidenterweise eine viel konservativere Haltung. Für ihn ist das musikalische Grunderlebnis danach zu beurteilen, was im Konzert sich ereignet. Nun ist es ein großes Vermächtnis der Aufführungspraxis, daß ein Werk von der ersten bis zur letzten Note durchgespielt wird. Seltsamerweise wird das Konzertsaal-Vokabular aber auch für das Interpretieren im Studio benutzt: etwa „die große Linie“, die beschworen wird, sogar von jüngeren Musikern wie Daniel Barenboim. Oder: Lazar Berman wollte Beethovens Sonate op. 31 Nr. 3 ohne Schnitte durchziehen, damals, in den New Yorker Columbia Studios. In den letzten Takten des Menuetts passierte ein kleiner Fehler. Der Produzent bat Berman, diese Takte kurz zu wiederholen. Berman hingegen wollte wenigstens das ganze Menuett wiederholen.

FonoForum: Besteht aber nicht eine gewisse Affinität zur spontanen Aktion auf dem Podium, wenn Sie noch kurz vor der Aufnahme-Sitzung nicht wissen, welches Tempo Sie wählen werden?

GOULD: Insofern ja, als ich mir, wie der Konzertpianist, gewisse Möglichkeiten offenhalte. Nein deshalb, weil man auf dem Podium keine zweite Chance hat. Als ich die „Goldbergvariationen“ von Bach einspielte, begann ich nicht mit der „Aria“, sondern mit der ersten Variation. Dann nahm ich alle Variationen mit Ausnahme des Themas am Ende auf. Das war die Arbeit einer Woche. Dann versuchte ich, zwei Darstellungen des Themas zu finden; eine für den Beginn, die andere für den Schluß. Der Anfang sollte nicht die in den Variationen folgenden Entwicklungen enttönen; sollte möglichst einfach und, schlicht klingen. Ich brauchte 21 „Takes“ bis ich

FonoForum: Ein extremes Beispiel.

verständnis gegenüber dem Medium herrscht. Viele Musiker glauben, daß sie eine höhere Einheit herstellen, wenn sie alles von Anfang bis Ende durchspielen. Das erste, was man bei Studio-Produktionen lernen muß: es handelt sich um ein ganz anderes Medium, vom Konzertsaal so verschieden wie der Film vom Theater. Vor drei Jahren machte ich ein interessantes Experiment. Ich stellte ein Tonband mit Musik von William Byrd bis Schönberg zusammen. Ich wußte, wo ich jeweils geschnitten hatte. Ich lud achtzehn Leute ein, die ich in drei Gruppen aufteilte: sechs Musiker, sechs technisch Versierte, sechs Laien. Die Kandidaten konnten das Band bis zu drei Mal anhören und sollten dann sagen, wo die Schnitte waren. Am schwächsten – ein Prozent richtige Antworten – schnitten die Musiker ab; etwas besser – drei Prozent – die Techniker; am besten die Laien, die nicht Musik lesen konnten.

FonoForum: Besteht aber nicht eine gewisse Affinität zur spontanen Aktion auf dem Podium, wenn Sie noch kurz vor der Aufnahme-Sitzung nicht wissen, welches Tempo Sie wählen werden?

GOULD: Ich muß gestehen, daß mich „Chromatische Fantasie und Fuge“ immer gelangweilt hat. Aber wir werden sie einspielen, und auch noch die kleineren Bach-Stücke. Was Wagner betrifft: hätte er für das Klavier komponiert, würde ich alle seine Werke spielen, denn ich bin ein großer Wagnerianer. Und was ich ebenfalls bedaure: daß Richard Strauss, mit Ausnahme seiner frühen Periode, nicht für das Klavier geschrieben hat. Die „Burleske“ spielte ich viele Male. Generell mag ich die romantische Musik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht sehr: Schumann, Chopin natürlich. Mendelssohn ist die Ausnahme. Ich schätze seine Symphonien und die Oratorien, und vielleicht werde ich auch die „Variations sérieuses“ einmal aufnehmen.

hatte, was mir vorschwebte. Das wäre auf dem Podium niemals möglich. Und vor allem kann man nicht in den Sequenzen spielen, die ich bei den „Goldbergvariationen“ verwendete. Man muß nämlich praktisch für jeden Takt der Musik auch die entsprechende emotionale Bereitschaft mobilisieren. Das gelingt einem nie, wenn man von vorn bis hinten spielt. Natürlich setzt mein Verfahren voraus, daß man eine Idee des Werks im Kopf hat, eine ideelle Einheit. Dann aber kann man auch die 13. Variation aufnehmen, ohne daß man durch die ersten zwölf auf sie eingestimmt ist. Die Totalität muß im Kopf sein.

FonoForum: Wenn wir nun noch ein paar praktische Fragen anschneiden: werden Sie von Bach auch noch jene Werke aufnehmen, die nicht eingespielt sind, also etwa „Chromatische Fantasie und Fuge“? Ferner: wie steht es mit Musik des 19. Jahrhunderts? Immerhin gibt es ja Platten mit Werken von Schumann, Brahms und Wagner.

GOULD: Ich muß gestehen, daß mich „Chromatische Fantasie und Fuge“ immer gelangweilt hat. Aber wir werden sie einspielen, und auch noch die kleineren Bach-Stücke. Was Wagner betrifft: hätte er für das Klavier komponiert, würde ich alle seine Werke spielen, denn ich bin ein großer Wagnerianer. Und was ich ebenfalls bedaure: daß Richard Strauss, mit Ausnahme seiner frühen Periode, nicht für das Klavier geschrieben hat. Die „Burleske“ spielte ich viele Male. Generell mag ich die romantische Musik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht sehr: Schumann, Chopin natürlich. Mendelssohn ist die Ausnahme. Ich schätze seine Symphonien und die Oratorien, und vielleicht werde ich auch die „Variations sérieuses“ einmal aufnehmen.



FonoForum: Aber von Schumann haben Sie das Es-Dur Klavierquartett aufgenommen.

GOULD: Ja – ich wollte einfach einmal in meinem Leben ein Werk von Schumann spielen. Ob Sie es glauben oder nicht: Nicht einmal in meiner Studienzeit habe ich ein einziges Werk von Schumann gespielt. Ich gebe zu: das ist kein sehr guter Grund... Was Brahms betrifft, so bestehen Pläne mit Columbia, allenfalls eine zweite Platte mit Klavierstücken einzuspielen.

FonoForum: Die Paganini-Variationen? Die Händel-Variationen?

GOULD: Die mag ich nicht so sehr. Ich habe beide Zyklen während meines Studiums gespielt, aber sie begeistern mich nicht.

FonoForum: Nun berichten Ihre Schallplatten auch von exotischeren Vorlieben: Grieg, Bizet, Sibelius.

GOULD: Im Fall von Bizets „Chromatischen Variationen“ verstehe ich nicht, weshalb sie nicht öfter – und vor allem in Europa – aufgeführt werden. Bei Sibelius hat mich vor allem

INTERVIEW: Glenn Gould



Glenn Goulds erster Fernsehauftritt in den USA im Jahre 1960. Hier zusammen mit Leonard Bernstein und Igor Stravinsky während der Aufnahmen zu dem Fernsehfilm „Leonard Bernstein und die New Yorker Philharmoniker“

die Tatsache fasziniert, daß Sibelius zwar nicht sehr interessiert war, Klaviermusik zu schreiben, doch mit den Sonatinen praktisch als einziger Komponist seiner Generation bewies, daß man Klavierwerke ohne orchestrale Effekte – Oktavenderdoppelungen usw. – schaffen kann. Der Struktur nach sind die Sonatinen so durchsichtig wie Haydn-Sonaten. Sie sind nicht große Musik; aber manchmal ist es amüsant, solche Texte für sich zu entdecken. Eine andere Entdeckung war die Originalfassung von Hindemiths „Marienleben“. Die zweite Fassung von 1948 konnte mich nie überzeugen, und als in Amerika die Urfassung wieder auftauchte, war das, meiner Ansicht nach, ein Glücksfall. 1962 führte ich die erste Fassung öffentlich auf, und ich glaube, sie ist einer der Höhepunkte der Musik unseres Jahrhunderts: kontrapunktische Durchsicht und großartige Integrität.

FonoForum: Noch eine andere Frage: hören Sie sich Platten von anderen Pianisten an?

GOULD: Ja, das tue ich. Ich habe es immer seltsam gefunden, wenn Pianisten auf diese Frage geantwortet haben: ja; ich höre mir öfters Rachmaninoff an... (Gelächter). Ich dagegen höre mir Pianisten an, die noch sehr lebendig sind... Von der älteren Generation hat mich als einziger Arthur Schnabel geprägt. Ich bewundere auch die Art, wie Weissenberg Chopins e-Moll-Konzert meistert; und auch Martha Argerichs Interpretation von Liszts h-Moll-Sonate ist hervorragend. Brendels Mozart-Konzerte...

FonoForum: Eine letzte Frage. Sie betrifft Schallplatten-Pläne.

GOULD: Da habe ich viele. Bach, Beethoven; und ich möchte in den nächsten Jahren einige der späten Haydn-Sonaten aufnehmen.

Anmerkung

Der Leser sei an dieser Stelle auf den Fono-Kritik-Teil verwiesen, in dem Martin Meyer Schallplatten-Neuinspielungen sowie Wiederveröffentlichungen mit Glenn Gould bespricht.

Vollständige

In Klammern ist jeweils das Jahr der Einspielung angegeben. Platten, die nicht im deutschen Katalog verzeichnet sind, wurden mit der amerikanischen Nummer versehen.

Anhalt, Fantasie (1967); Col. 32110046

Bach, C.P.E., Württemb. Sonate Nr. 1 (1968); Col. 35914

Bach, J.S., Klavierkonzert Nr. 1 d-Moll; Columbia Symphony, Bernstein (1957); Col. ML 5211

Klavierkonzert Nr. 2 E-Dur; Columbia Symphony, Golschmann (1969); CBS 61844

Klavierkonzert Nr. 3 D-Dur; Columbia Symphony, Golschmann (1967); CBS 61819

Klavierkonzert Nr. 4 A-Dur; Columbia Symphony, Golschmann (1969); CBS 61844

Klavierkonzert Nr. 5 f-Moll; Columbia Symphony, Golschmann (1958); CBS 61819

Klavierkonzert Nr. 7 g-Moll. Columbia Symphony, Golschmann (1967); CBS 61819

Die Kunst der Fuge, Fugen 1-9; Gould an der Orgel (1962); Col. MS 6338

Französische Suiten Nr. 1-6 (1971/72/73); CBS 78241

Engl. Suiten Nr. 1-6 (1975/76); CBS 79208

Goldberg-Variationen (1955); CBS 61540

Zwei- und dreistimmige Inventionen (1963/64); CBS 61601

Italienisches Konzert (1959); CBS 61844

Ouvertüre im französischen Stil (1973); CBS 78241

Partiten Nr. 1-6 (1957/59/62/63); CBS 77289

Partita Nr. 5 (1954); CBC Programm 120

3 Sonaten für Viola da Gamba und Klavier; Leonard Rose (Cello) (1974); CBS 76373

6 Sonaten für Violine und Klavier; Jaime Laredo (1976); CBS 79209

Bach, J.S., Toccata Nr. 1, 3, 4 (1978);

CBS 76881

Toccata Nr. 2, 5, 6, 7 (1978/79); CBS 76984

Toccata Nr. 5 e-Moll (1963); Col. MS 6498

6 kl. Präludien BWV 933-938 (1980); CBS 76985

Kl. Präludien BWV 924-928, 930 (1980); CBS 76985

Präludium und Fughetta BWV 899 (1980); CBS 76985

Präludien BWV 902, 902a, Fuge BWV 902 (1980); CBS 76985

3 kl. Fugen BWV 952, 953, 961 (1980); CBS 76985

Präludium und Fuge BWV 895 (1980); CBS 76985

Präludium und Fuge BWV 900 (1980); CBS 76985

Fughetta c-Moll BWV 961 (1980); CBS 76986

Das wohltemp. Klavier I (1962/63/65); CBS 77225

Das wohltemp. Klavier II (1966/67/69/71); CBS 77337

Fuge E-Dur aus Wohlt. Klavier II (1957); Col. ML 5186

Fuge fis-Moll aus Wohlt. Klavier II (1957); Col. ML 5186

Beethoven, Klavierkonzert Nr. 1 C-Dur, Columbia Symphony, Bernstein (1958); CBS 77409

Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur; Columbia Symphony, Bernstein (1957); CBS 77409

Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll; Columbia Symphony, Bernstein (1959); CBS 77409

Klavierkonzert Nr. 4 C-Dur; New York Philharmonic, Bernstein (1961); CBS 77409

Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur; American Symphony, Stokowski (1966); CBS 77409

Sonate Nr. 1 f-Moll op. 2/1 (1978); Col. 35911

Sonate Nr. 2 A-Dur op. 2/2 (1978); Col. 35911

Sonate Nr. 3 C-Dur op. 2/3 (1978);

Discographie Glenn Gould

Col. 35911

Sonate Nr. 5 c-Moll op. 10/1 (1964); CBS 78275

Sonate Nr. 6 F-Dur op. 10/2 (1964); CBS 78275

Sonate Nr. 7 D-Dur op. 10/3 (1964); CBS 78275

Sonate Nr. 8 c-Moll op. 13 (1966); CBS 78275

Sonate Nr. 9 E-Dur op. 14/1 (1966); CBS 78275

Sonate Nr. 10 G-Dur op. 14/2 (1966); CBS 78275

Sonate Nr. 14 cis-Moll op. 27/2 (1967); CBS 61861

Sonate Nr. 15 D-Dur op. 28 (1979); Col. 35911

Sonate Nr. 16 G-Dur op. 31/1 (1971/73); Col. M 32349

Sonate Nr. 17 d-Moll op. 31/2 (1967/71); Col.-M. 32349

Sonate Nr. 18 Es-Dur op. 31/3 (1967); Col. M 32349

Sonate Nr. 23 f-Moll op. 57 (1967); CBS 61861

Sonate Nr. 30 E-Dur op. 109 (1956); CBS 61798

Sonate Nr. 31 As-Dur op. 110 (1956); CBS 61798

Sonate Nr. 32 c-Moll op. 111 (1956); CBS 61798

32 Variationen c-Moll (1966); Col. M 30080

Variationen Es-Dur op. 35 (1967); Col. M 30080

Variationen F-Dur op. 34 (1967); Col. M 30080

Symphonie Nr. 5 c-Moll op. 67 (Liszt) (1967/68); Col. MS 7095

Symphonie Nr. 6 F-Dur op. 68, 1. Satz (Liszt) (1968); Col. 35914

Bagatellen op. 33, op. 126 (1974); CBS 76424

Berg, Sonate op. 1 (1953); Hallmark RS 3

Sonate op. 1 (1958); Col. ML 5336

Bizet, Premier Nocturne (1972); Col. M 32040

Variations chromatiques (1971); Col. M 32040

Brahms, Intermezzi op. 76/6, 7; op. 116/4; op. 117 1-3; op. 118/1, 2, 6; op. 119/1 (1960); CBS 73093

Klavierquintett f-Moll op. 34; Montreal String Quartet (1957); CBC Programm 140

Byrd, First Pavan and Galliard (1967), Sixth Pavan and Galliard (1967), A Voluntary (1967), Hughe Asthon's Ground (1971), Sellingers Round (1971); Col. M 30825

Gibbons, Allemande, or Italian Ground (1968), Fantasy in C (1968), Salisbury Pavan and Galliard (1969); Col. M 30825

Gould, Streichquartett op. 1; Montreal String Quartet (1956); CBC Programm 142

Streichquartett op. 1; Symphonia Quartet (1960); Col. MS 6178

„So you want to write a fugue?“; Benson-Guy, Darian, Bressler, Gramm, Juilliard Quartet, V. Golschmann (1963); Col. 35914

Grieg, Sonate Nr. 7 e-Moll (1971); Col. M 32040

Händel, Suiten Nr. 1-4 (1972); CBS 73076

Haydn, Sonate Nr. 3 Es-Dur (1958); Col. ML 5274

Hetu, Variations for Piano (1967); Col. Masterworks 32110046

Hindemith, Sonaten Nr. 1-3 (1966/67); Col. M 32350

Vier Sonaten für Blechbläser und Klavier; Versch. Solisten (1975/76); Col. M 33971

„Das Marienleben“; Roxolana Roslak (Sopran) (1978); Col. 34597

Krenek, Sonate Nr. 3 (1958); Col. ML 5336

Morawetz, Fantasie (1954); CBC Programm 120

Fantasy d-Moll (1966); Col. Masterworks 32110046

Mozart, Klavierkonzert Nr. 24 c-Moll KV 491; CBC Symphony, Susskind (1961); Col. MS 6339

Fantasie d-Moll KV 397 (1972); Col. M 32348

Fantasie und Fuge C-Dur KV 394 (1958); Col. ML 5274

Fantasie c-Moll KV 475 (1966/67); Col. M 33515

Sonate Nr. 1 C-Dur KV 279 (1967); Col. MS 7097

Sonate Nr. 2 F-Dur KV 280 (1967); Col. MS 7097

Sonate Nr. 3 B-Dur KV 281 (1967); Col. MS 7097

Sonate Nr. 4 Es-Dur KV 282 (1967); Col. MS 7097

Sonate Nr. 5 G-Dur KV 283 (1967); Col. MS 7097

Sonate Nr. 6 D-Dur KV 284 (1968); Col. MS 7274

Sonate Nr. 7 C-Dur KV 309 (1968); Col. MS 7274

Sonate Nr. 8 a-Moll KV 310 (1969); Col. M 31073

Sonate Nr. 9 D-Dur KV 311 (1968); Col. MS 7274

Sonate Nr. 10 C-Dur KV 330 (1958); Col. ML 5274

Sonate Nr. 10 C-Dur KV 330 (1970); Col. M 31073

Sonate Nr. 11 A-Dur KV 331 (1965/70); Col. M 32348

Sonate Nr. 12 F-Dur KV 332 (1965/66); Col. M 31073

Sonate Nr. 13 B-Dur KV 333 (1970); Col. M 31073

Sonate Nr. 14 c-Moll KV 457 (1973/74); CBS 73479

Sonate Nr. 15 C-Dur KV 545 (1967); Col. M 32348

Sonate Nr. 16 B-Dur KV 570 (1974); CBS 73479

Sonate Nr. 17 D-Dur KV 576 (1974); CBS 73479

Sonate mit Rondo F-Dur KV 533/KV 494 (1972/73); Col. M 32348

Prokofieff, Sonate Nr. 7 B-Dur op. 83 (1967); Col. MS 7173

„The Winter Fairy“ (aus „Cinderella“; arr. M. Fichtengoltz); A. Pratz (Violine) (1953); Hallmark RS 3

Scarlatti, Sonaten L. 413, 463, 486; Col. 35914

(1966/67); Col. M 33515

Sonate Nr. 1 C-Dur KV 279 (1967); Col. MS 7097

Sonate Nr. 2 F-Dur KV 280 (1967); Col. MS 7097

Sonate Nr. 3 B-Dur KV 281 (1967); Col. MS 7097

Sonate Nr. 4 Es-Dur KV 282 (1967); Col. MS 7097

Sonate Nr. 5 G-Dur KV 283 (1967); Col. MS 7097

Sonate Nr. 6 D-Dur KV 284 (1968); Col. MS 7274

Sonate Nr. 7 C-Dur KV 309 (1968); Col. MS 7274

Sonate Nr. 8 a-Moll KV 310 (1969); Col. M 31073

Sonate Nr. 9 D-Dur KV 311 (1968); Col. MS 7274

Sonate Nr. 10 C-Dur KV 330 (1958); Col. ML 5274

Sonate Nr. 10 C-Dur KV 330 (1970); Col. M 31073

Sonate Nr. 11 A-Dur KV 331 (1965/70); Col. M 32348

Sonate Nr. 12 F-Dur KV 332 (1965/66); Col. M 31073

Sonate Nr. 13 B-Dur KV 333 (1970); Col. M 31073

Sonate Nr. 14 c-Moll KV 457 (1973/74); CBS 73479

Sonate Nr. 15 C-Dur KV 545 (1967); Col. M 32348

Sonate Nr. 16 B-Dur KV 570 (1974); CBS 73479

Sonate Nr. 17 D-Dur KV 576 (1974); CBS 73479

Sonate mit Rondo F-Dur KV 533/KV 494 (1972/73); Col. M 32348

Prokofieff, Sonate Nr. 7 B-Dur op. 83 (1967); Col. MS 7173

„The Winter Fairy“ (aus „Cinderella“; arr. M. Fichtengoltz); A. Pratz (Violine) (1953); Hallmark RS 3

Scarlatti, Sonaten L. 413, 463, 486; Col. 35914

Schönberg, Klavierkonzert op. 42; CBC Symphony, Craft (1961); Col. MS 6339

Drei Klavierstücke op. 11 (1958); Col. ML 5336

Drei Klavierstücke op. 11 (1965); Fünf Klavierstücke op. 23 (1965); Sechs kleine Klavierstücke op. 19 (1964/65); Klavierstücke op. 33 a/b (1965), Suite op. 25 (1964); Col. MS 6817

Fantasie für Violine und Klavier; Israel Baker (Violine) (1964); Col. MS 7036

Ode an Napoleon; Juilliard Quartet, John Horton (Sprecher) (1965); Col. MS 7037

Lieder op. 1, 2, 15; Donald Gramm, Ellen Faull, Helen Vanni (1964/65); Col. MS 6816

Lieder op. 3, 6, 12, 14, 48, op. posth. Gramm, Cornelis Ophthof, Vanni (1964/65, 1968, 1970/71); Col. M 31312

Schumann, Klavierquartett Es-Dur; Juilliard Quartet (1968); CBS 61820

Scriabin, Sonate Nr. 3 (1968); Col. MS 7173

2 Préludes op. 57 (1972); Col. 35914

Schostakowitsch, Drei fant. Tänze für Violine und Klavier (trans. H. Glickman); Albert Pratz (Violine) (1953); Hallmark RS 3

Sibelius, Drei Sonatinen op. 67, Kyllikki, Drei lyrische Stücke op. 41 (1977); CBS 76674

Strauss, Enoch Arden; Claude Rains (Sprecher) (1961); Col. MS 6341

Ophelia-Lieder op. 67; Elisabeth Schwarzkopf (Sopran) (1966); Col. 35914

Taneieff, „The Birth of the Harp“ (trans. A. Hartmann); Albert Pratz (Violine) (1953); Hallmark RS 3

Wagner, Meistersinger-Vorspiel, Siegfrieds Rheinfahrt, Siegfried-Idyll, (trans. G. Gould) (1973); Col. M 32351

Gespräche, At Home with Glenn Gould; Interview with Vincent Tovell (1959); CBC E-156

Concert Dropout; Interview with John McClure (1968); Col. BS-15

A Glenn Gould Fantasy (1971/75); Col. 35914