

Der Klavierübung vierter Teil

Bachs Goldberg- Variationen in verschiedenen Interpretationen

fono forum bringt regelmäßig vergleichende Diskografien der wichtigsten Werke unserer Musikkultur. In den vergangenen Heften wurden die verfügbaren Schallplattenaufnahmen der folgende Werke ausführlich und detailliert miteinander verglichen:

Bach, Brandenburgische Konzerte
Beethoven, Fidelio
Brahms, Sinfonie Nr. 4
Mozart, Requiem
Mussorgsky, Boris Godunow
Puccini, La Bohème

„Clavierübung — bestehend in einer Aria mit verschiedenen Veraenderungen vors Clavicimbel mit zwei Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung verfertigt . . .“ — unter diesem Titel erschien 1742 Bachs gigantisches Variationenwerk im Druck. Welch bescheidene „Zweckbestimmung“ dieses an formaler, figurativer, kontrapunktischer, rhythmischer und harmonischer Vielfalt so reichen Klavierzyklus, der am Beginn der modernen Geschichte der Variation steht und zugleich einen Höhepunkt dieses musikalischen Formtypus bildet! Das Werk läßt uns schwer erkennen, auf welcher geistigen Stufe jene „Gemüths-Ergetzung“ sich zur Zeit Bachs vollzogen haben mag. Die Goldberg-Variationen entstanden im Auftrage eines ehemaligen russischen Gesandten namens Graf Keyserling. Nach den Berichten des Bach-Biographen Forkel kränkelte der Herr Graf viel und litt unter Schlaflosigkeit. In solchen Zeiten mußte sein Schützling Johann Gottlieb Goldberg, ein Schüler Bachs, „in einem Nebenzimmer die Nacht zubringen, um ihm während der Schlaflosigkeit etwas vorzuspielen. Einst äußerte der Graf gegen Bach, daß er gern einige Klavierstücke für seinen Goldberg haben möchte, die so sanften und etwas munteren Charakters wären, daß er dadurch in seinen schlaflosen Nächten aufgeheitert werden könnte. Bach glaubte, diesen Wunsch am besten durch Variationen erfüllen zu können, die er bisher, der stets gleichen Grundharmonie wegen, für eine undankbare Arbeit gehalten hatte.“ Übrigens wurde nicht bekannt, ob der Graf beim Hören „seiner“ Variationen einschlafen konnte — vermutlich war es aber der Fall, denn er belohnte Bach mit einem goldenen Becher, der mit 100 Louisdor gefüllt war. Goldberg, von Forkel zwar als brillanter Klavierspieler, jedoch ohne besonderes Talent zur Komposition beschrieben, ist durch Bachs großangelegtes Variationswerk — dem dritten nach der Orgel-Passacaglia und Violin-Chacone — zu billiger Unsterblichkeit gekommen.

Nach Bachs eigener Anweisung sind die Goldberg-Variationen den Cembalisten vorbehalten. Sie stellen auch heute noch an den Spieler (ebenso auch an den Hörer) ungewöhnlich hohe Anforderungen und lassen trotz der strengen Stimmführung einen großen Spielraum für verschiedene, nebeneinander gültige Deutungsmöglichkeiten offen. Der Bielefelder Katalog verzeichnet zur Zeit sieben Schallplattenaufnahmen des Variationszyklus. In dieser Reihe begegnen wir nur einmal dem modernen Konzertflügel — eine Aufnahme mit Jörg Demus, die entgegen den ausdrücklichen Anweisungen Bachs und dem heute bevorzugt geltenden klanglichen Standard bei Interpretationen gerade dieses Werk eine Außenseiterstellung einnimmt und deshalb hier außer acht bleiben soll. Das Werk wird freilich durch den Cembaloklang auf die Ebene historisch

orientierter Musikkpflege gerückt, indessen werden die zweimanualigen Instrumente durch stufenhafte Dynamik und nicht zuletzt durch die Vielfalt der klanglichen Kombinationsmöglichkeiten den durchsichtigen Klaviersätzen besonders gerecht.

Bei der Produktion aller sechs Aufnahmen stellte sich den Cembalisten ein schwerwiegendes formal-musikalisches Problem, das durch außerkünstlerische, offensichtlich von der Seite des Schallplattenumsatzes diktierte Forderungen der meisten Schallplattenproduzenten aufgeworfen wurde: Mit Ausnahme von Walchas durchweg vollständiger Interpretation des gesamten Zyklus bieten die fünf übrigen Aufnahmen das Werk zwar vom Notentext her vollständig, nicht aber musikalisch-strukturell in der Gesamtheit. Während Helmut Walcha vom Schallplattenhersteller eine zusätzliche Plattenseite zugestanden wurde, um alle von Bach vorgeschriebenen Wiederholungen jeder Variation voll ausspielen zu können, müssen die anderen Cembalisten auf diese in der Konzertpraxis durchaus üblichen und dem Verständnis des Hörers dienenden Spielregeln verzichten. Das Unbefriedigende solcher Praktiken wird sich vom Interpreten leicht auf den Hörer übertragen, wenn das Werk vor uns mit „Gleichgewichtsstörungen“ erstrahlt. So fügen die Cembalisten Landowska, Ruzickova und Leonhardt völlig unmotiviert Wiederholungen besonders bevorzugter(?) oder extrem kurzer(?) Variationen in den Gesamttablauf ein. Während Gustav Leonhardt, wie etwa in den Variationen Nr. 2 und 4, beide Teile der ausgewählten Variationen konsequent wiederholt, begnügt sich die Cembalistin Zuzana Ruzickova in den Variationen Nr. 4 und 9 mit der jeweiligen Wiederholung des zweiten Teils — nicht ohne dabei den Formgedanken durch Klangfarbenveränderungen zu verschleiern! Völlig unverständlich bleibt es, wenn die im Jahre 1959 verstorbene polnische Cembalistin Wanda Landowska, von willkürlichen Wiederholungen einzelner Teile abgesehen, der Variation Nr. 5 noch den Themenanfang anfügt.

Den ausgewogenen Formgedanken bleibt in erster Linie Helmut Walcha verpflichtet. Sein bekanntes Prinzip: formale Klarheit vor emotioneller Ausdeutung, findet auch hier wieder einen überzeugenden Niederschlag. Walcha verzichtet um der Klarheit, Überschaubarkeit und Transparenz willen bewußt auf Klangfarbenveränderungen bei den Wiederholungen. Er macht übrigens auch als einziger der Cembalisten die traditionelle Dreiteiligkeit der Französischen Ouvertüre, die als Formtypus der Variation Nr. 16 zugrunde liegt, durch abschließenden Akkord im Forteklang deutlich. Für jede Variation behält Walcha die einmal gewählte Registrierung bei. In seiner außerordentlich flüssigen Darstellung haben Rubati und Ritardandi keinen Platz. Die Beschränkung der Freizügigkeit bei der Gestaltung einer

rezitativischen Melodie geht so weit, daß Walcha die Oberstimme in der Variation Nr. 13 metronomisch auffaßt und damit in seinem Streben nach musikalischer Strenge wohl über das Ziel hinauszuschießen scheint. (Eine Parallele dazu findet sich im Mittelsatz der Triosonate für Orgel Nr. 5 C-dur von Bach!) Walchas auf musikalische Vordergründigkeit und Gleichmaß beruhende Interpretation des Werkgesamten zeigt alle Spielarten einer brillanten, doch gezügelten Bach-Darstellung. Der durchweg positive Eindruck der Aufnahme gründet sich nicht zuletzt auf die uneingeschränkt vorzügliche Wiedergabequalität. Neben Walchas Interpretation liegt nur noch die Einspielung des Werkes durch Ralph Kirkpatrick in der Mono- und Stereofassung vor. Die übrigen Aufnahmen sind offenbar älteren Datums und können nur mono wiedergegeben werden.

Die Aufnahmen:

Helmut Walcha (Ammer-Cembalo)
Electrola STE 80 032/33 S, Stereo,
31,50 DM

Ralph Kirkpatrick (Neupert-Cembalo)
DGG 198 020, Stereo, 25,— DM

Wanda Landowska (Pleyel-Cembalo)
RCA LM 1080-C, Mono, 21,— DM

Zuzana Ruzickova (Cembalo)
Supraphon SUAM 10 192, Mono,
21,— DM

Karl Richter (Neupert-Cembalo)
Decca LXT 2019, Mono, 25,— DM

Gustav Leonhardt (Ammer-Cembalo)
Amadeo AVRS 6109, Mono, 21,— DM

In puncto Artikulationsreichtum und Virtuosität kommt Kirkpatrick's Aufnahme der Einspielung Walchas am nächsten. Doch treten bei ihm agogische Momente und vor allem ein stärkeres emotionelles Engagement deutlich hervor. Ebenso wie Walcha hält auch Kirkpatrick an der einmal gewählten Registrierung fest. Sein Spiel ist von federnder Elastizität und nuancenreich in den Anschlagsarten. So unterstreicht Kirkpatrick durch bewußte Klanggestaltung die Vielfalt der Formschemata, die Bach souverän eingesetzt hat. Kirkpatrick's Interpretation mag vielleicht farbiger und deshalb wohl interessanter als Walchas sein, indessen fehlt ihr die strukturelle Großräumigkeit und Strenge, die durch Klangfarbenvariation nur schwer ersetzt werden können. Bilden Helmut Walcha und Ralph Kirkpatrick Gegensätze in der Grundkonzeption des Spiels, so bezeugen die Aufnahmen der Cembalistin Wanda Landowska (sie war Lehrerin Kirkpatrick's) noch viel extremer die Grundansicht, daß dem Cembalo emotionelle Darstellungsmöglichkeiten einzuräumen sind (Wanda Landowska gehört zu den Pionieren, die das Cembalo für unsere Zeit zurückerobert haben). Die polnische Cembalistin exponierte sich allein durch kontrastreiche Anschlagsarten. Ihre Tempi umspannen große Gegensätze. In schnellen Variationen neigte sie zu Brillanz, Schärfe und Pointierung des Spiels. Man spürt das Bestreben der großen Musikerin, klavieristische Effekte auf das Cembalo zu übertragen. Die Terrassendynamik wird durch Anschlagsdifferenzierung und rezitatives Aus-schwingen der Melodie überwunden, wobei mitunter Tempodehnungen und -rückungen

als probate, legitime Mittel angesehen werden. Die Interpretationen Wanda Landowskas sind kraftvoll und mächtig. Infolge des starken emotionalen Engagements der Künstlerin entfernt sich die Darstellung zwar von dem heute verbreiteten Interpretationsstandard, als Zeugnis einer ungewöhnlichen musikalischen Leistung wird die Platte die Erinnerung an eine große Instrumentalistin unserer Zeit wachhalten. Unter den vorliegenden Aufnahmen wurde sie übrigens als einzige mit einem Grand Prix du disque ausgezeichnet.

Ganz auf den Effekt abgestimmt erscheint die Interpretation des Werkes durch die Cembalistin Zuzana Ruzickova. Die einzelnen Variationen werden nicht allein in sich ausgedeutet, sondern stehen auch in engem zyklischen Zusammenhang mit den vorangehenden und nachfolgenden Stücken. Schlichte Melodieführung, aber auch Schlüsse erhalten pathetische Akzente (ganz besonders der Schluß von Variation Nr. 9!). Die Aufnahme spiegelt das hohe Maß an Erlebnis- und Gestaltungskraft der Cembalistin wider, in der Virtuosität und ständiger Klangfarbenwechsel statt Linearitätsbewußtsein und Formstrenge im Vordergrund stehen. Haben sich beim Vergleich der vorliegenden sechs Aufnahmen zeitliche Mittelwerte bei den Darstellungen jeder einzelnen Variation ergeben, so weichen die Ablaufzeiten Zuzana Ruzickovas am stärksten in extreme Richtungen davon ab. Während Helmut Walcha die Variation Nr. 6 in 1'30 Minuten einschließlich Wiederholungen wiedergibt, benötigt die Ruzickova 1'34 Minuten, um diese Variationen nur einfach durchzuspielen. Gegensätzliches könnte von den Variationen Nr. 2 und 8 nachgewiesen werden. Damit mag angedeutet sein, daß die Darstellung durch stärkste Erlebnisprojektionen der Künstlerin bestimmt ist. Ob solche, einzig auf subjektiver Vorstellungskraft beruhenden Ausdeutungen bei wiederholtem Hören ihre unmittelbare Ansprechbarkeit behalten, bleibe dahingestellt. (Der Ordnung halber sei noch vermerkt, daß die Goldberg-Variationen mit dem vierten Teil und nicht, wie im Kommentar erwähnt, mit dem zweiten Teil der Klavierübung identisch sind.)

Auch Karl Richter vertritt in seiner Aufnahme die virtuose Seite der Darstellungsmöglichkeit. In der klanglichen Abfolge seiner Gesamtinterpretation stehen die Variationen in starkem Kontrast zueinander. Das führt so weit, daß Richter in der Variation Nr. 12 der Komposition unangemessene klangliche Mittel wählt: Er ordnet der rechten Hand ein 4-Fuß-Register zu und liegt damit — gegenüber dem Notentext — um eine Oktave zu hoch. Um des größeren Effekts willen behält er ferner im zweiten Teil der siebenten Variation nicht nur die ohnehin überraschende Lautenregistrierung bei, sondern ist durch weitere Klangfarbenveränderung auf noch größeren Effekt bedacht. Richters Interpretation ist musikalisch und lebendig, wenn auch im Ablauf sprunghaft und unausgeglichen. Brillanz, Impulsivität und Spielfreude sichern der Darstellung zwar einen hohen Rang, indessen stellt sich das bei Walcha und Kirkpatrick vorherrschende Formerlebnis nicht ein. Über den Weg formaler (nüchterner) Sachlichkeit wird man durch den holländischen Cembalisten Gustav Leonhardt an das Werk herangeführt. Seine Darstellung ist zuverlässig, maßvoll, gezügelt und daher nur in geringem Maße virtuos. Hinsichtlich der Klangfarbenkonstanz, die der Deutlichkeit der Formschemata und Stimmführung zugute kommt, zeigt Leonhardts Spiel Ähnlichkeit mit dem Darstellungsstil Walchas. Durch Anschlagsnuancierungen — auffallend ist die Vorliebe für Staccatowirkungen — gewinnt das Klanggeschehen an plastischer Wirkung. Die stilistisch fundierte Interpretation zeichnet sich weniger durch interessante, profilierte und eigenwillige Spielmanieren als durch Ausgewogenheit und unauffällige Solidität aus.

Optimistische Prognose

Eine Steigerung des Plattenumsatzes, die vor allem die 30-cm-Langspielplatte betrifft, gibt der Wirtschaftsbericht des Bundesverbandes der Phonographischen Wirtschaft für das erste Halbjahr 1965 im Vergleich zum gleichen Zeitraum des Vorjahres bekannt. Insgesamt wurden in den ersten sechs Monaten 5,5 Millionen 30-cm-Platten (im ersten Halbjahr des Vorjahres: 3,3 Millionen) verkauft. Ein Drittel davon waren Stereo-Aufnahmen. Fast jede zweite Aufnahme enthielt Werke aus der „ersten Musik“. An 25-cm-Platten, dem Stiefkind nicht nur des deutschen Repertoires, wurden von Januar bis Juni 0,6 Millionen Stück verkauft; bei der kleinen Langspielplatte (17 cm) betrug die Anzahl der verkauften Platten insgesamt 3,5 Millionen Stück. Die im Bundesverband der Phonographischen Wirtschaft zusammengeschlossenen deutschen Schallplattenfirmen rechnen auf Grund dieses Ergebnisses mit einem höheren Umsatz auch für das zweite Halbjahr.