

Gerhard Wienke:

Der Klavierübung

Bachs Klavier-Partiten in verschiedenen Interpretationen

Partita Nr. 1—6

Ralph Kirkpatrick (Neupert-Cembalo)
DGG 198 003/5, SAPM, Stereo, 75,— DM

Partita Nr. 1—6

Helmut Walcha (Ammer-Cembalo)
Electrola STE 80 445/6, Stereo, 42,— DM

Partita Nr. 1—6

Karl Richter (Neupert-Cembalo)
Decca SAWD 9913/4-B, Stereo, 42,— DM

Partita Nr. 2

Wanda Landowska (Pleyel-Cembalo)
(+ J. S. Bach, Capriccio über die Abreise,
Fantasie c-moll
J. K. F. Fischer, Passacaglia d-moll)
RCA LM 2194-C, Mono, 21,— DM

Partita Nr. 1

Dinu Lipatti (Klavier)
(+ W. A. Mozart, Sonate a-moll, KV 310)
Columbia C 60 600, Mono, 15,— DM

Partita Nr. 1

Carl Seemann (Klavier)
(+ J. S. Bach, Sechs kleine Praeludien
Chromatische Fantasie und Fuge d-moll
Toccata und Fuge D-dur)
DGG 138 017 SLP, Stereo, 25,— DM

Partita Nr. 5—6

Glenn Gould (Klavier)
(+ J. S. Bach, Klavierkonzert d-moll)
Philips A 01 360 L, Mono, 25,— DM

Der Dienst für Kirche und Schule war seit Bachs Berufung nach Leipzig, 1723, nur ein Teil der Verpflichtungen, denen der Meister nachzukommen hatte. Zu seinen Obliegenheiten gehörte ebenso auch die Unterweisung von Musikstudenten im Klavierspiel. Bach war somit nicht nur Nachfolger von Johann Kuhnau im Thomaskantorat, sondern auch einer der führenden Klavierlehrer Leipzigs. Zur Festigung seines Rufes entschloß er sich 1731, seine zuvor einzeln veröffentlichten Klavier-Partiten nunmehr in ihrer Gesamtheit im Druck erscheinen zu lassen. In Anlehnung an die Klavierkompositionen Kuhnaus erhielten sie den bescheidenen Titel „Klavierübung“ (Teil I).

Mit diesen Kompositionen knüpfte Bach an den von Froberger geschaffenen Formtypus der Klavier-Suite an, der von ihm auf ebenso geniale wie mannigfaltige Weise zur höchsten Vollendung gebracht wurde. Die sechs Partiten zeigen untereinander keinerlei formale Ähnlichkeiten. Allein die Kopfsätze sind in allen nur denkbaren, damals gebräuchlichen Formen geschrieben, und zwar als Präludium, als dreiteilige Sinfonia, Fantasia, zweiteilige Ouvertüre, Präludium und schließlich als Freizügigkeit mit Formstrenge verbindende Toccata. Auch der Schlußsatz, jeweils eine Gigue (mit Ausnahme der c-moll-Partita), umschreibt alle nur möglichen Ausdrucksnuancen, vom zarten impressionistischen Grundcharakter in der B-dur-Partita — einer sogenannten „Drei-Hände-Komposition“ — bis zur kraftvollen Durchführung eines rhythmisch pointierten Themas in der e-moll-Partita.

Der jedem einzelnen Satz zugrunde liegende Ausdrucksgehalt erfordert immer wieder vom Interpreten besonderes Einfühlungsvermögen. Dabei stellt die Herauskristallisierung dynamischer Feinheiten in den Melodiebögen dem Pianisten andere Aufgaben als dem Cembalisten. Ohne einem der beiden Instrumententypen von vornherein Vorrang zuerkennen zu wollen, bestärken die vorhandenen, überaus unterschiedlich ausgefallenen Aufnahmen der Partiten die Meinung, daß das Klavier in diesen Kompositionen ein ebenso legitimes Interpretationsmittel ist wie das Cembalo. Die Werkreihe kann daher nicht allein vom äußeren Klang abhängig gemacht werden.

Greifen wir aus dem Schallplattenrepertoire der Klavier-Partiten die Aufnahme der c-moll-Partita heraus, die von der vor fünf Jahren in den USA verstorbenen polnischen Cembalistin Wanda Landowska interpretiert wurde, so wurde zwar vom Instrument her — übrigens einem „blechern“ klingenden Pleyel-Cembalo — dem Historismus Genüge getan. Doch steht der Interpretationsstil von Wanda Landowska so extrem auf der Seite der romantischen Deutungsmöglichkeit, daß hier das Terrain „objektiver“ Interpretation, die nur allzu leicht mit dem Cembalospiel als solchem in Verbindung gebracht wird, verlassen ist. Dafür sprechen die sichtlich willkürlich auftretenden Rubati und Ritardandi im Mittelteil der Sinfonia, in der Allemande und im abschließenden Capriccio. In diese Interpretation scheint trotz geringer Modifizierbarkeit und der Strenge des Cembalotons die Empfindungswelt des 19. Jahrhunderts mit hineingenommen zu sein.

Da von der genannten Cembalistin nur die Interpretation der c-moll-Partita — und zwar in ausgezeichnete Klangaufzeichnung — veröffentlicht wurde (die Aufnahme erhielt den Grand Prix du Disque), kann sie bei der Gegenüberstellung der drei vollständigen Einspielungen der Partiten von Karl Richter, Helmut Walcha und Ralph Kirkpatrick außer Betracht bleiben. Sind wir also der Meinung, daß die Interpretation der zweiten Partita durch Wanda Landowska unseren Vorstellungen von der „werkgetreuen“, schlackenfreien nicht gemäß ist, so unbestritten die Verdienste der Cembalistin gewesen sein mögen, kommen um so mehr zwei Aufnahmen der Partita Nr. 1 authentischer Rang zu, bei denen aber nicht das Cembalo, sondern der moderne Konzertflügel zum klanglichen Mittler eingesetzt wurde.

Von diesen zwei Aufnahmen mit Dinu Lipatti, dem vor 14 Jahren früh verstorbenen rumänischen Pianisten, und dem in Freiburg wirkenden Pianisten Carl Seemann muß der ersten höherer Rang zugestanden werden. Die Aufnahme mit Lipatti wurde 1959 „technisch verbessert“, und zwar so, daß sie einen Vergleich mit neuen Monoaufnahmen nicht zu scheuen braucht. Seemanns Interpretation dagegen liegt in beiden Aufnahme-

Josef Martin Bauer · Der Sonntagslügner
Mandisodza · Katie
Philippe Sollers · Seltsame Einsamkeit
Th. Wilder · Königinnen von Frankreich ·
Einakter und Dreiminutenspiele

Hans Leip · Die Hafenorgel
Pierre Leprohon · Michelangelo Antonioni
Justiz im Dritten Reich
Dickens · Harte Zeiten
Montesquieu · Persische Briefe

FISCHER BÜCHEREI



NEU

erster Teil

verfahren vor. Davon abgesehen, daß in Seemanns Aufnahme der Klirrfaktor in oberen Lagen zu stark ist, nennen wir Seemann in der Rangordnung nach Lipatti, denn seine Darstellung bleibt farblos, unverbindlich, auch wenn Seemann die Möglichkeit zur dynamischen Intensivierung (dezent) ergreift. Immerhin entspricht die Zurückhaltung im Ausdruck mehr dem Charakter der einzelnen Tanzsätze, auch wenn es sich letztlich um Stilisierungen handelt, als das forcierte, stark überbewertete leidenschaftliche Engagement Wanda Landowskas.

Die glücklichere Mitte nimmt die Interpretation Lipattis ein. Ohne von der Notentreue abzuweichen, erlaubt ihm sein souveränes Stilempfinden unaufdringliche Steigerungen und Hervorhebungen von Melodiebögen, die durch erhöhte Virtuosität und feinste Anschlagdifferenzierungen hervorgerufen wurden. Lipattis Interpretation erscheint zeitlos gültig. Daran gemessen kommen die Darstellungen der 5. und 6. Partita durch den jungen kanadischen Pianisten Glenn Gould brillanten Virtuositätsstudien gleich; sie halten daher einem ernsthaften Vergleich mit „werkgemäßen“ Interpretationen nicht stand. So wird sich der eigentliche kritische Vergleich bei den Gesamtaufnahmen der sechs Partiten mit den drei genannten Cembalisten Richter, Walcha und Kirkpatrick aufhalten.

Karl Richters Interpretation der sechs Partiten wurde, wie übrigens auch die Helmut Walchas, auf zwei Platten veröffentlicht. Damit sind schon prinzipielle Einwände vom Musikalischen herausgefordert. Während Richter auf Wiederholungen der zumeist zweiteiligen Sätze völlig verzichten muß — um alle sechs Partiten auf zwei Platten unterbringen zu können —, wurden in den Aufnahmen Walchas nur dann die Wiederholungen „gestutzt“, wenn Platzgründe (an der betreffenden Plattenseite gemessen) es erforderlich machten. Offenbar einigte man sich zu einem Kompromiß, denn Walcha wiederholt in der ersten Partita nur den ersten Teil der Sarabande und Giga, das (kurze) Menuett in beiden Teilen dagegen ganz; in der zweiten Partita wurde ihm nur Raum zur Wiederholung des ersten Teils der Sarabande zugestanden, auch in der dritten Partita wiederholt er nur die Buresca und das

Scherzo bis zur Hälfte, die vierte Partita, die alleinstehend auf einer Plattenseite ausgezeichnet wurde, enthält Wiederholungen der jeweils ersten Teile aller Sätze, die Gigue wird auch im zweiten Teil wiederholt. Ebenso inkonsequent wie sparsam wurde auch in der fünften und sechsten Partita verfahren. Damit ist die musikalische Substanz der Kompositionen empfindlich angetastet. Denn das Symmetriegefühl, das Bach durch die überwiegende Zweiteiligkeit der einzelnen Sätze geschaffen hat, ist aufgehoben. Es bleibt unverständlich, warum dem Interpreten derartig schwerwiegende Einschränkungen auferlegt werden, zumal Walcha in seiner Interpretation der Goldberg-Variationen ausdrücklich für die formfüllenden Wiederholungen eintritt.

Während Walcha trotz einiger Wiederholungen zumeist an seiner Grundregistrierung festhält, versucht Richter, den Notentext auch innerhalb eines Satzteiles klanglich zu variieren. Doch sind es eigentlich nur äußere Klangmittel, die in seinen Darstellungen gewisse Auflockerungen bringen. Im Grunde sind seine Interpretationen farblos, sie treten kaum aus der Reserve heraus. Hören wir Richters Interpretation der letzten Partita, so hinterläßt das überaus bedächtige, alles andere als brillante Spiel der dreiteiligen Toccata den Eindruck einer trockenen, langatmigen Komposition. Richter übersieht, daß das Fugenthema innerhalb der Toccata aus dem Vorhaltsmotiv des Anfangs abgeleitet wurde und daher, um den halben Wert verkürzt, doppelt so schnell gespielt werden muß. Auch Richters Interpretation der Gigue aus der gleichen Partita zeigt nur allzusehr die Diskrepanz zu den anderen Darstellungen. Die vielfach angewandte Staccato-Wirkung kann nun einmal mit Brillanz nicht gleichgesetzt werden.

Walchas Interpretationen sind zwar klanglich weniger abwechslungsreich als die Richters, dafür in Fragen des Grundzeitmaßes, der Tempovariationen und vor allem der Phrasierungen überzeugender. Richter und Walcha zeigen beide Distanz zu den Werken. Keiner der beiden Cembalisten projiziert Subjektivismen in die Darstellungen hinein, dennoch sind Walchas Interpretationen mitreißend, vital und doch gezügelt,

Richters dagegen nüchtern und nur wenig spannungsvoll.

Demgegenüber nehmen die Gesamtaufnahmen der sechs Klavier-Partiten Bachs mit dem amerikanischen Cembalisten Ralph Kirkpatrick offensichtlich den höchsten Rang ein, und zwar sowohl vom Formal-Musikalischen als auch von der Ausdrucks- und Interpretationsvariabilität her gesehen. Kirkpatrick ist der einzige Interpret, der keine Wiederholung ausläßt (bzw. dem zur Veröffentlichung eine dritte Platte zugestanden wurde!). Kirkpatrick behält bei der Wiederholung eines Teiles selten die gleiche Klangfarbe bei, somit ist die Dynamik innerhalb eines Satzes nicht allein von der Anschlagdifferenzierung abhängig. Seine Interpretationen gewinnen dadurch an formaler Plastizität. Die Ausdrucksskala Kirkpatricks zeigt gegenüber Richter und Walcha „Zwischenwerte“, aber auch größere Extreme: Die Sarabanden z. B. nimmt Kirkpatrick überaus breit, das „Tempo di Minuetto“ in der fünften Partita wird zu einem Lauten-Kabinettsstück erhoben, die Toccata und Gigue (in der Gigue der sechsten Partita eine Nuance zu stark akzentuiert!) zeugen gleichermaßen von der souveränen Spieltechnik und vom überzeugenden Stilbewußtsein Kirkpatricks.

Gehen auch die Ausdeutungen Kirkpatricks durch seine Lebhaftigkeit, Farbigkeit und Phrasierungsnancen über den eigentlichen Notentext hinaus, dem Walcha, besonders aber Richter nur in geringem Maße Interpretationsfreiheiten entgegensetzen, so soll nicht übersehen werden, daß Richters stärkere Bindung an den Grundsatz, z. B. in der Sarabande der sechsten Partita, stärker dem Wesen dieses Charakterstückes entspricht als bei Kirkpatrick. So wie die Fantasie der dritten Partita in der Aufnahme Richters an Flüssigkeit von anderen Interpreten nicht übertroffen wird, so stellt Walchas von souveränem Stilgefühl getragene Interpretation der vierten Partita (in den Ecksätzen auch der sechsten Partita!) alle übrigen in den Schatten. Dennoch nehmen Kirkpatricks Interpretationen in ihrer Gesamtheit zweifellos den ersten Platz ein, sie erfüllen höchste Erwartungen. Bezüglich der Wiedergabequalität herrscht Gleichrangigkeit.

NEU im „verdienstvollen Bach-Studio“

(fono forum 12, 1963, G. A. Trumpff)

Erstmalig auf Schallplatte:

die berühmte
Hochzeitskantate
von
Johann Sebastian Bach

CANTATE

„O holder Tag, erwünschte Zeit“

Kantate BWV 210

Ursula Buckel, Sopran; Kurt Redel, Flöte; Helmut Winschermann, Oboe d'amore; Saschko Gawriloff, Violine; Alwin Bauer, Violoncello; Herbert Duft, Kontrabaß; Arno Schönstedt, Cembalo
DEUTSCHE BACHSOLISTEN, Leitung:
Helmut Winschermann

30 cm 641217

Stereo 651217

Johann Sebastian Bach

