

BÉLA BARTÓK: KAMMERMUSIK

Von Helmut Haack

Das kammermusikalische Oeuvre Bartóks ist leicht überschaubar: es umfaßt im Hauptteil sechs Streichquartette, zwei Violinsonaten, zwei Rhapsodien für Violine und Klavier, 44 Duos für 2 Violinen und die „Kontraste“ für Klarinette, Violine und Klavier. Ferner gehören zu diesem Oeuvre einige frühe Werke: ein Klavierquartett (1898), ein Streichquartett (1898), eine Violinsonate (1903) und ein Klavierquintett (1904), schließlich auch Bearbeitungen für Violine und Klavier, die Freunde Bartóks mit seinem Einverständnis vornahmen, u.a. von ungarischen Bauernliedern.

Ein kritischer Überblick über
das Schallplattenrepertoire 1981

Aufführungs-
tradition
und neue Sicht



Bartók zu-
sammen mit
dem Geiger
Joseph Szigeti
in Berlin
(April 1930)

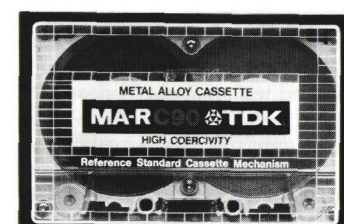
TDK MA-R. Vorstoß in eine neue Dimension der Cassette.

Wer zum erstenmal etwas von der Reineisen-Cassette TDK MA-R hört, traut seinen Ohren kaum. Was sich da an Dynamik und Klangvolumen abspielt, löscht fast alle Ihre bisherigen Vorstellungen von Cassettenqualität.

Das Reineisen-Material der MA-R hat ein nahezu unbegrenztes Leistungspotential in allen Aufnahmebereichen. Hohe Magnetflußdichte und Koerzitivkraft sorgen für linearen Frequenzgang auch bei hohem Eingangspegel. Selbst extreme Impulsspitzen werden mühelos verarbeitet.

Auch in der Cassettenmechanik setzt die TDK MA-R neue Maßstäbe. Vom verformungsstabilen Spritzgußgehäuse bis hin zur computerberechneten Gleitfolie.

Mit der TDK MA-R hören Sie schon heute die Klangdimension der Zukunft.



Technologie des Fortschritts

TDK

TDK ELECTRONICS EUROPE GmbH
Georg-Glock-Str. 14 · D-4000 Düsseldorf 30

Schweiz:
Sacom S.A., Allmendstr. 11,
CH-2562 Port bei Biel
Österreich:
Othmar Schmek, Willibald-
Hauhalder-Str. 23,
A-5020 Salzburg

TDK

BÉLA BARTÓK: Kammermusik

Bartók selbst wollte die Reihe seiner Werke erst 1902 beginnen lassen – doch in seinem autobiographischen Text von 1921 (erschieden in den „Musikblättern des Anbruch“) gibt er an, daß er bereits 1891 als „Pianist und Komponist“ öffentlich aufzutreten ist –, in der Tat begegnet uns schon in den Werken zwischen 1902 und dem „Opus eins“ der Neuen Musik, dem Allegro barbaro von 1911, ein ganz anderer Bartók als der uns vertraute ... Die großen Namen der Bartók-Interpreten der ersten Stunde, der Freunde des Komponisten und der Kämpfer für seine Musik in den ersten Nachkriegsjahren sind zwar noch nicht völlig aus den Schallplattenkatalogen verschwunden, doch in der Regel haben wir es 1981 mit einer neuen Generation, mit jüngeren Musikern zu tun, und ihre Interpretationen sind selbstverständlich geprägt von dem Profil, das Bartók im Bewußtsein unserer Zeit besitzt: er gilt uns

heute als einer der großen Schöpfer der Neuen Musik und wird als solcher in einer Reihe genannt mit Schönberg, Webern, Strawinsky, Hindemith. Ebenso stark geprägt ist das Bild, das wir heute von Bartók haben, durch den Erforscher der ungarischen Volksmusik, der auch wesentliche Elemente dieser Musik – die rhapsodische Melodik und Rhythmik, die Tanzrhythmen, auch Harmonik und Tonarten – in seine eigenen Kompositionen integriert hat. Daß in Bartóks Musik noch ein dritter Faktor wirksam wird, daß der 1881 geborene Bartók in seiner Jugend unter dem mächtigen Einfluß von Brahms stand, daß er als Pianist in einer Zeit der ungebrochenen Herrschaft des Vortragsstils des 19. Jahrhunderts ausgebildet worden ist – er war nur vier Jahre jünger als Ernst von Dohnányi (vgl. FonoForum 11/80 S. 68) –, daß Liszt nicht nur aus ungarischem Nationalgefühl heraus eine seiner Leitfiguren war, wird dagegen meist kaum mehr als flüchtig zur Kenntnis genommen als eine Art Jugendverwirrung bzw. als Stadium eines Reifeprozesses, der dann zum „eigentlichen“ Bartók geführt habe. Bartók als Komponist des Allegro barbaro ist bekannt, der Bartók der „Klagelieder“ (für Klavier, deren sich jetzt Alfred Brendel annimmt) dagegen kaum. Wenn es nur darum ginge, stilistische „Einflüsse“ auf die Werke zu konstatieren, eventuell auch künstlerische und psychologische Motive für die Radikalität der Ablehnung in Bartóks mittlerer Schaffensphase zu benennen, so wäre der Hinweis auf die Jugend lediglich ein Teilaspekt der ästhetischen Beschreibung. Doch es geht um mehr, es geht um eine Konstante. Anders als Paul Hindemith, der in seiner Sturm- und Drangphase auch und zwar besonders als Interpret eine radikal neue Haltung der Ausdrucksfeindlichkeit einnahm, die später in eine abgemilderte Sachlichkeit sich abschwächte, hat Bartók als Interpret sich von den Wurzeln seines Musizierens niemals abgewendet, war seine Radikalität stets nur ein Vorstoß auf Neuland aus behüteter Sicherheit der Heimat heraus.

Bartóks interpretatorische Intentionen

Schlüssigster Beweis dafür ist jene 1940 entstandene Aufnahme eines Sonatenabends, in welchem Bartók am Klavier seinen Landsmann und Freund Joseph Szigeti (Violine) begleitet. Dieses Konzert gaben Bartók und Szigeti am 13. April 1940 anläßlich des Elizabeth Sprague Coolidge

Festivals in der Kongreßbibliothek in Washington D.C.; auf Veranlassung des damaligen Leiters der Musikabteilung, Harold Spivacke, ist es auf Lackfolien mitgeschnitten worden und in den USA als Doppelalbum lieferbar (Vanguard 304/5E); eine zeitlang konnte man es auch bei uns als Veröffentlichung der Electrola haben (1C 153-92 176/7M), doch hat man bisher offensichtlich nicht an eine Wiederveröffentlichung im Bartók-Jahr gedacht.

Das ist schade, denn unter allen Aufnahmen mit Kammermusik Bartóks, und auch unter allen Aufnahmen mit Bartók selbst als Pianist, halte ich diese für die nicht nur eindrucksvollste, sondern auch für die wichtigste. Sie fügt dem Bild Bartóks, wie es auf Schallplatten (in allzu spärlich skizzierten Strichen) festgehalten ist, eine wichtige und prinzipiell unverzichtbare Seite hinzu: Bartóks Haltung als Interpret von Werken anderer Komponisten, auch als Pianist in zwei eigenen Kammermusikwerken (obwohl es auf diesem Gebiet bereits die Studioproduktion der Kontraste gab, in den USA lieferbar: Odyssey 32160220E).

Schon bei oberflächlichem Anhören dieses Konzertmitschnitts fallen Besonderheiten des pianistischen Stils auf, die bei genauerer Analyse Bartóks fortdauernde Verbundenheit mit dem Vortragsstil des 19. Jahrhunderts verraten. Bereits zehn oder fünfzehn Jahre später wäre die Musikkritik mit einem Pianisten, der so atavistische Spielgewohnheiten an den Tag legt, kaum sanft umgegangen – heute hätte er immerhin die Chance, à la Ervin Nyiregyházi als sensationelles Fossil (aber mit beträchtlich mehr Können als jener) wiederentdeckt zu werden. Bartóks und Szigetis Aufführung von Beethovens Kreutzer-Sonate ist eine der großen „romantischen“ Interpretationen des Werks, die uns die Schallplatte überliefert – nicht so überromantisierend, wie Huberman und Friedman, jedoch sehr verwandt der legendären Aufführung von Sammons und Murdoch und zweifellos viel ausdrucksvoller als Kulenkampff und Kempff. Rufen wir uns in Erinnerung, daß es die Kreutzer-Sonate war, mit deren Aufführung der junge Brahms die Aufmerksamkeit Joachims erregte (was zu jener folgenschweren Empfehlung an Robert Schumann führte!), und bedenken wir, welche Schlüsselrolle Debussy in der Entwicklung des jungen Bartók gespielt hat – er hat ihm den entscheidenden Anstoß zur Lösung aus den stilistischen Abhängigkeiten von Brahms und Strauss gegeben – so gewinnt das Programm des Washingtoner

Konzerts und gewinnen jene Aufführungen den Rang des Bekenntnishaften. Am erstaunlichsten aber ist Bartóks Eigeninterpretation seiner 2. Violinsonate. Ich greife nur als das am deutlichsten auch ohne Heranziehung der Noten verständliche und hörbare Detail heraus: Im ersten Satz spielt Bartók sehr viele Akkorde arpeggiert, gebrochen – er schlägt die Noten nicht gleichzeitig an, sondern kurz nacheinander, den tiefsten Ton stets zuerst. Und dies, obwohl kein Arpeggiozeichen in den Noten steht. Dieses Arpeggieren ist ein authentisches Vortragsmittel aus dem 19. Jahrhundert, das zu Beethovens Zeit ebenso angewendet wurde wie in der Zeit Liszts. Wäre uns nicht Bartóks Aufführung der Kreutzer-Sonate erhalten, in deren langsamem Satz er ebenfalls viele Akkorde arpeggiert, bliebe die Sache rätselhaft und könnte womöglich völlig falsche Erklärungen verursachen. So aber wird deutlich: Bartók sah die Anwendung dieses Vortragsmittels in seiner 2. Violinsonate von 1922 als selbstverständlich an.

Dieses herausgegriffene Detail (es gäbe deren mehrere zu behandeln, die sich zu einem Bild von dem Aufführungsstil zusammensetzen, der Bartók vorgeschwebt haben mag) läßt uns darüber nachdenken, wie es um das Problem der „Textgenauigkeit“ bei Aufführungen Bartókscher Musik bestellt ist. Das Ergebnis muß heißen: Eine Genauigkeit, die nur die Noten auführt und die das Aufführungswissen, das „Gewußt wie“ dessen, was nicht in den Noten steht (sondern nur durch die Tradition vermittelt wird) vernachlässigt, kann nicht Bartóks Intentionen entsprochen haben. Und erst mit dieser Feststellung haben wir die Basis erreicht, die es uns ermöglicht, dieses wichtige, aber bei uns nur durch Import beschaffbare Doppelalbum zu verlesen und uns den im Bartókjahr hier lieferbaren Platten zuzuwenden. Denn musikalische Gesichtspunkte haben bei der Bewertung dieser Platten Vorrang: auch dies ein Zug, der stark „konservativ“ erscheinen mag, aber Bartók-Platten pflegen nicht wegen ihrer technischen, sondern wegen der interpretatorischen Qualität gekauft zu werden, und die neuen Aufnahmeverfahren – Digitales oder Direktschnitt-Verfahren – finden wir hier nicht, dafür aber sehr mäßige Qualität bei den Hungaroton-Aufnahmen ...

Probleme einer zeitgemäßen Gestaltung

Unter den Aufnahmen der Violinsonaten

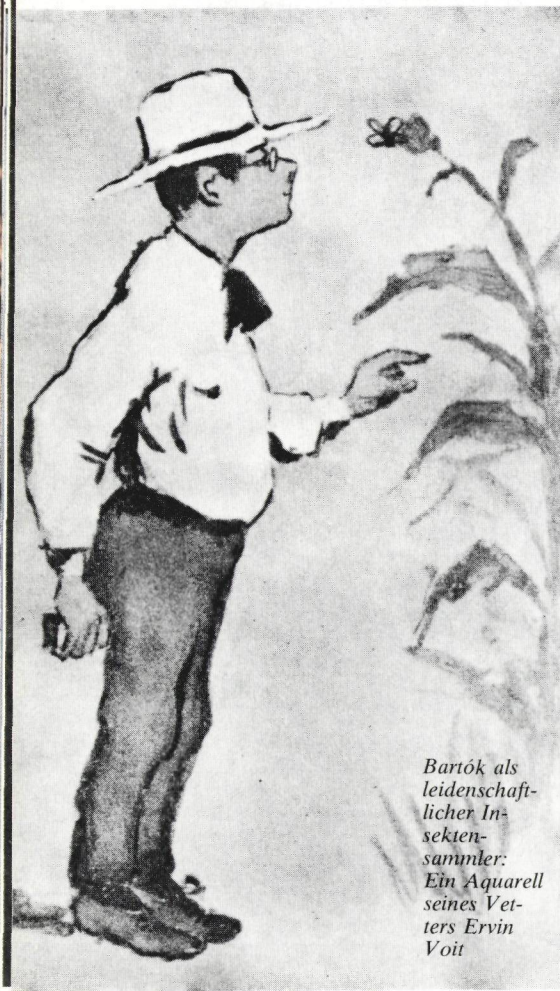
ragen heraus die von David Oistrach mit Svyatoslav Richter und die von Gidon Kremer mit Yuri Smirnow. Erstere Platte (Ariola Eurodisc 87 955 MK) enthält nur die erste Sonate in einem Live-Mitschnitt im Saal des Moskauer Konservatoriums (mäßige Akustik) im Jahr 1972 – eine große Aufführung! Der junge Kremer (Hungaroton SLPX 11655) hebt mehr noch, als Oistrach dies je konnte oder wollte, die Debussy-Elemente dieser Sonate hervor, und auch Smirnow macht da mit: schon der erste gebrochene Akkord glitzert, als sollten wir nun ganz in den Impressionismus eingehen. Auch Richter spielt den Klavierpart mit impressionistischen Erinnerungen. Dennoch ist Smirnow, verglichen mit Bartóks Eigeninterpretation der 2. Sonate, der modernere Pianist, der zwar die poetisch-zeichnende Seite der Musik nicht unterdrückt, aber doch keine Reminiszenzen an romantische Aufführungsmittel mehr erkennen läßt. Ganz in unserer Zeit sind wir erst in der neuesten Aufnahme der Sonaten mit Jenny Abel und Roberto Szidon (EMI 1C 157-99 783/84, Aufnahme Harmonia mundi). In diesem Doppelalbum erhalten wir auch die frühe Violinsonate von 1903 und die von Menuhin bei Bartók in Auftrag gegebene Sonate für Violine solo (1944). Vorausgesetzt, wir kennen Bartóks Eigeninterpretation der 2. Sonate sowie die Aufführungen D. Oistrachs und G. Kremers, so erfahren wir aus dieser neuen Aufnahme etwas über den Konflikt, in den jeder Musiker gestellt ist, der eine „alte“ Musik für eine neue Zeit zu interpretieren hat. Jenny Abel und Roberto Szidon bieten eine in fast jeder Hinsicht überragend gute Aufführung, und die einzige Hinsicht, in der sie die vom Komponisten gemeinte Klanggestalt nicht erreichen, nicht erreichen können, ist ihnen durch die historische Entwicklung versperrt. Sie spielen die beiden Violinsonaten als „Neue Musik“, müssen sie so spielen.

Ähnlich wie bei den Violinsonaten geht es uns bei den Streichquartetten, derjenigen Werkgruppe, die noch zu Bartóks Lebzeiten die meisten Aufführungen erlebt und die seinen Namen in Großbritannien und in den USA zuerst bekannt gemacht hat. Die für die Violinsonaten beschriebene Problematik besteht hier hauptsächlich für das erste und zweite Quartett; doch die lieferbaren Schallplatten der Bartókschen Quartette sind fast alle von Ensembles eingespielt, die entweder noch mit Bartók persönlichen Kontakt hatten (Ungarisches Streichquartett; DG 27 33 001), aus der Budapest Bartók-Tradition zehren (Tatrai-Quartett, Hungaroton 1294/96) oder

dem Aufführungsstil der vierziger/fünfziger Jahre noch verpflichtet sind (Juillard-Quartett; CBS 77 330); Fine Arts Quartett; BM 1801 bis 1803). Ich persönlich bevorzuge die Aufnahmen des Ungarischen Streichquartetts von 1962 nicht nur, weil dessen Primarius Zoltán Székely oft als Kammermusikpartner Bartóks aufgetreten ist, sondern weil dieses Quartettensemble den größten Ambitus an Differenzierungen zwischen wildestem Chaos und zartester Sensibilität besitzt, wie es für die Aufführung eines so komplexen Oeuvres notwendig ist. Székely spielt auch die Rhapsodien für Violine und Klavier (mit Isobel Moore) optimal; die im Bielefelder Katalog genannten Alternativaufnahmen sind nicht mehr lieferbar.

Nicht mehr erhältlich ist auch die schöne Aufnahme der „Kontraste“ mit Lenser, Lautenbacher, Kontarsky bei FSM, und die Aufnahme in der Besetzung der Uraufführung (Benny Goodman, Joseph Szigeti, Béla Bartók, Odyssey 32160220E) ist wieder nur aus den USA beschaffbar. Bei den Duos für 2 Violinen, die ursprünglich auf Anregung von Erich Doflein für dessen großes „Geigenschulwerk“ komponiert wurden (in das dann aber nur ein Teil aufgenommen wurde), können wir wählen zwischen der etwas trockenen Darbietung aller Duos durch den Bartók-Zeitgenossen A. Gertler (mit Josef Suk, Ariola XD 28 508 K) oder der Auswahl von sechs Stücken in einer überzeugenden und eindrucksvollen Aufführung durch Gidon Kremer und Tatjana Grindenko (Ariola 200 083-405) und weiteren Alternativen des Katalogs.

Unter den Aufführungen der Jugendwerke gibt es einige, die diesen Werken den Makel der Uneigentlichkeit mehr anhängen, als das sie ihn verschwinden ließen; das gilt besonders für die bei Hungaroton veröffentlichte Aufnahme des Klavierquintetts mit Csilla Szabó und dem Tátrai-Quartett: da wirkt das emotionsgesättigte Werk wie ein Dvorák-Epigone. Großartig dagegen ist sowohl musikalisch wie in der virtuellen Technik, in der Violine wie im Klavier (dessen Part mit unglaublichen Anforderungen Bartók für sich selbst konzipiert haben mag) die Aufführung der frühen Violinsonate von 1903 durch Jenny Abel und Roberto Szidon. Hier ist eine große Leistung und ein wertvoller Gewinn für das Kammermusik-Repertoire zu feiern. Wenn Bartók in Zukunft nicht nur als Komponist Neuer Musik und als Volksmusikforscher, sondern auch als Spätromantiker gesehen wird, so muß das kein Fehler sein.



Bartók als leidenschaftlicher Inszenierer: Ein Aquarell seines Ervin Voigt