

werden, hätte er diesbezüglich sicherlich seine Freude gehabt. Nach der zerfaserten Introduction halten die Musiker den für dieses Werk so wichtigen Puls stringent durch – ganz ohne Holpersteine. Die Intention dahinter scheint indes nicht, Strawinskys »Nähmaschinenmusik« näherkommen zu wollen, sondern Impulse aus der Populärmusik mit ihren kräftigen Beats zu ziehen. Da ist Wärme, nicht reine Kalkulation im Spiel. Dem kommt natürlich die, wie immer bei Tudor, hervorragende Aufnahmequalität entgegen. Mehr noch: Durch die Möglichkeiten der SACD scheinen Strawinskys Klagen über das »übliche Aufnahmestudio-Mezzoforte« (a.a.O., S. 172) endlich erhört worden zu sein. Und doch geht es hier nicht um eine zu erzeugende Brachialgewalt, mit der das Orchester über den Hörer hinwegfegt. Nein, es ist durchaus Kultur vorhanden, nur eben eine, die sich ihrer durchschlagenden Kraftentladungen vollkommen bewusst ist. Man könnte von militärischen Anklängen sprechen, die dem Werk zwar immer schon innewohnten, unter Jonathan Nott aber in Form von besonders dickbäuchig abgemischten Blechbläuserschlägen und Fanfaren in den Vordergrund rücken. Bestimmte Paukenpassagen wie in den »Spielen der rivalisierenden Stämme« wurden zwar eher ein wenig ungeschlacht umgesetzt, sind weniger stilisiert als man hätte erwarten können. Die sehr schwierig zu spielenden Synkopenrhythmen in der »Prozession der Weisen« kommen hingegen wie auf dem Reißbrett skaliert und äußerst genau getimed zur Ausführung. Ganze Arbeit leisten Orchester und Dirigent beim abschließenden »Opfertanz«:

Nott geht die Sache in leicht zurückgenommenem Tempo an und erreicht so eine großzügig angelegte Spannungskurve, deren rhythmische Verschachtelungen er mittels genau durchhörbaren Betonungen in Nachvollziehbarkeit, ja »Groove« verwandelt.

Strawinskys Problem mit der Gattung der Symphonie gründet auf deren Charakter als »öffentliche Erklärung«, wie er bezüglich des Beethovenschen Symphonie-Œuvres einmal feststellte. Dennoch schrieb er drei zumindest nominelle Exemplare dieser Gattung. Die zeitlich letzte und hier ebenfalls eingespielte »Symphony in 3 movements« wurde 1946 uraufgeführt. Strawinsky sieht für dieses Werk eine weit kleinere Besetzung als beim »Sacre« vor, die durch die Exponierung von Klavier und Harfe gleichwohl eine besondere Färbung erhält. Doch auch in diesem Kontext arbeitet Nott Orchesterschläge heraus, die kaum weniger mitreißend und dramatisch ausfallen als in Skrawinskys Skandalstück. Allerdings treten hier weitaus mehr entspannte Momente in den kraftvollen Werkkontext, welche im ersten Satz dem Klavier, im zweiten der Harfe zugeordnet sind. (Die Namen der beiden Instrumentalisten sind dem ansonsten informativen Booklet leider nicht zu entnehmen.) Im Schlusssatz kann aber wieder vollmundig aufgetischt werden, was die Bamberger Symphoniker seit Jahren so exemplarisch vorführen: Sattes Blech und präzises Schlagwerk. Das Ende der Symphonie wird dann, um den Vergleich ein letztes Mal aufzugreifen, zelebriert wie der Abschluss einer Rockperformance – ein letzter Akkord, aushalten, steigern, Abschlag. Nott macht's möglich. [Markus Gärtner]

## Alois Hába: Streichquartette. Gesamtaufnahme

Stamitz-Quartett, Radovan Lukavsky (Sprecher), 4 CDs

Bayer Records: BR 100 282-5 CD (2006)

**T**rotz seiner bedeutsamen Stellung ist Alois Hába bislang einer der großen Unbekannten in der europäischen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts geblieben. Dass der Komponist – angeregt durch Erfahrungen mit slowakischer Volksmusik – seit 1917 mit Tonsystemen experimentiert hat, die auf unterschiedliche Art von der herkömmlichen, chro-

matisch-temperierten Einteilung der Oktave abweichen, ist ein Umstand, der zwar lexikalisch durchaus bekannt ist, aber viel zu selten in seinen klanglichen Konsequenzen bewusst gemacht wird. In den 16 zwischen 1919 und 1968 entstandenen Streichquartetten versuchte Hába, die Möglichkeiten solcher Tonsysteme melodisch wie harmonisch auszuloten

und ließ dabei die Gefilde der traditionellen Harmonielehre ebenso hinter sich wie das Denken in den Kategorien des thematischen Komponierens: Bei dem Vierteltonsystem, das erstmals im Streichquartett Nr. 2 op. 7 (1920) als Grundlage der musikalischen Konstruktion benutzt wurde, verschränkte er zwei um einen Viertelton voneinander entfernte temperierte Systeme, um die Oktave in 24 Stufen zu unterteilen. Einen Schritt weiter ging er 1923 im Streichquartett Nr. 5 op. 15 mit der Etablierung eines Sechsteltonsystems, bei dem er auf der Grundlage zweier um einen Halbton voneinander entfernter Dritteltonsysteme (bzw. dreier jeweils um einen Drittelton entfernter chromatischer Leitern) die Oktave in 36 Stufen unterteilte. Eine Besonderheit stellt schließlich das Fünfteltonsystem dar, das die Oktave in 31 gleich große Stufen differenziert, von Hába aber lediglich einmal, nämlich im Streichquartett Nr. 16 (1967) verwendet wurde.

Zwar hat sich in der zeitgenössischen Musik längst ein Umgang mit vergleichbaren und teils wesentlich komplexeren mikrotonalen Systemen etabliert, doch stellt der Umgang mit Hábas Kompositionen und der damit verbundenen musikalischen Sprache nach wie vor ein Problem für den Interpreten dar, weil durch die engschrittigen Intervalle Modifikationen der Intonation notwendig werden, die selbst in der gegenwärtigen Musiker Ausbildung noch nicht ausreichend berücksichtigt werden. Ein solcher Mangel an technischer Beherrschung der Mikrointervallproblematik lässt sich auch an den vorliegenden Aufnahmen ablesen: Für die bereits 1996 aufgezeichnete und erst 2006 veröffentlichte Produktion sämtlicher 16 Streichquartette sowie zweier weiterer kleinerer Kompositionen (der »Tagebuch-Notizen« op. 101 für Sprechstimme und Streichquartett von 1970 und einer Quartettbearbeitung der »Sechs Kompositionen für Sechsteltonharmonium« op. 37 von 1928) hat das Label Bayer Records das Stamitz-Quartett verpflichtet, dessen Repertoire vorwiegend den Bereich tschechischer Musik von Spätromantik und klassischer Moderne abdeckt. Die Musiker sind

zwar sehr engagiert bei der Sache, liefern aber letzten Endes nicht jene überzeugende und aufregende Umsetzung, die man sich für Hábas Kompositionen eigentlich wünschen würde. Manchem Streichquartett, das mit den intonatorischen Gepflogenheiten zeitgenössischer Musik besser vertraut ist, wäre sicherlich eine bessere und präzisere Realisierung zuzutrauen.

Auffällig und stellenweise unangenehm ist vor allem das unregelmäßige, nicht aufeinander abgestimmte Vibrato mit unterschiedlichen Vibratoamplituden und -geschwindigkeiten, das beim Zusammenspiel der Ensemblemitglieder häufig zur Quelle eines inhomogen wirkenden Ensembleklangs wird. Dieses Manko hindert

die Streicher auch daran, in den mikrointervallisch konzipierten Werken zu einer adäquaten Intonation zu finden, da die engen Tonschritte für den Hörer schwerer unterscheidbar werden und viele Feinheiten von Tonfortschreitungen oder Zusammenklängen verloren gehen. Manchmal entsteht dabei gar der Eindruck, als wollten die Musiker durch ihre Tongebung die Probleme der Intonation bewusst kaschieren. Die Musik vermittelt daher mitunter auch den Anschein, als sei sie nicht aus der Logik der jeweiligen mikrotonalen Systeme heraus interpretiert, sondern im Sinne einer chromatischen Musik mit zusätzlichen Zwischenwerten zurechtgerückt, was jedoch Hábas Auffassung der Skalen als in melodischer und harmonischer Hinsicht eigenständige Konstruktionsmittel widerspricht. Hinzu kommt, dass das dynamische Differenzierungsvermögen innerhalb des Ensembles bisweilen zu wünschen übrig lässt und längere Passagen recht starr und entwicklungslos bleiben, was den Kompositionen nicht unbedingt förderlich ist. Dass man dies anders und besser umsetzen kann, zeigt etwas der Vergleich mit einer Einspielung des zweiten Quartetts durch das Leonardo-Quartett (gleichfalls aus dem Jahr 1996, col legno: Sammlung 75 Jahre Donaueschinger Musiktage 1921–1996), die im Hinblick auf die klangliche Realisierung der Komposition wesentlich nuancierter ist und das zugrun-



de liegende Tonsystem besser und klarer zur Geltung bringt. Die späteren, von ihrer Harmonik her komplexeren und kürzeren Quartette kommen in der Wiedergabe durch das Stamitz-Quartett allerdings tendenziell besser zur Geltung. So erzeugen die Musiker etwa im »Andante misterioso« des Quartetts Nr. 11 op. 87 (1958) sehr stimmungsvolle Augenblicke, und auch die immer aphoristischer werdende Formensprache der nachfolgenden Werke bis hin zum Quartett Nr. 16 im Fünfteltonsystem op. 98 (1967) hat eine Reihe von Höhepunkten. Dort wirkt schließlich auch der Ensembleklang wesentlich runder, weil aufgrund der heiklen Intonationsverhältnisse das Vibrato ganz oder zumindest zum größten Teil unterbleiben muss.

Trotz dieser kritischen Einwände muss man den vier Musikern großen Respekt dafür zollen, dass sie sich dieser komplexen Werke angenommen haben. Da wohl in näherer Zukunft nicht so rasch mit einer weiteren Gesamteinspielung von Hábas Quartetten zu rechnen ist, sind die Repertoirequalitäten der Aufnahme unbestreitbar. Was außerdem für die Produktion spricht, ist ihr hoher editorischer Wert: Hier

erschließt sich nicht nur im sukzessiven Anhören der Quartette der Weg zunehmender Differenzierung im Umgang mit dem gewählten Klangmaterial im Sinne eines themenlosen, permanenten Variierens, das Hába auch beibehält, wenn er zwischenzeitlich Werke im herkömmlichen chromatischen System komponiert. Darüber hinaus glänzt das Booklet durch drei hervorragende, inhaltlich substanzielle Texte und stellt mit einem Umfang von gut 40 (!) deutschsprachigen Druckseiten ein Maximum an fundierten Informationen – vom Zeitzeugenbericht Dušan Pandulas, also eines Quartett-Interpreten der ersten Stunde, über einen Essay von Kerstin Bartel zu Hábas Experimenten mit Viertel- und Sechsteltonsystemen bis hin zu einer ausführlichen Einführung in sämtliche Quartette aus der Feder von Rainer Zerbst – zur Verfügung. Anhand dieses Materials lassen sich Hábas Ästhetik, seine historische Position und die Probleme seines Schaffens besser einschätzen und kennenlernen. Für eine CD-Produktion ist das beachtlich und dürfte gerade jene Hörer interessieren, die tiefer in die Materie eindringen möchten.

[Stefan Drees]

---

## Jean Sibelius: Piano Quintets and Melodramas

Groop, Pöysti, Kuusisto, Vikman, Gribajcevic, Laakso, Gräsbeck

BIS Records: BIS-CD-1412 (2007)

Die Vorgeschichte von Sibelius' Beschäftigung mit dem Klavierquintett begann schon im Studienjahr 1888/89, als der Klaviervirtuose Ferruccio Busoni als Klavierlehrer an das Musikinstitut in Helsinki kam und dort auf den wenige Monate älteren Studenten Jean Sibelius traf, der hier in seinem letzten Jahr studierte. Diese Begegnung hatte insbesondere für den Finnen weitreichende Folgen und führte zu einer lebenslangen Freundschaft. Eine Folge davon war der einzige gemeinsame Auftritt der beiden Musiker mit Schumanns Klavierquintett op. 44 im Februar 1889. Sibelius spielte hier – als einziger Student – die zweite Geige im Streichquartett der Lehrenden des Musikinstituts, das gemeinsam mit Busoni musizierte. Man muss wohl davon ausgehen, dass Sibelius in dieser Zeit ein größeres Interesse am

Klavierquintett als Kammermusikgattung entwickelte; bis 1889 hatte er vor allem Klaviertrios und erste Streichquartette geschrieben. Als Sibelius im September 1889 mit dem Schiff »Storfursten«, das auf dem Cover der CD abgebildet ist, zu seiner ersten Auslandsreise nach Berlin aufbrach, spielte Busoni wieder eine wichtige Rolle. Sibelius war durch einen konservativen Lehrer und das weitschweifende Leben mit anderen nordischen Künstlern zunächst in einer Schaffenskrise. Diese überwand er mit Hilfe Busonis, der Sibelius zu einem Konzert des Klavierquintetts von Christian Sinding im Januar 1890 in Leipzig mitnahm.

Auch wenn Sibelius sich schon zuvor mit der Gattung Klavierquintett beschäftigt hatte, war dieses Konzert in Leipzig der Anlass, innerhalb kurzer