

FONO-KRITIK

der Grenze der Hörbarkeit und sehr fern, im forte gelegentlich übersteuert und etwas knallig. **Fertigung:** Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Für op. 13: Glenys Linos, Alt; RSO Berlin, Bernhard Klee (Schwann VMS 1603 F).

Alexander von Zemlinsky erlebte in den letzten Jahren als Opernkomponist, aber auch als Verfasser der „Lyrischen Symphonie“ und bedeutender Streichquartette eine beispiellose Renaissance – auf der Bühne, im Konzertsaal und auch auf der Platte. Nun gilt es, ihn auch als Liedkomponisten wieder zu entdecken. Und dies auf außergewöhnlichem Niveau: Steven Kimbroughs geradezu kongeniale Wiedergabe einer repräsentativen Auswahl aus dem Liedschaffen Zemlinskys läßt die ein wenig unbeteiligte und farblose Klavierbegleitung Cord Garbens ebenso vergessen wie kleinere Unebenheiten der Aufnahmetechnik. Zemlinsky beginnt als Liedkomponist in der Brahms-Nachfolge mit Vertonungen von Storm („Geflüster der Nacht“, op. 2 Nr. 3) und Eichendorff („Vor der Stadt“, op. 2 Nr. 7), greift sogar einen Text auf, den Brahms ebenfalls vertont hatte, nämlich „Tiefe Sehnsucht“ nach Liliencron (op. 5 Nr. 6), bei Brahms als „Maienkätzchen“ (op. 107 Nr. 4) zu finden, wobei die Erinnerung an die Geliebte bei Brahms im eher resignativen piano verhallt, während Zemlinsky den Gefühlsausbruch nach erleben läßt. Hoch interessant sodann die drei Lieder aus op. 6, Vertonungen toskanischer Volkslieder in der Nachdichtung von Gregorovius: aus der raffinierten Harmonisierung leuchten ferne folkloristische Andeutungen wie zerfaserte Traumgebilde heraus. Auf der Höhe sensibelster Liedkunst zwischen schon fast vergangener Romantik und Moderne bewegen sich die Goethe- und Morgenstern-Vertonungen des op. 22, darunter auch das Lied „Auf dem Meere meiner Seele“ (Morgenstern), welches der Platte den Titel gab. Im späten „Afrikanischen Tanz“ (nach Langston Hughes, op. 27 Nr. 9) sind sogar Jazz-Anklänge zu vernehmen. Was für die Interpretation Steven Kimbroughs sofort einnimmt, ist nicht nur die traumhaft sichere deutsche Aussprache, sondern vor allem auch die stets deutliche und bis zu minimalen Akzenten variable Deklamation sowie eine hervorragende Stimmkultur, die zwischen gehauchtem piano und kraftvollem Ausbruch jeder emotionalen Farbe nachspürt und in den Liedern Lebendigkeit und kontrolliertes artifizielles Raffinement gleichermaßen verleiht. So hört man die Lieder aus op. 13 (nach Maurice Maeterlinck) zwar „nur“ in

der Klavierfassung, ohne die opulenten Orchesterfarben der Aufnahme mit Glenys Linos. Aber während jene Sängerin doch eher einem wohligen Schönklang huldigt, läßt Kimbrough die geheimnisvolle Stimmung dieser Lieder um so facettenreicher hervortreten. Die geschmackvoll mit einem Jugendstil-Bild von Heinrich Vogeler aufgemachte Edition enthält sämtliche Liedertexte und eine gute Einführung, gibt jedoch das Geburtsjahr des Komponisten falsch an (1872 statt richtig: 1871). *Harmut Lück*

NEUERÖFFENTLICHUNGEN

Chorwerke

○ **Bachs „Matthäus-Passion“ – ohne aufgesetzte Bedeutsamkeit in zumeist flüssigen Tempi musiziert.**

BACH, Matthäus-Passion BWV 244; Kurt Equiluz (Evangelist), Gerhard Faulstich (Jesus), Margaret Marshall (Sopran), Carolyn Watkinson (Alt), Anthony Rolfe-Johnson (Tenor), Philippe Huttenlocher (Baß), Ensemble Vocal de Lausanne, Schola des Petits Chanteurs de Notre Dame de Sion, Orchestre de Chambre de Lausanne, Michel Corboz; RCA/Erato ZL 30895 FK (3 S 30) Aufnahmezeitpunkt: Juni 1982 Klangbild: Natürlich, raumbetont. Fertigung: Einwandfrei. Vergleichseinspielungen: Harnoncourt (Decca SAWT 9572/75), Richter (DGA 2723 067), Rilling (CBS 79403), Leppard (EMI 1C 157-43 406/09).

Zu vieles muß zusammenkommen, damit seine Aufnahme der „Matthäus-Passion“ in wesentlichen Punkten den Erwartungen entspricht. Schon beim Eingangsschor scheiden sich die Geister. Während Karl Richter in seiner Aufnahme der Archiv-Produktion dem Trugschluß erlag, eine extrem langsame Temponahme impliziere schon Bedeutsamkeit, schlagen andere Interpreten (unter ihnen auch Michel Corboz) ein auffallend flüssiges Zeitmaß an. Hier wie später bei den im Klang erfreulich schlank gehaltenen Turbae-Chören trägt die langjährige Zusammenarbeit mit dem Ensemble Vocal de Lausanne schöne Früchte. Die Choräle schließlich versteht Corboz (wie jüngst etwa auch Raymond Leppard) als ruhende Eckpfeiler des musikalischen Gebäudes, als Ruhepunkte, die beim dramatisch erregten Passionsgeschehen die oft hochgepeitschten Affekte zu neutralisieren haben. Auch wo der Text des Kirchenliedes es fast schon gebietet, wie bei den Schlußzeilen des Chorals „Wenn ich einmal soll scheiden“ („so reißt mich aus den Ängsten, kraft deiner Angst und Pein“), ist auf eine dynamische Steigerung verzichtet. Vergleichsweise rasche Zeitmaße bei jenen Chorälen, bei einigen Chören und Arien (das Werk liegt auf 3 LPs vor!) sind für die Aufnahme symptomatisch. Zu den bemerkenswerten Pluspunkten aber gehört die keineswegs selbstverständliche Praktik, in den Arien mit Chöreinführung den Chor dynamisch so zurückzuhalten, daß die klangliche Balance voll gewahrt bleibt.

Die Besetzung der Solopartien überzeugt durchweg. Kurt Equiluz als (trotz gelegentlicher stimmlicher Ermüdungserscheinungen) noch immer vorzüglichem Evangelisten stehen mit Margaret Marshall, Carolyn Watkinson und Anthony Rolfe-Johnson stilistisch kompetente, vorzügliche junge Sänger gegenüber. Zwei Bemerkungen noch am Rande: Im Gegensatz zu der jüngst erschienenen EMI-Aufnahme, bei der sich Raymond Leppard sehr konsequent für Appoggiaturen entschied, läßt sie Corboz umgekehrt fast außer acht. Die Evangelisten-Partie schließlich begleitet nicht (wie jüngst noch bei Leppard) des Cembalo, sondern die Orgel. Obwohl unter aufführungspraktischen Gesichtspunkten manches für die Wahl des Cembalos spricht, muß man doch davon ausgehen, daß Bach in der Leipziger Thomas- und Nicolaikirche hauptsächlich die Orgel als Tasteninstrument der Continuo-Gruppe benutzte.

Hans Christoph Worbs

○ **Hinreißendes Plädoyer für Händels „Hercules“.**

HÄNDEL, Hercules; John Tomlinson (Hercules), Sarah Walker (Dejanira), Anthony Rolfe-Johnson (Hyllus), Jennifer Smith (Jole), Catherine Denley (Lichas), The Monteverdi Choir, The English Baroque Soloists, John Eliot Gardiner; DGA 2742 004 (3 S 30) Digital Aufnahmezeitpunkt: 9.–14.8.1982 Klangbild: Präsent, durchsichtig. Fertigung: Einwandfrei.

Ein durch lange Aufführungstraditionen scheinbar sanktionierter flächiger Stil hatte Jahrzehnte hindurch unser Händel-Bild geprägt. Konsequenter abgesagt ist diesem zumeist klang- üppigen al fresco-Stil in den Aufnahmen von Nikolaus Harnoncourt, von Trevor Pinnock (Concerti grossi op. 6) oder nicht zuletzt von John Eliot Gardiner. Auch dessen leicht gekürzte neue Aufnahme des „Hercules“ ist ein rundum überzeugendes Dokument eines Aufführungsstils, wie er in seiner Flexibilität und spannungsvollen Beredtheit gerade auch diesem Drama menschlicher Leidenschaft angemessen ist. Im Erstdruck war dieses Meisterwerk aus der Feder Händels als „Musical Drama“ ausgewiesen. Wie „Semele“ ist auch der „Hercules“ ungeachtet des Verzichtes auf Bühnenaktionen

nicht unter das Etikett „Oratorium“ zu fassen. Gleich die leichtfüßige, rhythmisch-prägnante Ouvertüre läßt gespannt aufhorchen. Beispielhaft ist jedoch Gardiners „sprechender“, im Klang entschlackter und zugleich affektgesättigter Aufführungsstil in der Sinfonia des 3. Akts. Deutlicher läßt sich die Programmgebundenheit des Stückes wohl kaum herausarbeiten als hier im kontrastreich disponierten, spannungsreichen Vortrag der English Baroque Soloists. Doch auch der Monteverdi Choir ist der denkbar beste Vermittler von Gardiners Intentionen. Man höre nur im 2. Akt den Chor „Jealousy! Infernal pest“ mit dem wie stehenden Akzent auf dem Wort „Jealousy“ oder dem fast wesenlos-schwebenden Chorklang im 2. Teil. Hervorragend gerät auch z.B. der vortrefflich ausbalancierte, auf einen heiter-bukolischen Ton gestimmte Schlußchor des 1. Akts; zur Feier des Friedens (ähnlich folkloristische Töne sind bei Händel nicht gerade häufig) haben die trachischen Hirten ihre Schalmeien und Dudelsäcke mitgebracht. Vergessen ist der „Gott der Schlacht“, von dem auch Hercules in seiner unmittelbar vorangehenden Arie Abschied nimmt.

Besser als jene Arie oder das im Ausdruck nicht ganz adäquate Accompagnato des 3. Akts gelingt John Tomlinson die große C-Dur-Arie, in der er sich an seinem eigenen künftigen Ruhm berauscht. Die eigentlichen Trümpfe kann Gardiners Aufnahme freilich bei der Besetzung der großen Frauenpartien ausspielen. Gleich in der ersten Arie des 1. Akts nimmt Catherine Denley (Lichas) mit einem Mezzo von beispielhafter Noblesse für sich ein. In erster Linie müssen jedoch Jennifer Smith (Jole) und Sarah Walker (Dejanira) genannt werden. Eindringlicher kann sich die Erschütterung Ioles bei der Erinnerung an den Tod des Vaters nicht mitteilen, als in der großartigen Arie „My father! Ah! methinks“. Wie hier im zweiten Teil jeder leidenschaftliche Affekt einer vorübergehenden Windstille Platz macht, das (um nur ein Beispiel herauszugreifen) gelingt der jungen Sängerin unübertrefflich. Ebenbürtig steht ihr Sarah Walker (Dejanira) zur Seite. Vielfältige Facetten des Ausdrucks kommen bei der kühnen Arie ins Spiel, in der sie Hercules herausfordernd mit feinstem Spott begegnet. Und wenn sie im 3. Akt, von den Furien gehetzt, am Rand des Wahnsinns ihr erregendes Accompagnato singt, dann wird dieses musikalische Psychogramm auch dank ihrer überlegenen Vortragskunst und vollen stimmlichen Präsenz zum Höhepunkt jenes „Musical Drama“.

Hans Christoph Worbs

○ **Schlichtes von Kodály.**

KODÁLY, Organoedia ad missam lectam (Stille Messe für Orgel), 5 Tantum ergo, Kommunion-Gesang, Jesus und die Kinder, Adventlied; Gábor Lehotka (Orgel), Kinderchor von Miskolc, Oratorienchor von Miskolc, János Reményi; Hungaroton SLPX 12363 (1 S 30) Aufnahmezeitpunkt: 1982 Klangbild: Ausgeglichen, gelegentlich etwas eingedunkelt. Fertigung: Einwandfrei.

Kodály, der Orpheus des ungarischen Liedes, ist mit Orgelwerken zu hören. Das ist ungewöhnlich genug, um der Platte Aufmerksamkeit zu sichern. Die „Stille Messe für Orgel“

nimmt die gesamte A-Seite ein und steht als Gattung in der alten Tradition der Orgelmesse (oder Alternativ-Messe), einer instrumentalen Stellvertretung der vokal vorgetragenen Teile des Meßordinariums. Die vorliegende Fassung ist die erste Konzeption des Werkes aus dem Jahre 1942, die Kodály später (1944) zu einer „Missa Brevis“ für Chor umarbeitete. Interessanterweise also ein umgekehrtes Verfahren, wie es im musikgeschichtlichen Gang sonst vorliegt. Trotzdem folgt der Orgelsatz melodisch den jeweiligen Zeilen der lateinischen Vorlage ziemlich genau; der Anfang der einzelnen Abschnitte ist, ganz traditionell, als „Devis“ vom melodischen Kopf der liturgischen Melodie geprägt. Auch sonst ereignet sich nichts Unkonventionelles, der Klangeindruck bleibt schlicht, unaufwendig, teilweise archaisch. Der gelegentliche Gebrauch des Schwellwerks und einige „französisch“ gefärbte Farbtupfer sind die einzigen Zutaten exquisiter Art. Vergegenwärtigt man sich, daß Kodály 1967 starb, so ist diese Schlichtheit fast verwirrend – oder je nach musikalischer Weltanschauung sympathisch oder unsympathisch.

Gábor Lehotka, Jahrgang 1938, Liszt-Preisträger und Lehrer an der Budapester Hochschule für Musik, spielt die Orgel des Kulturhauses Béla Bartók von Szombathely. Es handelt sich um ein kleines Instrument mit 23 Registern in 2 Manualen und Pedal, neu gebaut von einer (nicht angegebenen) Dresdener Firma. Auf der B-Seite der Platte ist Chormusik mit Orgelbegleitung zu hören. Zwei von den fünf „Tantum ergo“-Vertonungen aus dem Jahre 1928 sind a capella geschrieben; das interessanteste ist das Letzte, mit „Moderato“ bezeichnete. Wie in den mehrstrophigen Gesängen zur Kommunion (für Kinderchor) nach gregorianischen Melodien, komponiert 1942, und dem Adventslied von 1943 (vorgetragen abwechselnd von Männer- und Kinderchor), werden die sanften, elegischen Kantilenen, meist mit vielen modalen Wendungen, kaum von der Orgel gestört. Ihr Anteil, teilweise als sparsame obligate Begleitung, teilweise mit einzelnen, expressiven Tupfern, bleibt dezent zurückhaltend. Immerhin sind von den Stücken der vorliegenden Aufnahme bisher nur der erste Satz der Orgelmesse im „Bielefelder“ zu finden („Introitus“, auf Psallite), sowie der Kommunion-Gesang und das Adventslied (beide bei Hungaroton).

Klaus P. Richter

○ **Eine orientalische Sonderentwicklung des liturgischen Gesanges.**

GESÄNGE DER MARONITISCHEN LITURGIE: Weihnachten: Bo'uto dmar Ya'qub, Allel Allel, Sugit, Hoyen Ihatoyé, Amanu Morryo, Ho qtilo bmesrén, Passion: Boté dhascho, Bo'uto dmar Ya'qub, Kad mati o, Schahléf, O tagoré, Quqoyo; Bafroch rabo, Sugito, Emro hahyo dalohuto; Ho qtilo bmesrén, Bo'uto dmar Afrem, Quqoyo (Fschito), Dnah nuhro onéfet Mariam; Ostern: Sedro Afrémoyo, Bo'uto dmar Ya'qub, Qoyomo Mariam, Enono nuhro schariro; Trisagion, Ho qtilo bmesrén, Anal umul hasinah; Aida Chalhoub, Chor des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität vom Heiligen Geist, Kaslik/Libanon, Louis Hage, P. Paul Rouhana; Christophorus SCGLX 73 960 (1 S 30) Klangbild: Natürlich. Fertigung: Einwandfrei.

Für Schallplattenfreunde, die an liturgischer oder dem ethnologischen Bereich zugehöriger Musik interessiert sind, hat der Christophorus-Verlag eine wichtige Neueinspielung veröffentlicht: Gesänge der Maronitischen Liturgie zu den Kirchenfesten Weihnachten und Ostern. Die Maroniten sind strenge Anhänger des Dogmas von Chalcedon, das zwei Naturen Christi – eine göttliche und menschliche – lehrt. Sie gehörten seit Beginn zur römischen Kirche. Heute leben Maroniten hauptsächlich im Libanon, in Syrien, Zypern, Ägypten, Brasilien, Australien und den USA.

Die Gesänge der maronitischen Liturgie sind von größter Schlichtheit geprägt. Sie bewegen sich innerhalb kleiner Tonräume. Im Vordergrund steht die Sprachdeklamation. Nur in den solistischen Teilen, hervorragend von Aida Chalhoub gesungen, tritt neben dem rezitativischen Singen orientalische Melodik hervor. Die Gesänge dieser Einspielung stammen aus der ältesten Überlieferung der maronitischen Kirche. Sie haben einen archaischen Charakter, der sie von anderer arabischer Musik unterscheidet. Die Aufführung des Chors des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität vom Heiligen Geist wirkt authentisch.

Franzpeter Messmer

○ **Sakralmusik von Bizet und Poulenc, exzellent aufgeführt.**

POULENC, Gloria, BIZET, Te Deum; Sylvia Greenberg (Sopran), Gösta Winbergh (Tenor), Chœur de la Radio Suisse Romande, Chœur Pro Arte de Lausanne André Charlet, Orchestre de la Suisse Romande, Jesus Lopez-Cobos; Decca 6.42799 AZ (1 S 30) Digital Aufnahmezeitpunkt: 1982 Klangbild: Klar gestaffelt und recht präsent. Fertigung: Keine Beanstandung.

Fast genau hundert Jahre liegen zwischen der Entstehung von Bizets „Te Deum“ (1858) und Poulencs „Gloria“ (1959) – zwei französischen Sakralwerken also, die schon in der frühen, von Hans Zanotelli geleiteten Einspielung (FSM 53023) vereint waren. Die Preis-Vertonung des jugendlichen Bizet macht durchaus Effekt, ist aber plakativ und etwas zu emphatisch geraten. Demgegenüber erweist sich die Poulencsche Komposition als das intimere und wohl auch originellere Werk, dem man bisweilen eine gewisse Nähe zum Stil von Strawinskys Psalmen-



Sinfonie attestieren darf. Neben unüberhörbarem Ernst besitzt sie eine schöne Klarheit und obendrein genügend Charme, um noch heute fesseln zu können.

Für diese Art von Musik scheint Jesus Lopez-Cobos ein spezifisches Sensorium zu haben; und so gelingt hier eine eindringliche Interpretation, zu der die beiden mitwirkenden Chöre sowie das Rundfunkorchester der französischen Schweiz Wesentliches beisteuern. Sie alle musizieren mit Verve und hohem künstlerischen Einsatz, wobei nicht zuletzt die vortreffliche Sopranistin Sylvia Greenberg hervorzuheben ist. *Werner Bollert*

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Alte Musik

★ **Maßstäbliche Monteverdi-Interpretation.**

MONTEVERDI, Madrigaux: Troppo ben può, Taci Armelin, E così a pocco a pocco, T'amo mia vita, O mio bene, Mentre vaga angioletta, Luci serene e chiare, Partenza amorosa, O Mirtillo, anima mia, Ninfe che scalza il piede, Era l'anima mia, Addio Florida bella, Ah come a un vago sol; **Concerto Vocale:** Barbara Schlick (Sopran), René Jacobs (Kontra-Alt), Marius van Altena, Guy de Mey, Michiel ten Houte de Lange (Tenor), Harry van der Kamp (Baß), Konrad Junghänel (Theorbe); **harmonia mundi France HM 1084 (1 S 30)**
Aufnahmedatum: 1981
Klangbild: Präsent und natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Von den 13 Sätzen dieser Aufnahme stammen 6 aus dem V. Madrigalbuch Monteverdis. Die Bevorzugung dieses Bandes ist, will man einen knappen Überblick über das Madrigalschaffen Monteverdis geben, durchaus sinnvoll: Ist der Band doch die Nahtstelle zwischen den fünfstimmigen Vokalsätzen und den solistisch konzipierten Sätzen mit Instrumentalbegleitung. Das Concerto Vocale begreift jedoch auch die fünfstimmigen Vokalsätze nicht als Chormusik im üblichen Sinne, sondern als vokale Ensemblemusik, d.h. auch in diesen Sätzen ist jede Stimme nur einfach besetzt. Mit Sicherheit entspricht dies der Faktur von Sätzen wie „O Mirtillo“ oder „Era l'anima mia“ aus dem V. Madrigalbuch, in denen jede Stimme solistisches Gepräge hat. Durch die einfache Besetzung erhalten diese Sätze mit ihrer stimmigen Filigranarbeit eine Transparenz, wie man sie bisher noch nicht gehört hat, und dies um so mehr, als es sich bei dem Concerto Vocale um ein Ensemble von Stimmen handelt, deren Technik an dieser Musik geschult ist: Die Stimmen, mit kleinem Timbre, sprechen leicht an, sind sehr beweglich und somit all der artikulatorischen Feinheiten fähig, deren es bedarf, um dieser sublimen Ausdruckskunst gerecht zu werden. Zudem begreifen die Sänger diese Musik ganz von der Sprache her, d.h. die Artikulation folgt der Diktion, dem rhythmischen Gestus des Textes, was dieser Musik, die ja Dienerin der Sprache sein will, angemessen ist. Hervorzuhe-

ben ist auch noch die mühelose Bewältigung der Koloraturen in den späten, in Concerto-Manier geschriebenen Sätzen des VI., VIII. und IX. Madrigalbuches. Die instrumentale Begleitung durch die Theorbe ist äußerst diskret und beschränkt sich auf die Andeutung der Akkorde und der metrischen Schwerpunkte, läßt somit den Singstimmen die größtmögliche Freiheit. Alles in allem ein hochrangiges Zeugnis für eine Monteverdi-Interpretation, die den stilistischen Intentionen dieser Musik sehr nahe kommt. Was die reinen Vokalsätze anbelangt, möchte man fast von einer Neuentdeckung dieser Musik sprechen. *Reinhard Müller*

★ **Einfühlsame Interpretation mittelalterlicher Musik.**

ENGLISCHE MUSIK DES MITTELALTERS: Anonym, 14. Jahrhundert: Alleluja, his est vere martir, Singularis laudis digna, Doleo super te, Thomas gemma Cantuarie, Civitas nusquam conditur, Tu civium primas, Mater Christi nobilis, Ite missa est, Anonym, 15. Jahrhundert: Alleluja a newe work, Anna Mater Matris Christi, There is no rose, Tota pulchra es amica mea, Marvel not, Joseph, O potores exquisiti; **The Hilliard Ensemble:** Ashley Stafford (Countertenor), Paul Elliott (Tenor), Rogers Covey-Crump (Tenor), Paul Hillier (Baryton), Paul Hillier; **harmonia mundi, France 1106 (1 S 30)**
Aufnahmedatum: 1982
Klangbild: Sehr klar, transparent, ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.

Sowohl hinsichtlich der Programmauswahl als auch der Interpretation ist die Einspielung des Hilliard Ensembles von mittelalterlicher englischer Musik besonders geglückt. Die Kompositionen aus dem 14. und 15. Jahrhundert, die auf der Schallplatte zu hören sind, stammen alle von heute unbekannten Komponisten. In ihnen zeigen sich die besonderen Merkmale der englischen Mehrstimmigkeit, die vom Vokalklang der Terz und Sext bestimmt wird. Hier wirkte in die musikalische Komposition die Improvisationspraxis des englischen Diskants und Faburden ein. Diese vom Klanglichen geprägte musikalische Gestaltung der mehrstimmigen Musik in England hatte einen großen Einfluß auf den Kontinent.

Das Hilliard Ensemble widmet sich der alten englischen Musik im besten Sinn englischer Kirchengesangstradition. Die Stimmen der Sänger sind glockenrein und klar. Die Musik wird nicht – wie so häufig bei der Interpretation alter Musik – als eine Aneinanderreihung von Einzeltönen vorgeführt, sondern als etwas Gestalthaftes. Dem Zuhörer erscheinen die Melodielinien und das Zusammenwirken der einzelnen Stimmen trotz der ungewohnten mittelalterlichen Klanglichkeit als sinnvoll. So interpretiert wirkt die Musik nicht fremd, sondern als ein Teil unserer Musikkultur. Besonders gelungen ist den Sängern die bewußte Verbindung von Klang und Melodielinie („Singularis laudis digna“), die Gestaltung von Versvortrag und Betonung („Thomas gemma Cantuarie“), das durchsichtige Darstellen polyphoner Geflechte („Tu civium primas“) und die plausible Realisierung der Doppeltextigkeit („Civitas nusquam conditur“). Zur Klarheit der Stimmen kommt eine selten gehörte Ökonomie der Zeit hinzu. Das Hilliard-

Ensemble entwickelt die musikalischen Vorgänge aus der Ruhe heraus und findet exakt das bei dieser Musik notwendige Gleichgewicht zwischen Einzelton und Gesamtzusammenhang. Es ist nicht übertrieben, diese Einspielung einen Lichtblick der Interpretation mittelalterlicher Musik zu nennen! *Franzpetr Messmer*

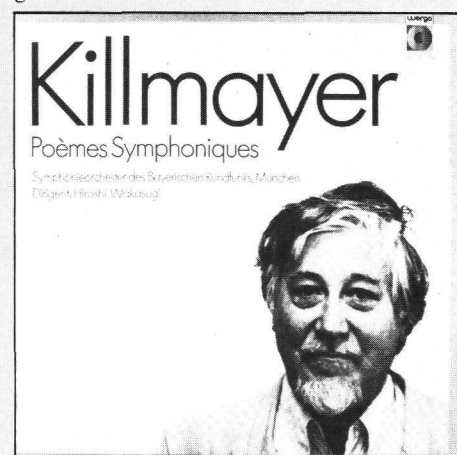
NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Neue Musik

★ **Musikalische Erinnerungsbilder.**

KILLMAYER, Pöemes Symphoniques; Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Hiroshi Wakasugi; **Wergo 60092 (1 S 30)**
Aufnahmedatum: Live-Mitschnitt 1981.
Klangbild: Gut durchhörbar, Nebengeräusche aus Orchester und Publikum.
Fertigung: Einwandfrei.

Wilhelm Killmayer, geboren 1927, hat mit seinem Werk in der heutigen musikalischen Öffentlichkeit eine eigene und betont eigenständige Position inne. Vielleicht ist das heute besser zu erkennen als noch vor zehn Jahren. Killmayer ist ein Nuancen-Musiker, kein Draufgänger, und scheint ein verkappter Romantiker zu sein, der schwermütige Tonfälle liebt. Beim Anhören seiner Musik braucht man Zeit und eine Hingabebereitschaft, allerdings nicht im Sinne eines Sichausliefern; das dann wehr- und willenlos macht. Insofern dürfte diese Wergo-Platte – nach der Liederplatte Aribert Reimanns – eine der inhaltsreichsten und schönsten und deshalb wichtigsten sein. Die Musik läßt sich allenfalls assoziativ beschreiben, was Wolfgang Rihm in dem ganz kurzen Einführungstext tut. Die vier Teile, insgesamt rund 45 Minuten lang, nennen sich dreimal „Pöeme symphonique“, einmal „Essay symphonique“. Der Essay trägt den Titel „Verschüttete Zeichen“. Er könnte über dem ganzen Werk stehen, er charakterisiert Killmayers Musik, er bezeichnet, wie Rihm meint, den „eigentlichen Zustand von Musik“. Killmayer entwirft Erinnerungsbilder, die zugleich in die Zukunft weisen. Alles wird mehr



aphoristisch-fragmentarisch angerissen als durchführungsartig erarbeitet. Man hört, daß diese Musik ohne das Wissen um das musikalische 19. Jahrhundert nicht entstanden sein und wohl auch nicht verstanden werden könnte. Dank ausgewählter moderner Mittel, denen alles Aufgesetzt-Spekulative fehlt, erreicht der Komponist eine Art Symbiose. Die Musik klingt nie „modisch“, scheint keinen Abnützungen ausgesetzt, erzählt von Träumen (auch Angstträumen) ebenso wie von kraß gegenwärtigen Reaktionen.

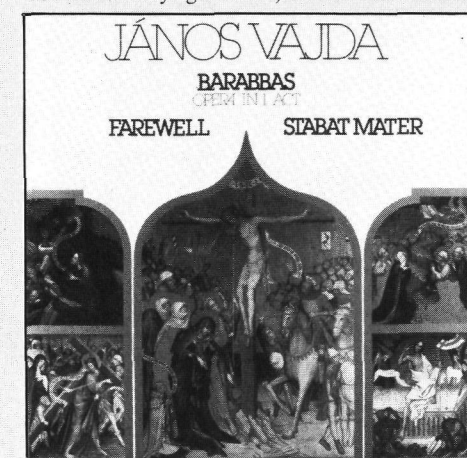
Wakasugi hat das mit dem Münchner Rundfunk-Sinfonieorchester, wie es scheint, zutreffend realisiert, auf jeden Fall aber mit großem Engagement. Der Live-Mitschnitt von der Konzertdarbietung im Münchener Herkulessaal im März 1981 klingt zufriedenstellend, auch wenn die Nebengeräusche ein bißchen üppig ausgefallen sind. *Hanspeter Krellmann*

○ **Hinweis auf einen bemerkenswerten Gegenwartskomponisten.**

VAJDA, Barabbás, Búcsú, Stabat mater; István Gáti (Bariton), Sándor Sólyom Nagy (Bariton), László Polgár (Baß), Ilona Tokody (Sopran), Mária Zádori (Sopran), Anna Bogdány (Mezzosopran) u. a., Chor des Ungarischen Rundfunks und Fernsehens, Ferenc Sapszon, Géza Oberfrank, Géza Török; **Hungaroton SLPX 12263 (1 S 30)**
Aufnahmedatum: 1982
Klangbild: Offen, geräumig, mit Tendenz zum Halligen.
Fertigung: Keine Mängel.

Bei Künstlern der Gegenwart ist es stets ein Vorteil, wenn sie dem Beurteiler gewisse Erkennungsmerkmale bieten, ein persönliches Signum, an dem man sich orientieren kann, eine spezielle „Handschrift“ oder sonst irgend einen Anhaltspunkt. Der ungarische Komponist János Vajda (geboren 1949) macht es einem in dieser Hinsicht nicht leicht: die drei Werke, die auf der Neuerscheinung vorgestellt werden, haben untereinander nichts gemeinsam, könnten genauso gut von drei verschiedenen Künstlern stammen.

Die Kurzoper „Barabbás“ deutet auf die Pendercki-Nachfolge hin, das Orchesterstück „Búcsú“ („Abschied“) ist ein Stück verklärter Spätromantik, das kurze „Stabat mater“ (dem Andenken Strawinskys gewidmet) zeichnet sich durch



AIMEZ-VOUS LISZT?

Seit 1974 jedes Jahr in Ungarn:



ein Wettbewerb der neu erschienenen Liszt-Platten

GRAND PRIX INTERNATIONAL DU DISQUE LISZT

Die 1983 preisgekrönten Ausgaben:

- ★ Sonate h-Moll
Legenden
Die Trauergondel Nr. 1–2“
Alfred BRENDEL (Klavier) PHILIPS
- ★ Transkriptionen aus Opern
Von Richard Wagner
Zoltán KOCIS (Klavier) PHILIPS
- ★ Sonate h-Moll
Liebestraum, Nr. 3
Valse Oubliée, Nr. 1
Gnomensreigen
Berceuse
Clifford CURZON (Klavier) LONDON TREASURY
- ★ Phantasie und Fuge über den Choral
„Ad nos, ad salutarem undam“
Harald FELLER (Orgel) CALIG
- ★ Eine Faust-Symphonie
Concertgebouw orchestra, Amsterdam
Dirigent Antal DORATI PHILIPS
- ★ Missa Choralis
Chamber Choir AVE SOL
Dirigent Imants KOKARS MELODIA

Preisverteilung:

am 22. Oktober 1983, dem Jahrestag der Geburt von Liszt, in Budapest, im Rahmen eines feierlichen Konzerts in der Musikakademie, um 19.30 Uhr

Die besten neuen Liszt-Aufnahmen von 1983 sind – in je 3 Exemplaren – spätestens am 31. Mai 1984 eintreffend einzusenden.

LISZT
GESELLSCHAFT
H-1061 Budapest
Liszt Ferenc tér 8.
Tel.: 421-573

