

der Forschungsliteratur (Rathert, Burkholder, Lambert, Prichett). So wird beispielsweise mit Verweis auf eine vom Autor selbst erstellte Analyse der *Varied Air and Variants* von Ives behauptet, dass „die Verwendung von traditionellen harmonischen Kompositionstechniken meist programmatischen Spott impliziert“ (S. 477), was angesichts der permanent anwesenden tonalen Schicht in Ives' Harmonik (die schon durch die durchaus nicht spöttisch gemeinten tonalen Zitate und ihre Schichtung zustande kommt) nicht gehalten werden kann. An derselben Stelle spricht der Autor von Ganztönen, wo er ganze Noten meinen sollte. Und gerade dort, wo es um den zahlenhaften, quasi mathematischen Charakter der Idee einer Sphärenmusik und ihre Rezeption bei Ives und Cage geht, hätte Mehring eine Verbindung zu konkreten kompositionstechnischen Mitteln herstellen können, die sich ebenfalls durch ihren abstrakten Zahlencharakter auszeichnen: bei Cage die „rhythmic structure“ und bei Ives die Tendenz, in einigen experimentellen Stücken Dauernwerte durch Primzahlreihen zu determinieren oder Ansätze zu seriellen Denken zu entwickeln.

Wenn also die „praktische Anwendung“ (s. o.) transzendentalistischer Ideen bei Ives und Cage von Mehrings Arbeit noch nicht umfassend analysiert worden ist und weiterer Erforschung bedarf, so bildet diese Arbeit als Auswertung und Darstellung der ideengeschichtlichen Bezüge in Umfang und Qualität ein neues Referenzwerk, das in die Beschäftigung mit der Musik der beiden Komponisten (und vielleicht der amerikanischen Musik des 20. Jahrhunderts überhaupt) unbedingt miteinbezogen werden sollte.

(November 2003) Gregor Herzfeld

*PETER BARTÓK: My Father. Homosassa: Bartók Records 2002. 331 S., Abb., Notenbeisp.*

An Erinnerungen und dokumentarischen Berichten über Béla Bartók aus dem Familien-, Freundes-, Kollegen- und Schülerkreis mangelt es nicht. Die Äußerungen der Verwandtschaft liefern dabei Informationen über den Menschen und Komponisten aus erster Hand. Besonders profund waren die quellsichernden, auf Objektivität gerichteten Bemühungen von Béla Bartók jr., dem 1994 verstorbenen Sohn aus erster Ehe (mit Márta Ziegler). Von ihm liegen u. a. vier

voluminöse monographische Veröffentlichungen in ungarischer Sprache vor (Budapest 1981, 1982 und 1992). Zu erwähnen ist daneben aber auch die Sammlung von verstreuten Erinnerungen, die Ferenc Bónis 1981 und, in erweiterter Fassung mit 54 Dokumenten, 1995 auf Ungarisch veröffentlicht hat (*Így láttuk Bartókot*, Budapest).

Wie eine Sensation mutet es an, dass sich jetzt Peter, der in den USA lebende Sohn aus Bartóks zweiter Ehe (mit Ditta Pásztory), im Alter von 78 Jahren mit Erinnerungen zu Wort meldet. Peter Bartók kam als Achtzehnjähriger in die USA, erwarb die amerikanische Staatsbürgerschaft und war Zeuge der letzten Lebensphase seines Vaters. Er wurde Toningenieur und gründete die Tonträgerfirma Bartók Records, lebte bis in die 1980er-Jahre allerdings in großer Armut, zumal er testamentarisch um das Erbe des Vaters gebracht worden war. Dies änderte sich 1982, mit dem Tod seiner 1946 nach Ungarn zurückgekehrten Mutter. Nun fiel ihm der bedeutende amerikanische Nachlass Béla Bartóks zu, d. h. er kam in den Besitz der Bestände des New Yorker Bartók-Archivs. Auf der Grundlage dieser – der Fachwelt bis dahin faktisch unzugänglichen! – Materialien entfaltete er mit kundiger musikologischer Hilfe eine rege Editionstätigkeit und veröffentlicht seither quellenkritisch revidierte Fassungen der Kompositionen seines Vaters für die Praxis.

Die beiden Halbbrüder könnten in ihren Charakteren und in ihren Lebensläufen nicht unterschiedlicher sein. Der ältere, intellektuellere blieb in Ungarn, wurde Eisenbahningenieur, arbeitete in führenden Positionen und widmete sich nach dem Ausscheiden aus dem Berufsleben konsequent der Familiendokumentation. Er sammelte, archivierte und systematisierte, mied jedoch alle Fachfragen zum kompositorischen Werk des Vaters. Der jüngere verfolgt mit seiner Publikation andere Ziele. Er möchte ein Denkmal setzen: ein Denkmal des Sohnes für den Vater als Menschen, ein erinnerndes Zeichen des Dankes für den liebevollen und schwierigen Vater, auch in dessen abgründiger Rätselhaftigkeit. Nicht von ungefähr lautet der Titel der Erinnerungen lapidar: *My Father*.

Die Publikation gliedert sich (nicht ganz stringent) in acht Kapitel, von denen drei der Biographie Bartóks folgen. In den chronologisch-biographischen Fortgang eingebledet werden vier

Kapitel zu wichtigen Einzelaspekten: „Environment“ (Wohnungen), „Mountains“ (Bartóks alpine Leidenschaft), „Folk Music“ und „Some Musical Compositions“. Das eindringlichste Kapitel bildet den Abschluss: „What Kind of Man?“ Rund 100 hier erstmals veröffentlichte Briefe Bartóks an seinen Sohn Peter machen ein Viertel des Buches aus. Sie sind in zwei Teilen angeordnet: Briefe aus Europa und in Amerika geschriebene Briefe. Zahlreiche, ausgezeichnet reproduzierte Abbildungen und Faksimilia konkretisieren Details. Wenngleich sie größtenteils schon früher zugänglich waren, sind sie dennoch mehr als nur eine optische Ergänzung der Erinnerungen.

Die Briefe demonstrieren liebevoll die Fürsorge des Vaters. So versäumt es Bartók nie, von seinen Reisen Grüße und Wissenswertes zu senden. In der Korrespondenz schlägt sich aber auch sein geradezu zwanghaftes Pädagogisieren nieder, wenn er etwa tabellarisch Hinweise auf deutsche Worte und Sprachwendungen gibt (10. Juli 1937) oder wenn in den USA Briefe in didaktischer Absicht bewusst in Englisch geschrieben werden (u. a. 18. September 1944). Aus Peters Berichten erfahren wir anschaulich, wie schwierig das Zusammenleben der Familienmitglieder war, nicht zuletzt wegen der übergroßen Lärmempfindlichkeit des Vaters, die mehrfach zu skurrilen Reaktionen führte (vor allem S. 12 ff.). Ein farbiges Mosaik illustriert die realitätsferne Korrektheit Bartóks, plastisch geschildert z. B. anhand einer Situation, als der kleine Sohn den Schulunterricht verschlafen hatte (S. 195 f.). Geradezu erschütternd ist das traumatische Protokoll des 78-Jährigen über den Tod des Vaters und die juristisch-testamentarischen Machenschaften, die das Sterben begleiteten.

Die Einblicke in Bartóks kompositorische Werkstatt sind wenig ergiebig. Doch erhalten wir definitive Auskünfte über die Hintergründe der Vogelmusik im Adagio religioso des III. Klavierkonzerts (S. 178 ff.) und über die Umstände, unter denen Elemente aus Dmitri Schostakowitschs *Leningrader Symphonie* im Intermezzo interrotto des *Concerto für Orchester* verarbeitet worden sind (S. 174 f.). Überraschende klavieristische Informationen zum Fingersatz liefert Peter Bartók anhand des *Mikrokosmos* (S. 35 ff.), dessen Entstehung bekanntlich auch mit dem väterlichen Unterricht des Sohnes verknüpft ist.

Leider wird dieses einzigartige Dokument in seinem Wert durch eine Reihe von Misslichkeiten beeinträchtigt. Sie beginnen mit Beschaffungsproblemen, denn die Publikation ist nicht über den Buchhandel erhältlich, sie muss brieflich oder per E-Mail geordert und auf dem Postweg von Bartók Records bezogen werden. Gewichtiger sind qualitative Beeinträchtigungen. So ergeben sich Unstimmigkeiten bei den diakritischen Zeichen der ungarischen Orthographie. Diese sind jedoch leichter zu verschmerzen als der völlige Verzicht auf Indizes, was die Nutzung der Monographie merklich erschwert.

Ausgesprochen negativ wirkt sich aus, dass das Buch ohne professionelles Lektorat hergestellt worden ist. Das hat beispielsweise zu irritierenden englischen Kompositionstiteln geführt, so etwa *Music of the Night* statt *The Night's Music* (S. 164) oder *The Wood-carved Prince* statt *The Wooden Prince* (S. 187). Erschwert wird die Lektüre durch eine Unmenge von Wiederholungen. Dies gilt für Berichte Peter Bartóks – z. B. mehrfache Schilderungen des Kriegsendes – und für Zitate aus den Briefen des Vaters, obgleich die Monographie ja eine gesonderte Briefedition enthält. – Doch so bedauerlich die aufgeführten Misslichkeiten auch sind, sie stehen in keinem Verhältnis zur Bedeutung der Publikation, die eine herausragende und in Zukunft unverzichtbare Quelle für das Verständnis der Persönlichkeit des geschichtsmächtigen Komponisten Béla Bartók darstellt.

(April 2004)

Jürgen Hunkemöller

ANDREAS KRAUSE: *Anton Webern und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag 2001. 312 S., Abb., Notenbeisp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

Das Webern-Buch des Mainzer Musikwissenschaftlers Andreas Krause gliedert sich in zwei Hauptabschnitte. Nach einer einleitenden, sehr ausführlichen Chronik, die als Vorgabe des Verlages für diese Reihe obligatorisch ist, folgt der Hauptteil des Buches, der sich in zwei Großabschnitte gliedert.

Zunächst wird die Rezeption der Werke Weberns dargestellt, die sich auf die Jahre von 1922 bis ca. 1963 konzentriert. Anschließend folgt eine in vier Unterkapitel aufgeteilte Analyse der Werke mit Opuszahlen Opus 1–31 (Orches-