

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-

termusik, Kammermusik, „Reihenspiele“, Vokalmusik), von denen die überwiegende Mehrheit (op. 1–28) bereits zu Lebzeiten des Komponisten herausgegeben wurde.

Die einleitende Chronik bringt von der Sache her kaum etwas Neues, da sie sich ausschließlich auf Standardwerke (vor allem H. und R. Moldenhauer, *Anton Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich 1980) und auf weiteres ediertes Quellenmaterial stützt.

Biographisch wichtig für die Zeit vor 1914 hingegen sind die vom Autor mit herangezogenen, erst 1999 durch die Paul Sacher Stiftung edierten Briefe Weberns an Heinrich Jalowetz. In dieser Chronik sind alle relevanten Fakten detailliert zusammengetragen: So wird auch die Geschichte der Uraufführung und der folgenden Aufführungen des *Violinkonzerts* von Alban Berg im Jahre 1936, an denen Webern maßgeblich beteiligt war, ausführlich dargestellt. Wertvoll sind ferner die Aufzeichnungen Karl Amadeus Hartmanns, der 1942 Unterricht bei Webern nahm, die politischen Auffassungen und die Unterrichtstätigkeit des späten Webern betreffend (K. A. Hartmann, *Kleine Schriften*, Mainz 1965), wie auch die Hinweise auf Opernlibretti Hildegard Jones für Webern, die vom Komponisten allerdings niemals verwendet wurden (Thomas Reinecke, *Hildegard Jones, 1891–1963: Untersuchungen zu Leben, Werk und Veröffentlichungskontexten*, Frankfurt am Main u. a. 1999). Auszüge aus diesen und weiteren Quellen (Briefe Schönbergs, biographische Zeugnisse Kreneks) werden ergänzend an die entsprechenden Lebensphasen des Komponisten angeschlossen. Diese Quellenzitate sprengen allerdings die im Sinne einer klaren Übersicht notwendige Knappheit der Datenfolge einer ohnehin schon sehr ausführlichen Chronik. Hier wäre es sinnvoller gewesen, die zitierten Quellen einem die Biographie ergänzenden Anhang beizufügen.

Das folgende Kapitel („Anton Webern und die Institutionen der zeitgenössischen Musik: IGNM, Donaueschingen, Darmstadt“), das sich nach einer Einleitung in acht Unterkapitel gliedert, stellt vielleicht das wichtigste des ganzen Buches dar, da es ungemein ausführlich und, dank der Aufteilung in Unterkapitel, sehr übersichtlich die Rezeption des Werkes von Anton Webern darstellt. Einen Schwerpunkt bildet die Chronologie der Aufführungen der Werke.

Hierbei spielt die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) durch teilweise musertgültige Aufführungen zwischen 1926 und 1941 eine entscheidende Rolle. Nach dem Krieg finden bis 1965 weitere wichtige Aufführungen statt, so vor allem die Uraufführung der beiden *Kantaten* op. 29 und op. 31 in den Jahren 1946 und 1950.

Die Österreichische Sektion der IGNM war also für Webern im Gegensatz zu Berg, der für den Allgemeinen Deutschen Musikverein (ADMV) große Bedeutung erlangte, und Schönberg, die beide in diesem Rahmen deutlich seltener aufgeführt wurden, von großer Bedeutung. Dies ist wohl auch auf wichtige administrative Funktionen zurückzuführen, die Webern bei der IGNM wahrnahm: So war er zwischen 1932 und 1938 deren Präsident. Wichtig wurde dann die Rezeption des Werkes nach 1946 in Donaueschingen, das sich im Gegensatz zu den frühen 1920er-Jahren nur noch Werken mit Orchester widmete. Parallel dazu begann seit 1948 die theoretische Beschäftigung mit den Werken im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse. Dabei stand zunächst Schönberg im Vordergrund. Eine intensive, ausschließlich auf Webern konzentrierte, allerdings einseitig materialorientierte Diskussion und Analyse vornehmlich der späten Werke geschah in Darmstadt zwischen 1952 und 1958, gewissermaßen als Rechtfertigung und Richtschnur für die Entwicklung des Serialismus. Nach 1963, als für die IGNM und auch in Donaueschingen die zeitgenössische Avantgarde im Vordergrund stand, finden sich bei führenden Komponisten (Henri Pousseur, Bernd Alois Zimmermann, Nikolaus A. Huber) nunmehr ganz unorthodoxe Elemente von Werken Weberns als versteckte Zitate (S. 115 ff.).

Die folgenden Analysen der Werke Opus 1–31 (S. 127–261), die sich nach den Gattungen aufteilen, sind knapp und klar angelegt, was die Fasslichkeit und damit die Qualität der Darstellung erhöht. Die gelegentlichen Rekurse auf Werke späterer Komponisten, die sich durch die Einführung von Zitaten auf Webern beziehen (D. Schnebel, *Sinfonie X*, S. 152 ff.) sind sinnvoll. Durch das Fehlen der zahlreichen Werke ohne Opuszahlen – sowohl der frühen als auch der späteren – erscheint die angestrebte Gesamtübersicht über das Werk allerdings eher lückenhaft. So hätten mindestens die für die Entwicklung des Komponisten zentralen Frühwerke

(*Streichquartett* 1905, *Klavierquintett* 1907, 5 *Dehmel-Lieder* 1906–1908, 4 *George-Lieder* 1908/09) einbezogen werden müssen.

Das Buch wird, neben einer Liste der von Webern vertonten Texte Hildegard Jones (S. 262 f.), durch einen Bildanhang ergänzt, an den sich eine Übersicht über die wichtigste Literatur anschließt. Ein Werkverzeichnis mit anschließendem Personenregister rundet das Buch ab.

Trotz einiger Mängel in der Formulierung primär im Rezeptionskapitel („Aspekte 1.“) – die Sätze sind häufig zu lang und verschachtelt, was die Klarheit der Darstellung erschwert –, handelt es sich im Ganzen doch um einen gründlich durchgearbeiteten und wichtigen Beitrag zur Webern-Forschung.

(Juni 2004)

Rainer Boestfleisch

MARINA LOBANOVA: *György Ligeti. Style, Ideas, Poetics*. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2002. VI, 449 S., Abb., Notenbeisp. (*studia slavica musicologica*. Band 29.)

RICHARD STEINITZ: *György Ligeti. Music of the Imagination*. London: Faber & Faber 2003. XVII, 429 S., Abb.

György Ligetis 80. Geburtstag im Mai 2003 bot einen willkommenen Anlass, das Werk eines der bedeutendsten Komponisten der letzten Jahrzehnte erneut ins Blickfeld zu rücken und nach neuen Einsichten in seine Tonsprache zu suchen. Zu den gewichtigsten Veröffentlichungen im Umfeld dieses Ereignisses zählen zwei englischsprachige Publikationen: die Ende 2002 erschienene Studie Marina Lobanovas sowie der Anfang 2003 publizierte Band von Richard Steinitz.

Marina Lobanova hat mit dem Komponisten über mehrere Jahre hinweg Briefkontakt gepflegt und ihr Buch nach einer „relatively short but highly intensive period of personal acquaintance“ (S. 2) verfasst. Ihre Studie ist im Wesentlichen eine Vorstellung und Analyse der Werke Ligetis in chronologischer Abfolge, stilistisch nach Gruppen gegliedert. Dabei wird den Werken der ungarischen Zeit vergleichsweise wenig Raum gewidmet; bereits auf S. 14 flieht Ligeti von Budapest nach Österreich. Die im Westen entstandenen Werke Ligetis werden sodann in fünf Kapiteln behandelt: „Cologne“, „Beyond Serialism“, „From micropolyphony to ‚new melody‘, ‚new harmony‘ and ‚new rhythm‘“,

„Collage, ‚neo-‘ and ‚retro-““ sowie „Generalized hemiola“, „complex rhythmic polyphony“, „order“ and „chaos“. Innerhalb dieser recht aufzählend-prosaisch betitelten Kapitel (zu denen noch ein sehr kurzes sechstes mit dem Titel „Tradition, Innovation, Politics and Fashion“ tritt) wechseln sich einzelnen Kompositionen gewidmete Abschnitte mit solchen zu generellen stilistischen Entwicklungen Ligetis ab.

Bereits beim ersten Durchblättern des Bandes fällt einer seiner größten Vorzüge ins Auge: die umfassende Ausstattung mit Notenbeispielen. Rund ein Drittel des Raumes im Hauptteil des Bandes ist der Wiedergabe von Partiturseiten und anderen Notenbeispielen wie Reihen oder analytischen Diagrammen eingeräumt. Dies ist gerade für das Verständnis der ungemein komplexen Textur der Werke Ligetis eine unschätzbare Hilfe. Lobanova gelingt es auf diese Weise, die Werke sehr plastisch vorzustellen und ihre diffizilen Strukturen zu erhellen. Neben den ausführlichen Notenbeispielen ist die Heranziehung zahlreicher Zitate Ligetis ein weiterer Pluspunkt des Buches, da viele von ihnen auf diese Weise zum ersten Mal einem englischsprachigen Publikum erschlossen werden. Als Einführung in die Musik Ligetis ist das Buch daher außerordentlich gut geeignet – mit einer allerdings gewichtigen Einschränkung: Marina Lobanova hat das (auf Russisch verfasste) Manuskript ihres Buches im Wesentlichen im Mai 1993 abgeschlossen. Erst beinahe zehn Jahre später konnte es in einer von Mark Shuttleworth besorgten englischen Übersetzung veröffentlicht werden. Nach 1993 entstandene Werke konnten daher nicht im Fokus des Bandes stehen, auch wenn die Autorin die Werkliste sowie nach eigenen Angaben auch die Biographie und die Bibliographie aktualisiert hat und in einigen Anmerkungen auf neuere Werke hinweist. Das letzte ausführlicher besprochene Werk ist Ligetis in seiner endgültigen Fassung 1992 uraufgeführtes *Violinkonzert*.

Die Übersetzung soll dem Buch gewiss einen weiteren Leserkreis erschließen. Um dieses Ziel in optimaler Weise zu erreichen, sollte die Autorin den englischsprachigen Lesern jedoch auch im Anmerkungsapparat und in der Bibliographie entgegenkommen. Die Bibliographie enthält eine große Auswahl an Titeln, darunter jedoch kaum einen Verweis auf englischsprachige Publikationen. Tatsächlich ist deren Zahl zwar