

(*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

geringer, aber so gering nun auch wieder nicht – und insbesondere nach 1993 sind hier einige gewichtige Titel hinzugekommen. Paul Griffiths umfassende, 1983 erschienene und 1997 überarbeitete Studie wird lediglich recht versteckt als Quelle eines Interviews, nicht jedoch in der eigentlichen Bibliographie genannt. Neuere Publikationen wie Friedemann Sallis *Introduction to the Early Works of György Ligeti* (1996) oder Richard Toops *György Ligeti* (1999) sowie Artikel etwa von Richard Steinitz finden keinerlei Erwähnung. Hilfreich wäre es auch, wenn der Leser auf englischsprachige Übersetzungen deutscher Texte verwiesen würde, sofern diese vorliegen. So ist etwa Ligetis 1967 in *Melos* erschienener Artikel „Zustände, Ereignisse, Wandlungen“ 1996 unter dem Titel „States, Events, Transformations“ in englischer Übersetzung erschienen. Im Buch wird jedoch auf den originalen deutschen Text verwiesen, wobei die Zitate hier offenbar erneut übersetzt wurden. Auch andere im Text angesprochene Titel wie Adornos *Philosophie der neuen Musik* oder Helmholtz' *Die Lehre von den Tonempfindungen* liegen in Übersetzung vor. Ohnehin ist die Praxis, ausschließlich eine englische Übersetzung abzudrucken und dann in der Fußnote auf die anderssprachige (zumeist deutsche) Quelle zu verweisen, fragwürdig. Wo dies möglich ist, hätte man bereits vorliegende Übersetzungen heranziehen und auf sie verweisen sollen. Vermutlich wurden jedoch bei der Übersetzung der originalen russischen Textfassung ins Englische die ursprünglichen Verweise einfach beibehalten.

Den Abschluss des Bandes bilden drei Interviews, die Lobanova im Dezember 1991 und im November 1992 in Hamburg mit dem Komponisten geführt hat. Hier erfährt der Leser u. a. etwas mehr über den „frühen“ ungarischen Ligeti.

Auch Richard Steinitz zehrt von seinem persönlichen Kontakt zu Ligeti, der sein Manuskript verbessert und kommentiert sowie dem Autor im Februar 2000 drei Tage lang für Gespräche über seine Musik und sein Leben zur Verfügung gestanden hat. Aus der von Steinitz ursprünglich intendierten „stylistic and analytical study“ (S. XV) wurde so eine Biographie, die umfassend auf die Zeitgeschichte und auf Ligetis Lebensweg in Österreich, Deutschland, Schweden, den USA und anderswo eingeht.

Dabei kommt jedoch auch die Werkbetrachtung nicht zu kurz. Steinitz behandelt ebenfalls alle Kompositionen Ligetis, jedoch in unterschiedlicher Gewichtung – so sind etwa *Le Grand Macabre* und den Klavieretüden ganze Kapitel gewidmet, während andere Werke häufig eher knapp abgehandelt werden. Die Erläuterungen sind dabei jedoch durch die Einbettung in die biographische Situation in der Regel umfassender als diejenigen Lobanovas, das analytische Ergebnis teilweise mehr, teilweise weniger tief gehend. Immer wieder präsentiert Steinitz (der u. a. auch die mittlerweile in der Paul Sacher Stiftung verwahrten Skizzen und Autographe Ligetis eingesehen hat) dabei neue Erkenntnisse wie etwa die Verwendung von Reihen aus *Lux aeterna* im nachfolgend komponierten *Lontano*. Steinitz bringt dabei deutlich weniger Notenbeispiele, dafür aber mehr selbst verfertigte erläuternde Beispiele wie Verlaufsdiagramme oder Reihen mitsamt ihren Transformationen.

Steinitz unterteilt seine Studie in drei Abschnitte, die dem Frühwerk bis 1960, den Werken der sechziger und siebziger Jahre bis hin zu *Le Grand Macabre* sowie den Werken der späten siebziger Jahre bis heute gewidmet sind. Seine Bibliographie ist umfassender als diejenige Lobanovas, zudem enthält sein Band anders als der ihre auch ein Glossar, eine Diskographie sowie eine Auflistung der bisherigen Produktionen von *Le Grand Macabre*. Lobanova hingegen glänzt mit einem umfassenderen Werkverzeichnis, das auch die Daten der Uraufführungen und die genaue Besetzung bis hin zu den Namen von Solisten umfasst.

Die Zusammenarbeit mit dem Komponisten hat sich für beide Autoren als sehr fruchtbar herausgestellt. Es ist natürlich eine unschätzbare Hilfe, wenn man die Motive und Eindrücke eines Komponisten erfragen kann und nicht ausschließlich spekulieren muss. Gelegentlich kann dies jedoch auch zu einer Einengung der Herangehensweise bzw. zu einer Beeinträchtigung der kritischen Distanz führen. Dieser Eindruck drängt sich insbesondere an einigen Stellen in Steinitz' Buch auf, wenn der Autor etwa ein ganzes Kapitel der Geschichte der von Sony begonnenen und von Teldec fortgeführten Gesamteinspielung des Œuvres von Ligeti widmet und sich dabei gelegentlich der Eindruck einstellt, hier sei der Pressesprecher des Komponisten am Werke, der jedes winzige Detail aus den

Aufzeichnungen wiedergibt, um endlich einmal Ligetis Sicht der Dinge umfassend darzustellen. Ähnliches gilt für die Einzelheiten der Reaktionen Ligetis auf die Verwendung seiner Musik in Stanley Kubricks Film *2001 – Odyssee im Welt-raum*.

Teilweise beeinflusst der enge Kontakt auch die Schwerpunktsetzung. So wird etwa Ligetis synästhetische Veranlagung und ihr möglicher prägender Einfluss auf seine Kompositionen bei Lobanova gar nicht und bei Steinitz nur einmal kurz am Rande erwähnt, da der Komponist selbst darüber mittlerweile kaum noch Auskunft gibt. Generell gehen beide Autoren häufig auf die Interdependenzen einzelner Werke mit anderen Kompositionen Ligetis oder mit Werken anderer Komponisten ein, jedoch in geringerem Maße auf die häufig vorhandenen außermusikalischen Bezüge, die in der Regel allenfalls kurz angesprochen, nicht jedoch zum Bestandteil der Analyse gemacht werden.

Um einen umfassenden Einblick in die Persönlichkeit und das Werk Ligetis zu gewinnen, ist Steinitz' Band sicherlich der geeignetere, da er nicht nur auf die Musik, sondern auch auf die Person Ligetis und ihr Umfeld eingeht und beide Aspekte geschickt zu verknüpfen weiß. Seine scharfsinnigen Analysen bringen dabei immer wieder neue Aspekte ans Licht. Lobanova vermag die Strukturen der Musik Ligetis in einem oft erstaunlich hohem Maße transparent zu machen. Aufgrund der langen „Liegezeit“ ihres Manuskripts kann sie jedoch das letzte Jahrzehnt und damit zentrale Kompositionen wie den begonnenen dritten Teil der Etüden, die überarbeitete Fassung des *Le Grand Macabre* oder das *Hornkonzert* nicht abdecken. Dennoch sind beide Bände ein Gewinn für die Ligeti-Forschung.

(Juni 2004)

Wolfgang Marx

*SABINE BRETTENTHALER: Cavalleria rusticana und Pagliacci: Prototypen der veristischen Oper? – Eine Untersuchung ihrer Verbindungslinien zum literarischen „verismo“ und zur Frage der Sinnhaftigkeit des Terminus in der Musik. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2003. 491 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Band 228.)*

Die Frage nach der Übertragbarkeit des ur-

sprünglich literaturwissenschaftlichen Begriffs Verismo auf das Musiktheater ist keinesfalls neu und schon gar nicht unproblematisch, wie ein kurzer Blick in einschlägige Publikationen rasch bestätigen mag. Nachdem Hans-Joachim Wagner 1999 versucht hatte, dieser Schwierigkeit Herr zu werden, indem er Verismo zwischen Nationalstil, Realismus und Exotik verortete und auf eine ganz beachtliche Anzahl italienischer Opern um 1900 anwandte (*Fremde Welten – Die Oper des italienischen Verismo*, Stuttgart/Weimar 1999), schlägt Sabine Brettenthaler in ihrer Dissertation nun den entgegengesetzten Weg ein: Am Beispiel der „Prototypen der veristischen Oper“ *Cavalleria rusticana* und *Pagliacci* erweitert sie nicht allein die ‚alte‘ Begriffsdiskussion um literaturwissenschaftliche Aspekte, sondern geht sogar noch einen Schritt darüber hinaus, denn „die Intentionen des literarischen *verismo* sind im Musiktheater kaum mehr erkennbar, so dass sich fast zwangsläufig die Frage nach der Sinnhaftigkeit des Terminus für die Musik darstellt“ (S. 22). Nach einer kurzen Skizzierung der Voraussetzungen für die Entstehung des Verismo vor dem Hintergrund historischer, sozioökonomischer und gesellschaftspolitischer Entwicklungen im geeigneten Italien erläutert Brettenthaler in einem ersten größeren Kapitel die literaturgeschichtliche Kategorie des Verismo sowohl hinsichtlich der Gegenüberstellung von französischem Naturalismus und Realismus als auch in Bezug auf die literarische Entwicklung innerhalb Italiens. Dass „der *verismo* durchaus eigene Züge entwickelte, die ihm zum Status einer originalen, autonomen, über eine bloße Nachahmung der naturalistischen Prinzipien Frankreichs weit hinausgehenden literarischen Strömung im eigenen Land verhalten“ (S. 121), ist sicher das zentrale Ergebnis dieser Ausführungen. Ihre sehr richtige Beobachtung, dass „die italienischen Veristen [...] den Hauptakzent auf die Betonung psychischer Faktoren legten und die physiologischen Ursachen weitgehend unberücksichtigt ließen“ (S. 120 f.), nutzt Brettenthaler jedoch nicht als Einstieg für das folgende Kapitel über die operngeschichtliche Kategorie des Verismo, sondern geht zunächst der Frage nach realistischen Tendenzen in der Oper des 19. Jahrhunderts nach, anfangs anhand von Giuseppe Verdis *La Traviata* und *Othello*, dann folgt Georges Bizets *Carmen*. Hierauf schließen sich grundsätz-