

Komponisten mit einbezogen. Es steht außer Frage, dass diese Art systematischer Archivsuche der Ausgangspunkt eines Projekts solchen Ausmaßes wie *La música en las catedrales españolas* sein muss. In diesem besonderen Sinn gilt López-Calo als ein Vorbild für jeden Musikwissenschaftler.

(August 2014)

Sergi Zauner

JÜRGEN HUNKEMÖLLER: *Bauernmusik und Klangmagie. Bartók-Studien. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2014. 295 S., Abb., Nbsp. (Mannheimer Manieren. musik + musikforschung. Band 2.)*

Der Titel des Buches könnte treffender nicht sein, charakterisiert er doch nicht nur das Faszinosum der Musik Bartóks, sondern bezeichnet auch die thematischen Eckpfeiler dieses Bands, der elf Aufsätze Jürgen Hunkemöllers aus drei Jahrzehnten versammelt, ergänzt um eine Chronik, ein Werkverzeichnis und einen Beitrag zu Béla Bartóks Konzerten in Deutschland. In drei großen thematischen Blöcken – „Komponieren im 20. Jahrhundert“, „Gattungen, Sujets und Topoi“ sowie „Klangwelten“ – entfaltet der Autor ein umfassendes Panorama der Musik Bartóks.

Zentrale Fragestellungen der Bartók-Forschung wie die Formbildung durch Palindrome und die Synthese von Volksmusik und europäischer Tradition ziehen sich wie ein roter Faden durch das Buch. Die dabei entstehenden und der Gattung Aufsatzsammlung geschuldeten Wiederholungen sind keineswegs störend, sondern vertiefen durch den jeweils neuen Blickwinkel das Verständnis der Musik Bartóks. Die in dessen Schaffen so wichtige „Bauernmusik“ spielt dabei eine herausragende Rolle. So zeigt Hunkemöller u. a., dass zeitgenössische Kompositionstechniken bei Bartók vor allem aus der Beschäftigung mit der Volksmusik herrühren, und im „Scherzo“-Aufsatz demonstriert er, wie dessen „Spektrum der

Scherzo-Komposition durch die Auseinandersetzung mit der Volksmusik beträchtlich erweitert“ wurde (S. 171). Anhand der *15 ungarischen Bauernlieder* dechiffriert Hunkemöller Bartóks Begriff der musikalischen „Muttersprache“ sowie die „klingende Verwandlung von Fremdsprachen in Muttersprache“ (S. 176) und identifiziert dabei einen „unbewältigten Rest“, der u. a. im nicht auflösbaren Widerspruch von Variantenvielfalt, von nicht normierten Tonhöhen und Stimmlagen der „Bauernmusik“ einerseits und Bartóks Reduktion dieser „objets trouvés“ auf eine idealtypische Form bis hin zur tonartlichen Anpassung in den zyklischen Kontext der Kompositionen andererseits bestehe.

Von großer methodologischer Relevanz für nahezu alle Aufsätze ist die – an Jacques Handschin geschulte – anthropologische Ausrichtung der Fragestellungen. Im Gegensatz zur vor allem in der angloamerikanischen Bartók-Forschung weitverbreiteten Konzentration auf strukturelle Aspekte der Musik Bartóks richtet Hunkemöller sein Augenmerk stets auf Bartók als Komponisten, Ethnologen und Menschen in einem Beziehungsgeflecht einer „Kultur von oben“ – der europäischen Musiktradition – und einer „Kultur von unten“ (S. 9) – der „Bauernmusik“. Da die deutschsprachige Literatur im englischen Sprachraum leider kaum mehr rezipiert wird, wäre dem Buch eine Übersetzung sehr zu wünschen. Die anthropologische Ausrichtung und die Abneigung Hunkemöllers gegen am Gegenstand vorbei analysierende Systeme zeigen sich in seinen Überlegungen zur Brückenform und zum Goldenen Schnitt. Bartók habe „letztlich mit Instinkten gearbeitet, [...] er konnte sich leiten lassen von einem untrüglichen Gespür für Strukturgeflechte, Proportionen und Valeurs“ (S. 26). Dies bringt die musiktheoretischen Gebäude, die Bartók-Forscher wie Ernő Lendvai mit dem Goldenen Schnitt und der Fibonacci-Reihe entwickelten, zwar nicht zum Einsturz, relativiert

aber ihre Relevanz für das Verständnis zumindest von Bartóks Kompositionsprozess. Der Gedanke, Bartóks Brückenform könne „auch in einer religiösen Tiefenschicht seines Pantheismus [...] fundiert sein und in der Bekenntnismusik der *Cantata profana* 1930 eine mystisch-gedankliche Pointierung gefunden haben“ (S. 29), ist verlockend, wird aber leider nicht weiter ausgeführt.

Historische Kontextualisierungen, etymologische Exkurse und Ausblicke in die benachbarten Künste wie in den Beiträgen zu wichtigen Gattungen und Sujets in Bartóks Œuvre („Klage“, „Nacht“, „Choral“ und „Scherzo“) sind nie lehrbuchhaft, sondern exemplarisch verdichtet. Und in der pointierten Darstellung jener charakteristischen Satzanfänge des Komponisten, die sich durch Einstimmigkeit und Überlänge auszeichnen, als „klingende Chiffren aus den unterschiedlichsten Lebenssituationen des Komponisten und Menschen Bartók“ (S. 79), offenbart sich Hunkemöllers subtil mit analytischen Erkenntnissen verwobene anthropologische Perspektive. Diese Herangehensweise, die seiner Prämisse entspricht, dass „ein Fragen, das sich selbstgenügsam im Strukturellen erschöpft, [blind ist] für Ausdrucksqualitäten“ (S. 87), wählt er auch in der biographisch orientierten analytischen Betrachtung der in Bartóks Œuvre so zentralen Topoi „Klage“ und „Nacht“.

Hunkemöllers zweiter Forschungsschwerpunkt führt im Kapitel „Jazz-Reflexe“ zu einer nicht unbedingt naheliegenden, deswegen aber nicht weniger fruchtbaren Fragestellung: Kannte Bartók Jazz-Musik, wie beurteilte er sie, und reagierte er kompositorisch auf den Jazz? Wieder wird Bartók in der Gesamtschau als Komponist, Ethnologe und Privatperson betrachtet: Für den Komponisten war es „unsinnig, sich mit dem Jazz [als Fremdsprache, SH] einzulassen“; als Musikethnologe unterschied er zwischen authentischem Jazz und Derivaten, als Privatperson hörte er durchaus Jazz – da er allerdings kaum authentische

Jazzmusik kannte, fiel sein Urteil negativ aus. Der in der Forschung immer wieder behaupteten Präsenz von Jazz-Elementen in Bartóks Werk begegnet der Jazz-Experte Hunkemöller zurecht eher skeptisch, und ausgerechnet das immer wieder als Bartóks „Jazz-Komposition“ schlechthin angesehene Trio *Kontraste* hält seiner Prüfung unter Jazz-Aspekten am allerwenigsten stand.

Bis auf einige kleinere Versehen beim Scannen ungarischer Literaturangaben ist der Sammelband sorgfältig lektoriert und mit seiner Kombination von pointierten, schlaglichtartigen Analysen, deren plastischer Darstellung in Diagrammen und einer übersichtlichen Materialerfassung, handelt es sich um eine nicht nur für die Forschung, sondern auch für den Lehrbetrieb wertvolle Lektüre. Es bleibt zu hoffen, dass mit dieser Textkompilation, die keine Monographie sein möchte und dennoch das Zeug zu einem Standardwerk der Bartók-Forschung hat, die Neugier des Autors auf Bartók noch nicht vollständig gestillt ist und in der Benennung schmerzlicher Forschungslücken, wie der noch immer nicht ausreichend erforschten Bedeutung des Tritonus als Bartóks „angelus in musica“ (S. 96) das Arbeitsprogramm des Autors für die nächsten Jahre angelegt ist.

(August 2014)

Simone Hohmaier

JOHANNES LAAS: *Das geistliche Chorwerk Max Baumanns. Kirchenmusik im Spannungsfeld des Zweiten Vatikanischen Konzils. Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 2013. 393 S., Nbsp. (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. Band 17.)*

Das Komponieren für die Kirche im 20. Jahrhundert zählt zu den von der Musikwissenschaft eher vernachlässigten Gebieten. Die Leerstelle „Kirchenmusik“ im *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* darf hierfür als symptomatisch angesehen werden. Umso erfreulicher ist es, dass mit