

primäre Idee aus eben solchen vorkomponierten Modellen besteht, der muss mit der Konsequenz leben, dass er Messiaen damit aus einer Genealogie deutscher Inspirations-Komponisten, die man in etwa mit den Namen Bach–Beethoven–Brahms–Schönberg–Pfitzner umreißen könnte, herauslöst, und ihn stattdessen in eine eher französisch geprägte Linie von Arrangeur-Komponisten stellen müsste, die man vielleicht mit der Linie Liszt–Ravel–Strawinsky–Busoni umreißen könnte.

Eine andere Frage ist natürlich, was Messiaens Entlehnungsprinzip eigentlich ästhetisch leistet, wenn die ganzen äußerst komplizierten Verfremdungsverfahren dazu dienen sollen, jede Erkennbarkeit der Modelle auszulöschen? Es ist zu vermuten, dass ein mit Cage'schen Zufallsverfahren beliebig ausgewürfeltes Tonmaterial nach Anwendung von Messiaens Transformationsverfahren kein wesentlich anderes klingendes Resultat erbringen würde. Hören kann man Messiaens Modelle auf keinen Fall, analysierend erkennen kann man sie eigentlich nur dann, wenn man wie die Autoren der Studie derart mit Messiaens Transformationsverfahren vertraut ist, dass man sie sozusagen „rückwärts“ aus Messiaens Text auf ein prä-existentes Modell anwenden kann. Was soll also das Ganze? Hier kann nur spekulierend die These formuliert werden, dass Messiaen, der ja ein katholischer Kirchenmusiker war, durch diesen sehr komplizierten Rückbezug auf die Tradition seinem Oeuvre eine Art von metaphysischer Dignität, auch vielleicht von religiöser Signifikanz, sichern wollte, die es aus der profanen Welt heraushob. Zuzutrauen wäre es ihm.

Diese ästhetischen Konsequenzen diskutiert das Buch nicht mehr, aber es eröffnet die Debatte darüber. Sie sollte verfolgt werden.

(April 2018)

Matthias Brzoska

MICHAEL BRAUN: *Béla Bartóks Vokalmusik. Stil, Kontext und Interrelation der originalen Volkskompositionen*. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2017. 362 S., Nbsp., Tab. (Regensburger Studien zur Musikgeschichte. Band 11.)

Erneut ist es im Rahmen einer Dissertation gelungen, ein echtes Forschungsdesiderat aufzuspüren. Béla Bartóks originale Vokalkompositionen waren bislang noch nicht Gegenstand einer umfassenderen Studie. Rachel Beckles Willsons notwendig cursorische Behandlung der Vokalwerke im *Cambridge Companion to Bartók* (hrsg. von Amanda Bayley, Cambridge 2001) – die zwar die Volksliedbearbeitungen ein-, den Operneinakter *Herzog Blaubarts Burg* aber ausschloss – war bislang neben werkmonographischen Studien die einzige Überblicksdarstellung. Der Grund für diese Vernachlässigung eines essentiellen Teils von Bartóks Oeuvre mag vor allem in der Sprachbarriere liegen. Eine Stärke der Arbeit von Michael Braun ist insofern die intensive Aufarbeitung der einschlägigen, auch ungarischsprachigen und insbesondere in Bezug auf *Herzog Blaubarts Burg* umfangreichen Sekundärliteratur.

Eine Beschränkung des Forschungsgegenstands auf die originale Vokalmusik Bartóks mag auf den ersten Blick problematisch erscheinen, sind doch spätestens seit Bartóks ersten Sammlungsaktivitäten 1906 Einflüsse der (nicht nur) ungarischen „Bauernmusik“ in allen Genres vorhanden. Braun begründet diese Auswahl jedoch schlüssig damit, dass der Vokalkomponist Bartók in der originalen Vokalmusik „in reiner Form erschlossen werden“ könne, da es hier „keine Determiniertheit durch vorgegebene Melodien“ gebe und das musikalische Material völlig neu zu den Texten entwickelt werde“ (S. 16). Konkret widmet sich die Arbeit sechs vokalen Werken unterschiedlicher Genres: *Herzog Blaubarts Burg* (BB 62), Fünf Lieder op. 15 (BB 71), Fünf Lieder nach Texten von Andreas Ady op. 16 (BB 72), *Cantata profana* (BB

100), *Aus vergangenen Zeiten* für Männerchor a cappella (BB 112), 27 2- und 3-stimmige Chöre für Frauen- und Kinderchor a cappella (BB 111). Die Auswahl umfasst also die Jahre von 1911 bis 1936, bietet aber in einem Exkurs Einblicke in die früheren, überwiegend unveröffentlichten Lieder, die Bartók selbst nicht als gültige Werke anerkannte.

Der schematische Aufbau der einzelnen, jeweils einem Werk gewidmeten Kapitel in Entstehungs-, Aufführungs- und Publikationsgeschichte, Text und musikalische Analyse (Melodik, Harmonik, Form, Textdeutung, Zusammenfassung/Kontextualisierung) ermöglicht eine schnelle Orientierung und die Option, sich gezielt einzelnen Sachverhalten zuzuwenden, führt jedoch im Gegenzug auch zu einigen unnötigen Redundanzen.

Brauns Analyse der Werke zielt auf das Verständnis der Eigenheiten von Bartóks vokalem Komponieren, gewährt aber auch immer wieder Einsicht in die – auf zum Teil konträren Theoriesystemen beruhenden – Erkenntnisse anderer Autoren (z. B. von Ernő Lendvai, János Kárpáti oder Elliott Antokoletz). Neben der Untersuchung kompositionstechnischer Spezifika besteht der Anspruch der Arbeit aber auch darin, „eine Brücke [...] zur Gedankenwelt des Komponisten und unmittelbaren äußeren Einflüssen zu schlagen“, zu denen Braun auch die biographischen Hintergründe zählt (S. 20). So wird etwa die Motivation zur Komposition der als persönliche Äußerung des Komponisten verstandenen Ady-Lieder op. 16 in einer privaten Krise gesehen. Eine differenziertere Auseinandersetzung mit der u. a. von Hermann Danuser getroffenen Unterscheidung zwischen einer biographischen „Ursache“ und dem „Hintergrund“ einer Komposition wäre hier wünschenswert gewesen. (Danuser: „Die Kategorie Krise in ihrer Bedeutung für Leben und Kunst“, in: *Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln*, hrsg. von Gisela Schubert, Mainz 1997, S. 303–318). Brauns Kontextualisie-

rungen der untersuchten Vokalkompositionen beziehen sich neben literatur- und ideengeschichtlichen Zusammenhängen auch auf Vokalwerke anderer Komponisten (Béla Reinitz, Zoltán Kodály) sowie auf Bartóks eigene vokale Volksmusikbearbeitungen.

Resultat der Arbeit ist neben zahlreichen erhellenden Detailsichten eine triftige Einteilung der originalen Vokalkompositionen Bartóks in zwei Gruppen, die durch Kriterien der Kompositionstechnik und der Textauswahl begründet ist und einhergeht mit einer chronologischen Entwicklung: Die erste – frühere – Gruppe ausschließlich solistisch besetzter Werke (*Herzog Blaubarts Burg* und die Lieder op. 15 und op. 16) ist demnach gekennzeichnet durch eine textanalog – auch durch wechselnde Modi – klar in Phrasen gegliederte, der Prosodie folgende syllabische Melodik im *Parlando-Rubato*-Stil, die mit einer stets das harmonische Fundament und den motivischen Zusammenhang tragenden und von der Melodik weitgehend unabhängigen Instrumentalbegleitung versehen ist. Die Texte dieser ersten Gruppe stammen ausschließlich von zeitgenössischen Autoren und sind trotz ihrer vom „melancholisch dekadenten Lebensgefühl des ungarischen Jugendstils“ geprägten Stimmung (S. 325) laut Braun Ausdruck „persönlichen, sogar intimen Empfindens“ (S. 324) des Komponisten. In der zweiten Gruppe (*Cantata profana* und die beiden A-cappella-Chorwerke) spielt der Chor eine zentrale Rolle, der zuvor dominierende *Parlando-Rubato*-Stil ist überwiegend dem *Tempo giusto* gewichen, die musikalische Struktur ist nun gegenüber der Prosodie dominant, die in der ersten Gruppe noch vom Instrumentalpart übernommenen Funktionen gehen auf die Chorpartien über. Die Texte entstammen nunmehr „objektiver“ Volksdichtung; dadurch „nimmt die emotionale Distanz Bartóks zu den Texten immer weiter zu“ (S. 325).

Neben dieser Einsicht in die Entwicklung der originalen Vokalkompositionen geht ein

weiterer Erkenntnisgewinn aus dem Vergleich mit den vokalen Volksmusikbearbeitungen Bartóks hervor: Beide Bereiche nehmen zu verschiedenen Zeitpunkten Stilentwicklungen des anderen auf, bleiben aber bis in die 1920er Jahre eigenständige Gebiete, um erst danach eine Integration anzustreben, einhergehend mit einer Annäherung auch von Instrumental- und Vokalmusik (S. 327). Diesbezüglich lenkt der Autor am Ende der Arbeit mit selbstironischem Verweis auf eine altbekannte Begründung („Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen“) den Blick auf eine in der Arbeit nicht behandelte Fragestellung: auf vokale Aspekte in der Instrumentalmusik Bartóks.

Kleinere Kritikpunkte sollen die grundsätzliche Bedeutung der Arbeit nicht mindern: So sind einige der analytischen Methoden und Ergebnisse durchaus diskussionsbedürftig. Die modale Interpretation kurzer melodischer Abschnitte etwa scheint mir zuweilen ein wenig gewaltsam, indem ohne zwingenden Grund Töne zu „Nebennoten“ erklärt werden. Auch die konstatierte Austauschbarkeit von Quart, Tritonus und Quint ist bei aller Autorität, auf die sich Braun beruft (Kárpáti) und selbst vor dem Hintergrund der Pitch Class Set Theory nicht unbedenklich (S. 107). Auf die Problematik eines analytischen Nachweises des goldenen Schnitts als formale Gestaltungsidee in musikalischen Werken weist Braun zwar hin, führt aber leider die Anwendung dieser Formidee auf die Lieder op. 15 nicht näher aus, so dass die Vermutung, es könne sich hier um eine „Premiere dieser besonderen Proportion“ (S. 119) in Bartóks Schaffen handeln, leider vage bleibt. Wohingegen die konzise Erläuterung des in den Notenbeispielen Gezeigten direkt in deren Legendentext unbedingt zur Nachahmung empfohlen sei und darüber hinwegtröstet, dass im Umbruch erstaunlich viele Fußnoten auf die falsche Seite gerieten.

Die Kritik soll allerdings auf keinen Fall das große Verdienst Brauns schmälern, mit

der vorliegenden Arbeit einen überfälligen Beitrag zur Bartók-Forschung geleistet zu haben. Nicht nur durch seine übersichtliche Gliederung und die rekapitulierenden Zusammenfassungen am Ende der Kapitel, sondern auch durch die Erläuterung von weniger gängigen Fachbegriffen wie etwa dem *parlando-rubato* der Volksmusik oder der heptatonischen Skala empfiehlt sich das Buch unbedingt auch für die Verwendung in der Lehre (und ist zudem trotz einer guten Hardcover-Ausstattung erschwinglich).

(März 2018)

Simone Hohmaier

*NATALIA NOWACK: Anfänge der Musiksoziologie. Russisch-sowjetische Quellen, 1900–1930. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2017. 521 S., Abb., Nbsp.*

Die Schrift basiert auf dem von der DFG in den Jahren 2013–2016 geförderten und an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg durchgeführten Forschungsprojekt „Studien zu den Anfängen der Musiksoziologie. Russisch-sowjetische Quellen, 1900–1930“.

Natalia Nowack gliedert ihr Buch in sechs Kapitel. Im ersten werden Ziele der Studie formuliert („durch die Betrachtung russisch-sowjetischer Quellen zur Geschichte des frühen musiksoziologischen Denkens beizutragen und den Wissenschaftstrend der Zeit auf dem Gebiet der Musiksoziologie darzustellen“, S. 15) und der Forschungsstand und die Methoden reflektiert (S. 17–37). Die Autorin weist auf folgende Tatsache hin: Einerseits seien gegenüber der Zeitperiode in Russland, innerhalb derer die untersuchten Texte entstanden sind, viele „Vorurteile und Fehldeutungen“ zu konstatieren (S. 30), andererseits wäre es allein aufgrund der großen Zahl der Quellen nicht korrekt, sie bloß als eine marginale Erscheinung zu sehen. Daraus resultiere die Methode der Untersuchung, die „von unten“ (S. 30), d. h. von der Gesamtheit der Texte ausgeht.