

Archiv für osteuropäische Musik
Quellen und Forschungen

Herausgegeben von Violeta Dinescu
und Eva-Maria Houben

Band 1

Die Schriftenreihe *Archiv für osteuropäische Musik.* *Quellen und Forschungen*

Im Jahre 2006 begründete Violeta Dinescu mit dem ersten Symposium, das dem Schaffen George Enescus gewidmet war (*George Enescu-Tage*, 17.–19. November 2006), die Reihe *Zwischen Zeiten / shifting times*. Weitere Symposien folgten: *Komponieren unter Verdacht: Pascal Bentoiu und Ștefan Niculescu* (23.–25. November 2007), *Sigismund Toduță und die Klausenburger Kompositionsschule* (24.–26. Oktober 2008), *Byzantinische, orientalische und balkanische Traditionen – Assimilationsprozesse: Paul Constantinescu und die Musik unserer Zeit* (4.–6. Dezember 2009), *Tradition und Innovation: Myriam Marbe und die rumänischen Komponistinnen im europäischen Kontext des 20. und 21. Jahrhunderts* (26.–28. November 2010) und *Zwischen Zeiten & Welten: Leben und Werk von Béla Bartók und George Enescu* (18.–20. November 2011).

Die vergangenen und die noch zu planenden Symposien haben nicht nur die Aufgabe, Musikerpersönlichkeiten vorzustellen, die das Phänomen der Kunstmusik in diesem Teil Europas reflektieren, sondern wollen kulturhistorische Wurzeln osteuropäischer Musik und interkulturelle Bezüge zwischen ost- und westeuropäischer Musik untersuchen. In den Jahren 2006 bis 2011 sind also zahlreiche Texte vorgelesen worden. Diese sollen nun in der neuen Schriftenreihe veröffentlicht werden. Die wissenschaftlichen Beiträge eines Symposiums werden ergänzt durch eigene Schriften der betreffenden Komponistinnen und Komponisten (in Übersetzung) sowie durch weitere Aufsätze, die in Rumänien oder anderen Ländern schon erschienen sind, durch weitere Werkanalysen und Kommentare zu einzelnen Werken, durch Interviews, durch Werkverzeichnisse, die häufig erstmalig zusammengestellt und publiziert werden, durch Diskographien und Bibliographien, ferner durch Fotos mit dokumentarischem Charakter.

Diesen Publikationen sollen Forschungen aus dem Archiv für osteuropäische Musik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg an die Seite gestellt werden. Das Archiv wurde 1996 von Violeta Dinescu gegründet und unter tatkräftiger Mitwirkung des Fachreferenten für Musik der Universitätsbibliothek, Karl-Ernst Went, aufgebaut und betreut. Ihm sei an dieser Stelle herzlich gedankt. Das Archiv sammelt Musik und Musikschriften aus dem gesamten Osten Europas. Insbesondere die Musik des 20. Jahrhunderts ist angesichts zweier Weltkriege und der folgenden Abschottung der Länder des ehemaligen Warschauer Pakts in westeuropäischen Bibliotheken nur spärlich anzutreffen. Hier setzt die Arbeit des Archivs an: Die Sammlung von Partituren, Tonträgern, Büchern, Zeitschriften, elektronischen Medien, von Konzertprogrammen und Dokumenten stellt umfangreiches Material bereit, das wissenschaftlich ausgewertet werden kann. Auch westeuropäische Publikationen spielen eine wichtige Rolle, beispielsweise für vergleichende Studien. Der Präsenzbestand des Archivs (z. Zt. etwa 2.500 Medien) ist über den Online-

Katalog der Oldenburger Universitätsbibliothek zu recherchieren und damit auch im Gemeinsamen Bibliotheksverbund (GBV) nachgewiesen. Ein besonderer Schwerpunkt des Archivs liegt bislang in der Sammlung rumänischer Musik. Die Bestände umfassen das gesamte verlegte Werk George Enescus (1881–1955) in Partituren und Tonträgern sowie annähernd vollständig die Werke von Anatol Vieru (1926–1998), Pascal Bentoiu (*1927), Ștefan Niculescu (1927–2008), Tiberiu Olah (1928–2002), Myriam Marbe (1931–1997) und Aurel Stroe (1932–2008). Publikationen rumänischer Musikwissenschaftler vom 19. Jahrhundert an runden die Sammlungen des Oldenburger Archivs ab.

Ein Schwerpunkt der Forschung ist sicherlich die Beschäftigung mit den Überlieferungen der Volksmusik. Osteuropa hat eine der ältesten und reichsten Volksmusiktraditionen der Welt. Lieder und Musizierpraxis boten die Grundlage für ein Musikleben, das mündlich überliefert wurde, durch fahrende Musiker eine große Verbreitung fand und sich oftmals regional konzentrierte. Lokale Ausprägungen waren zu beobachten – lange, bevor Staatsgrenzen festgelegt wurden. Die wechselseitige Beeinflussung innerhalb der osteuropäischen Volksmusik ist groß, Ausläufer lassen sich bis weit in die Länder Asiens, Süd- und Westeuropas nachweisen.

Ein weiterer Akzent liegt auf der religiösen Musik. Die Liturgien in Bulgarien, Georgien, Griechenland, Rumänien, Russland, Serbien und der Ukraine haben im Lauf vieler Jahrhunderte große Musikschatze hervorgebracht; auch die nicht liturgische Kirchenmusik hat in Osteuropa eine lange Tradition. Hinzu kommt der Einfluss der byzantinischen Kultur, die für die Entwicklung der europäischen Musik eine wichtige Rolle spielte. Schließlich sei die Bedeutung der Konzertmusik erwähnt.

In vielen Ländern Osteuropas fällt der Beginn einer ausgeprägten Musikgeschichte mit der Bildung von Nationalstaaten zusammen. Der Einfluss der k. u. k. Monarchie, das Verhältnis zur westlichen Kunst- und zur eigenen Volksmusik und die defilierenden Herrschaftsstrukturen sind maßgebliche Faktoren, die die Geschichte der Konzertmusik auf sehr unterschiedliche Weise prägten und (noch immer) prägen. Der Schwerpunkt der Schriftenreihe liegt innerhalb dieser Sparte Konzertmusik bis jetzt auf der Musik des 20. Jahrhunderts und der unmittelbaren Gegenwart.

Neben Sammelbänden oder Monographien werden auch Übersetzungen grundlegender (zunächst vorwiegend rumänischer) Fachliteratur in dieser Schriftenreihe vorgelegt, um Forscherinnen und Forschern hierzulande für zukünftige Arbeiten Materialien zur Verfügung zu stellen. Die oft seit langem vorliegenden Schriften, die nunmehr zu erschließen sind, behandeln u. a. Themen zur klassisch-romantischen westeuropäischen Tradition, zur Musik rumänischer Komponistinnen und Komponisten, zur traditionellen Volksmusik Osteuropas und zu traditionellen Instrumenten, zur byzantinischen Musik. Standardliteratur, die im Westen unbekannt und sprachlich nur schwer zugänglich ist, wird also übersetzt und einer breiteren Öffentlichkeit bekannt gemacht.

Es werden – zusammenfassend gesagt – zunächst am Beispiel rumänischer Musik aktuelle Themen der Musik- und Kulturwissenschaften behandelt. Leitende Frage-

stellungen könnten werden: Welche Arten der Rezeption sind zu beobachten? Aus welchen kulturhistorischen Kontexten heraus können vorliegende Kompositionen im Einzelnen erschlossen werden? Mit welchem musiktheoretischen Vokabular wird eine angemessene Analysesprache möglich? Welche Bedeutung und welchen Einfluss haben Studien europäischer Konzertmusik für rumänische Komponistinnen und Komponisten gehabt? Welche Aspekte einzelner Musikwerke sind für den internationalen Hörer bei der Erschließung der eigenen Musikkultur interessant?

Mit diesem ersten Band beginnt eine Schriftenreihe, die dem Austausch dienen will, der Erweiterung des kulturellen, namentlich des musikalischen Horizonts. Eingeladen zur Mitarbeit ist, wer sich, vor allem auch mit eigenen Fragestellungen, wissenschaftlich den oft wenig bekannten Traditionen und Werken osteuropäischer Musik zuwenden möchte. Das Oldenburger Archiv und die Schriftenreihe bieten sich als Ankerplätze an.

Violeta Dinescu und Eva-Maria Houben

Violeta Dinescu,
Eva-Maria Houben,
Michael Heinemann
(Hrsg.)
unter Mitarbeit von Roberto Reale

Ștefan Niculescu



BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Oldenburg 2013

Verlag / Druck / Vertrieb

BIS-Verlag
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Postfach 2541
26015 Oldenburg
E-Mail: bisverlag@uni-oldenburg.de
Internet: www.bis-verlag.de

Umschlaggestaltung: Renate Volkmann

Korrektur: Maria Herlo

Lektorat: Dr. Heribert Houben

ISBN 978-3-8142-2281-3

Inhalt

Die Schriftenreihe <i>Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen</i>	3
Vorwort	13
Erinnerungen	
Ștefan Niculescu: Komponist, Musikwissenschaftler, Pädagoge (Violeta Dinescu)	17
Erinnerung an Ștefan Niculescu (Violeta Dinescu)	22
Ștefan Niculescu als Komponist und Lehrer Violeta Dinescu und Eva-Maria Houben im Gespräch	25
Laudatio anlässlich der Verleihung des Herder-Preises (1994) Prof. Dr. Reinhard Lauer, Mitglied des Kuratoriums	29
Aus Ștefan Niculescus Schriften über Musik und Musiker	
Die Universalität George Enescus	35
George Enescu und die musikalische Sprache des 20. Jahrhunderts	41
Eine Theorie der musikalischen Syntax	49
Heterophonie	64
Zwischen Individuellem und Allgemeinem	72
Originalität und Metier György Ligeti und Ștefan Niculescu im Gespräch mit Karsten Witt	80
Die Ränder und das Zentrum. Lokale und globale Sprachen in der Musik	96
Planetarische Grammatik	105
Schöpfung in der Musik Ștefan Niculescu und Nicolae Teodoreanu im Gespräch	109
Letzte Worte... geheime Dinge Ștefan Niculescu in der Erinnerung von Nicolae Teodoreanu	113
Ștefan Niculescu beim Komponisten-Colloquium 2006 in Oldenburg	
Ștefan Niculescu 2006 in Oldenburg (Kadja Grönke)	117
Begrüßung (1. Juli 2006) Prof. Dr. Reto Weiler, Vizepräsident der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg	121

Aus den Gesprächen mit Ștefan Niculescu (1. Juli 2006) 124

Das Symposium *Zwischen Zeiten Oldenburg 2007*

Ștefan Niculescu: Musik der Lithosphäre (Dan Dediu) 143

Tastenspiel – ein harmonisches Spiel mit den Tasten (Bei Peng) 147

Melodische und harmonische Techniken in Ștefan Niculescus
„*DEISIS*“ *Symphonie Nr. IV* (Adina Sibianu) 156

Ricercare in uno. Auf der Suche nach dem Einen (Martin Kowalewski) 166

Beim Hören von Ștefan Niculescus „*DEISIS*“ *Symphonie Nr. IV*
für 21 Solisten oder großes Orchester (Eva-Maria Houben) 183

Ștefan Niculescu und das Erhabene (Corneliu Dan Georgescu) 189

Ștefan Niculescu – zwischen rumänischer Tradition und europäischer
Avantgarde (Laura Manolache) 197

Ergänzende Beiträge

Annäherungen. Zu Ștefan Niculescus *Ricercare in uno*
(Michael Heinemann) 207

Ștefan Niculescus *Tastenspiel* – ein Spiel?
Entwurf einer Unterrichtsreihe für die Oberstufe (Monika Jäger) 212

Vereinigung von Gegensätzen. Die Heterophonie im Werk von
Ștefan Niculescu (Thomas Beimel) 223

Gattungsrekurse in Ștefan Niculescus opus ultimum *Pomenire (Andacht)*,
ein Rumänisches Requiem für Solo-Bass, gemischten Chor
und Orchester (2006) (Paul Thissen) 233

Das Werk

Kommentare Ștefan Niculescus zu eigenen Werken 245

Werkverzeichnis 267

Diskographie 287

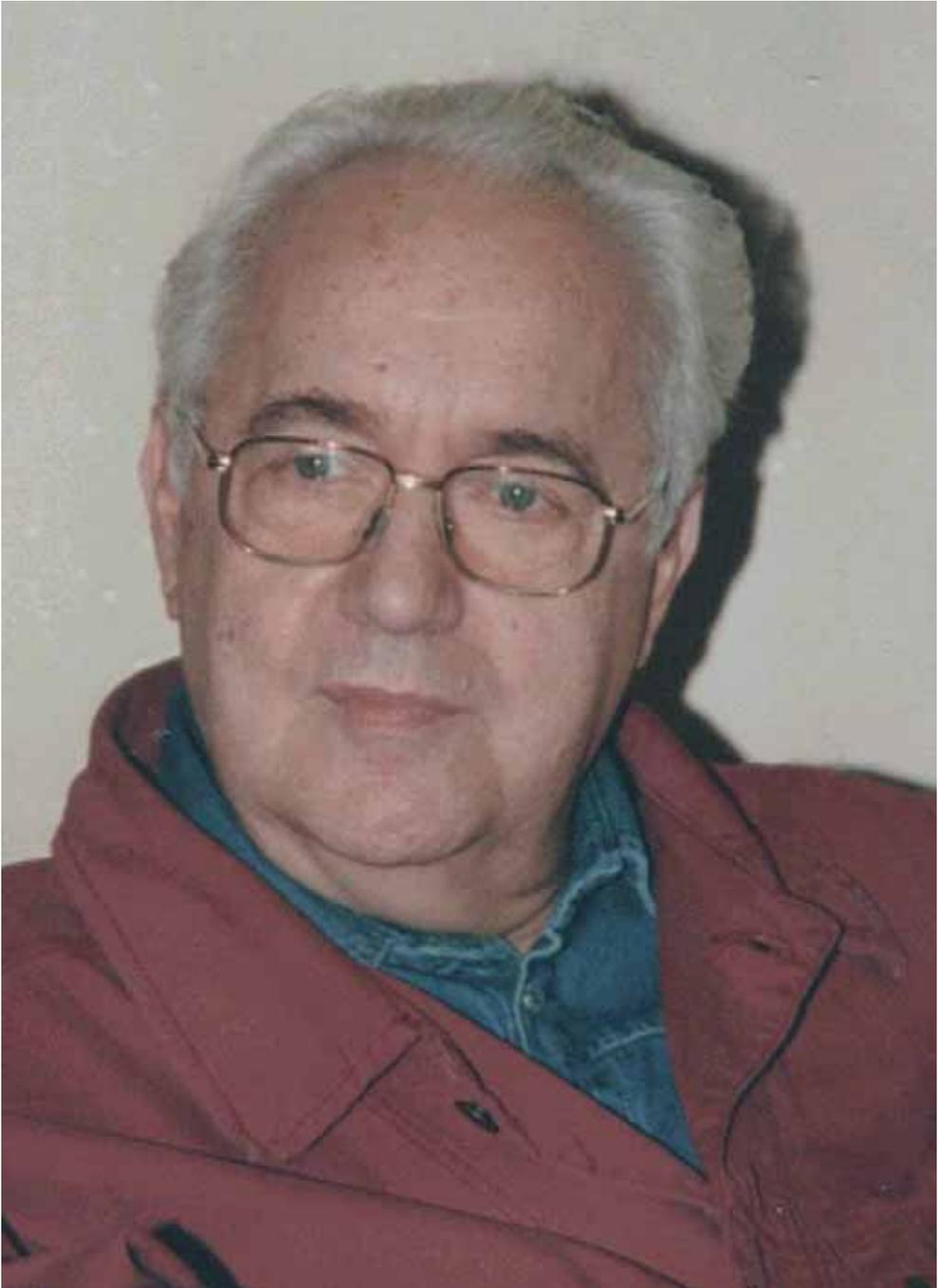
Bibliographie 291

Anhang

Nachweise 299

Abbildungen 302

Die Autoren 303



Ștefan Niculescu 2006

Vorwort

Dieser Band, der erste der Schriftenreihe *Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen*, dokumentiert die Beiträge zum Schaffen Ștefan Niculescu, die anlässlich des Symposiums *Zwischen Zeiten 2007* vorgetragen wurden. Diese werden durch Aufsätze aus Niculescu eigener Feder, die von der Editura Muzicală (Bukarest) und von MusikTexte (Köln) zur Verfügung gestellt wurden, ergänzt; ferner werden Mitschriften aus dem *Komponisten-Colloquium* (Workshop und Konzertporträt), das Niculescu vom 30. Juni bis 2. Juli 2006 abhielt, sowie Werkkommentare und etliche Verzeichnisse, darunter ein Werkverzeichnis, ergänzend hinzugefügt.

Die Vorträge, Aufsätze, Schriften und Kommentare lassen erkennen, dass Niculescu, der kurz nach dem Oldenburger Symposium im Jahre 2008 verstarb, dem musiktheoretischen und musikhistorischen Denken großes Gewicht beimaß und seine eigene Position im Musikleben seiner Zeit, aber auch seine Einbindung in die Musik der Tradition genauestens bedachte. Musiktheoretisches Denken war für ihn eng mit der eigenen Kreativität, mit Fantasie verbunden. Dies äußerte sich auch im gewissenhaften Umgang mit der Sprache: Seine Schüler erlebten, wie die Sprache musiktheoretischer Termini mit der Sprache eines individuell erspürten musikalischen Denk- und Vorstellungsraums zu verbinden war. Niculescu Schriften haben teilweise den Charakter von Essays. Er hat seine Gedanken und Überlegungen zu Aspekten und Themen zeitgenössischer Musik oft in freier Form vorgetragen. Seine Texte bieten Gelegenheit, weiterführende musikwissenschaftliche Diskussionen und Forschungen anzuschließen.

Die Beiträge zum Symposium 2007 befassen sich mit Werken unterschiedlicher Gattungen, Stile und Genres. Es wäre zu hoffen, dass die vorliegenden Analysen und Erläuterungen neugierig machen und anregen, die Werke auch zu hören. Die beigefügte Diskografie mag den Zugang zur Musik Niculescus erleichtern. Als Hilfen zum eigenen Studium des einen oder anderen Werks von Niculescu können die entsprechenden Werkkommentare dienen.

Die Übersetzungen vom Rumänischen ins Deutsche stammen von Violeta Dinescu, Maria Herlo und Roberto Reale. Das *Komponisten-Colloquium* hielt Niculescu in deutscher Sprache ab, die Transkription übernahmen Bei Peng, Roberto Reale und Renate Volkmann. Die Fotografien sind, soweit nichts anderes vermerkt ist, Sabrina Ene und Nicolae Manolache zu verdanken. Den Mitarbeitern und den Verlagen, die uns Publikationsrechte eingeräumt haben (Editura Muzicală, Breitkopf & Härtel, Boosey & Hawkes, Édition d'État pour la Littérature et l'Art und MusikTexte), sei herzlich gedankt.

Mit diesem Band erscheint zum ersten Mal ein vollständiges Werkverzeichnis von Ștefan Niculescu, das Violeta Dinescu und Roberto Reale zusammengestellt haben.

Zur Vervollständigung der Verzeichnisse bedurfte es der Hilfe des Rumänischen Komponistenverbands und zahlreicher Freunde in Bukarest, denen ebenfalls zu danken ist. Dank also an Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România (Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler Rumäniens), an alle Komponisten und Musikwissenschaftler, die uns seit 1996 kontinuierlich Material für das Archiv in Oldenburg geschenkt haben (Partituren, Bücher, CDs). Dank besonders an Elena-Agapia Rotărescu, der Musik-Sekretärin der symphonischen Kommission des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler Rumäniens für wertvolle Informationen über die Werke von Ștefan Niculescu – und Dank vor allem an seine Frau Colleta, die uns Material zur Verfügung stellte.

Zu danken ist auch der EWE-Stiftung, der Landessparkasse zu Oldenburg, der Oldenburgischen Landesbank und der Universitätsgesellschaft, die das Symposium gefördert haben, sowie dem Hotel Wieting, Oldenburg, dem Bundesinstitut für Kultur und Geschichte der Deutschen in Osteuropa (Oldenburg) und dem Hanse-Wissenschaftskolleg (Delmenhorst) für die Bereitstellung der Tagungsräume.

Violeta Dinescu, Eva-Maria Houben, Michael Heinemann

Bei allen Kompositionen, die in den Texten erwähnt sind, werden die Entstehungsjahre angegeben. Bei Zitaten aus Niculescus Publikation *Reflecții despre Muzică I și II* (*Gedanken über Musik I und II*) wird dieser Titel stets in Kurzform dazugesetzt.

Erinnerungen

Ștefan Niculescu: Komponist, Musikwissenschaftler, Pädagoge

Violeta Dinescu

Ștefan Niculescu wurde am 31. Juli 1927 in Moreni, im Distrikt Dâmbovița in Rumänien geboren. Von 1941 bis 1946 studierte er an der Königlichen Akademie für Musik und dramatische Kunst in Bukarest bei Mihail Jora (Harmonielehre), Marțian Negrea (Kontrapunkt), Tudor Ciortea (Formenlehre), Theodor Rogalski (Instrumentenkunde) und Muza Ghermani-Ciomac (Klavier). Von 1946 bis 1950 absolvierte er ein Studium am Polytechnischen Institut für zivilen und industriellen Bau in Bukarest. Am Konservatorium Ciprian Porumbescu (heute: Nationale Musikuniversität) Bukarest studierte er von 1951 bis 1957 Komposition bei Mihail Andricu.



Nationale Musikuniversität Bukarest 2012

In den darauffolgenden Jahren (1958–60) war er als Klavierlehrer am Musiklyzeum Nr. 2 in Bukarest tätig und unterrichtete und forschte von 1960 bis 1963 am Institut für Kunstgeschichte und ab 1963 am Konservatorium Ciprian Porumbescu in Bukarest. 1966 nahm er an den Kursen des Siemens-Studios für elektronische Musik in München und von 1966 bis 1969 regelmäßig an den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt teil. Im Rahmen eines Stipendiums des Deutschen Aka-

demischen Austauschdienstes war er in den Jahren 1971/72 zu Gast in Berlin. 1991/92 gründete und leitete Niculescu die Bukarester Woche für Neue Musik und war Dozent bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt. 1992 wurde er von der Nationalen Musikuniversität Bukarest zum Professor ernannt. 1993 folgte ein künstlerischer Aufenthalt im Schloss Bettina von Arnim in Wiepersdorf. Seit 1993 war Ștefan Niculescu korrespondierendes und seit 1996 ordentliches Mitglied der Academia Română. Im Jahr 2000 erfolgte die Ernennung zum Ehrenprotektor der Nationalen Musikakademie Bukarest, 2002 die Verleihung der Doktorwürde honoris causa der Musikakademie Cluj-Napoca und 2003 die Verleihung der Ehrendoktorwürde der Musikakademie Iași. Ștefan Niculescu starb am 22. Januar 2008 im Alter von achtzig Jahren in Bukarest.

Nach Viorel Cosma: Artikel *Niculescu*, in: *Muzicieni din Română*. Lexicon Biobibliografic. Compozitori, muzicologi, folcloriști, bizantinologi, critici muzicali, profesori, editori, VI, București 2003.

Preise und Auszeichnungen

„Er wurde mit dem Preis des rumänischen Komponistenverbands (achtmal; 1975–1998), mit dem Kompositions- (1962) und Musikwissenschaftspreis (1972) der rumänischen Akademie sowie mit verschiedenen Medaillen ausgezeichnet. Für sein Gesamtwerk bekam er unter anderem 1985 den Preis von Montreux-Vevey, 1994 den großen Preis des rumänischen Komponistenverbands und den Herder-Preis.“

Aus: Corneliu Dan Georgescu, Artikel *Niculescu, (Alexandru) Ștefan*, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil, Bd. 12, Kassel ²2004.

Violeta Dinescu – aus Erinnerungen und Gesprächen

Niculescus Großeltern mütterlicherseits lebten in Wohlstand und Ansehen: Der Großvater, Nicolae Popescu, war Priester in Moreni (dem Geburtsort Niculescus), und die Familie hatte Landbesitz. Zufällig entdeckte man auf dem Besitz Bodenschätze (Gas- und Ölvorkommen), so dass die Familie „Revedește“ (einen finanziellen Ausgleich für die Gewinnung der Vorkommen) bekam. Niculescus Mutter Maria hatte eine sehr gute Ausbildung erhalten können, sie durfte Klavier spielen und sich häufig im Ausland aufhalten. Als sie den Ingenieur Lazăr Niculescu heiratete, erhielt sie von der Familie ein Haus in Bukarest.



Ștefan Niculescu Wohnhaus in Bukarest 2012

Niculescu hatte also das Glück, als Kind in einer musikalisch orientierten Familie und in – jedenfalls in finanzieller Hinsicht – relativ sorgenfreien Verhältnissen aufzuwachsen. Er hatte eine Schwester, Aurora, die häufig krank war und bereits im Alter von vierzig Jahren starb. Im Elternhaus gab es ein Klavier, und Niculescu war als Kind von den Klaviertasten fasziniert. Als er fünf Jahre alt war, entdeckte man seine Begabung und sein Interesse an Musik, so dass er sehr früh schon, zu Beginn seiner Schulzeit, am Conservatorul Regal de Muzică și Teatru (am Königlichen Konservatorium für Musik und Theater) in Bukarest studieren konnte. Dieses Konservatorium war ein Ort, an dem begabte Kinder gefördert werden konnten – ohne die Intention, die Musik später zum Beruf zu machen. Niculescu ist also in frühester Kindheit mit der Musik in Berührung gekommen. Seine erste Klavierlehrerin war die heute sehr berühmte Pianistin und Pädagogin Muza Ghermani-Ciomac.

Der Vater Lazăr Niculescu, der – wie gesagt – selber Ingenieur war, gab seinem Sohn nach Abschluss der gymnasialen Ausbildung am Mihai Viteazu Gymnasium den Rat, nicht Musik, sondern Polytechnik zu studieren, um später seinen Lebensunterhalt als Bauingenieur bestreiten zu können. Niculescu begann also das Studium der Polytechnik. Dies war zunächst ein Glück für ihn, da er im Laufe der Studienzeit seine Frau kennenlernte, die dasselbe Fach studierte. Er sollte ein Leben lang mit ihr verbunden bleiben und eine ausgesprochen harmonische Ehe führen. Als beide ihr Studium mit dem Diplom beendet hatten, entschied Niculescu sich, das Musikstudium am Konservatorium zu Ende zu bringen. Seine Frau hat ihn in jeder Hinsicht unterstützt. Statt auf einer Baustelle zu arbeiten, konnte er sich jetzt seinen Musikstudien widmen, denn seine Frau arbeitete während der neuen Studienphase und sorgte für beider Lebensunterhalt, finanzierte sein Studium.



Ștefan und Colleta („Coca“) Niculescu 1969

Sie ermöglichte ihm das Musikstudium nach dem Polytechnik-Diplom, sie unterstützte ihn zeitlebens und half ihm, seinen Prinzipien treu zu bleiben: So konnte er Aufträge für einträglichere Musik (Filmmusik, patriotische Musik), an der er Geld verdient hätte, ablehnen, weil ihm die finanzielle Stütze durch die Arbeit seiner Frau sicher war. So wurde er, der vielseitig gebildet war und sich häufig in Literatur über Physik und andere naturwissenschaftliche Bereiche, aber auch über geisteswissenschaftliche, philosophische Themen verlor, von Coca auf den Boden der Tatsachen zurückgeholt und an die Abgabefristen für Partituren erinnert.

Die beiden heirateten am 22. Juni 1952 – und zwar in ihrem eigenen Haus, dem Haus seiner Eltern, in Bukarest. Der Priester kam ins Haus. Trotz der schwierigen politischen Lage hielten beide an ihrem christlichen Glauben fest und lebten diesen auch: Niculescu und seine Frau hielten die Fastenzeiten ein, gingen zur Beichte, ließen es sich nicht nehmen, das orthodoxe Osterfest zu feiern. Häufig gingen sie an anderen Orten als in Bukarest zum Gottesdienst.

Seine Frau half ihm über schwierigste Zeiten hinweg. Das kommunistische Regime brachte 1954 fremde Menschen in ihrem großen Haus unter; das Ehepaar wohnte in einem einzigen Zimmer, das obendrein als eine Art Korridor fungierte. So hausten sie bis 1972. Erst dann bekam Niculescu ein Zimmer für sich zum Arbeiten. Und erst 1988 waren die beiden wieder allein in ihrem Haus.

*

Niculescu unterrichtete ab 1963 am Konservatorium Ciprian Porumbescu in Bukarest; erst 1992 wurde er zum Professor ernannt. Die damals offizielle politische Anrede „Genosse Professor“ haben wir stets vermieden, indem wir ihn nur „Maestro“ nannten. Myriam Marbe z. B. ist nie Professorin geworden. Aber die Leh-

renden haben als Professoren gearbeitet und unterrichtet. Kompositionsschüler Niculescu waren u. a.: Horia Andreescu, George Balint, Cristian Brâncuși, Liviu Dănceanu, Dan Dediu, Adriana Hölszky, Călin Ioachimescu, Adrian Mociulschi, Horațiu Rădulescu, Diana Rotaru, Diana Simon.

*

Niculescu stand in regem Briefwechsel mit Iannis Xenakis, György Ligeti und Karlheinz Stockhausen. Er liebte es, Briefe zu schreiben, viel zu lesen, er war außerordentlich belesen und kannte sich nicht nur in den Naturwissenschaften, sondern auch in Philosophie gut aus. Er arbeitete gerne daheim, liebte die kontinuierliche Arbeit, die Lektüre. Zu Hause unterrichtet hat er nie, lud aber wohl Studierende zu sich ein und gab ihnen musikalische Ratschläge.

*

Cocas Schwester, die bereits vor über 40 Jahren nach Deutschland gekommen ist, weiß zu berichten: Niculescu war ein Feinschmecker und hat sehr gerne gekocht und gegessen. Sein Spitzname: Rossini.

Erinnerung an Ștefan Niculescu

Violeta Dinescu

Als ich die Grotte di Castellana besuchte (Castellana Grotte ist eine italienische Stadt in der Provinz Bari in Apulien), kurz nachdem Ștefan Niculescu 2006 zu Gast im Oldenburger Komponisten-Colloquium gewesen war, dachte ich an einen einzigartigen Zusammenhang zwischen diesen Ereignissen. Da ich mitteilen möchte, welche große Bedeutung meine Begegnung mit Niculescu vor Jahren während meiner Studienzeit hatte, versuche ich, diesen Zusammenhang zwischen der Begegnung mit Niculescu und dem Besuch der Castellana-Grotte zu beschreiben.

Eine inspirierte Führung in den einmaligen, spektakulären Grotten brachte uns auf unserer Besichtigung von Raum zu Raum immer weiter in die Tiefe der Erde, dahin, wo seit drei Millionen Jahren die Natur kontinuierlich das Innere der Grotte bildet und verändert. Die Erklärungen waren nicht oberflächlich, sondern sachlich und genau, gleichwohl allgemein verständlich. Kurz vor einem „steinernen Saal“ zögerte unsere Begleiterin; und mit einer leicht schwungvoll aufwärts gehenden Handbewegung sagte sie: „Am besten wäre es, jetzt nichts mehr zu sagen, da man mit Worten doch nicht beschreiben kann, was wir im nächsten Raum sehen werden. Obwohl man wieder Fachbegriffe benutzen könnte, versagen die Worte, je mehr man versucht, etwas zu erklären.“

An dieser Stelle erzähle ich vorerst nichts mehr über meinen Besuch der Castellana-Grotte und kehre zurück zu meinen Erinnerungen an Niculescu. Ich komme später noch einmal zum Thema Castellana-Grotte zurück.

Die Ausbildung am Konservatorium Ciprian Porumbescu in Bukarest war für mich wie für alle Studierende, die das Privileg hatten, das intensive Studium in kleinen Gruppen oder Einzelunterricht bei den besten Komponisten und Musikwissenschaftlern zu haben, ein Erlebnis. Ich erinnere mich an die erste Begegnung mit Ștefan Niculescu, als ob es gestern gewesen wäre. Anders als wir erwarteten, kam er in unseren Raum und fing an, uns anzusprechen, vertraut und doch mit Distanz, warmherzig und doch verhalten, wissend, dass er uns Besonderes mitteilte, und doch natürlich. Diese Natürlichkeit, Selbstverständlichkeit, Unkompliziertheit im Umgang mit uns haben augenblicklich das Eis gebrochen, und wir konnten sagen, dass wir sofort an die Arbeit gingen, also eine musikalische Reise antraten, die sicher für viele von uns noch nicht zu einem Ende gekommen ist.

Ich war immer wieder überrascht vom analytischen Blick Ștefan Niculescus, überrascht auch von dem Erlebnis, die Musik, von der ich glaubte, dass ich sie kannte, neu zu entdecken. Es begann ein Wechselspiel zwischen frischen Eindrücken und einander auf unterschiedliche Weise überlagernden Erinnerungen. Als Erkenntnis außergewöhnlich waren einerseits die scheinbar einfachen Einsichten, die durch die

Erläuterungen von musikalischen Sprachen möglich wurden, andererseits die tieferen Blicke in den Schaffensprozess, der Klangwelten entstehen lässt. Wie im wissenschaftlichen Denken braucht man auch in der musikalischen Analyse – um eine Theorie zu verfolgen – einen konsequenten logischen Pfad, den man nicht verlassen darf, will man ans Ziel kommen. Der Weg kann direkt und einfach oder labyrinthisch komplex sein: Hat man ihn einmal bewältigt, so hat man das Gefühl, dass man Zugang zu einem Schlüssel hat, mit dem sich immer weitere Türen öffnen lassen. Das Ziel so zu erreichen, scheint einfach zu sein; die Rolle, die ein Lehrer hat: diesen Weg so zu erläutern, dass man ihn als einfach empfinden darf. Das kristallklare Denken von Ștefan Niculescu hat mich in den Bann gezogen. Er hat für mich zwei große Tore geöffnet: Erstens habe ich seither immer mehr Freude und Interesse daran, musikalisch-logische Prozesse zu entziffern; zweitens habe ich immer intensiver versucht, Analogien zwischen klaren, einfachen Gedanken und einem Suchen ohne Ende zu finden, um das Eigene ausdrücken zu können. Durch die Abenteuer, die man mit Musik unserer Zeit oder anderer Zeiten erleben kann, schafft man eine nötige Distanz zum Eigenen. Dadurch relativiert man die eigene Klangwelt nicht, sondern hält die Fantasie im Zügel. Man integriert die Aussage in weitere Zusammenhänge und versucht, Werkkriterien zu formulieren. Durch das axiomatische Denken sucht man den archetypischen Ausdruck. Das Eigene wird zum Werk, wenn ein Klangort definiert ist, wo dieses Eigene und das Allgemeine einander treffen können.

Ștefan Niculescu hat uns analysierend beigebracht, wie man ein persönliches Laboratorium bauen kann. Von Bach bis Webern, von Beethoven bis Mahler und darüber hinaus hat er uns ständig geholfen, die vielen Schlüssel und irgendwann auch den Generalschlüssel für die Musikanalyse zu finden. Ohne dass er uns je irgendetwas von seiner eigenen Musik erzählt hätte, haben wir mitbekommen, wie die Essenz, die Substanz der Musik zu absorbieren, zu assimilieren sei und wie auf diese Weise ein imaginärer Brunnen oder ein (noch) imaginärer Raum (wie am Anfang meiner Erzählung) zu finden wären. Interessant ist es zu vermerken, dass wir Schüler durch seine Analysen das Geheimnis eines unbeschreiblichen Raumes nie entziffert hatten bzw. nie entziffern wollten oder konnten. Durch analytische Blicke ist es ja auch möglich, den Gegenstand auszutrocknen, so dass man ihn für immer verlassen könnte. Die Analysen, die das Geheimnis aufbewahren, erwecken jedoch eine Neugier, die bleibt. Oft denke ich, wenn ich heute zusammen mit meinen Studenten analysiere, dass die Freude, die ich dabei immer noch fühle, mit diesen Zauberstunden bei Niculescu zu tun haben könnten. In einem Gespräch mit ihm verstand ich erneut, in welche Tiefen eigentlich das klare Denken bei dieser Zauberanalyse führt.

Niculescu und ich haben über die vielen Möglichkeiten, Strawinskys *Sacre du Printemps* zu analysieren, diskutiert. Ich hatte ihm über meine Analyse des Werks mit Studierenden an der Universität Oldenburg, welche über ein ganzes Semester ging (von Roman Vlad bis Alan Forte), berichtet. Niculescu kommentierte: „Eine

Analyse ist gelungen, wenn sie uns ermöglicht, ein Werk so auseinanderzunehmen, dass wir es stilistisch nachahmen können.“ In dieser Aussage liegt eigentlich das Geheimnis der Lehre Niculescus. Die Analyse soll nicht nur mit analytischem, sondern auch mit kreativem Blick gemacht werden. Ohne dass man es sich explizit vornimmt, ist die Analyse als eigenes Abenteuer zu verstehen. Als ob man mitdenken, mitagieren, mitentscheiden könnte. So durchschreitet man diesen unbeschreiblichen Saal, über den ich zu Beginn berichtet habe. Ich erinnere mich noch genau, wie unsere Begleiterin mit Emotion in der Stimme folgende Besonderheit ansprach: „Und übrigens – dieser Saal wurde gar nicht von dem engagierten Forscher gefunden, sondern von einem begeisterten Bauern, der ohne Vorkenntnisse war. Er hatte die Forscher begleitet – und als die Forscher Castellana Grotte verließen, blieb er alleine. Er suchte weiter: mit Interesse und Freude an der Arbeit – und entdeckte den schönsten Raum der Grotte.“

Niculescu war nicht mein Kompositionslehrer. Ich hatte von ihm aber etwas mitbekommen, was an mich weiterzugeben meiner Kompositionslehrerin Myriam Marbe nicht im Traum eingefallen wäre – und das war gut so. Ich könnte mir heute ein Studium am Konservatorium ohne Ștefan Niculescu nicht vorstellen und wage zu sagen, dass ich geprägt bin durch seinen Unterricht. An dieser Stelle ist es sicher wichtig, einige Lehrer zu nennen, die für uns immer da waren und die mit uns die unglückliche politische Zeit ausgehalten haben: Harmonielehre Alexandru Pașcanu, Kontrapunkt Liviu Comes, Instrumentation Nicolae Beloiu, Orchestration Aurel Stroe – Persönlichkeiten, die die Musik Rumäniens bestimmten. Bemerkenswert sind die stilistische Breite, ihr handwerkliches Können, die Synthese zwischen Tradition und Innovation und ihre psychologischen Fähigkeiten, uns auf der Suche nach dem Eigenen zu begleiten.

Der Raum der Castellana-Grotte, in den uns unsere Begleiterin geführt hatte, war so überwältigend, dass alle wissenschaftlichen Erklärungen versagten und auch eine Beschreibung des Erlebnisses ganz unvollkommen bleiben musste.

Ștefan Niculescu als Komponist und Lehrer

Violeta Dinescu und Eva-Maria Houben im Gespräch

Houben: Violeta, du kennst Ștefan Niculescu seit langem. Du hast die Anfänge erlebt, du hast sein Leben begleitet, bis er starb. Wie waren deine ersten Begegnungen, wo hast du ihn kennengelernt?

Dinescu: Ich bin ihm in der ersten Seminarwoche begegnet, im ersten Jahr meines Studiums. Gesehen und getroffen hatten wir die Professoren vorher schon – in den Konzertsälen der Stadt, aber zur eigentlichen Begegnung ist es erst in seinem Unterricht gekommen. Das geschah in meinem ersten Studienjahr: 1972.

Houben: Welchen Eindruck hattest du bei eurer ersten Begegnung von ihm?

Dinescu: Das war etwas Besonderes: Seine Erscheinung war ganz anders, als man es gewohnt war und man es erwartet hätte. Er hatte ein distinguiertes, elegantes, fast fürstliches Auftreten, was so gar nicht in die kommunistische Umgebung zu passen schien. Und er war sehr respektiert – fast wie ein Lord. Und das hat uns sehr geholfen, denn: Diese besondere Art zu erscheinen war keine Selbstinszenierung. Das war seine Art zu sein. Er hatte das, was man Format nennen möchte, er kreierte eine Art Atmosphäre. Die offizielle Anrede war „Genosse Professor“. Ihn konnte man nicht einmal mit „Herr Professor“ anreden, ihn sprach man mit „Maestro“ an.

Houben: Er hat aber nicht Komposition unterrichtet?

Dinescu: Doch, er war Professor für Komposition. Aber außerdem hat er auch Formanalyse unterrichtet. Am Konservatorium konnte man Pädagogik studieren (dort waren immer über 100 Studenten), dann noch die Fächer Dirigieren, Musikwissenschaft und Komposition. In den Kompositionsklassen waren immer wenige Studierende. Jeder Student hatte Zugang zu einem einzelnen Professor. Die Studenten hatten gemeinsam Unterricht, zusätzlich bekam man aber auch noch zweimal wöchentlich Einzelunterricht bei seinem Professor. Das war fantastisch. Die Kommunisten hatten diese Art von Unterrichtssystem erlaubt. Es war sehr teuer, deshalb gab es eine Art Numerus Clausus. Über 100 Kandidaten standen fünf bis sechs Plätze gegenüber. Ich gehörte zur Gruppe derer, die bei Niculescu musikalische Analyse hatten, meine Kompositionslehrerin war Myriam Marbe.

Houben: Wenn du deinen Analyseunterricht bei Niculescu rückblickend betrachtest, gibt es dann entscheidende Charakteristika, die das Besondere seines Ansatzes erfassen?

Dinescu: Er hat die Unterrichtsstunden so gestaltet, dass man sie als dramaturgisch durchdachte Einheiten beschreiben könnte. Die Stunde bot sowohl einfache, klare Perspektiven, die eine ganze Symphonie auf eine Seite schrumpfen ließen, als auch

„saftige“ Momente, in denen er selbst Klavier spielte und dann alles auf diese Art erläuterte. Also erlebten wir einerseits die Art, vieles auf eine klare Linie zu reduzieren, andererseits den unmittelbar praktischen Zugang zur Musik. Dieses Wechselspiel erinnerte an ein imaginäres Theaterstück: In dem Augenblick, in dem wir die Konzentration auf essentielle Momente fast nicht mehr aushalten konnten, gab er uns die Möglichkeit, mit der Musik selbst zu vibrieren, diese zu fühlen. Er hat nicht mit besonderen Adjektiven wie „großartig“ gearbeitet, er hat direkt ausgesprochen, was mit der Musik passierte, so dass wir immer die Freiheit hatten, uns eigene Kriterien zu erkämpfen. So konnten wir das Erhabene spüren. Im ersten Jahr im Konservatorium wurde ich dadurch so sehr berührt, dass ich gleich in der ersten Analysestunde gefragt habe, ob ich auch bei anderen Stunden einfach mit dabei sein dürfe. Er erlaubte es, und ich war dabei – all die folgenden Jahre. Wir begannen die Arbeit mit alter Musik und beendeten die Reihe mit Stockhausen. Der Unterricht war chronologisch aufgebaut. Interessant war, dass er keine Wiederholungen anbrachte: Er fand immer neue Musikbeispiele für die einzelnen Epochen. In seinem Unterricht erfuhr man: Niculescu gab jedem von uns ein Schlüsselchen, so dass wir ihn als Lehrer nachher nicht mehr brauchten. Mit diesem Schlüsselchen konnten wir später selbst jede Art von Musik aufschließen und verstehen. Niculescu hat Freunde außerhalb Rumäniens gehabt, und einmal erhielt er eine Partitur von Mauricio Kagel – und wir konnten Kagels Musik analysieren. Ein anderes Mal war es Musik von Karlheinz Stockhausen.

Houben: Das waren aber doch Jahre, in denen Rumänien kommunistisch regiert und der Unterricht überwacht wurde. Wie konntet ihr euch hier arrangieren?

Dinescu: Die 50er und 60er Jahre waren grausig. Gefährlich wäre es hier zum Beispiel schon gewesen, Werke von Claude Debussy oder Maurice Ravel zu analysieren. Poker zu spielen war weniger gefährlich als eine Partitur von Anton Webern zu analysieren. Niculescu hat deshalb oft angegeben, er treffe sich mit Freunden zum Pokerspielen. Später, nach der Invasion der Tschechoslowakei, hat Ceaușescu sich erlaubt, verrückt zu spielen. Nach außen hat er den Eindruck erweckt, als ob er den Kontakt zu den Russen abbrechen würde. Er unterbrach auch den obligatorischen Russisch-Unterricht in den Schulen. Wir hatten dann kein Russisch mehr als Fremdsprache. Dann öffnete er die Türen zum Westen so weit, dass man in den Buchhandlungen Bücher aus dem Westen beziehen konnte – für sehr viel Geld zwar, aber man konnte bestellen. Die Biblioteca Națională von Bukarest bekam auch Partituren aus dem Westen, die durften wir studieren. Nach dem Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes in die Tschechoslowakei 1968 waren es gerade die 70er Jahre, in denen diese Öffnung geschah. Es war meine Unterrichtszeit am Konservatorium. Niculescu und andere Maestri waren unter Beobachtung, aber sie hatten dennoch bestimmte Freiheiten. Niculescu hielt eine rege Kommunikation mit Komponisten aus dem Westen aufrecht: Kagel und Stockhausen, zum Beispiel, haben ihm Partituren geschickt. Auch Ligeti war ein Freund. Und Niculescu war immer großzügig und hat die Partituren mit seinen Schülern studiert. Einmal habe ich ihm ein Stück gezeigt, und er wies mich auf das Buch zur Notation von Karkoschka hin

[Erhard Karkoschka, *Das Schriftbild der Neuen Musik*]. Als ich großes Interesse zeigte, sagte er: „Du kannst es mitnehmen.“ Karkoschkas Buch war nicht verboten, aber es war auch nicht in den Bibliotheken vorhanden. Alles in allem lebten wir schon in einer Art Oase.

Houben: Du sprichst jetzt von der Zeit Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre des letzten Jahrhunderts. Wie ging es weiter?

Dinescu: Ende der 70er Jahre begann dann schon die Zeit, in der man kaum noch Butter finden konnte. Später, Anfang der 80er, gab es manchmal nicht einmal mehr Toilettenpapier. Und natürlich hat man nach 1980 keine Bücher aus dem westlichen Ausland mehr bestellen können. Das war auch der Grund, warum ich im Westen geblieben bin. Ich wollte erst gar nicht bleiben – für so lange Zeit. Ich war so neugierig auf das, was in der neuen Musik passiert.

Houben: Wann bist du in den Westen gekommen?

Dinescu: 1982. Eigentlich nur für drei Tage, aber dann bin ich geblieben. Wir hatten alle das Gefühl, keine Luft mehr zu bekommen. Wir konnten ja nicht mal aus dem Radio erfahren, was im Ausland passierte.

Houben: Aber Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre...? Da konntet ihr freier arbeiten?

Dinescu: Ja, und nicht nur das Konservatorium, sondern auch der Komponistenverband war wie eine Oase in dieser Zeit. Die Atmosphäre zwischen unseren Maestri war gut: Sie haben alle zusammengehalten, selbst wenn sie nicht befreundet waren.

Houben: Nun war Niculescu ein sehr religiöser Mensch, und er hat viele geistliche Werke geschrieben. Konnte er diese Werke nur in der „Oasenzzeit“ schreiben?

Dinescu: Während der Unterrichtszeit habe ich nicht mitbekommen, dass er religiös war. Als ich dann aber nach dem Studium bei ihm war, erfuhr ich, wie tief religiös er und auch seine Frau waren. Sie haben sogar gefastet, streng nach den orthodoxen Riten. Von ihm habe ich das erste Mal gehört, dass man unentwegt beten könnte. Ein anderer Komponist, Olivier Messiaen, hat von sich dezidiert gesagt: „Je suis né croyant.“ („Ich bin als Glaubender geboren.“) Niculescu hat das so nie von sich behauptet. Ich wage aber zu sagen, dass sogar in Werken wie *Tastenspiel*, die auf den ersten Blick nicht religiös motiviert zu sein scheinen, Spuren einer tiefen religiösen Haltung zu finden sind.

Houben: Aber gab es denn diese Freiheit? Konnte man sich eine religiöse Haltung in der Öffentlichkeit erlauben?

Dinescu: Im Prinzip gar nicht. Aber wir haben in Rumänien doch, im Vergleich zu Albanien, wo Kirchen zerstört wurden, ein anderes Leben gehabt. Durch eine Klavierlehrerin habe ich schon zur Schulzeit eine Kirche entdeckt, nicht weit entfernt vom Konservatorium, wo der Priester einen Gottesdienst abhielt, dem ich mich nicht

entziehen konnte. Ich wusste, dass der Besuch nicht erlaubt war, und bin trotzdem immer wieder hingegangen.

Ich habe immer damit gerechnet, dass jemand kommt, mich festhält und sagt: „Was machst du hier?“ Ich habe es aber gewagt, und niemand hat mich gehindert. Man hat gewusst, dass man nicht zur Kirche gehen darf, aber dennoch haben alle, die wollten, Gottesdienste besucht, und auch die großen Feiern wurden abgehalten – mit Hunderten von Besuchern.

Houben: Niculescu hat Werke mit offensichtlich geistlichem Titel geschrieben, wie zum Beispiel *DEISIS*, so dass man heute denken könnte: Wie war das möglich?

Dinescu: Der glückliche Aspekt der Kompositionstätigkeit, im Unterschied zur Literatur, ist doch, dass sich das, was angesprochen werden kann, viel unterschwelliger und indirekter sagen lässt. Man kann durch axiomatisches Denken Verstehensebenen erreichen, ohne sich zu etwas bekennen zu müssen.

Houben: Um noch auf Niculescus Verhältnis zu mathematischen Strukturen zu sprechen kommen: Er hat ja sehr strukturell gedacht – das kann man in vielen Werken beobachten, man denke an die *Ison*-Kompositionen. Wie könnte man sein strukturelles Denken beschreiben? Was war da wichtig für ihn?

Dinescu: Niculescu wollte nicht um jeden Preis das Strukturelle erreichen. Bei ihm bleibt ein kontinuierlicher Kontakt zum Leben. Also nicht Konstruktion um des Systems willen, sondern ständiger Austausch mit der Vibration des Lebens. Die strukturelle Dimension war im Grunde offiziell auch verboten. Man sollte aus der „Ur-Dimension“ der Völker schöpfen, aus der Folklore. Was haben Komponisten gemacht? Sie haben Elemente aus der Folklore genommen und diese dann in strukturelle Gefäße gegossen. Das, was sie aus der Folklore absorbiert hatten, war auch das, woran sie glaubten. Die Tiefenschichten der Tradition waren ihnen vertraut, und daran glaubten sie auch. Sie haben diese Schichten dann mit ihrem Strukturdenken verknüpft. Ergebnis war eine verblüffende stilistische Palette. Es war ein Kampf mit dem Verbotenen – und zugleich gab es diese tiefe Notwendigkeit, diese Aufrichtigkeit, die man hat, wenn man sich zu einer bestimmten Tradition bekennt. Und keiner von uns ist in der Luft geboren, wir haben alle unsere Wurzeln, irgendwo in der Welt. Und das haben die Komponisten gewusst.

Dortmund, den 10. Mai 2011

Laudatio anlässlich der Verleihung des Herder-Preises (1994)

Prof. Dr. Reinhard Lauer, Mitglied des Kuratoriums

Hohe Festversammlung!

In diesem Jahr kehrt der Herder-Preis, nach der einmaligen Auslobung von neun Auszeichnungen im Jahre 1993, wieder in das gewohnte Gleis zurück. Sieben Herder-Preise werden heute nach dem Ratschluss des Kuratoriums für herausragende Leistungen in den Künsten und Geisteswissenschaften an Persönlichkeiten aus den Ländern Ostmitteleuropas und Südosteuropas verliehen. Die Zahl dieser Länder hat sich bekanntlich in den vergangenen Jahren von sieben auf achtzehn erhöht. Damit ist der alte Schlüssel, nach dem aus jedem Land in jedem Jahr ein Preisträger kam, hinfällig geworden. Vielmehr nominiert das Kuratorium nunmehr die Herder-Preisträger in Ansehung von vier Ländergruppen, die

1. die drei baltischen Staaten, die Ukraine und Weißrussland,
2. Polen, Tschechien, die Slowakei und Ungarn,
3. die Nachfolgestaaten Ex-Jugoslawiens sowie Albanien und
4. Bulgarien, Griechenland und Rumänien

umfassen. Die Abkehr vom Nationenproporz, wie auch vom Proporz der Staaten, dürfte dem Ansehen des Herder-Preises nicht abträglich sein.

Für das Jahr 1994 hat das Kuratorium Herder-Preisträger aus Bosnien-Herzegowina, Griechenland, Litauen, Polen, Rumänien, der Tschechischen Republik und Ungarn nominiert. Erstmals sind damit Litauen und die leidgeprüfte, Krieg und ethnischer Säuberung ausgesetzte, in ihrer Staatlichkeit noch keinesfalls gefestigte Republik Bosnien-Herzegowina in den Bereich des Herder-Preises eingetreten. Das Herder-Preis-Kuratorium bekräftigt damit seinen Wunsch und seine Überzeugung, dass künftig diese und weitere sogenannte „kleine“ Nationen und Staaten stärker der europäischen Wahrnehmung für wert erachtet werden mögen. Der Zufall hat es gewollt, dass in diesem Jahre, neben Geschichtswissenschaften und den Künsten, ein deutlicher Schwerpunkt auf den Wortwissenschaften und der Wortkunst, also Philologie und Literatur, liegt. Erlauben Sie mir nun, die Laureaten vorzustellen.

(...)

Zu unserem Komponisten

Ștefan Niculescu, Jahrgang 1927, stammt aus Rumänien. Er hat in den 40er Jahren und dann, nach einem Intermezzo am Bukarester Bauinstitut, erneut in den 50er Jahren am Bukarester Konservatorium studiert. Seine wichtigsten Lehrer waren Mihail Jora und Mihail Andricu. Das in der Bukarester Schule Erlernete konnte Ștefan Niculescu, seit 1963 Inhaber des Lehrstuhls für Formenlehre und Komposition am Bukarester Konservatorium, in den 60er Jahren durch mehrfache Teilnahme

an den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt (unter György Ligeti und Karlheinz Stockhausen) und 1966 am Siemens-Studio in München fruchtbar ergänzen. Einerseits, durch intensives Studium, mit der rumänischen Volksmusik und den Traditionen des byzantinischen Kirchengesangs verbunden, andererseits voll aufgeschlossen gegenüber den musikalischen Strebungen der Zweiten Wiener Schule – nach den Worten Ștefan Niculescu „der gemeinsame Fluchtpunkt“ der rumänischen Avantgarde –, ist unser Laureat heute nach dem Urteil maßgeblicher Musikologen der führende Vertreter der rumänischen Musikavantgarde. György Ligeti zählt zu den originellsten Komponisten unserer Zeit. Und als er in einer Spezialreihe des Festivals *Wien modern* im Januar 1993 zusammen mit anderen rumänischen Komponisten vorgestellt wurde, da war die musikalische Öffentlichkeit von der Originalität und der Neuartigkeit der Kompositionsweise Ștefan Niculescu zutiefst beeindruckt.

Was ist es, was diesen Komponisten zu einer exzeptionellen Erscheinung im zeitgenössischen Musikleben macht? Die Musikkritiker finden in Niculescu Schöpfungen nicht nur eine überaus originelle Orchestrierung und eine neue Art der Notation, sondern zeigen sich vor allem fasziniert durch die von ihm angewandte Heterophonie. Nach einer allgemeinen, auch dem Laudator verständlichen Bestimmung seitens des Musikkritikers Reinhard Kager handelt es sich um eine spezifische Technik der Variantenbildung aus einer – in der Regel diatonischen – Melodie, die gleichzeitig gespielt und blockweise verändert wird. Die Musik pendelt, wie der rumänische Musikwissenschaftler schreibt, zwischen Mikro- und Makrostrukturen, Detail und Klanghäufung, Unisono-Klang und harmonischem Gefüge hin und her und erschließt dabei nicht nur der rumänischen Musik gänzlich neue Ausdruckshorizonte. Niculescu heterophones Komponieren gilt heute als eine der originellsten Techniken des modernen Tonsatzes. Sein Sinn für mathematische Gesetzmäßigkeiten in der Musik belebt alteuropäische, antike Auffassungen von dem Zusammenhang von Musik und kosmischer Sphäre; Pythagoras und Plato werden in Niculescu Kompositionen zu neuen Sinnstiftern der Kunst.

In 40 Schaffensjahren hat Ștefan Niculescu ein umfangreiches, vielseitiges Œuvre geschaffen, das alle musikalischen Gattungen umfasst: die Kinderoper *Das Buch des Apollodor*, Kantaten für Chor und Instrumente auf Texte von Nina Cassian, Gellum Naum und Tudor Argehi, *Die Aphorismen des Heraklit* für 20 Vokalsolisten, Orchestermusik für unterschiedliche Besetzungen, darunter drei Symphonien, *Szenen* für Kammerensemble, *Heteromorphie* für großes Orchester, *Unisonos I* und *II*, *Ison I* und *II* und *Synchronie* Nr. *I* und *II*, die letztere dem Andenken George Enescus und Béla Bartóks gewidmet. Reich auch das kammermusikalische Schaffen mit Streichtrio, Bläser-sextett und anderen Kompositionen, in denen die Klarinette einen bevorzugten Platz einnimmt. Erwähnt werden muss schließlich das musikwissenschaftliche und -theoretische Schaffen Ștefan Niculescus, insbesondere seine Enescu-Monographie und seine *Gedanken über Musik*, in denen er ein breites Spektrum musikgeschichtlicher und -theoretischer Fragen abhandelt. Mit Ștefan Niculescu steht ein Musiker vor uns, denkend, lehrend, komponierend, der mit seinem Werk sichtbar – nein: hörbar –

demonstriert, dass selbst in der finstersten Epoche der rumänischen Geschichte die anspruchsvolle Klangkunst nicht zum Schweigen gebracht werden konnte. Und sei es nur darum, weil die Trivialität der Herrschenden diesen Bereich für überhörens-wert hielt. Heute sprechen wir von Niculescu und drängen den Namen des unrühmlichen Diktators, der auf das gleiche Suffix endet, in den Lethestrom.

**Aus Ștefan Niculescus Schriften über
Musik und Musiker**

Die Universalität George Enescus

Ștefan Niculescu 1965

Das Studium der Werke Enescus hat gezeigt, auf welche Art und Weise in eine klassische Komposition von universellem Weltrang jene typischen geistigen Charaktermerkmale des rumänischen Volkes, durch die unsere Kunst sich von jener anderer Völker unterscheidet, mit eingeflossen sind.

George Enescu, der größte rumänische Komponist, hat es als Erster geschafft, auf der Karte der klassischen Musik Europas die Koordinaten jener Position zu bestimmen, auf der wir uns befinden. Er hat als Erster einen wichtigen Beitrag zur Durchsetzung rumänischer Kompositionen in der Musikwelt geleistet. Über die Universalität Enescus zu sprechen bedeutet deshalb, in seinem Werk die komplexe Beziehung zwischen national und universal aufzuzeigen. Im Folgenden werden wir uns nur auf einige grundlegende Aspekte dieser Beziehung festlegen, besonders auf jene, die unserer Musik wertvolle Impulse gegeben haben und geben werden. Dadurch wird ersichtlich, inwiefern die Universalität Enescus von andauernder Aktualität ist.

Enescus Inspirationsquellen sind vielfältig. Von dem Standpunkt aus, der für uns von Interesse ist, können sie zwei großen Traditionen zugeordnet werden: der universalen (dem europäischen Symphoniegedanken) und der nationalen (der Volksmusik und der klassischen Musik). Diese beiden Traditionen – organisch assimiliert in einem Werk, das fähig ist, eigene künstlerische Ideen zu entwickeln – befanden sich während der beruflichen Laufbahn des Komponisten in ständiger Wechselwirkung.

In diesem Sinne beweist die Musik Enescus einerseits, dass es unmöglich ist, universale Werte zu schaffen, ohne tief im Boden der nationalen Kultur verankert zu sein; andererseits, dass es unmöglich ist, als national wertvoll zu gelten, vergleichbar mit anderen Nationen – und dadurch zu den Werken der Weltkultur zu gehören, also eine Rolle in der Kulturgeschichte zu spielen –, ohne dass das Werk von der Weltmusik assimiliert würde, einschließlich von derjenigen, die zeitgenössisch mit dem Komponisten ist.

Schon zu Beginn seiner Karriere verstand es George Enescu, das Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen national und universal so zu lösen, dass er eine Symbiose zwischen der traditionellen rumänischen Musik (Volksmusik und klassische Musik) und der großen symphonischen europäischen Tradition schuf. Dabei setzte er das fort, was seine Vorgänger begonnen hatten.

Als Schüler am Pariser Konservatorium komponierte Enescu im Alter von 16 Jahren *Poème Roumain* – ein Werk, dem er die Opuszahl 1 gab und das 1898, dirigiert von Édouard Colonne, uraufgeführt wurde. *Poème Roumain* und die zwei *Rhapsodien*, einige Jahre später komponiert, markieren den Anfang von Enescus Kompositionstätigkeit. Nur in diesen Werken gibt es direkte Zitate aus der traditionellen rumänischen Musik. Der Komponist hat verschiedene Melodien ausgewählt, sie har-

monisiert, orchestriert und einheitlich in rhapsodischer Folge aneinandergereiht. Obwohl er, zuvor Schüler des Wiener Konservatoriums, in der deutschen Tradition stand und später dann mitten in Paris lebte, hat Enescu erkannt, dass die Inspirationsquellen seines Schaffens nur jene sein konnten, die aus dem Herzen seines Volks, zu dem er gehörte, stammten.

In *Poème* und in den *Rhapsodien* ist Enescu fest an die rumänische Musiktradition gebunden, die er auf höchstes Niveau, auf internationalen Rang erhob, nachdem es ihm gelungen war, sich in den besten europäischen Musikschulen eine überragende Kompositionstechnik anzueignen. Um die große Rolle hervorzuheben, welche diese Werke für unsere Musik sowie für die nachfolgende Entwicklung des Künstlers gespielt haben, zeigen wir kurz auf, wie es um die rumänische Kompositionslandschaft in jener Zeit stand.

Es ist bekannt, dass unsere ersten Komponisten Volksmusik gesammelt haben, insbesondere städtische, die sie harmonisierten und bekannt machten. Sie hatten sich von Anfang an vorgenommen, den spezifisch nationalen Charakter zu bewahren, indem sie die europäische Kompositionstechnik mit dem rumänischen Volksmelos vereinten. Ihre Werke besaßen im Großen und Ganzen keinen herausragenden künstlerischen Wert, trotzdem hatten sie eine unschätzbare soziokulturelle Funktion, weil sie den Grundstein zur Entwicklung unserer klassischen Musik gelegt haben. Die besten rumänischen Instrumentalwerke aus dem letzten Jahrhundert sind also aus der Synthese rumänischer Volks- und europäischer Klassiktradition entstanden. Sie wurden fast ausschließlich von der städtischen Volksmusik inspiriert, ihrerseits eine Synthese der ländlichen und städtischen Kunst, die neben dem westlichen Einfluss auch eine starke griechisch-orientalische Prägung hat. Die klassischen Elemente der städtischen Folklore (z. B. das rhythmische System oder die tonale Organisation, die den Werken europäischer Klassik ähneln) machten es möglich, die Normen klassischer Harmonien in der Bearbeitung der rumänischen traditionellen Musik anzuwenden. Die Technik der Harmonisierung ging auf diese Weise, im besten Falle, aus der mehr oder weniger fundierten Kenntnis der Werke der größten europäischen Klassiker oder Romantiker wie Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und anderer hervor. Die gleichen Quellen, Lăutari und städtische Volksmusik, wie auch die Bestrebung, die Volksmusik in klassische Harmonien umzusetzen, finden wir auch in den erwähnten Werken George Enescus: in *Poème* und in den *Rhapsodien*. Einige Themen der *Rhapsodien* hatte Enescu aus der Volksmusiksammlung Gheorghe Dinicus entnommen; das Hauptthema aus der *II. Rhapsodie* wird einer Komposition im Charakter der Volksmusik von Alexandru Flechtenmacher zugeschrieben, und einige Methoden zur Verwertung volkstümlicher Elemente scheinen von Eduard Caudella an Enescu vermittelt worden zu sein. Die organische Verbindung zwischen dem *Poème* und den *Rhapsodien* einerseits und der rumänischen, der klassischen und der Volksmusik andererseits ist eine unbestreitbare Realität.

Zwischen diesen Debutwerken Enescus und den Werken seiner Vorgänger gibt es jedoch qualitative Unterschiede. Weil Enescu in unserer Kultur in dem Moment auf den Plan trat, als nach einer quantitativen Akkumulation aus mehr als einem halben

Jahrhundert der qualitative Sprung möglich wurde, gelang es ihm zum ersten Mal, die rhapsodischen Kompositionen auf Weltniveau emporzuheben. Die umfangreiche europäische Bildung, die sich der Komponist in den Konservatorien in Wien und Paris angeeignet hatte, sein großes Talent, aber auch die objektiven historischen Bedingungen haben es ihm ermöglicht, eine solch gelungene symphonische Bearbeitung volkstümlicher Musik der Lăutari zu schaffen, dass besonders die *Rhapsodien* seit ihrer Entstehung bis heute öffentlich in vielen Kulturzentren der Welt gespielt werden.

In *Poème* und in den *Rhapsodien* hat sich Enescu wie auch seine Vorgänger von der Volksmusik inspirieren lassen, besonders von der städtischen. Schon damals jedoch wurde ein Unterschied zu seinen Vorgängern festgestellt. Enescu fühlte sich nicht nur von der städtischen Folklore angezogen, die bezüglich der rhythmischen Struktur der europäischen Klassik ähnelt, sondern auch von der Volksmusik in freien Rhythmen, wie zum Beispiel der instrumentalen oder vokalen Doina der traditionellen Musik, die seiner zutiefst lyrischen Sensibilität entsprach. Ein aussagekräftiges Beispiel ist die Doina de caval (Schalmei-Doina) aus der *II. Rhapsodie*, die vom Englischhorn gespielt wird. In diesem authentisch volkstümlichen Thema treten im Keim viele der für den späteren Enescu charakteristischen melodischen und rhythmischen Stileigentümlichkeiten auf, die offensichtlich aus der Volksmusik übernommen wurden.

Indem er die Quelle der Inspiration aus der Volksmusik mit der Erschließung eines neuen Gebiets, nämlich desjenigen der Lieder in freiem Rhythmus (unter denen die Doina in diesem Sinne typisch ist), erweiterte, wusste Enescu sich von den ersten Werken an in Richtung jenes Bereichs der volkstümlichen Musik zu orientieren, der für ihn eine fruchtbare und dauerhafte Inspirationsquelle werden sollte. Eine detaillierte Analyse aller Werke des Komponisten könnte beweisen, dass die Integration einer solcherart anverwandelten Substanz der Volksmusik in den Organismus der symphonischen Musik allmählich die Veränderung aller traditionellen Ausdrucksmittel hervorgerufen hat. (Sicher, diese Integration wäre ohne die organische Assimilation sowohl des europäischen Symphoniegedankens als auch der Volksmusik unmöglich gewesen.) Im Unterschied zu seinen Vorgängern ordnete Enescu jedoch die volkstümlichen Inspirationsquellen nicht den in seiner Epoche geläufigen künstlerischen Normen unter, umso weniger den Normen früherer Epochen. Im Gegenteil, die Volksmusik gab ihm die Veränderungen der wichtigsten Errungenschaften in der Ausdrucksweise seiner Epoche vor, sie brachte ihn dazu, diese Mittel aufzunehmen und neu zu schaffen, um den neuen Inhalt, mit dem er sich identifizierte, wiederzugeben. Ohne sich direkt aus der Volksmusik zu bedienen, komponierte Enescu im Geiste des „rumänischen Volkscharakters“ und gleichzeitig in Zeitgenossenschaft mit dem europäischen Musikgeschehen, indem er aus den Liedern, die wie die Doina klangen, aber auch aus anderen Gattungen (Tänze, Rituale etc.) essentielle rhythmische oder melodische Strukturen auswählte.

Infolgedessen waren die Kriterien für die Verwendung der Volksmusik, die Enescu kurze Zeit nach der Entstehung der *III. Violinsonate* benannte, künstlerische Normen für sein gesamtes Schaffen. Enescu sagt dazu: „Allein die Bearbeitung von

folkloristischem Material garantiert keineswegs eine authentische Verwirklichung des volkstümlichen Charakters. (...) Rumänische Komponisten werden Werke im Geiste der Volksmusik schaffen, jedoch mit ganz persönlichen Mitteln“. [George Enescu, in: Bernard Gavoty, *Les Souvenirs de Georges Enesco*, Radiosendung Radio France 1955]

Während der Komponist in *Poème* und in den *Rhapsodien* (um 1900) auf direktem Wege städtische Folklorelemente aus Liedern und Tänzen verwendet, die sowohl nach klassischen als auch nach freien Rhythmen wie die der Doina strukturiert sind, verallgemeinert Enescu in der *III. Violinsonate* (1926) den freien Rhythmus und einige modale Charakteristika der Doina (instrumental oder vokal, städtisch oder ländlich), ohne auf Zitate zurückzugreifen, indem er eine Musik im „Geiste des rumänischen Volkscharakters“ [„dans le caractère populaire roumain“; Untertitel in op. 25] komponierte. Der für Enescu typische, sehr persönliche Ton, diskret, aber zutiefst menschlich, der Traumzustand von lyrischer Intensität, manchmal von dramatischen Akzenten erschüttert, in der *III. Violinsonate* treffend zum Ausdruck gebracht, beschwört oft einen Zustand herauf, der mit dem Wort „dor“ [persönliche, kosmische Sehnsucht, schmerzliches Verlangen] umschrieben werden kann, allgegenwärtig in unserem Volkslied Doina.

Schließlich räumte Enescu in der letzten Phase seines Schaffens (um 1940), die mit *Săteasca* und *Impresiile* begann, dem rituellen Bereich der Folklore einen immer wichtigeren Platz ein (colinda [Weihnachtslied] etc.) – neben dem rhythmischen Stil der Doina oder dem prägnanten Rhythmus des Tanzes. In dieser Phase gelang es dem Komponisten, sehr unterschiedliche Folkloregeattungen zu verschmelzen, und er integrierte gleichwohl rituelle Elemente im freien Stil – abgeleitet aus der Doina. Dieser Stil ist grundlegend für die Kunst Enescus und kennzeichnet die Einheit und Originalität dieser Kunst.

Ähnliche Entwicklungsprozesse charakterisieren die drei Phasen des Schaffens Enescus. Sie haben den gleichen Ausgangspunkt: die Volksmusik (in Form des Zitats in der ersten Schaffenszeit, in Form von Musik im „Geiste des rumänischen Volkscharakters“ in den beiden anderen), die gleiche Überwindung der unverwechselbar rumänischen Vorlagen, indem sie verfeinert und in die Form übertragen werden, die der großen europäischen symphonischen Kunst entspricht, und die gleiche andauernde Bereicherung der eigenen musikalischen Sprache mit typischen Prinzipien des zeitgenössischen musikalischen Schaffens.

Ohne sich das Komponieren im „Geiste des Volkscharakters“ vorzunehmen, sind Werke wie das *Octuor*, *Dixtuor*, die ersten zwei *Orchestersuiten*, die *drei Symphonien*, *Klaviersonaten*, *Œdipe*, die zwei *Streichquartette*, die zwei *Klavierquartette*, das *Klavierquintett*, *Vox maris* und die *Kammersymphonien* nicht weniger rumänisch. Das Ethos der Volksmusik, das Enescu in explizit folkloristische Werke integrierte, kommt auch in diesen Werken implizit zum Ausdruck. Dadurch wird verständlich, wie treffend die folgende Äußerung des Komponisten ist: „Auch wenn wir nicht immer auf speziell rumänische Weise komponieren, gibt es in unseren Werken trotzdem etwas, das uns von den anderen unterscheidet. Mein *Octuor/Streichoktett* klang für alle Fremden so, als käme es aus dem Osten.“ [Enescu, in: Gavoty 1955]

Man darf jedoch nicht glauben, dass Enescu mit der Assimilation einiger Eigenschaften unserer Volksmusik jegliche Verbindung zur großen europäischen Kunst abgebrochen hätte. Ganz im Gegenteil, seine Ausrichtung zur Universalität hin hat dazu geführt, dass er eben diese große Tradition fortführte. So gesehen zeichnet sich der besondere Stil Enescus dadurch aus, dass der Komponist ganz und gar eigene Lösungen findet, um die uralte Tradition des rumänischen Volksliedes und jene der europäischen Klassik zu einer Synthese zu bringen. Aus Letzterer hat er sich alles angeeignet, was am wertvollsten war und was seiner Sensibilität am meisten entsprach, von Bach bis Debussy.

In seinen Debutwerken sind die Elemente, die er aus der universalen Kunst übernahm, relativ leicht zu erkennen: das Gleichgewicht der Form und die Vorliebe für die Polyphonie (aus den letzten Kompositionen) Beethovens, die romantische Sensibilität und die massiven formalen Baustrukturen Brahms', die Chromatik Wagners, die harmonische Reinheit und der Modalismus Faurés, die zyklische Themenentwicklung Francks etc.

In den Werken seiner künstlerischen Reife jedoch, in denen die europäische Symphonik nicht nur assimiliert wurde, sondern auch in das Ergebnis der Vereinigung der folkloristischen Substanz und der Materialisierung des musikalischen Denkens des Komponisten einging, können solche stilistischen Bezüge nicht mehr nachvollzogen werden. In diesen zutiefst persönlichen Werken kann eine kreative Entwicklung nachgewiesen werden, die mittels einer weitgreifenden Synthese zwischen europäischen Klassiktraditionen und einer uralten Folkloretradition neu belebt wurde; eine Inspirationsquelle, die bis dahin ignoriert wurde: die rumänische Volksmusik.

Die Laufbahn Enescus beweist die Tatsache, dass eine große kreative Persönlichkeit Einflüsse nicht ablehnt, weil sie seiner Originalität keinen Abbruch tun können. Im Gegenteil, sie ermöglichen ihm, neue kreative Wege einzuschlagen, seinen Horizont zu erweitern, und, unter gewissen Bedingungen, den Weg der Universalität zu beschreiten. Mehr noch: Einflüsse lassen gerade die Kraft einer Persönlichkeit erkennen, je schwerer sie zu erklären oder zusammenzufassen sind (wie zum Beispiel im Fall Enescus die Einflüsse der Volksmusik und der europäischen Symphonik). Eine einzige Bedingung muss jedoch erfüllt sein: deren organische Assimilation, vollkommene Synthese. Indem er eine solche Vereinigung verwirklicht und zur Entwicklung der zeitgenössischen europäischen Musik beiträgt, steht es Enescu zu, den Platz in der Geschichte der musikalischen Sprache einzunehmen, der ihm gebührt.

Was die künstlerische Orientierung Enescus betrifft, sei erwähnt, dass er zu denjenigen herausragenden Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gehört, die von der Volksmusik (besonders der archaischen) Europas, Afrikas oder Asiens ausgingen – wie Strawinsky, Bartók, Messiaen, Jolivet und andere. Sie teilten sich gleichsam, wie in einem Prozess der Arbeitsteilung, die Erkundungen mit der bedeutenden Wiener Schule (Schönberg, Berg, Webern), die sich insbesondere mit den Tonhöhen beschäftigte und das Fundament für das System der seriellen Dodekaphonie legte, die aber das Problem des Rhythmus vernachlässigte. Eben der Rhythmus wurde den folkloristisch ausgerichteten Komponisten von den alten

Schichten der traditionellen Musik suggeriert. Im Vergleich zu den anderen Komponisten mit folkloristischer Ausrichtung war Enescu der erste und wichtigste, was die Verarbeitung des „freien Rhythmus“ – der, wie gezeigt, in der Doina existiert – in der europäischen Klassik betrifft. Dieses Rhythmussystem ist jedoch unvereinbar mit der Polyphonie der klassischen Musik. Deswegen kam es zu der Entwicklung eines neuen Typs der Polyphonie in Enescus Kunst. Ähnliches geschah bei der Adaption der Heterophonie aus der Folklore, welche aus der Aufspaltung der Melodie zu einem Mosaik von Parallelstimmen (bei Enescu noch nicht systematisiert, aber sich trotzdem abzeichnend) besteht, die sich nach einiger Zeit zu einem einstimmigen Strom vereinigen. Auf diese Weise wird eine Pendelbewegung zwischen dem Unisono-Zustand und dem der Vielstimmigkeit im Verlauf des gleichen melodischen Materials verwirklicht.

Ein anderer Beitrag, der aus der Verarbeitung der erwähnten Quellen aus der Folklore herrührt, ist die Verwendung von Vierteltönen (nicht nur als Farbelemente, sondern auch mit struktureller Funktion), die auch aus den 1930er Jahren stammt. Gleichzeitig muss die innige Verbindung zwischen freier Improvisation und rigoroser Konstruktion erwähnt werden – wichtiges Charakteristikum der Arbeitsweise Enescus. Deswegen sind für die Kunst Enescus trotz ihres offensichtlich improvisatorischen Charakters mit Blick auf die Architektonik auch unbedeutende Details von großer Wichtigkeit. (Welch wertvolle Anstöße könnte diese Kunst für die Lösung der Widersprüche zwischen der gegenwärtigen „Aleatorik“ und den mathematischen Konstruktionsprinzipien geben!) Hinzufügen ließe sich, dass die Werke Enescus eine komplexe Sprache aufweisen: Raffinesse der Dynamik (Intensität) und der Agogik (Tempo), Innovationen im Bereich der Klangfarbe (über die *III. Violinsonate* wurde gesagt, sie sei eine wahre „Klangfarbenmelodie“).

Aufgrund seiner wegweisenden Beiträge zum musikalischen Denken der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – das System des freien Rhythmus, die Heterophonie, die Komplexität der Sprache, die subtile Abstufung der Dynamik und des Tempos, strukturelle Klangfarbeneigenschaften, das Ineinandergreifen von Freiheit und Disziplin im kreativen Prozess etc. – war George Enescu gleichzeitig einer der großen Vorläufer zeitgenössischen musikalischen Schaffens.

George Enescu und die musikalische Sprache des 20. Jahrhunderts

Ștefan Niculescu 1967

Die Bedeutung George Enescus in der Entwicklung der zeitgenössischen musikalischen Sprache zu definieren heißt, seine Position sowohl in der nationalen als auch in der europäischen Kultur, auf die er in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts einwirkte, zu bestimmen.

Das Nationale und Universale sind jedoch zwei voneinander abhängige Realitäten. Diese in der gesamten europäischen Kulturgeschichte zu beobachtende Tatsache ergibt sich für einen Erforscher nationaler Kulturen, die sich durch lokale Eigenheiten unterscheiden, von selbst. In diesen Kulturen, besonders in repräsentativen Kunstwerken, strebt das Nationale zu universalen Werten, während sich das Universale auf nationale Werte stützt. Ihr Ineinandergreifen setzt im kreativen Prozess sicherlich deren Spannung frei. Je größer die Gegensätze, desto bedeutender ist das schwer zu erreichende Ergebnis.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind Künstler ersten Ranges aus dem Osten und Südosten Europas den Weg der „Synthese zwischen Orient und Okzident“ gegangen. Deren Durchsetzung auf universaler Ebene zog die Entdeckung einiger authentischer nationaler Werte nach sich, die bis dahin auf europäischer Ebene unbekannt waren. Das war der Weg, den auch George Enescu einschlug. Im Einklang mit dem „Zeitgeist“ – im Sinne universalen Tendenzen der Kunst in der Epoche, in der er gelebt hat – ist sein Werk eine Synthese zwischen der rumänischen Musikkultur (besonders der Volksmusik, aber auch der klassischen Musik) und der großen europäischen symphonischen Tradition.

«Il faut inventer de nouveaux procédés d'expression», schrieb Michel Butor, sich auf einen ähnlichen Fall beziehend, «pour parvenir à maîtriser la complexité mentale dans laquelle nous nous débattons, ces rencontres de civilisations dans nos esprits, leurs oppositions, leurs mélanges, pour résoudre tous ces problèmes, retrouver au-delà le sol, la vérité, une société raisonnable.»¹

Um über eine solche „mentale Komplexität“ zu verfügen, sah sich Enescu gezwungen, neue Ausdrucksmöglichkeiten zu erfinden, eine neue Musiksprache, die es ermöglichen sollte, bis dahin eigenständige Kulturen mit nicht nur unterschiedlichen, sondern auch gegensätzlichen Aspekten zusammenzufügen. Eine schwierige Angelegenheit, denn dies bedeutete nicht nur, die rumänische Musik zum Rang des Universellen zu erheben, sondern ermöglichte es auch, universelle Kunst auszudrücken, erschloss neue Möglichkeiten allgemein menschlicher Kommunikation, des Wiederfindens, der Erkenntnis.

*

1 Michel Butor, *Essais sur les modernes*, Paris 1964, S. 314.

Die Idee einer Synthese nationaler und universaler Elemente einer Kultur in Form einer Vereinigung europäischer Kompositionstechniken mit denen der rumänischen Volksmusik übernahm George Enescu von rumänischen Komponisten aus dem 19. Jahrhundert. Es gibt aber Unterschiede zwischen den Anfangswerken Enescus und den Stücken seiner Vorgänger. Ohne auf der Tatsache zu bestehen, dass Enescu der erste rumänische Komponist war, dessen *Rhapsodien* von der internationalen Öffentlichkeit wahrgenommen wurden (eine Öffentlichkeit, die leider nicht immer die Gelegenheit erhalten hat, andere Werke außer diesen frühesten Jugendwerken des Komponisten – wertvoll sicherlich, wenn auch nicht die repräsentativsten – kennenzulernen und im Gedächtnis zu behalten), verweilen wir bei einem einzigen folgenreichen Aspekt: bei der Erweiterung von Enescus Inspirationsquellen, ausgehend von denjenigen Volksliedern, die dem „Divisionsrhythmus“, bis hin zu jener Gruppe von Liedern, die dem System „rubato“ angehören. Für die rumänischen Komponisten des 19. Jahrhunderts, teilweise auch für Enescu zu Beginn seiner Laufbahn, ermöglichte die Folklore im Divisionsrhythmus, tonale Harmonienormen wie auch traditionelle Kompositionstechnik zu verwenden, weil diese Folklore rhythmisch und oft auch melodisch ähnlich wie Musik der europäischen Klassik strukturiert war. Dagegen war es für Enescu nicht möglich, bei der Folklore im Rubato-Rhythmus, der sich von dem der traditionellen Symphonik unterschied, ähnlich vorzugehen. Die starke Spannung zwischen dieser neuen folkloristischen Substanz und dem symphonischen Organismus, in den diese integriert wurde, hat mit der Zeit zur wichtigen schon erwähnten Lösung geführt: zur adäquaten Transformation der Ausdrucksmittel.

Enescu hat die Inspiration aus der Volksmusik den in seiner Epoche geläufigen künstlerischen Normen nicht untergeordnet, umso weniger den Normen früherer Epochen. Im Gegenteil: Die Assimilation der Volksmusik hat ihn dazu geführt, eine zeitgenössische Ausdrucksweise universeller Kunst in seiner Epoche neu zu schaffen; er nahm sogar – wie wir sehen werden – charakteristische Aspekte des aktuellen Schaffens vorweg.

Es ist jedoch notwendig zu unterstreichen, dass – im Unterschied zu Béla Bartók, seinem Zeitgenossen, der zur gleichen Region Europas gehörte und der sich ebenfalls die Lösung des Problems der „Synthese zwischen Orient und Okzident“ zum Ziel setzte – Enescu kein Feldforscher war; seine Kenntnisse der Volksmusik waren nicht die eines Wissenschaftlers. Er kam mit dieser Kunst in mehreren Etappen seines Lebens in Berührung; sie hinterließ besonders in seiner Kindheit, die er unter direktem Einfluss der Folklore im Norden Moldawiens verbrachte, tiefe Spuren. Später hatte er auf zahlreichen Tournées an den unterschiedlichsten Orten des Landes sowie durch das Studium der zwischenzeitlich erschienenen Folkloresammlungen die Gelegenheit, diese ersten Eindrücke aufzufrischen, neu zu beleben. Deswegen hatte Enescu, ohne ein Musikethnologe zu sein, die Möglichkeit, die authentische Folklorekunst so kennenzulernen, dass er ihren Einfluss tief verinnerlichte; sie bestimmte die gesamte Entwicklung seiner Persönlichkeit.

Für Enescu hat die Inspiration aus der Volksmusik nichts mit malerischer Folklore zu tun, die illustrativ und oberflächlich ist und sich an der Peripherie großer Kunst

befindet. Ähnlich wie Bartók, Messiaen und andere, denen europäische Traditionen der Folklore und der außereuropäischen Musik bekanntlich zum Anlass wurden, ihre Perspektiven über den Rahmen der europäischen Klassik hinaus zu verwandeln, setzte sich Enescu nach eigenen Angaben das Ziel, „Werke, parallel zur Volksmusik, jedoch mit ganz persönlichen Mitteln im volkstümlichen Charakter zu erschaffen“. [George Enescu, in: Bernard Gavoty, *Les Souvenirs de Georges Enesco*. Radiosendung Radio France, 1955] Dies wurde – obgleich das folkloristische Zitat, das Enescu lediglich am Anfang seiner Laufbahn im *Poème* und in den *Rhapsodien* verwendete, fehlte – gerade durch die Entwicklung und Verallgemeinerung einiger wesentlich folkloristischer Grundlagen der Melodie und des Rhythmus aus dem tempo rubato des Tanzes und des Weihnachtsliedes (colinde) möglich; diese Elemente setzten bei Enescu sehr persönliche Ausdrucksweisen frei.

Werke, in denen Enescu die Inspiration aus der Folklore offenkundig sichtbar macht, sind in allen seinen Schaffensperioden anzutreffen: in *Poème Roumain* (1897) und in den *Rhapsodien* (1901 und 1902), Werken aus erster Jugendzeit, die als einzige auf folkloristischen Zitaten beruhen; in der *3-ème Sonate pour Piano et Violon dans le caractère populaire roumain* (im Geiste des rumänischen Volkscharakters) (1926), ein wichtiges Werk in der Entwicklung von Enescus Stil, in dem er zum ersten Mal anstrebt, eine nachkomponierte Musik so zu erschaffen, dass sie der Volksmusik ähnlich ist – worauf auch der Titel hinweist; in der *Suite Nr. 3 Villageoise* D-Dur op. 27 für Orchester (1938), den *Impressions d'Enfance* für Violine und Klavier op. 28 (1940) und der *Ouverture de concert sur des thèmes dans le caractère populaire roumain* A-Dur op. 32 (1948), in welcher er das Prinzip aus der *3. Violinsonate* fortsetzt. Die explizit folkloristischen Werke beweisen somit, dass das Experimentieren mit Grundsätzen, die der Assimilation der Volksmusik direkt entstammen, für Enescu zu einer Auseinandersetzung geführt hat, zu welcher er im Laufe seines ganzen Lebens regelmäßig zurückkehrte. In allen anderen Werken ist die Inspiration aus der Folklore, auch wenn diese weniger offensichtlich in Erscheinung tritt, dennoch indirekt und implizit zum Ausdruck gebracht. In den letzteren Werken hat Enescu die Entdeckungen, die er mit den explizit folkloristischen Werken gemacht hat, vertieft und umgestaltet, indem er so weit geht, dass er gewisse Konstanten der musikalischen Sprache verselbstständigt hat. Daher die Einheit seines Schaffens, trotz der Vielfalt der Werke, die direkt oder indirekt von der Folklore inspiriert sind.

Verweilen wir nun bei den Quellen der klassischen Musik im Schaffen Enescus. In seinen Anfangswerken sind die Elemente, die aus der universalen Kunst übernommen wurden, recht einfach herauszufinden: formale Strukturen und das polyphone Komponieren aus den letzten Werken Beethovens, die monumentale Konstruktion und eine gewisse Massivität Brahms, die Chromatik Wagners, die zyklische Themenentwicklung Francks, die Reinheit der Harmonien und des Modalismus Faurés etc. Von der einfachen Aufzählung dieser Namen kann abgeleitet werden, dass sich Enescu schon am Ende des 19. Jahrhunderts vornahm, die unterschiedlichsten Stile der europäischen Klassik (zwischen Bach und Debussy) zu vereinen. Gesondert betrachtet, stellte diese Vereinigung eine kompositorische Herausforde-

rung von seltener Komplexität dar. Enescus Bemühungen waren in Wirklichkeit noch viel komplizierter. Neben der Verknüpfung der sich voneinander unterscheidenden Elemente der akademischen Kunst strebt seine Synthese – wie gezeigt – danach, auch Elemente einer völlig anderen Kultur einzuschließen: die der rumänischen Volksmusik. Es ist verständlich, dass diese bunte Vielfalt von Quellen nicht auf einmal homogenisiert werden konnte, es war notwendig, diese so unterschiedlichen Elemente ins Gleichgewicht zu bringen und organisch zu verschmelzen. Aus diesem Grund legt das Schaffen Enescus bis zur Erlangung einer gänzlichen Reife (die wir in der Epoche ansetzen, in der *Œdipe* komponiert worden ist) einen verschlungenen Weg zurück, auf dem unentschlossen das Hauptaugenmerk auf dem einen oder anderen Teil der Synthese lag. Es kann beispielsweise eine neoklassische Tendenz (in der 2. *Suite* für Orchester) und fast gleichzeitig eine postromantische (in der 2. *Symphonie*) beobachtet werden; zugleich sind diese Werke von einer mehr oder weniger ausgeprägten folkloristischen Ader durchzogen.

In den reifen Werken sind die stilistischen Bezüge aus den Anfängen des Komponierens nicht mehr erkennbar. In ihnen erscheint die europäische Symphonik nicht nur assimiliert, sondern auch transfiguriert, infolge der Integration folkloristischer Substanz. Dem beispielhaften Ergebnis dieser Symbiose, die ein zutiefst persönliches Musikempfinden offenlegt und die sich auf internationalem Niveau bewegt, gebührt jedoch der Platz in der Geschichte der musikalischen Gegenwartssprache, den es verdient.

*

In künstlerischer Hinsicht zählt Enescu zu den Komponisten unseres Jahrhunderts, die der europäischen Folklore, besonders in der archaischen oder in der außereuropäischen Musik, ganz neue, unbekannte Ausdrucksmöglichkeiten eröffnet haben: zu Janáček, Strawinsky (russische Periode), Bartók, Messiaen u. a. Es ist bekannt, dass eine der wichtigsten Folgen des Streifzugs durch bislang unbekannte Kulturen die Emanzipation des Rhythmus in der Musik des 20. Jahrhunderts war. Gegenüber anderen Komponisten, die ähnliche Versuche unternahmen, ist Enescu einer der ersten und bedeutendsten, die eine Integration freier Rhythmik aus der Folklore – wie z. B. in der *Doina* – in die europäische Musik angestrebt haben. Dieses rhythmische System ist jedoch unvereinbar (inkompatibel) mit der klassischen Polyphonie. Deshalb gab Enescu einer nicht-nachahmenden Polyphonie (aber ohne dass die Imitation ausgeschlossen wird) den Vorzug: einer fluktuierenden Anzahl der am polyphonen Spiel teilnehmenden Stimmen (gleichfalls ohne die barocke Polyphonie auszuschließen) wie auch einer neuen Art von Polyphonie, ähnlich der Heterophonie aus der Folklore. Enescus Heterophonie, bei weitem nicht völlig durchorganisiert, dennoch ausreichend konturiert, nähert sich in den bedeutendsten Fällen dem folkloristischen Modell, und sie kann so definiert werden: als die gleichzeitige Verteilung desselben thematischen Materials an mehrere Stimmen zwischen Ein- und Mehrstimmigkeit. Heterophonie wirkt sich in Enescus Musik auch auf die formale Gestaltung aus: Während sein Werk auf der Ebene der Makrostruktur tra-

ditionell bleibt, wie die meisten Werke folkloristischer Orientierung, enthält die Mikrostruktur Keime musikalischer Veränderung, als Folge der heterophonen Schreibweise. Das Ergebnis war allerdings vorauszusehen. In der Tat, wenn im Laufe der Geschichte die homophone Gestaltung allmählich zur Kristallisierung homophoner Formen führte und die polyphone Gestaltung zur Kristallisierung polyphoner Formen, war zu erwarten, dass die neue heterophone Gestaltung, die Enescu als einer der ersten übernahm, eine heterophone Organisation der Mikrostruktur bewirkte, wenn auch nur teilweise. Um eine solche heterophone Organisation auf der Ebene der Mikrostruktur zu illustrieren, betrachten wir den dritten Satz des *Streichquartetts* op. 22, Nr. 2 (1951), eines der letzten Werke des Künstlers, näher. Der dritte Satz des Quartetts besteht seinerseits wieder aus drei großen Abschnitten, der letzte davon wird von uns analysiert. In diesem dritten formalen Abschnitt (des dritten Satzes) bemerken wir sowohl die Auflösung der Themen, die dem dritten Satz eigen waren (Themen, die in dessen ersten zwei Abschnitten ausgeführt wurden), wie auch ihre ganz freie Verknüpfung mit Segmenten zyklischer Themen der ersten zwei Sätze. Folglich stellt dieser Abschnitt eine breite thematische Wiederholung dar, derart durchgeführt, dass eine neue kompositorische Frage aufgeworfen wird. Letztendlich kann die freie Kombination thematischer Elemente, losgelöst aus dem Kontext, in dem sie fest definierte morphologische Funktionen hatten, im letzten Abschnitt des dritten Satzes nicht mehr anhand traditioneller Topik erklärt werden. Der neue Themenkreis, neu gefügt aus losgelösten Elementen – aus Sicht der klassischen Syntax – wird durch innere Notwendigkeit begründet. Die thematisch vorher schon bekannten Fragmente verbinden sich jetzt wie Bilder im Traum, Bilder, die uns aus der realen Welt bekannt sind, aber nicht nach der Logik des Wachzustandes neu zusammengefügt werden, sondern nach den Gesetzen des Unterbewusstseins. In diesem Teil des Werks suggeriert die launische Wiederkehr der vorher durchquerten Zustände einen solchen Film des Bewusstseins, das sich dem Traum hingibt, der Erinnerung, in denen die Gedanken inneren Impulsen folgen und nicht einer von außen diktierten Gesetzmäßigkeit. Das Ergebnis auf musikalischer Ebene ist bemerkenswert, besonders unter dem Gesichtspunkt der erforderlichen Kompositionsmethode. Auf diese Weise wird das vorhandene Material so bearbeitet, dass einerseits die Einheit des Gesamtwerks durch die Verwendung eines auch in den anderen Sätzen des Werks vorkommenden Themas (zyklisch) gesichert ist, andererseits aber das Material ohne jedes vorher festgelegte formale Schema auskommt, und sei es noch so abstrakt. (Beispiel: Wenn eine Sonate komponiert wird, repräsentiert das sehr abstrakte Allegro den vorgegebenen Rahmen, in den der musikalisch konkrete Stoff eingefügt wird, mit den entsprechenden Änderungen, Anpassungen, Interpretationen, die dem Werk einen persönlichen, eigenen Charakter verleihen – das konkrete musikalische Material dieser Sonate.) Die Vorgabe traditioneller „a priori-Formen“ wird so überwunden, der Komponist befreit sich von jedem formalen vorher bestimmten Rahmen, ohne dass er auf die Einheit seines Werks verzichten müsste. Die bewusst aufgebaute Improvisation – auch wenn die Annäherung dieser beiden Begriffe widersprüchlich erscheint – ist in das kompositorische Verfahren so integriert, dass neue Ausdrucks-

weisen entdeckt, neue Mikroformen geschaffen, virtuelle Räume freigegeben werden, die eine ausschließlich schematische Methode nicht hervorbringen kann. Ohne dass es ein Äquivalent in der Musik für den Surrealismus in der Dichtung oder in der Malerei gibt, ist diese Kompositionsweise eng mit einem grundlegenden Aspekt von Enescus Ästhetik verbunden: dem Traum. Enescu hat einige Male behauptet, dass der Traum ein integrierter Teil seiner Kunst ist, den es übrigens auch in der Volksmusik gibt.

Der Traum bedeutete für Enescu jedoch nicht, sich gänzlich der Passivität hinzugeben, der Kontemplation, der Auflösung; der Künstler selbst erklärte, seine Musik sei kein „Zustand“, sondern „Handeln“. [Enescu, in: Gavoty, 1955] Die Momente des Traums, des lyrischen Bekenntnisses, der diskreten Intimität, so typisch für Enescus Werk, bedeuten also nicht, auf das tiefe Bedürfnis nach Klarheit, Ordnung und Gleichgewicht zu verzichten. Diese „Zustände“ werden immer in eine bewusste „Handlung“ integriert, in einen festen Willen, die Tragik zu überwinden, mit der sie für gewöhnlich assoziiert werden. Eine gewisse ethische Resonanz geht von einer solchen musikalischen Ästhetik aus, was dem Kunstwerk implizit einen bestimmten Sinn, eine bestimmte Bedeutung verleiht.

Der „Rubato-Rhythmus“, die nicht-nachahmende Polyphonie, die fluktuierende Dichte der Anzahl der kontrapunktischen Stimmen, die Heterophonie, die intime Verschmelzung der freien Improvisation mit dem strengen Aufbau repräsentieren Beiträge Enescus, deren universelle Bedeutung einem Forscher nicht entgehen kann, besonders weil Enescus Werke Aspekte vorwegnehmen, die dem gegenwärtigen Schaffen ähneln und dieses am besten charakterisieren. Dieser großen Komplexität der Musiksprache sind noch die Raffinesse der Notation der Dynamik (Intensität) und der Agogik (Tempo) hinzuzufügen – sowie die strukturelle Klangfarbe (Variation der Modi, Vierteltönigkeit, die auch aus den 30er Jahren stammt und vor allem in den Werken für Violine und Klavier auftritt).

Es bleibt noch, das Verhältnis zwischen denjenigen Werken Enescus, die sich an der traditionellen Musik orientieren, und denjenigen, die anderen Richtungen angehören, nachzuzeichnen. Hier verweilen wir bei der Zweiten Wiener Schule, da sie, wie man weiß, radikale Veränderungen der musikalischen Sprache ihrer Gegenwart hervorgerufen hat. Die am meisten geeignete Vergleichsebene scheint die der Konstruktionsprinzipien zu sein, da sie die allgemeinste ist. In den repräsentativen Werken Enescus ist die Form das Ergebnis der Entwicklung grundlegender Themen (einschließlich des Kontextes, in dem sie aufgestellt werden und den sie bestimmen) wie auch von deren Beziehungen zueinander. Die Thematik hat bei Enescu eine grundlegend gestaltende Rolle, viel stärker als in der traditionellen Musik. In der Tat entstand die traditionelle Musik durch die Entwicklung sowohl der Tonverhältnisse als auch der thematischen Verhältnisse. Dabei sind die letzteren den ersteren untergeordnet: Die Melodie, wie individualisiert auch immer, geht entweder direkt aus der Harmonie hervor, wie das Ergebnis einer Akkordfortschreitung, oder artikuliert eindeutig ein bestimmtes tonales Zentrum, besonders in den Abschnitten, in denen Material exponiert wird. Die traditionelle Form, zum Beispiel die Sonate, ordnete die thematischen Verhältnisse in den Rahmen der tonalen Möglichkeiten

ein, ungeachtet dessen, wie stark diese hervorgehoben waren; die Entwicklung der Thematik fügte sich der Dialektik einiger genau festgelegter Tonalitäten.

Bei Enescu aber, infolge der geringeren Bedeutung der Tonalität, findet, als eine Art Kompensation, die Rolle der Thematik eine stärkere Gewichtung; die tonale Dialektik, obgleich sie vorhanden ist, hat nicht mehr die Bedeutung und Kraft wie in der traditionellen Kunst; die ständigen Schwankungen, die Chromatik (mehr oder weniger intensiv, aber immer präsent), mindern die Souveränität des tonalen Zentrums, erzeugen ein Ineinandergreifen verschiedener Tonalitäten, mindern die Spannung ihrer Beziehungen. Einigermaßen befreit von den strengen Regeln der Tonentwicklung, übernimmt die Thematik teilweise auch die formgebende Rolle der Tonalität und wird somit meist der wichtigste Faktor in der Gestaltung der Struktur.

Einen ähnlichen Entwicklungsvorgang kann man, wie man weiß, bei der Neuen Wiener Schule feststellen. Ansetzend an Wagners *Tristan*, chromatisiert Schönberg so exzessiv und systematisch die Harmonie, dass er die Anziehungskraft des tonalen Zentrums suspendiert – und dadurch die Tonalitätsgesetze aufhebt. Das Ergebnis, auf der Ebene der Form, ist nicht nur die Minderung der Bedeutung der Tonalität als grundlegendes Formungsprinzip, sondern auch deren Abschaffung. Von daher die übertriebene Bedeutung der Thematik in der Form – wie zum Beispiel in dieser Schönberg'schen „Ulthramatisierung“, die schließlich zur Aufstellung eines neuen Aufbauprinzips führte (und dies in Abwesenheit jeglicher tonaler oder modalen Koordination), das auf dem elementarsten thematischen Grundelement basiert: dem Intervall. Von daher rührt die Serie von Intervallen, die die Gesamtheit der Klangfiguren generiert (melodischer, harmonischer etc.) und somit die Tonalität ersetzt.

Es ist also zu beobachten, dass der Serialismus die morphologischen Ideen zyklischer Gestaltung fortsetzt, entwickelt und generalisiert. Das ganze thematische Material wird aus einigen zyklisch generierenden Keimen abgeleitet. Der Serialismus übernimmt die zyklische Technik, indem er einerseits die generierenden Keime auf eine Serie von Intervallen reduziert und andererseits die Rolle der Serie derart verstärkt, dass diese nicht nur das gesamte musikalische Material erzeugt, sondern auch jede andere Klangkombination (vertikale, transversale etc.).

Die Musik Enescus befindet sich zwischen diesen beiden strukturellen Bauprinzipien. Indem Enescu eine zyklische Technik entwickelt, so dass sich fast alle Themen aus einer einzigen melodischen Linie entwickeln, schafft er die tonale Unterstützung nicht aufgrund von Chromatisierung ab – und folglich benötigt er kein formales Prinzip von der Art des Serialismus. Seine Kunst kann als „quasi-seriell“ bezeichnet werden, denn die Erzeugung von Musik aus einem oder mehreren zyklischen Themen wird auf thematischer Ebene durchgeführt, jedoch mit einem fast seriellen Ergebnis. Dabei werden andere Eigenschaften der musikalischen Sprache frei von tonalen oder modalen Prinzipien koordiniert, die ihre Kraft beibehalten. Oder: Gerade diese tonalen oder modalen Prinzipien ermöglichen es, trotz einer manchmal exzessiven Chromatisierung, die Muster traditioneller Formen im Allgemeinen zu erhalten. Sicherlich wäre es absurd, vor allem heutzutage, eine So-

natensatzform in einer durchgehend nicht tonalen Sprache zu schreiben, da die Sonate in erster Linie aus einer tonalen Dialektik besteht. Ohne die Tonalität aufzugeben, die er jedoch bis an die Grenze der Nicht-Tonalität drängt, kann Enescu noch auf die Sonatensatzform zurückgreifen, die er aber neu erschafft – abhängig von der Qualität des Klangmaterials, mit dem er arbeitet – und in der die Thematik eine Hauptrolle spielt.

Die Bedeutung der Thematik ist in Enescus Werk bezeichnend für die Bedeutung der Melodie. Die Melodie ist für Enescu eine fundamentale kompositorische Ausarbeitung. Wie gezeigt, befreit sich diese Melodie von den Zwängen traditioneller Harmonik, entwickelt sich frei nach rein melodischen Bedürfnissen und erhält einen eigenständigen Wert, der nicht nur von anderen Faktoren der Musiksprache unabhängig ist, sondern im Gegenteil die Funktion hat, diese in der Formgestaltung auszugleichen und zu vereinen. Enescus Musik „singt“ im wahrsten Sinne des Wortes. Oder: Gerade dieses ständige Bedürfnis zu singen fand in der Volksmusik jene erneuernde Substanz, durch die – bei der Ausformung der anderen Faktoren der musikalischen Sprache angesichts der großen Bedeutung der Melodie – neue Ausdrucksmöglichkeiten freigelegt wurden, vor allem im Bereich des Rhythmus (freier Rhythmus) und der Polyphonie (Heterophonie).

Im Vergleich zur Neuen Wiener Schule bleibt das Werk Enescus unter dem Aspekt der konstruierenden Prinzipien (Harmonie, Form) traditioneller. Der Beitrag Enescus zur Kunst unseres Jahrhunderts ist folglich in einem traditionellen Rahmen verborgen, eine Tatsache, die – wir sind davon überzeugt – die Haupthürde für seine einhellige Anerkennung darstellte.

Heute jedoch, da die eigentlich revolutionäre Periode der Musik unseres Jahrhunderts zur Vergangenheit gehört, da die neueste Musik auf zwei Jahrzehnte Erfahrung zurückblicken kann, sind die realen Beiträge Enescus leicht ersichtlich, besonders weil sie gegenwärtige musikalische Phänomene vorwegnehmen. Die so persönliche Synthese von Nationalem und Universellem – das Prinzip der Synthese befindet sich erneut im Zentrum des Schaffens neuer Musik – und die Folgen dieser Synthese (das System des freien Rhythmus, Heterophonie, die Komplexität der Sprache, die Raffinesse der dynamischen Abstufungen und Bewegungen, die strukturelle Farbgebung, die Vereinigung von Freiheit und Disziplin im Akt des Schaffens) machen George Enescu zu einem der wichtigsten Vorläufer der zeitgenössischen universalen Musik.

Eine Theorie der musikalischen Syntax

Ștefan Niculescu 1973

1. Die Idee der Syntax in der Musik

Im Folgenden wird eine Theorie der musikalischen Syntax skizziert, unabhängig vom „Vokabular“ und von der „Morphologie“. Anders gesagt: eine allumfassende Syntax, formuliert in Ausdrücken, die nicht von verschiedenen Organisations-systemen (modaler, tonaler, serieller Art etc.) oder von den vielfältigen Stilen, Epochen und Kulturen beeinflusst wird.

Eine der Definitionen von Syntax geht von Arbeiten aus, die in der musikalischen Theorie oder Praxis nur in Einzelfällen existieren. Ein klassisches Beispiel ist der nachahmende Kontrapunkt, eine Ausformung der Polyphonie, der in der europäischen Kultur vollendet vorliegt. Wie man weiß, wurden musikalische Beziehungen, welche die Nachahmung charakterisieren, aus dem mittelalterlichen Modalsystem entwickelt und sukzessiv von der tonalen und seriellen Organisation übernommen. Dies war möglich, da die Nachahmung, als syntaktischer Archetyp, auch abstrakt nachempfunden werden konnte (wenn auch unbewusst), das heißt außerhalb der modalen, tonalen oder seriellen Grundlage, auf welcher sie sich materialisieren sollte. Dieselbe „umgekehrte Nachahmung“, natürlich als individuelle Ausprägung, existiert beispielsweise gleichermaßen bei Anton Webern, Johann Sebastian Bach, Orlando di Lasso etc.

Daraus folgt, dass im Allgemeinen die syntaktischen Phänomene Beziehungen zwischen Klangobjekten sind, die irgendwie die Natur dieser Objekte ignorieren oder unabhängig von ihnen entstehen können. Der Zweck einer Theorie der Syntax ist das systematische Studium dieser Beziehungen: Auf diese Art wird eine abstrakte Syntax erreicht, Grundlage des formativen Denkens in der Musik. Der Übergang zur vielfältigen realen Syntax, die man in verschiedenen Kulturen, Epochen und Stilen findet, kann dann durch bestimmte Begrenzungen erreicht werden, die hauptsächlich von der Natur der Objekte abhängt, die miteinander in Beziehung stehen. Folglich sind die realen Ausprägungen von Syntax Einzelfälle der abstrakten Syntax.

Bis jetzt hat man sich nur mit einigen realen syntaktischen Strukturen beschäftigt. Es gibt noch keine Gesamtübersicht aller Strukturen und noch weniger der abstrakten Syntax. Diese Studie beschäftigt sich daher in besonderem Maße damit, einen kurzen Abriss der abstrakten Syntax zu erstellen. Das scheint uns aus mehreren Gründen von Interesse zu sein: In der Musiktheorie z. B. würde dieser eine wissenschaftliche Grundlage für eine allgemeine Theorie der Klassifizierung oder der vergleichenden Forschungen darstellen; in der Neuen Musik könnte er Erkenntnisse für den Bereich der Form bringen, welcher bislang, besonders in der improvisierten Musik oder manchmal auch in der elektroakustischen Musik etc., relativ unstrukturiert ist.

2. Syntax, Form und Klangobjekt

Es stellt sich die Frage: Welche Bedeutung erhält die Hypothese der „Korrespondenz zwischen Mikro- und Makrostruktur“ – nachweisbar in allen Musikkulturen – nach der Feststellung der relativen Unabhängigkeit der Syntax gegenüber den Klangobjekten? Was versteht man folglich unter dem Begriff „Form“ in der Musik? Die Antwort wäre: Die Form ist die organische Entwicklung einiger syntaktischer Strukturen in Bezug auf die Möglichkeiten und Grenzen einiger Klangobjekte und, gleichzeitig, die organische Entwicklung einiger Klangobjekte in Bezug auf die Möglichkeiten und Grenzen einiger syntaktischer Strukturen.

Der Begriff „Form“ darf nicht mit dem Begriff „Formschema“ verwechselt werden. Das Schema einer Form, z. B. das Schema der Sonate, ist ein allgemeines Muster, das sich in mehreren einzelnen Formen verwirklichen kann, z. B. in den Formen der Sonaten eines Komponisten oder aller bis heute geschriebenen Sonaten. Ein Formschema aber, gegeben oder a priori vorgestellt, vor dem tatsächlichen kompositorischen Prozess, verwandelt sich infolge des Prozesses nicht in Form (d. h. in organische Einheiten), wenn es nicht die schon erwähnten Bedingungen erfüllt: Es ist eine wechselseitige, unweigerlich durch Kreativität entstehende Abhängigkeit zwischen den syntaktischen Strukturen und den Strukturen der für die Verwirklichung der Formschemata gewählten Objekte notwendig.

Bemerkung: Das Schema der Form geht nicht immer dem kompositorischen Prozess voraus, aber nach der Vollendung der Form kann das abstrakte Schema hervorgehoben werden. Die Schemata können somit a posteriori der Formausarbeitung entdeckt werden. Das Verhältnis zwischen dem Schema und der Form bleibt auch in diesem Fall dasselbe.

Von daher eine wichtige Schlussfolgerung: Ein Schema kann nicht ausgehend von jedweder Syntax und jedweden Klangobjekten Form werden. Es wäre z. B. absurd, wollte man die Form der Sonate mit ausschließlich polyphonen Strukturen oder mit Objekten der seriellen Dodekaphonie hervorbringen; es würde einerseits den Grundlagen der Sonate widersprechen, welche zur homophonen Syntax gehört (genauer gesagt, zur Syntax der „begleiteten Monodie“, d. h. der Zusammenschließung von Monodie und Homophonie, eine der Kombinationen der syntaktischen Kategorien [siehe Kapitel 5, Die syntaktischen Kategorien als Menge]), andererseits widerspräche es auch der tonalen Organisation. Ein Formschema, und umso mehr eine Form, ist das Ergebnis eines Zusammentreffens zwischen einer bestimmten Syntax und einer bestimmten Organisation des Objekts.

Folglich sind die Formen sowohl von der Syntax als auch von den Objekten abhängig. Zum Beispiel hat die Zusammenschließung der Monodie und der homophonen Syntax („begleitete Monodie“) – angewandt auf das Klangsystem – zu tonalen homophonen Formen geführt: Lied, Scherzo, Sonate etc.

Die syntaktischen Strukturen dagegen sind relativ unabhängig von Objekten und Formen: Sie können auf fast jedwedes Objekt angewandt werden, die Ergebnisse sind immer andere Formen. Zum Beispiel führt die polyphone Syntax, auf das mittelalterliche modale System angewandt, zu modalen polyphonen Formen: Motette,

Ricercar etc.; und dieselbe Syntax, angewandt auf das tonale System, führt zu polyphonen tonalen Formen: Invention, Fuge etc.

Schließlich können sich die Objekte völlig unabhängig von Syntax und Form organisieren, nach Iannis Xenakis' Terminologie z. B. in Strukturen „außerhalb der Zeit – hors temps“ (Modalismus, Tonalität) oder in Strukturen „in der Zeit – dans le temps“ (Serialismus). [Iannis Xenakis, in: *Musique architecture*, Tournai 1971]

Besonders wichtig ist, dass im Klangdiskurs die Objekte – organisiert oder zufällig ausgewählt – nicht anders artikuliert werden (bewusst oder improvisiert) als in einer der syntaktischen Kategorien (die im nächsten Kapitel definiert werden) oder in einer der mehr oder weniger komplexen Kombination dieser Kategorien (vgl. Kapitel 5). Dies ist so, weil, wie wir in Kapitel 3 zeigen werden, die abstrakten Beziehungen der Syntaxen sich auf eine begrenzte Zahl von Archetypen reduzieren, obwohl ihre Verwirklichung in Objekten (bzw. Klangobjekten) praktisch unbegrenzt ist.

Die Organisation der Objekte und deren Form können unendlich sein, aber die syntaktischen Kategorien, platziert zwischen Objekten und Formen, sind begrenzt. Diese Tatsache ist die grundsätzliche phänomenologische Rechtfertigung für die Aufstellung einer abstrakten Theorie der Syntax.

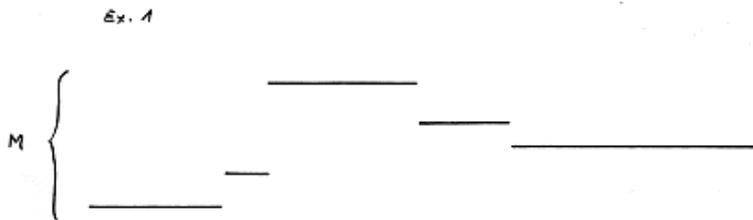
Der unabhängige Charakter der Syntax von den Objekten weist noch einen Aspekt auf, welcher jedoch den Rahmen der Musik überschreitet. Tatsächlich: Die in der musikalischen Syntax existierenden Beziehungen zu studieren, ohne die Natur der Objekte, die diese Beziehungen hervorrufen, zu bestimmen, bedeutet, Strukturen aufzuzeigen, die nicht nur für die Klangobjekte möglich sind, sondern für jedwedes Objekt. Dies geschieht aber nur unter einer Bedingung: Die Objekte müssen zeitlich sein.

Eine abstrakte Theorie der Syntax in der Musik kann für das Studium der Beziehungen zwischen jeder Art von Ereignissen genutzt werden. Merkmale dieser Syntax werden sich in allen „Zeitkünsten“ zeigen, z. B. können Ballett oder Tanz im Allgemeinen zu den Bewegungskategorien zählen, die völlig den syntaktischen Kategorien der Musik – Monodie, Homophonie, Heterophonie, Polyphonie oder deren Kombination – entsprechen. Mehr noch: Sie werden diese Künste mit zeitlichen Phänomenen in der Natur verbinden.

3. Die syntaktischen Kategorien

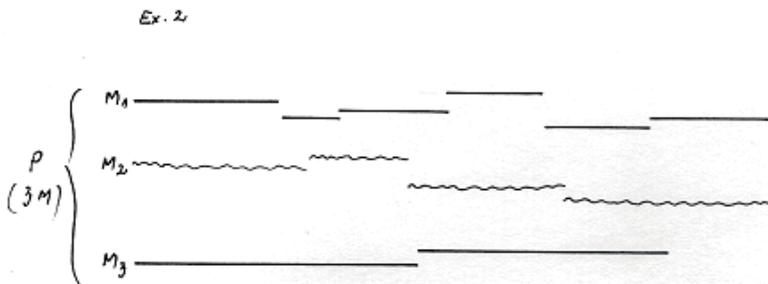
In den klassischen und volkstümlichen Traditionen, europäisch und außereuropäisch, haben sich bis heute vier unterschiedliche, einander ausschließende syntaktische Kategorien herauskristallisiert: Monodie, Homophonie, Polyphonie und Heterophonie. Einen Konsens, was die Bedeutung dieser Begriffe betrifft, gibt es natürlich nicht, und die Meinungsverschiedenheiten unter ästhetischem Aspekt sind noch größer. Deshalb werden wir, indem wir den eigentlichen phänomenologischen Rahmen nicht überschreiten, jedes ästhetische Kriterium vermeiden und die syntaktischen Kategorien möglichst umfassend definieren.

Die Monodie ist eine horizontale Verteilung von Klangobjekten. Die Begriffe „horizontal“ und „vertikal“ – wobei der letztere als ein Begriff gilt, der nachträglich dem ersten hinzugefügt wurde – weisen auf die Achsen hin: Zeit (horizontal) und Frequenz (vertikal). Klangobjekte bezeichnen elementare akustische Phänomene, mit denen in der Musik gearbeitet wird: Sie können eigentliche musikalische Klänge sein, aber auch z. B. Frequenzkonglomerate, die eine solche Einheitlichkeit haben, dass das auditive Bewusstsein sie als solche erkennen kann; hier sind auch die Klangobjekte der Elektroakustik mit eingeschlossen etc. [Die Zeichnungen wurden nach den Abbildungen im Originaltext angefertigt.]



Bsp. 1
– (M) = Monodie: Reihe von Klangobjekten

Die Polyphonie ist eine vertikale Verteilung (Überlappung) von unterschiedlichen Melodien, die sich gleichzeitig und in einer relativen Unabhängigkeit voneinander entfalten.

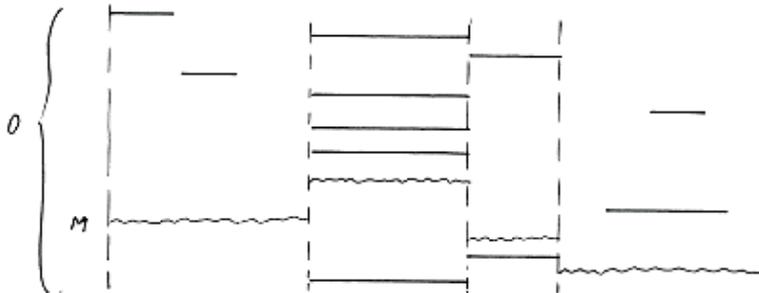


Bsp. 2
– (P) = Polyphonie, in der Grafik ist eine Polyphonie mit drei unterschiedlichen Melodien, M_1, M_2, M_3 ; P (3M), dargestellt

Der Begriff der Homophonie ist weniger genau definierbar, vor allem, weil er als spezieller Fall der Polyphonie betrachtet wurde: gleichzeitiger Wechsel der Silben bei allen Teilnehmern einer vokalen Polyphonie. Wir werden jedoch die Homophonie

so definieren, wie wir es auch mit der Polyphonie gemacht haben, und zwar in Bezug auf die Monodie. Die Homophonie ist die Ausdehnung der Monodie, also eine vertikale Verteilung (Überlagerung) der Objekte über der Monodie und in den Grenzen jedes einzelnen Objekts.

Ex. 3

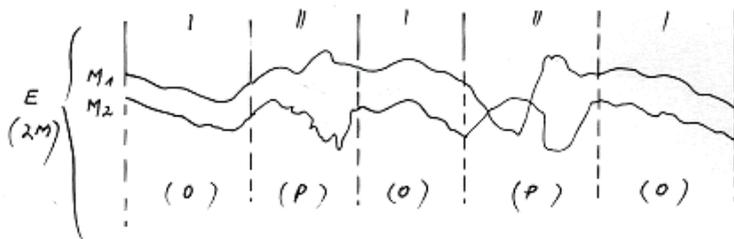


Bsp. 3

– (O) = Homophonie, in der M = die Monodie ist, auf die man sich bezieht

Die am ungenauesten definierte, jüngst entstandene Kategorie ist die Heterophonie [siehe Niculescus Beitrag *Heterophonie* in diesem Band, S. 64], obgleich sie schon in den ältesten Kulturen praktiziert wurde; wir werden sie immer in Bezug auf die Monodie definieren. Die Heterophonie ist eine vertikale Verteilung (Überlagerung) von ähnlichen Monodien, die sich gleichzeitig entwickeln und ständig zwischen zwei Zuständen hin und her pendeln: zwischen dem einen in völliger Abhängigkeit – die einander überlagerten Objekte sind identisch: spezieller Fall von Homophonie – und dem anderen (der eigentlichen Heterophonie) in völliger Unabhängigkeit – die einander überlagerten Objekte sind unterschiedlich: spezieller Fall von Polyphonie. So erscheint die Heterophonie als eine intermediäre Kategorie zwischen Homophonie und Polyphonie, obwohl sie nicht auf diese zu reduzieren ist.

Ex. 4



Bsp. 4

– (E) = Heterophonie, in der Grafik ist eine Heterophonie von zwei ähnlichen Melodien, M_1, M_2 ; $E(2M)$ dargestellt; es alternieren zwei Grenzsituationen: I – Parallelismus (spezieller Fall von Homophonie) und II – die eigentliche Heterophonie (spezieller Fall von Polyphonie).

Die oben angegebenen Definitionen für Monodie, Homophonie, Polyphonie und Heterophonie setzen die Möglichkeit eines auditiven Bewusstseins voraus, die vier Kategorien in eben dem Sinne, in dem sie definiert wurden, zu identifizieren, d. h. sowohl die Objekte, aus denen sie bestehen, als auch die Art der Verteilung wahrzunehmen, welche, wie wir gesehen haben, für jede einzelne Kategorie unterschiedlich ist.

Die auditive Zone, in die sich die in dieser Art wahrgenommenen Klangkonfigurationen einordnen lassen, deren „Details“ folglich mehr oder weniger wahrnehmbar sind, so dass man auf jeden Fall die Zugehörigkeit eines gegebenen Klangphänomens zu der einen oder anderen syntaktischen Kategorie erkennt, nennen wir die Detailzone.

Vor allem in dieser Zone ist die Musik aller Kulturen der Menschheit zu finden. Nehmen wir z. B. die Tradition der europäischen klassischen Kultur. Die Kompositionstechniken im Rahmen dieser Kultur haben sich bis vor kurzem im Sinne der rationalen Rechtfertigung oder der Integration in ein System aller Elemente der Klangkonfiguration entwickelt. Das historisch zuletzt ausgebildete System, der Serialismus, war auch die strengste Technik in Bezug auf das Detail: Jede Klangkonfiguration muss aus einer einzigen im Voraus gebildeten Grundserie hervorgehen.

Der Serialismus (wie auch der Modalismus oder die Tonalität) ist, wie sich zeigen ließ, ein System der Organisation des Objekts; er kann auf der Syntaxebene in jeder der syntaktischen Kategorien (Monodie, Homophonie, Heterophonie, Polyphonie) oder in Kombinationen daraus ausgedrückt werden. Der Serialismus der neuen Wiener Klassiker hat jedoch die Polyphonie bevorzugt, ohne die Monodie, die Homophonie oder die Heterophonie auszuschließen. Gewiss gibt es neue Aspekte der Polyphonie, etwa bei Anton Webern. Pierre Boulez fällt (in: *Penser la musique aujourd'hui*, Genève 1964, S. 155–156) neben der üblichen horizontalen oder vertikalen Verteilung auch eine „diagonale“ Verteilung auf. Dennoch haben die neuen

Wiener Klassiker, einschließlich Webern, die traditionelle polyphone Syntax angewandt, und zwar die lineare, imitative Polyphonie. Wenn man in Weberns Werk nicht von einem Widerspruch zwischen dieser Syntax und der neuen Organisation des Objektes sprechen kann, so kann man dies jedoch bei Weberns Nachfolgern, den Post-Webernschen Serialisten nach dem Zweiten Weltkrieg.

Xenakis hat bereits 1955 als Erster auf den Widerspruch in der seriellen Musik in einem Artikel mit dem Titel *La crise de la musique sérielle* hingewiesen, in einer Zeit, in der der Neoserialismus großes Ansehen genoss (in: *Musique, Architecture*. Castermann, Collection Nr. 11, 1971, S. 120). Wir geben hier nicht Xenakis' Text wieder, der im Prinzip richtig, aber heute umstritten in der Formulierung ist. Deshalb werden wir den Widerspruch der seriellen Musik näher betrachten, ausgehend von den neuen Perspektiven, die uns die gegenwärtige Syntaxtheorie anbietet.

Eine Feststellung ist vorab nötig. Die Post-Serialisten haben eine Unterscheidung eliminiert, die bei Schönberg, Berg und Webern existierte, und zwar diejenige zwischen „alt“ und „neu“. „Neu“ bezieht sich hier auf die serielle Organisation des Objekts und „alt“ auf die traditionelle polyphone Syntax von linearer und imitatorischer Art. So hat die Tendenz der Post-Serialisten zu einer „kontinuierlichen Invention“, verwirklicht durch Ausschließung jeder Wiederholung sowohl in der Mikrostruktur (die Imitation ist auch eine Wiederholung ein- und derselben Struktur in einer anderen Stimme) als auch in der Makrostruktur (Reprise etc.) in ihren besten Werken zur Schaffung einer freien, nicht-imitatorischen polyphonen Syntax geführt, die der Organisation des Objekts entspricht. Die Polyphonie der Neoserialisten hat sich somit von ihrem alten imitatorischen Aspekt befreit, hat aber weiter ihren linearen Aspekt bewahrt, trotz dieser Neuerung. Aber genau diese Linearität der Polyphonie und die multiserielle Organisation geraten jetzt in einen Widerspruch, der ausschließlich von der Wahrnehmungsmöglichkeit unseres auditiven Bewusstseins abhängt.

In der Tat präsentieren sich die multiseriellen Linien der Polyphonie in einigen extremen Fällen in Form von „Figurationen“ äußerst melismatisch, mit Kreuzungen und ständigen Sprüngen, die die klare Wahrnehmung der übereinander lagernden Linien verhindert. Nur, was man in einem solchen extremen Phänomen hört, ist letztendlich eher eine „Oberfläche“, ein „Volumen“, und weniger eine „Kontur“. Das Detail wird folglich nicht mehr wahrgenommen. Ein Klang kann mehr oder weniger durch einen anderen ersetzt werden, ohne dass sich der Gesamteindruck ändert. Das bedeutet, dass die serielle Klarheit der Konstruktion überflüssig wird. Der Widerspruch entsteht also zwischen der Detail-Technik im Umgang mit dem Objekt und der polyphonen Syntax, die zu einer globalen Wahrnehmung tendiert.

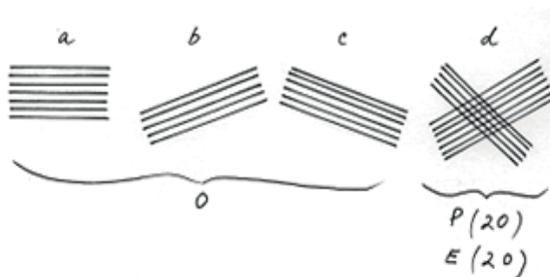
Xenakis hat 1955 eine andere Art der Organisation des Objekts vorgeschlagen, das insgesamt wahrgenommene, syntaktische Phänomen: die Wahrscheinlichkeitsrechnung, die in der Wirtschaft bei einigen sogenannten Massenphänomenen angewendet wird. Diese sind den organisatorischen Momenten in der Musik nicht unähnlich. Danach erschienen andere Organisationsverfahren, die in den Gesamtbegriff des modernen Modalismus integriert werden können. Was uns aber hier interessiert, ist die jüngste Entwicklung der europäischen klassischen Musik, beginnend

von den in der „Detailzone“ platzierten Klangobjekten zu Klangphänomenen, die einer anderen Zone angehören, der „Ballungszone“.

Die in der Ballungszone platzierten syntaktischen Phänomene wurden Texturen genannt. Die Texturen, die sowohl in der Theorie als auch in der Praxis der neuen Musik vorkommen, existierten, sehr selten allerdings, auch in der Praxis einiger außereuropäischer Kulturen. (Ein bemerkenswertes Beispiel ist der Ritual-Gesang *Formosans Takasago* von Constantin Brăiloiu, in: *Collection universelle de musique populaire*, Ville de Genève, Disque nr. 21/1.)

Wir definieren die Textur als Klangphänomen, dessen Objekte so geballt sind – horizontal oder/und vertikal verteilt –, dass das auditive Bewusstsein nicht imstande ist, sie einzeln wahrzunehmen, sondern nur in ihrer Gesamtheit – kollektiv oder global.

Es ist offensichtlich, dass die Textur, durch Platzierung in die Ballungszone derselben syntaktischen Kategorien, Gestalt annimmt: Monodie, Homophonie, Heterophonie, Polyphonie oder deren mehr oder weniger komplexe Kombinationen. Nehmen wir ein Beispiel von Xenakis, dem ersten Theoretiker der Textur. Er selbst schreibt (Iannis Xenakis, *Musique formelles*, in: *La revue musicale* [no 253/254], Paris 1963, S. 98), dass er in *Syrmos* für 18 Streicher (1959) Texturen verwendet hat:



Bsp. 5

a = parallele horizontale Gitter; b = parallele ansteigende (glissandi) Gitter; c = parallele absteigende (glissandi) Gitter; d = parallele gekreuzte Netze (an- und absteigend) etc. Es fällt sofort auf, dass a, b und c homophon sind und d eine Polyphonie oder eine Heterophonie, gebildet durch zwei homophone Strukturen, ist

Ein anderes syntaktisches Phänomen wird möglich durch die Platzierung der syntaktischen Kategorien in die verdünnte Zone; die Objekte werden horizontal so verteilt (nebeneinander gesetzt) – z. B. durch sehr lange Pausen getrennt –, dass das auditive Bewusstsein sie nicht mehr in ein und derselben Kontinuität wahrnehmen kann. Diese Phänomene haben sich aber nicht ausreichend in der musikalischen Praxis und weniger noch in der Theorie durchgesetzt.

Auf diese Weise sind die vier syntaktischen Kategorien grundlegend für alle auditiven und wahrnehmbaren Zonen: Detailzone, in der die Kategorien definiert

werden, Ballungszone, in der die Kategorien zu Texturen werden, und die verdünnte Zone als Gegenteil von Ballungszone.

4. Abstrakte Syntax

Die Grundelemente der abstrakten Syntax bilden sich durch das erneute Definieren syntaktischer Kategorien mit Begriffen der symbolischen Logik.

Die abstrakte Syntax bedient sich zweier grundlegender Begriffe: Sukzessivität und Simultaneität.

Die Sukzessivität von zwei Elementen – x , y – bezeichnet, laut Definition, jene Situation, in der das Endmoment von x mit dem Anfangsmoment von y übereinstimmt, was sich so aufzeichnen lässt:

$$(1) \text{ Suc. } (x,y) \stackrel{\text{def}}{=} \{m_f(x) = m_i(y)\}$$

wobei m_i = das Initialmoment und m_f = das Finalmoment kennzeichnet.

Es gibt zwei Arten von Sukzessivität: erstens durch eine Wiederholung, zweitens durch eine Änderung, je nachdem, wie unterschiedlich bzw. identisch oder verschieden die Elemente, die einander folgen, sind. So:

$$(2) \text{ Suc. Rep. } (x,y) \stackrel{\text{def}}{=} \{x = y \wedge \text{Suc. } (x,y)\}$$

$$(3) \text{ Suc. Sch. } (x,y) \stackrel{\text{def}}{=} \{x \neq y \wedge \text{Suc. } (x,y)\}$$

wobei \wedge für „und“ steht.

Die Monodie wird auf Grundlage der Sukzessivität definiert: für jedes Ereignis x (x gehört der Menge X von Ereignissen der Monodie $M(X)$ an) gibt es ein einziges Ereignis y (y gehört X an und y folgt x).

Folglich:

$$(4) M(X) \stackrel{\text{def}}{=} \forall x (x \in X) \exists! y [y \in X \wedge \text{Suc. } (x,y)]$$

wobei \forall für „alles“ steht, \in für „angehören“ steht, $\exists!$ für „es gibt nur einen“ steht.

Die Simultaneität von zwei Ereignissen – x , y – bezeichnet, laut Definition, jene Situation, in der das Initialmoment von x dem Finalmoment von y vorangeht und das Initialmoment von y dem Finalmoment von x vorangeht.

Folglich:

$$(5) \text{ Sim. } (x,y) \stackrel{\text{def}}{=} \{m_i(x) < m_f(y)\} \wedge \{m_i(y) < m_f(x)\}$$

wobei $<$ für „vorangeht“ steht.

Um die Homophonie zu definieren, wird zuerst die allgemeine Definition der Simultaneität (siehe Kapitel 5) – gültig für jede Art der Simultaneität: homophon, polyphon oder heterophon – zu einer homophonen Simultaneität $\text{Sim. O } (x, y)$ eingegrenzt:

(6) Sim. O (x,y) $\stackrel{\text{def}}{=} \{m_i(x) \leq m_i(y)\} \wedge \{m_f(y) \leq m_f(x)\}$
wobei < für „geht voran“ oder „stimmt überein“ steht.

Die Homophonie O (Y) wird aufgrund der Monodie M (X) und der homophonen Simultaneität definiert. Sim. O (x, y):

(7) O (Y) $\stackrel{\text{def}}{=} \forall x (x \in X \wedge x \in Y) \exists y \{y \in Y \wedge \text{Sim. O (x,y)}\}$
wobei \exists für „es existiert mindestens einer“ steht.

Wir werden im Folgenden nicht alle syntaktischen Kategorien, ihre vielfältigen Aspekte und möglichen Kombinationen definieren, was der Gegenstand eines Traktats über musikalische Syntax wäre und die Absichten dieser Arbeit überschreiten würde. Man kann aber schon jetzt feststellen, dass der Aufbau der abstrakten Syntax genau nachvollzogen werden kann, allein mit logischen Termini, also durch Ausschluss von technischen Termini der Musiktheorie, die nicht so genau sind. Man erreicht somit ein besonderes Niveau von Genauigkeit und Allgemeinheit.

5. Die syntaktischen Kategorien als Menge

Die Definitionen der Sukzessivität (siehe Kap. 1) und der Simultaneität, auf die wir die abstrakte Syntax aufgebaut haben, sind die allgemeinsten Beziehungen zwischen Elementen vom Standpunkt ihres Erscheinens in der Zeit aus. Hinzufügen kann man zum Beispiel die allgemeinen Beziehungen zwischen Elementen vom Standpunkt der Identität oder Non-Identität ihrer „Substanz“ aus. Ein Beispiel: die Definitionen (siehe Kap. 2 und Kap. 3), platziert in den Bereich der Sukzessivität, können auch im Bereich der Simultaneität angewendet werden.

Ausgehend von solchen Definitionen, die als Eigenschaften verstanden werden sollen, können für jede der syntaktischen Kategorien spezielle Fälle auftreten, die alle möglichen Kombinationen ihrer Eigenschaften aufweisen. Die syntaktischen Kategorien werden auf diese Weise zu einer Menge von Elementen und können mit Hilfe der Mengenlehre studiert werden, was ein wichtiges Ziel der abstrakten Syntax ist.

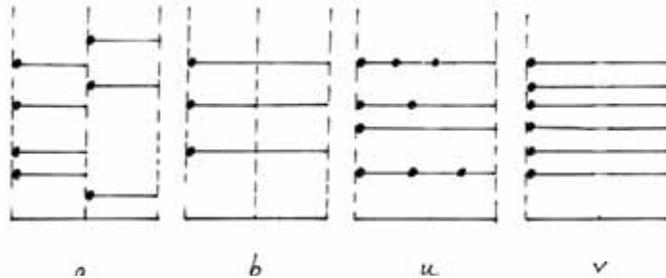
Natürlich, je größer die Anzahl eingegebener Eigenschaften ist, umso größer ist die Anzahl der einzelnen (unterscheidbaren) Mengen. Im Folgenden beabsichtigen wir aber nur, die Möglichkeit eines solchen Studiums aufzuzeigen. Deswegen werden wir die angeführten Beispiele in der Kategorie Homophonie begrenzen, die hier als eine Menge betrachtet wird, deren Elemente deutlich verschiedene homophone Strukturen sind.

Folglich, wenn O = die Kategorie Homophonie ist (definiert in Kap. 7) und O_1, O_2, O_3, \dots = Objekte der Kategorie Homophonie sind, dann besteht das Problem in dem abstrakten Aufbau von O_1, O_2, O_3, \dots . In diesem Sinne merken wir an, dass der sukzessive Ablauf der Ereignisse X der Monodie M(X) den sukzessiven Ablauf der homophonen Simultaneitäten Y der Homophonie O(Y) bedeutet – (siehe Definition Kap. 7). Es können sich zwei Grenzsituationen ergeben:

alle Ereignisse ändern sich in der sukzessiven Simultaneität und
 alle Ereignisse wiederholen sich in der sukzessiven Simultaneität.

Im Bereich einer Simultaneität können sich ebenfalls zwei Grenzsituationen ergeben:

die Ereignisse wiederholen sich ohne Übereinstimmung der Initialmomente und
 die Ereignisse wiederholen sich nicht.



Bsp. 6

Die vier Eigenschaften, a, b, u, v, je zwei assoziiert, bilden vier Arten von unterschiedlichen homophonen Strukturen: $O_1 = a$ und u ; $O_2 = a$ und v ; $O_3 = b$ und u ; $O_4 = b$ und v .

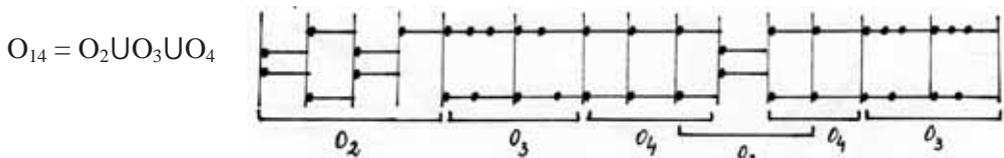
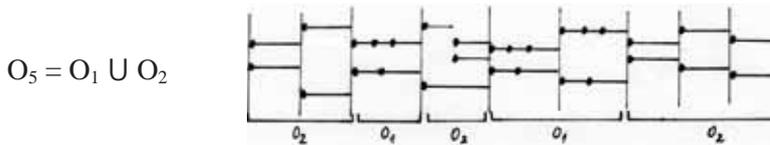
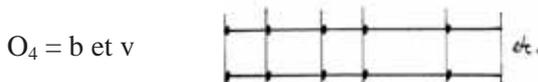
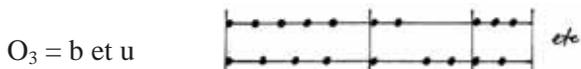
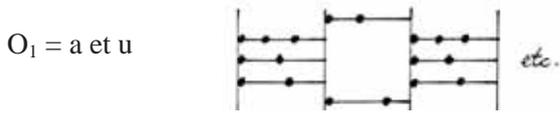
Ihrerseits können sich die Strukturen O_1, O_2, O_3, O_4 in allen möglichen einzelnen Kombinationen zusamm tun: $O_5 = O_1 \cup O_2$; $O_6 = O_1 \cup O_3$; $O_7 = O_1 \cup O_4$; $O_8 = O_2 \cup O_3$; $O_9 = O_2 \cup O_4$; $O_{10} = O_3 \cup O_4$; $O_{11} = O_1 \cup O_2 \cup O_3$; $O_{12} = O_1 \cup O_2 \cup O_4$; $O_{13} = O_1 \cup O_3 \cup O_4$; $O_{15} = O_1 \cup O_2 \cup O_3 \cup O_4$

Wenn $O_{16} = \emptyset$, leere Menge, zugefügt wird, dann bilden die 16 so erreichten Mengen die Menge der $P(O)$ -Teile der Menge O . Also: $O = (O_1, O_2, O_3, O_4)$ und $P(O) = (O_1, O_2, O_3, \dots, O_{16})$. Für das Studium dieser Mengen können die Strukturen der modernen Algebra angewendet werden, was einen bemerkenswerten Vorteil bedeutet.

Es wäre noch anzumerken, dass der Terminus Vereinigung (\cup) hier die Präsenz in der Reihe der homophonen Simultaneitäten nur jener Homophonien bezeichnet, die durch das Zeichen \cup verbunden sind. Zum Beispiel $O_{14} = O_2 \cup O_3 \cup O_4$ bezeichnet eine unbegrenzte Menge von homophonen Reihen, die aber ausschließlich aus Strukturen der Art O_2, O_3 oder O_4 bestehen. Jede Reihe kann sich durch eine andere Anordnung der Strukturen O_2, O_3, O_4 differenzieren, diese homophonen Ereignisse können sich in einer Reihe frei in einer gewissen Anzahl wiederholen, die Anzahl der gleichzeitigen Ereignisse (die Dichte der Akkorde) kann konstant oder variabel sein etc.

In der Abbildung sieht man eine schematische Darstellung, die auf zwei Stimmen reduziert ist (die homophone Simultaneität zweier Ereignisse), einige der homopho-

nen Reihen, die höher dargestellt worden sind, die selbstverständlich in unendlich vielen Zusammensetzungen erscheinen könnten.



Bsp. 7

An diesem Beispiel ist ersichtlich, dass O_2 eine der häufigsten Situationen von tonaler oder serieller Modalhomophonie ist. O_3 erscheint seltener, z. B. im vierten Teil von Luigi Nonos *Il canto sospeso*, seriell organisiert oder, als spezieller Fall, im zweiten Teil der Komposition *Muzică de concert* (Konzertmusik) von Aurel Stroe, modal organisiert. Dennoch gibt es zwischen den zwei Werken keine Annäherung unter dem Aspekt der Organisation des Objekts oder der ästhetischen Einordnung.

Auf diese Weise kann die abstrakte Syntax für den Vergleich von Musik herangezogen werden, die unterschiedlichen Stilen, Epochen oder Kulturen angehört.

Die abstrakte Vorstellung der Elemente (einer Menge) jeder syntaktischen Kategorie wie auch die logischen Verbindungen zwischen diesen Elementen, also die Ausarbeitung eines Organisationssystems der Syntax, öffnen neue, noch nie begangene Wege in der Musik, die sich ausschließlich mit der Organisation des Objektes beschäftigen.

Die Kategorie Homophonie, verstanden als eine Menge von Reihen einzelner homophoner Strukturen, kann auch mit Hilfe mathematischer Linguistik studiert werden: Die Arten von Homophonie sind dann Wörter eines Wortschatzes und die eingeführten Regeln für den Bau einer Wortreihe eine Grammatik der Musiksprache. Die abstrakte Syntax wird auf diese Weise eine Syntax im mathematischen Sinne. Das Interesse eines solchen Studiums, ausgeweitet auf alle syntaktischen Kategorien und deren Kombinationen, ist somit selbstverständlich.

Letztendlich bieten die syntaktischen Kategorien, gesehen als größtmögliche Menge von Elementen, eine rationale Möglichkeit, von einer Kategorie zur anderen überzugehen. Obwohl wir es als selbstverständlich erachtet haben, dass in den oben formulierten Definitionen Homophonie, Heterophonie und Polyphonie, im Bereich der Simultaneität, irreduzible Grenzfälle sind, muss gesagt werden, dass es in der musikalischen Praxis unendlich viele Übergangsphasen zwischen diesen Kategorien gibt. Mehr noch, zwischen den Übergangssituationen gibt es einige, die der einen und/oder anderen der Kategorien gleichermaßen zugeordnet werden können: Es sind Kreuzungen der gemeinsamen Elemente. Deshalb kommt man, ausgehend von der musikalischen Praxis und aufbauend auf kombinatorischen Grundlagen, welche Elemente jener syntaktischen Kategorien (einige Elemente können ganz neu sein) sind, zu einem System, in dem der Übergang von einer Syntax zur anderen z. B. durch Verwendung gemeinsamer Elemente stattfindet, d. h. durch Kreuzung der in Betracht gezogenen Syntaxen. Dies ergibt eine so genannte „Modulation von Syntax“.

6. Kombinationen syntaktischer Kategorien

Notieren wir die vier syntaktischen Kategorien mit M, O, E, und P bzw. Monodie, Homophonie, Heterophonie und Polyphonie. Die Kombination syntaktischer Kategorien bedeutet Kombination und Wiederholung der vier Kategorien mit jeweils zwei oder drei Wiederholungen etc., verbunden untereinander durch eine Simultaneitäts- oder (und) Sukzessivitätsbeziehung.

Für unsere Überlegung werden wir nur die Kombinationen mit Wiederholung der vier Kategorien, zu zweit kombiniert, und ihre Simultaneitätsbeziehungen in Betracht ziehen (siehe Kap. 3). Das ergibt 16 Situationen, davon 10 unterschiedliche: (M, M), (M, O), (M, E), (M, P), (O, O), (O, E), (O, P), (E, E), (E, P) und (P, P).

Einige davon sind gut bekannt. (M,O) = die Simultaneität einer Monodie mit einer Homophonie ist die klassische „begleitete Monodie“, (M, P) = die Simultaneität einer Monodie mit einer Polyphonie wird seltener angetroffen, z. B. in Bachs

Oratorien: eine Choralmelodie, die gleichzeitig mit einem polyphonen Satz abläuft. Die anderen Kombinationen sind mehr oder weniger häufig oder existieren überhaupt nicht – mit Ausnahme natürlich der Kombination (M, M), die in einigen Fällen P, O oder E sein kann; einige erscheinen z. B. in der neuen Musik und könnten Polyphonie der Homophonien, Polyphonie der Polyphonien, Polyphonie der Heterophonien, Heterophonie der Heterophonien etc. genannt werden.

So teilt das Studium der Kombination syntaktischer Kategorien alle syntaktischen Komplexe in Möglichkeiten der Musik ein – einige davon sind völlig neu.

7. Reale Syntaxen

Betrachten wir folgende Menge der syntaktischen Kategorien: sei $C = (M, O, E, P)$ mit M, O, E, P bzw. Monodie, Homophonie, Heterophonie, Polyphonie; und $S = (m, t, s, x)$ die Menge möglicher Organisationssysteme von Objekten, wo m = Modalsystem (mittelalterlich oder modern), t = Tonalsystem, s = seriell System und x = völlig neues System oder Fehlen jedwedens Systems (z. B. wenn durch Zufall einige – in einem im Voraus gebildeten Wortschatz nicht enthaltene Objekte – ausgewählt werden).

Das kartesische Produkt $C \times S$ (also alle Paarungen, die gebildet werden können, wenn man als ersten Wert irgendein Element der Menge C nimmt und als zweiten Wert irgendein Element der Menge S) ist:

		S			
		m	t	s	x
C	C x S	(M,m)	(M,t)	(M,s)	(M,x)
	M	(O,m)	(O,t)	(O,s)	(O,x)
	O	(E,m)	(E,t)	(E,s)	(E,x)
	E	(P,m)	(P,t)	(P,s)	(P,x)

Bsp. 8

Somit wird die Menge $C \times S$ folgendermaßen geschrieben:

$$C \times S = \{(M, m), (M, t), (M, s), (M, x), (O, m), \dots\}$$

Die Elemente der Menge $C \times S$, die folglich Paare sind – die zwei Werte jedes Paares agieren gleichzeitig und bedingen sich gegenseitig in der musikalischen Praxis – bilden die erste Ebene realer Syntaxen.

Eine zweite Ebene wird durch das kartesische Produkt erreicht $(C \times S) \times (C \times S) = (C \times S)^2$, die Elemente dieser neuen Menge können wie in Kap. 6 miteinander verbunden werden – durch die Simultaneitäts- oder (und) Sukzessivitätsbeziehung.

$(C \times S)^2$	(M,m)	(M,t)	(M,s)	(M,x)	(O,m)	etc.
(M,m)	[(M,m),(M,m)]	[(M,m),(M,t)]	[(M,m),(M,s)]	[(M,m),(M,x)]	[(M,m),(O,m)]	etc.
(M,t)	[(M,t),(M,m)]	[(M,t),(M,t)]	[(M,t),(M,s)]	[(M,t),(M,x)]	[(M,t),(O,m)]	etc.
(M,s)	[(M,s),(M,m)]	[(M,s),(M,t)]	[(M,s),(M,s)]	[(M,s),(M,x)]	[(M,s),(O,m)]	etc.
(M,x)	[(M,x),(M,m)]	[(M,x),(M,t)]	[(M,x),(M,s)]	[(M,x),(M,x)]	[(M,x),(O,m)]	etc.
(O,m)	[(O,m),(M,m)]	[(O,m),(M,t)]	[(O,m),(M,s)]	[(O,m),(M,x)]	[(O,m),(O,m)]	etc.
(O,t)	[(O,t),(M,m)]	[(O,t),(M,t)]	[(O,t),(M,s)]	[(O,t),(M,x)]	[(O,t),(O,m)]	etc.
etc.	etc.	etc.	etc.	etc.	etc.	etc.

Bsp. 9

Die folgenden Ebenen ergeben sich aus dem kartesischen Produkt $(C \times S)^3$, $(C \times S)^4$ etc. und aus den Simultaneitäts- oder (und) Sukzessivitätsbeziehungen.

Es ist offensichtlich, dass die Ebenen 2, 3 etc. zu völlig neuen Kombinationsmöglichkeiten in der musikalischen Praxis führen, einige unter ihnen gehören zur allgemeinen Idee einer Collage.

Bis heute wurden die Paare (O, t) und (P, t) ausführlich studiert, d. h. die Übereinstimmung zwischen Homophonie und Tonalität bzw. Polyphonie und Tonalität: Es sind genau die scholastischen Traktate von Harmonie und Kontrapunkt, Syntaxen, genauer die syntaktischen Theorien, die in einem Vorstadium der Formalisierung angekommen waren.

Ebenso ist $\{(M, t), (O, t)\}$ die begleitete Monodie im tonalen System die Syntax, welche Grundlage homophoner tonaler Formen ist, und $\{(M, t) (P, t)\}$ die Syntax, welche Grundlage der polyphonen tonalen Formen ist.

Sicherlich gibt es in der musikalischen Praxis eine Modalharmonie (O, m) und einen Modalkontrapunkt (P, m), die jedoch viel seltener in theoretischen Gesetzen hervorgehoben werden als die tonale Harmonik und der tonale Kontrapunkt.

So wurden für den mittelalterlichen Modalismus und, weniger noch, für den modernen Modalismus und Serialismus keine theoretischen syntaktischen Systeme aufgebaut. (Es ist schade, dass der zweite Band *Penser la musique aujourd'hui* von Pierre Boulez, in dem sich der Verfasser vorgenommen hat, die serielle Syntax zu behandeln, bis heute noch nicht erschienen ist.) Ebenfalls gibt es auch kein Traktat über Monodie aus der Perspektive der Syntaxtheorie und ihre möglichen Organisationsformen, ebenso wenig eines über Heterophonie oder Textur, obwohl, im letzten Fall, einige Studien erschienen sind, z. B. die von Xenakis.

Die realen Syntaxen können studiert werden, ausgehend nicht nur von speziellen Situationen, sondern auch von abstrakten Syntaxen. In der Tat, wie wir gezeigt haben, existieren die komplexen Beziehungen syntaktischer Art – durch die abstrakte Syntax hervorgehoben – unter unterschiedlichen Aspekten in jeder der realen Syntaxen.

Heterophonie

Ștefan Niculescu 1969

Im Folgenden werden wir das Phänomen der Heterophonie, wie es in der Musik unserer Zeit „entdeckt“ werden kann, erläutern. Die Heterophonie war sowohl in den europäischen als auch in den außereuropäischen archaischen Kulturen jedoch schon präsent. Wir behaupten nicht, dass die traditionelle Kultur einen Einfluss auf die Moderne gehabt haben könnte oder das Gegenteil – die Gemeinsamkeiten ihrer fundamentalen Strukturen liegen auf der Hand. Ihre Bedeutung jedoch überschreitet die Grenzen der Musikforschung.

In der europäischen klassischen musikalischen Hochkultur werden drei verschiedene Begriffe verwendet, um die drei allgemeinsten Arten von Klangphänomenen zu unterscheiden: Monophonie, Homophonie und Polyphonie. In keine dieser Kategorien kann das „neue“ Phänomen, wie es in den letzten Jahren in Erscheinung getreten ist, eingeordnet werden: Die Heterophonie ist nicht auf Monodie, Homophonie oder Polyphonie zu reduzieren.

Die europäische Kultur hat sich nur sporadisch der Heterophonie bedient, und das meist in Verbindung mit der Polyphonie. In diesem Sinne kann man das gleichzeitige Erscheinen eines Themas mit dessen Variation – mit ornamentalen Verzierungen – verstehen oder die akustische Bereicherung durch Überlappung von Klangfarben mit unterschiedlichen Konturen. Diese, in den Klangfarben enthaltenen neuen Stimmen, sind zahlreicher als die real vorhandenen Stimmen. Viel systematischer und häufiger erscheint uns die Verwendung der Heterophonie bei einigen Komponisten der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Die archaische europäische oder außereuropäische Musiktradition gab ihnen Impulse für die neue Organisation ihrer musikalischen Sprache. Wir haben neben Strawinsky, Bartók oder Messiaen auch George Enescu erwähnt, in dessen Werk sich die Heterophonie, obwohl verborgen in mehr oder minder traditionsbewussten Kompositionen, stellenweise als spezifischer Organisationsmodus herausstellt – mit Konsequenzen für die Form des Ganzen.

So ist ersichtlich, dass eine der Quellen, denen die Heterophonie ihre allmähliche Durchsetzung verdankt, die Erforschung der archaischen Kulturen ist. Diese Tatsache ist eng mit der Entwicklung des Rhythmus in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts verbunden, insbesondere bei Komponisten, die sehr aufgeschlossen waren für Rhythmussysteme in der Musik außerhalb des europäischen Abendlandes und für solche, die in anderen Musikkulturen existierten. [In den noch vorhandenen alten Schichten der traditionellen Musik Südost-Europas ist das Phänomen noch anzutreffen.] Man trifft auf Beispiele, bei denen gerade das Rhythmussystem, das sich von den traditionellen Systemen unterscheidet, heterophone Lösungen der Mehrstimmigkeit hervorgerufen hat (Messiaen, Bartók etc.). Auf jeden Fall ist das Rhythmussystem, in dem die Heterophonie mit Vorliebe verwendet wird, nicht das

der westlichen klassischen Musik; Heterophonie tritt vielmehr in Verbindung mit einer Vortragsweise auf, die von Musikethnologen „parlando-rubato“ genannt wird. Die Entdeckung der Heterophonie als eigenständiges Strukturprinzip, neben und unabhängig von der Homo- und Polyphonie, geschah in der letzten Phase des Serialismus. In der multiseriellen Musik unternahm man eine neue organische Verschmelzung und Modellierung der wichtigsten Entwicklungsaspekte der Musik der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, einschließlich der Heterophonie. So ist es normal, dass für Boulez, den Theoretiker des „neuen“ Phänomens aus serieller Sicht, die Heterophonie eine genau so bedeutende Rolle spielt wie die Mono-, Homo- oder Polyphonie. Sie ist für ihn eine bedeutende „Zwischenstufe zwischen Homophonie und Polyphonie“¹. Boulez „dehnt“, wie er selbst sagt, „den Begriff Heterophonie von der monodischen Ebene auf die polyphone aus“ und definiert Heterophonie als „eine strukturelle Anordnung von identischen Höhen, die durch voneinander abweichende Zeitkoordinaten differenziert ist und in unterschiedlichen Intensitäten und Klangfarben offenbar wird“.² In der multiseriellen Denkweise wird die Heterophonie eine Struktur, die eine ganz und gar verschiedene Identität bekommt, im Vergleich zu den anderen Arten von musikalischen Grundstrukturen. Die allgemeine Definition, die Boulez für die Heterophonie gibt, unterscheidet sich jedoch von der vorherigen: „Ich definiere ganz allgemein die Heterophonie als Überlagerung einer Grundstruktur mit einem *veränderten Aspekt* der gleichen Struktur; man darf das nicht mit Polyphonie verwechseln, die eine Struktur für eine neue Struktur *verantwortlich* macht. Bei der Heterophonie treffen mehrere Aspekte einer Grundformulierung zusammen (Beispiele finden sich vor allem in der Musik des Fernen Ostens, wo es vorkommt, dass eine sehr stark ausgeschmückte Instrumentalmelodie einer viel einfacheren vokalen Modell-Linie heterophon ist.); was die Dichte angeht, ordnet sich die Heterophonie nach verschiedenen Schichten, und zwar etwa so, als ob mehrere Glasscheiben übereinanderlägen, auf denen dieselbe Figur in Varianten aufgezeichnet ist. Die Grunddimension bewegt sich von der Horizontalen zur Vertikalen (Abfolge eindimensionaler Figuren, Anordnung komplexer Strukturen). Diese Kombinationsweise leitet ein Kollektiv von Strukturen aus einer individuellen Vorlage ab.“³

Zwischen diesen beiden Definitionen, die Boulez der Heterophonie gegeben hat, einer generellen und einer spezifischen für das serielle Denken, gibt es einen Unterschied, was ihre Anwendung auf das Objekt unserer Forschung betrifft. Um die Heterophonie besser strukturieren und auf dem Gebiet der seriellen Musik kontrollieren zu können, begrenzt Boulez unter dem Aspekt der Tonhöhe das generelle Phänomen der Heterophonie auf eine „strukturelle Anordnung von identischen Höhen“. Allgemein betrachtet, sind dadurch die heterophonen Verzierungen, die Boulez selbst in der Musik des Fernen Ostens vorgefunden hat, in der seriellen

1 Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Genève 1964, S. 140. In deutscher Sprache: Pierre Boulez, *Musikdenken heute 1 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik V)*. Aus dem Französischen übertragen v. Josef Häusler und Pierre Stoll, hrsg. v. Ernst Thomas, Mainz 1963, S. 103.

2 Ebenda, S. 140 bzw. 104 in der deutschen Übersetzung.

3 Ebenda, S. 135–136 bzw. 100–101 in der deutschen Übersetzung, dort auch die Hervorhebungen.

Heterophonie ausgeschlossen, in der die Tonhöhen, die mehr oder weniger durch den „Filter passe-bande“ gehen, nicht anders als die des Modells sind. Die Verzierungen, die man in der fernöstlichen Musik findet, bringen per Definition neue Tonhöhen in Bezug zu dem ursprünglichen Klangmodell. Wegen dieser Begrenzung des Aktionsfeldes kann die „ornamentale“ Heterophonie eine „strukturelle“⁴ werden. Diese strukturelle Heterophonie ist bei Boulez auf die Möglichkeiten der multiseriellen Musik beschränkt.

Von meinem Standpunkt aus fehlen in der sonst so einleuchtenden Definition von Boulez einige wesentliche Merkmale, in erster Linie die Art und Weise, in der sich die Heterophonie in den Kontext, aus dem sie stammt, eingliedern lässt. Um das zu veranschaulichen, gehen wir von einem konkreten Beispiel aus: *Bocet de mamă/Klagelied für die Mutter* (Gesang beim Begräbnis der Mutter aus dem Gebiet um Suceava, Fragment):⁵

Bocet de mamă (fragment)
Klagelied für die Mutter (Fragment)

4 Diese Begriffe nach Boulez (wie Anm. 1).

5 Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român (Die Musikinstrumente der Rumänen)*, Bukarest 1956, S. 184.

An diesem Beispiel ist sofort zu erkennen, dass die Heterophonie in ihrer verzerrten, ornamentalen Form durch den improvisatorischen Impuls der Ausführenden hervorgerufen wird, und zwar in dem Abschnitt, in dem die beiden Klangfarben (Stimme, Flöte) nicht mehr im Gleichklang (Oktave) sind. Die Heterophonie ist also eine Art improvisatorischer Störung, eingeschleust im Fluss der Einstimmigkeit (Oktave). Somit ist das allgemeinste Phänomen der Heterophonie, wie es in einem authentischen Archetypus zu beobachten ist, nichts anderes als ein Hin-und-Her-Pendeln von Klangfarben zwischen zwei unterschiedlichen Zuständen: a) dem Zustand der Verschmelzung der Klangfarben in der Einstimmigkeit (unisono oder Oktave) und b) dem Zustand der Verzweigung der Klangfarben in der Mehrstimmigkeit, die eigentliche Heterophonie, charakterisiert durch simultane Verteilung des gleichen Musikmaterials an sich überlagernde Stimmen, präsentiert in verschiedenen Varianten für jede einzelne Stimme und abhängig vom Improvisationsvermögen der Ausführenden. Auf die Auswirkungen dieser Definition kommen wir weiter unten zu sprechen.

Betrachten wir jetzt das Phänomen Heterophonie aus einer anderen Perspektive, und zwar unter Berücksichtigung unseres Wahrnehmungsvermögens. Es ergeben sich drei Situationen, wenn wir sie auf Grenzfälle reduzieren: 1. verdünnte Klangereignisse, 2. detaillierte Klangereignisse und 3. geballte Klangereignisse. Bei der Verdünnung tritt jene Situation ein, in der die einzelnen Klangereignisse zeitlich so weit auseinander liegen, dass man unter ihnen keine Verbindung mehr herstellen kann. Unter detaillierten Klangereignissen sind jene zu verstehen, die man sowohl einzeln als auch in Bezug zu dem Vorhergegangenen und zum Kommenden wahrnimmt. Schließlich sind geballte Klänge Ereignisse, die zeitlich so schnell aufeinander folgen, dass man sie einzeln nicht mehr wahrnehmen kann, sondern nur als Bestandteil des Ganzen. Die Klangeinheiten verlieren ihre Individualität, sie beugen sich einem so erschaffenen neuen kollektiven Wesen. Zwischen diesen drei Grenzsituationen gibt es natürlich unendlich viele Zwischenpositionen, einen kontinuierlichen „Raum“, der die verdünnten mit den detaillierten und diese wiederum mit den geballten Klangereignissen verbindet, einen Raum, der in drei große Zonen unterteilt werden kann, deren „Berührungspunkte“ praktisch nicht festzulegen sind. Von diesem Standpunkt aus kann man sagen, dass die europäische Musikhochkultur ausschließlich detaillierte Klangereignisse entwickelt hat. Alle Strömungen, die im Laufe dieser Musikgeschichte aufgetaucht sind – modale, tonale, serielle –, kontrollieren die Details und sind somit dem detaillierten Klangsystem verpflichtet. Sie haben nur dann Existenzberechtigung, wenn sie Klangereignisse auslösen, die analytisch wahrgenommen werden. Die Ereignisse aus dem Bereich der geballten oder verdünnten Klangereignisse sind erst in den letzten Jahren aufgetaucht: Die Ballung z. B. bei Xenakis, Stockhausen oder Ligeti sowie in der polnischen Schule etc.; Verdünnung bei Cage und der amerikanischen Schule etc.

Von diesen drei Zuständen scheint die Ballung sehr stark mit der Heterophonie verbunden zu sein. Man kann sich natürlich auch verdünnte oder detaillierte Heterophonien vorstellen, aber der natürliche Bereich der Heterophonie ist die geballte Zone. (Erinnern wir uns in diesem Sinne an den Vergleich, den Boulez

zwischen Heterophonie und überlagerten Glasplatten macht, auf denen das gleiche Muster in verschiedenen Varianten abgebildet ist.)

Mehr noch, die Homophonie und besonders die Polyphonie neigen im Bereich der Ballung zur Heterophonie, weil in dieser Zone, ähnlich wie bei den charakteristischen Arten der Heterophonie, das Hörbewusstsein die Klänge nicht analytisch wahrnimmt. Somit wird jedes an der Grenze wahrgenommene Lautereignis als Heterophonie wahrgenommen, auch wenn es anders „aufgebaut“ ist. Umgekehrt, jede Ballung ist mehr oder weniger eine Heterophonie, eigentlich eine Textur, wenn man darunter eine spezielle Struktur versteht, in der das Individuelle im Kollektiven aufgeht.

Aus einem fast unbeachteten (in der europäischen klassischen Musik der Polyphonie untergeordneten) Klangereignis hat sich die Heterophonie allmählich auch bei Komponisten anderer Kulturkreise durchgesetzt. In der seriellen Musik hat sie eine eigenständige Struktur erhalten, die gleichberechtigt neben anderen Grundstrukturen steht. Es entsteht ein bis in alle Einzelheiten kontrollierter Strukturtyp, da der Serialismus die umfassendste Technik des Details ist; schließlich hat sie sich im Bereich der Ballung durchgesetzt, indem sie das Profil der anderen Grundphänomene mit eingeschlossen hat und mit dem Begriff der „Textur“ übereinstimmt.

Im Stadium der Textur steht die Heterophonie den Archetypen traditioneller Musikulturen näher (erwähnenswert ist in diesem Sinne das großartige rituelle Lied *Formosans Takasago*⁶, aufgenommen von Constantin Brăiloiu). Hier wird die Verpflichtung zur „strukturellen Anordnung von identischen Höhen“ (Boulez) missachtet, die – wie wir gezeigt haben – im Serialismus den allgemeinen Begriff Heterophonie begrenzte. Im Bereich der Textur, in dem Details nicht mehr hörbar sind, kann man mit Zonen von Tonhöhen mit diffusen Konturen oder mit nicht wahrnehmbaren, komplexen Klangobjekten, die nicht unbedingt deutlich Tonhöhen haben, agieren. Daher ergibt sich die Möglichkeit der Improvisation in der Ausführung und somit die Wiederentdeckung eines wesentlichen Merkmals der archetypischen Heterophonie.

Dieses „Schicksal“ der Heterophonie könnte viel tiefere Implikationen haben als die einfache Durchsetzung, gleich wie herausragend, im Bereich der heutigen Musik. Letztendlich hat sich im Laufe der Musikgeschichte die Homophonie in den verschiedensten bekannten homophonen Formen (Lied, Rondo, Sonate etc.) herausgebildet, während die Polyphonie die verschiedenen bekannten polyphonen Formen (Motette, Ricercar, Fuge etc.) gebildet hat. Es scheint uns mehr als selbstverständlich, dass die Heterophonie mit der Zeit verschiedene Formen generiert, die adäquat für deren Klangphänomene sind, nämlich heterophone Formen.

Unter all ihren Möglichkeiten verharren wir bei jener, die den Begriff Heterophonie im weitesten Sinne umfasst: das Hin- und Herpendeln zwischen mono- und polyvokaler Struktur, das Alternieren von Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit. Dazu die Bemerkung, dass, ohne darauf zu bestehen, die Auslösung einer solchen einer Sinuskurve entsprechenden („sinusoidalen“) Form der bemerkenswerten Luft-

6 *Collection universelle de musique populaire*, Ville de Genève, Disque no. 21/1.

schwingung in Röhren (Alternieren von Schwingungs-Knotenpunkten und Schwingungs-Bäuchen) oder der Vibration der Saiten entspricht etc. Hier wird somit auf einer ganz anderen Ebene ein ursprüngliches akustisches Phänomen reproduziert.

The image shows a page of a musical score for a woodwind quintet. The score is divided into several systems, each with its own tempo and meter markings. The instruments are: Ob. 1, Cl. 1, Cl. 2, Sax. alto (or Tr. in D), Fl., and Ob. 2. The tempo markings include "senza tempo", "Tempo (♩ = 48)", and "Tempo (♩ = 48)". The meter markings include 2/4, 3/4, and 4/4. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *p*, *mp*, and *mf*. The page number 15 is visible in the bottom right corner.

Kantate Nr. III „Wegkreuzung“ für Mezzosopran und Bläserquintett auf Verse von Tudor Arghezi oder für Bläsersextett (1960). In diesem Partiturausschnitt sind Einstimmigkeit und Heterophonie nebeneinander zu sehen.

Anstelle von Einstimmigkeit können wir uns natürlich auch einen Akkord, eine Pause usw. vorstellen. In einer vor kurzem entstandenen Komposition – *Lux aeterna* für Chor a cappella (1966) – baut Ligeti das ganze Stück auf das Pendeln zwischen Akkorden (oder Einstimmigkeit) und Texturen auf.

4. „TOATE SUNT UNU“
 4 2 4 2 4 2 4 2

The image shows a complex musical score for a 20-voice a cappella choir. The score is organized into four systems, each with five staves representing different voice parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). Above the first system, the title "4. 'TOATE SUNT UNU'" is written, followed by a sequence of numbers: 4, 2, 4, 2, 4, 2, 4, 2. The music is characterized by intricate rhythmic patterns and polyphonic textures, with various dynamics such as *ppp* and *ppp sub.* indicated. The lyrics are written below the notes, and the overall structure is highly complex and rhythmic.

Die Einstimmigkeit (hier *gis* und *gis*¹) und die eigentliche Heterophonie erscheinen in diesem Fragment aus *Aphorismen des Heraklit*, basierend auf einem Text Heraklits *Alles ist Eins*, nicht mehr nebeneinander, sondern gleichzeitig.

Es scheint, dass solche „sinusoidale“ Formen von einem allgemeinen Verhältnis abhängig sind, das mir während der Arbeit an *Die Aphorismen des Heraklit*⁷ für

⁷ *Die Aphorismen des Heraklit* für 20 Singstimmen wurde als Auftragskomposition für die Biennale in Zagreb 1969 komponiert und zum ersten Mal im Rahmen dieser Biennale vom Madrigalchor aufgeführt.

zwanzig Singstimmen nach einem Text von Heraklit von Ephesus aufgefallen ist; es handelt sich um das Verhältnis zwischen Einheit und Vielheit, eins der großen Themen – wie man weiß – nicht nur Heraklits, sondern der gesamten griechischen Philosophie der Antike.

Viele Beispiele könnten noch aufgezählt werden. Ohne zu lange bei diesem Aspekt zu verweilen, möchte ich noch hinzufügen, dass viele der rumänischen Musikerkollegen sich auf vielfältige Weise auf die Suche nach Texturen begeben, als Folge einer Konzeption, die weder graphische Suggestionen noch mathematische Berechnung ausschließt. Um hier nur einige der Kollegen zu nennen: Anatol Vieru, Aurel Stroe, Theodor Grigoriu, Tiberiu Olah, Wilhelm Berger, Cornel Țăranu, Adrian Rațiu, Dan Constantinescu, Myriam Marbe, Vasile Herman, oder die jüngsten wie Octavian Nemescu, Liviu Glodeanu, Corneliu Cezar, Lucian Mețianu, Corneliu Dan Georgescu, Mihai Moldovan.

In dieser Darstellung habe ich es vermieden, die Heterophonie als Kompositionstechnik hervorzuheben; dadurch wollte ich auf der allgemeinsten Ebene des Klangphänomens bleiben. Denn: Gleich welche „Arbeitstechnik“ angewendet wird, können die Klangereignisse, ausgelöst durch Kompositionsmethoden, die von graphischer Darstellung bis hin zu musikalischer Kybernetik reichen, nicht anders als durch Monodie, Homophonie, Heterophonie und Polyphonie ausgedrückt werden (oder auch nicht), und das in einfachen oder multiplen Kombinationen, die in der gleichen Wahrnehmungszone platziert sind (oder auch nicht).

Die allgemeinere Verbreitung der Heterophonie in der Musik der letzten Jahre scheint zumindest teilweise für einige jüngere Tendenzen in der Musik verantwortlich zu sein. Dazu gehören die offene Form, eine Logik des Diskurses, die nicht mehr eine einseitige Fortschreitung und somit Verkettung von Einheit zu Einheit, sondern eine multidirektionale Fortschreitung ist. Dies manifestiert sich z. B. durch die Einführung der Improvisation, durch den Traum von einer mündlich überlieferten musikalischen Kultur, durch ein neues Zeitgefühl, in dem die Gegenwart ein immer größeres Gewicht erhält im Angesicht des unvermeidlichen Verlaufs von der Vergangenheit zur Zukunft etc.

Vor dem Hintergrund, dass die Heterophonie tatsächlich ein unreduzierbares Urphänomen ist, aus welchem vielleicht einmal die Polyphonie entstanden ist, könnten deren „Wiederentdeckung“ in der modernen Welt und ihre Übereinstimmung mit allen traditionellen Kulturen der Welt die Bedeutung einer Rückkehr zum Ursprung haben. Diese Rückkehr, im Sinne des Mythos einer ewigen Wiederkehr, ist – um mit Mircea Eliade zu sprechen – absolut notwendig für die grundlegende Neuformulierung der Mythen der Menschheit, die in der heutigen Zeit ebenfalls wiederentdeckt wurden. Sie ist unabdinglich für den „Beginn einer neuen Existenz mit intakten vitalen Kräften“⁸, natürlich im Sinne einer kontinuierlichen Entwicklung unserer Kunst.

8 Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris 1963, S. 110.

Zwischen Individuellem und Allgemeinem

Ștefan Niculescu 1983

Präludium

Die folgenden Zeilen beschreiben eine Sicht von „innen“ auf Musik, die durch eine Sicht von „außen“ angestoßen wurde, welche dank der philosophischen Aussagen des Philosophen Constantin Noica (Constantin Noica, *Spiritul românesc în cumpătul vremii. Șase maladii ale spiritului contemporan [Der rumänische Geist im Erleiden der Zeit. Sechs Gemütswehen des zeitgenössischen Geistes]*, Bukarest 1978, S. 123-125) zustande kam. Nach Noica gibt es drei Begriffe des Seins (das Individuelle, das Allgemeine und die Bestimmtheiten) und zwei Fälle, in denen einer der Begriffe nicht erlangt wird (die Ablehnung und der Mangel). Durch die „cartesianische Multiplikation“ ergeben sich sechs Orientierungen (oder „Krankheiten“ – wie der Philosoph sagt – oft wohltuend) der Seele, die sich universell beim Menschen oder bei den Dingen vorfinden lassen; daraus ergebe sich ein tieferes Verständnis für alles Seiende. Alles hängt jedoch von der Bedeutung ab, die das „ontologische Triple“ (das Individuelle, das Allgemeine und die Bestimmtheiten) im jeweiligen Fall bekommt. Wenn z. B. in der Musik das Allgemeine eine Art Seelenzustand ist, dann hat der rumänische Denker recht, wenn er die Musik für immer als etwas unverständlich Allgemeines verurteilt, das keinen wörtlichen Sinn hat und unfähig ist, sich im Individuellen zu verankern. Die Verurteilung jedoch steht für Huldigung: Die Unmöglichkeit, Musik (ganzheitlich) in gesprochene Sprache zu „übersetzen“ (oberflächlich ist es möglich), zeigt eigentlich ihr transzendentes Potential gegenüber dem Wort. Durch die Veränderung auch nur eines einzigen Tons (oder einer ausdrucksstarken Betonung) in einer gegebenen Melodie verändert sich automatisch ihr „Seelenzustand“, wenn auch nur als Nuance. Der Musiker modelliert auf diese Weise präzise anhand der Töne einen bestimmten „Zustand“: Die Undeutlichkeit seiner Kunst entstammt der Unfähigkeit der Worte, diese zu benennen.

Im Folgenden werden wir die Musik als allgemeines Phänomen in Bezug zur Idee von Ordnung, die in jeder menschlichen Kultur vorzufinden ist, setzen. Dadurch lassen sich die von Constantin Noica beschriebenen Transformationen/Veränderungen der Geisteshaltung/Orientierung ebenfalls in der Musik der letzten zwei Jahrhunderte nachweisen. Noicas Standpunkt ist so umfassend, dass die Übereinstimmungen, zumindest mit der Bildenden Kunst, nicht zu übersehen sind. Auf manche Weise ich zusammenfassend in den Fußnoten hin. Ich lade jedoch den Leser dazu ein, diese zu vervollständigen und damit die Abenteuer der Musik zu durchschreiten.

1. Wenn vor 200 Jahren ein Komponist, sagen wir aus Wien, eine Sonate schrieb, übernahm er bevorzugt von seinen Zeitgenossen – also eher von den „Eltern“ oder „Brüdern“ und fast gar nicht von den fast vergessenen „Großvätern“ oder „Urgroß-

vätern“ – eine beeindruckende Anzahl von Konventionen, an die er glaubte. Diese wurden auch von den ausübenden Musikern und bemerkenswerterweise auch von den Musikliebhabern des gebildeten Europas jener Zeit einhellig akzeptiert. Es gab folglich keine sichtbare Kluft zwischen den „Codes der Produktion“ (Avantgarde) musikalischer Werke und den „Codes der Perzeption“ (Arrièregarde). Das Publikum war ausschließlich am Schaffen seiner Zeit interessiert, ignorierte und beachtete selbst die nahe Vergangenheit kaum. Bach war beispielsweise nach seinem Tod 1750 fast nicht mehr aktuell, und Monteverdi, Machault und viele andere Komponisten ersten Ranges wurden erst in unserem Jahrhundert wiederentdeckt. Im Jahre 1783 gab es keine historische Sicht auf die eigenen sowie auf fremde Traditionen: Ausschließlich das musikalische Schaffen der Gegenwart wurde verfolgt.¹ Die Konventionen des auslaufenden 18. Jahrhunderts – die im musikalischen Umkreis des gebildeten Europas allgemeine Gültigkeit erlangt hatten – hatten sich auf allen Ebenen des musikalischen Denkens (der Ebene der Raumstrukturen, der Zeitstrukturen und der der Formen) durchgesetzt. Es wurden z. B. insgesamt zwölf Töne aus der Unendlichkeit der möglichen Frequenzen ausgewählt (angeordnet als temperierte chromatische Tonleiter: eine geometrische Reihe mit dem Verhältnis $^{12}\sqrt{2}$); von den zwölf jedoch wurden lediglich sieben verwendet (angeordnet als Tonleiter); die Notenwerte beschränkten sich auf eine Anzahl von sechs bis acht Tondauern (eingeteilt in einer geometrischen Reihe mit dem Verhältnis 2); die Abfolgen der rhythmischen Werte wurden an einem Grundmaß gemessen (und angeordnet), das im Wesentlichen bei einer gegebenen Melodie konstant blieb; begleitende Assoziationen der Klänge (Akkorde), die in geordneten Abständen konstruiert sind (Terzintervalle), erhielten hierarchische Funktionen in der Tonleiter sowie Regeln, um Dissonanzen in Konsonanzen aufzulösen; die fortlaufenden Assoziationen der Klänge (Melodien) waren auf „Formeln“ gegründet und auf Konfigurationen, die Allgemeingut geworden waren; letztendlich wurden im Falle der Komposition z. B. einer Sonate sowohl die Abfolge als auch die Schemata der etablierten Formen (Sonate, Lied, Menuett, Rondo etc.) eingehalten. Selbst aus dieser zusammenfassenden Aufzählung geht hervor, dass vor dem eigentlichen Akt des Komponierens von Musik eine sehr komplexe Voranordnung oder eine Vororganisation des klanglichen Materials in den Konventionen der musikalischen Sprache der Zeit vorzufinden war. Dies ist zu vergleichen mit einem Vokabular, einer Morphologie und einer Syntax, also mit einer gemeinsamen Grammatik oder gemeinsamen Sprache der Komponisten und ihrer Hörerschaft. Diese allgemeine Ordnung, die für gewöhnlich tonales Universum oder tonales System genannt wird, würde zur Eintönigkeit geführt haben, zur Auflösung des Individuellen in Anonymität, wenn sie nicht in Richtung des anderen Pols tendiert hätte, der Diversität, Authentizität, der Einmaligkeit der Kreation. Was selbstverständlich bedeutete, dass etwas ans Licht

1 Cézanne beklagte sich, dass die Schule ihm das Handwerk nicht beigebracht hätte. Er beneidete Tizian, dem kein Geheimnis der Technik seiner Vorgänger vorenthalten wurde. In den Musikkonservatorien konnte man bis vor einem Vierteljahrhundert ebenfalls eine Zäsur zwischen den Anforderungen der Gegenwart und der unterrichteten Technik, die auf das 19. Jahrhundert reduziert wurde, beobachten. Vor 200 Jahren hingegen schulte man sich ausschließlich an der Kunst der Gegenwart.

gebracht wurde, das nicht festgelegt und nicht bekannt war, im Gegensatz zu dem, was festgelegt und bekannt war. Dieses Neue, das sich im Individuellen manifestierte, stellte das Alte, das sich im Generellen manifestierte, nicht in Frage, denn es war tätig im Sinne der Entdeckung, Erweiterung oder Vertiefung, also des Erforschens der Möglichkeiten des Allgemeinen oder des tonalen Universums. Nachdem es Akzeptanz gefunden hatte, wurde seinerseits das Neue zu Konvention und bereicherte diese. Die Codes der Produktion stellten dergestalt eine Verlängerung der Wahrnehmungscodes dar, ungeachtet dessen, wie heftig der Sprung nach vorne und wie umständlich die Anerkennung erfolgt sein mochten.

2. Heute befindet sich die Musik genau am Gegenpol zu jener Zeit, als Beethoven seine Karriere begann. Auf die alten, aber auch die neu installierten Konventionen wurde nach und nach und manchmal systematisch verzichtet. Das tonale Universum wurde von Beginn an niedergedrückt, aber nicht, weil es seine Grenzen erreicht hatte, sondern weil man absichtlich jenseits dieser Grenzen forschen wollte.

„Jenseits“ jedoch bedeutete eigentlich Systemkrise, die Abwesenheit des Allgemeinen, bedrohliche Anarchie. Es wurde eine neue Ordnung erfunden – die serielle –, verallgemeinert für kurze Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg.² Auch diese wurde jedoch, ausgehend von zwei einander entgegengesetzten Richtungen, aufgelöst: aus einer, die behauptete, die Ordnung auf einen einzigen speziellen Fall eines noch allgemeineren Systems reduzieren zu können, auf Grundlage der Wahrscheinlichkeitsrechnung, beruhend auf mathematischem Zufall (eine Anordnung, die schon von Xenakis verwendet wurde, jedoch zu keiner kollektiven Anwendung geführt hat); und aus einer anderen, die diese Ordnung von vornherein ablehnte, indem sie Zugriff auf unkontrollierbare Zufälle nahm;³ (gemeint ist die Lösung, die die Cage-Schule gefunden hat, die schnell zu einer kollektiven Anwendung führte, weil sie keine besondere intellektuelle oder musikalische Ausbildung benötigte und prinzipiell jede Ordnung ablehnte, ob individuell oder kollektiv, zugunsten der Anarchie). Alles dies wurde auch auf verschiedenen Ebenen des musikalischen Denkens infrage gestellt, beginnend vom temperierten System, scheinbar das stabilste Allgemeingut, bis zu den zumeist verwendeten damals üblichen Formen und Ordnungsprinzipien. Seitdem ist in den letzten zwei Jahrzehnten keine allgemein gültige „Grammatik“ oder „Sprache“ – dementsprechend generell anerkannt – aufgetaucht. Die Tendenz zum Individuellen, bei Beethoven stark ausgeprägt – jede einzelne seiner Sinfonien hat ein unverwechselbares Profil, die Unterschiede zwischen ihnen sind viel größer als bei den Kompositionen seiner

2 Anton Weberns Musik wurde öfters mit Schriften und Werken aus anderen künstlerischen und geisteswissenschaftlichen Bereichen wie mit der Malerei Klees oder der Kandinskys oder Mondrians verglichen.

3 „Die völlige Abstraktion hat in den 50er Jahren ihre Form und ihre Funktionen gefunden. Seit jener Zeit sprechen wir von Plastizität und nicht mehr nur von Malerei. Die Entdeckungen dieser Periode hatten zweifellos große Auswirkungen auf die nachfolgenden Jahrzehnte, in denen sich verschiedene Stilrichtungen in der Malerei entwickelten und rasch verbreiteten: naturalistische Tendenzen, Tachismus, lyrische Abstraktion und vor allem die Pop-Art und danach der Kinetismus.“ Victor Vasarely, *Notes brutes*. Introduction de Claude Desailly, Paris 1972, S. 60. Übers. der Hrsg. hier nach dem französischen Text.

Vorgänger (eine gewisse Individualisierung ist erst in den späteren Werken Haydns und Mozarts zu bemerken) –, also das Prinzip des Neuen in jedem Werk beginnt sich im 19. Jahrhundert bei den Romantikern immer mehr bemerkbar zu machen und erreicht seinen Höhepunkt in unserem Zeitalter, wahrscheinlich in den 70er Jahren. Wenn es in dieser Zeit einen allgemeinen Konsens gab, dann diesen, dass auf keine Konvention Rücksicht genommen wurde. Die Atomisierung der Musik war vollkommen, die Individualisierung weitete sich z. T. auf jeden Autor oder sogar auf jede seiner Arbeiten aus. Komponisten bemühten sich, ihren eigenen kompositorischen Code zu finden, der mit dem eines anderen Komponisten nichts gemein haben durfte, auch nicht mit einem eigenen, kurz vorher entstandenen Werk. Diese Tendenz, etwas absolut Neues zu schaffen, führte zur Auflösung jeglicher allgemeiner Ordnung – „Gott ist tot“, rief Henri Pousseur in Anlehnung an Nietzsche aus – und zur Aufgabe jedweden künstlerischen Bewusstseins zugunsten des beliebigen Individuellen. Der Höhepunkt jedoch wurde erst dann erreicht, als, um mit Roland Barthes zu sprechen, die musikalische Schrift den „Nullpunkt“ erreichte. Die allgemeinen, genauen Symbole der musikalischen Schrift (Musiknoten) wurden allmählich durch individuelle und immer ungenauere Zeichen, Grafiken oder auch Wörter ersetzt (die – wie man sagte – ungenauesten möglichen Symbole, vage Symbole), was so weit führte, dass auf jeden geschriebenen Notentext oder jedweden dem Komponieren vorhergehenden Konsens verzichtet wurde. Die so entstandenen Improvisationen wurden „free music“ genannt; dies war zugleich eine Einverständniserklärung zum Verzicht sowohl auf Partituren als auch auf Werkbegriffe. Diese scheinbar absolute Freiheit bedeutete eigentlich die Aufhebung der Freiheit, weil der Interpret unter diesen Bedingungen zum Opfer seiner eigenen unbewussten Automatismen wurde.⁴

3. Der extremen Verschiedenartigkeit der Codes, mit denen produziert wird, entspricht die Verschiedenartigkeit der Codes der Wahrnehmung. Es gibt kein einheitliches Publikum mehr, das interessiert wäre an zeitgenössischer Musik wie vor 200 Jahren. Wir haben ein historisches Bewusstsein entwickelt und, einzigartig in der kulturellen Entwicklung, wir sind offen für die Kunst aller Zeiten und Räume. Es interessieren uns nicht nur die eigenen Traditionen, sondern auch jene anderer Kulturen, ob europäisch oder außereuropäisch, archaisch oder zu Hochkulturen gehörig.⁵ Das Kennenlernen all dieser kulturellen Codes, sehr oft auseinander-

4 „Der Künstler braucht keine Regeln, er projiziert eine Art von psychischer Energie ins Material. Diese Projektion ist das Wesentliche (...). Unsere innersten Regungen müssen ernst genommen werden.“ Antoni Tàpies, *La pratique de l'art*, Paris 1974, S. 82. Übersetzung hier nach: Antoni Tàpies, *Die Praxis der Kunst*. Rohübersetzung aus dem Katalanischen durch Gret Schib und Josep Grau i Colell. Neu ins Deutsche übertragen von Kurt Leonhard unter Zuhilfenahme der französischen Fassung (*La pratique de l'art*, Paris: Editions Gallimard 1974). Vollständige Überarbeitung anhand der spanischen Ausgabe (*La práctica del arte*, Barcelona: Editorial Ariel 1973) und Schlussredaktion: Doris Schmidt, St. Gallen, ³1997, S. 40.

5 „Seit den Impressionisten und vor allem seit dem von Dada vollzogenen endgültigen Bruch kann sich die moderne Kunst rühmen, viele Begriffe intuitiv erfasst zu haben, die uns näher an die wesentlichen Anliegen jener ‚gelehrten‘ fernöstlichen Künstler heranbringen.“ Tàpies, *Die Praxis der Kunst* (wie

gehend oder gegensätzlich, benötigt Zeit, Informationsmöglichkeiten, das Ablegen jedweden Vorurteils usw., Anforderungen, denen nachzukommen für alle schwierig ist. Mehr noch, die Konzertsäle nehmen in ihre Programme nicht wie vor 200 Jahren nur zeitgenössische Komponisten auf, sondern mit Vorliebe jene aus den letzten zwei Jahrhunderten. So haben die Zuhörer die Chance, sich mit der Musik von Bach bis Wagner vertraut zu machen. Obwohl es Platten oder andere Mittel zur Verbreitung der Musik gibt, lehnen viele Menschen die zeitgenössische Musik aus Unwissenheit generell ab. Und das, weil der Zuhörerschaft eine große Anstrengung abverlangt wird, indem sie – meist ohne musikalische Vorbereitung – die unendlich vielen Codes des Komponierens assimilieren muss. Daraus resultiert die Unmöglichkeit der Kommunikation mit einem Publikum, das selbst so verschieden und heterogen ist. Daran sind sowohl die Komponisten schuld, die auf kollektive Aufnahmecodes keine Rücksicht nehmen, wie auch die Zuhörer, die signifikante Codes der Musik unserer Zeit ignorieren.

4. Auf die jetzige Situation reagieren die Komponisten zumeist auf vier verschiedene signifikante Weisen: durch die Flucht nach vorne, durch die Flucht nach hinten, durch die Suche nach einer individuellen Ordnung und durch die Suche nach einer archetypischen Ordnung. Sie alle sind, in authentischen Fällen, zweifellos berechtigt dazu. Manchmal kombinieren oder ersetzen sich diese Ordnungstypen gegenseitig in Werken des gleichen Komponisten (zum Beispiel wird in letzter Zeit die Flucht nach vorne durch die Flucht nach hinten ersetzt etc.). Im Folgenden werden besonders die Extremsituationen vorgestellt:

a) „Die Flucht nach vorne“ birgt die Gefahr, sich im Individuellen und damit in Anarchie, Abwesenheit jedweder Disziplin zu verlieren; sie lehnt nicht nur jede Art von vorhergehender Ordnung ab, ob individuell oder kollektiv akzeptiert, sondern prinzipiell jede Art von in der Vergangenheit verwendeten Kunstformen. Dadurch wird die Illusion einer Originalität oder einer besonderen Persönlichkeit erzeugt. Es wird großer Wert auf „Sinneserfahrung“ gelegt und weniger auf rationales Denken: Dem Vorhaben, auch wenn es im Realen verankert ist, fehlt es an Rationalem. Das experimentelle Vordringen betrifft besonders die Klangfarbe, ein Bereich par excellence der Sinneserfahrung. Das Bestreben geht dahin, Ausnahmemittel zu erfinden

Anm. 4), S. 66. „Dabei sind die zahllosen Ausdrucksmittel noch nicht einmal berücksichtigt, die aus einer Malereitheorie der Gegenwart genommen scheinen: der Automatismus, der kontrollierte Zufall, die Auswertung des Zufälligen, die Mischtechniken, die paradoxen Formen (...), die Hsieh-Ho-Technik der Tusche usw., usw., die uns an so viele der von Surrealisten, von Künstlern des Informel und von Vertretern anderer jüngster Kunstrichtungen angewandten Techniken erinnern. Die größte Überraschung der gesamten fernöstlichen Ästhetik, die in jener Epoche von Dichtern, Musikern, Malern, Kalligraphen, Philosophen, Mystikern und Staatsmännern gleichzeitig entwickelt wurde und die – wenn auch oft verschwommen und falsch interpretiert – die Ästhetik unserer Gegenwart stark beeinflusst hat, liegt in der Auffassung von der künstlerischen Tätigkeit als einer alles umfassenden Lebensgestaltung, bis in die geringsten Einzelheiten des täglichen Daseins hinein.“ Tàpies, ebenda, S. 62. Wichtig im Fernen Osten ist auch „der Zusammenhang zwischen Malerei und Musik“. Tàpies, ebenda.

(und nicht kohärente formale Zusammenhänge), welche die Sinneserfahrung von einer individuellen Stufe auf eine generellere heben sollten. Das Hören herrscht vor (man hat manchmal die Absicht, die orale Tradition wiederzubeleben) – zum Nachteil des Auges (Beziehungen zwischen Noten, die nur schriftlich gedacht werden können). Das Informelle ist also das Umfeld des Anarchischen, und wenn es hier eine Regel gibt, dann ist es die der Ausnahme.

b) „Die Flucht nach hinten“ opfert das Individuelle, dabei besteht die Gefahr, sich in einem unbestimmten Universellen zu verlieren, weil solche Musik einer Epoche angehört, die aus einer Zeit vor der klassischen Tradition Europas stammt: Es werden musikalische Klangmodelle aus der Vergangenheit kopiert, die heute wegen des Publikumserfolgs, ihrer zahlreichen Aufführungen in den Konzertsälen und der Zugänglichkeit des künstlerischen Codes universell geworden sind. Weil alles aus den vorgegebenen Modellen übernommen wird, richten sich die Bemühungen nicht auf Erfindung und Neuentdeckung, sondern auf den schnellen, manchmal billigen Publikumserfolg und manchmal auch auf die Erhaltung älterer musikalischer Codes. Die so entstandene Musik ist aus leicht erkennbaren Motiven zusammengesetzt, und die Tendenz geht in Richtung eines älteren Neoklassizismus oder gibt sich als „Rückkehr zu Bach“ aus. Wenn jedoch in den 30er Jahren die Rede war von einem „Bach mit falschem Bass“, d. h. von einer Umwandlung des alten Codes nach zeitgenössischer Art, scheint heute die Identifikation mit einem alten Klangmodell intensiver zu sein. Der Schwerpunkt liegt im Bereich der Affektivität, beherrscht jedoch von unangemessener genereller Rationalität.

c) „Die Suche nach einer individuellen Ordnung“ oder nach dem Generellen, in dem das Eigene, der Gegenwart entsprechend, enthalten ist. Es ist der Versuch, alles zu schaffen, vom Wortschatz bis zur Syntax und zur Form, wenn – wie erwähnt – in diesem historischen Augenblick eine den Komponisten oder den Zuhörern gemeinsame Grammatik oder musikalische Sprache fehlt.⁶ Bei diesem Vorhaben liegt der Schwerpunkt auf Vernunft (Ratio), und diese stützt sich oft auf die Mathematik, auf Logik, Akustik und im Allgemeinen auf die zeitgenössische Naturwissenschaft.⁷ Seit kurzem ist man auch der Auffassung, dass die Mathematik

6 „Der Künstler muss alles erfinden, er muss sich ganz ins Unbekannte stürzen, muss alle Vorurteile verwerfen, meiner Meinung nach sogar das Studium der herkömmlichen Techniken und die Verwendung von herkömmlichen Materialien.“ Tapiés, *Die Praxis der Kunst* (wie Anm. 4), S. 25–26.

7 „Es ist erstaunlich festzustellen, dass fast alle großen Maler oder Architekten, auch wenn sie ihn ignorieren oder ihn nicht anwenden wollten, trotzdem instinktiv ein Gefühl für den Goldenen Schnitt haben.“ Hans Hartung, *Autoportret*, Bukarest 1978, S. 62. Übersetzung hier nach: Hans Hartung, *Autoportrait. Récit récueilli par Monique Lefebvre*, Paris 1976, S. 72. „Der Geist des Goldenen Schnitts ist mir so vertraut, dass ich diesen instinktiv anwende, selbst wenn mir oft die Disharmonie unvermeidbar scheint. Wenn ich mich ihm seit so langer Zeit schon angeschlossen habe, so deshalb, weil er meinem Bedürfnis nach Genauigkeit entspricht. Genauigkeit in dem, was ich tue, Genauigkeit in dem, was ich liebe. Ich versuche immer, so genau wie möglich zu sein. Diese Genauigkeit, dieser richtige Ton, der Harmonie erzeugt. Es gibt in der Musik Systeme von 11, 12, 13 oder ich weiß nicht wie vielen unterschiedlichen Tönen, Tonleitern, die sich jedoch alle, auch wenn sie unser Ohr schockieren, strengen Regeln unterord-

noch nicht genügend Möglichkeiten hat, alle Feinheiten der Musik zu kontrollieren (Xenakis). Es besteht jedoch die Gefahr einer unmäßigen Disziplin oder exzessiven Abstraktion, einer maßlosen Übertreibung des Rationalen auf Kosten des Vitalen, eines Komponierens, das sich nur noch der Zahlen bedient (eine oft bequeme Lösung, um eine zweifelhafte Ästhetik zu vermeiden), einer strengen Reduzierung (Vereinfachung) musikalischen Denkens auf „computergesteuertes“ Denken (Heidegger). Die Bemühungen gehen oft in Richtung einer Erfindung von neuen formalen Systemen und weniger dahin, unbekannte Aspekte des Klangs zu entdecken. Es herrscht das Auge vor (d. h. die Beziehung zwischen auf Papier gedachten Tönen) zum Nachteil des Ohres (Unfähigkeit beim Hören, die komplexen Abstraktionen zu erkennen).

d) „Die Suche nach einer archetypischen Ordnung“ ist das Ergebnis einer immer tiefer gehenden Erforschung von Traditionen, die sich von der europäischen musikalischen Hochkultur unterscheiden. Man weiß, wie fruchtbar der Kontakt mit der südosteuropäischen Volksmusik für die Kreativität Enescus, Bartóks, Strawinskys etc. gewesen ist. Wenn sich diese Komponisten beim Zusammenfluss der europäischen Klassik (schriftliche Tradition) und der bis dahin ignorierten archaischen Kulturen (mündliche Tradition) situierten, wird heute die schriftliche Tradition abgelehnt, weil man sie als zu rational empfindet, und es wird die mündliche Tradition vorgezogen, weil sie intuitiver ist. Es besteht jedoch die Gefahr, sich so mit der Quelle einer ganz und gar fremden Kultur zu identifizieren, einer Quelle, die oft nicht rein ist und künstlich eingesetzt wird, wie es im älteren Exotismus der Fall war. Das heißt, das Individuelle ist nicht im Allgemeinen enthalten, eingeschätzt wird es aber als archetypisch, daher als universal, weil es aus Urzeiten kommt. Der Schwerpunkt fällt auf Intuition, die Bemühungen gehen sowohl in Richtung der Erschließung neuer Territorien (für die eigene Kultur) als auch in Richtung der Erfindung adäquater Kontexte. Die theoretischen Forschungen sind in diesem Bereich von großem Interesse (wie bei Corneliu Dan Georgescu, was die musikalischen Archetypen auf Grundlage von C. G. Jungs Arbeiten angeht). Außer diesen vier Grundhaltungen könnte noch die Öffnung zu metamusikalischen Dimensionen erwähnt werden wie zum Musiktheater (eine Symbiose zwischen Musik und Bewegung), zum Konzeptualismus (Beziehung zwischen Musik und mit Wörtern ausgedrückten Symbolen etc.). Die eigentliche Musik entsteht aus solchen Öffnungen, sie reduziert sich jedoch auf eine der obengenannten Haltungen oder ihrer Kombinationen.

5. Heute ist das Verhältnis zwischen Individuellem und Allgemeinem im Vergleich zu jenem des 18. Jahrhunderts auf den Kopf gestellt. Damals ging man von einem fest definierten Allgemeinen aus und strebte zum Individuellen; ganz im Gegenteil heute: Da geht man von einer Zersplitterung im Individuellen aus und strebt nach Allgemeinem. Die Notwendigkeit, sich im Allgemeinen zu verankern, ist besonders

nen, gleichwie unterschiedlich sie in verschiedenen Regionen des Globus sind.“ Hartung, *Autoportrait*, S. 96–97.

im Falle der Flucht nach hinten ersichtlich, der Suche nach individueller oder archetypischer Ordnung. Auch im Falle der Flucht nach vorne kann seit kurzem das Streben nach einem Allgemeinen festgestellt werden (wie zum Beispiel die Orientierung an der objektiven, natürlichen Obertonreihe). Das oben erwähnte Pendeln zwischen Individuellem und Allgemeinem charakterisiert die gesamte Entwicklungsgeschichte der europäischen musikalischen Hochkultur. Während sie sich bis zu unserem Jahrhundert auf bestimmte Bereiche Europas begrenzt hat, erstreckt sie sich heute über den ganzen Globus. Das Allgemeine, auf das wir uns zubewegen, betrifft die ganze Menschheit. Jedoch wie jedes kollektive Gut muss es die Erfahrung des Individuellen aller Komponisten und Musikliebhaber durchmachen. Die Aufgabe ist nicht leicht, denn es ist nötig, das Gleichgewicht zwischen Freiheit und Notwendigkeit, zwischen individuellem und kollektivem Bewusstsein, zwischen den Codes der Musik Produzierenden und denjenigen der Musik Rezipierenden auf der ganzen Welt wieder herzustellen. Dieses Gleichgewicht muss nicht als etwas Lineares gedacht werden wie in der Theorie der Informatik, wo man an das eine Ende die Unordnung und an das andere die Ordnung setzt und das Gleichgewicht sich in der Mitte der Linie befindet und aus einer halben Ordnung und einer halben Unordnung besteht. Es kann gleichzeitig ein Maximum an Freiheit und ein Maximum an Disziplin erzielt werden. Und das bei allen alten und neueren Gegensätzlichkeiten wie National – Universal, Tradition – Innovation, Verstand – Gefühl, Intellekt – Intuition etc. Der Begriff des deutschen Philosophen Nikolaus Cusanus „coincidentia oppositorum“ bezeichnet vielleicht am besten dieses Gleichgewicht.

Postludium

Somit hat die Musik der letzten zwei Jahrhunderte nicht nur eine Richtung, sie hat mehrere oder, wie Constantin Noica es angedeutet hat, alle Richtungen eingeschlagen (manchmal auch gleichzeitig wie in unserem Jahrhundert). Dennoch, über allem liegt das Pendeln zwischen Individuellem und Allgemeinem. Ist dieses Pendeln auch in der Bildenden Kunst auszumachen? Kann die Bildende Kunst eine gewisse allgemeine „Ordnung“ aufweisen, eine „Grammatik“ oder gemeinsame „Sprache“? Vasarely sagte: „Unsere Errungenschaften müssen wir in eine für alle verständliche Sprache übersetzen. Wir sind dafür autorisiert durch die Arten der Kunst: Das spezielle Alphabet der Dinge in der Natur ist das Teilchen oder das Kristall, jenes der Lebewesen ist die Zelle, jenes der Musik der Ton, der Sprache das Phonem. Warum sollte die Bildende Kunst nicht ihr eigenes Alphabet, ihre Grammatik und Syntax haben?“⁸

8 Vasarely, *Notes brutes* (wie Anm. 3), S. 48.

Originalität und Metier

György Ligeti und Ștefan Niculescu im Gespräch mit Karsten Witt 1992

Dieses von Karsten Witt moderierte Komponistengespräch fand am 21. November 1992 vor Publikum im Schönberg-Saal des Wiener Konzerthauses statt. Es wurde transkribiert und übersetzt in der rumänischen Zeitschrift *Muzica* 2/1993 in englischer Sprache zuerst veröffentlicht. Ein Teilabdruck erfolgte auf Deutsch in der Wiener Zeitschrift *Ton*, Winter 1993/94. Die vorliegende Fassung wurde vom Tonband neu transkribiert und von György Ligeti und Ștefan Niculescu durchgesehen. Die vollständigen Sätze in eckigen Klammern wurden von Niculescu zum besseren Verständnis nachträglich eingefügt. Einzelne Namen und Worte in eckigen Klammern sind Hinzufügungen der [MusikTexte-]Redaktion.

Dieses Gespräch ist gleichzeitig der Auftakt zur letzten Woche von „Wien modern“. Leider waren bei dem Komponistengespräch, das wir zuletzt mit rumänischen Komponisten hatten,¹ nur wenig Leute da, aber ich weiß, dass sehr viel bei „Wien modern“ stattfindet und man deswegen natürlich nicht überall hingehen kann. Aber wahrscheinlich waren doch die meisten von Ihnen bei der Aufführung von „Ison I“ mit dem Ensemble InterContemporain. Das war das erste Werk, das von Ștefan Niculescu hier in Wien aufgeführt wurde. Wir haben dann „Ison II“ gehört, eine ganz phantastische Aufführung mit den Wiener Sinfonikern unter [Horia] Andreescu, und heute also „Cantos“ von Ștefan Niculescu mit dem Solisten [Daniel] Kientzy, für den das Stück auch geschrieben ist.

Ich freue mich besonders, dass heute György Ligeti bei uns ist. Ligeti hat mich vor vielen Jahren – er sagt, vor fünf Jahren, so lange hätte es gedauert, ich sage drei Jahre, aber nun gut, ich bin erst ein Jahr im Amt, dafür ist das relativ schnell gegangen –, er hat mich also vor längerer Zeit auf Ștefan Niculescu aufmerksam gemacht und gesagt, dass wir ihn unbedingt aufführen sollen. Insofern freue ich mich sehr, dass Ligeti heute bei uns sein kann. Er ist aus ganz anderen Gründen in Wien und hat sich bereit erklärt, heute hier zu uns zu kommen. György Ligeti ist auch in Rumänien, oder zumindest in diesem Gebiet zwischen Ungarn und Rumänien, in Transsylvanien ...

Ligeti: Nein, es gehörte zu Rumänien, also Jahrhunderte lang zu Ungarn: Da waren die Rumänen von den Ungarn unterdrückt. Und später war es umgekehrt.

[Niculescu: In den letzten fünfzig Jahren waren nicht nur die Ungarn, sondern auch die Rumänen von der kommunistischen Regierung unterdrückt worden. Es war gefährlich, sich in politische Gespräche einzumischen. Ich habe 1961 einen Beitrag in der Zeitschrift *Contemporanul* mit dem Titel *Enescu und Bartók: Traditionen unse-*

1 Dieses Gespräch mit Ștefan Niculescu fand am 18. November 1992 in Wien statt.

rer Musik veröffentlicht. Nach einer Woche bekam ich in der gleichen Zeitschrift *Contemporanul* eine furchtbare Kritik von jemand, der im Zentralkomitee der Partei arbeitete. Bartók, sagte er, stellt nicht unsere Tradition dar, während Enescu sie doch darstellt. Dabei vergaß er aber, dass man vor zehn Jahren auch über Enescu nicht sprechen durfte. Niemand hatte damals den Mut, meinen Beitrag in Schutz zu nehmen.]

Sie sind also in Rumänien geboren, Ungar in unserem Bewusstsein, Österreicher nach der Staatsbürgerschaft und meistens in Deutschland wohnhaft. Xenakis ist ebenfalls in Rumänien geboren, Griechen ...

Niculescu: Xenakis ist in einer anderen Gegend in der Nähe vom Schwarzen Meer geboren. Aber Kurtág ...

Kurtág ist auch in dieser Gegend geboren ...

Ligeti: Eötvös ...

Eötvös ist in dieser Gegend geboren, sehr viele ...

Ligeti: Aber er war nie in Rumänien ...

Xenakis ist in Rumänien geboren, Griechen, lebt in Paris. Er kann heute leider nicht bei uns sein, obwohl er angekündigt war, weil er im Krankenhaus liegt, aber ich hoffe, dass er zum Abschlusskonzert von „Wien modern“ wieder zu uns kommen kann. – Vielleicht darf ich, bevor wir zu den Beziehungen von Ligeti zu Niculescu kommen, doch noch einmal zunächst einleitend fragen: Herr Niculescu, Sie haben uns beim letzten Gespräch erzählt, dass Rumänien keineswegs so isoliert gewesen ist, wie wir das wahrgenommen haben, sondern dass Sie sich sehr wohl über alle möglichen Kanäle Partituren aus dem Westen beschafft und sich mit westlicher Musik beschäftigt haben. Wie lange kennen Sie Werke von György Ligeti?

Niculescu: Ja, das war so: In den fünfziger Jahren haben wir in Rumänien neue Partituren und Schallplatten von Stockhausen, Boulez und Nono erhalten, natürlich auch Webern, Schönberg und Berg, wie auch einige zeitgenössische Komponisten aus Polen und anderen Ländern, aber von Ligeti, kann ich sagen, habe ich nichts gehört, bis ich zum ersten Mal nach Darmstadt eingeladen wurde, als Teilnehmer der Ferienkurse für Neue Musik. Dort war Ligeti als Dozent, und ich habe ihn kennengelernt und seine Musik gehört. Und das war für mich ein Schock. Warum?

Wann war das?

Niculescu: 1965. Warum? Ich habe eine Musik von ihm gehört, die er auch analysiert hat, das war *Lux aeterna*². Ich kann Ihnen ganz kurz sagen, wie *Lux aeterna* gemacht ist.

Ligeti: Aber wir sollen hier über Niculescu sprechen.

2 *Lux aeterna* für gemischten Chor a cappella (1966).

Niculescu: Trotzdem [Lachen]. *Lux aeterna* beginnt so: Alle sechzehn Stimmen singen zunächst den gleichen Ton – ein Unisono. Dann gibt es so eine Art von Textur, die wieder in ein anderes Unisono übergeht. Dann kommt eine andere Textur, die in ein anderes Unisono übergeht ... bis zum Ende. Drei Jahre vorher habe ich ein Stück geschrieben – meine *Dritte Kantate*³ –, das auch so gemacht ist: Unisono – Textur – Unisono – Textur [Lachen] ... Und ich bekam einen Schock. Ich war begeistert von diesem Stück, es ist ein wunderbares Stück. Aber das ist meine Hoffnung. Was Ligeti in seinem Stück komponiert, ist eine Art Polyphonie – er nennt das „Mikropolyphonie“, und was ich mache, ist Heterophonie – man kann es auch „Mikroheterophonie“ nennen [Lachen]. Dann habe ich das weiterentwickelt und war dabei sicher, dass dieser Weg richtig war, weil auch Ligeti in dieser Richtung arbeitete, und bis heute ist das so geblieben. Seitdem habe ich alle Werke von Ligeti bei mir zu Hause gehört, analysiert, und auch mit meinen Schülern analysiert, in Bukarest, in Piatra-Neamț und an anderen Orten.

Entschuldigung, Herr Ligeti, Sie kommen gleich dran. Darf ich trotzdem noch eine Frage stellen, weil dieses Stichwort – irgendwie hatten wir gehofft, dass es heute geklärt würde: Beim letzten Gespräch blieb das offen, was eigentlich „Heterophonie“ ist.

Niculescu: Es ist schwer, ohne Partitur, ohne Tafel, ohne eine Analyse ... [Ligeti hält die Partituren hoch, die Niculescu mitgebracht hat.] Ja, das sind meine Sachen [Lachen], aber es ist schwer, sie hier zu analysieren. Sie haben die Partituren nicht. Ich kann zwar sagen, dieser Takt ist so und so, aber das können Sie nicht sehen.

Also Homophonie ist einstimmig, und Polyphonie ist ...

Niculescu: Ich muss sagen, der einzige Komponist, der in Westeuropa über Heterophonie gesprochen hat, ist Boulez. Und das ist in *Musikdenken heute*⁴, ein Buch von Boulez. Er sagt, es gibt vier Möglichkeiten für die Zeitordnung der Töne, oder für die Syntax in der Musik: Monodie, Homophonie, Polyphonie und Heterophonie. Aber seine Definition der Heterophonie ist eine Definition, die gültig ist für das serielle Denken. Damals war Boulez – vielleicht ist er es auch heute noch – ein serieller Komponist, ich weiß es nicht.

Ligeti: Er sagt es lieber nicht ... [Lachen]

Niculescu: Nein, er sagt es nicht. Ich habe Heterophonie bei Boulez analysiert, in den Werken von Georges Enescu, aber auch in unserer uralten Volksmusik, in der ostasiatischen Musik, zum Beispiel im Gamelan-Orchester aus Java, und so weiter. Es gibt Heterophonie auch in Japan, in Afrika ...

3 *Cantata a III-a „Răscruce“ (Kantate Nr. III „Wegkreuzung“)* für Mezzosopran und Bläserquintett auf Verse von Tudor Arghezi oder für Bläsersextett (1960).

4 Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris 1963; Pierre Boulez, *Musikdenken heute 1 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik V)*. Aus dem Französischen übertragen v. Josef Häusler und Pierre Stoll, hrsg. v. Ernst Thomas, Mainz 1963.

Ligeti: Können Sie erklären, was Heterophonie ist? Homophonie und Polyphonie sind sehr bekannt, aber Heterophonie weiß man bisher ...

Niculescu: Heterophonie ist ein Wort, das von Platon zum ersten Mal in seinem Buch *Die Gesetze* verwendet worden ist. Aber Platon sagt, dass er gegen Heterophonie ist, weil sie als Aufführungspraxis wahrscheinlich aus dem Osten nach Griechenland gekommen ist.

Was ist Heterophonie? Ich werde eine kurze, einfache Definition geben. Sagen wir, es gibt ein Muster, eine Struktur, sagen wir, eine Melodie. Von dieser Melodie leite ich zwei oder mehrere Varianten ab. Dann nehme ich diese Varianten und spiele sie gleichzeitig. Das ist Heterophonie: mehrere Varianten der gleichen Struktur oder des gleichen Musters, die gleichzeitig zu hören sind. Das kann man vielleicht am Anfang meines Stücks *Ison II*⁵ hören: Hier spielen die vier Flöten vier Varianten gleichzeitig, so dass dort Heterophonie komponiert ist.

Herr Ligeti, würden Sie sagen, dass Sie in irgendeinem Sinne einer gemeinsamen Tradition angehören, die Sie dazu geführt hat, ähnliche Wege zu gehen, oder ist es etwas, das in der Zeit lag, oder wie erklären Sie sich das?

Ligeti: Ich muss ein bisschen ausholen. Also, Niculescu hat gesagt, wir haben uns in Darmstadt getroffen – das hat er mir auch vorige Woche gesagt⁶, als ich ihn zum ersten Mal bewusst kennengelernt habe, denn ich habe keine Erinnerungen. Es müsste übrigens später gewesen sein, denn im Jahre 1965 habe ich *Lux aeterna* noch nicht komponiert, ich habe es 1966 komponiert.

Niculescu: Das muss dann 1966 gewesen sein.

Ligeti: Ja, ein bisschen später. Aber ich habe keine Erinnerung. Ich habe den Namen Stefan Niculescu gekannt, aber ich habe keine Erinnerung daran, dass wir uns getroffen hätten. Haben wir denn miteinander gesprochen?

Niculescu: Nein, das nicht.

Ligeti: Also, ich wusste nichts ...

Bevor ich über die Gemeinsamkeiten spreche, die rein zufällig sind – Sie haben jetzt erwähnt, dass in Ihrer Kantate, bevor ich *Lux aeterna* geschrieben habe, dieselbe Idee verwendet ist. Selbstverständlich kannte ich Ihre Kantate nicht. Ich habe eigentlich zum ersten Mal von Ihrer Musik – wann war das, als ich Kientzy ... ist Kientzy zufällig hier?

Niculescu: Nein, aber er wird heute Abend spielen.

Ligeti: Also irgendwann war das, vor sechs Jahren vielleicht ...

5 *Ison II*, Konzert für Bläser und Schlagzeug (1975–1976).

6 Ligeti und Niculescu sind sich zum ersten Mal am 10. November im Konzerthaus Wien begegnet, wo Ligetis *Monument – Selbstporträt – Bewegung* (1976) aufgeführt wurde.

Niculescu: Ja.

Ligeti: ... also vor ungefähr fünf, sechs Jahren. Daniel Kientzy, den wunderbaren französischen Saxophonisten, der heute auch als Solist in den *Cantos* von Niculescu spielt, kannte ich schon früher. Nachdem ich etwas älter und bekannter geworden bin, wollen so viele Musiker, dass ich Stücke für sie schreibe, und ich mache das gern, aber ich habe einfach keine Zeit mehr für alle. So habe ich Kientzy, der mich immer nach einem Saxophonstück gefragt hat, gesagt: Ich würde gern – er ist ein wunderbarer Saxophonist –, aber ich kann es nicht, ich habe andere Pläne. Und dann habe ich aber immer wieder von Kientzy Schallplatten bekommen, und das finde ich großartig. Wenn ich ihn heute treffe, werde ich ihm wieder sehr danken. Und dann bekomme ich plötzlich eine rumänische Platte⁷, und da ist *Cantos*⁸ von Niculescu drauf, und ich sage, den Namen Ștefan Niculescu habe ich schon gehört, aber ich kenne seine Musik nicht. Dann höre ich *Cantos* – das Stück, das heute mit Peskó und dem Orchester von Bratislava gespielt wird –, und ich war völlig enthusiastisch. Ich habe damals nicht besonders an so etwas wie Gemeinsamkeiten gedacht, weil es doch eine sehr andere Musik war – darauf werde ich noch kommen. Ich bin eher glücklich, wenn Leute etwas ganz anderes machen. Ich sagte – und wiederhole das jetzt, in Anwesenheit von Niculescu: Das ist einer der großen Komponisten unserer Zeit, und zum ersten Mal habe ich durch Zufall diese Musik gehört. Und ich habe sofort reagiert. Ich schreibe keine Briefe, weil ich immer Musik schreiben muss [Lachen], aber manchmal reagiere ich ganz spontan mit einer Postkarte. Ich schrieb eine Postkarte auf französisch: „Kientzy, also herzlichen Dank für die CD, da ist ein wunderbares Stück drauf, *Cantos*, und wie haben Sie diese Multiphonics und mikrotonalen Wendungen, und so weiter, so wunderbar gespielt? Ich bin ganz enthusiastisch.“ Die Fortsetzung können Sie erzählen, Sie waren dabei, als Kientzy meine Karte bekommen hat.

Niculescu: Nach einem Jahr bin ich ...

Ligeti: Das war später?

Niculescu: Ja

Ligeti: Ach so.

Niculescu: ... bin ich zu ihm gegangen. Ich hatte eine Uraufführung in Paris.⁹ Kientzy hat mir das gezeigt und ich habe den zweiten Schock bekommen, einen wunderbaren Schock. Und dann habe ich Ligeti einen Brief geschickt, um mich herzlich für diese Worte zu bedanken. Dann hat er mir einen Brief auf Rumänisch geschrieben, einen wunderbaren Essay.

7 Bukarest: Electrocord (ST-CS 0197) 1986.

8 *Cantos – Simfonia a III-a concertantă* (*Cantos – Konzertante Symphonie Nr. III*) (UA der ersten Fassung für Saxophon und Orchester: 29.11.1984).

9 *INVOCATIO, simfonie corală pentru 12 voci* (*INVOCATIO, Choral Symphony für 12 Stimmen*) (1988–89).

Ligeti: Das trifft auf uns gegenseitig zu.

Niculescu: Und vielleicht werde ich das veröffentlichen, wenn Ligeti einverstanden ist, in Rumänien.¹⁰

Ligeti: Selbstverständlich.

Niculescu: Das ist wunderbar, und auch die Ideen dort sind sehr interessant.

Ligeti: Aber wir wollen über die Musik sprechen. Ich würde etwas ausholen und sagen, es gab so eine offizielle Avantgarde – die Namen kennen sie alle, ich gehöre auch, weil ich zufällig, 1956, oder nicht zufällig, als ich wegging aus Ungarn, also vor sechsunddreißig Jahren, und dann nach Wien kam, und dann nach Köln, und dann wieder in Wien, bin ich im Laufe der Zeit durch die Darmstädter Ferienkurse durch die Konzerte, die Aufführungsmöglichkeiten, bekannter geworden. Wenn ich in Ungarn geblieben wäre, wäre wahrscheinlich meine soziologische Situation ähnlich wie die von Kurtág, mit dem ich zusammen studiert habe, und den ich auch für einen bedeutenden ...

[Das Tonband fällt aus. Ligeti beschreibt im Folgenden die Heterophonien in Südosteuropa und in anderen Kulturen.]

... verschieden differenziert wird. Da würde ich sagen, diese Heterophonie gibt es bei Niculescu nicht. Was Sie gebrauchen, ist nicht die Heterophonie der nordindischen oder islamischen Tradition oder der Zigeunermusik. Ich habe neulich ethnomusikologische Aufnahmen aus Nordwestindien, also von der Grenze zwischen Indien und Pakistan, gehört und dabei festgestellt, dass es dasselbe ist, was die Zigeuner in Rumänien, in Jugoslawien und in Andalusien spielen. Aber ich will jetzt nicht zu weit in diese ethnomusikologische Richtung gehen.

Ich behaupte, dass Niculescus Heterophonie, die nur er verwendet, in jeder Hinsicht genuin ist. Das ist nicht Heterophonie in dem Sinne, dass eine Melodie verschieden verziert wird, sondern es ist eine Verschiebung – wenn ich das richtig sage, und Sie sagten, das ist richtig – es sind dieselben oder ähnliche Varianten einer melodischen Linie. Wenn sie einen Kanon bilden würden, dann wäre es ein Prim-Kanon ...

Niculescu: Genau ...

Ligeti: Das hier ist aber kein Kanon, weil die Stimmen immer ein bisschen anders sind. Am Anfang von *Ison II* ist dieses A im A-mixolydischen Modus, dann kommen die vier Flöten mit eigentlich verschiedenen melodischen Bruchstücken, die dann permutiert auch irgendwie zurückkommen in allen vier Flöten. Ist das richtig?

Niculescu: Ja, vielleicht nicht permutiert, aber ähnlich: eine mathematische Transformation.

10 Ein Teil der Korrespondenz wurde im Faksimile zusammen mit dem Gespräch in *Muzica* 2/93 veröffentlicht.

Ligeti: Eben. Und das wäre, würde ich jetzt frei assoziieren, in der Polyphonie von Ockeghem – er hat sehr selten Kanontechnik verwendet, nur in der *Missa Prolationum* ..., während dann bei Obrecht, der ein bisschen jünger war – und vorher bei Dufay und Machaut – richtige Kanontechnik verwendet wird, also eine Stimme imitiert die andere Stimme, sei es in der Prim, sei es in der Quinte oder in der Unterquarte, in verschiedenen Möglichkeiten. Aber Ockeghem hat kaum Kanons geschrieben, und er hat dieses Prinzip, das dann die Musikwissenschaftler „varietas“ genannt haben – bei Glareanus ist das beschrieben –, nämlich schon Imitation, aber alle imitierenden Stimmen sind ein bisschen anders. Und das war eine persönliche Idee von Ockeghem: diese Art Kanon, der kein richtiger Kanon ist. Da habe ich nun eine direkte Frage: Haben Sie Ockeghem studiert?

Niculescu: Ja, ja.

Ligeti: Haben Sie dann bewusst ...?

Niculescu: Unbewusst. [Lachen] Weil ich gar nicht an Ockeghem dachte, als ich meine mathematische Transformationen der Melodien und der Rhythmen ausführte. Und das in einer ganz anderen Technik ...

Ligeti: Unbewusst. Wir sprechen zum ersten Mal miteinander, wir haben uns erst vor ...

Ich darf das vielleicht ganz kurz erläuternd sagen: Normalerweise ist es so, dass man unterbricht und versucht, eine Erklärung zu verlangen für Leute, die davon weniger verstehen, aber es ist tatsächlich die seltene Gelegenheit, dass hier nicht als Show sozusagen ein Gespräch noch einmal stattfindet, sondern die beiden haben tatsächlich über ihre Musik, glaube ich, nie miteinander gesprochen.

Ligeti: Aber ich spreche jetzt zu viel. Allerdings muss ich noch sagen, wie ich die Ähnlichkeiten zu Niculescu sehe, also Ihre Frage, Herr Witt, was sind die geheimen Ähnlichkeiten ...

Darf ich nur mal eine Sache noch kommentieren zu dem, was Sie vorhin gesagt haben. Sie haben von diesen Gestalten gesprochen, die völlig unbekannt sind. Wenn man an Vivier denkt und an Nancarrow denkt, dann sind das natürlich relativ isolierte Figuren gewesen, während Niculescu doch, sagen wir mal, längst eine Schule in Rumänien gegründet hat. Wer dieses Konzert¹¹ mit den jungen rumänischen Komponisten gehört hat, das wir hier vor zwei oder drei Tagen mit dem „Ensemble des 20. Jahrhunderts“ gehört haben, der muss sich sagen, das ist eine Qualität von jungen Komponisten – ich muss das einmal sagen, weil da leider wieder niemand da war, vor allen Dingen von den Zeitungen; das ist ja auch nicht unbedingt nötig, weil es so viel ist, was hier stattfindet –, aber das ist eine Qualität von jungen Komponisten, wie ich sie jedenfalls überhaupt noch nie irgendwo in einem Konzert versammelt gefunden habe. Und das ist, ein bisschen zufällig natürlich, unsere Aus-

11 In diesem Konzert vom 18. November wurden unter der Leitung von Peter Burwik Stücke von Georges Enescu, Doina Rotaru, Ana Maria Avram und Dan Dediu aufgeführt.

wahl gewesen, denn wir haben nur begrenztes Material gehabt. Lothar Knessl hat das alles brav studiert, was wir hatten. Wir haben eine Auswahl getroffen, aber es gibt sicherlich viel mehr, was wir überhaupt gar nicht gesehen haben. Also da ist tatsächlich eine kompositorische Qualität in Rumänien, von der wir bis heute überhaupt gar nichts geahnt haben. Aber vielleicht wäre es doch ganz schön, Sie würden noch einmal sagen, warum Sie meinen, dass Niculescu ein so wichtiger Komponist ist.

Ligeti: Ja, für mich zählen zwei Dinge in der Komposition und in der Kunst überhaupt: Originalität und Metier. Wenn diese zwei Dinge zusammenkommen: jemand, der etwas total Neues macht. Also Niculescu: Der Schock, den ich von Niculescu durch *Cantos* bekommen hatte – ich nenne dieses Stück, weil es das erste war. Ich habe dann später die anderen Stücke kennengelernt und habe auch die ganze Entwicklung von der Mitte der sechziger Jahre über die siebziger Jahre bis zu *Cantos* – das ist von 1984, das letzte Stück, das ich kenne – verfolgt, eine ganz großartige Entwicklung in Richtung auf eine totale Eigenständigkeit. Das sehe ich schon, wenn ich zum Beispiel *Ison I* mit *Ison II*, also *Ison I*¹², wann war das, 1971?

Niculescu: Ja, genau.

Ligeti: Und *Ison II* war 1973?

Niculescu: 1975.

Ligeti: 1975 [öffnet die Partitur, um sich zu überzeugen].

Niculescu: 1975, ja [Lachen].

Ligeti: Ich muss nicht alles besser wissen. Ich sehe zum Beispiel eine unglaubliche Entwicklung zwischen *Ison I* und *Ison II* in folgender Richtung: *Ison I* – beide Stücke wurden hier gespielt und deswegen berufe ich mich darauf – *Ison I*, wenn ich es richtig interpretiere, ist eine lange Melodie, also mit langgezogenen Tönen. Zwischen diesen melodischen Tönen gibt es immer eine Auffächerung der Stimmen, die gehen auseinander und kommen im Unisono und in Oktaven wieder zurück, so dass die Melodie eigentlich verzerrt ist – also Sie würden sagen, das ist Heterophonie. Ich würde sagen, das ist keine richtige Heterophonie, aber hat etwas zu tun mit – nicht Heterophonie im Sinne der nordindischen, islamischen Tradition. Es ist eine Art von Verschiebung, und dieses Stück *Ison I* ist noch ein Stück, wo etwas – ich spreche jetzt von einem noch etwas früheren Stück, das heißt *Jocul tastelor* ...¹³

Niculescu: Ja, das ist ...

Ligeti: ... ein Stück aus den späten sechziger Jahren. Also ich sehe, dass Sie irgendwo mehr oder weniger beeinflusst waren von dieser allgemeinen Mode und sich dann total davon freigemacht haben und etwas ganz Eigenständiges entwickelt ha-

12 *Ison I* pentru 14 soliști (Ia) sau orchestră mare (Ib) (*Ison I* für 14 Solisten (Ia) oder großes Orchester (Ib)) (1971–74).

13 *Jocul tastelor* pentru pian (*Tastenspiel* für Klavier) (1968).

ben, aber allmählich. Und ich sehe diese Entwicklung, zum Beispiel in *Ison I* sind noch Spuren des Darmstadt-, Köln- und Pariser Jargons zu erkennen. Und ich würde sagen, es ist noch ein Stück, in dem die Chromatik eine Rolle spielt. In meiner Musik gibt es eine ähnliche Periode, in der ich totaler Anhänger der Chromatik war, von der ich völlig weggekommen bin. Da gibt es Parallelen, zu denen ich Sie gleich gern befragen möchte. Wenn ich *Ison II* nehme, ist das Stück nicht mehr chromatisch, *Ison II* ist ein diatonisches Stück. Ich würde sagen, es sind Ausschnitte aus einer diatonischen Skala. Als Grundmodell gibt es das harmonische Obertonspektrum, aber es sind nicht die Abweichungen da, der siebte Oberton müsste tiefer sein, und der elfte Oberton müsste auch tiefer sein, also vor allem diese beiden, auch die große Terz ist etwas tiefer. Während dann in den *Cantos*, also neun Jahre später – in der Zwischenzeit sind die Stücke *Synchronie II* und *Opus Dacicum*¹⁴ entstanden, die also noch diatonisch sind, aber immer mehr und mehr sich diesem Ideal von spektraler Musik annähern, und *Cantos* ist tatsächlich eine Musik, die nicht spektral ist im Sinne von Obertönen, aber eine unglaublich reiche Verwendung von Mikrointervallen auf dem Saxophon, auch die Multiphonics auf dem Saxophon, die auch komponiert sind: Multiphonics, also Akkorde, die mikrotonal aufgebaut sind, und für traditionelle Ohren aus bizarren Intervallen besteht. Der Ausdruck „Multiphonics“ kommt von einem italienischen Komponisten, Bartolozzi, der ein Buch darüber geschrieben hat, wie man mehrstimmige Akkorde, also „Multiphonics“, in einzelnen Solo-Blasinstrumenten erzeugen kann,¹⁵ und das ist, was Kientzy in diesem Stück spielt. Aber „Multiphonics“ kann man dann auch auskomponieren, was Sie gemacht haben, wenn ich es richtig verstehe, in den Streichermixturen ...

Niculescu: Genau.

Ligeti: ... oder Akkorden, mikrotonale Intervalle, die nachbilden, was im Saxophon „Multiphonics“ sind.

Niculescu: Genau. Aber das sind auch Obertöne.

Ligeti: Aber nicht alle sind harmonische Obertöne. Ich höre auch bestimmte metallische Verfremdungen, die nicht harmonisch sind, oder sind das alles hohe Obertöne?

Niculescu: Einige sind Obertöne.

Ligeti: Und diejenigen, die nicht Obertöne sind, was ist damit?

Niculescu: Das sind diatonische Töne.

Ligeti: Diatonische Töne, ja. Aber sie gehören dann nicht zum Obertonspektrum. Zum Beispiel die große Sexte. Also in *Ison II* ist die Hauptfinalis Fis-A, nicht wahr. Es verschiebt sich am Ende ins Fis?

14 *Sincronie II* „Omaggio a Enescu e Bartók“ (*Synchronie Nr. II* „Hommage an Enescu und Bartók“ für Orchester (1981)); *Simfonia a II-a* „Opus Dacicum“ pentru orchestră mare (*Symphonie Nr. II* „Opus Dacicum“ für großes Orchester) (1979–80)).

15 Bruno Bartolozzi, *new sounds for woodwind*, London 1967.

Niculescu: Ach, ich erinnere mich nicht mehr [Lachen].

Ligeti: Es endet mit *Cis* und *Fis*, *Cis* und oben ein *Fis* in der Flöte, also mit dieser Quarte. Und ein *A* ist auch drin, *Cis–A–Fis*. Da würde ich sagen, wenn man einen Grundton und eine große Sexte hat, also zum *A* ein *Fis* oder zum *C* ein *H*, das ist nicht im Obertonspektrum, dieses *A* finden Sie nicht im Obertonspektrum. So meinen Sie das Obertonspektrum plus Diatonik.

Niculescu: Genau, plus Diatonik.

Ligeti: Dann möchte ich Folgendes sagen – und jetzt möchte ich auf Ihre Originalität kommen – aus welchem Grund ich mich wirklich für Nancarrow, für Vivier, für Sie, für Kurtág einsetze: Das sind die Leute, die nicht zur offiziellen Avantgarde gehören, die etwas ganz Originelles gemacht haben, und das auf hohem handwerklichen Niveau. Man kann etwas Originelles auch auf niedrigerem Niveau machen, aber das ist dann auch nicht gut. Dieses ist eine höchst professionelle Art des Komponierens, die kein anderer so anwendet, vielleicht Ihre Schüler, aber ich kenne leider die anderen, die jüngeren rumänischen Kollegen und ihre Musik, nicht.

Als ich *Cantos* und weitere Partituren und Schallplatten, die Sie mir geschickt haben, hörte, habe ich mich wirklich in diesen Stil hineingedacht, nicht nur über dessen große Originalität, und dass diese Stücke überall bekannt werden und aufgeführt werden müssen, sondern ich habe auch darüber nachgedacht, was Karsten Witt gefragt hat über diese merkwürdigen – nicht Verwandtschaften, sondern eher – Zufälle. Aber es gibt Dinge, die verschiedene Komponisten, verschiedene Künstler, die gleichzeitig in einer Kultur leben, unabhängig voneinander entwickeln. Das ist gar nichts Mystisches, Verdecktes, sondern es liegt im kulturellen Kontext. Zum Beispiel gab es mit Nancarrow diese unglaubliche Sache – ich kannte seine Musik nicht und er kannte meine Musik nicht – seine *Studie 20* ist eine Variante dessen, was ich in meinem Stück für zwei Klaviere, *Monument*, komponiert habe.

Nancarrow hat seine Studie früher geschrieben. Die Prioritätsfragen spielen hier gar keine Rolle: Die Komponisten, die immer sagen, sie hätten alles zum ersten Mal entdeckt oder erfunden: Solche Sätze höre ich ungern, und der Streit zwischen Hauer und Schönberg war ein Blödsinn. Man kann doch ungefähr zur selben Zeit unabhängig voneinander ähnliche Dinge entwickeln. Als ich Nancarrow im Jahr 1982 kennengelernt habe, kannte ich seine Musik schon zwei Jahre, aber meine Stücke für zwei Klaviere habe ich schon 1976 geschrieben. So etwas passiert oft, eben weil wir in derselben Kultur leben.

Wenn ich jetzt Gemeinsames bei mir und Ihnen finde, obwohl ich Ihre Musik nicht gekannt habe, und Sie konnten auch meine neuere Musik nicht kennen, ist es die gemeinsame Abkehr von der Chromatik. Also die Chromatik der fünfziger, sechziger Jahre, diese Modernität hat sich in gleicher Weise abgenutzt wie in der Zeit von Debussy der verminderte Septakkord: Man kann es einfach nicht mehr hören. Niculescu und ich haben unabhängig voneinander eine Art von diatonischer Rich-

tung eingeschlagen, und wenn schon Diatonik, dann Obertöne, harmonische und auch nicht-harmonische, und dann schon mikrotonale. Es gibt eine ganze Reihe von Komponisten, vor allem in Amerika ... [Bandwechsel]

... Ich war ein Mitglied der Avantgarde in den fünfziger und sechziger Jahren, ein nicht offiziell eingeschriebenes, aber toleriertes Mitglied, aber ich habe mich völlig davon entfernt, und ich meine, Sie haben sich auch völlig davon entfernt.

Niculescu: Ja, ich war auch Mitglied [Lachen].

Ligeti: Nicht eingeschrieben, ja. Aber jetzt müssen Sie das erklären, ich habe schon zuviel gesprochen.

Niculescu: Das ist sehr schwer auf Deutsch zu sagen.

Ligeti: En français? Est-ce que tout le monde parle français? Nous parlons en français?

Ich glaube, Herr Niculescu, Sie sprechen hervorragend deutsch, und wenn Sie zwischendurch rumänisch sprechen, dann kann vielleicht Herr Ligeti übersetzen.

Niculescu: Ich möchte Folgendes sagen: Ich glaube, in unserem Jahrhundert fehlt eine gemeinsame Grammatik für die Musik, so wie im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert die tonale Sprache da war. Jeder Komponist macht jetzt seine eigene Grammatik. Manchmal macht er für ein Stück eine Grammatik, und für das nächste Stück eine ganz andere. Und das ist sehr, sehr schlecht für die Kommunikation sowohl zwischen Komponisten als auch zwischen Komponisten und dem Publikum. Ich glaube, die Richtung ist jetzt vielleicht, eine planetarische Grammatik zu finden, so wie früher die tonale Sprache für Europa gültig war. Und diese planetarische Grammatik kann man finden, meine ich, indem man alle wichtigen Kulturen der Welt zusammenbringt.

Ligeti: Also Sie sind für Vermischung, Sie sind für ein Zusammenwachsen.

Niculescu: Nicht für Vermischung. Ich habe ein Wort: Dieses Wort ist nicht mein Wort, sondern von Nikolaus Cusanus, und zwar „coincidentia oppositorum“. Ich glaube, ich versuche Dinge, die sich in Opposition befinden, einander näherzubringen. Wenn die Gegensätze zueinander kommen, kann vielleicht etwas passieren. Nicht eine Synthese.

Ligeti: Nicht eine Synthese, etwas Neues. Also da ist keine Synthese in diesen Stücken.

Niculescu: Nicht im Hegelschen Sinn, nein, ich habe nichts mit Hegel am Hut, weil in Rumänien wurde sehr viel Hegel und Marx ... Sie wissen schon [Lachen].

Ligeti: Ich habe noch viele Fragen an Sie und viele Gedanken über Ihre Musik, aber dazu ist keine Zeit.

Niculescu: Es wäre phantastisch, wenn Sie einmal ...

Ligeti: Das machen wir in Bukarest.

Niculescu: ... in Bukarest sind.

Ligeti: Gut, gut. Dann kann ich alle meine Fragen stellen. Aber jetzt eine direkte Frage: Wie genau sind Sie auf die Idee gekommen, nach der großen chromatischen Phase unserer Avantgarde-Generation, so radikal zur Diatonik zu gehen? Es ist Diatonik, aber es ist nicht Tonalität. Also, es ist nicht, was man postmodern nennt. Das ist für mich persönlich auch ganz wesentlich. Ich suche die Komponistenkollegen, die nicht zurückgehen ins 19. Jahrhundert, weil ich das ablehne, wieder tonale Musik, funktionelle tonale Musik oder modale Musik zu schreiben, sondern die auf andere Weise mit nicht-chromatischem Material, sei es die temperierte Diatonik oder mit nicht-temperierten Möglichkeiten, etwas Neues machen. Und das ist zum Beispiel diatonische Musik, die keine tonale Musik ist, obwohl es klare Referenztöne sind – Sie müssen noch erklären, was „ison“ in der byzantinischen Tradition bedeutet – wobei aber so ein Referenzton nicht die Tonika ist, denn es gibt keine Dominant-Tonika-Bestrebungen. Aber Sie können das besser erklären.

Niculescu: Wie ich zu dieser Musik kam? Ich muss ehrlich sagen, ich weiß es nicht. Ich weiß nicht, warum ich diatonisch schreiben wollte.

Ligeti: Eine Abneigung gegen den Cluster?

Niculescu: Ja, vielleicht.

Ligeti: Das ist dann gemeinsam bei uns.

Niculescu: Ja. Man kann den Cluster nicht mehr hören.

Ligeti: Man kann den Cluster nicht mehr hören.

Niculescu: Aber es gibt auch diatonische Cluster.

Ligeti: Ja. Aber das ist etwas anderes.

Niculescu: Das ist etwas anderes, ja.

Was ist „ison“? Vielleicht ist das sehr einfach zu erklären. „Point d’orgue“, wie heißt das auf deutsch?

Ligeti: Orgelpunkt.

Niculescu: Es ist etwas Ähnliches wie der Orgelpunkt. In der byzantinischen Musik – unsere Kirche gehört zur byzantinischen Tradition – gibt es Gesänge über einen Ton, der bis zum Ende der Melodie gehalten wird. Und dieser gehaltene Ton heißt „ison“. Das kann man in meinen *Ison*-Stücken sehr gut hören.

Ligeti: Aber auch in anderen Stücken.

Niculescu: Aber diesen „ison“ gibt es nicht nur im tiefen, sondern auch im mittleren und hohen Register.

Ligeti: Am Ende von *Ison II* gibt es dieses Flöten-Fis, das in Trillern vibriert. Darf ich noch kurz einiges über Ihre Musik sagen: Was ich gefunden habe und was mich interessiert, und wo ich die Originalität finde. Es ist, was Sie Heterophonie

nennen, und zwar eine spezielle Art von Heterophonie: Es ist eine Verschmelzung von Einzelstimmen, die einander ähnlich sind, die Varianten voneinander sind, etwas verschoben. Sie sind aber nicht so verschoben, dass sie einen strengen Kanon bilden. Wenn ich sage, Homophonie ist vertikal und Polyphonie horizontal, dann ist das etwas dazwischen. Kann man das so sagen?

Niculescu: Genau, genau. [Und weil die Heterophonie (die meine oder die traditionelle) etwas zwischen horizontal und vertikal ist, dann ist sie eine *coincidentia oppositorum*. Darum kann man die Heterophonie weder auf Polyphonie, noch auf Homophonie reduzieren.]

Ligeti: Auch wenn wir das nicht so hören – wir hören es gleichzeitig und nacheinander – ist es klar, dass es eine tektonische Verschiebung gibt. Ich habe eine große Masse und einen Block, und darin habe ich bestimmte Strebungen, bestimmte Bewegungen – das Ganze scheint etwas schräg zu sein. Stimmt das so?

Niculescu: Ja, ja. Es stimmt. [Aber ich unterscheide gleichzeitig zwischen Heterophonie, Polyphonie und Homophonie, wenn ich eine Mehrstimmigkeit höre, die keine Textur ist.]

Ligeti: Die harmonische Konstruktion ist in den siebziger Jahren vor allem diatonisch, meistens nur hexatonal ohne einen Leitton, also maximal nur eine kleine Sekunde, wenn ich das richtig sehe. Und in den achtziger Jahren dann allmählich die mikrotonalen Möglichkeiten und die Annäherung ans Obertonspektrum.

Niculescu: Jetzt versuche ich auch, wie heißt das ...

Ligeti (auf rumänisch): Sagen Sie es auf rumänisch.

Niculescu (auf rumänisch): Ich spreche von nicht-oktavierenden Modi.

Ligeti: Modi, die keine Oktaven bilden. Mit Synthesizern, die die Tonhöhe stufenlos verändern, zum Beispiel mit dem Yamaha DX 7 II, kann man das heute leicht realisieren. Ich nehme zum Beispiel zwei Oktaven ...

Niculescu: Genau.

Ligeti: Haben Sie auch mit dem Yamaha DX 7 gearbeitet?

Niculescu: Ja. [Etwas später kannte ich die Möglichkeiten dieses Synthesizers. In meinen letzten Werken (*Invocatio*, *Incantations* und *Axion*) habe ich selbst nicht-oktavierende Skalen konstruiert. Ich verwende mit Absicht das Wort „Skalen“ und nicht „Modi“, weil diese Tonhöhenreihen keine modalen Funktionen haben.]

Ligeti: Ich habe Ähnliches gemacht, aber für Orchester. Und diese Möglichkeiten, nicht zu oktavierend: Der erste Komponist, der meines Wissens nach so etwas gemacht hat, ist Fonville in San Diego. Er entwirft nicht temperierte und nicht nicht-temperierte, sondern ganz andere Arten von Tonsystemen.

Niculescu: Das ist sozusagen auch diatonisch, aber nicht im Rahmen der Oktave.

Ligeti: Wie sind diesbezüglich die Einflüsse von ethnischen Musiken, sagen wir vom Fernen Osten, von Afrika, von anderen Gegenden? Mit welchen Gegenden haben Sie sich, abgesehen von der Gamelan-Musik, beschäftigt?

Niculescu: Gamelan, Ja. Es gibt einen Musikwissenschaftler, der die afrikanische Trompeten analysiert hat.

Ligeti: Meinen Sie Simha Arom?

Niculescu: Das ist Heterophonie.

Ligeti: Wenn Sie das Heterophonie nennen: Ich nenne das eine Art von sehr komplexem Hoquetus [Lachen]. Hier ist eine Gemeinsamkeit! Wann haben Sie die zentralafrikanische mehrstimmige Musik zum ersten Mal gehört?

Niculescu: In den achtziger Jahren.

Ligeti: Wann genau in den achtziger Jahren?

Niculescu: Ach, ich ...

Ligeti: Ich habe sie 1983 gehört.

Niculescu: So ungefähr [Lachen].

Ligeti: Jetzt haben wir es gefunden: Das Gespräch ist nicht vorbereitet! [Lachen]

Die zentralafrikanische Musik ist fünf- bis zwanzigstimmig. Sie nennen das Heterophonie. Sie dürfen das; ich nenne das eine komplexe Hoquetus-Technik. Ich habe mich dann sehr viel damit beschäftigt, aber der Anstoß war im Jahr 1983 eine Schallplatte, die Simha Arom aufgenommen hat.

Ich wollte, auch wenn es wenig Zeit gibt, schon eine Charakterisierung Ihrer Musik versuchen. Die Einbindung in die Tradition von Südosteuropa, und ich sage nicht nur Rumänien, weil die Einbindung doch sehr viel weitergeht, also über slawische, griechische, türkische und albanische Kulturen. Ich denke jetzt daran, dass dieses „ison“-Modell von langen, gehaltenen Borduntönen unter melismatischen Melodien, vor allem im südlichen Albanien sehr verbreitet ist, also bei den Kulturen der georgischen Sprache, und auch in einem rumänischen Volk, das anders ist als die Rumänen, die Aromunen. Und es gibt in der Dobrudscha heute Bevölkerungsgruppen, die von Makedonien herübergekommen sind.

Niculescu: Ja, das habe ich auch studiert.

Ligeti: Wie ist es mit kaukasischen, mit georgischen Polyphonien?

Niculescu: Davon habe ich gehört, aber nur sehr wenig.

Ligeti: Da sehe ich auch viele Parallelen. Aber ich würde Folgendes in der Musik von Niculescu – sehr global – charakterisieren: Das Denken in großen Blöcken – *Ison II* ist zum Beispiel in Blöcken komponiert, die sich abwechseln, und oft ist es – zum Beispiel *Opus Dacicum*, was hier leider nicht gespielt wird und das größte Orchesterwerk von Niculescu ist, das ich kenne – da gibt es Blöcke, die nicht un-

mittelbar aufeinander folgen, sondern die ineinander wachsen. Aber ich glaube, das gibt es auch in *Cantos*, zum Beispiel dort, wo die Schlagzeuger einen neuen Block innerhalb des Bläserblocks anfangen und allmählich zum Vorschein kommen: Also entweder so ein allmähliches Überwachsen oder klare Ablösungen von Blöcken, wie Bricolagen oder Montagen. Die Blöcke sind intern, in *Ison II* zum Beispiel, das Sie gehört haben, diatonisch gebaut; in *Cantos*, das Sie heute hören, sind andere Intervalle, Mikrointervalle. Ich habe das – [Niculescu war sehr beeindruckt und sagt, daran hat er nicht so gedacht] –, ich habe das eine „Mikrointervall-Diatonik“ genannt, weil es Diatonik geblieben ist, aber verwendet andere Intervalle als auf den weißen Klaviertasten.

Ich spreche ungarisch als Muttersprache, ich bin eigentlich sehr tief in der ungarischen Kultur verwurzelt, aber dadurch, dass ich sieben Jahre lang in eine rumänische Schule ging – bis ich zehn Jahre alt war, habe ich die rumänische Sprache nicht verstanden und gesprochen –, aber zwischen zehn und siebzehn Jahren war ich in einer rumänischen Schule. Ich habe eine sehr, sehr tiefe nicht nur Kenntnis, sondern sehr tiefe Liebe für die rumänische Kultur, die aus vielen, vielen Schichten zusammengesetzt ist, es ist die lateinische Schicht, es ist – sehr stark durch die griechisch-orthodoxe Kirche – die byzantinische Schicht und eine slawische Schicht – aber darüber zu sprechen, ist jetzt nicht so große Mode – und sehr, sehr stark die alten balkanischen Gemeinsamkeiten. Also die rumänische Sprache – ich kann nicht albanisch, aber ich habe darüber gelesen, das Lexikalische ist zu neunzig Prozent lateinisch, aber die Syntax ist sehr nahe am Albanischen, was eine Tradition ist, die ungebrochen aus den alten balkanischen Kulturen, illyrisch und thrakisch, geblieben ist. In Makedonien sprechen inzwischen alle die slawische Sprache. Und die dakische und gegische Grundlage der rumänischen Kultur. So wie die Gallier romanisiert worden sind, sind die Dakier latinisiert worden, lexikalisch lateinisch, aber in der Kultur und in der Art auch slawisch, und das ist keine chauvinistische Phantasmagorie. Auf der Trajan-Säule in Rom sieht man die dakischen Kriegsgefangenen, und sie sind in derselben Art angezogen wie die rumänischen Bauern. Heute noch?

Niculescu: Heute noch.

Ligeti: Das gibt es noch?

Niculescu: Das gibt es noch. [Es ist möglich, weil viele materielle Spuren, Glauben und religiöse Vorstellungen, die älter als das Christentum sind, noch heute in der traditionellen Kultur der Bauern bestehen. So gibt es in der Bauernmusik einige Überreste der archaischen Begräbnisritualien (den Morgendämmerungsgesang, den Tannenbaumgesang), dann die *Colinde* und andere, die von der christlichen Kirche toleriert wurden und erstaunlicherweise am Leben geblieben sind.]

Ligeti: Und da ist eine Kontinuität. Alle diese Theorien von dako-romanischer Kontinuität oder die Gegentheorie der ungarischen Nationalisten, dass da Siebenbürgen ein leeres Land war, beides stimmt nicht. Die Awaren waren da, aber das ist eine andere Frage.

[Niculescu: Derartig scharfe Gegensätze könnten vielleicht überwunden oder harmonisiert sein. Wenigstens in der Musik. 1981 schrieb ich *Synchronie II*, eine Huldigung an Enescu und Bartók, für Orchester. Die Unesco feierte damals den hundertsten Geburtstag der beiden. Sie waren die Fixpunkte meiner Jugend. Enescu fesselte mich durch seinen Rubato-, Bartók durch seinen Giusto-Aspekt. Aber die Rubato- und Giusto-Rhythmen befinden sich in einer Opposition zueinander. Dann versuchte ich, sie zu verschmelzen oder, anders gesagt, Bartók und Enescu brüderlich miteinander zu vereinigen in einer heterophonen Architektur, die ich eben entdeckt hatte: die Synchronie. In meiner Arbeit sind Enescu und Bartók durch kurze Zitate aus ihrer Musik dargestellt.]

Ligeti: Eine andere Frage: Ich sehe da in Ihrer Musik eine sehr starke Bindung an diese Tradition, obwohl sie nie folkloristisch ist. Aber Bindung an die Denkweise, die keine griechisch-orthodoxe Kirchenmusik ist. Aber es gibt bestimmte Anspielungen. Ich denke jetzt zum Beispiel in *Ison II* an einen Augenblick, in dem die Schlagzeuger dominieren. Da sind Fell- und auch Holzschlagzeuger, Woodblocks, Bongos und Pauken, und dann kommt ein neuer Abschnitt, in dem die Flöten zurückkehren, Trompeten, Posaunen, Hörner und Glocken. Meine Erinnerung als Kind in Klausenburg, diese unglaublich starke, fast würde ich sagen programm-musikalische Assoziation, vor Ostern, in der griechisch-orthodoxen Kirche. Die Glocken schweigen, und wenn es Ostern ist, dann ist da ein Holz-Ton, das sind Holz-Ratschen. Ist das heute noch so?

Niculescu: Ja, das ist noch so.

Ligeti: Und wenn das vorbei ist, „Hristos a înviat din morți“¹⁶, werden wieder die Glocken eingeführt. Ich habe da eine vielleicht unbewusste Anspielung: Jetzt sind die Schlagzeuge die Holzklänge, und dann kommen die Glocken. Ist das eine Hypothese, die irgend ein ...

Niculescu: Es ist möglich.

Ligeti: Alles ist möglich. Das ist das Schönste. Es gibt eine unbewusste Verankerung in der Menschenkultur, in der lateinischen: alte balkanische und griechisch-orthodoxe Kirche. So empfinde ich das, und so empfinde ich auch Ihr Block-Denken und diese ungeheure Originalität. Sie sind – Entschuldigung, ich beende damit meine Bemerkungen – jemand, der etwas total Persönliches gemacht hat, und der eigentlich trotz Einbindung in Darmstadt, trotz unterirdischer Korrespondenzen zum Beispiel mit mir, obwohl wir uns nicht kannten: Sie machen etwas ungeheurer Originelles und Ihre Musik muss überall bekannt und gespielt werden!

16 „Christus ist auferstanden von den Toten.“

Die Ränder und das Zentrum. Lokale und globale Sprachen in der Musik

Ștefan Niculescu 1998

Das internationale Festival *Wien modern*, das 1998 unter dem Motto „An den Rändern Europas“ stattfand, war Komponisten aus Ländern, die an der Peripherie des Kontinents angesiedelt sind, gewidmet: Griechenland, Rumänien, Georgien, Russland, den baltischen und nordischen Ländern, Großbritannien, Portugal und Spanien. Im Verhältnis zu den „Rändern“ war das eigentliche Zentrum, auch wenn es nicht ausdrücklich erwähnt wurde, natürlich Wien. Einunddreißig Tage lang wurden die Musik von den „Rändern“ und ihre Wahrnehmung im „Zentrum“ in öffentlichen Konzerten und musikwissenschaftlichen Diskussionen einander gegenübergestellt. Es ergab sich somit die Gelegenheit, die Beziehungen zwischen den lokalen und den globalen Elementen in der Musik zu erforschen. In diesem Fall stand das globale für das europäische Territorium, während das lokale – an den Rändern Europas angesiedelt – den „Passierschein“ zur internationalen Anerkennung vom Zentrum erhält. Aber was ist das Zentrum?

In einem Artikel, der im Festival-Almanach¹ veröffentlicht ist, erwähnte ich meine Begeisterung darüber, wie moderne Musik in Wien ins Programm gebracht, interpretiert und aufgenommen wird. Ein Kollege aus Bonn reagierte prompt auf diese Begeisterung. Die Faszination durch das Neue, sagte er, lässt sich durch die Tatsache erklären, dass Wien sich der Moderne erst spät geöffnet hat: Im Vergleich zu einigen deutschen Städten, die inzwischen der modernen Musik schon überdrüssig geworden sind, sei das Klima hier zunächst konservativer gewesen. In dieser vermutlich richtigen Ansicht meines deutschen Kollegen konnte man allerdings den Überlegenheitskomplex eines Europäers spüren, der westlich von Wien lebt und sich so offenbar näher am „Zentrum“ Europas fühlt. Es gibt immer Orte, die in Beziehung auf einen bestimmten Punkt etwas östlicher oder westlicher gelegen sind. Aber kann der Kontinent auf ein einziges Zentrum reduziert werden, von dem aus das Licht der Kultur bis an die Peripherie strahlt? Und fällt dieses Zentrum notwendig mit dem geometrischen Zentrum des geographischen Raums, über den wir sprechen, zusammen?

Zunächst kann man als ein Zentrum den Ort akzeptieren, aus dem neue, kreative Ideen kommen, die sich im kultivierten Europa weiter ausbreiten. Man kann also von einem Zentrum der Ideen sprechen. Im Laufe der Jahrhunderte hat es sich von Frankreich in die Niederlande, nach Italien, nach Deutschland und so weiter, verlagert. Jedes Mal, wenn etwas Neues aufkam und sich dann weiter verbreitete, war das Ergebnis dasselbe: die Begründung und Verallgemeinerung einer musikalischen Grammatik, die immer aufs Neue in Frage gestellt wurde, wenn das Zentrum

1 Ștefan Niculescu, in: *Almanach Wien modern* '98, Wien: Verein Wien modern 1998, S. 112.

sich an eine andere Stelle verlagerte. Die Spannungen zwischen einer neuen Erfindung oder Entdeckung und dem zurzeit gerade gültigen Konsens haben im vergangenen Jahrtausend die Gestalt der europäischen Kunstmusik ständig verändert.

Wir können, mit einer anderen Konnotation, auch den Ort, wo der Wert einer neuen musikalischen Schöpfung bestätigt wird, als Zentrum beschreiben. Dieses nennen wir das Zentrum der Anerkennung. Die beiden Zentren können zeitweilig auseinander- oder zusammenfallen. Sie fallen zusammen, wenn das Aufkommen von etwas Neuem und seine Anerkennung am gleichen Ort geschehen. Sie fallen auseinander, wenn das Neue in einer Umgebung erscheint, die zu seiner Anerkennung noch nicht in der Lage ist, und es sich darum in ein anderes Zentrum begibt, um bestätigt und angenommen zu werden.

Auch wenn das Zentrum der Anerkennung seine ideelle Vormachtstellung aufgegeben hat, bewahrt es immer noch die Erinnerung an seinen vergangenen Ruhm, an seine künstlerische Neugierde und an seine kulturellen, ökonomischen und sozialen Normen. Dagegen bleibt das Zentrum der Ideen, obwohl es vielleicht nicht länger in der Lage ist, neue Werte in den internationalen Zusammenhang einzubringen, ein wichtiger Brennpunkt der Kultur.

Die Beziehung zwischen lokalen und globalen Elementen in der Musik, die als Wechselbeziehung zwischen dem Ideen- und seinem Anerkennungszentrum wahrgenommen wird, wirkt sich heute immer noch aus, aber sie ist nicht mehr auf Europa begrenzt. Verschiedene Kulturen und Persönlichkeiten nehmen bereits von innerhalb und außerhalb des Kontinents an diesem Prozess teil. Es gibt zum Beispiel japanische Komponisten, die das Idiom der europäischen Musik beherrschen, und es gibt andererseits europäische Komponisten, die Einflüsse alter asiatischer Traditionen aufgenommen haben. Die gegenseitige Befruchtung der Kulturen hat sich im frühen zwanzigsten Jahrhundert im großen Stil verbreitet; in der Musik ist sie dem vorausgegangen, was wir jetzt als Globalisierung beschreiben. Zur gleichen Zeit hat kultureller Austausch nur zwischen jenen Orten stattgefunden, an denen das europäische System des Lernens und der Verbreitung von Musik (Schulen, Sinfonieorchester, Opernhäuser, Komponisten, Dirigenten, Interpreten, Musikkritiker, und so weiter) solide begründet und tief verwurzelt ist. Westliche Musik hat somit durch ihre internationale Verbreitung die autochthone Musik, der sie auf ihrem Weg begegnet ist, ersetzt, oder sie hat neben ihr Wurzeln geschlagen. Aber es war genau die ausschließliche Hinwendung zur europäischen Kunst, die es Komponisten in verschiedenen Teilen der Welt ermöglicht hat, Aspekte völlig verschiedener lokaler Traditionen in ihre Arbeit zu integrieren. Wird die Globalisierung aber zukünftig in der Lage sein, die Modelle zu bewahren, auf die im letzten Jahrtausend mehrere Transformationen der europäischen Musik gefolgt sind, insbesondere ihre zyklische Entwicklung? Bevor wir fortfahren, wollen wir untersuchen, was ein Zyklus ist.

Ich habe zuvor die ständige Transformation der musikalischen Grammatik im Westen erwähnt. Angefangen mit der gregorianischen Monodie des Mittelalters, hat die westliche Musik bis heute unzählige Metamorphosen durchlaufen, von der franko-

flämischen Polyphonie über die Homophonie der Renaissance, die Tonalität, die serielle Dodekaphonie und so weiter. Die europäische Kultur ist immer von der jeweils gültigen grammatischen Struktur beherrscht worden. Der grammatische Konsens hat dennoch nicht die unterschiedlichen Stile der einzelnen Komponisten eingeebnet. Während des neunzehnten Jahrhunderts haben Beethoven, Brahms oder Wagner jeder für sich ein einzigartiges Profil geschaffen, obwohl sie alle Musik im tonalen System geschrieben haben. Ungefähr ein Jahrhundert davor hatten Bach, Händel oder Domenico Scarlatti, die alle ihre Individualprofile hatten, zur Formung dieses Systems beigetragen. Ungeachtet ihrer Verschiedenheit, waren diese Komponisten doch von der Zeit, in der sie lebten, gezeichnet. Der Zeitgeist hinterlässt immer einen wirksamen Eindruck auf individuelle Tendenzen zur Autonomie; ohne diese zu vernichten, mäßigt er sie und bringt sie in gewisser Weise näher an einen gemeinsamen Geist heran. Das Zeichen der Zeit wird auch in den Zeitabschnitten sichtbar, in denen es keine einhellig akzeptierte Grammatik gab, wie es im zwanzigsten Jahrhundert der Fall war. Grammatischer Konsens steht daher nicht im Widerspruch zu Individualstilen. Umgekehrt fördert der Zeitgeist eine gewisse Annäherung unter den Komponisten, ganz gleich, ob eine universale Grammatik nun angenommen oder verworfen wird. Was in der Geschichte ständig wiederholt wird, in unregelmäßigen und unvorhersagbaren Intervallen, ist ein Wechsel zwischen Vereinheitlichung und Verzweigung, auch wenn die Struktur der Grammatik selbst sich unter dem Einfluss der unaufhaltsam sich wandelnden Zeit verändert. Jede neue, einhellig akzeptierte Grammatik signalisiert auch, dass Musik sich in eine bestimmte Ordnung eingefügt hat.

Mit Ordnung – wie ich in *Un nou spirit al timpului în muzică* (*Ein neuer Zeitgeist in der Musik*)² erwähnt habe – meine ich in Bezug auf die Musik ein mehr oder weniger explizit festgelegtes und bewusst akzeptiertes Regelsystem, das festlegt, was man mit Klängen tun darf und was nicht. Solche Regeln, die als musikalisches System oder musikalische Grammatik beschrieben werden, annullieren, wie wir gesehen haben, nicht die individuelle Freiheit, eine Wahl oder eine Entscheidung zu treffen, sondern ermöglichen diese Freiheit im Gegenteil. Die Ordnung in der Musik ähnelt in gewisser Weise der gesprochenen Sprache. Aber „Musik ist keine Sprache, die gesprochen wird, sondern vielmehr ein Idiom, das zu schaffen ist“³ (Luciano Berio). Die Betonung liegt hier auf dem Schaffen und nicht auf der strengen Befolgung vorher festgelegter Grammatikregeln. Das erklärt die unendliche Vielfalt musikalischer Sprachen auf der Welt, die nachweislich jede Möglichkeit der „Übersetzung“ eines bestimmten Idioms in irgendein anderes ausschließt. Dem liegt zugrunde, dass diese Idiome keine gemeinsamen grammatischen Gesetze haben, es gibt kein Meta-Idiom, das sie ordnen und eine Hierarchie unter ihnen errichten könnte, es gibt keine allgemeine oder globale Ordnung für alle besonderen oder lokalen Ordnungen. Darum ist es auch kaum möglich, die angebliche Über-

2 Ștefan Niculescu, *Un nou spirit al timpului în muzică*, in: *Caiete critice*, Nr. 1–2, Bukarest 1986, S. 35.

3 Luciano Berio, *Une question à Luciano Berio*, in: *La musique en projet*, Paris 1974, S. 171.

legenheit von Systemen, die in den traditionellen archaischen Kulturen begründet sind, in Beziehung auf die modernen europäischen, temperierten Systeme zu behaupten (wie Alain Daniélou, Jean Thamar und andere es gefordert haben), genauso wenig, wie sich der Vorrang der gebildeten europäischen Tradition belegen lässt. Gleichzeitig ist es nicht leicht, für die Annahme einzutreten, dass Musik eine universale Sprache sei, wie viele versichern, wobei sie eine Sprache meinen, die von jedermann ohne irgendeine Anstrengung oder vorherige Übung verstanden werden kann. Jemand, der zum Beispiel mit der klassischen Kunst der Wiener Schule vertraut ist, würde von den Gesängen eines afrikanischen Stamms nicht spontan in Trance versetzt werden, während ein Musiker eines solchen Stamms, der mit der europäischen Kultur nie in Berührung gekommen ist, von einem Beethoven-Quartett unbeeindruckt bliebe. Die Universalität der Musik hat ihre Grenzen. Und diese Grenzen sind auf das Gebiet beschränkt, zu dem eine bestimmte Art von Musik gehört. Darüber hinaus ist Musik, sogar innerhalb der eigenen Grenzen, nicht unmittelbar zugänglich. Sie muss erst, manchmal für eine lange Zeit, kultiviert werden, sowohl vom Komponisten als auch vom Rezipienten, insbesondere, wenn sie sich von profaner Unterhaltung ab- und der sakralen Sphäre zuwendet.

Die Substanz musikalischer Werke ist nicht identisch mit der ihr zugrunde liegenden Grammatik. Dies wird durch René Thom's Aussage bestätigt, dass Ordnung keineswegs mit Information gleichzusetzen sei.⁴ Mit anderen Worten, das Vehikel für Information ist strenggenommen das Kunstwerk und nicht die Ordnung, die ihm zugrunde liegt. Infolgedessen ist jede Erfindung oder Entdeckung im Bereich der Ordnung oder des Idioms nur von geringer Bedeutung, wenn das Werk, das sie manifestiert, sich jeder Bedeutung enthält. Die Ordnung wird freigelegt und erhält ihre Weihe durch den eigentlichen Wert des Kunstwerks, während das Werk niemals nur durch seine Ordnungsstruktur Gültigkeit erhält.

Ansonsten ist die Untersuchung des musikalischen Idioms neueren Datums. Nicht einmal für das tonale System, das zu den bekannteren und gründlicher analysierten zählt, gibt es eine endgültige Theorie. Neue tonale Theorien werden ständig aufgestellt, wie diejenigen, die auf Chomskys Arbeit⁵ oder auf aktualisierten Fassungen von Schenkers Ideen⁶ beruhen. Aber in der Praxis kennt jeder gebildete Musiker, der mit einer hinreichenden Theorie ausgerüstet ist, mehr als nur die Bedeutung von tonaler, modaler oder dodekaphoner Ordnung.

Dagegen begreifen wir Unordnung in der Musik vor allem aus der praktischen Erfahrung: Klänge, die ohne jeden Grund, jede Wertung oder Bedeutung auftauchen. Aber die Verwendung solcher Begriffe führt unvermeidlich zu theoretischen Schwierigkeiten: Wenn wir Pascals Unterscheidung zwischen Vernunft und Herz akzeptieren, dann zeigen sich zwei komplementäre Arten der Logik: Die eine gehört zur Vernunft, die andere zum Herzen. Unordnung in der Musik kann daher entweder

4 René Thom, *Modèles mathématiques de la morphogenèse*, Paris 1980, S. 285.

5 Fred Lerdahl und Ray Jackendorff, *A Generative Theory of Tonal Music*, Massachusetts 1983.

6 Celestin Deliège, *Les fondements de la musique tonale – Une perspective analytique postschenkerienne*, Paris 1984.

einen Mangel an Logik der Vernunft oder einen Mangel an Logik des Herzens oder einen Mangel an Logik auf beiden Seiten bedeuten. Gibt es aber ungeordnete Emotionen? Die moderne Psychologie hat Pascals These bestätigt. Das Herz – für die modernen Zivilisationen das Zentrum der Gefühle und Affekte oder der Sitz der Intelligenz und Intuition für die traditionellen Zivilisationen – hegt seine eigenen Motivationen, die die Vernunft zu begreifen versucht. Unordnung in der Musik kann somit eine Abweichung von der Normalität sein; sie kann als pathologisch beschrieben werden, wenn es möglich ist, die Grenzen der Normalität in einer mehr oder weniger annehmbaren Weise festzusetzen. Daher können wir jetzt nur feststellen, dass sowohl der Verstand ohne Herz als auch das Herz ohne Verstand zur Unordnung führen. Nur die Einheit von Verstand und Herz führt zur Ordnung, ein Ideal, das auch von der ehrwürdigen hesychastischen Tradition gepredigt wurde.

Die Informationstheorie weist auch keinen einfachen Weg aus dem Dilemma, wenn sie das Paar Ordnung – Unordnung beschreibt. Es ist bekannt, dass wertlose Information, auch als trivial beschrieben, völliger Ordnung entspricht, reiche oder maximale Information hingegen der Unordnung. Ordnung und Information verhalten sich umgekehrt proportional zueinander: Wenn das eine wächst, nimmt das andere ab. „Gute“ Musik kann irgendwo dazwischen angesiedelt werden: eine Kombination von halber Ordnung und halber Unordnung! Das kann zum Beispiel kaum einen Bach-Kanon erklären, der genauso wohlgeordnet wie reich an Information ist.

Die ungewöhnlichste Frage ergibt sich aus folgender Feststellung: Während ich leicht eine maximale oder banale Ordnung (vergleichbar dem Ticken einer Uhr oder eines Metronoms) erfinden kann, kann ich mir keine Unordnung vorstellen. Um musikalische Unordnung zu schaffen, muss ich auf eine bestimmte Ordnung bauen; Unordnung wäre demnach nichts anderes als eine andere Art von Ordnung. Das gleiche gilt für die Dekonstruktion oder das Dekonstruieren: ein In-Unordnung-Bringen. Eine Leiche verwest zum Beispiel nach den Gesetzen der Natur. Also kann ein menschliches Wesen nur in der Ordnung existieren und Musik fügt sich – vermutlich – entweder in die Ordnung ein oder existiert überhaupt nicht. Wir Menschen haben, weil wir sozusagen ein „Punkt“ im Kosmos sind, keinen Zugang zum Chaos, nicht einmal in unserer Vorstellung. Was ist Unordnung also? Sie kann nur der Übergang, die Umwandlung oder möglicherweise die Abstufung einer bestimmten Art von Ordnung in eine andere Art von Ordnung sein. Dieser Übergang findet jedoch nicht ohne eine eigene Ordnung statt, auch wenn wir ihre Logik nicht entdecken können.

In der neueren Musikgeschichte kann der Zeitabschnitt zwischen dem Niederreißen der tonalen Ordnung und dem Errichten einer neuen seriellen Ordnung (der seriellen Dodekaphonie) als ein anarchischer betrachtet werden, aber das gilt nicht für die Werke Schönbergs, Bergs und Weberns, die diese neue Ordnung aufgestellt und dabei sicher nicht den Eindruck einer Unordnung erweckt haben. Darüber hinaus entdeckte ich keine Unordnung zum Beispiel in einem Werk von Xenakis, das auf den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit beruht und dazu gedacht ist, genau die Phänomene zu beschreiben, die als ungeordnet empfunden werden. Im Gegenteil kann bei mir ein Gefühl der Zusammenhanglosigkeit entstehen, wenn ich ein Stück höre,

das streng einer bestimmten Ordnung (tonal, modal, seriell, mathematisch und so weiter) folgt. Denn Banalität entsteht nicht nur, wie die Informationstheorie glaubt, wenn die „Information“ arm ist, sondern auch, wenn sie überreich ist. Umgekehrt kann Faszination sowohl im Bereich maximaler Ordnung als auch in dem der Unordnung entstehen.

Alle diese Beobachtungen sind als Warnung vor der Verwirrung gemeint, die entstehen kann, wenn man den Begriffen Ordnung – Unordnung eine bestimmte Wertigkeit zuordnet. Wertvolle Stücke oder wertlose Stücke können ihren Ursprung sowohl in der Ordnung als auch in der Unordnung haben. Sowohl Ordnung als auch Unordnung stehen daher jenseits des Wertungsbereichs.

Kollektive Ordnung (oder grammatischer Konsens) und kollektive Unordnung (oder individuelle Ordnungen und Unordnungen) lassen sich in eine ontologische Dreiheit fassen: das Einzelne, das Allgemeine und die Determinanten.⁷ In der Musik sind die Determinanten ständig vorhanden, weil jede Ordnung oder Unordnung, sei sie individuell oder kollektiv, über ihre eigenen Determinanten verfügt, die unauflösbar mit den Änderungen im Zeitfluss zusammenhängen. Mit anderen Worten: Nichts, das gewesen ist, wird jemals sein. Im Gegenteil, das Einzelne und das Allgemeine können von der Musik abwesend sein. Gerade die Abwesenheit entweder des einzelnen Elements (individuelle Ordnung oder Unordnung) oder des allgemeinen Elements (gemeinsame Grammatik oder Ordnung) kennzeichnet die beiden Paradigmen, die einander entgegengesetzt sind und sich im Laufe der Musikgeschichte abwechseln.

So durchwandert einer der Zyklen die Zeit in Richtung auf Verzweigung, indem er sich vom Allgemeinen zum Einzelnen genau dann bewegt, wenn das Einzelne nicht vorhanden ist. Der andere Zyklus legt den umgekehrten Weg in Richtung auf Unifikation zurück – vom Einzelnen zum Allgemeinen – wenn das Allgemeine verschwindet. Der Reiseweg der Musik gleicht einer unaufhörlichen Pendelbewegung, die zwischen zwei Polen hin- und herschwingt: dem Einzelnen und dem Allgemeinen. Ein Zyklus beginnt, wenn einer der beiden Begriffe erst fast nicht vorhanden ist, und endet, wenn er schließlich ganz vereinnahmt ist. Aber der Endpunkt eines Zyklus fällt wie beim Pendelschwung mit dem Anfang des nächsten Zyklus zusammen, weil die Vorherrschaft eines der Begriffe auch bedeutet, den anderen zu überschatten. Die Bewegung wird also in umgekehrter Reihenfolge fortgesetzt und tendiert niemals zum Stillstand.

Am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts scheint mit der weltweiten Verbreitung der europäischen Musikkultur und dem Erreichen völliger Verzweigung (bis hin zu jedem Komponisten und sogar zum einzelnen Werk) der musikalischen Grammatiken ein neuer Zyklus begonnen zu haben. Er ist unvorhersehbar hinsichtlich seiner Dauer und führt zur Vereinheitlichung, das heißt zu einer gemeinsamen musikalischen Grammatik. Um diesen neuen grammatischen Konsens zu erreichen – dieses Mal handelt es sich um einen planetarischen, der die Grundlage für eine universale

7 Constantin Noica, *Devenirea întru ființă (Ins Sein werden)*, Bukarest 1981, S. 167–390.

Kommunikation unter den Menschen zur Verfügung stellt – ist es notwendig, die divergierenden Einflüsse unzähliger lokaler Kulturen und die antagonistischen, monistischen und reduktionistischen Richtungen im gegenwärtigen Musikdenken auszugleichen. Die Harmonisierung der musikalischen Realitäten in der ganzen Welt setzt allerdings eine Vereinigung der Gegensätze oder eine „*coincidentia oppositorum*“ voraus, ein Begriff aus der Metaphysik von Nikolaus von Kues, der von der Systemtheorie übernommen wurde und genauso auf die Musik angewendet werden kann. Denn die Musik öffnet sich als Kunst sowohl dem Absoluten als auch der Wissenschaft. Darum trifft der folgende Kommentar von Ludwig von Bertalanffy über den cusanischen Begriff auch auf die Musik zu: „Die letztendliche Realität ist die Vereinigung der Gegensätze; jede Behauptung, die nur einen einzelnen Gesichtspunkt aufgreift, ist nur von relativer Gültigkeit und muss von einer antithetischen Behauptung ergänzt werden, die aus gegensätzlichen Gesichtspunkten entspringt.“⁸

Als Ergebnis der Informationsrevolution setzt sich die Globalisierung der Musik als ein natürliches und nützliches Phänomen heute weiter fort, indem sie die tatsächlichen Unterschiede zwischen Individuen, lokalen Gemeinden, regionalen Gemeinden usw. berücksichtigt. Gefahr lauert jedoch immer, wenn das Individuum und das Kollektiv aus dem kulturellen Wettbewerb eliminiert werden. Das bedeutet die Absicht, die Gesellschaft zu uniformieren und zu homogenisieren, das Allgemeine aufzuzwingen und das Einzelne auszurotten. Ein Konsens wird somit nicht in völliger Freiheit hergestellt, sondern durch Zwang, Macht oder Terror. Das Resultat kann nur ein verknöchertes Rückfall in die Subkultur oder der Tod der lebendigen Musik sein.

Der politische Faktor kann unter ruchlosen Umständen eine solche Uniformität erzwingen, wie es in den fünfziger Jahren im kommunistischen Rumänien geschehen ist. Zu dieser Zeit galten in der Sowjetunion bereits Shdanows Richtlinien für die Musik. Diese Richtlinien wurden danach auch in Rumänien eingeführt; ein schwerer kultureller „Eiserner Vorhang“ wurde heruntergelassen und legte den künstlerischen Austausch mit dem Westen und insbesondere mit der musikalischen Avantgarde lahm. Die Übeltäter suchten die künstlerische Freiheit zu ersticken und die kreative Kunst Rumäniens den Interessen des Einparteienstaats unterzuordnen. Während die Ausübung solch politischer Kontrolle in der Literatur, der bildenden Kunst, dem Film usw. möglich war, wurden ihr von der Musik Grenzen gesetzt. Der Grund war, dass der Inhalt der Musik mit Worten nur oberflächlich wiedergegeben werden konnte. In ihrem Innersten ist er unaussprechlich, er ist nur durch Verbote strikt musikalischer Natur, insbesondere grammatischer Art, eingeschränkt. Ein sprechendes Beispiel, das die Beziehung zwischen Wort und Musik erhellt, kann aus diesen Zeiten angeführt werden. Es geht um eine traditionelle rumänische Hymne, die von der neu errichteten kommunistischen Macht in Rumänien streng verboten worden war. Ironischerweise wurde die gleiche Hymne, obwohl sie von einem kommunistischen Land in Acht und Bann geschlagen worden war, von einem ande-

8 Ludwig von Bertalanffy, *Théorie générale des systèmes*, Paris 1973, S. 252.

ren, nicht minder kommunistischen Land eingeführt. Die Melodielinie – der musikalische Inhalt – wurde unverfälscht belassen, während der Text – der verbale Inhalt – restlos ersetzt wurde. Die gleiche Melodie konnte mit unterschiedlichen Liedtexten, die ideologisch widersprüchlich waren, gesungen werden: Der ursprüngliche kam aus einer Demokratie und der übernommene pries ein totalitäres Regime. Trotz der politischen Opposition zwischen den beiden Liedtexten spielten sie zur gleichen Melodie die gleiche Rolle: eines Lieds, das die Massen beflügeln sollte. Es gibt folglich keine Zweierbeziehung zwischen Wort und Musik, nur eine eventuell vollkommene Anpassung hinsichtlich des Ziels, eine bestimmte Funktion auszuüben.

Die vom Kommunismus eingeführte politische Uniformität hat die Musik gezwungen, nur solche Texte, Stücktitel und Worte zu verwenden, die den Machthabern genehm waren, und gleichzeitig nicht gegen die vereinfachten grammatischen Regeln zur Komposition von Melodie, Harmonie, Form usw., die von ungebildeten Politikommissaren vorgeschrieben wurden, zu verstoßen.

Andere Gefahren – nicht minder bedrohliche – entstehen aus einer übermäßigen Kommerzialisierung der Kunst. 1985 beschrieb Klaus Huber im Programmheft des Metzger Festivals zwei Gefahren, die er dem sozialen Druck zuordnete, der vom kommerziellen Markt auf den Komponisten in einer Konsumgesellschaft ausgeübt wird. Wenn der Künstler, so schrieb er, die Chancen ausnutzt, die der Markt ihm bietet, dann wird sich die Kunst in Richtung auf eine grenzenlose Kommerzialisierung und Vulgarisierung entwickeln, um unaufhaltsam in der Bedeutungslosigkeit zu verschwinden. Wenn der Künstler im Gegensatz dazu dem Markt den Rücken zukehrt, dann wird die Kunst sich zu einer extrem individualistischen Sache entwickeln sowie zu einer drastischen Restriktion ihrer Gültigkeit für das einzelne Individuum, das sie hervorgebracht hat; und schließlich würde sie ebenso an Bedeutung verlieren.⁹

Die erste Gefahr führt zu einer Uniformität, die vom Musikmarkt diktiert wird. Nur die Stücke, die unmittelbar verkäuflich sind, besonders diejenigen, die geeignet sind, einer Mehrheit der Verbraucher, die ungebildet sind und einen zweifelhaften musikalischen Geschmack haben, zu gefallen, werden gekauft, annonciert und kommerzialisiert. Mehr noch: Der unbegrenzte und bevorzugte Zugang der Händler zu den Massenmedien mit dem Ziel, profitable Musik zu präsentieren, zu verbreiten und zu verkaufen, ist geeignet, ein immer größeres Publikum und einen immer profitableren Markt für subkulturelle Produkte zu erschließen. Große Musik geht somit unter in einer Uniformität, für die ausschließlich ökonomische Gründe verantwortlich sind und die von mächtigen Kulturadministratoren, die nicht selten halbe Analphabeten sind, gefördert wird.

Die zweite Gefahr hat ebenso die Ausmerzung des Individuums zur Folge. Wenn ein Komponist jeder Chance entbehrt, sein Werk bekannt zu machen, verschwindet

9 Klaus Huber, *Von Zeit zu Zeit*, in: *14es rencontres internationales de musique contemporaine*, Programmheft, Metz, 21. – 24. November 1985, S. 35–36.

er als Spezies einfach, sofern er nicht länger für „ein hypothetisches Du“ schreibt, wie Strawinsky es verlangte, sondern nur noch für sich selbst.

Schließlich glaubt Klaus Huber, dass die weiter zunehmende Polarisierung zwischen allen Antagonismen der materialistischen Richtung und allen der spirituellen Richtung eine Zersplitterung von unvorstellbarer Proportion auslösen wird.

Nähern wir uns vielleicht der Erfüllung dieser düsteren Prophezeiung? Wird die Menschheit danach noch in der Lage sein, die dynamische Entwicklung und die Größe, die von der europäischen Musik im zweiten Jahrtausend hervorgebracht worden ist, über den ganzen Planeten ins dritte Jahrtausend fortzusetzen? Wird die Geschichte das zyklische Pulsieren zwischen Vereinheitlichung und Verzweigung als eine Bedingung für stimulierende Kreativität fortschreiben? Wird es möglich sein, die Fallstricke der Uniformität zu vermeiden, die von politischen, ökonomischen oder anderen Ursachen, die heute immer noch schwierig zu ermessen sind, gelegt wurden? Wird die Elitekultur auf Kosten der Erhebung der Massen zur hohen Kultur verwelken, auch zugunsten einer konsumistischen Subkultur oder einer anderen Art von Kunst? Wird es dem Menschen möglich sein, seine eigene Seele zu retten, um Selbstzerstörung und einen Rückfall in einen subhumanen Abgrund zu vermeiden?

Alle diese Situationen können, mit Fragezeichen, bei mehr oder weniger hoher Wahrscheinlichkeit, tatsächlich unerwartet eintreten. Darum braucht Musik, um zu ihrer eigenen Erlösung beizutragen, nur ihre unmäßige Neigung zum Profanen abzumildern und vorrangig ihre eigene Existenzberechtigung zu kultivieren: die eines freien und selbstlosen Dienstes am Sakralen.

Planetarische Grammatik

Ștefan Niculescu 1992

Anfang der fünfziger Jahre schloss ich mein Studium am Polytechnikum ab und wurde Bauingenieur. Die alte Leidenschaft für Musik ist aber stärker gewesen, was mich dazu brachte, den Ingenieur-Beruf aufzugeben und zur Hochschule für Musik zurückzukehren, an den Ort, an dem ich während des Kriegs Klavier studiert hatte. Diesmal wollte ich Komposition studieren. Die Schule, die ich verlassen hatte, um am Polytechnikum zu studieren, fand ich nun völlig verändert vor: Das „königlich“ aus der Bezeichnung des Königlichen Konservatoriums hatte man entfernt. Das neueingesetzte kommunistische Regime hatte das monarchistische Rumänien in eine Volksrepublik umgewandelt. Das ganze Unterrichtssystem wurde nach sowjetischem Modell radikal umgestaltet. Es war die schreckliche Shdanow-Zeit, Die neueren Werke von Strawinsky, Hindemith, Bartók, Schostakowitsch und Prokofieff wurden verboten. Über Webern, Schönberg, Berg und andere konnte man nur im Flüsterton sprechen. Wer offen für sie eintrat, geriet in Gefahr.

Trotz dieses kulturellen Terrorklimas hatte ich die außerordentliche Chance, im Hause meines Professors für Komposition, Mihail Andricu, die neuesten Schallplatten, Bücher und Noten – die meisten kamen aus Frankreich – hören und lesen zu können. Andricu hatte das Wagnis auf sich genommen, die Beziehung zur französischen Botschaft aufrechtzuerhalten, und bekam auf diese Weise die neuesten Kulturinformationen. Damals war die Post noch unsicher und gefährlich. Der Briefwechsel ging durch die Zensur, und diese zog alles, was ihr verdächtig vorkam, ein. Andricu hat selbstverständlich einen hohen Preis für seine Beziehungen mit dem französischen Kulturattache zahlen müssen. Aber während meiner Studienzeit konnte ich auf diese Weise immer Noten und Bücher ausleihen, die ich anderswo kaum finden konnte.

Das war das damalige kulturelle Klima, das mir die Begegnung mit Olivier Messiaens Musik ermöglichte. Bis dahin hatte ich Einflüsse von Enescu, Bartók, Strawinsky und Hindemith aufgenommen. Der entscheidende Augenblick kam mit der Lektüre von Messiaens Buch *Technique de mon langage musical*, das 1944 erschienen war, das wir aber erst 1952 lesen konnten. Für mich war dieses Buch eine Offenbarung, und da es damals keine Kopiergeräte gab, habe ich das ganze Buch mit der Hand abgeschrieben, wie auch viele Werke von Webern, die für mich eine weitere Offenbarung waren.

Was hat Messiaen gebracht? Zum einen, einen neuen Blick auf die Musik. Ausgehend von Messiaens berühmten „Modes à transpositions limitées“ [Modi mit begrenzter Transponierbarkeit] bot sich die Möglichkeit an, verschiedene Tonskalen mit bestimmten mathematischen Eigenschaften – wie die Symmetrie, von der

mathematischen Gruppentheorie her begründet – zu bilden, was eine besondere Faszination auf mich ausübte. Eine andere fesselnde Idee war die von Messiaen festgestellte Beziehung zwischen der Struktur der Tonskalen und der Rhythmus-Struktur, wobei wiederum die in beiden Bereichen anwesende Symmetrie diesem Verhältnis zugrunde lag.

Messiaens Syntax, mit anderen Worten, die Zeitordnung der Töne, hat mich ebenso in Begeisterung versetzt. Seine Musik ist im 20. Jahrhundert eine der erfindungsreichsten auf dem Gebiet der Syntax, ähnlich wie Bachs Musik zu dessen Zeit war.

Messiaen hat uns die Möglichkeit gezeigt, verschiedene andere Musikarten – sei es traditionelle oder moderne, europäische oder außereuropäische Musik, wie auch – als Grenzfälle – jedes Lautphänomen, einschließlich Klänge der Natur, wie Vogelgesang oder das Tosen eines Wasserfalls – in unsere eigene Musik einzuverleiben. Er wusste seinen absolut persönlichen Stil beizubehalten, indem er sein eigenes System, all das, was er geliebt hat und was sein Schaffen angeregt hat – vom mittelalterlichen gregorianischen Choral oder dem indischen Raga bis zu Monteverdis, Debussys oder Jolivets Musik –, zu einem Ganzen vereinigte.

So war Messiaen nicht in der westlichen „Kulturprovinz“ gefangen. Noch lange vor der gegenwärtigen Idee eines einheitlichen Europas hat er ein weiter ausgedehntes planetarisches Bild entworfen. Er vereinte das Abend- und das Morgenland, die gelehrte und die archaische Musik und entdeckte auf diese Weise, dass nicht nur verschiedene, sondern auch entgegengesetzte Kulturen zusammenfließen können. Von diesem Standpunkt her ist Messiaen zeitnahe, auch wenn sein System oder seine Kompositionstechnik schon Eigentum der Geschichte ist.

Musik ist im 20. Jahrhundert oft in einer radikalen Art und Weise „erfunden“ und „entdeckt“ worden. Es fehlte ihr aber ein für alle Komponisten gemeinsames musikalisches Grammatikmodell, wie es einst, in anderen Jahrhunderten, das tonale System darstellte. Jeder Komponist hat sich seine eigene Grammatik aufgestellt. Heute aber müsste der Reduktionismus unserer Zeiten auch in der Musik überholt werden, so wie es unter anderen auch Messiaen versucht hat. Als einschränkend gilt sowohl der Komponist, der das Neue verwirft und in die Vergangenheit flüchtet, als auch derjenige, der der Vergangenheit den Rücken zukehrt und alles wieder neu erschaffen will. Das Streben nach einer neuen universellen oder planetarischen Grammatik – der einzige Weg zur wirklichen Kommunikation – setzt eine pluralistische Auffassung voraus, die die verschiedenen gegensätzlichen, monistischen und einschränkenden Richtungen des musikalischen Denkens ins Gleichgewicht bringen soll. Es handelt sich um eine Weise, Gegensätze zu vereinigen, ein Weg, der zum Beispiel von der jungen Systemtheorie oder von der Elementarpartikelphysik entdeckt wurde, aber auch den Musikern nicht fremd ist: Jede Behauptung soll durch eine entgegengesetzte Behauptung ergänzt werden, indem man von widersprüchlichen Standpunkten ausgeht. Wir können hier den von Nikolaus von Kues

eingeführten Begriff der letzten Realität in einer anderen Form wiedererkennen.

Nikolaus von Kues und Messiaen, ein Denker und ein Komponist, gehörten derselben Religion an, deren hingebungsvolle Diener sie ein Leben lang waren, einer Religion – meine ich –, die durch ihren möglichen weiten Blick auf die Menschheit beide zu universellen und zur gleichen Zeit persönlichen Visionen geleitet hat.

MÉLODIE EN GRAPPES D'ACCORDS
POUR PIANO
Hommage à Messiaen
Stefan Niculescu
1992

The musical score is handwritten and consists of three systems of staves. The first system includes dynamics like *ff* and *pp*, and a tempo marking of *mp*. The second system includes a *Ped. sempre al fine* instruction. The third system includes a *(Ped.)* instruction. The score features complex chordal structures and dynamic markings.

Handwritten musical score for piano, titled "Mélodie en grappes d'accords" by Ștefan Niculescu. The score is divided into three systems, each with a grand staff (treble, middle, and bass clefs). The first system starts with a 3/4 time signature and includes dynamic markings like *ff*, *pp*, and *mp*, along with triplet markings. The second system continues with similar dynamics and includes a "Ped." (pedal) marking. The third system concludes with a "ca. 130''" marking and an asterisk. The notation is dense, featuring many accidentals and complex chordal structures.

Abb. 1

Ștefan Niculescu, *Mélodie en grappes d'accords* pour piano. Hommage à Messiaen, Partitur
 © MusikTexte

Schöpfung in der Musik

Ștefan Niculescu und Nicolae Teodoreanu im Gespräch 2008

Zehn Tage, bevor Ștefan Niculescu von uns gegangen ist, habe ich mit ihm ein Gespräch über das Schaffen geführt. Wir sprachen über individuelles Schaffen (eines Autors) und kollektives Schaffen (eines Volkes). Es war ein ganz „gewöhnliches“, oft fragmentarisches Gespräch, wie wir es oft führten. Meistens provozierte er einen Meinungs austausch, und man versuchte, seine eigenen Gedanken zu definieren; er entwickelte diese weiter, als Ergebnis langjähriger Nachdenkens, jedoch ohne einen dabei zu erdrücken. Ein Gespräch mit ihm fand auf gleicher Augenhöhe statt, deshalb war es immer sehr spannend. Damals war mir natürlich nicht bewusst, dass er, der hier so tiefgründig und gelehrt mit mir sprach, plötzlich für immer schweigen wird, dass dieses Monument von Gelehrtheit in einem einzigen Augenblick in sich zusammenbrechen kann. So gerne hätte ich noch mit ihm über vieles gesprochen. – Hier das „fragmentarische Gespräch“:

Teodoreanu: Brăiloiu [Constantin Brăiloiu: *Problèmes d'ethnomusicologie*, Minkoff Reprint, Genf 1973] scheint mir besonders tiefgründig, wenn er über das kollektive Schaffen spricht. Ich glaube, er hat etwas von Jung.

Niculescu: Was eindeutig ist und was man auch sofort versteht, ist, dass das so genannte kollektive Schaffen auf einer mehr oder weniger kollektiven Grundlage steht. Aber auch das kollektive Schaffen basiert auf der individuellen Erfindung eines einzelnen genialen Menschen, dessen Werk vom Kollektiv angenommen wurde und nach Jahren, sogar nach Jahrhunderten, Jahrtausenden heute noch präsent ist. Wie könnte man es sonst erklären!

Teodoreanu: Brăiloiu spricht aber nicht von der Anwesenheit einer Persönlichkeit, sondern von natürlichen Vorgängen, die der Mensch entdeckt, egal, auf welchem Punkt des Globus er sich befindet. Das behauptet auch Jung, wenn er meint, dass Archetypen nicht aus persönlicher, individueller Erfahrung hervorgehen.

Niculescu: Ich möchte über etwas anderes sprechen: Dass es eine individuelle Schöpfung auch im Bereich der kollektiven gibt. Dass es Menschen gibt, und es kann nicht sein, dass es sie nicht gibt, die musikalisch überdurchschnittlich veranlagt sind, die etwas schaffen, das bleibt, etwas, das danach verfeinert wird und – ich weiß nicht wie – von der Gruppe, vom Kollektiv, aufgenommen, integriert wird. Es gibt einen Beethoven, einen Bach, ein etwas ... ich kann mir selbst nicht jene „Colinde“ erklären, die Bartók gesammelt und für das Klavier umgeschrieben hat. Sie sind so genial, dass man keine einzige Note verändern könnte. Und sie sind von einer absoluten Perfektion – beim Singen allein erhebt sich die Seele. Es ist unvorstellbar, welche Kraft in ihnen steckt! Nein, da kann man nicht sagen, dass irgend etwas, was man ohnehin nicht benennen kann, „geschliffen“ wurde. Unsinn! Sie sind von einem genialen Menschen gemacht. Und man besaß die Intelligenz, sie so zu erhalten.

Geniale Menschen gibt es somit nicht nur in der musikalischen Hochkultur, sondern auch in der musikalischen Volkskultur.

Teodoreanu: Dieses Verfeinern bedeutet ja nicht, dass das ganze Dorf da mitmacht ...

Niculescu: Die gescheiterten, kultivierten Menschen!

Teodoreanu: Einige natürlich. Die Idee ist, dass wir in der musikalischen Volkskultur kein Kunstwerk in unserem Sinne (Sinfonie etc.) finden, weil das Kunstwerk an sich gar nicht existiert. Deshalb redet Brăiloiu von einem idealen Archetyp, weil man es nicht notiert. Ein Lied ist nie eine feste Form; jedesmal wenn es gesungen wird, ist es immer ein bisschen anders. Das hat Brăiloiu beschäftigt, die Mechanismen der Volksschöpfung funktionieren anders als die der Kunstschöpfung. In der Letzteren geht man immer von Fixpunkten aus, und die entwickelt man immer weiter, während man in der Volkskunst keine Möglichkeit hat, sie zu objektivieren, in einem Objekt festzuhalten.

Niculescu: Das stimmt, aber ... Bis die Musiknotation aufkam, war die Musik in Westeuropa genau so. Oder man hat so spärlich notiert, dass es nicht zählte. Es war genau so.

Teodoreanu: Bis zu Papst Gregor.

Niculescu: Auch nach Papst Gregor.

Teodoreanu: Gewissermaßen findet das auch in der Psalmmusik statt, sie hat Noten, aber jeder Interpret ...

Niculescu: Noch mehr als das. Heutzutage ist es unmöglich, die byzantinische Musik so wiederzugeben, wie sie im 6. Jahrhundert gesungen wurde. Es geht nicht, man weiß nicht, wie sie gesungen wurde. Man weiß auch nicht, wie die gregorianische Musik um 1200 gesungen wurde, man kann es nur vermuten.

Teodoreanu: Man verließ sich auf das Gedächtnis – wie in der Volksmusik. Es war ein Weitergeben vom Lehrer zum Schüler. Die Psalmsänger lernen heute noch so. Du kennst die Noten, diese helfen nicht weiter, wenn man nicht weiß, wie sie gesungen werden.

Niculescu: Da ist noch etwas. Die gesamte europäische Kunstmusik, mit Ausnahme der letzten zwei Jahrhunderte, hatte als Grundlage die Improvisation. Es gab in den Stücken eingeschlossene improvisatorische Momente. Man konnte verändern Es gibt zum Beispiel Sonaten von Mozart, die von anderen ein bisschen anders gespielt wurden. Jetzt ist es ein Verbrechen, etwas zu ändern. Es ist ein Verbrechen! Ich weiß, dass es ein Verbrechen ist!

Teodoreanu: Das würde bedeuten, in die Phänomenologie des Schaffensprozesses einzudringen, dorthin, wo die Sonate entsteht, und den Mechanismus der Entstehung einzufangen.

Niculescu: Genau, genau!

Teodoreanu: Da sollte man nicht gleich zu korrigieren beginnen, nur weil es einem so gefällt. Denn auch Mozart hat sich dabei etwas gedacht, hat ausprobiert, bis er der Sonate diese Form gab. Er musste sich zwischen mehreren entscheiden, vielleicht war es eine Option des Augenblicks, die in einem anderen Moment anders ausgefallen wäre.

Niculescu: Ja, sicher. Auf jeden Fall war er ein außergewöhnlicher Mensch. Du weißt, er hat sehr gerne gegessen und getrunken. Nachdem er gut gegessen hatte, setzte er sich in einen Sessel und „assimilierte“ das Essen. Während er dort saß und einnickte, entstand in seinem Kopf eine Sinfonie. Und als er aufstand aus dem Sessel, war das Essen verdaut und „die Sinfonie fertig“. Er musste sie danach nur aufschreiben. Was ich sagen will: Die Form war fix und fertig. Das ist ein Zeichen einer außergewöhnlichen Genialität.

Heute sieht man das ein bisschen anders. Ich las irgendwo, dass sein Vater ihn schlug, damit er lerne. Das stimmt nicht. Er lehrte ihn nur, Mozart nahm zehn Mal mehr auf. Sein Vater ist erschrocken, als er sah, was sein Sohn alles assimilieren konnte. Im Alter von sieben oder acht Jahren sprach er fünf Sprachen, er konnte auch Latein. Als er acht war, rief ihn der Papst zu sich und bat ihn, religiöse Musik für einen lateinischen Text zu komponieren. Kein Problem im Alter von acht Jahren. Mein Gott! Und andere, die sich abquälen. Aber auch diese setzen sich durch. Was soll ich als Beispiel anführen? Vielleicht die *Sinfonie in D* von César Franck. Diese hat er im Alter komponiert. Bis dahin hat er sich herumgequält, hat einige Stücke geschrieben und dann – auf einmal dieses gewaltige Werk! Er hat sich erst spät durchgesetzt.

Teodoreanu: Trotzdem, um wieder auf Brăiloiu zurückzukommen, die Mechanismen des Schaffens funktionieren bei mündlich überlieferter Musik anders als bei der europäischen Kunstmusik. In der europäischen Musik haben wir das Werk oder Meisterwerk (wenn es besonders wertvoll ist) und den Komponisten oder das Genie. In der anderen ist alles flüchtiger, fließender ...

Niculescu: Auch dort gibt es ein Genie!

Teodoreanu: Das Genie ist nicht genannt. Deshalb scheinen im Vergleich zur europäischen Musik alle anderen Arten minderwertiger. Man kann keinen genialen Komponisten in der Psalmmusik benennen oder in der japanischen Musik oder in der Volksmusik. Gibt es in diesen Musiken ein Hauptwerk?

Niculescu: Warte! Als ich in Deutschland war, in Berlin, fand dort jedes Jahr ein Festival außereuropäischer Musik statt. Dieses dauerte so um die zwei Wochen. Und wer wurde hier eingeladen? Die größten Persönlichkeiten aus Asien und Afrika. Diese waren unglaublich!

Teodoreanu: Das waren Komponisten-Interpreten. Der Unterschied ist nicht so eindeutig auszumachen.

Niculescu: In der Psalmmusik waren alle Komponisten-Interpreten. Alle. Du konntest hören, wie großartig der eine spielte und der andere nebenan nicht. Ich finde

nicht, dass die Unterschiede so eindeutig sind. Du nimmst viel zu sehr alles auseinander. Natürlich hat Brăiloiu recht, aber man sollte nicht alles so auseinandernehmen, also unüberwindbare Grenzen ziehen, einen eisernen Vorhang.

Teodoreanu: Mir scheint, wenn man sie ein bisschen auseinandernimmt, verstehen wir besser, wie diese Musiken funktionieren.

Niculescu: Wir verstehen sie überhaupt nicht besser! Wir verheddern uns nur und sagen, die sind so und die anderen so. Diese ja, die anderen nicht. Diese bivalente Logik ist keine gute Logik. Die Logik ist eigentlich trivalent, quadrivalent. Sie hat viele Werte.

Teodoreanu: Gut, aber, damit wir uns orientieren können, müssen wir sagen: Das ist links und das ist rechts.

Niculescu: Danach korrigieren wir es. Ja, das ist so oder nicht. Aber die Wirklichkeit ... , die Wirklichkeit ist anders. – Und eine Psalmmusik oder eine Musik im Stile der Volksmusik zu komponieren, wie man das in der europäischen Kunstmusik jetzt macht, ist auch verrückt. Weil es nicht möglich ist. Wir sind definitiv von der europäischen klassischen Musik geprägt, von der wir natürlich auch lernen, was in den anderen Kulturen vor sich geht

Letzte Worte... geheime Dinge

Ștefan Niculescu in der Erinnerung von Nicolae Teodoreanu 2008

Einige Tage, bevor er für immer von uns ging, traf ich Ștefan Niculescu, um einige Dinge zu erledigen. Bei dieser Gelegenheit führten wir ganz spontan ein Gespräch über den Zweck der Musik. Seine Worte, aufgenommen auf ein ganz gewöhnliches Diktiergerät, wurden für mich sehr bald Worte des Abschieds, die letzten Worte. Als ich sie mir später anhörte, habe ich besser als je zuvor verstanden, worin die Verbindung zwischen Musikschöpfung und religiösem Gefühl besteht. Diesen Gedanken, von breitem Interesse, führe ich weiter unten aus.

Für Ștefan Niculescu war die Annäherung zwischen diesen zwei Welten keine äußere, konjunkturelle, einfach nur traditionelle, sondern eine essentielle, von tiefgehendem Engagement. Seine Musik, die in beeindruckender Weise religiös ist, vollzieht keine oberflächliche Annäherung zwischen einem religiösen Text und einer beliebigen Musik, sondern sie ist Eintauchen des eigenen Selbst in jene Tiefen des Wesens, die allen Menschen gemein sind. Dort haben sowohl die Musik als auch das Gebet ihren Ursprung. Das sind zwei Seiten der gleichen Hochachtung vor dem Göttlichen. Den Weg, in die Tiefe des Wesens zu dringen, öffnen nicht der Verstand und auch nicht das Gefühl, sondern, jenseits dieser, eine gewisse Art zu fühlen, üblich in allen Initiations-Disziplinen, einschließlich des Christentums. Sein Blick, gerichtet auf jenen Punkt, wo sich das Herz befindet, brachte Ștefan Niculescu in die paradoxe Situation, gleichzeitig ökumenisch und auch streng orthodox zu sein. Coincidentia oppositorum (Übereinkunft der Gegensätze). Zu diesem geheimen Punkt des Herzens, des Wesens, ist er vor kurzem gegangen, nicht, um sich zu entfernen, sondern um uns näher zu sein.

Im Weiteren gebe ich seine letzten Worte unbearbeitet wieder, daher ihr mündlicher Charakter:

„Fühlen. Natürlich höre ich mit dem Ohr, aber nicht das Ohr vibriert. Hier vibriert das Herz, nicht? Ich fühle etwas. Zum Beispiel könnte ich weinen, wenn ich etwas tue, was mir sehr gefällt. Manchmal passiert das. Wenn Bach etwas komponierte, weinte er. Da war etwas. Er fühlte etwas. Man darf sich selbst nicht als Beispiel anführen. Die Unterschiede zu Bach sind gewaltig. Ja, aber das ist es. Ich arbeite an einem Stück, ich arbeite so lange, bis mich etwas berührt, das mich jenseits des Alltags in eine andere Zeit transportiert. Das Erleben ruft eine andere Art von Zeit hervor – eine andere Art von Zeit als die berechnete Zeit (wie man sie bei der Volksmusik berechnet ...).

Und jene, die in den Fernen Osten fahren, um eine gewisse Spiritualität zu erlernen – das ist ja gut. Das Problem ist ja nicht, eine gewisse Technik zu erlernen, sondern zu fühlen wie sie. Die Doktrinen aus dem Fernen Osten sind ja großartig, aber für diejenigen dort, weil sie im absoluten Einklang damit sind. Bei uns ist alles rational.

Es gibt ein Buch, das hat den Titel *Die Kunst des Bogenschießens*. Und zwar im Zenbuddhismus. Im Zenbuddhismus gibt es mehrere Stufen: Wie man Blumen

anrichtet All das ist Initiation. Eine auch mit dem Bogen. Es gab einen deutschen Professor, du kannst dir vorstellen, wenn ich sage deutsch, dann meine ich jemanden, der Verstand hat. Er wurde nach Japan geschickt, um, ich weiß nicht was, zu unterrichten. Dort sagt er: „Wenn ich schon hier bin, dann sehe ich mir mal an, was das ist mit dem Bogenschießen. Ich gehe auch zu diesem Guru, es zu lernen.“ Dieser sagt: „Das ist nichts für Sie.“ Er antwortet: „Ich will es aber unbedingt.“ „Gut“, antwortet der Guru, „wenn du unbedingt willst, bitte.“ Er blieb ein Jahr. Und was tat er? Er maß. Er schaute sich jene an, die gut mit dem Bogen umgehen konnten. Dann maß er, wie viel Zentimeter dieser Bogen schoss, wie er die Muskel spannte, welche Muskel entspannt blieben, alles also gut deutsch, jedes Detail erfasste er rational. Nach einem Jahr: nichts. Warum nichts? Die nächste Probe war, im Dunkeln genau ins Zentrum zu schießen. Also, ohne zu sehen, instinktiv. Nur der liebe Gott weiß, wie man das schafft, ohne zu sehen. Nach einem Jahr wieder nichts. „Gehen Sie, das ist nichts für Sie.“ „Noch ein Jahr bitte.“ Nach drei Jahren hat er es geschafft. Diesmal war es gefühlt. Es ist nicht gedacht, nicht berechnet, nichts davon. Große Kunst ist jene, in die auch Berechnung einfließt. An erster Stelle jedoch steht das, was gefühlt ist. Das gibt es auch bei uns. Alle unsere Priester sagten das. Bei den Katholiken nicht, aber hier bei uns geht es um das Gefühlte, das sehe ich ständig bei allen, auch bei den Großen. Bei Priester Sofian [Im Herzen fühlt man das, was man mit Worten, Verstand oder logischem Denken nicht erreichen kann] und ... bei allen Leuten.

Auch ich gebe meinen Schülern oft dieses Beispiel, aber sie verstehen es nicht. Man muss so weit kommen, Musik aus dem, was man fühlt, zu machen. Das heißt nicht, den Verstand auszuschalten, im Gegenteil. Er ist wichtig. Aber man muss mit dem Herzen arbeiten, weil das Zentrum der Intelligenz das Herz ist. Das sagen die Priester. Es ist nicht der Sitz der Gefühle. Es ist, wie soll ich sagen, der Sitz des Über-rationalen. Das ist der Verstand. Der Verstand ist dafür zuständig. Aber hier, hier ist auch der Platz für Jesus, nicht wahr? Auch das ist hier.

Und alle reden darüber, allen voran Priester Sofian. Alle Heiligen sprechen über Gebete, die müssen gelebt sein. Priester Sophrony (mit Gebeten kann man eine transzendente Ebene erreichen)... und alle. Sie müssen gelebt sein. Müssen gedacht sein, ja, ich kann nicht Nein sagen, aber in einem gewissen Moment zählt die Vernunft nicht und auch das Wort nicht. Es muss gelebt sein, also gefüllt mit etwas, mit einem Sinn. Es muss mit Tränen gelebt sein. Wenn das Gebet mit Tränen gelebt wird ... Auch von Tränen gibt es ungefähr neun Arten. Ja, die guten Tränen müssen es sein.“

**Ștefan Niculescu beim
Komponisten-Colloquium
2006 in Oldenburg**

Ştefan Niculescu 2006 in Oldenburg

Kadja Grönke

Musik ist Ausdruck ihrer Zeit. Dass jede Zeit ihre eigenen Themen künstlerisch darstellt und folglich auch jede Zeit ihre eigenen künstlerischen Ausdrucksweisen sucht und findet, mag eine Binsenweisheit sein – ebenso wie die Erkenntnis, dass künstlerische Mittel immer auch aus ihrer Zeit heraus verstanden werden müssen. In einer Gegenwart jedoch, in der Musik immer häufiger zum Hintergrundgeräusch absinkt und als mehr oder weniger belanglose Unterhaltung konsumiert wird, ist es schwer, anspruchsvolle Komposition in ihrer musikalischen Besonderheit einem Publikum zu vermitteln.

Hier besetzt das Komponisten-Colloquium der Universität Oldenburg eine zentrale Schnittstelle zwischen dem Erfinden von Klängen, dem Entziffern und Zum-Klingen-Bringen, dem wissenschaftlichen Verstehensversuch und dem Publikum, für welches das Ganze eigentlich gemacht ist. Was im Konzertalltag allzu leicht getrennte Wege geht, wird hier zusammengebracht und in Form von Vorträgen mit Musikbeispielen und anschließender Diskussion – oder im Rahmen von Gesprächskonzerten – lebendig entfaltet.

Fragen wie „Warum ist Musik so, wie sie ist?“, „Wie ist sie gemacht?“, „Was bedeutet sie?“, „Für wen existiert sie?“ zielen nicht nur auf musikalische Analyse von bereits Komponiertem, sondern bilden auch den Kernimpuls für das Entstehen neuer Werke. Die Kreativität, mit der diese Fragen beantwortet werden, und die Neugier, mit der Zuhörerinnen und Zuhörer diese Fragen stellen und plausible Antworten einfordern, machen einen Gutteil des Komponisten-Colloquiums aus. Und immer wieder erleben Künstler wie Publikum, dass das Musik-Erfinden, Musik-Machen, Musik-Erleben eine existentielle Urerfahrung bedeutet, die Kunst zu einem Lebens-Mittel, zu einem Mittel des Lebens und Überlebens, macht.

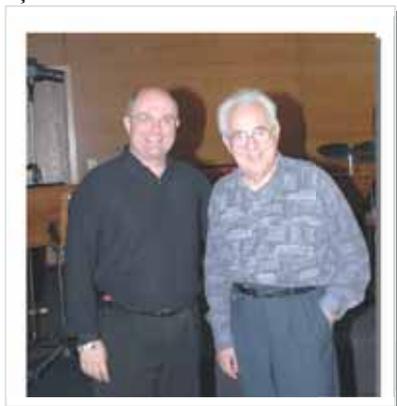
Insbesondere in Ländern, in denen das Dasein Restriktionen unterliegt (seien sie politischer, seien sie materieller Art), entfaltet Musik diese Sprengkraft. Wer in einer Diktatur lebt, braucht eine Hoffnung, eine Idee, einen Weg ... oder jemanden, der in der Lage ist, zu formulieren, was fehlt. Hier hat Musik, hat Kunst allgemein ihren zentralen Ansatzpunkt und ihr utopisches Potential.

Unmittelbare Erfahrung, die künstlerisch transformiert wird, vermag aber auch über ihre Entstehungsumstände hinaus existentiell wirksam zu bleiben und im Innersten zu berühren. Das zeigte sich im Sommer 2006, als es im Rahmen des Komponisten-Colloquiums der Universität Oldenburg zu einem inoffiziellen Gipfeltreffen zeitgenössischer rumänischer Komponistinnen und Komponisten kam. Anlass war der Besuch von Ştefan Niculescu, einer der zentralen Gestalten der rumänischen

Avantgarde der 1950er Jahre und bei seinem Besuch noch immer einer der interessantesten, einflussreichsten Vertreter der zeitgenössischen rumänischen Musik. Ihm war es zu wenig gewesen, nur für einen einzigen Vortrag den Weg von Bukarest ins niedersächsische Oldenburg auf sich zu nehmen, und so wurde zunächst eine Doppelveranstaltung geplant in Form von Gespräch mit anschließendem Konzert. Daraufhin bot Niculescu selbst noch einen Workshop an (der letztlich die Form einer Podiumsdiskussion hatte) und stand außerdem für ein Seminar „Zwischen Interview, Rezension und Analyse“ zur Verfügung, so dass sich das Ganze zu einem dreitägigen Niculescu-Festival ausweitete (30. Juni bis 2. Juli 2006: 30. Juni 2006, 18.00 Uhr: Ștefan Niculescu, „*Pomenire, ein Rumänisches Requiem*“. *Bemerkungen zu sakraler Musik in meinem Schaffen*; 20.00 Uhr: Porträtkonzert mit dem Ensemble Contraste, Bukarest, Rumänien; 1. und 2. Juli 2006: Seminar und Workshop mit Ștefan Niculescu).



Ștefan Niculescu mit dem Ensemble Contraste nach dem Konzert im Kammermusiksaal



Niculescu mit Ion Bogdan Ștefănescu und Adina Sibianu

Die Möglichkeit, mit einem der ganz Großen der rumänischen Musik über sein Leben, sein Schaffen und die Musik der Gegenwart zu diskutieren, zog unerwartete Kreise und erfasste nicht nur die Veranstalterin des Komponisten-Colloquiums, Violeta Dinescu, sondern auch ihre ehemalige Bukarester Kommilitonin, Adriana Hölszky. Diese beiden heute international wohl bekanntesten zeitgenössischen rumänischen Komponistinnen (beide mit Professuren außerhalb Rumäniens) stießen kurzfristig zu Niculescus Workshop hinzu und wurden von dem gänzlich uneitlen alten Herrn sofort mit in die Gespräche einbezogen. Auf diese Weise wurde aus dem geplanten Niculescu-Workshop eine angeregte Podiumsdiskussion zu aktuellen Fragen der rumänischen Musik, die reichhaltig mit Hörbeispielen aller Art durchsetzt war. Zugleich wurde deutlich, wie die individuell unterschiedlichen Lebens- und Kunsterfahrungen Niculescus und der beiden Komponistinnen dennoch grundsätzlich gleichartige Forderungen an Musik, Publikum und Kulturbetrieb hervorbrachten. Die Klarheit, mit der Violeta Dinescu, Adriana Hölszky und Ștefan Niculescu über Kunst und Mensch, Kunst und Leben, Kunst und Politik sprachen, war insbesondere für das jüngere, studentische Publikum, das fern von politischen Einschnürungen aufgewachsen war, eine nachdrückliche Erfahrung.

Auch das begleitende Seminar, das als Veranstaltung zur Angewandten Musikwissenschaft gedacht war und den Studierenden neben Einblicken in das Leben und Schaffen Niculescus vor allem Fertigkeiten in Interview- und Gesprächsführung, Werkrezension und allgemeiner Berichterstattung vermitteln sollte, gewann sehr schnell eine ganz eigene Dynamik. Zu Seminarbeginn stellte sich nämlich heraus, dass die Studierenden gar nicht der eigentlichen Zielgruppe entstammten, sondern mit ihren ganz eigenen Interessen in die Veranstaltung kamen. Weder Angewandte Musikwissenschaft noch Musiktheorie oder Analyse waren gefragt. Stattdessen fanden sich zum einen Studierende mit musikpraktischem Schwerpunkt ein, die bereits Erfahrung mit dem Spielen neuer Musik mitbrachten und auf die Klangsprache Niculescus neugierig waren. Zum anderen wurde das Seminar von Gaststudierenden aus Rumänien besucht, die aufgrund der Ausbildungsbedingungen an ihren Herkunfts-Hochschulen einen Schwerpunkt im Bereich der Komposition besaßen. Eine solche Ausbildungsmöglichkeit existiert an der Universität Oldenburg nur als inoffizielles Zusatzangebot zu den Musiktheorie-Kursen und ist gebunden an die Professorin für Angewandte Komposition, Violeta Dinescu. Auch wenn es sich um ein fakultatives Angebot handelt, bei dem Studierende zwar erste kompositionspraktische Erfahrungen sammeln, diese aber nicht eigentlich professionalisieren können, hat sich im Laufe der Jahre dennoch ein reger Austausch mit Kompositionsstudierenden – überwiegend aus Rumänien – herausgebildet, die den Studienaufenthalt in Oldenburg als eine Art Meisterkurs nutzen. Dass gerade hier das Interesse an einer kreativen Begegnung mit Ștefan Niculescu groß war, wundert nicht. Aufgrund der spezifischen rumänischen Hochschulstrukturen wären sie in ihrer Heimat wohl kaum so unmittelbar an diesen Meister herangekommen, der ihnen jedoch im fremden Land aufgeschlossen Rede und Antwort stand und sich auch selbst mit großer Neugier den jungen Menschen zuwandte.

Auf angenehm unpräzise Weise verstand Niculescu sich gegenüber den Studierenden nicht als Dozent, sondern als Teil eines Gesprächskreises unter Gleichgesinnten, die geeint waren durch ein gemeinsames Fragen und Wissen-Wollen.

Zunächst ließ er sich die Teilnehmenden vorstellen, jeden mit seinen Neigungen, Interessen und Fähigkeiten, nahm Anteil, fragte nach. Und das blieb auch weiterhin so: Unterrichten verstand Niculescu als Dialog – und das wache Interesse an der ganzen Vielfalt musikalischer, kultureller und individueller Erscheinungen ließ ihn Gesprächsthemen finden, die jeden Einzelnen mit großer Ernsthaftigkeit ansprachen, alle gleichermaßen mit einbanden und betrafen. Gespräch als Ermutigung, Lernen durch Fragen und gemeinsames Nachdenken – so intensiv stellt sich der Universitätsalltag nur selten dar.

Im Gemenge dreier Muttersprachen (Deutsch, Rumänisch und Chinesisch) musste nur selten ins Englische ausgewichen werden: Niculescu sprach perfekt deutsch, die rumänischen Gaststudierenden halfen aus, wo Wörter fehlten, im Zweifelsfall schlug Niculescus Ehefrau französische Formulierungen vor, und es wurde gemeinsam um die treffende Bezeichnung musikalischer Sachverhalte gerungen. Auf diese Weise kam indirekt doch noch einiges von der ursprünglichen Intention der Veranstaltung zum Tragen, denn Nachdenken über Musik ist nicht möglich ohne Sprache, und die sprachliche Benennung legt sodann den Sachverhalt fest. Die Suche nach dem rechten Begriff war also auch die Suche nach der Essenz dessen, was es zu benennen und zu begreifen galt.

Vielfältig waren die Themen, über die Niculescu mit den Studierenden ins Gespräch kam. Suggestiv sprach er über rumänische Musik, ihre Aufgaben, Intentionen und die Schwierigkeiten, denen sich rumänische Künstler stellen mussten. Er zeigte, wie in der Konfrontation mit diesen Problemen die rumänische Musik erst ihre Besonderheit herausbildet und ihre Ausdrucksformen findet, und berührte damit zugleich Kernprobleme der zeitgenössischen Musik im Ganzen. Dass dabei auch eigene Werke zur Sprache kamen, lag auf der Hand, war aber nicht Hauptanliegen seiner Veranstaltung. Dennoch gab er Einblicke in seine farbenreiche, hochdifferenzierte, vieldimensionale, klug durchdachte und zugleich unschwer zugängliche, sich auf den Hörer zubewegende Musik, die auch in dem öffentlichen Konzert aufs Schönste zur Geltung kam.

Gerade weil sich die Begegnung mit Ștefan Niculescu nicht mit den Maßstäben eines normalen Universitäts-Seminars messen ließ, profitierten alle Teilnehmer auf eine sehr persönliche und nachhaltige Weise von dieser Veranstaltung: Musikalisch-musikanalytisch, kulturgeschichtlich und vor allem menschlich lässt sich die Begegnung im Gespräch durch kein Buch, kein Curriculum ersetzen.

Begrüßung (1. Juli 2006)

Prof. Dr. Reto Weiler, Vizepräsident der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Ich bin, wie Sie denken können, sehr gerne hierher gekommen. Gestern hat es nicht geklappt, weil ich noch in Stuttgart war, aber heute doch; und bevor ich jetzt ein paar Worte aus der Sicht eines Neurobiologen zur Musik sage – zu Ihrer Musik versuche zu sagen – möchte ich mich noch einmal ganz herzlich bei Frau Dinescu bedanken. Ich habe gelesen, es ist das 10-jährige Jubiläum, und ein 10-jähriges Jubiläum soll man ja auch ein bisschen feiern. Deshalb habe ich einen Blumenstrauß mitgebracht – herzlichen Dank, wie Sie das alles immer für diese Universität organisieren. Ich denke, wir wissen es sehr zu schätzen, dass Sie es schaffen, Persönlichkeiten hier nach Oldenburg zu holen; ich sage: was wir hier sehen, ist wirklich einzigartig, einmalig. Dass Sie das immer mit dieser Wärme, mit dieser Herzlichkeit und mit dieser Intensität organisieren – dafür möchte ich mich auch im Namen des Präsidiums ganz herzlich bedanken.

Nun, gewissermaßen eine Einführung zum Werk von Niculescu zu geben, steht mir nicht zu. Ich bin kein Musikwissenschaftler, von daher kann ich im Prinzip nur Dinge unmittelbar sagen, die ich vielleicht über ihn gelesen habe, und ich denke, gestern gab es eine Einführung, so dass ich das im Moment nicht machen möchte oder könnte. Ich bin begeistert. Ich habe von Violeta Dinescu eine Menge Material bekommen, habe mir die CDs auch angehört. Ich bin ein interessierter Musikhörer, ohne fachliche Kenntnisse, aber mit einer gewissen Leidenschaft für das Musikhören. So höre ich mir eine Musik an und mache mir Gedanken, und vielleicht kann ich davon zwei, drei Sachen heute einfach erzählen. Ich habe über Ihr [zu Niculescu] Lebenswerk gelesen, das ist faszinierend – auf jeden Fall; ich habe gelesen, dass Sie in Ihrer Musik – und das konnte ich sehr deutlich nachfühlen – Expressivität mit Lyrik verbinden. Und ich habe mich gefragt: Wo kommt das her, diese Mischung, dieser Bezug zu anderen Völkern, das tiefe Reinhören in die Seelen dieser Leute, in die Wurzeln dieser Leute? Nach dem, was ich jetzt von Ihnen gehört habe, würde ich sagen: Sie sind ein „verwurzelter Flieger“. Sie haben sehr tiefe Wurzeln – für mein Empfinden hört man das heraus, und auf der anderen Seite haben Sie eine große Lust am Variieren, an den Freiheiten, an den Möglichkeiten, die sich natürlich in einem Klangraum anbieten, und Sie benutzen sicherlich sehr gekonnt diese Freiheiten. Aber man spürt immer: Es sind verwurzelte Freiheiten, und ich denke, das ist das, was eben wirklich Ihre Musik auszeichnet; der Grund dafür, dass Ihre Musik viele Herzen anspricht und öffnet. Das war mein erster Eindruck, den ich hatte.

Dann habe ich natürlich gelesen, dass Sie gewissermaßen der „Erfinder“ der Heterophonie in der Komposition sind. Und Sie haben das selbst einmal so definiert, was eine Heterophonie ist: „Wir nehmen eine Melodie, und dann nehmen wir Vari-

ationen dieser Melodie und spielen sie gleichzeitig. So, das ist dann eine Heterophonie.“ Das hat mich natürlich im ersten Moment an Senatssitzungen oder etwas in der Art erinnert, wo auch viele, viele Melodien parallel laufen, und es ist immer die Schwierigkeit, dann die gemeinsame Wurzel zu finden, um dann am Ende einen Kompromiss oder was auch immer in der Gemeinschaft herbeizuführen. Also, insofern hat mich dieser umgekehrte Weg sehr berührt. Auf der anderen Seite, als Neurobiologe, kommt einem natürlich ganz schnell wieder in den Sinn: Das ist ja im Prinzip auch das, was unser Gehirn ununterbrochen leistet. Wenn Sie sich vorstellen, Sie sehen einen Stuhl aus ganz unterschiedlichen Blickwinkeln – dieser Stuhl sieht ja immer anders aus, trotzdem ist unser Gehirn fähig, einen Stuhl daraus wirklich zu erkennen. Die sensorische Verarbeitung aller Eindrücke im Gehirn ist eben eigentlich auch eine Heterophonie oder eine Hetero-Verarbeitung, und insofern fand ich es eigentlich sehr spannend, dass Sie, von einer ganz anderen Seite kommend, dieses Modell, das im Gehirn vorhanden ist, ausgearbeitet haben. Und im Ende kann man sagen: Komponisten – vollkommen unbewusst wie viele andere Künstler auch – decken Aspekte der neuronalen Verarbeitung in ihrem Schaffen auf. Sie sind also eigentlich alle auch ein bisschen Neurowissenschaftler, ohne dass sie das wissen. Wir brauchen das letzten Endes auch nicht alles bis ins Detail zu verstehen, auch was die auditive Wahrnehmung angeht, denn letztlich funktioniert unser Gehirn ja, ohne dass wir es verstehen.

Man fragt sich sicher: Warum komponiert man? Was unterscheidet den Komponisten von anderen Personen, die nicht dazu kommen? Und ich bin, wie gesagt, nicht Musikwissenschaftler, aber wieder aus Überlegungen aus der Sicht eines Neurowissenschaftlers denke ich: Es ist ein Unterschied dahingehend, dass ein Komponist sehr vom Konstruktiven in der Musik fasziniert sein muss, um sich in den Zusammenhängen zwischen unterschiedlichen Aspekten in Tonräumen zu orientieren – sehr viel stärker als der „Nur-Musiker“ oder der Zuhörer. Es ist diese Freude, diese Faszination an dem, was eigentlich wirklich möglich ist, und an der Variation dieser Möglichkeiten, die Freude, aus einem großen Erfahrungsschatz zu schöpfen, den man sich sozusagen erarbeitet hat und den man mitkriegt in seinem ganzen Leben, auf Grund aller Erlebnisse, die man macht. All das wird dann wohl so verwendet, wie ein Schriftsteller unterschiedliche Begriffe verwendet – er kennt die Eidechse oder eine Kröte und er macht daraus einen literarischen Drachen; und so ähnlich ist es dann auch beim Komponieren – das ist jetzt meine Überlegung, die ich mir dazu mache. Das unterscheidet dann eben den Komponisten von dem „Nur-Musiker“, wenn ich das einmal so sagen darf. Natürlich gibt es viele andere Gründe, warum man komponiert: Man will berühmt werden, man will reich werden, man will einer Freundin imponieren usw.

Es gibt sicherlich eine Vielzahl von Gründen. Das Faszinierende, glaube ich, ist eben, dass in diesen Komponistengehirnen eine solche Fülle von Möglichkeiten an Schattierungen der Töne, der Harmonien usw. vorhanden ist – so viele Kategorien. Es ist die hohe Kunst, dieses eruptive Feuerwerk im Gehirn dann tatsächlich in diese Formen zu bringen, so dass man sie umsetzen kann in eine Komposition, und

das schaffen Sie ganz großartig, wie mir Ihre Musik verdeutlicht hat. Und es zeigt sich wieder einmal: Die besten Instrumente der Welt sind die Gehirne der Komponisten. Und ich freue mich natürlich sehr, dass wir hier schön aufgereiht eben gerade drei dieser wunderbaren „Instrumente“ haben [Ștefan Niculescu, Adriana Hölzky, Violeta Dinescu]. Und ich bin sicher, dass Sie hier sehr viel vermitteln können – direkt, zwischen den Zeilen, durch Ihre Anwesenheit. Und insofern freue ich mich, dass Sie hier sind und danke Ihnen sehr herzlich für Ihr Kommen und wünsche hier diesem Workshop viel Erfolg

Aus den Gesprächen mit Ștefan Niculescu (1. Juli 2006)

Im Folgenden werden Fragmente aus der Begegnung mit Ștefan Niculescu wiedergegeben. An der Diskussion nahmen Violeta Dinescu und Adriana Hölszky teil. Mündlich vorgetragene Gedanken von Ștefan Niculescu wurden von Roberto Reale nach den Mitschnitten transkribiert und von Violeta Dinescu und Eva-Maria Houben in eine druckreife Form gebracht.

„Harmonie der Gegensätze“: *Die Aphorismen des Heraklit*

Ich bedanke mich herzlich. Ich möchte aber versuchen, auf Deutsch zu sagen, warum der Komponist komponiert. Ich habe ein Buch aus Amerika gelesen, aus einem Institut für Psychoanalytik und Psychologie, und dort heißt es, der Komponist sollte nicht psychoanalytisch behandelt werden – wenn man das macht, komponiert er nicht mehr.

Gut, ich möchte ein wenig über Heterophonie sprechen. Und auch gleichzeitig über sakrale Musik.

Hier, ich habe ein Stück geschrieben: 1968/69 habe ich dieses Stück komponiert, und es wurde bei einem Festival in Zagreb uraufgeführt. Es heißt *Die Aphorismen des Heraklit*. Heraklit von Ephesos, Sie kennen ihn sicher. Die sieben Aphorismen kann man in verschiedenen Anordnungen spielen, von eins bis sieben, aber man kann auch 7, 1, 2 spielen – wie man will. So kann man auch die Aphorismen von Heraklit lesen. Es gibt kein Buch von Heraklit – das ist verlorengegangen –, es gibt nur kleine Gedanken, von Platon oder Aristoteles überliefert. Man kann Heraklit nicht von Anfang bis zum Ende lesen, man liest immer nur kleine Gedanken von ihm – so ist auch mein Stück. Einer dieser Gedanken heißt auf Rumänisch: „Toate sînt unu“; oder auf Deutsch, da habe ich zwei Übersetzungen gelesen: „Alles ist eins“ oder „Eins ist alles“. Das ist nicht ganz identisch, für mich ist die erste Übersetzung wichtiger: „Alles ist eins“. Gut. Hören wir zuerst dieses Stück; und dann werde ich ein wenig über dieses Stück sprechen und dann auch vielleicht, wenn Sie wollen, die Technik beschreiben. Hier ist es! Das Stück ist für 20 Solo-Stimmen – für einen Chor mit 20 solistischen Stimmen, d. h. 5 Soprane, 5 Altstimmen, 5 Tenöre und 5 Bässe. Es singt ein berühmter Chor aus Bukarest – der Madrigalchor – der ist schon fast überall aufgetreten. (Musikbeispiel)

Vielleicht haben Sie bemerkt, dass es mit einer Wolke von Tönen beginnt – dies sind nicht nur gesungene, sondern auch gesprochene Klänge.

Lui MARIN CONSTANTIN și zarului MADRIGAL

AFORISME DE HERACLIT

pentru 20 voci
(1968-1969)

ȘTEFAN NICULESCU

1. „M-AM CĂUTAT PE MINE ÎNSUMI”

2 1 11 3 5 1 10

Tutti: *ff* *sf* *sf* *ff* *ff* *sf* *ff*

Mezzo *sf sempre* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Soprano *sf sempre* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Alto *sf sempre* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Tenore *sf sempre* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Basso *sf sempre* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

20 voci

1. M-am căutat pe mine însumi

1. M-am căutat însumi pe mine

1. Însumi m-am căutat pe mine

1. Însumi pe mine m-am căutat

1. Pe mine însumi m-am căutat

1. Pe mine m-am căutat însumi

1. M-am căutat pe mine însumi

1. M-am căutat însumi pe mine

1. Însumi m-am căutat pe mine

1. Însumi pe mine m-am căutat

1. Pe mine însumi m-am căutat

1. Pe mine m-am căutat însumi

Abb. 1

Ștefan Niculescu, *Die Aphorismen des Heraklit*, Partitur, S. 7 © Editura Muzicală

Diese Töne fließen zum Ende hin im selben Ton zusammen. Da kommt wieder der Einklang, dann etwas anderes, dann wieder der Einklang – drei Mal wie ein Pendel. Wie ist es gemacht? Sie hören hier trotzdem ein Unisono.

Das bleibt immer – vom Anfang bis zum Ende des Stückes bleibt diese Oktave, aber hier sind Soprane und Altstimmen – und hier sind Tenöre und Bässe. Und was

singen diese Leute? Ich werde ein wenig davon zeigen – z. B. Sopran, Alt, Tenor, Bass 1–5: Es gibt Takte (z. B.: 6, 8, 1, 2 ...), die aber nicht metrisch unterteilt sind, man kann sie nicht schlagen.

The image shows a musical score for four voice parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), numbered 1-5. The score is divided into two systems. The first system contains measures 6 and 8. Measure 6 is marked with a box containing '5.5' and a '6' below it. Measure 8 is marked with a box containing '5.6' and an '8' below it, with 'sempre' written above it. Above measure 8, there are markings '1' and '2' with a curved line underneath. The second system contains measures 2, 4, 1, and 10. Measure 2 is marked with a box containing '5.7' and a '2' below it. Measure 4 is marked with a box containing '5.8' and a '4' below it. Measure 1 is marked with a box containing '5.9' and a '1' below it. Measure 10 is marked with a box containing '5.9' and a '10' below it, with a '1' above it. The lyrics are in Romanian. Dynamics include 'f', 'ppp', and 'sempre'. There are also some markings like 'ff' and 'pp' with slurs.

Abb. 2

Ștefan Niculescu, *Die Aporismen des Heraklit*, Partitur, S. 16 © Editura Muzicală

Hier schreibt man 4, 2, 4 ... – die Grenzen der „Takte“ sind klar, innerhalb der Takte gibt es eine freie Bewegung mit gegebenem Material, man muss das genau umsetzen,

man muss aber nicht Rubato singen – das ist sehr gefährlich, da der Sinn der Konstruktion dadurch geschwächt wird.

Niculescu erläutert, wie er die Stimmführung der 20 Stimmen organisiert: Jede Stimme singt ein anderes Wort oder eine andere Silbe bzw. einen anderen Vokal oder Konsonanten des Wortes. Die Konsonanten werden als Vorschläge für die Vokale eingesetzt – und umgekehrt. Das Konstruktionsprinzip erinnert an die Strukturtypen der komplexen Polyphonie im 16. Jahrhundert. In Niculescus Werk sind die Klanggesten auch im Vierteltonbereich angesiedelt; ihre Ausdrucksfunktion geht auf die byzantinische Musik zurück.

Aber ich habe eine Regel: Wenn ich zwei Wörter oder Wortteile nacheinander habe, dann will ich diese in der Reihenfolge 1 – 2 nicht mehr wiederholen. Wie viele Möglichkeiten habe ich mit drei Einheiten? Ich zeige Ihnen, wie es zu machen ist. (Er geht an die Tafel.)

Es gibt eine einfache mathematische Formel, mit der man bestimmen kann, wie viele Kombinationsmöglichkeiten (zu zweit, zu dritt etc.) man bei n Elementen haben kann – ohne sich zu wiederholen. Niculescu beschreibt, wie man mit einem Minimum an Material ein Maximum an Information transportieren kann.

Aber das ist nicht alles: Ich kann jetzt Permutationen machen. Die Frage ist: Wie viele verschiedene Permutationen gibt es hier? Was Sie hier hören, ist eine Mischung von Wörtern: Diese hat die maximale Information. Wenn ich reihe 1, 2, 1, 2, ...: das bringt keine neue Information; ich will diese Beziehungen nicht wiederholen. Diese Idee kann man, wenn man will, auch in Großformen anwenden: Hier ist ein A als Formeinheit, hier ist ein B, hier ist A, C, B, C A, sagen wir. – Wenn ich eine Struktur habe, kann ich diese Struktur wiederholen. In der traditionellen Musik aus Rumänien gibt es z. B. die colinda, das ist ein Lied für Weihnachten. (Niculescu spielt Klavier.) Was machen die Bauern? Sie wiederholen immer diese kleine Melodie über andere Wörter. Sie machen so (spielt Klavier) repetitive Musik, sie kennen das, ja? Bis ans Ende. Natürlich kann man jetzt analysieren, wie diese kleine Melodie gemacht ist. (Singt.) Hier ist A, hier ist B. Das geht auch in der kleinen Form – geht aber auch in der großen Form. Was kann ich hier weiter machen? Wenn ich A, A habe, kann ich z. B. A wiederholen, das geschieht im Fall der colinde. Was kann ich noch machen? Nach A, A kann ich ein B bringen, und hier kann ich A, B, A machen oder A, B, B ... Wie Sie sehen, haben wir eine bekannte Form der klassischen Musik gefunden. A, B, A kennen alle. A, B, B ist die Barform (Kontrabar); oder es kann sein A, A, B: Und da kann ich weitergehen, und wenn ich weitergehe, finde ich immer andere Möglichkeiten, die es in der Musik jetzt vielleicht nicht gibt, aber in der Zukunft geben kann. Und ich setze diese Einheiten so zusammen, wie ich Ihnen in diesen Schemata gezeigt habe, dass ich mich nicht wiederhole.

Niculescu erläutert an dieser Stelle noch präziser das Prinzip des Stückes, die Zusammensetzung der größeren Formeinheiten: Die 20 Stimmen pendeln zwischen

einem Zustand der „Schwebung“ und fixen Punkten, an denen sie sich treffen und die eine Art Klausel- bzw. Kadenzfunktion haben. Es entsteht auch eine Pendelbewegung zwischen prozesshaften Zonen und Ruhepolen – eine, wie Niculescu sagen würde, „Harmonie der Gegensätze“. Nur durch Verwandlung findet man die Ruhe.

Die Haltepunkte im Stück werden durch immer andere Töne markiert – wiederholende Gesten und Strukturen, die als Reprisen verstanden werden könnten, aber keine Reprisen sind.

Ich habe eine Studie von Stockhausen über die rhythmische Kadenz bei Mozart gelesen, also die nicht-harmonische Kadenz. Es gibt auch andere Kadenzen als Subdominante, Dominante, Tonika. Diese Kadenzen sind immer rhythmische: Der Klangfluss mündet in einen Ton – eine Artikulation. Dann haben wir diese drei Teile, die wir gerade anschauen, und diese drei Teile sind nach dem Goldenen Schnitt zusammengesetzt. Dann hören wir das noch einmal bitte und ich werde es Ihnen zeigen. (Musikbeispiel)

Diese drei Teile sind eins – Alles ist eins. Das konnte ich in dieser Zeit, als ich das Werk geschrieben habe (1968/69), nicht so frei sagen, weil es gefährlich war, aber jetzt kann ich das sagen.

Niculescu beschreibt, wie Heraklit von der kommunistischen Mentalität akzeptiert werden konnte, da er über Materie, nicht über Geist sprach. Auf diese Weise konnte Niculescu die von ihm christlich aufgefasste Botschaft „Alles ist eins“ vermitteln. Die Zahl Drei, die für Niculescu bei der Gestaltung dieses Stücks sehr wichtig ist, hat auch im mathematischen Denken eine besondere Stellung. Dass in diesem Fall gleichzeitig christliche Konnotationen möglich sind, ist Niculescus Geheimnis.

Koexistenz von Diatonik und Chromatik: *Psalmus*

Ich möchte Ihnen jetzt ein Werk sakraler Musik vorstellen, das ich 1993 komponiert habe; es heißt *Psalmus* und basiert auf dem lateinischen Text von Psalm 12. Ich habe die deutsche Übersetzung nicht hier, deshalb lese ich es Ihnen auf Lateinisch vor:

1. Usquequo, Domine, oblivisceris me in finem? Usquequo avertis faciem tuam a me?
2. Quamdiu ponam consilia in anima mea dolorem in corde meo per diem?
3. Usquequo exaltabitur inimicus meus super me?
4. Ego aurem in misericordia tua speravi. Respice, et exaudi me, Domine Deus meus.¹

Das ist ein Ruf, ja ein Gebet, um Gott zu hören.

Die Uraufführung fand 1993 mit den King's Singers statt – und sie singen ganz fantastisch.

1 Ștefan Niculescu, *Psalmus*, Partitur.

Das Stück hat vier Sätze, ich möchte jetzt den 3. Satz vorstellen. Dieser Satz ist sehr wichtig, um mein Rumänisches Requiem *Pomenire*, das ich Ihnen gestern vorgestellt habe, zu verstehen. Im Chor gibt es sechs Stimmen: Alt 1 und 2 werden von Männern gesungen, Tenor, Bariton 1 und 2 und Bass – 6 Stimmen. Alle Stimmen in diesem Satz beginnen mit cis: Von diesem cis gehen wir zu fis, hier mischen

The image shows a handwritten musical score for a six-part choir. The top system covers measures 62 to 64. The staves are labeled A1, A2, T, Ba.1, Ba.2, and B. The lyrics are in Romanian: "ne-e-am in cor-de me-o do-o-la-o-nam", "me-o do-o-la-o-nam", "ne-e-am", "de me-e-g-e-e-o in cor-de-e-me-o pa-en di-l-en", "in do-o-la-o-nam in cor-de in cor-da-me-o pa-en di-l-en", and "in do-o-la-o-nam in cor-de in cor-de me-o pa-en di-l-en". Dynamic markings include *ff* and *f*. A time signature change to 5/4 is indicated at measure 64. The bottom system starts at measure 65 with the instruction "Poco più mosso" and a tempo marking of $\text{♩} = 66-72$. It shows the continuation of the vocal parts with various dynamics like *f*, *p*, and *mp*.

Abb. 3
 Ștefan Niculescu, *Psalmus*, Partitur, S. 11 © Editura Muzicală

sich die Stimmen; und von diesem fis gehen wir zu h – und die Stimmen mischen sich wieder usw.; von diesem h zu diesem e, dann mischen sie sich wieder usw. – und am Ende kommt man zu einer Quinte (cis – gis1; Takt 116). Wir sehen: Diese Töne sind diatonische Töne. Aber ich will nicht diatonisch bleiben, dann mache ich kleine Sechstelnoten, die mikro-tonale Ornamente um diese beiden Pole herum beschreiben: eine Mischung von chromatischer und diatonischer Skala.

Arbeitsprozess in Kommunikation mit dem Interpreten: *Chant-Son*

Über mein Stück *Chant-Son* könnte ich Ihnen so viel erzählen. Es gibt hier ein kleines Lied, das heißt Chanson. Wenn man das Wort Chanson hört, denkt man an das Lied, obwohl das Wort kein deutsches ist. Aber ich habe dieses Wort Chanson so geschrieben: Chant-Son.

Ich war in Paris, um eine Uraufführung von mir zu hören. Ich wohnte bei Daniel Kientzy (bekannter Saxophonist); er hat ein Haus wie ein holländisches Haus, klein, aber hoch, mit vielen Stockwerken. Ich wohnte mit meiner Frau im letzten Stock und Daniel ganz unten im Studio, wo er seine vielen Saxophone hatte und viel übte. Daniel bat mich, während der zehn Tage, die ich bei ihm wohnte, ein Stück für ihn zu schreiben. Sein Wunsch war, ein Stück für zwei Saxophone zu haben, die er gleichzeitig spielen konnte.

Ich wusste nicht, wie man das komponieren kann, weil ich keine Dokumentation darüber hatte. Ich war oben, ich hatte etwas geschrieben, aber ich wusste nicht, ob das geht oder nicht. So ging ich nach unten: Geht das? Oh, es geht, kein Problem. Noch eine halbe Stunde habe ich geschrieben, wusste wieder nicht, ob das geht, rannte nach unten usw. Drei oder vier Tage waren unglaublich schwer.

Dieses Stück ist eine Auseinandersetzung zwischen zwei Momenten: Der erste Moment ist dionysisch, die zweite Hälfte des Stückes ist apollinisch. Die erste ist mehr chromatisch, die zweite mehr diatonisch. Es ging darum, Gegensätze in Harmonie zu bringen. Hier aber ist sehr interessant: Sie können an meinen Beispielen hören, wie zwei Saxophonisten, und zwar Daniel Kientzy und Emil Şein, das Stück interpretiert haben. Wenn ich einen Wunsch äußern darf: eine ideale Aufführung, bei der der erste Teil von Emil Şein, der zweite von Daniel Kientzy gespielt wird.

À DANIEL KIENTAY

CHANT-SON

pour 2 saxophones (soprano et alto) joués simultanément par un instrumentiste ¹⁾

Stefan Niculescu
1989

The musical score is written for two saxophones, Soprano (S) and Alto (A), which are to be played simultaneously by a single performer. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). It is divided into eight systems, each with a Soprano staff and an Alto staff. The first system includes the instruction 'con violoncello' above the Soprano staff. The score contains various dynamic markings such as *ff*, *fff*, *mf*, *f*, *mp*, *sub.mf*, *p*, and *(fff)*. There are also accents and hairpins throughout. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and some triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes). The Alto part often features a steady eighth-note accompaniment while the Soprano part has more melodic lines.

1) On peut jouer CHANT-SON aussi avec 2 instrumentistes.

Handwritten musical score for Soprano (S) and Alto (A) voices. The score is divided into several systems, each with a Soprano staff and an Alto staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings such as *ff*, *f*, *mf*, and *fff*. There are also performance instructions like *POLO MENO MOSSO* and *J =*. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and includes fingerings (e.g., 5, 3, 3) and breath marks.

System 1:
 S: *ff*, *f*, *fff*, *ff*
 A: *ff*

System 2:
 S: 5, 3, 3, *fff*
 A: *fff*

System 3:
 S: *fff*
 A: *fff*

System 4:
 S: *mf*, *ff*
 A: *mf*, *ff*

System 5:
 S: *ff*, *f*, *fff*
 A: *fff*

System 6:
 S: *mf*, *ff*, *mf*
 A: *mf*, *ff*, *mf*

System 7:
 S: *f*
 A: *f*

POLO MENO MOSSO J =

„Chant-Son“ wurde dreimal in Oldenburg aufgeführt: zweimal von Emil Şein im Rahmen des Komponisten-Colloquiums „Musik unserer Zeit“ und von Daniel Kientzy im Rahmen eines Konzerts des oh-ton-ensembles Oldenburg.

Gebet: *DEISIS*

Jetzt möchte ich Ihnen mein Orchesterstück *DEISIS*, das ich vor etwa zehn Jahren geschrieben habe, vorstellen: Es war ein Auftragswerk für *Wien Modern* und wurde vom ORF-Symphonieorchester unter Leitung von Arturo Tamayo uraufgeführt. Es wurde mehrmals in Wien auch mit anderen Orchestern gespielt. Deisis ist ein griechisches Wort und bedeutet Gebet. In *DEISIS* werden viele Kompositionstechniken angewandt, die auch für mein späteres Rumänisches Requiem *Pomenire* wichtig waren.

Niculescu erklärt, wie ein Orgelpunkt sich allmählich in eine Melodie verwandeln und wieder zum Orgelpunkt zurückkehren kann. Das findet man sowohl in der byzantinischen als auch in der tibetanischen, chinesischen, japanischen und afrikanischen und in anderen Traditionen. Diese Klangbewegung kann als Topos gelten.

Weiter erläutert er, wie sich aus einem einzigen Ton – sobald er nicht mehr nur von einer einzigen Person gesungen wird – allmählich eine Plurivokalität entstehen kann, die sich in unterschiedlichen Typen der musikalischen Syntax kristallisieren. (Genauere Beschreibungen finden sich im Beitrag „Eine Theorie der musikalischen Syntax“ in diesem Band.)

Ich habe mal eine wunderbare Musik aus Tibet gehört. Ich habe vergessen, was genau es war, aber: Es sind Mönche, die singen z. B. auf einem sehr tiefen Ton c, mehrere singen das, aber sie können nicht ganz unisono sein. Die nicht ganz übereinstimmenden tiefen Töne erzeugen Schwebungen in den oberen Frequenzbereichen. Man hört diese Obertöne, das klingt fantastisch.

Wie das Delta der Donau! Hier ist ein Fluss, da ist ein anderer Fluss: Und dann kommen sie zusammen. Das ist die Heterophonie in der Natur. In der Musik ist es dasselbe. Was ich hier gemacht habe, ist genau das.

In einem Moment können verschiedene Stimmen in einer Homophonie zusammenkommen, sie können in einem Mehrklang stehen bleiben oder in einer Art Wolke. Die Stimmen fließen weiter und formen sich immer wieder neu. Dann – möchte ich sagen – gibt es Monodie, Polyphonie, Homophonie und Heterophonie. Was ist das? Das ist Syntax. Und was ist Syntax? Syntax ist Musik in der Zeit, Strukturen in der Zeit.

Aber es gibt auch Strukturen außerhalb der Zeit – wie die Tonalität. Ich denke Tonalität als eine Struktur außerhalb der Zeit. Wenn man am Klavier eine Tonleiter spielt, sind diese Töne in der Zeit; aber ich kann diese Töne auch außerhalb der Zeit denken, und dann erscheinen sie in der Reihenfolge, in der ich sie denke. (Malt ein Beispiel an die Tafel.)

Das eine ist Vokabular und Morphologie; aber das andere ist eine Syntax in der Zeit. Diese Unterscheidung ist sehr wichtig. Wir können das separat denken. Zur Syntax: Wenn Sie noch andere Strukturen finden als Monodie, Homophonie, Polyphonie und Heterophonie – bitte sagen Sie mir, ob es andere gibt. Ich glaube, es gibt nur diese vier. Wir können das kombinieren. Ich kann Polyphonie mit Monophonie kombinieren.

Bach hat z. B. eine polyphone Struktur und einen Chor von Frauen und Kindern, die eine Melodie singen. Das ist eine andere Syntax: eine Kombination von Monodie und Polyphonie. Was kann ich noch machen?

Ich glaube, einer der größten Komponisten der Syntax war Bach; und dann ein anderer: Messiaen – fantastisch macht er das.

Zum Verhältnis von Musik und Sprache, Musik und Mathematik

Vielleicht kann man Musik als eine Sprache ohne Wörter verstehen.

In der Komposition sind Konstruktion und Dekonstruktion sehr wichtig. Wir machen es jeden Tag immer wieder.

Bei Harmonie und klassischer Polyphonie brauchen Sie Zahlen. Die Zahlen haben Ordnung in der traditionellen Harmonie. Wissen Sie was? Das *Wohltemperierte Klavier* ist auch eine mathematische Idee.

Ein kleines Beispiel: Es gibt eine Art mathematische Kombinatorik. Wenn man es kennt, dann sieht man, dass man solche Zahlkombinationen auch in der Musik findet.

Ich kann Ihnen mitteilen, wie ich mathematische Prinzipien in meinen Werken angewandt habe. Aber um es gut zu erklären, brauche ich ein oder zwei Wochen.

Unterricht bei Niculescu

Violeta Dinescu, die Formanalyse, und Adriana Hölszky, die Komposition bei Niculescu studiert haben, erzählen über ihren Unterricht:

Hölszky: Also, für das ganze Leben hat man bei Niculescu gelernt! Es war wie ein Brunnen. Es geht nicht nur um das, was Niculescu gesagt hat, sondern auch um das, was er nicht gesagt hat. Seine Haltung, seine Genialität, auch seine Pädagogik: Es scheint heute sehr wenige Leute zu geben, die solche universalen Renaissance-menschen sind.

Dinescu: Ştefan Niculescu [zum Publikum] war nicht mein Kompositionslehrer. Aber alle, die bei ihm Formanalyse gelernt haben, haben auch Wesentliches von

der Komposition erfahren. Ich erinnere mich: Durch die Begegnung mit ihm hatte ich das Gefühl, dass ich anfangen könnte, über die Musik neu nachzudenken. Er hat uns das musikalische Denken beigebracht. Im ersten Jahr hatte ich das Glück, dass ich bei ihm in einem Analysekurs mit fünf bis sechs Leuten in der Gruppe gearbeitet habe. Ich war sehr neugierig, wie er weitere Studiengänge unterrichtete – und so entschied ich zu bleiben, und ich durfte auch bleiben. Dann habe ich drei Jahre alle vier Stunden bei ihm gelernt. Es war immer anders. Was du [zu Niculescu] uns beigebracht hast, ist, dass man von einer Perspektive des aktiven kreativen Komponisten her denken kann. Es ist ein einmaliges Erlebnis. Und er [zum Publikum] hatte eine enorme Großzügigkeit. Er gab für eine Frage immer mindestens einen Buch- oder Partiturvorschlag. 1980 hast du [zu Niculescu] mir ein Buch von Karkoschka gegeben, als ich ein Stück für Klavier geschrieben habe. Ich bin dankbar. Zu meiner Zeit damals haben wir viele wichtige Komponisten als Lehrer gehabt. Harmonielehre mit Alexandru Pașcanu, Kontrapunkt mit Liviu Comes, Orchestration mit Nicolae Beloiu und Aurel Stroe.... Sie haben für uns ein lebendiges Laboratorium eröffnet, und wir haben es gesehen. Und auf diese Weise wird man angestoßen, das Eigene zu suchen. Es ist eine Entdeckung des ICH. Und du [zu Niculescu] hast uns geholfen.

Hölszky: Alles ist fantastisch, was du [zu Niculescu] gemacht hast. Und auch die Klarheit der Begriffe. Ich erinnere mich, es war Glänzen und Schärfe im Denken, es ist eine französische Klarheit. Und das tiefe Empfinden des deutschen Raums.

Dinescu: Ja. Er hat ein sehr klares Denken. Er reduziert das komplizierte Denken auf klare Aussage. Das Geheimnis des Lehrens ist das Interesse für die Schüler. Und dies hast du [zu Niculescu] uns immer entgegengebracht.

Der rumänische Musikverlag in den 70er und 80er Jahren

Auf die Frage aus dem Publikum nach den Lebensumständen in dieser Zeit in Rumänien antwortete Niculescu:

Bei uns in Rumänien gab es in den 70er und 80er Jahren nur einen Verlag. Vielleicht gibt es in zwei Jahren keinen Musikverlag mehr in Rumänien. In den 70er Jahren kamen zwei Verlagsvertreter nach Rumänien zu Besuch: von Salabert, Paris, und von Schott. Sie hatten etwas von der rumänischen neuen Musik gehört und waren interessiert. Einige Werke von mir wurden sowohl bei Salabert als auch bei Schott verlegt. Der Direktor von Schott wollte zum Komponistenverband gehen. Aber ein Herr von dort mochte sich nicht mit ihm treffen. Stroe und ich haben mit dem Direktor von Schott auf der Straße gesprochen. Damals war es gefährlich, mit einem Ausländer frei zu sprechen. Und er hat einige Werke von uns genommen. Es war aber schlecht für mich, weil es einen Konflikt zwischen den beiden Verlagen gab. Aber ich wusste nicht, was ich machen konnte.

Niculescu als Ingenieur und Musiker

Niculescu Frau Colette (Coca) und er selbst waren ausgebildete Bauingenieure. Auf die Frage nach seiner musikalischen Ausbildung und nach der heutigen Technikentwicklung antwortete Niculescu:

Ich bin optimistisch. Ich denke, es kann in der technischen Welt viel Gutes passieren. Ich habe von Kindheit an angefangen, Musik zu lernen. Als Sechsjähriger mit Klavier. Mit 12 war ich Schüler im Königlichen Konservatorium. 1946 war mein letztes Jahr im Konservatorium, die Russen sind nach Rumänien gekommen. Mein Vater hat zu mir gesagt: Du kannst nicht nur mit Musik leben. Du musst Ingenieur werden. Dann habe ich schnell eine Prüfung für Polytechniker gemacht und bin Student geworden. Meine Frau auch. Wir waren Studienkollegen. Später habe ich als Ingenieur etwa sechs Monate gearbeitet. Es war sehr gut bezahlt. Ab September ging ich zum Konservatorium und habe wieder eine Aufnahmeprüfung bestanden und war wieder Student, weil ich ohne Musik nicht leben kann. Und dann musste ich meine Arbeit kündigen. Aber ich durfte es nicht. Ich habe es trotzdem durchgezogen, hatte aber kein Einkommen mehr. In dieser Zeit hat meine Frau Geld verdient.

Was ist Musik?

Ich glaube: Das innere Herz der Musik, ihre „Tiefe“, das, was die Musik in unserem Herzen „sagt“, kann man mit Worten nicht fassen. Es ist unmöglich. Das ist meine Meinung. Warum?! Wenn jemand sagen könnte, was diese Musik sagt, brauchte man die Musik nicht mehr.

Wenn jemand z. B. hört, sagen wir *Till Eulenspiegel* von Strauss, hört und kennt er nicht, was Strauss über seine Musik gesagt hat. Er hört nicht: Das ist Till Eulenspiegel, das ist das Leben von Till Eulenspiegel. Wenn er nichts darüber weiß, dann kann er nicht sagen, dass die Musik mit musikalischen Wörtern über Till Eulenspiegel spricht, gar nicht! Er kann sagen: Das gefällt mir oder nicht, das ist ein wenig dramatischer hier – nur mit Adjektiven kann er kommentieren. Das ist dramatisch, das ist hell, das ist schön, das ist nicht schön usw. – nur das. Aber was die Musik sagt – das kann man nicht sagen.

Davon bin ich überzeugt, und auch Beethoven hat das gesagt.

Fünf Komponisten

In den 50er Jahren waren für mich vor allem fünf Komponisten wichtig: Webern, Strawinsky, Enescu, Bartók und Messiaen. Meine Musik damals war eigentlich eine Mischung aus deren Musik. Danach kamen auch andere „Orientierungen“ dazu.

Wohin entwickelt sich die rumänische Musik heute?

Oh, das kann ich nicht sagen. Ich kann Folgendes sagen: In der europäischen Geschichte gibt es – glaube ich – zwei historische Typen von Musik: eine, für die es eine gemeinsame europäische grammatikalische Sprache in der Musik gibt, und eine andere, die etwas chaotisch ist.

Die niederländische Musik (Ockeghem und die anderen), die in ihrer Grammatik sehr gut bekannt war, wurde in Italien als etwas ganz anderes, als eine ganz chaotische Musik wahrgenommen. Aber diese chaotische Musik ist allmählich in der Tonalität „angekommen“: Das war eine bestimmte Grammatik der Tonalität, die – sagen wir – nach Monteverdi (Monteverdi war nicht ganz tonal) von Bach bis Wagner „benutzt“ worden ist. Nach Wagner, mit Schönberg und den anderen, ist die tonale Grammatik gestorben, und jetzt befinden wir uns in der Zeit einer chaotischen Grammatik. Dies gilt nicht für jeden Komponisten, sondern für die gemeinsame musikalische Grammatik Europas. Ich glaube, jetzt können wir nicht mehr nur über Europa sprechen. Jetzt muss man über eine mögliche gemeinsame musikalische Grammatik der Welt reden: über die „Weltmusik“.

Die Situation ist so, dass jetzt japanische Komponisten, türkische Komponisten, Komponisten, die ich weiß nicht woher kommen, aufeinander treffen: Die Musik, die aus Europa stammt, hat auch Einflüsse auf die Musik dieser Komponisten aus anderen Traditionen. Deren „lokale“ Musikgrammatik kommt somit in Berührung mit einer „fremden“ Grammatik. Es entsteht so eine neue Grammatik als mögliche Verschmelzung zwischen „lokalen“ Grammatiken und der allgemeinen europäischen Grammatik. Ich glaube, man spricht jetzt von Globalisierung. Diese Globalisierung in der Musik ist vor 100 Jahren auf die Welt gekommen. Welche Musik? Kann man sagen: die deutsche Musik von Bach bis Wagner, Strauss und die italienische Oper, die man überall im 19. Jahrhundert hören konnte?

Da, wo die europäische musikalische Hochkultur war, waren auch Konservatorien, Opernhäuser, Kritiker, Komponisten, Musiker usw. Welche Musik haben sie gemacht? Sie haben Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Schubert usw. gespielt und natürlich manchmal auch französische Musik, aber gründlich wurde eigentlich die deutsche Musik gespielt. Was ist das? Das ist eine Globalisierung. Und diese Globalisierung ist mit lokaler Musik in einen Konflikt geraten. Was kann man davon übernehmen? Auch in Europa gibt es ein Beispiel dafür: Was hat Bartók in seiner Heimat gemacht? Er hatte auch gründlich Bach und andere Komponisten studiert – deutsche Musik und Debussy usw. Was hat er gemacht? Eine Mischung aus der europäischen Grammatik und der uralten Musik der Bauern aus Rumänien, aus Ungarn, aus Bulgarien, aus der Türkei usw. Ich versuche, Bartók aus dem Gedächtnis zu zitieren: „Wenn ich nicht diese uralte Bauernmusik kennengelernt hätte, dann hätte ich machen müssen, was Schönberg gemacht hat.“ Schönberg wollte auch eine gemeinsame Grammatik machen, aber das hat ein wenig gedauert. Jetzt

sehe ich Folgendes: In jedem Land oder in jeder lokalen Kultur der Welt, wo es diese europäische Kultur gibt, beginnt der Prozess einer Vermischung der europäischen Kultur mit lokaler Kultur – aber nicht nur. Ich bin z. B. sehr an chinesischer Musik interessiert, an der uralten chinesischen Musik oder an uralter japanischer Musik oder an uralter tibetanischer Musik oder an uralter afrikanischer Musik. Ich bin an der Musik der ganzen Welt interessiert, in der man etwas anderes gemacht hat, als was ich aus der Geschichte der Musiken Europas kenne. Aber ich kenne – hoffe ich – die Grammatik der europäischen, westlichen Musik sehr gut.

Wenn man das konsequent weiterdenkt, heißt das, dass es eine Art Kernkultur gibt (Beethoven, Mozart, Bach bis Wagner), die sich von Deutschland, Europa aus in die ganze Welt ausgedehnt und ausgebreitet hat.

Zuerst hat sie sich in Europa verbreitet; so sehr, dass es sogar eine Reaktion gegeben hat. Die französische Musik des 20. Jahrhunderts musste z. B. japanische Bauernmusik aufnehmen (assimilieren), um eine eigene französische Musik machen zu können, weil die Musik von Wagner dort zu „präsent“ war.

Oder nehmen wir die nordische Musik, Sibelius, Grieg und die anderen: Sie haben dasselbe gemacht, sie haben in Deutschland gelernt, aber sie konnten nicht so komponieren, wie man in Deutschland Musik machte, denn dann hätten sie keine Personalität mehr gehabt. Sie haben eine Mischung aus der deutschen musikalischen Hochkultur, die sie sehr gut kennengelernt haben, und der lokalen Kultur gemacht.

Musik ist ein Erlebnis!

Ich kann ein Erlebnis haben, wenn ich der chinesischen alten Kultur begegne. Aber nachdem ich der anderen Kultur begegnet bin, kann ich nicht auf einmal chinesisch, türkisch oder mathematisch denken.

Wenn es immer so weitergehen würde: Wenn sich immer alle Musikkulturen mischen würden, was hätten wir dann in hundert Jahren? Kann man dann in jeder Musik afrikanische Musik hören?

Ich spreche nicht von Ästhetik, ich spreche von Grammatik. Was war die tonale Grammatik? Die tonale Grammatik war so beschaffen, dass ich gleichzeitig „sehen“ kann, wie Beethoven und wie Mozart ist. Ich wiederhole: Ich spreche nicht von Ästhetik. Jeder Komponist kann „er selbst“ sein in einer gemeinsamen Grammatik. Aber jetzt macht jeder Komponist – meine Schüler, meine Bekannten – seine eigene Grammatik. Sehen Sie, was das ist? Es ist sehr schwer für ein Publikum, jedesmal eine andere Grammatik zu hören, wenn ein anderer Komponist kommt.

Das Symposium
Zwischen Zeiten
Oldenburg 2007

Ștefan Niculescu: Musik der Lithosphäre

Dan Dediu

Ștefan Niculescu gilt heute als einer der bedeutendsten Komponisten Rumäniens. Sein klares Musikdenken zeichnet sich durch drei Hauptmerkmale aus: die Beziehung zwischen dem Einigen und dem Vielen; die Theorie der musikalischen Syntax, in der die Heterophonie, neben Monodie, Polyphonie und Harmonie, einen sehr wichtigen Platz einnimmt; und schließlich das Prinzip der „coincidentia oppositorum“ (der „Harmonie der Gegensätze“). Diese Ideen wurden zuerst musikalisch ausgedrückt, dann aber auch theoretisch durchdacht und debattiert; sie haben schließlich ihre Formulierungen in schon kanonisch gewordenen Texten der rumänischen Musikkultur gefunden. Niculescus zwei Bände *Reflecții despre muzică* (*Gedanken über Musik*) gelten heute in Rumänien als Meilensteine des zeitgenössischen Komponierens. Verschiedene kompositorische Techniken in Niculescus Schaffen beruhen auf diesen drei Grundideen, und daraus ergeben sich faszinierende und dichte Klangwelten.

Die klare, sphärische, leuchtende Musik Ștefan Niculescus ist ein Gleichnis des Menschen. Schwere, Sakralität und Ernsthaftigkeit prägen – aus dieser Sicht heraus – in spezifischer Weise das Werk, das einem Drang nach monolithischer Konstruktion entspringt. Niculescus eigene Stilistik wie auch sein Denken sind besonders durch drei kompositorisch-technische Mittel charakterisiert: Unisonokreuzungen, harmonische Mixturen und rätselhafte Anspielungen an Choräle. Zum Beispiel sind in *Undecimum* für 11 Instrumente (1997–1998) all seine kompositorischen Mittel zu finden: Mixturen, Unisoni, Heterophonien, Melodien, Choräle, Kettenform, Ornamentik, Klangflächen. Sie finden ihren Ursprung in der byzantinischen Kirchenmusik und in mittelalterlichen Traditionen.

In *Ison I* für 14 Solisten (1971–1974) vertieft Niculescu Verfahren der byzantinischen Kirchenmusik. *Ison* bedeutet Orgelpunkt auf Griechisch, und ein solcher begleitet den monodischen Gesang der Kirchenmusik. In *Ison I* hebt das rythmisierte Atmen der Textur das Pendeln zwischen Unisono (das Eine) und Polyphonie (das Viele) in den Vordergrund (Abb. 1).

Diese Erscheinung nennt Niculescu Heterophonie, und er definiert sie als Zusammenklang des Themas und dessen Varianten. Oft hört man, alternierend, eine Fragmentmelodik, verzierte Schattierungen und seltsame Akkordfortschreitungen. Der Höhepunkt dieses Stückes zeigt überraschend schnell klangliche Wechselspiele von Leere und Fülle. György Ligeti, ein enger Freund Niculescus, betrachtete dieses Stück als Anfang einer sehr eigenartigen kompositorischen Entwicklung: von einer chromatischen Sprache in *Ison I* für 14 Solisten (1971–1974) bis zu einer radikalen Diatonik in *Ison II*, Konzert für Bläser und Schlagzeug (1975–1976) (Abb. 2),

ISON I

PENTRU 14 SOLIȘTI SAU ORCHESTRĂ MARE
für 14 Solisten oder grosses Orchester

(1973)

ȘTEFAN NICULESCU

The musical score is for the piece "ISON I" by Ștefan Niculescu. It is for 14 soloists or a large orchestra. The score is on page 3. The tempo is marked as $\text{♩} = 92$ and the instruction is "non vibr.". The score is divided into two systems. The first system includes woodwinds: Flauti (Flutes), Oboe, and Clarinetti in Si \flat (Clarinets in B-flat). The second system includes strings: Violini (Violins), Viole (Violas), Violoncelli (Violoncellos), and Contrabbassi (Double Basses). The woodwinds play a melodic line with slurs and accents, marked *ppp possibile* and "non vibr.". The strings play a rhythmic accompaniment, marked *ppp* and "con sord. non vibr.". The string parts are marked "TUTTI" and "TUTTE". The string parts also include the instruction "quasi legato sempre non marc. sempre" and "tenuto". The string parts end with "non dim.". The score is written in a single system with multiple staves for each instrument.

Abb. 1

Ștefan Niculescu, *Ison I*, Partitur, S. 3 © Editura Muzicală

35 Poco meno mosso $\text{♩} = 70-80$

Fl. 1-4 $\text{♩} = 70-80$

ppp Respirați ad libitum, scurt, imperceptibil și nu împreună.
Respirez ad libitum, breviter, imperceptibilment et non pas ensemble.

con sord.

Cor. 1-4

ppp

con sord.

Tr. 1-4

ppp

con sord.

Trb. 1-4

ppp

con sord.

P. I-IV

fff possibile

fff possibile

fff possibile

fff possibile

Abb. 2
 Ștefan Niculescu, *Ison II*, Partitur, S 58 © Editura Muzicală

und in *Cantos – Konzertante Symphonie Nr. III* (1984) und zurück zur Chromatik in „*DEISIS*“ *Symphonie Nr. IV* (1994–1995) und in „*Litaneien zur Vollendung der Zeit*“ *Symphonie Nr. V* (1996–1997).

Nicht nur die byzantinische Tradition wird kompositorisch aufgenommen, sondern auch die westliche mittelalterliche Überlieferung von *Ars antiqua* und *Ars nova*. Titel wie *Duplum*, *Triplum*, *Octuplum*, *Undecimum*, *Sequentia* verweisen auf eine ständige Faszination des Komponisten für die reine Form und ihre Metamorphosen. *Sequentia* für Flöte, Klarinette, Violine, Bratsche, Cello und Schlagzeug (1994) setzt einen deutlichen Akzent auf die Harmonie. Niculescu übernimmt hier Verfahren aus der 4. und 5. *Symphonie* („*DEISIS*“ und „*Litaneien*“) und überträgt sie auf die Kammermusik. Mit starkem Ausdruck und kraftvoll durchkomponiert, endet die Musik in einer verzweifelten *supplicatio*, einem tragischen Fragezeichen. Eins der monumentalsten Werke der rumänischen Musikkultur hat Niculescu noch vollendet: *Ein rumänisches Requiem* für Solo-Bass, gemischten Chor und Orchester, genannt *Pomenire*, wurde 2006 uraufgeführt. Es handelt sich um eine blockartige und dichte Textur, die von einem finsternen und apokalyptischen Affekt durchdrungen ist. Musik wird zu Stein. Die Töne versteinern zu steilstrebigen Bergen und magmatischen Vulkanen. Deswegen habe ich die Musik Niculescus insgesamt als Erscheinung einer tektonischen Musik, als Musik der Lithosphäre imaginiert. In diesem Sinne formuliere ich für mich selbst eine Frage und eine Antwort: Was denke ich, wenn ich Ștefan Niculescus Musik höre? Ich denke an eine Musik, die zwischen Gaia und Zeus, zwischen Erde und Himmel schwebt, oder – besser gesagt – an eine Musik, die ein spannungsvolles, verzweifeltes und versteinertes Gebet ist.

Tastenspiel – ein harmonisches Spiel mit den Tasten

Bei Peng

Im Jahre 1968 komponierte Ștefan Niculescu sein Klavierwerk *Tastenspiel* (UA 1974). Obwohl selber ein ausgezeichneter Pianist, veröffentlichte Niculescu kein weiteres Werk für Klavier solo.¹

Meine nachfolgenden Gedanken zu Niculescus einzigartigem Werk *Tastenspiel* verdanken sich einem sehr anregenden Komponisten-Colloquium sowie einem nachfolgenden Kompositionsworkshop, welcher im Juli 2006 an der Universität Oldenburg veranstaltet wurde. Ștefan Niculescu war dabei persönlich zugegen. Während seines unvergesslichen Besuchs in Oldenburg ging er auch auf religiöse und philosophische Hintergründe seines musikalischen Schaffens ein. Er attestierte für viele seiner Stücke Inspirationen aus dem philosophischen Denken der griechischen Antike und vor allem dem orthodoxen, in der byzantinischen Kultur verwurzelten osteuropäischen Christentum. Meines Erachtens ist es deswegen angemessen, an dieser Stelle auch einmal eine stärker philosophisch ausgerichtete Perspektive auf Niculescus Werk *Tastenspiel* zu entwickeln.

Gedanken zum Spielbegriff

Seit jeher gilt der Mensch als ein spielendes Wesen – homo ludens. Heraklit von Ephesus (ca. 544 bis 483) spielt mit folgenden Worten darauf an:

Αἰὼν παις ἐστὶ παιζὼν πεσσευῶν παιδὸς ἡ βασιληΐη.

„Die Zeit (Aion) ein Kind – ein Kind beim Brettspiel; ein Kind sitzt auf dem Throne.“²

Seit Heraklit war bei Aristoteles über Thomas von Aquin, Immanuel Kant, Friedrich Schiller, Friedrich Nietzsche – und ist ungebrochen bis heute – bei vielen großen Denkern vom Spiel die Rede. Philosophische Spielbegriffe haben aber trotzdem lange Zeit keine besondere Systematisierung erfahren. Vielmehr wurde Spielen oft als ein eher beiläufiger Aspekt des Lebens, im Gegensatz zur eminenten, vernunftgeleiteten Erkenntnis, begriffen. Es gibt jedoch auch diesbezüglich Ausnahmen: Friedrich Schleiermacher zum Beispiel verleiht dem menschlichen Spielen eine stärkere Gewichtung. Er begreift es als eine grundlegende Form der Sittlichkeit. Dabei ist Spiel für ihn zum einen eine Funktion des menschlichen

1 *Tastenspiel* wurde zusammen mit zwei anderen kurzen Werken von Ștefan Niculescu beim Verlag Editura Muzicală im Jahr 1989 herausgegeben: *Ricercare in uno* für Klarinette, Violine und polyphonen Synthesizer (1984) und *Duplum* für Violoncello und Klavier (linke Hand) mit Synthesizer (rechte Hand) (entst. 1984). Vgl. Ștefan Niculescu, *Ricercare in uno, Duplum und Tastenspiel*, Partitur, Bukarest: Editura Muzicală 1989.

2 Heraklit, *Fragmente*, hrsg. v. Bruno Snell, München und Zürich 1983, S. 19.

Geistes sowie zum anderen das Begründungsprinzip von Kunst – und von Musik. Alles künstlerische und musikalische Schaffen besteht seiner Meinung nach im freien Spiel der Phantasie.³

Betrachtet man *Tastenspiel* aus einer solchen Perspektive, so ist nachfolgend also ein musikalisches Spiel zu reflektieren. Beginnt man mit dem Titel, so ist zunächst einmal festzuhalten, dass die Rede vom Tastenspiel (mit großer Wahrscheinlichkeit) ein mehrdeutiges Wortspiel meint: Der Titel deutet an, dass *Tastenspiel* als ein vom Komponisten nach gewissen Vorgaben eingeschränktes Spiel (analog zu einem Brettspiel) mit verschiedenen musikalischen Elementen zu charakterisieren ist. Beim Spielen dieses musikalischen Spiels ergibt sich hinsichtlich des Spiels mit den besagten musikalischen Elementen ein gewisser Spiel-Raum zwischen der vom Komponisten auskomponierten musikalischen Vorgabe und einer vom Komponisten beabsichtigten (partiellen) gestalterischen Entscheidungsfreiheit für den jeweiligen Interpreten bzw. „Spieler“.

Spiel mit der Form

Niculescus Werk *Tastenspiel* weist sechs Teile auf. Diese sind jeweils auf einer Seite ausnotiert und mit römischen Zahlen (I-VI) überschrieben. Die einzelnen Teile sind jeweils taktfrei komponiert und erst durch einen Quasi-Taktstrich am Ende des jeweiligen Teils begrenzt. Hinsichtlich ihres musikalischen Gehalts sind die sechs Teile zwar jeweils in sich abgeschlossen, können und sollen aber in variabler Reihenfolge vom Interpreten miteinander kombiniert werden. Die Reihenfolge dieser Kombinatorik ist nicht festgelegt: Es muss also nicht zwangsweise der Reihe nach von Teil I bis VI gespielt werden, sondern mehrere Kombinationsmöglichkeiten sind erlaubt. Deswegen gibt es weder einen feststehenden Anfang noch ein feststehendes Ende für eine Interpretation von Niculescus Werk:

« LA FORME permet plusieurs possibilités d'enchânement des 6 sections (I, II, ..., VI). Les sections se groupent en trois paires: I-VI, II-V et III-IV. Dans tous les cas, les paires seront disposées symétriquement par rapport au centre. Exemples: 1) VI, V, IV, III, II, I. 2) IV, I, V, II, VI, III. 3) VI, II, IV, III, V, I. etc. »⁴

Niculescus Rede vom (musikalischen) Zentrum („centre“) bedeutet nichts, was den einzelnen Teilen inhaltlich oder formal inhärent wäre, nichts, was in der klanglichen Struktur erschiene. Das Zentrum, von dem Niculescu spricht, ist vielmehr ein latentes, welches sozusagen als ideelle Mittelachse, quasi als verborgene „Wirbelsäule“ eines lebendigen Tastenspiels zu denken ist. Durch diese ideelle Mittelachse

3 Vgl. Hermann Fischer, *Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher*, München 2001, S. 88.

4 Ștefan Niculescu: *Ricercare in uno, Duplum und Tastenspiel*, Partitur, Bukarest: Editura Muzicală 1989, Spielanweisung (ohne Seitenangabe). Übers. Bei Peng: „DIE FORM erlaubt viele Möglichkeiten der Aneinanderreihung der sechs Teile. Die Teile sind zu drei Paaren gruppiert: I – VI, II – V, III – IV. In allen Fällen sind die Paare symmetrisch zueinander angeordnet, was sie in ein ausgewogenes, mittig zentriertes Verhältnis zueinander setzt. Zum Beispiel: 1) VI, V, IV, III, II, I. 2) IV, I, V, II, VI, III. 3) VI, II, IV, III, V, I. etc.“

werden die sechs Teile auf potenziell sehr unterschiedliche Weisen miteinander kombinierbar und formalsymmetrisch aufteilbar – ohne dass das Spiel beliebig würde. Die Reihenfolge der Teile in einer nach dem unten angegebenen Schema (Abb. 1) konkret ausgeführten Interpretation lässt zu einer Entscheidungsfreiheit und „Spielraum“, zum anderen ist sie aber auch nicht beliebig: Das latente, ideelle Zentrum der hervorgebrachten Klangstrukturen verändert sich selbst nicht – ganz gleich, welche der möglichen Kombinationen der sechs Teile gewählt wird und ins Spiel kommt.

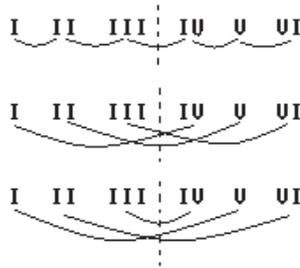


Abb. 1

Drei mögliche Kombinationen der sechs Teile des Stücks (Bei Peng)

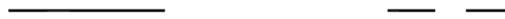
Ștefan Niculescu gibt mit seiner kombinatorischen Komposition *Tastenspiel* eine Art von „elastischer“ Form vor. Die Besonderheit an dieser elastischen Form des Stückes liegt darin, dass Interpretieren zum einen die Möglichkeit freier Entscheidung und Mitgestaltung eingeräumt wird und diese zugleich aber durch die latente Zentrierung der Kombinatorik der sechs Teile beschränkt wird. Niculescus kombinatorisches Kompositions-Spiel ist deswegen auch von einem musikalischen Spielen im Kontext völlig emanzipierter musikalischer „Freiheit“ zu unterscheiden – etwa vom Denken einer Form der Nicht-Form bei John Cage, welcher sich in diesem Zusammenhang von jeglicher traditioneller musikalischer Form so weit wie möglich entfernen wollte. Niculescu favorisiert im Gegensatz dazu in *Tastenspiel* ein anders gelagertes kompositorisches Prinzip: Er favorisiert ein Spiel im Rahmen begrenzter Flexibilität.

Gerade diese Denkweise einer flexibel begrenzten, sich fortwährend spielerisch wandelnden Form ist – und hier kommt ein zunächst vielleicht ungewöhnlich anmutender Aspekt auch unserer Betrachtung ins Spiel – vor allem für die altchinesische Denkkultur charakteristisch. Tatsächlich hat mir Niculescu während des Oldenburger Kolloquiums versichert, dass er sich für sein Komponieren unter anderem auch mit dem ihn faszinierenden altchinesischen *Buch der Wandlungen (I Ging)*⁵ und altchinesischem Denken beschäftigt hat. Aus dieser Perspektive lässt sich an *Tastenspiel* exemplarisch zeigen, wie Niculescu in seine Musik auch außereuropä-

5 Das *Buch der Wandlungen* ist eines der wichtigsten und ältesten Bücher der chinesischen Kultur. Vgl. die deutschsprachige Übersetzung: *I Ging. Das Buch der Wandlungen*, übers. v. Richard Wilhelm, München 2008.

ische Denkformen latent einfließen lässt. Diese ungewöhnlichen Einflüsse präsentieren meines Erachtens gerade Niculescus eigene osteuropäische Wurzeln, die er im Blick auf China keineswegs aufgibt, in einem umso geheimnisvolleren und eindrucksvolleren Licht.

Im *Buch der Wandlung* wird maßgeblich ein abstraktes Zeichensystem entwickelt. Dieses erwächst dabei aus komplexen Kombinationen zweier gegensätzlicher Zeichen:



Mit diesem binären Zeichenpaar (einfacher ganzer Strich und gebrochener Strich) werden insgesamt 64 Hexagramme zusammengestellt: Die beiden Grundbausteine des im *Buch der Wandlungen* überlieferten kombinatorischen Systems sind die beiden oben abgebildeten Zeichen in Linienform. Sie stehen für die beiden in Einheit befindlichen Grundgegensätze, die alles bedingen: Ying und Yang. Werden drei dieser Linien übereinander geschrieben, ergeben sie ein *I Ging*-Trigramm. Sechs dieser Linien in Kombination übereinander – zwei Trigramme also – ergeben ein Hexagramm. Jedes Hexagramm verschlüsselt auf komplexe Weise allgemein einen bestimmten Zustand oder eine bestimmte Situation im Wandlungsprozess des Kosmos. Diese beziehen sich wiederum auf den Menschen, der in der Mitte zwischen Himmel und Erde steht. Der jeweilige kosmische Zustand bedingt eine bestimmte Lebenssituation (Abb. 2).⁶



Abb. 2

Beispiel für ein kombinatorisches Hexagramm aus dem *Buch der Wandlungen* mit der Bedeutung „vor der Vollendung“

Nicht zufällig entwirft Niculescu von hier aus gesehen das *Tastenspiel* in Form von sechs Teilen, welche im weiter oben explizierten Sinne variabel kombiniert werden können – ganz so, wie sie sich im Moment bei den verschiedenen Spielern von selbst, sozusagen aus dem unberechenbaren Moment des Spielens heraus, ergeben: Mit dieser Aufteilung und Spielanweisung zum reguliert-freien Spiel besteht eine Analogie zum Gedanken-Spiel mit den Hexagramm-Zeichen der Wandlung, d. h. zum System des *I Ging* und seiner Systematik einer spontan, sozusagen „en passant“ zu

⁶ Ebenda, S. 233.

treffenden Auswahl der Linien zu systematischen Kombinationen von Tri- und Hexagrammen. Die symmetrisch um eine latente Mitte gruppierte Form des Hexagramms ist in der flexiblen Form des *Tastenspiels* analog wiederzufinden. Dabei greifen die sechs Teile des Stückes jeweils immer auf dieselben wenigen Klangmaterialien zurück. Basierend auf diesen Gemeinsamkeiten wird es möglich, dass sie, unabhängig davon, wie sie jeweils konkret kombiniert werden, immer zu einer grundlegenden Einheit „zusammenfinden“ – analog zu den sechs Strichen eines konkret zusammengestellten Hexagramms, welches ja auch aus zueinander passenden Komponenten „komponiert“ ist. Zugleich fällt diese Einheit jener sechs Teile von *Tastenspiel* im Konkreten qualitativ aber immer andersartig aus, je nachdem, wie die sechs Teile miteinander kombiniert werden. Entsprechend hat auch jedes der möglichen 64 Hexagramme des *I Ging* eine bestimmte Bedeutung und Funktion.

In diesem Sinne ist die Form des *Tastenspiels* vergleichbar mit der Form des bis heute in China zur persönlichen Entscheidungsfindung wie zu philosophischen Reflexionen immer noch praktizierten Systems des *I Ging*: Diese aus europäischer Sicht ungewöhnlich anmutende, flexible Formeinheit kann meiner Meinung nach als begrenzte Freiheit oder ebenso auch als befreite Beschränkung aufgefasst werden. Sie ermöglicht insbesondere Bewusstwerdung von Prozessualität, letztlich bewusste Prozessualität, bei welcher sich Ordnung und Unordnung, Notwendigkeit und Möglichkeit, Objekt und Subjekt ineinander verschränken, aufeinander wechselweise einwirken, einander gleichzeitig umspielen.

Spiel mit den Klangtypen

In der Spielanweisung zu *Tastenspiel* findet sich eine Erklärung zu Niculescus Notationsweise. Ausgehend davon lässt sich das musikalische Material des Stückes anhand dreier Kategorien aufteilen (vgl. Abb. 9, S. 222):

1. Töne entsprechend der Länge der horizontalen Linien;
2. verschiedene Arten von Clustern;
3. schnell bewegte Klanggruppen mit verbundenen Balken.

Diese drei Klangkategorien sind die Komponenten des flexiblen Arrangements von *Tastenspiel*. Sie unterscheiden sich voneinander als musikalisches Material in qualitativer und quantitativer Hinsicht. Dabei ist dieses Material oft nach dem Muster gegenstrebigem Spannungen aufeinander bezogen: Beispielsweise erscheint die Urform des Clusters als charakteristischer Individualklang in zwei Gattungsformen – entweder als „Tontraube“ oder als Cluster mit Balken, welche den Tonumfang ansonsten frei artikulierbarer Klänge festlegen. Als gegenstrebigem Kontrast zur ober-tonreichen Klangballung dieser Cluster hat Niculescu monophone Tonsetzungen einkomponiert, welche die Cluster quasi zu einer Polarität hin ergänzen. Einen ähnlich charakteristischen gegenstrebigem Kontrast ergeben auch die „maximum de

vitesse possible“ (so schnell wie möglich) gespielten Töne in ihrem Widerspiel mit lange gehaltenen Clustern oder auch einzelnen Tönen.

Solche gegenstrebigem Klangformen sind vom Komponisten gesetzte, Spielräume gewährende Elemente: Für sich genommen, machen dabei die einzelnen, in ihnen enthaltenen Klänge keinen Sinn. Sie werden erst durch eine kontrastive, kompositorische Verknüpfung mit den jeweils gegensätzlichen Klangtypen zum spannungsreichen Erlebnis. Die Musik fängt erst an, wenn ein Wechsel-Spielen zwischen Klängen und deren polaren Gegensätzen eine musikalische Prozessualität erzeugt.

Im Teil V findet sich ein gutes Beispiel für eine solche gegenstrebigem musikalische Prozessualität. Die kontrastierenden Tontypen sind hierbei: lang gehaltene Töne contra schnell bewegte Töne. Sie wechseln einander im Klangverlauf ab; auch dynamisch und rhythmisch sind diese Klänge ein großer, sich bewegender Klangkontrast. Ganz im Sinne des von Niculescu verehrten altgriechischen Philosophen Heraklit kann man auch von einer gegenstrebigem (musikalischen) Einheitsbewegung, einer Einheit im Widerstreit – heraklitisch gesprochen: einer „Harmonia“ reden (Abb. 3).

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one sharp (F#). The top staff contains a cluster of notes with a dynamic marking of 'ff' and a fermata-like symbol above it. The bottom staff contains a cluster of notes with a dynamic marking of 'pp'. A vertical line with a 'p' marking connects the two staves. Further right, the top staff has a dynamic marking of 'ff' and the bottom staff has a dynamic marking of 'pp'. At the end of the snippet, the bottom staff has a dynamic marking of 'mp' and a 'p' marking below it. There are also some handwritten annotations like '8-7' and '8-7' above the staves.

Abb. 3

Ştefan Niculescu, *Tastenspiel*, Partitur, aus Teil V © Breitkopf & Härtel

Spiel der Dynamik

Auch bezüglich der Dynamik spielt Niculescu mit Kontrastverhältnissen. In *Tastenspiel* findet man die Teile III und IV in durchgehender Dynamik ff (sempre). Alle anderen Teile sind vor allem durch gegenstrebigem Dynamik der sich abwechselnden Lautstärken pp und ff charakterisiert. Als Zwischenstufe zwischen diesen Extremen „vermittelt“ ab und an ein wenig mp. Ein einmaliges Diminuendo steht auch nur am Ende des Teiles IV.

Die Dynamik in *Tastenspiel* hat nicht wie in der klassischen Musik die Funktion, bestimmte Melodiebögen aufzubauen oder zu artikulieren, sondern gehört, wie die oben beschriebenen verschiedenen Tontypen, unmittelbar zu den Ur-Elementen dieser Komposition. Die drei dynamischen Grundstufen pp, ff und (wenig) mp verbinden sich meistens jeweils mit bestimmten Tontypen.

Beispielsweise werden die Cluster meistens in ff gespielt, Einzeltöne meist pp (Abb. 4) und die schnell gespielten Tongruppen meist in mp (Abb. 5). Die Aufeinanderfolge von pp und ff erfolgt quasi oszillierend in ungewöhnlich schnellem Wechsel auf fast jedem neuen Ton bzw. jeder neuen Tongruppe. Damit bilden die drei dynamischen Stufen drei verschiedene akustische Ebenen. Diese akustischen Ebenen wechseln sich ab und ergänzen einander auf eine organische und lebendige Art und Weise – im Bild zu reden: wie ein Spiel von Licht und Schatten am Fuße eines Baumes (Abb. 4).



Abb. 4

Ștefan Niculescu, *Tastenspiel*, Partitur, aus Teil V © Breitkopf & Härtel

Spiel der Intervalle

Die Sekunden, insbesondere die kleinen Sekunden, sind das grundlegende musikalische Material von Niculescus *Tastenspiel*. Sie haben quasi die Funktion musikalischer „Zellen“. Diese „Zellen“ werden in dieser Komposition organisch auf verschiedene Art und Weise in allen möglichen Klangtypen erzeugt – und zwar nicht nur „vertikal“, sondern auch „horizontal“: Vertikale Sekund-Bildungen dieser Art sind alle Arten von Clustern und Mehrklängen, welche, als Klanggestus der Versammlung, aus mehreren Sekunden aufgebaut sind; horizontale Sekund-Bildungen finden sich in Klanggruppen mit verbundenen Balken. In diesem Fall ist es beachtenswert, wie Niculescu die im Sekundabstand aufeinander bezogenen Töne auf verschiedene Lagen der ganzen Klaviatur „verstreut“ hat (Abb. 5):



Abb. 5

Ștefan Niculescu, *Tastenspiel*, Partitur, aus Teil II; Beispiel einer Klangverräumlichung
© Breitkopf & Härtel

Wenn man versucht, alle Töne dieser Klanggruppe innerhalb einer Oktave zusammenzufassen, wird ersichtlich, dass die Töne hier fast immer in großen und kleinen Sekundschritten aufeinander bezogen sind. Diese auf Sekunden basierende Reihe von Tönen gewinnt durch mehrfache Oktavierung der Töne eine neue Art von Tonkonstellation. Ein schneller Verlauf durch die extrem voneinander entfernten Töne erzeugt dabei für das Hörvermögen einen „ausgedehnten“ Klangraum. Außerdem ist diese Tonkonstellation nach Art einer nicht strengen Zwölftonreihe organisiert. Dieses Prinzip findet sich im ganzen *Tastenspiel*.

Ein ästhetisches Spiel

Ștefan Niculescus *Tastenspiel* zeigt sich als tief verwurzelt in der abendländischen musikalischen und geistigen Tradition und gleichzeitig inspiriert von der chinesischen Kultur. *Tastenspiel* ist im Sinne seiner flexiblen Form und aufgrund der Vereinigung gegensätzlicher musikalischer Elemente nicht ein leichtes oder banales Spielchen, sondern ein flexibel prädisponiertes musikalisches Klangsystem, welches in allen aufgezeigten Aspekten eine harmonische Zusammensetzung mannigfaltiger musikalischer Gegenstrebigkeit zeigt.

Ausgehend davon wird *Tastenspiel* im ästhetischen Sinne wiederum auch vergleichbar mit Aspekten asiatischer Schriftkunst: In der chinesischen Kalligraphie wird die Form der Schriftzeichen im Hinblick auf Größe, Lage, Richtung und Bewegung hervorgebracht. Die geschriebenen Zeichen sollen dabei eine ausgewogene graphische Einheit bilden und voller Spannung und im ausgewogenen Gleichgewicht mit der weißen Fläche des Hintergrundes aufs Papier fließen. Meines Erachtens gibt es hier eine Analogie zum Spielen von Niculescus *Tastenspiel*. Und wie sich die „Harmonia“ bei Niculescu als Zusammensetzung gegensätzlicher Klangelemente artikuliert, so drückt sie sich in der Kalligraphie als Zusammensetzung gegensätzlicher Gesten des Schreibens aus. Obwohl der Vortrag von komponierter Kunstmusik und der kalligraphische Akt als Kunstformen selbstverständlich voneinander unterschieden werden müssen, entsprechen sie sich auf der Ebene eines philosophischen Denkens der Gegenstrebigkeit.

Fazit

Das Spiel erschafft die Kunst, durch Kunst ist der Mensch zum Bewusstsein seiner Freiheit gelangt – so Schleiermacher über das Spielen. Wir haben gesehen, dass es sinnvoll ist, Niculescus Werk *Tastenspiel* sozusagen beim Wort zu nehmen. Es ist Spiel in vielfacher Hinsicht: (philosophisch inspiriertes) Spiel mit der Form, Spiel mit Klangtypen, Spiel mit der Dynamik, Spiel mit Klangtypen, Spiel mit Intervallen, ästhetisches Spiel. Es handelt sich nicht um belanglose „Spielereien“ zum Zeitvertreib: Niculescu verweist mit seinem *Tastenspiel* musikalisch auf eine Grundstruktur der Welt. Das zeigen schon die angesprochenen philosophischen Einflüsse

in Form des heraklitischen Denkens der Gegensätze und des *I Ging*. Zusätzlich gilt es, sich hinsichtlich der Entstehungszeit des Werkes vor 49 Jahren jedoch zu vergegenwärtigen, dass seinerzeit in Rumänien nicht nur die Musikwelt grausam und menschenverachtend bis ins Letzte kontrolliert wurde: Gerade in dieser Hinsicht war *Tastenspiel* sicher nicht als kurzweiliges „Spielchen“ mit 88 Klaviertasten gemeint, sondern als ein Keim, der die Hoffnung auf eine Zukunft, welche die notwendigen, erst Halt bietenden Spielräume eröffnet, in den Herzen der Menschen weckt.

Literatur

- Georgescu, Corneliu Dan, *Niculescu, Ștefan Alexandru*, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil, Bd. 12, Kassel ²2004.
- Markert, Christopher, *I Ging. Das Buch der Wandlungen*, Berlin ²1985.
- Pinomaa, Lennart, *Dialektik*, in: Joachim Ritter (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 2, Darmstadt 1974.
- Sandu-Dediu, Valentina, *Rumänische Musik nach 1944*, Saarbrücken 2006.

Melodische und harmonische Techniken in Ștefan Niculescu „DEISIS“ *Symphonie Nr. IV*

Adina Sibianu

In der Hoffnung, einiges über die Kompositionstechniken Ștefan Niculescu zu erfahren, habe ich anlässlich eines Gesprächs mit dem Komponisten die Frage nach der Organisation der Tonhöhen in einem Kompositionsverfahren zur Sprache gebracht.

„Es ist unmöglich, ein Musikstück zu schreiben, wenn man über kein harmonisches Konzept verfügt“, hat Ștefan Niculescu gesagt. Ohne ein sehr klares harmonisches Konzept könne nichts anderes als etwas Chaotisches entstehen. Es müsse Prinzipien geben, von denen die harmonischen Konzepte ausgehen.

Bekanntlich unterscheiden sich diese von einem Komponisten zum anderen und sind mehr oder weniger streng. Ein Verfahren Niculescu zur Gliederung einer begrenzten Menge von Tönen ist die sogenannte Graphtheorie.

Der Komponist ging von der Idee aus, dass keine Beziehung zwischen zwei beliebigen Tönen einer Melodie wiederholt werden sollte, und hat die Methode gesucht, durch die man ein Maximum an Information erzielen, also die längste Melodie schreiben kann, die mit diesen Klängen gestaltet werden kann.

Indem er von einer begrenzten Anzahl von Klangkörpern ausgeht, untersucht er alle möglichen Relationen zwischen diesen Tönen: Hat man drei Töne, die von drei Punkten A, B und C symbolisiert werden, wird eine Graphik erstellt, mit deren Hilfe alle möglichen Bahnen zwischen den drei Punkten ermittelt werden. Hier muss erwähnt werden, dass es mehrere melodische Linien gibt, die nach den vom Komponisten zuerst gewählten Relationen bestimmt werden. Zieht man Linien zwischen den drei Punkten des Graphs, können folgende Varianten entstehen:

A-B-C-A-C-B-A (entsteht aus den Beziehungen: A-B, B-C, C-A, A-C, C-B, B-A)

A-B-C-B-A-C-A (entsteht aus: A-B, B-C, C-B, B-A, A-C, C-A)

A-C-B-C-A-B-A (entsteht aus A-C, C-B, B-C, C-A, A-B, B-A)

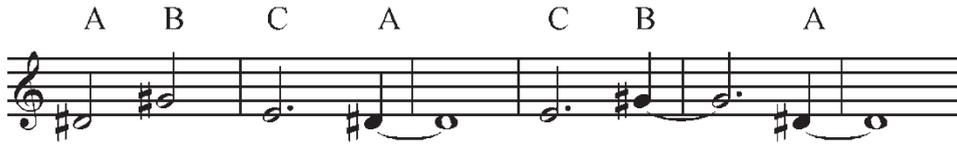
A-C-A-B-C-B-A (entsteht aus A-C, C-A, A-B, B-C, C-B, B-A) usw.

Es fällt auf, dass aus drei verschiedenen Tönen immer eine Melodie mit sieben Tönen komponiert werden kann, indem man die Regel, dass eine einmal verwendete Beziehung nicht noch einmal wiederholt werden darf, anwendet.

Speziell zu „DEISIS“ *Symphonie Nr. IV* für 21 Solisten oder großes Orchester (1994–1995; UA der Variante für 21 Solisten 2. April 1995): Ausgehend von der Analyse der Melodie und der Harmonie in den Chorälen der Blechblasinstrumente im ersten Teil des Symphonie, habe ich die Anwendung dieser Theorie der Graphen im Allgemeinen gesucht. In Takt 14, bei den Blechbläsern, die einen „Choral“ in

langen Tondauern einstimmig spielen, kann man folgende melodische Beziehungen beobachten, die durch die drei unterschiedlichen Töne entstehen (Abb. 1):¹

Horn, Trompete, Posaune, Tuba: Choral, in rilievo, cantabile, legatissimo



(A-B, B-C, C-A, A-C, C-B, B-A)

Abb. 1

Ștefan Niculescu hat behauptet, er habe als Inspiration für seine Melodie die ersten drei Töne (dis – e – gis) des dem Heiligen Andreas gewidmeten Kanons verwendet, welcher innerhalb der orthodoxen Kirche in der ersten und vierten Woche der Osterfastenzeit gesungen wird. Diese Töne werden aus einem byzantinischen Kontext genommen und vom Komponisten in einen ebenfalls geistlichen Kontext gesetzt.

Schon nach fünf Takten taucht eine neue Variante des Chorals auf, in der die Trompete im Einklang mit der Posaune erklingt (im Vordergrund) und das Horn mit der Tuba (im Hintergrund). Die Melodie im Hintergrund besteht nur aus zwei Tönen, die sich in der gleichen Reihenfolge zwei Mal wiederholen (e – f – f – e), aber unterschiedliche Tondauern haben. Die Melodie im Vordergrund ist ein nicht rückschreitendes melodisches Motiv (aber nur aus melodischer Sicht), mit Symmetrieachse auf dem Ton e (Punkt A), der vom ersten Teil des Chorals stammt. Somit gibt es folgende Beziehungen zwischen den Tönen des melodischen Motivs (Abb. 2): A-B, B-C, C-A, A-A, A-C, C-B, B-A (was im ersten Choral nicht zu vernehmen ist, ist die Wiederholung des Tones e, wenn die Spiegelung des melodischen Motivs beginnt).



Abb. 2

1 Alle Abbildungen stammen von Adina Sibianu, nach der Partitur: Ștefan Niculescu, „DEISIS” pour 21 solistes (ou orchestre), Manuskript.

Da die zwei Ebenen – der Vordergrund und der Hintergrund – gemeinsame Töne besitzen, kann man behaupten, dass sich hier Elemente der Heterophonie treffen. In Takt 37 erscheint eine zweistimmige Variante des eigentlichen Chorals – einerseits von Horn und Trompete, andererseits von Posaune und Tuba gespielt, eine Variante, die aus demselben Prinzip der Graphtheorie resultiert. Beim Horn und der Trompete hat das melodische Motiv eine Symmetrieachse, wenn der Ton gis sich wiederholt (Abb. 3):



Abb. 3

Bei der Posaune und der Tuba im dritten Takt des Motivs wiederholt sich die Beziehung f – e, was eine Abweichung von der Regel, die der Komponist zu befolgen gewünscht hatte, darstellt. Der erste Teil des Motivs hat selbst eine Symmetrieachse auf dem Ton a, ist nicht rückschreitend. Durch diese Variation – Wiederholung der f – e -Beziehung – wird gerade die genaue Wiederholung der im ersten Teil des Motivs erscheinenden Beziehungen verhindert.

Wenn man die Intervalle, die zwischen den zwei Stimmen des Chorals auftauchen, beobachtet, bemerkt man die Beständigkeit der Terz in Form einer übermäßigen Sekunde. Das ist vielleicht ein Grund, warum Niculescu zu der Abweichung seiner selbst aufgestellten Regel gegriffen hat (keine einzigartigen melodischen Linien zu ziehen und keine Beziehungen von Tönen zu wiederholen).

Der nächste Einsatz des Chorals im Blech (der vierte) in Takt 48 ist viel dynamischer, weil alle Instrumente unterschiedlichen melodischen Linien folgen.

Mit jedem neuen Einsatz des Chorals gewinnt man an Klangraum (Abb. 4):

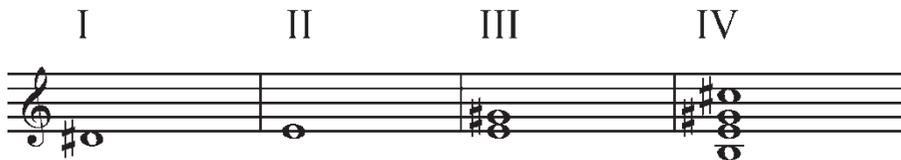


Abb. 4

Stefan Niculescu verwendet beim Aufbau der Choräle für das Blech drei Intervalle: kleine Sekunde, große Terz und reine Quarte. Diese Intervalle sind in den melodischen Beziehungen zwischen den Tönen der Choräle sowie unter den Anfangstönen

nen dieser Einsätze wiederzufinden. Die melodischen Linien im vierten Einsatz des Chorals sind:

bei der Trompete: cis – fis – d – cis / cis – d – fis – cis (bestehend aus 8 Tönen, hat die Symmetrieachse auf dem wiederkehrenden Ton cis);

beim Horn: gis – cis – a – gis / gis – a – cis – gis (bestehend aus 8 Tönen, hat die Symmetrieachse auf dem wiederkehrenden Ton gis);

bei der Posaune: e – a – f – f – e – f – a – e (bestehend aus 8 Tönen, hat einen wiederkehrenden Ton f; es gibt keine Symmetrieachse);

bei der Tuba: h – dis – e – dis – h – dis – h – dis – e – h (bestehend aus 10 Tönen, hat die wiederkehrende Beziehung dis – h; es gibt keine Symmetrieachse).

Die aus der Überlappung dieser melodischen Linien entstandenen Akkorde sind (Abb. 5):

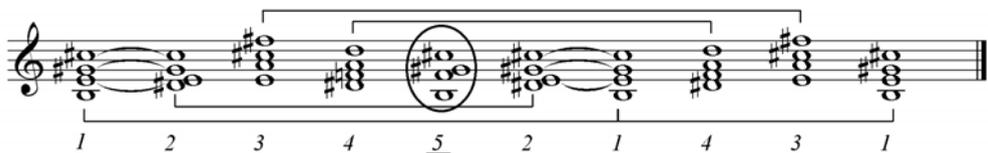


Abb. 5

Wie man anhand der Abbildung sehen kann, entstehen fünf unterschiedliche Akkorde. Gemäß der Graphtheorie wiederholt sich die Beziehung zwischen zwei nebeneinandergestellten Akkorden nicht.

Für die Vereinfachung der Graphik der Akkorde, die infolge der Überlappung der melodischen Motive entstehen, können die Akkorde 1 und 2 als ein einziger betrachtet werden, weil sich nur bei der Tuba der Ton ändert; dazu werden Akkord 1 und 2 nicht als unterschiedliche Akkorde aufgefasst. In diesem Fall würde die Graphik so aussehen (Abb. 6):

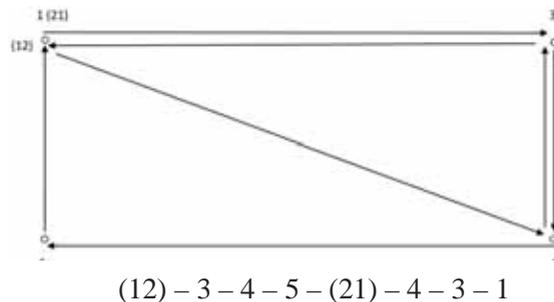


Abb. 6

Es muss bemerkt werden, dass nicht alle möglichen melodischen Linien zwischen den zusammengesetzten Tönen / zwischen jedwelchen zwei Tönen von den fünf ausgeschöpft wurden.

Eine mögliche Folge wäre: 5 – 4 – 1.

Der letzte Einsatz der Blechblasinstrumente (Takt 60) aus dem ersten Teil der Symphonie wird in der Partitur nicht mehr als Choral bezeichnet und wird nicht mehr vom kirchlichen Kanon abgeleitet, trotzdem gibt es gemeinsame Eigenschaften mit den vier Einsätzen des Chorals. Diese wären:

die Verwendung der melodischen Intervalle (die kleine Sekunde und die große Terz; hier taucht zusätzlich auch die kleine Terz auf);

die Verwendung des melodischen Stoffs (wie im Choral nach dem Rekurrenzprinzip).

Nach der Darstellung einer Reihe von fünf unterschiedlichen Tönen werden dieselben Töne in umgekehrter Folge wieder aufgegriffen, und nachdem der erste Ton zu hören ist (1), taucht bei jedem Instrument ein neuer Ton auf (6).

Niculescu unterwirft die melodischen Intervalle, die er auf unterschiedliche Weise einbezieht, bei den vier Instrumenten einer jeweils anderen Anordnung, vermeidet somit die Entstehung von Parallelakkorden (Abb. 7):

1 2 3 4 5 4 3 2 1 6

Abb. 7

Wenn man zum Beispiel betrachtet, wo die Terzintervalle stehen (kleine oder große Terz), kann man feststellen, dass sie bei der Trompete zwischen Ton 2 und 3 und am Ende zwischen 1 und 6, beim Horn zwischen Ton 3 und 4, bei der Posaune zwischen Ton 1 und 2 und zwischen 3 und 4 und bei der Tuba zwischen Ton 2 und 3 und Ton 4 und 5 auftauchen.

Was die Rhythmik angeht, so lassen sich einige Wechselbeziehungen mit der harmonischen Ebene entdecken. Der Komponist verwendet eine Anzahl von sechs rhythmisch unterschiedlichen Tondauern (dieselbe Anzahl wie die Zahl der unterschiedlichen Akkorde).

Die ersten vier Tondauern wiederholen sich (ähnlich war es bei der Folge der Akkorde), aber nicht nach demselben Rekurrenzprinzip. Ganz im Gegenteil: Jeder Akkord erscheint mit einer anderen Tondauer. Die Wichtigkeit der Akkorde 5 und 6 wird durch die Tondauern unterstrichen, die länger sind als bei den anderen Akkorden, die von der Wiederholung gefordert werden.

Die Analyse von Niculescus Partitur hat mit den Elementen der Graphtheorie begonnen, man hat bisher mit Ausnahme des Werkanfangs alle Einsätze der Blechblasinstrumente aus dem ersten Teil der Symphonie *DEISIS* mitverfolgt. Das eigentliche Motiv der Blechinstrumente taucht vom Standpunkt des vorigen Analyseverfahrens als eine auf unterschiedliche Weise entstandene Struktur auf, die viel weitergehend und komplexer ist als die folgenden. In Hinsicht auf die Melodik besteht die Struktur aus den gleichen Intervallen: kleine Sekunde, kleine Terz oder übermäßige Sekunde und große Terz. (Im Hinblick auf die Häufigkeit, mit der diese Intervalle erscheinen, ist deren abnehmende Anordnung folgende: kleine Sekunde, kleine Terz, große Terz.) Diese Intervalle sind für das ganze Werk charakteristisch, ihre Herkunft ist der byzantinische Gesang, auf den sich der Komponist bezieht.

Um die Harmonie mit Hilfe der Linearität zu überprüfen, d. h., um den Parameter Tonhöhe zu organisieren, verwendet der Komponist hier die gleiche Strategie wie am Ende des Teils (der mit Takt 60 beginnt), er verwendet nämlich dieselben melodischen Intervalle, aber bei jedem Instrument in einer anderen Ordnung.

Daraus entsteht in der Vertikalen eine Reihe von vier unterschiedlichen Akkorden, die aus tonaler Sicht folgende sind:

C-Dur;

b-Moll in der ersten Umkehrung, mit verdoppelter Terz in verschiedenen Registern;

E-Dur mit Septime;

F-Dur mit verdoppelter Septime in verschiedenen Registern, ohne Quinte.

Niculescu verwendet zwar für die jeweilige Tonart spezifische Terzakkorde, aber in einem neuen Kontext, ohne dass diese tonale Funktionen aufweisen könnten.

Die Art und Weise, wie die Töne auftauchen, kann auf der Melodieebene zeigen, wie ein Entwicklungsvorgang durch Eliminierung erreicht wird. Diesem Vorgang

menstellung dieser Instrumente entsteht, ist aufgrund der Zusammensetzung unterschiedlicher Klangfarben sowie des großen Ambitus (fünf Oktaven) einzigartig. Der Choral beginnt im Einklang (mit dem Ton a). Mit der Entwicklung der Melodie in der Stimme der Piccoloflöte werden die Töne dieses melodischen Motivs durch das Schlagzeug hinzugefügt (Abb. 10):



Von daher lässt sich der Choral in zwei Teile gliedern, damit sich diese Beziehungen nicht wiederholen; man gewinnt einen ersten Abschnitt, in dem der Ton f (Punkt E) gar nicht vorkommt, und einen zweiten Abschnitt, in dem der Ton h (Punkt B) nicht vorkommt. Somit kann die Aufteilung des Chorals vor der erneuten Erscheinung der Beziehung A-C vorgenommen werden, im 7. Takt, beginnend mit dem Klang e (Punkt A). In diesem Fall kann man zwei Graphen erstellen, die aus zwei viereckigen geometrischen Figuren bestehen, in denen kein Ton mehr wiederholt wird. Die zwei melodischen Abschnitte haben den gemeinsamen Ton e (A) – der erste Abschnitt endet auf e und der zweite beginnt mit demselben Ton:

1. A – B – A – C – B – C – D – B – D – C – A

2. A – C – A – E – D – A – D – E – A

Innerhalb des 7. Abschnittes (Takt 234 bis Takt 278) taucht wieder die Bezeichnung „Choral: in rilievo, cantabile, legatissimo“ auf; der Choral erscheint der Reihe nach in den Stimmen Horn, Englischhorn, Trompete und Piccoloklarinette (Abb. 12):

Choral: in rilievo, cantabile, legatissimo – Horn



Abb. 12

Wie man bemerken kann, ist die Bezeichnung dieselbe wie bei den Blechbläserchorälen aus dem ersten Abschnitt, aber der Choral unterscheidet sich hier erstens von der Aufbauweise her durch die große Anzahl der verwendeten Töne (7 oder 8 unterschiedliche Töne) und zweitens durch die großen Intervalle, die innerhalb der Melodie verwendet wurden. Die am häufigsten hier verwendeten Intervalle sind Septimen, Quarten und Terzen.

Die Melodie trägt zur Kristallisierung der klanglichen Architektur bei, die Verwebungen der Streich- und Holzinstrumente nehmen für gewöhnlich eine Nebenrolle ein (manchmal als Begleitung). Deswegen habe ich versucht, in dieser Analyse die Strukturen mit thematischer Funktion zu verfolgen, die dem musikalischen Text einen Sinn verleihen.

Im Allgemeinen wurden diese Strukturen mit Hilfe der Graphtheorie zusammengestellt und sind insbesondere bei den Blechbläsern wiederzufinden, wenn das ganze Orchester spielt und gegen Ende auch bei anderen Blasinstrumenten.

In *Reflectii despre muzică I (Gedanken über Musik I)* schreibt Niculescu: „Die Melodie als wesentlicher Bestandteil der Musik spielt eine Hauptrolle im Schaffen der rumänischen Kunstmusik. [...] In der Melodie sollten Tonhöhen und Tondauern

exakt organisiert und in Intensität, Klangfarbe, Tempo sowie hinsichtlich der metrischen Akzente und der Phrasierung determiniert sein.“²

Die Beschäftigung mit der Melodik führt zur Betrachtung der Entstehung einer Harmonik, die durch ein einzigartiges Gleichgewicht zwischen Diatonik und Chromatik, Konsonanz und Dissonanz, Rationalität und Intuition gekennzeichnet ist.

2 Ștefan Niculescu, *Importanța ritmului în structura melodiei și în stabilirea unei tipologii a creației muzicale românești* (Die Bedeutung des Rhythmus für die Struktur der Melodie und bei der Herausbildung einer Typologie des rumänischen Musikschaffens), in: *Reflecții despre muzică I* (Gedanken über Musik I), S. 246–254, hier S. 246 (Übers. v. Violeta Dinescu).

***Ricercare in uno*. Auf der Suche nach dem Einen**

Martin Kowalewski

Das Werk *Ricercare in uno* für Klarinette, Violine und polyphonen Synthesizer (1984) eignet sich als Modell für die Möglichkeit des räumlichen Komponierens mit musikalischen Gestalten. In meiner Betrachtung ist Gestalthaftigkeit der Schlüssel zum Verständnis der Werk-Ontologie. Meine Betrachtung zielt auf den Aspekt musikalischer Räumlichkeit und dessen theoretischer Begründung. Der komponierten musikalischen Dialektik vom Einen und Vielen korrespondiert eine eindrucksvolle Bandbreite unterschiedlicher Methoden der Ausnutzung des musikalischen Raumes. Ich erörtere das Stück außerdem vor dem Hintergrund antiker ontologischer Betrachtungen. Durch die Verbindung philosophischer und musikalischer Überlegungen erscheint die Komposition in einem neuen Licht. Ștefan Niculescu hat diese Studie noch zu Lebzeiten zur Kenntnis genommen und war begeistert.

Analyse-Ansatz

Was ist Raum? Was ist Raum in der Musik? Diese Fragen müssen beantwortet werden, bevor ein Versuch, die Verräumlichung in Ștefan Niculescus *Ricercare in uno* zu beschreiben, sinnvoll ist.

Gisela Nauck stellte in ihrem Buch *Musik im Raum – Raum in der Musik*¹ eine Übersicht über Raumbegriffe in der Musik zusammen. Sie unterscheidet insgesamt neun Raumbegriffe: Den Schall-Raum, den architektonischen Raum, den musikalischen Raum als Klangerlebnis, den Tonort (bezogen auf die Klangquelle), den Klangraum (entstehend durch die Klangentfaltung im architektonischen Raum), den als kompositorische Idee existierenden intendierten Raum, den komponierten Raum (der als nichtlineare Beziehung zwischen Tönen auftritt), den Tonraum (dieser bezeichnet den Notationsraum) und den musikalischen Innenraum, der die werkimmanenten, strukturellen Methoden der Verräumlichung bezeichnet.

Neben der Systematisierung möchte ich noch auf weitere Modellierungen des musikalisch wahrgenommenen Raumes hinweisen. Gerhard Albersheim sieht beispielsweise die Vertikale als Höhe und die Horizontale bzw. Zeitdimension als Breite.² Der Hörer wandert sozusagen die Horizontale entlang, kann sich aber von seinem Jetztpunkt lösen und das Ganze betrachten. Die Tiefe als dritte Raumdimension fehlt bei Albersheim gänzlich. Albert Wellek verortet dagegen Lautstärke, Dyna-

1 Gisela Nauck, *Musik im Raum – Raum in der Musik*. Ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 38), Stuttgart 1997.

2 Vgl. Gerhard Albersheim, *Zur Musikpsychologie (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 33)*, Heinrichshofen 1983.

mik und Klangfarbe in der dritten Dimension.³ Warme Klänge werden seiner Meinung nach als nah, kalte Klänge als fern wahrgenommen. Eine Erfahrung, die ich so allerdings nicht teilen kann. Eine Tiefe als eigenständige Dimension kennt er nicht. Sie ist vielmehr in die Horizontale und die Vertikale hinein verschachtelt. Der Grund hierfür dürfte sein, dass kein wirklich konstanter Raum zustande kommt, sondern dieser relativ zum musikalischen Werk entsteht. Wellek zog auch die Harmonie als Ursache für Räumlichkeit in Erwägung.

Judith Debbeler entwirft in ihrer Dissertation *Harmonie und Perspektive. Die Entstehung des neuzeitlichen abendländischen Kunstmusiksystems*⁴ ein Raum-Modell, in dem die Zeit als Tiefendimension fungiert. Sie greift dabei auf ihre Erfahrungen als Sängerin zurück. Sie beschreibt das Singen als einen Vorgang, bei dem die Melodie zu einem Fluchtpunkt am Horizont geschickt wird. Die Breite entsteht durch Mehrstimmigkeit, wenn etwa mehrere Sängerinnen ihre Melodien auf einen Fluchtpunkt richten. Der musikalische Raum ist durch die Akkordharmonik zu perspektivieren, da die Auflösung der jeweiligen Harmonie zeitlich erstreckt entsteht. Judith Debbeler geht in ihrer Betrachtung von der historischen Gleichzeitigkeit des Entstehens der Zentralperspektive in der Malerei und des akkordharmonischen Systems in der Musik sowie von der Verräumlichung von Zeit in den philosophischen Zeitmodellen aus. Debbelers Raummodell kann drei Dimensionen überzeugend integrieren und stellt meiner Ansicht nach einen Fortschritt gegenüber den bisherigen Raummodellen dar. Im Falle einer einzelnen Sängerin wäre dieser Raum allerdings nur zweidimensional. Es ist unklar, ob mehrere Stimmen sich auf zeitlich versetzte und somit unterschiedlich „tief“ gelegene Fluchtpunkte richten können. Sollte dieses nicht möglich sein, so hätte die Theorie große Probleme mit jedem Kontrapunkt und erst recht mit einem musikalischen Raum, wie ihn Niculescu im hier behandelten Stück komponiert. Dieses Problem entsteht, weil Judith Debbeler ihr Modell so eng an das tonale System bindet.

Auch ich möchte mich mit dem wahrgenommenen Raum beschäftigen. Von phänomenologischer Seite bietet Edmund Husserl eine Auffassung des Raumes, in der die Problematik der räumlichen Tiefe aufgelöst wird. In *Ding und Raum* unterzieht er den Raumbegriff einer phänomenologischen Reduktion.⁵ Hiernach begegnet uns der Raum als ein zweidimensionales Feld – mit Höhe und Breite. Die räumliche Tiefe erfahren wir über Phänomene der Verdeckung und lernen sie durch unsere Orientierung im Raum kennen. Dabei werden auch visuelle und taktile Sinneseindrücke parallelisiert und in einen Zusammenhang gebracht, so dass eine konsistente Raumvorstellung entsteht. Die Dinge, die uns in diesem phänomenologischen Raum begegnen, teilt Husserl in zwei ontologische Klassen ein: Die *materia prima*

3 Vgl. Albert Wellek, *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriß der systematischen Musikwissenschaft*, Bonn 1982. Ders., *Der Raum in der Musik*, in: *Archiv für die Gesamte Psychologie* 91 (1934), S. 395–443.

4 Judith Debbeler, *Harmonie und Perspektive. Die Entstehung des neuzeitlichen abendländischen Kunstmusiksystems (Aesthetica Theatralia, Bd. 4)*, hrsg. v. Guido Hiß und Monika Woitas, München 2007.

5 Edmund Husserl, *Ding und Raum*, hrsg. v. Ulrich Claesges, Den Haag 1973. Vgl. auch Edmund Husserl, *Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Den Haag 1966.

umfasst die körperlichen Gegenstände, wie etwa Stühle und Körper. Die *materia secunda* bezeichnet dagegen anhängende Bestimmtheiten, wie etwa Klänge und Gerüche. Gegenstände aus der Kategorie *materia secunda* hängen Gegenständen aus der Kategorie *materia prima* an. Doch musikalische Ereignisse sind mehr als das. Melodien, Themen, Zellen usw. bieten die Möglichkeit, selbst einer Wesensbestimmung unterzogen zu werden. Sie können exakt gleich von Instrumenten gespielt werden und sind auch als Muster in anderen Konstellationen von *materia prima* und *materia secunda* auffindbar. Darum unterziehe ich die *materia secunda* einer weiteren ontologischen Differenzierung. Hierbei verwende ich den Begriff der Gestalt. Sie dient mir als Strukturierungseinheit für die wahrgenommene Räumlichkeit des Klanggeschehens. Die Differenz von Gestalten ist eine Binnenstrukturierung der *materia secunda*. Dennoch können Gestalten klar lokalisierbaren Richtungen im Raum zugeordnet werden.

Der Gestaltbegriff

Der Gestalt kommt die Eigenschaft der Übersummenhaftigkeit zu. Die Gestalt bleibt auch bei Austausch der Elemente stabil. Das zweite Kriterium ist die Transponierbarkeit. Das klangliche Gebilde lässt sich tonräumlich verschieben. Dazu kommt natürlich die Verschiebbarkeit in der Zeit bzw. Horizontalen. Die Gestalt zeichnet sich somit durch Abgegrenztheit von einem Hintergrund, nicht umkehrbare zeitliche Gerichtetheit, Geschlossenheit und Einheitlichkeit sowie innere Gegliedertheit aus. Das Besondere an der Gestalt ist, dass sie im Laufe der Begriffsgeschichte sowohl als bewusstseinsinterne beziehungsweise eine das Bewusstsein strukturierende Entität gesehen wurde, als auch als eine bewusstseinsexterne, einfach in der Natur vorkommende Entität. In meinem Modell des musikalischen Raumes ist die Gestalt die zentrale Strukturierungsgröße. Sie trägt dem Umstand Rechnung, dass wir Musik als strukturiert wahrnehmen. Die akustische Gestalt ermöglicht raumzeitliche Strukturierungen. Sie ist intentional zusammengesetzt und ermöglicht die Identifikation musikalischer Gebilde. Die Gestalt folgt dabei einer Regel, nach der die Parameter der Töne angeordnet sind. In der Regelmäßigkeit der Gestalt liegt auch die Möglichkeit der Ähnlichkeit, die zwischen Identität und maximaler Differenz anzusiedeln ist. Somit ist sie auch ein möglicher Oberbegriff zur Kategorisierung gängiger musikwissenschaftlicher Begriffe wie etwa Thema, Motiv oder Zelle. An dieser Stelle zeigt sich die fraktale Strukturierung von Musik. Gestalten können größere Gestalten fundieren. Ihre begrifflichen Eigenheiten nutzend, will ich darauf verzichten, eindeutig festzulegen, inwieweit die Gestalt bewusstseinsintern oder -extern ist. Sie ist sowohl Erscheinung im Sinne der Phänomenologie als auch eine intersubjektiv bezeichnbare Größe. Sie ist gebunden an die Synthesis einzelner klanglicher Gebilde nach einer Regel. Hierin liegt eine Anschlussmöglichkeit an die sprachanalytische Philosophie von Ludwig Wittgenstein. Die Gestaltpsychologie postuliert sogar, dass unsere Wahrnehmung nach Gestaltgesetzen organisiert ist.

Die Übergänge zwischen Gestalten können aber kontinuierlich sein, insofern einzelne Töne zu zwei oder gar noch mehr Gestalten gehören oder der Gestaltbildungsprozess scheitert und ein ungeordneter Klangeindruck wahrgenommen wird. Akustische Gestalten können vor einem nicht gestaltbildenden Hintergrund stehen. Gestalten können durch rhythmische Gleichheit entstehen, während rhythmische Verschiedenheit Gestalten differenzieren kann. Zum Beispiel haben Triolen nur wenige zeitliche Berührungspunkte mit Viertel-, Achtel- oder Sechzehntelnoten. Bei dem Phänomen der Addierbarkeit bzw. Nicht-Addierbarkeit spielen auch unterschiedliche Tempi eine große Rolle. Gestalten haben meist klare Verlaufsrichtungen in der Dimension der Tonhöhe. Unisono-Strukturen erscheinen beispielsweise als eine Gestalt. Aus einer zusammenhängenden Gestalt können mehrere neue Gestalten entstehen, verschiedene Gestalten können sich über die Zeit zu einer neuen Gestalt vereinigen.

Das Eine und das Viele in der Antike

Das Verhältnis vom Einen und Vielen ist ein zentrales Problem in der Philosophiegeschichte. Noch heute ist die alte Frage „Ist das Sein teilbar?“ alles andere als geklärt und immer wieder Ausgangspunkt neuer theoretischer Entwürfe. Für diese Arbeit gebe ich einen Einblick in die Antike.

Xenophanes wandte sich im 6. Jahrhundert gegen die Vorstellung von Göttern mit menschlichen Zügen, wie wir sie in der antiken Götterwelt vorfinden. Er setzt das höchste Wesen mit der Weltgantheit gleich und vermutet ein unveränderliches Sein hinter der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen.⁶ Parmenides grenzte das Sein gegenüber dem Nicht-Sein ab. Das Seiende ist für ihn zunächst das Raumfüllende. Bewegt sich etwas an einen Ort, dann darf an diesem Ort vorher nichts Raumfüllendes gewesen sein. So gesehen, setzt die Annahme einer Bewegung immer Nicht-Seiendes voraus. Aber genau hierin sieht Parmenides einen Irrtum unserer Sinne. Er geht nicht von einem dem Sein gegenüberstehenden Denken aus, sondern das Sein erfüllt alles, das Denken eingeschlossen. Nur unsere Sinne vermitteln uns den falschen Eindruck einer Welt, in der stete Bewegung – Werden und Vergehen – vorkommen.

Auch Heraklit nahm ein Einheitliches jenseits der Vielheit an. Doch er unterscheidet sich von Parmenides. Werden und Vielheit sind in seinen Augen keine Täuschungen. Heraklit nimmt kein beharrliches, unabänderliches Sein an. Aber er geht auch nicht vom Gegenteil, einem endlosen Fließen aus. In dieser Hinsicht ist seine Aussage „Alles fließt!“ oft missverstanden worden. Diese Aussage findet sich übrigens nicht in seinen Fragmenten, sondern wurde ihm im Nachhinein zugeschrieben. Heraklit hat das Geheimnis der Zeit und des ewigen Wandels aber tief nachempfunden und wichtige Überlegungen dazu angestellt. In diesem Zusammenhang tritt der

⁶ Zu den folgenden Ausführungen vgl. Diogenes Laertios, *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*, Hamburg 1967.

Begriff des Logos auf. Heraklit hat diesen Begriff allerdings nur sehr unscharf umrissen. Er kann sowohl so etwas wie Weltgesetz, vernünftige Rede, Aussage, aber auch Prinzip bedeuten. Ähnlich wie einige seiner Vorgänger nimmt er außerdem eine Ursubstanz an: das Feuer. Wie die Flamme des Feuers entsteht alles aus dem Tod von etwas anderem. Indem das Feuer aufflammt und verlischt, tritt sozusagen die Welt mit ihrem Seiendem aus diesem heraus und tritt in dieses zurück. Natürlich meint Heraklit Feuer nicht im wirklichen Sinn. Wahrscheinlich geht es eher um eine Art Urenergie. Diese Urenergie folgt aber einem Urgesetz: der Einheit der Gegensätze. Sie zeigt sich in den Gegensätzen von Tag und Nacht, Winter und Sommer oder auch Mann und Frau. So nimmt Heraklit eine Art harmonisches Ganzsein der Welt an. Jedes Ding bedarf zu seinem Sein seines Gegenteils. Darum ist es für Heraklit auch ein Unrecht, das Ende allen Kampfes und ewigen Frieden herbeizusehnen. Mit der Auflösung der schöpferischen Spannung würden Stillstand und Tod entstehen. Für das Zusammenwirken und Zusammengehören des Gegensätzlichen entsteht eine dialektische Entwicklungslehre. Aus dieser Perspektive erscheint der Logos als eine Art alles durchwaltende Weltvernunft, an der der Mensch Teil hat und in die unsere Seele nach dem Tod zurückfällt, „wie ein Licht, das in der Nacht verlischt“. Die Seele hält Heraklit für ein Gemisch aus Wasser und Feuer, wobei das Wasser unedel, das Feuer aber edel ist. Die Seele, die überwiegend Feuer enthält, nennt er trocken. Die trockene Seele ist die weiseste und beste. Dagegen müssen trunkene Männer, deren Seele feucht geworden ist, oftmals von bartlosen Knaben geführt werden. Der Tod der Seelen sei es, Wasser zu werden. Das Prinzip der Verschmelzung der Gegensätze war für Heraklit wichtiger als der Gedanke des ewigen Fließens. Er warf den Menschen um ihn herum vor, nicht zu wissen, wie das, was verschieden ist, mit sich selbst übereinstimmt. In seinen Augen lag diese Übereinstimmung nämlich im Zusammenstimmen einander entgegengesetzter Spannungen, wie die des Bogens und der Lyra. Hieraus resultiert auch sein Glaube an den Kampf. Im Kampf verbinden sich die Gegensätze in einer Bewegung, die Heraklit Harmonie nennt. Die in der Welt herrschende Einheit ergibt sich aus der Verschiedenheit: Ohne sich dessen wirklich bewusst zu sein, wendet sich Heraklit von der griechischen Vielgötterwelt hin zu dem einen Gott. So wurde der Logos zum göttlichen Wort der christlichen Theologie. Heraklits Welt ist aber weder von Menschen noch von Göttern gemacht und für alle Menschen gleich. Sie war immer und wird immer als ein ewig lebendes Feuer sein.

Das Verhältnis vom Einem und Vielen im Werk *Ricercare in uno*

Das Verhältnis vom Einem und Vielen und der Prozess einer dialektischen Entwicklung zeigen sich in der musikalischen Sprache des Werks *Ricercare in uno*. In dem Stück erscheint Heterophonie als Syntax und als Spiegel des Wechselspiels von Einheit und Vielheit. Die Heterophonie in diesem Stück hat sozusagen philosophische Wurzeln. Eine große Menge parallel auftretender Gestalten, das Fehlen tonaler Teleologie, ein Wechselspiel von Differenzierung und Vereinheitlichung und

wieder folgender Differenzierung erinnern ebenso an Heraklits Seinsauffassung wie das Fehlen eines eindeutigen Anfangs- und Endpunktes und die auftretende Charakteristik eines dialektischen Prozesses des Werdens.

Das Stück setzt sich intensiv mit den kompositorischen Möglichkeiten der Heterophonie auseinander. Die Folge für die räumliche Struktur ist ein hohes Maß an Gestaltdifferenzierung – wir haben es also mit einer Musik mit deutlichen Tendenzen zur Verräumlichung zu tun.

Der Anfang: Fraktal-Ontologie per Synthesizer

Dieses Prinzip zeigt sich bereits im Anfangsteil, in dem ein stehender Synthesizer-Bass-Akkord durch eine weitere Synthesizer-Stimme ergänzt wird, die völlig stufenlos mit Hilfe eines Joysticks (Eingabegerät für Computer) geführt wird. Sie beginnt in Harmonie mit den bereits vorhandenen Klängen und beginnt diese zu umspielen. Die Stimme schwankt zwischen Eigenständigkeit und Verschmelzung mit dem vorgegebenen Bassakkord. Der Ausgangspunkt liegt bei Nichtabweichung vom zugrunde liegenden Akkord. Bereits in den ersten Takten wird das eigentliche Thema des Werkes vorgestellt – das Wechselspiel zwischen homophonen bzw. polyphonen und heterophonen Strukturen. Dieses Zusammenspiel spiegelt den philosophischen Hintergrund des Stückes: Das Verhältnis vom Einen und Vielen. Etwas später werden mit Hilfe des Joysticks vom Synthesizer vorgegebene Töne inklusive ihres Obertonspektrums angehoben und teilweise auch abgesenkt. Die am Anfang des Stückes mit Hilfe des Joysticks vollzogene Wellenform tritt hier in extrem verkleinerter Form wieder auf. Gleichzeitig vollzieht die Linie der Grundtöne ebenfalls eine Wellenbewegung. Hier sind verschiedene Ebenen des Stückes fraktal verbunden. Man könnte von einer Art fraktaler Gestalt sprechen.

Der Anfang: Der Klang kommt aus der Stille (Abb. 1). Die Synthesizer-Stimme wird mit Hilfe eines Joy-Sticks (Eingabegerät für Computer u. ä.) stufenlos geführt. Der anfängliche Solo-Teil des Synthesizers endet ähnlich dem Anfang mit einem stehenden Bass-Ton. Niculescu wählt mit der Violine und der Klarinette Instrumente, die (im Falle der Klarinette zumindest eingeschränkt) glissandofähig sind. Sie können sich den Möglichkeiten des Joysticks relativ gut annähern.

Koexistenz: 3 Instrumente – 3 Ebenen

Der Einsatz der Klarinette erfolgt in einer anderen Taktart (4/8 Klarinette, 3/4 im Synthesizer). Der Taktanfang ist verschoben, es folgt eine kurze Parallelisierung (6/8 über 3/4). Diese weicht aber wieder polyrhythmischen Strukturen (4/8 über 6/8). Die einsetzende Violine konstituiert eine dritte Ebene (Wechsel von 4/8 und 6/8-Takten). Es herrscht fast nie eine Parallelität von Taktart und Taktgrenzen, nicht

einmal zwischen zwei der Instrumentalstimmen. Die Aufspaltung in drei Ebenen erscheint in der Partitur deutlich. Trotz eindeutig hörbarer Heterophonie erweckt das Werk ständig den Eindruck von Einheitlichkeit. Der Quell der Einheitlichkeit des Ganzen scheint das Prinzip der Gestaltähnlichkeit zu sein. So wird das Wechselspiel vom Einen und Vielen der Anfangstakte über dieses Prinzip immer wieder aufgegriffen. Dies zeigt sich in der Tendenz, Melodieverläufe wellenförmig anzulegen. Den stabilen Eckpunkten dieser Klangbewegungen entsprechen beim Synthesizer die Grundtöne, von denen weiterhin die Anhebungen durch den Joystick ihren Ausgang nehmen – hier allerdings in stark verkleinerter Form. Das erscheint eindrucksvoll in der Violine in Form einer 15tote (Abb. 2).

Mit dem Einsatz der Violine ist das Instrumentarium vollständig. Erstmals tritt die 15tote auf. Ihr geht eine Stimmspreizung in der Violinstimme voraus: Eine Figur, die im Laufe des Stückes immer wieder vorkommt. Durch die Schnelligkeit ihres Ablaufes ähnelt sie den fließenden Eskapaden der Joystick-Stimme. Mehrfach greift die Violine das Prinzip der Stimmspreizung auf (z. B. S. 4, 5). Als Bild für die Darstellung dieses Ablaufes bietet sich die Metapher „Scher“ an.

Hierbei erfolgen zunächst eine Beschleunigung und dann wieder eine Verlangsamung des Stimmenverlaufs. Es erfolgt zumindest eine Annäherung an die Stufenlosigkeit der Synthesizer-Stimme. Sehr ähnliche, aber nie identische Gestalten treten in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft in den verschiedenen Stimmen auf und halten das Klangbild trotz der streng heterophonen Struktur zusammen. Das Nebeneinander sich ähnelnder musikalischer Gestalten findet auf Seite 6 der Partitur (vgl. Abb. 3) ein vorübergehendes Ende. Im mittleren System werden die Stimmen innerhalb von drei bis vier Wiederholungen synchronisiert. Die Wiederholungsschleife lässt einen hohen Grad der Mitgestaltung zu.

Giusto – Synthese in der Mitte

In dem direkt anschließenden Giusto verlaufen die Stimmen vereinheitlicht. Tempo und Taktgrenzen sind strikt parallel gehalten. Der Wechsel zwischen 3/4- und 5/8-Takten verläuft absolut parallel. Auch das Tempo ist im Gegensatz zu vorher einheitlich (Abb. 3).

In der Wiederholungsschleife im mittleren System werden die Stimmen synchronisiert, um im Giusto mit einheitlichem Tempo zu verlaufen. Insbesondere durch die Wiederholung von rhythmisch identischen Takten wird noch einmal explizit auf die Vereinheitlichung hingewiesen (vgl. Partitur, S.7).

Das Ende der Einheit – Auftakt zu neuer Verräumlichung

Daraufhin beginnt das heterophone Spiel trotz paralleler Taktgrenzen von neuem. In der Mikrostruktur wird beispielsweise eine Gestaltdifferenzierung durch die Ko-

C. *(vibr.)*

Rubato, quasi indipendente
♩ = 80-90
sul tasto → sul pont.

V. *(VCF)*

S. *(VCF)*

C. *stacc.*

sul tasto → sul pont.

V. *ord.*

S. *(VCF)*

C. *(multifonic ad lib.)*
(multiphonique ad lib.)

V. *Rubato, quasi indipendente*
♩ = 80-90

S. *(VCF)* *Hold (off)* *↑**

*) Apasă Hold (cu dreapta) și atacă apoi instantaneu clapa D0 (cu stînga) / Appuyer immédiatement un à un Hold (avec la droite) et D0 (avec la gauche).

C. *sul tasto* *sul pont.*

V. *sul G* *15*

S. *(VCF)*

4

Abb. 2
Ștefan Niculescu, *Ricercare in uno*, Partitur, S. 4 © Editura Muzicală

C. *pp* *ff* *pp* *ff* *pp*

V. *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff*

S. (VCF) *p* *ff*

C. *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff*

V. *ff* *pp* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff*

S. *p* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff*

1-2 x

sincronizare progresivă cu V. și S.
synchronisation progressive avec V. et S.

1-2 x

sincronizare progresivă cu C. și S.
synchronisation progressive avec C. et S.

1-2 x

sincronizare progresivă cu C. și V.
synchronisation progressive avec C. et V.

Giusto
♩ = 50-56

C. *pp* *ff* *sub. pp* *ff* *pp* *ff*

V. *pp* *ff* *sub. pp* *ff* *pp* *ff*

S. *ff* *pp* *pp* *ff* *pp* *ff*

6

Abb. 3
Ștefan Niculescu, *Ricercare in uno*, Partitur, S. 6 © Editura Muzicală

existenz verschiedener metrischer Unterteilungen erzeugt (vgl. Partitur, S.7). Am Anfang des zweiten heterophonen Großteils ereignet sich das musikalische Nebeneinander im gleichen Tempo. Hierbei greift Niculescu vor allem auf lang stehende Klänge zurück. Es entsteht eine Art Register-Choreographie. Die Stimmen überlappen sich zum Teil – es finden sich immer wieder Treffpunkte. Die stehenden Klänge wechseln stets mit schnellen, bewegten Einwüfen. An einigen wenigen Stellen kommt es zur Aufsplitterung durch metrische Unterteilungen. Die Abwechslung dieser Abfolgen gibt dem Stück an dieser Stelle seine heterophone Struktur zurück. Der Wechsel von Gestaltdifferenzierung und gestalthafter Ähnlichkeit fungiert wieder als bindendes Element und lässt den Klangeindruck zwischen Einheit und Vielheit oszillieren. Auf den Seiten 12 und 13 erreicht die Heterophonie einen Höhepunkt, der in der Partitur deutlich sichtbar wird: Die drei Instrumente werden in separaten Blöcken übereinander notiert. Die Blöcke sind „Rubato, totalmente indipendente“ zu spielen. Durch unterschiedliche Wechsel der Taktarten tritt wieder eine polyrhythmische Struktur auf. Auch die Wechsel der Tempi sind unterschiedlich. Man könnte von einer extremen Ausnutzung der Möglichkeiten von rhythmischer und metrischer Unterteilung sprechen. Es kommt wieder zu den bereits bekannten Rückgriffen auf das Kernmotiv am Anfang. Die von der Violine bekannte Figur (dort 15-Ton-Gruppe) tritt diesmal auch bei der Klarinette (als 11-Ton-Gruppe) auf (Abb. 4).

Die drei Instrumente sind in eigenen Systemen nebeneinander notiert. Es gibt aber Berührungspunkte durch Gestaltähnlichkeit. Ein Beispiel: Die 13-Ton-Gruppe der Klarinette und die „Zacken“ im System des Synthesizers (Abb. 5).

Die Emanzipation der drei Systeme ist hier noch weiter fortgeschritten. Allein im System des Synthesizers überlappen sich die „Zacken“. Außerdem kommt es am Ende der Seite wieder zur Anwendung des Joysticks – genauso wie am Anfang werden die Töne stufenlos angehoben.

Der Synthesizer vollzieht lang gestreckte Anhebungen und Absenkungen von Tönen inklusive deren Obertonspektren. Statt einer „weichen“ Kurve (wie am Anfang) haben sie dieses Mal eine „eckige“ Gestalt – „eckig“ bezieht sich auf die Darstellung in der Notation. Sie erscheinen immer in zeitlicher Nähe zu 11tolen (also dem funktionalen Äquivalent der ursprünglichen 15-Ton-Gruppen-Figur). Die Gestaltähnlichkeit bringt wieder zeitlich versetzte Ereignisse zu einer Einheit. Es erfolgt eine Vereinheitlichung hin zum abschließenden Giusto.

Noch ein Giusto – mit heterophonen Nuancen

Hier werden die Gestaltverläufe zunehmend angeglichen – sowohl auf der Ebene der Tonfolge als auch in der expliziten Anweisung, die Stimmen zu synchronisieren. Durch Naturflagoletts greift die Violine auf die vorhergehenden „eckigen“ Klanggestalten des Synthesizers zurück. Am Anfang des Giustos bleibt ein Rest der heterophonen Struktur, indem die Töne des Synthesizers teilweise angehoben werden, während sich die Stimmen von Geige und Klarinette abwärts bewegen. Es

Rubato, totalmente indipendente
♩ = 80-90

senza tempo
15-20"

Tempo

1^a ad lib. ma impercettibile

Rubato, totalmente indipendente
♩ = 80-90
(dincolo de câștig)

senza tempo
15-20"
sul pont., sul tasto

Tempo

1^a ad lib.

Rubato, totalmente indipendente
♩ = 80-90

senza tempo
cca 20"

Tempo

(balayage* de armonic)
(balayage d'harmoniques)

VCF

The image displays a page of a musical score for 'Ricercare in uno' by Ștefan Niculescu, page 13. The score is divided into three systems, each with a different instrument part: Cello (C.), Violin (V.), and Saxophone (S.).

- System 1 (Cello and Violin):**
 - Cello (C.):** Features a melodic line with dynamic markings from *ff* to *pp*. It includes a section marked 'stacc. (ossia frull.)' and another 'multifonic ad lib. (multiphonique ad lib.)'. A 'senza tempo 20"' section follows, with 'ad lib.' and 'rit.' markings.
 - Violin (V.):** Mirrors the Cello's dynamics and includes 'sul pont.' and 'sul tasto' markings. It features a 'senza tempo 15-20" sul pont. → sul tasto' section with 'rit.' and 'simile al Giusto' markings.
- System 2 (Violin and Saxophone):**
 - Violin (V.):** Continues with 'sul pont.' and 'sul tasto' markings, including a 'senza tempo sul pont. → sul tasto' section with 'rit.' and 'simile al Giusto' markings.
 - Saxophone (S.):** Features a melodic line with dynamic markings like *pp* and *ff*. It includes a 'senza tempo 20"' section and a 'Tempo' section. Performance instructions include 'Hold' and 'P84', 'P81', and 'P85'.
- System 3 (Saxophone):**
 - Saxophone (S.):** Continues the melodic line with dynamic markings and includes a 'senza tempo 20-25"' section and a 'Tempo' section. Performance instructions include 'P83' and a tempo marking of '♩ ≈ 40-50'.

Abb. 5
 Ștefan Niculescu, *Ricercare in uno*, Partitur, S. 13 © Editura Muzicală

kommt immer wieder zu Gestaltkollisionen in der Mikrostruktur, vor allem in den Obertönen (Abb. 6).

Kurz vor Schluss scheint wieder Eintracht zu herrschen. Doch finden wir auch weiterhin Methoden der Gestaltdifferenzierung in der Mikrostruktur: Betrachtet man die Stimmführung genauer, erklingt zum Beispiel im zweiten Takt der höchste Ton der Klarinette eine Sechzehntelnote hinter dem der Violine.

Schluss: Der andere Anfang

Gegen Schluss wird die Anpassung von Violine und Klarinette an den Synthesizer gefordert. Das im Laufe des Stückes entfaltete Nebeneinander verbundener musikalischer Ebenen kommt zu einem Ende. Selbst kurz vor Ende des Stückes im mittleren System (vgl. Partitur, S. 15) bleibt ein allerletzter Hauch der Heterophonie übrig, indem Synthesizer und Violine eckige Gestalten erzeugen, deren Höhepunkte in der Vertikalen zeitlich minimal vor den Spitzen der von der Klarinette produzierten Gestalten liegt (Die Differenz beträgt etwa eine Sechzehntel!) und eine Gestaltdifferenzierung erzeugt. Eine weitere Gestaltdifferenzierung ergibt sich dadurch, dass die Klarinette eine ähnliche Gestalt produziert, aber unter Einsatz von ganzen Noten, Achtel-Triolen und Sechzehnteln. Das Stück endet mit einem weiteren Abbau des gestalthaften Nebeneinanders und des auskomponierten Raums. Erst endet die Klarinette mit einem stehenden G, dann die Geige. Die eckigen Klanggestalten des Synthesizers zeigen ein letztes Oszillieren von Einheit und Vielheit im langsamen Tempo, ehe das Werk mittels eines Decrescendos, gewissermaßen an den Anfang anschließend, ausklingt. Die gestalthafte Bewegung bleibt bis zum Schluss (Abb. 7).

Das Stück endet in der Stille. Zuvor haben wir es wieder mit Mikrodifferenzen im Intervallverlauf zu tun, und die durch den Joystick angehobene Synthesizer-Stimme wird im ersten System wieder abgesenkt.

Fazit

Das Stück hat eine eindeutig fraktale Struktur. Auf Makro- und auch auf Mikroebene erleben wir den Wechsel von Gestaltdifferenzierung und Gestaltvereinigung – interpretierbar als Wechsel vom Einen und Vielen. In meinem Ansatz erscheint dieses Prinzip als Ausdifferenzierung von Gestalten und somit von Raum. Gerade der fraktale Aufbau des Werkes zu einer Art Gesamtgestalt erlaubt es, das Prinzip der Gestaltähnlichkeit als eine Art Bindeglied zu verwenden. Möglicherweise ist sie ein musikalisches Symbol für das Eine, das dem Vielen prinzipiell zu eigen ist. Das Werk wird sozusagen zu einer Einheit, weil es auf verschiedene Weise immer wieder denselben Zusammenhang vom Einen und Vielen verarbeitet. Wir treffen in der Makrostruktur auf die Abfolge: Homophonie, Heterophonie mit Steigerung, Synchronisation, Homophonie, Heterophonie mit noch extremeren Steigerungen, langsamere Synchronisation, Homophonie.

Giusto
♩ = 40-50

Find la sfârșitul lucrării, sonoritatea de ansamblu se cere absolut omogenă, deci C, și V, vor alege și modifica dinamica astfel încât să urmărească mereu fluctuațiile dinamicii S.; nici nu vor leși în relief, nici nu vor dispărea în textura S.
 Chercher une totale homogénéité jusqu'à la fin de l'ouvrage. C. et V. doivent modifier leur intensité selon les fluctuations de la dynamique du S.; ils ne seront prédominants ni ne disparaîtront dans la texture du S.

The image shows a musical score for three staves: C (Cello), V (Violin), and S (Soprano). The score is divided into four systems. The first system includes a tempo marking 'Giusto' and a metronome marking '♩ = 40-50'. The first system also contains performance instructions in Romanian and French. The second system has 'sui E' and 'sui D' markings. The third system has 'sui E' and 'sui D' markings. The fourth system has 'sui G' and 'sui D' markings. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

Abb. 6
 Ștefan Niculescu, *Ricercare in uno*, Partitur, S. 14 © Editura Muzicală

5-6x

sincronizare progresivă a C. și V. cu pulsția S. (Tempo del pulsazione)
 Synchronisation progressive de la C. et du V. avec la pulsation du S. (Tempo del pulsazione)

sui G senza tempo*)

Tempo del pulsazione

[P81] VCF- 2-3x

*) Măsura senza tempo durează pînă ce se aud doar cele 4 sunete ale acordului menționat în izon, după care se trece la [P81] și se acționează maneta VCF, moment de debut al măsurii Tempo del pulsazione.
 La mesure senza tempo dure jusqu'à l'extinction de tous les harmoniques. On passe alors au [P81] et on appuie le « joystick » à VCF.
 sincrono col pulsazione del S. *)

3x

-(VCF)-

*) Inceput cu sincrono col pulsazione del S, cîmpa D01 va fi atactat la fiecare inceput de pulsație, în total de 6 ori.
 À partir de synchrono col pulsazione del S, appuyer D01 au chaque commencement de la pulsation (6 fois en tout).

3x

-(VCF)-

[P82] [P81] 4x

senza tempo durata minimo 20"

PPPP

Abb. 7

Ștefan Niculescu, *Ricerca in uno*, Partitur, S. 15 © Editura Muzicală

Man darf diese Abfolge aber nicht ohne weiteres auf das Verhältnis „Eines versus Vieles“ übertragen. Die Homophonie entspricht nie ganz dem Einen, die Heterophonie nie eindeutig dem Vielen, weil das Eine im Vielen stets durchscheint. Das Bindeglied hierfür ist die Gestaltähnlichkeit. Selbst verschiedene Tempi und Taktarten schaffen es in diesem Stück nicht, das Eine wirklich zu spalten. Aber auch am Ende des Werkes ist keine Rückkehr zum Einen zu beobachten. Das Werk beginnt gewissermaßen mit einem willkürlich herausgegriffenen Einen; wo es endet, wird nicht geklärt, sondern im sachten Ausklang des abschließenden Decrescendos ins Unerfahrbare gehoben, genauso wie sein Anfang mit einem Crescendo (pppp) aus der Stille kommt. Wir haben ein Werden erlebt, eine Suche nach dem Einen, die nicht abgeschlossen wurde, und eine klangliche Ausgestaltung einer dialektischen Auffassung des Seins, wie sie ihre Wurzel in der Antike hat. Die Entfaltung

des Seins bleibt auch in diesem Stück ein dialektisches Phänomen. Die Vorgaben des Synthesizers werden von den anderen Instrumenten als Anregung aufgenommen und individuell verarbeitet. Aber auch die Synthesizer-Stimme ändert sich in Abgrenzung zu den anderen Stimmen. Beispielsweise durch die Veränderung der Wellenform hin zu Ecken. Ein Prinzip, das die Violine mittels Naturflageollets gut in ihre Klangwelt übernehmen kann. Im Laufe des Stückes haben alle Stimmen komplexe Entwicklungen mitgemacht. Prinzipien der Gestaltbildung und damit auch Möglichkeiten der Konstitution eines räumlichen Nebeneinanders wurden ausgetauscht, gar ein Kampf (um mit Heraklit zu sprechen) um die Möglichkeiten differenzierter Klangerzeugung wurde durchfochten und hat das Werk in die Existenz gehoben. Übernehmen wir das Denken Heraklits, so spiegelt das Werk nicht nur den Logos, sondern ist ein Teil des einen Weltprozesses. Das Stück ist eine Reaktion auf vorhergehende Stücke, andere Stücke werden als Reaktionen auf *Ricerca in uno* folgen. Dieser Satz mag auf jedes Stück passen, doch das betrachtete Werk hat eben genau diesen Weltprozess, in dem sich auch die Entwicklung der Musik vollzieht, zum Inhalt.

Als Mittel der Verräumlichung werden vor allem heterophone Strukturen herangezogen. Besonders wirkungsvoll sind hierbei die Kombination verschiedener Taktarten und Tempi. Man kann die Schwankung zwischen dem Einem und dem Vielen durchaus als eine Ausweitung und Verengung von Raum auffassen. Das Wechselspiel von Einem und Vielem ist ein Spiel mit Räumlichkeit. Es wird im Nebeneinander von Gestalten in der Vertikalen erzeugt. Wir haben es aber auch innerhalb der Gestalten immer wieder mit fraktalen Strukturen zu tun – in den drei gestalthaft differenzierten Ebenen kurz vor Schluss beispielsweise vollzieht die Violine in ihrem System eine „Scher“, eine Gestaltspreizung. Hier finden sich räumliche Differenzierungen in der Makro- und Mikrostruktur und auf diversen Ebenen dazwischen. Das Verhältnis von Einem und Vielen auf den verschiedenen Ebenen ist ein Produkt der Verräumlichung. Während des Einsatzes von Violine und Klarinette neben dem Synthesizer tritt keine Einheit auf, aber aufgrund der Gestaltähnlichkeit auch keine Vielheit. Möglicherweise ist die Gestalt diejenige Einheit, die das Eine und das Viele verbindet. So erscheint dieses Stück als ein Exempel für das Spiel mit den Möglichkeiten der Verräumlichung von Musik. Die Komposition hat aber auch einen spektralen Charakter. Eine Devise heißt: zurück zum Klang. Im Zentrum steht die Wechselwirkung von Klangfarben. Es handelt sich um eine Komposition von sich überlappenden Ebenen mit gezieltem Einsatz von Obertönen. Gerade der Einsatz der 15-Ton-Gruppe, der 11-Ton-Gruppe und der „Zackenfigur“ basiert auf einer Gestaltdifferenzierung sowie auf gestalthafter Eigenständigkeit durch die Differenz der Klangfarbe. Unter diesem Blickwinkel liegt es nahe, heterophone Strukturen als eine neue Dimension der Verräumlichung von Musik im Anschluss an homophone und polyphone Werke zu sehen. Hier wird, wie im untersuchten Werk besonders deutlich wurde, eine überdauernde Strukturierung durch eine Register-Choreographie erzeugt.

Beim Hören von Ștefan Niculescu „DEISIS“ *Symphonie Nr. IV* für 21 Solisten oder großes Orchester

Eva-Maria Houben

Beim Hören unmittelbar ansprechend, unmittelbar zu Herzen gehend ist der Gesang. Da ist es zunächst nicht nötig, etwas über byzantinische oder gregorianische Tradition, über Niculescu in zahlreichen Aufsätzen und Analysen erwähnte Heterophonie oder über die Musik von George Enescu, Olivier Messiaen, Anton Webern zu wissen – über Musik also, mit der Ștefan Niculescu sich eingehend beschäftigt hat. „DEISIS“ *Symphonie Nr. IV* für 21 Solisten oder großes Orchester (entstanden 1994–1995; UA der Variante für 21 Solisten 1995) präsentiert sich als ein vielstimmiger instrumentaler Gesang, die Orchesterstimmen sind wie die Stimmen von vielen Einzelnen zu hören.

Einzelne erheben ihre Stimme – wie im Sologesang am Schluss: Fagott, Klarinette 1 und 2 (in B), Horn, Altflöte (in G), Englischhorn (in F), Trompete (in C), Piccoloklarinette (in Es). Bei den Stimmen von Horn, Englischhorn, Trompete und Piccoloklarinette ist in der Partitur vermerkt: „Choral; in rilievo, cantabile, legatissimo“. Das Instrument singt also, singt „wie eine Stimme“, wird sprechend wie eine Stimme.

Beim genaueren Hinhören und Hinsehen wird deutlich, dass zwei Instrumente „wie aus einem Munde“ singen: Klarinette 1 und 2 (in B) singen wie einer und sein Doppelgänger, singen fast dasselbe, in freier, aber gleichartiger Führung der Stimmen (Abb. 1).



The image shows a musical score for two clarinets, labeled 'Cl. 1' and 'Cl. 2'. The score is written on two staves. Above the first staff, there is a dynamic marking 'p' and a hairpin crescendo leading to 'pp'. Above the second staff, there is a dynamic marking 'pp'. The music consists of a series of notes, primarily eighth and sixteenth notes, with some rests. The notes are written in a style that suggests a vocal quality, consistent with the text's description of the instruments 'singing like a voice'. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo/mood marking 'Choral; in rilievo, cantabile, legatissimo' is written above the first staff.

Abb. 1

Ștefan Niculescu, „DEISIS“ *Symphonie Nr. IV*, Partitur, S. 61 (Klarinette 1 und 2)

© Manuskript

Auch zu Beginn höre ich „Choral“ – so der Eintrag in die Partitur: „Choral, in rilievo, cantabile, legatissimo“. Vorgetragen von Horn, Trompete (in C), Posaune und Tuba – vierstimmig also, doch nicht homophon, sondern unisono. Wenig

später differieren die Stimmen – zunächst ein wenig, später mehr oder weniger (Abb. 2).

Abb.2

Ștefan Niclescu, „DEISIS“ *Symphonie Nr. IV*, Partitur, S. 3 (Horn, Trompete, Posaune, Tuba) © Manuskript

Das Unisono hat in Instrumentalkompositionen von George Enescu eine große Bedeutung – man denke nur an den ersten Satz, das *Prélude à l'unisson*, aus der *Suite d'orchestre* op. 9 (1903/1909), an die anderen Sätze dieser Suite mit „ungenauen Unisonoformen“, an das *Octuor pour 4 Violons, 2 Altos et 2 Violoncelles* op. 7 (1900/1905), an die *III^{ème} Sonate pour Piano et Violon (dans le caractère populaire roumain)* op. 25 (1926). An dieser Sonate fiel mir sogleich, beim ersten Hören, auf: „Was der Begriff ‚Unisono‘ bedeuten kann, wie genau ein Unisono sein muss, um als solches zu gelten, bzw. wie ungenau es sein darf, um noch als solches durchzugehen: Dies gilt es, von Werk zu Werk zu erörtern und zu diskutieren.“¹

In Anlehnung an Theodor W. Adorno und Reinhold Brinkmann wäre der Begriff des „ungenauen Unisonos“ vielleicht auch für eine Analyse von Werken George Enescus zu nutzen. Adorno bezieht sich in einer seiner Interpretationsanalysen auf Anton Weberns Lied *Dies ist ein Lied für dich allein*, dem ersten Lied aus *Fünf Lieder aus „Der siebente Ring“ von Stefan George* op. 3 (1908/09; UA 1919), und nutzt eben diesen Begriff des „ungenauen Unisonos“: „Begleitung und Singstimme“ – so Adorno – „sind an solchen Stellen zwar in ihren charakteristischen Tönen identisch, weichen aber in ihren rhythmischen Werten um ein Geringes voneinander ab, fallen nicht zusammen [...]. Die Funktion dieses Verfahrens ist es, noch da,

¹ Eva-Maria Houben, *Notation und Klangwirklichkeit. Zu George Enescus 3^{ème} Sonate pour Piano et Violon (dans le caractère populaire roumain)* op. 25. Vortrag. Symposium *Zwischen Zeiten*, Oldenburg 2006.

wo die Stimmen einander am nächsten kommen, eine gewisse improvisatorische Lockerheit, prosahafte Unverbindlichkeit zu bewahren.“² Unter Verwendung dieses Begriffes analysiert Brinkmann das Lied *Zwielicht* aus Robert Schumanns *Liederkreis* op. 39 (1840).³

In den angesprochenen Werken Schumanns und Weberns handelt es sich um rhythmische Ungenauigkeiten in einem eher kontrapunktisch angelegten Satz; Adorno geht ja auch in erster Linie auf die rhythmischen Abweichungen in Weberns Lied ein. Mit Blick auf Enescus Werk ließe sich der Begriff dahingehend fassen, dass nicht nur geringfügige Abweichungen in der Rhythmik, sondern auch Abweichungen im Tonhöhenbereich, in der Intonation, ein ungenaues Unisono ausmachen können. Vielerlei genaue und mehr oder weniger genaue Unisonoführung der Stimmen ist auch in Kompositionen von Olivier Messiaen zu beobachten, z. B. im 2., 4., 6. und 7. Satz aus dem berühmten *Quatuor pour la Fin du Temps* für Violine, Klarinette (in B), Violoncello und Klavier (1941). – Hier ein Beispiel für ein „ungenaueres Unisono“ im soeben angesprochenen *Octuor* Enescus (Abb. 3):

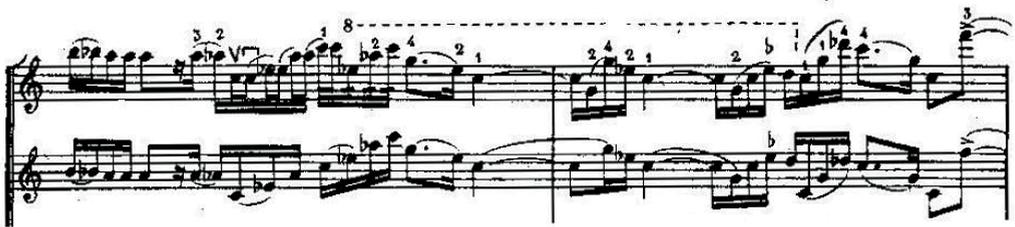


Abb. 3

George Enescu, *Octuor* für vier Violinen, zwei Violen und zwei Violoncelli, Partitur, S. 11 (1. und 2. Violine) © Éditions d'État pour la Littérature et l'Art, Bukarest

*

Wann und wo geht das „ungenauere Unisono“ in Heterophonie über? Ștefan Niculescu selbst zur Heterophonie – hier im Gespräch mit György Ligeti: „Was ist Heterophonie? Ich werde eine kurze, einfache Definition geben. Sagen wir, es gibt ein Muster, eine Struktur, sagen wir, eine Melodie. Von dieser Melodie leite ich zwei oder mehrere Varianten ab. Dann nehme ich diese Varianten und spiele sie gleichzeitig. Das

2 Theodor W. Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 15, hrsg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung v. Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt am Main 1997, S. 255–256.

3 Reinhold Brinkmann, *Das ungenaue Unisono. Sechs Kommentare zu Schumanns „Zwielicht“*, in: Ders., *Schumann und Eichendorff. Studien zum „Liederkreis“ Opus 39. Musik-Konzepte 95*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1997, S. 49–70, hier S. 62.

ist Heterophonie: mehrere Varianten der gleichen Struktur oder des gleichen Musters, die gleichzeitig zu hören sind.“⁴

In „*DEISIS*“ gibt es Schichten, z. B. der Holzbläser, der Blechbläser, der Streicher; diese können in sich wiederum gegliedert sein, indem bestimmte Stimmen, Linienzüge, die voneinander abgeleitet zu sein scheinen, Verbindungen eingehen (Abb. 4): Mehrere Schichten zusammen können einen einzigen übergeordneten Gesang ausprägen, so dass alle Stimmen so zu hören sind, als umspielten sie eine bestimmte „Struktur“, ein bestimmtes „Muster“, das sich dann freilich in der Vielstimmigkeit mehr und mehr verbirgt.

Das Verhältnis von „Hintergrund“ und „Vordergrund“ wird flexibel gestaltet: Was sich zunächst womöglich als „Hintergrund“ zeigte, kann mit dem solistischen Part im „Vordergrund“ verschmelzen; was vereinzelt im „Vordergrund“ auftauchte, kann in den „Hintergrund“ absinken. Das Verhältnis von „Vordergrund“ und „Hintergrund“ einer Komposition stellt sich als ein kontinuierlich variables dar.

In diesem Sinne verschwimmen die Grenzen zwischen „ungenauem Unisono“ und Heterophonie. Auch die Solostimme, die Stimme eines Einzelnen, ist in die Überlegungen einzubeziehen. Vom Solo, vom Unisono mehrerer Stimmen ausgehend, scheint ein Kontinuum von verschiedenen Weisen des Zusammenspiels über das ungenaue Unisono, über die Heterophonie hin zum Homophonen und Polyphonen das Verhältnis von Einzelem und Vielem/Allem, von Ein- und Viel-/All-Stimmigkeit zu bestimmen.

„Deesis“: das ist laut *Handbuch der Orthodoxen Liturgie* die „Bezeichnung für jedes Gebet, insbesondere die Bitte um ein Anliegen, die der Priester im Gottesdienst vorträgt. [...] In der Ikonographie bezeichnet man mit Deesis die Bildkomposition mit dem thronenden Christus, zu dessen Rechten die Gottesmutter und zu dessen Linken Johannes der Täufer im Gestus der Fürbitte, die sie für die Menschen verrichten, stehen. In erweiterten Deesiskompositionen stehen außerdem ebenfalls im Fürbittengestus die Erzengel Michael und Gabriel, die Apostel Petrus und Paulus sowie die Liturgen Basilios der Große und Johannes Chrysostomos“.⁵

Diese theologische Dimension ist in Niculescus Symphonie *DEISIS* zwar nicht durch eine Verbindung zu einem Text gegeben, wohl aber durch die Beschaffenheit des Tonsatzes selbst – für den, der so hören will. Die Für-Bitte wird durch den Gesang Vieler/Aller und durch die stets wechselnde Beziehung zwischen dem Einzelnen und den Vielen bzw. Allen zum Ausdruck gebracht. Die „Deesiskomposition“ im ikonographischen Bereich (vgl. Abb. 5) kann durch die Einbeziehung weiterer Heiliger „erweitert“ werden; in diesem Sinne lassen sich immer weitere „Erweiterungen“ denken – bis hin zur Vorstellung einer Für-Bitte Aller für Alle.

4 Karsten Witt, *Originalität und Metier. György Ligeti und Ștefan Niculescu im Gespräch*, in: *MusikTexte* 92 (2002), S. 37–44, hier S. 38, im vorliegenden Band S. 83.

5 Anastasios Kallis, *Liturgie. Die Göttliche Liturgie der Orthodoxen Kirche*, Mainz 1989, S. 248.

The image shows a page of a musical score, page 19, for the work "DEISIS" Symphony No. IV by Ștefan Niculescu. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Ob. (Oboe)
- Cl. 1. (Clarinet 1)
- Cl. 2. (Clarinet 2)
- Cl. 3. (Clarinet 3)
- Fg. (Bassoon)
- Cor. (Horn)
- Tr. 1. (Trumpet 1)
- Tr. 2. (Trumpet 2)
- Tr. 3. (Trumpet 3)
- Tbn. 1. (Trombone 1)
- Tbn. 2. (Trombone 2)
- Tbn. 3. (Trombone 3)
- Tim. (Timpani)
- P. 1. (Vibraphone)
- P. 2. (Mallets)
- P. 3. (Mallets)
- V. 1. (Violin 1)
- V. 2. (Violin 2)
- Vi. (Viola)
- Vcl. (Cello)
- Cb. (Double Bass)

The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *quasi alluc.* (quasi allucinato). There are also performance instructions like "Tom-tom 3 (grande)" and "1. 2. a. 2." above the horn part. The page number "- 19 -" is centered at the top.

Abb. 4

Ștefan Niculescu, „DEISIS“ *Symphonie Nr. IV*, Partitur, S. 19 © Manuskript

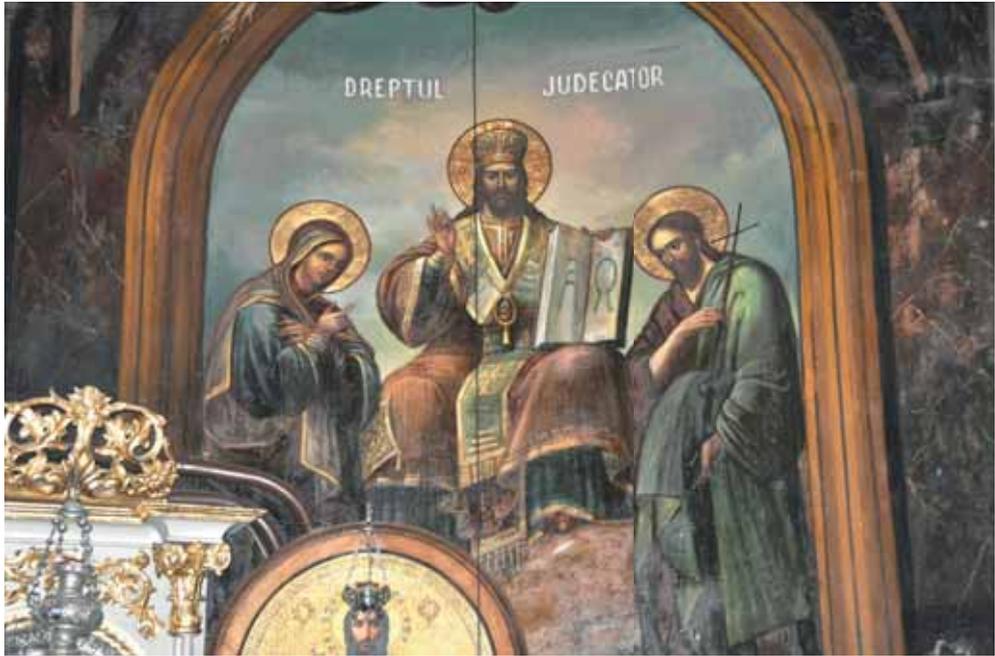


Abb. 5
Deisis aus der Kirche Sf. Ioan Moși, Bukarest

Dies ist die Gemeinschaft der Heiligen, auf die die Musik sinnfällig „anspielen“ kann: durch ihre Fähigkeit, vieles und „alles Mögliche“ gleichzeitig erklingen zu lassen. Es erscheinen „mehrere Varianten der gleichen Struktur oder des gleichen Musters, die gleichzeitig zu hören sind“ (Niculescus Definition von Heterophonie). Für-Bitte ist zunächst das Gebet von Maria und Johannes. Diese beiden sind aber dann die Repräsentanten der Gemeinde, der alle zugehörig sind, die in den Gesang einstimmen: wir alle, die wir uns einfügen (wollen) in die Vielstimmigkeit der je Einzelnen.

Zu hören ist ein Beziehungsgeschehen zwischen Einzelnen. Ein Geschehen, das kraft der musikalischen Struktur unbenannt bleiben darf.

Auf besondere Weise „sprechend“ wird der „Choral“ – und zwar „sprechend“ für unterschiedliche Menschen aus unterschiedlichen Kulturräumen, wobei der konkrete Bezug auf bestimmte Sprache fehlt. So – im wortlosen Gesang – könnte sich Pfingsten neu ereignen.

Ștefan Niculescu und das Erhabene

Corneliu Dan Georgescu

Ștefan Niculescu gehört zu jener Gruppe von rumänischen Komponisten, der es in den 1960er Jahren gelang, eine Verbindung zur westlichen Avantgarde neu aufzubauen.

Als seine Vorgänger sieht er zunächst Enescu, Bartók, Strawinsky, Messiaen und Webern. Sein Werk kennt dann einige Transformationen, die mit Carl Gustav Jung und seiner Abhandlung *Psychologie und Alchemie*¹ als Sublimatio bezeichnet werden könnten. Durch das intensive Studium der Werke Enescus und anderer Musikulturen gelangt Niculescu zu einer Reformulierung seiner Kompositionstechnik. So entsteht sein erweiterter Begriff von Heterophonie, nicht nur als Spiegelung eines meist in der traditionellen Musik verwendeten Verfahrens, sondern auch als Ergebnis des Zusammenspiels der Komponenten einer mathematischen Struktur. Ab 1970 entwickelt er diese Idee zu einem allgemein gültigen Kompositionsprinzip, das auch musikalische Form herstellen kann („Heteromorphie“). Synchronie versus Repetition als Formgestaltungsprinzip wirkt in Verbindung mit einem diatonischen Diskurs, der auf byzantinischen Modi (Echos) beruht, und tritt in Gegensatz zur seriellen Chromatik der Anfangsperiode. Seine letzten Werke, oft von einem monumentalen Charakter geprägt, belegen eine bewusste Hinwendung zu einer neuen sakralen Musik, die eine Synthese transfigurierter Aspekte der byzantinischen, gregorianischen oder äquivalenter außereuropäischer Traditionen darstellt. Insbesondere im Zusammenhang mit seiner Beschäftigung mit byzantinischer Musik manifestiert sich ein radikaler Wandel in Richtung des Ernsten, Religiösen, Erhabenen.

Der Begriff „erhaben“ (oder feierlich, würdevoll, ehrwürdig, überlegen, hervorragend, souverän; im Englischen: greatness, majesty, splendour, elevation, noble, raised, sublime, im Französischen: majesté, sublime, élevé, grandiose usw.) stammt in fast allen Sprachen vom lateinischen sublime („in der Höhe“).² Verwandte Formen: sublimis („hoch in der Luft befindlich, schwebend, emporragend, hochstrebend, hochfahrend, überheblich“), sublimitas (Erhabenheit, Schwung der Rede, Höhe, Größe, Hoheit). Das Präfix sub heißt u. a. „unter“, aber kann auch so etwas wie „von unten hinauf“ bedeuten, wie in sub-limis: „über die Grenzen hinauf“.³ Aus der entsprechenden Wortfamilie heißt sublimieren: verwandeln, verfeinern, vergeistigen.

Das Erhabene ist kein einfach zu definierender Begriff. „Im alltäglichen Sprachgebrauch meint er etwas Überwältigendes, das aber nur mit hinreichendem Gespür für das Feine und Außergewöhnliche wahrnehmbar ist. Als ästhetische Kategorie

1 Carl Gustav Jung, *Psychologie und Alchemie. Gesammelte Werke*, Bd. 12, Düsseldorf 1980.

2 <http://synonyme.woxikon.de/synonyme/erhaben.php> (26.09.2011).

3 <http://de.pons.eu/latein-deutsch/sublimis> (26.09.2011).

hingegen meint das Erhabene etwas, was eine Anmutung von Größe, sogar Heiligkeit suggeriert, die das gewöhnlich ‚Schöne‘ transzendiert. Dieser Begriff ist daher stets auch mit dem Gefühl von Unerreichbarkeit und Unermesslichkeit verbunden.“⁴ Das Erhabene ist in der antiken Rhetorik von Aristoteles als „erhabener Stil“ (genus grande) im Rahmen der sogenannten Dreistillehre erwähnt.⁵ Erst im 18. Jahrhundert nimmt Edmund Burke (1729–1797) die Diskussion dieses Themas wieder auf.⁶

Kant grenzt das Erhabene vom Schönen ab.⁷ „In seiner Bestimmung des Begriffs des Erhabenen lehnt er sich an die Überlegungen Edmund Burkes an, der das Erhabene als eine gemischte Empfindung charakterisiert hatte: Das Riesige, Unendliche, Dunkle löse im Betrachter Furcht aus, die sich jedoch mit lustvollen Empfindungen mische, wenn er erkenne, dass er selbst nicht gefährdet ist (‚delightful horror‘). Kant nennt ein Objekt erhaben, wenn es erhabene Ideen im Betrachter hervorruft. Solche Gegenstände findet er vor allem in der Natur.“⁸ Aber: „So kann der weite, durch Stürme empörte Ozean nicht erhaben genannt werden. Sein Anblick ist grässlich; und man muss das Gemüt schon mit mancherlei Ideen angefüllt haben, wenn es durch eine solche Anschauung zu einem Gefühl gestimmt werden soll, welches selbst erhaben ist.“⁹ Angesichts des unendlichen Meeres erkenne der Mensch einerseits seine physische Ohnmacht, andererseits könne er der Übermacht der Natur die Erkenntnis entgegensetzen, dass, „obgleich der Mensch jener Gewalt unterliegen müsste“, seine „Menschheit“, das Bewusstsein der „eigenen Erhabenheit der Bestimmung“, davon unberührt bleibe.¹⁰ „Seine Unterlegenheit als Sinnenwesen schlägt um in das Bewusstsein seiner Überlegenheit als moralisches Wesen. Eben jene moralisch-geistige Überwindung der sinnlichen Natur des Menschen zeichne das Erhabene aus.“¹¹ Die „Unangemessenheit unseres Vermögens der Größenschätzung“ erwecke das Gefühl eines „übersinnlichen Vermögens“ in uns.¹² Diese geistige Überwindung der sinnlichen Natur des Menschen charakterisiere das Erhabene. Im zusammenfassenden Vergleich definiert Kant das Schöne und das Erhabene wie folgt: „Schön ist das, was in bloßer Beurteilung (also nicht vermittelt der Empfindung des Sinnes nach einem Begriffe des Verstandes) gefällt. Hieraus folgt von selbst, dass es ohne alles Interesse gefallen müsse. Erhaben ist das, was durch seinen Widerstand gegen das Interesse der Sinne unmittelbar gefällt.“¹³

4 http://de.wikipedia.org/wiki/Das_Erhabene (04.10.2011).

5 <http://de.inforapid.org/index.php5?search=Pseudo-Longinos> (26.09.2011).

6 Edmund Burke, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, 1757. *Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen* (*Philosophische Bibliothek*, Bd. 324), hrsg. v. Werner Strube, Hamburg 1989.

7 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1996.

8 <http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/lektuere/kanturteil.htm> (26.09.2011).

9 Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 7), S. 190.

10 <http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/lektuere/kanturteil.htm> (26.09.2011).

11 http://deutsch.wiki-site.com/d/a/s/Das_Erhabene_9d1e.html (26.09.2011).

12 Kant, *Kritik* (wie Anm. 7), S. 186.

13 Ebenda, S. 193.

Friedrich Schiller schließt an Kant an und unterscheidet das Erhabene vom Schönen. Das Schöne binde uns an die sinnliche Welt, das Erhabene hingegen befreie uns davon.¹⁴ Schiller zufolge besteht das Erhabene „einerseits aus dem Gefühl unserer Ohnmacht und Begrenzung, einen Gegenstand zu umfassen, andererseits aus dem Gefühle unserer Übermacht, welche vor keinen Grenzen erschrickt und dasjenige sich geistig unterwirft, dem unsere sinnlichen Kräfte unterliegen“. Beim Erhabenen fühlten wir uns frei, „weil die sinnlichen Triebe auf die Gesetzgebung der Vernunft keinen Einfluss haben, weil der Geist hier handelt, als ob er unter keinen anderen als seinen eigenen Gesetzen stünde“.¹⁵

Hegel definiert: „Das Erhabene überhaupt ist der Versuch, das Unendliche auszudrücken, ohne in dem Bereich der Erscheinungen einen Gegenstand zu finden, welcher sich für diese Darstellung passend erwiese.“¹⁶

Auch Schopenhauer behauptet: „Was also das Gefühl des Erhabenen von dem des Schönen unterscheidet, ist dieses: beim Schönen hat das reine Erkennen ohne Kampf die Oberhand gewonnen, indem die Schönheit des Objekts, d. h. dessen die Erkenntniß seiner Idee erleichternde Beschaffenheit, den Willen und die seinem Dienste fröhnende Erkenntniß der Relationen, ohne Widerstand und daher unmerklich aus dem Bewußtseyn entfernte und dasselbe als reines Subjekt des Erkennens übrig ließ, so daß selbst keine Erinnerung an den Willen nachbleibt: hingegen bei dem Erhabenen ist jener Zustand des reinen Erkennens allererst gewonnen durch ein bewußtes und gewaltsames Losreißen von den als ungünstig erkannten Beziehungen des selben Objekts zum Willen, durch ein freies, von Bewußtseyn begleitetes Erheben über den Willen und die auf ihn sich beziehende Erkenntniß.“¹⁷

So meint auch Johann Friedrich Herbart, „wenn in dem Schönen die Größe vorwiegt, so entsteht das Erhabene“;¹⁸ und Gustav Hermann Siebeck erklärt: „Das Erhabene ist diejenige Art der Schönheit, in welcher das Moment der Begrenzung zurücktritt.“¹⁹ Bei Friedrich Kirchner heißt das Erhabene das Große, nur insofern es das Gemüt und den Gedanken zum Unendlichen und Ewigen hinführt.²⁰

Im 20. Jahrhundert haben insbesondere Theodor W. Adorno und Jean-François Lyotard das Sublime bzw. Erhabene erörtert und dekonstruiert. In seiner *Ästhetischen Theorie* exemplifiziert Adorno das am Beispiel des Weinens, wobei er Goethes *Faust* parodiert: „Weniger wird der Geist, wie Kant es möchte, vor der Natur seiner eige-

14 http://de.wikipedia.org/wiki/Das_Erhabene (26.09.2011).

15 Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, Bd. 5, auf Grund der Originaldrucke hrsg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert in Verbindung mit Herbert Stubenrauch, München 1962, S. 363.

16 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835–1838), zit. nach: http://www.textlog.de/hegel_aesthetik.html (04.10.2011).

17 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in: Ders., *Werke in zehn Bänden*, Zürcher Ausgabe, Bd. 1, 1. Teilbd., Zürich 1977, S. 259.

18 Johann Friedrich Herbart, *Lehrbuch zur Psychologie*, Königsberg und Leipzig 1816, S. 73.

19 Gustav Hermann Siebeck, *Das Wesen der ästhetischen Anschauung. Psychologische Untersuchungen zur Theorie des Schönen in der Kunst*, Bonn 1875, S. 166.

20 Friedrich Kirchner, *Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe*, Leipzig 1907, S. 186.

nen Superiorität gewahr als seiner Naturhaftigkeit. Dieser Augenblick bewegt das Subjekt vom Erhabenen zum Weinen. Eingedenken der Natur löst den Trotz seiner Selbstsetzung: ‚Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder!‘ Darin tritt das Ich, geistig, aus der Gefangenschaft in sich selbst heraus. Etwas von der Freiheit leuchtet auf, welche die Philosophie mit schuldhaftem Irrtum dem Gegenteil, der Selbstherrlichkeit des Subjekts, vorbehält.“²¹

„Jean-François Lyotard zeigt sich von Kant zwar beeindruckt, lehnt es aber anders als dieser ab, dass das Subjekt seine Vernunftideen auf das Objekt projiziert. Er möchte dem Subjekt vielmehr das Hören auf die nackte Präsenz beibringen: Das Gefühl des Erhabenen ist daher nicht mehr das Gefühl des für das Subjekt unerreichbaren Dort, sondern es entspringt dem Hier und Jetzt: ‚dass hier und jetzt etwas ist‘, dass ‚es gibt‘.“²² Er geht von der auch bei Kant angesprochenen Erfahrung aus, dass „das Erhabene in der Kunst die Natur nur unangemessen nachahmen kann“.²³ „Sowohl Lyotard als auch Adorno insistieren darauf, dass eine Transponierung des Erhabenen in die Sphäre des Politischen ausgeschlossen bleiben müsse, weil dies entweder in Terror oder Faschismus münde.“²⁴

Die Unterscheidung des Erhabenen vom Schönen scheint eine genuin abendländische Denktradition zu sein; die östliche Philosophie, speziell die chinesische, kennt dergleichen nicht.²⁵

„Nach Kant gefällt also das Erhabene wie das Schöne für sich selbst. Aber das Schöne der Natur betrifft die Form des Gegenstandes, die in der Begrenzung besteht; das Erhabene ist dagegen auch an einem formlosen Gegenstande zu finden, sofern Unbegrenztheit an ihm, oder durch dessen Veranlassung, vorgestellt und doch Totalität derselben hinzugedacht wird.“²⁶

„Das Erhabene rührt; das Schöne reizt. [...] Das Erhabene muß jederzeit groß, das Schöne kann auch klein sein.“²⁷ Das eigentlich Erhabene „kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft“.²⁸ Ohne „eine Stimmung des Gemüts, die der zum moralischen ähnlich ist“, lässt sich das Gefühl des Erhabenen nicht denken.²⁹

Das Wohlgefallen am Erhabenen der Natur ist „nur negativ“, „nämlich ein Gefühl der Beraubung der Freiheit der Einbildungskraft“. Es gibt ein „mathematisch Erha-

21 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, hrsg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1970, S. 410.

22 http://de.wikipedia.org/wiki/Das_Erhabene#Adorno_und_Lyotard (03.10.2011). Vgl. Jean-François Lyotard, *Streifzüge*, Wien 1989, S. 45.

23 Ebenda.

24 http://de.wikipedia.org/wiki/Das_Erhabene (02.10.2011).

25 Ebenda.

26 Rudolf Eisler, *Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe* (1904): Erhaben, <http://www.textlog.de/3950.html>

27 Rudolf Eisler, *Kant-Lexikon. Nachschlagewerk zu Immanuel Kant*, Berlin 1930, S. 7. http://de.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Eisler (05.10.2011).

28 Kant, *Kritik* (wie Anm. 7), § 23.

29 Eisler, *Kant-Lexikon* (wie Anm. 27), § 29.

benes“, das auf das Erkenntnisvermögen bezogen wird, das Große der Anschauung, und ein „dynamisch Erhabenes“, das auf das Begehrungsvermögen bezogen wird.³⁰ „Der moralisch gebildete Mensch, und nur dieser, ist ganz frei.“³¹ „Zwar ist schon das Schöne ein Ausdruck der Freiheit, aber nicht derjenigen, welche uns über die Macht der Natur erhebt und von allem körperlichen Einfluss entbindet, sondern derjenigen, welche wir innerhalb der Natur als Menschen genießen. Wir fühlen uns frei bei der Schönheit, weil die sinnlichen Triebe mit dem Gesetz der Vernunft harmonieren; wir fühlen uns frei beim Erhabenen, weil die sinnlichen Triebe auf die Gesetzgebung der Vernunft keinen Einfluss haben, weil der Geist hier handelt, als ob er unter keinen anderen als seinen eigenen Gesetzen stünde. [...] Bei dem Schönen stimmen Vernunft und Sinnlichkeit zusammen, und nur um dieser Zusammenstimmung willen hat es Reiz für uns. Durch die Schönheit allein würden wir also ewig nie erfahren, dass wir bestimmt und fähig sind, uns als reine Intelligenzen zu beweisen. Beim Erhabenen hingegen stimmen Vernunft und Sinnlichkeit nicht zusammen, und eben in diesem Widerspruch zwischen beiden liegt der Zauber, womit es unser Gemüt ergreift. Der physische und der moralische Mensch werden hier aufs schärfste voneinander geschieden; denn gerade bei solchen Gegenständen, wo der erste nur seine Schranken empfindet, macht der andere die Erfahrung seiner Kraft und wird durch eben das unendlich erhoben, was den andern zu Boden drückt. Das Erhabene verschafft uns also einen Ausgang aus der sinnlichen Welt, worin uns das Schöne gern immer gefangen halten möchte. Nicht allmählich (denn es gibt von der Abhängigkeit keinen Übergang zur Freiheit), sondern plötzlich und durch eine Erschütterung reißt es den selbständigen Geist aus dem Netze los, womit die verfeinerte Sinnlichkeit ihn umstrickte, und das um so fester bindet, je durchsichtiger es gesponnen ist. [...] Aber nicht bloß das Unerreichbare für die Einbildungskraft, das Erhabene der Quantität, auch das Unfassbare für den Verstand, die Verwirrung, kann, sobald sie ins Große geht und sich als Werk der Natur ankündigt (denn sonst ist sie verächtlich), zu einer Darstellung des Übersinnlichen dienen und dem Gemüt einen Schwung geben. Denn der Mensch noch ein Bedürfnis mehr hat, als zu leben und sich wohl sein zu lassen, sondern auch noch eine andere Bestimmung, als die Erscheinungen um ihn herum zu begreifen. Das Schöne macht sich bloß verdient um den Menschen, das Erhabene um den reinen Dämon in ihm; und weil es einmal unsere Bestimmung ist, auch bei allen sinnlichen Schranken uns nach dem Gesetzbuch reiner Geister zu richten, so muss das Erhabene zu dem Schönen hinzukommen, um die ästhetische Erziehung zu einem vollständigen Ganzen zu machen und die Empfindungsfähigkeit des menschlichen Herzens nach dem ganzen Umfang unsrer Bestimmung, und also auch über die Sinnenwelt hinaus, zu erweitern.“³²

30 Kant, *Kritik* (wie Anm. 7), § 25.

31 Schiller, *Sämtliche Werke*, Bd. 5 (wie Anm. 15), S. 796.

32 Friedrich Schiller, *Vom Pathetischen und Erhabenen. Ausgewählte Schriften zur Dramentheorie*, hrsg. v. Klaus Berghahn, Stuttgart 1970, S. 55–100.

„Dem Erhabenen schreibt Kant [...] eine größere Subjektivität zu als dem Schönen. [...] Das Schöne ist Gegenstand eines unmittelbaren Wohlgefallens, das Erhabene ruft zunächst durch den sinnlichen Anblick eine Hemmung und dann erst eine stärkere Ergießung der Lebenskräfte hervor, sobald die Vernunftidee in uns rege wird. [...] Beispiele des Erhabenen sind das Meer, der Sturm, hohe Felsen, der Sternenhimmel. Am erhabensten erscheint uns der sittliche Charakter, welcher über die Macht des Schicksals triumphiert, selbst indem er leiblich untergeht.“³³

Soweit über das Erhabene im Allgemeinen (wobei noch zu erwähnen wäre, dass Begriffe wie „Vernunft“ oder „der Dämon in uns“ eine andere Bedeutung hatten als die heute übliche). Als Darstellung des Erhabenen in der Kunst wären alle Situationen zu betrachten, in denen das normale Schöne überschritten ist und in uns ein Gefühl der Unendlichkeit, der (unerreichbaren) Ewigkeit hervorgerufen wird. Also nicht jedes geniale Kunstwerk in sich wäre erhaben, sondern nur jenes, das uns ungewöhnlich tief beeindruckt, erschüttert, uns für einen Moment die Wirklichkeit, unsere Grenzen, vergessen lässt und uns Zugang zu etwas Übermenschlichem schafft, das wir – wenn wir wollen – Gott nennen könnten. So etwas erkennen wir z. B. in den berühmten „Sieben Weltwundern der Antike“, in einem griechischen Tempel, in einer romanischen oder gotischen Kathedrale – aber nicht in einer Rokoko-Konstruktion oder in einem noch so riesigen modernen Warenhaus oder Stadion. Dann wiederum in der Musik von Monteverdi, Gabrieli, Bach, Wagner, Bruckner oder Messiaen, eher selten vielleicht in der von Ravel oder Strawinsky. Es scheint, zumindest was das 19. Jahrhundert angeht, es handle sich um eine Angelegenheit der deutschen Romantik, wenn nicht auch von Berlioz und Mussorgsky. Mit Messiaen aber beginnt eindeutig eine neue Zeit für das Erhabene, die nichts mehr mit der Romantik gemeinsam hat.

Sicherlich wäre es nötig, das Erhabene vom Grandiloquenten, Pompösen, Heldenhaften oder Monumentalen, Tragischen abzugrenzen, und noch einmal daran zu erinnern, dass die Subjektivität in dieser Beurteilung unumgänglich bleibt. Jedenfalls befinden sich das Schöne und das Erhabene nicht auf demselben Plan – es gibt eine Region des Erhabenen, die „eine andere Sprache“ als das Schöne spricht.

Das sind Gedanken, die mir die Musik – so auch die Ștefan Niculescu in einigen Momenten – suggeriert. Niculescu selbst hat gesagt, dass die Musik allgemein in ihrer Essenz religiöser Natur sei. Von seiner Musik aber spricht er in dieser Hinsicht kaum; er zieht vor, technische Aspekte zu analysieren, eventuell von der Grammatik der Musik oder von der Beziehung zwischen Musik und Publikum ausführlich zu reden. Vielleicht schweigt er zu diesem Thema aus Zurückhaltung, vielleicht aber bezweifelt er, richtig verstanden zu werden. Denn dieses Thema ist – wie das Thema der Tragik, des ewigen Lebens oder der geistigen Liebe – wenn nicht gerade ein Tabu-Thema, so doch eines, das in einem alltäglichen Gespräch leicht Gefahr liefe, als ungeeignet, geschmacklos eingestuft zu werden. Das Ansprechen eines solchen

33 www.textlog.de/1588.html. Kirchner, *Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe* (wie Anm. 20).

Themas würde sofort Ironie provozieren oder allgemeine Ablehnung, Missverständnis jedenfalls.

Diese Einstellung – das Erhabene als *mauvais goût* anzusprechen – hat in Rumänien eine lange Tradition. Die Aufmerksamkeit der jungen rumänischen Musik im 19. Jahrhundert war hoffnungslos auf Operette, Potpourris, Nationalouvertüren und dergleichen konzentriert. Es herrschte eine völlige Unfähigkeit, u. a. das Tragische zu verstehen (ganz anders in der Literatur!). Enescu ist der erste Komponist in diesem Raum, der schon mit seinen frühen Werken eine ganz andere Perspektive vorschlug. Enescus Lektion wurde aber kaum verstanden, vielmehr wurde in seinem ohnehin verzögert zur allgemeinen Kenntnis genommenen Spätwerk wieder nur die idyllische, pastoral poetische Linie erkannt und nur ihr gefolgt.

In den Jahren, als Niculescu seine musikalische Tätigkeit begann, war die Situation der rumänischen Kultur durch Einführung der aus der Sowjetunion übernommenen Shdanow-Prinzipien des Sozialistischen Realismus noch kritischer geworden. Zwar war das Pompöse, Feierliche aus politischen Gründen erwünscht, aber damit wurde dieser Begriff nur definitiv kompromittiert, indem an seine Stelle lächerliche Parodien traten. Dass dies nicht unbedingt so sein musste, zeigt das Beispiel Polens, das gerade in dieser Periode eine moderne Richtung erfolgreich entwickelte, eine Richtung, welche die ernste Musik ins Zentrum der Aufmerksamkeit stellte.

Es sind mir kaum detaillierte Beiträge über das Erhabene in der rumänischen Musikwissenschaft bekannt, daher werde ich diese Idee hier abschließend, wenn auch nur kurz, näher erläutern.

Als erhaben sehe ich bei Ștefan Niculescu vor allem sein musikalisches Ethos, die Thematik seines Werkes, die besondere, strenge Einheit und Ausgeglichenheit seiner Musik, die massive, dichte Schreibweise, die allgemeine, schön angekurbelte, harmonische, meist sich langsam entwickelnde Linie fast aller seiner Kompositionen, die opulenten Kulminationen, der kompromisslose Verzicht auf Groteske, Parodie, Banalität, die beträchtliche, aber kontrollierte Kraft, die nie blind, brutal wirkt, sondern die Monumentalität seiner Musik hervorkehrt. Diese Eigenschaften sind schon in früheren Werken für Orchester präsent, wie in *Eteromorfie / Heteromorphie* (1967), *Formanți / Formanten* (1968), in *Simfonia a II-a „Opus Dacicum“ / Symphonie Nr. II „Opus Dacicum“* (1979–80) und in *Cantos – Simfonia a III-a concertantă / Cantos – Konzertante Symphonie Nr. III* (1984) oder in Werken für Chor, wie *Aforisme de Heraclit / Die Aphorismen des Heraklit* (1968–69) und *AXION* (1992). Sie überwiegen aber eindeutig in seinen letzten Werken wie der *Simfonia a IV-a „DEISIS“ / Symphonie Nr. IV „DEISIS“* (1995) und der *Simfonia a V-a „Litanii la plinirea vremii“ / Symphonie Nr. V „Litaneien zur Vollendung der Zeit“* (1996–97) und in *Pomenire, un recviem românesc / Pomenire, ein Rumänisches Requiem* (1998–2006).

Die Betrachtung einer vermutlichen erhabenen Dimension der Musik bleibt aber eine schwierige, unsichere, wenn überhaupt erfüllbare Aufgabe: Man kann sie nicht einfach mit einer Struktur-Analyse erledigen; die Details spielen hier eine unwesent-

liche Rolle. Sowohl die Makroform, die Dimensionen der Werke in sich, als auch die der Musik hinzugefügten Informationen (Deklarationen des Komponisten, eine religiöse oder patriotische Thematik usw.) können jederzeit eine bejahende/positive oder gegenseitige Wirkung haben. Da eine so wunderbare Musik wie die von Mozart oft nicht typisch als „erhaben“ bezeichnet werden kann – mindestens nicht, wenn wir bei dem klassischen, relativ klaren und gut begründeten Begriff auf der Linie von Burke-Kant-Schiller bleiben wollen –, wohl aber schon einige Seiten von Berlioz, Bruckner oder Mussorgski, dann dürfte das Risiko eines solchen Unternehmens sichtbar werden. Daher sollte dieser Beitrag zunächst kurz und meist allgemein gerichtet bleiben. Denn die Intuition sagt uns, trotz aller Schwierigkeiten, dies zu demonstrieren, wann wir uns vor einem erhabenen Phänomen oder Werk befinden – so auch im Falle einiger Kompositionen von Ștefan Niculescu. Durch Niculescus Musik, die eine klassische Reinheit und Schönheit besitzt und den Zugang zum Sublimen oder Erhabenen gefunden hat, findet die rumänische Kultur eine neue Beziehung zur „großen“ Musik im Allgemeinen. Die religiöse Dimension, die auf seinen tiefsten Überzeugungen beruht, bringt die Neigung Niculescus zur allgemeinen Harmonie und Monumentalität zur Vollkommenheit.³⁴

In den Fußnoten nicht genannte Literatur:

- Aguado, María Isabel Peña, *Ästhetik des Erhabenen: Burke, Kant, Adorno, Lyotard*, Wien 1994.
- Hoffmann, Torsten, *Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts*, Berlin und New York 2006.
- Lyotard, Jean-François, *Die Analytik des Erhabenen – Kant-Lektionen*, München 1994.
- Pries, Christine / Welsch, Wolfgang, *Das Erhabene (Acta humaniora)*, Weinheim 1989.
- Pseudo-Longinos, *Peri hypsous (Über das Erhabene)*. Otto Schönberger (Übers.), *Vom Erhabenen*, Stuttgart 1988.

34 Vgl. Corneliu Dan Georgescu, *Niculescu, Ștefan Alexandru*, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil, Bd. 12, Kassel 2004.

Ștefan Niculescu – zwischen rumänischer Tradition und europäischer Avantgarde

Laura Manolache

Als Ausgangspunkt stellt sich mir die Frage, wie dieser rumänische Musiker seine eigene Persönlichkeit ausbildete – im Hinblick auf George Enescus Vorbild und als dessen Nachfolger, um eigene Antworten auf die Herausforderungen der zeitgenössischen Musik geben zu können. Es kam dabei zu einer Verflechtung der praktisch-schöpferischen Tätigkeit mit der theoretischen Erforschung von Strukturen, aus denen musikalische Systeme erwuchsen.

Ștefan Niculescu hält an der modalen Orientierung fest. Weiter hat er im Werk Enescus, welches er während einer Zeitspanne von mehr als zehn Jahren erforscht hat, auf der Ebene des Tonsatzes die Heterophonie als eine Kompositionstechnik entdeckt, mit deren Hilfe sonore Massenphänomene strukturiert werden können.

Es ist ja bekannt, dass diese großen Klangballungen erst im 20. Jahrhundert, z. B. von Iannis Xenakis, als solche spezifisch verwendet wurden. Unter Verzicht auf die traditionelle Notation gibt der französische Musiker sie in Form von „Klangwolken“ wieder. Der nachfolgende Partiturauszug ist ein Beispiel für ein solches Klangbild (Abb. 1).

Die Definition der Heterophonie ließe sich laut Niculescu folgendermaßen zusammenfassen: „Mehrere Klanglinien bewegen sich ganz selbstständig, um von Zeit zu Zeit in ein Unisono zusammenzuzufießen; es folgt eine Trennung, ähnlich einer Art Delta aus Klängen, die anschließend abermals in einem Klang verschmelzen usw. Diese Pulsation zwischen Vielfalt der Quellen und deren Vereinigung in einer einzigen, d. h. die Pulsation zwischen Unisono und klangvollem Delta, ist sozusagen eine der Möglichkeiten der Heterophonie.“¹

Die ersten Ergebnisse seines musiktheoretischen Denkens sind schon in der *Kantate Nr. III „Wegkreuzung“* für Mezzosopran und Bläserquintett auf Verse von Tudor Arghezi (1960) zu sehen, in der eine bedeutende stilistische Wendung erfolgt: Der Serialismus wird beiseite gelassen, eine postserielle Phase bahnt sich an. Zum ersten Mal – in einer Form, die sehr viel bewusster gestaltet wird als in der *Kantate Nr. I* für Frauen- oder/und Kinderchor und Orchester auf Verse von Nina Cassian (1959) – erscheint nun die Heterophonie in klaren Umrissen (der vierte Teil trägt sogar den Namen *Heterophonie*).

Ein weiteres in diesem Sinne charakteristisches Werk, *Heteromorphie* für großes Orchester (1967), führt weiter in den Bereich der Symphonik. Diese größere Form ermöglicht mehrere Spielvarianten, die nicht aleatorisch sind, sondern auf gemein-

1 Laura Manolache, *Ștefan Niculescu* (I), Rundfunksendung Januar 1991, aus der Serie *Repere ale simfonismului românesc (Meilensteine der rumänischen Symphonik)*, Bukarest.

The image displays a page of a musical score for Iannis Xenakis's 'Metastaseis'. It is divided into three systems, labeled A, V.C., and C.B. on the left. Each system contains multiple staves with complex musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a style characteristic of Xenakis's serialist and stochastic techniques. The page number '4' is visible in the top right corner of the first system.

Abb. 1

Iannis Xenakis, *Metastaseis* für großes Orchester (1955), Partitur, S. 4 (Ausschnitt),
© Boosey & Hawkes

samen, heterophonen Baugrundsätzen basieren. Verschiedene mögliche Lesarten werden vom Komponisten so gesteuert, dass ihm die gesamte Verantwortung zukommt, trotz der Freiheit, die er den Ausführenden gewährt.

Dieselbe Mannigfaltigkeit wie in *Heteromorphie* zeigt sich auch in *Formanten* für 17 solistische Streicher mit oder ohne Zusatzinstrumente (1968) und in *Die Aphorismen des Heraklit* für 20 Singstimmen (1968–1969). Die dem Musiker gewährten Freiheiten werden dieses Mal strenger kontrolliert, so dass das Stück in jeder individuellen Variante erkennbar bleibt. Die neue Sprache der *Aphorismen* kommt zusätzlich auch in der Behandlung des doppelten Isons (die e – h Quinte) in heterophonem Sinne zum Ausdruck. (Die Stimmen münden diesmal nicht in einen Klang, sondern in die Quinte e – h.) Einzigartig ist auch die Technik der Wortänderung, wobei der Vokal als Zubehör, Zierelement und der Konsonant als „Bauton“ angesehen wird. Das Ergebnis besteht aus einem umhüllten, geflüsterten, rasselnden, pfliffigen Klang mit feinen Nuancen, der die dichterische Idee glänzend assoziieren lässt.

Die von Xenakis vorgeschlagene Lösung – ein gleichförmiges, undeutliches, bloß auf der Ebene der Makrostruktur kontrolliertes Klangbild – war für Niculescu un-

geeignet. Er beabsichtigte vielmehr, aufgrund melodischer Figuren/Zellen, die aus Klängen mit bestimmten Tonhöhen aufgebaut sind und anfänglich als Detail wahrgenommen werden, allmählich zur Undeutlichkeit, Vermischung, zu einem Amalgam zu gelangen. Seine schöpferische Vorstellung führte also von in der Form eindeutigen Details zu kontinuierlichen melodischen Fragmenten, die sich dann überschneiden und als globales klangliches Phänomen wahrgenommen werden. Ziel war die Metamorphose des Determinierten ins Undeterminierte.

Die Notwendigkeit, die Klangereignisse zu koordinieren, auf die jeweiligen Interpreten zu verteilen, führte dazu, dass Niculescu die Taktnotation wählte – zugunsten einer besonderen Klarheit, einer deutlicheren Schlichtheit des graphischen Bildes (siehe *Aphorismus* Nr. 7, wobei er jedoch auf die Angabe der Pausen verzichtete; Abb. 2).

In einem Interview aus dem Jahr 1974 erklärt Niculescu: „Ich habe das Bedürfnis, ein sehr altes Konzept, so alt wie die Musik selbst, nämlich die Melodie, wieder zu entdecken. [...] Es ist sozusagen eine Wiederentdeckung der Melodie, jedoch nicht nach hinten blickend, sondern voran schreitend.“²

Dieser Stimulus des melodischen Elements wirkte auch auf das erwähnte Werk *Die Aphorismen des Heraklit* ein. Die Idee, außer der Heterophonie auch die Melodie zur Grundlage der Komposition zu machen, gab es – ansatzweise – auch in älteren Werken. Eine offenkundige Umsetzung dieser Idee erfolgte in *Ison I* für 14 Solisten (1971–1974) und *Ison II*, Konzert für Bläser und Schlagzeug (1975–1976).

Eine andere Neuerung besteht in der erweiterten Anwendung des Ison. Wie bekannt stammt dieser Begriff aus der byzantinischen Musik und bedeutet einen langen, andauernden Ton, der als Begleitung in den monodischen Kulturen anzutreffen ist. Die Bedeutung, die Niculescu diesem Begriff in beiden seiner Werke zumisst, ist als Ergebnis einer systematischen Behandlung der Problematik der musikalischen Syntax zu betrachten. Der durchgezogene Klang erscheint in verschiedenen „syntaktischen Situationen“ (Heterophonie oder Heterophonie und Melodie oder Polyphonie und Heterophonie usw.). Ein eindeutiges Beispiel ist die Einleitung von *Ison II* selbst: mit den vier Flöten im Dialog an der Schnittstelle zwischen Polyphonie und Heterophonie. Man hört am Anfang leise und allmählich immer lauter einen tiefen Ton von Blasinstrumenten: gerade dies ist der Ison.

Da jede Art von Komponieren eigene Erscheinungsformen hervorruft, war Ștefan Niculescu stets bemüht, dieser neuen heterophonischen Schreibweise eine passende Form zu verleihen. Wir werden auf eines seiner Konzepte hinweisen, das Ende der 70er Jahre erschien und das konkret in den *Synchronien* (ab 1979) sichtbar wird.

Die Heterophonie, die am Ende der zu Beginn erwähnten *Cantata a III-a „Rascruce“* (*Kantate Nr. III „Wegkreuzung“*) formuliert wird, wird hier in einer spezifischen Art und Weise – vom Autor Sincronie (Synchronie) genannt – entwickelt. Dies ist eine andere Facette, eine andere Erscheinungsform der Heterophonie. Die Idee, mehrere Varianten einer Melodie übereinander zu legen, ist eine Idee, die auch in den *Syn-*

2 Ștefan Niculescu, *Actul creației este, deopotrivă, intuiție și inteligență* (*Der Schaffensprozess ist Intuition und Intelligenz zugleich*), in: *Reflecții despre muzică I* (*Gedanken über Musik I*), S. 336–337, hier S. 336 (Übers. v. Violeta Dinescu).

7., „TRANSFORMÎNDU-SE ÎȘI AFLĂ ODIHNA“

5 *pp* sempre *of Fine*

The musical score is organized into four sections: S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). Each section has five staves. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: f (m) s, (m) s f, s (m) s, z f (m), (m) z f, f (m) z, and f (m) z. The score is marked *pp* and *sempre of Fine*.

Abb. 2

Ștefan Niculescu, *Die Aphorismen des Heraklit* für 20 Singstimmen, Nr. 7, Partitur, S. 39
 © Editura Muzicală

chronien aufgenommen wird – mit dem Unterschied, dass in diesem Fall die Dinge in einer bestimmten zeitlichen Entwicklung einander folgen: Die Instrumente spielen denselben musikalischen Stoff, obschon es kleine Varianten für jedes einzelne Instrument gibt und sie frei, in einer quasi-improvisatorischen Art, spielen, um sich danach allmählich bis zu einem Unisono zu synchronisieren und sich anschließend wieder voneinander zu entfernen, bis sie die ursprüngliche Lage erreichen.

Getrieben von seinem Wunsch, die verschiedensten Anregungen anderer Epochen und Kulturräume aufzunehmen, gibt sich Niculescu nicht mit den traditionellen Tonquellen und auch nicht mit dem temperierten Tonuniversum zufrieden. Nehmen wir als Beispiel *Cantos – Konzertante Symphonie Nr. III* (1984). Die Partitur zeigt die außergewöhnlichen Kenntnisse, die der Komponist seinen Erforschungen des Saxophons zu verdanken hat. *Cantos* ist den Musikern Daniel Kientzy (Saxophon), Remus Georgescu (Dirigent der UA, erste Fassung), Aurelian Octav Popa (Klarinette) und Iosif Conta (Dirigent der UA, zweite Fassung) gewidmet; Niculescu nutzte in diesem Werk die vielfältigen Möglichkeiten erweiterter Spieltechniken, die er aus der Zusammenarbeit mit dem Saxophonisten Kientzy und dem Klarinetisten Aurelian Octav Popa kennengelernt hatte. Die verschiedenen Klangmöglichkeiten der sieben Typen der verwendeten Saxophone werden voll ausgeschöpft – vom Sopranino- bis Kontrabass-Saxophon. Der Musiker spielt auch nicht temperierte Töne: Seine Melodie verfolgt ein reiches Klangspektrum. Außer dieser Stufenkonstruktion der natürlichen Teiltöne sind im Werk auch andere Arten von Stufenstrukturen anzutreffen. Gleichzeitig wird die Möglichkeit genutzt, in diese Stufenstrukturen gewisse Klangtypen, die beispielsweise charakteristisch für die byzantinische Musik sind, überlappend einzuspielen (Abb. 3).

Der melodische Verlauf in der Saxophonstimme lehnt sich stark an byzantinische Melodien an – hier selbstverständlich mit moderner Rhythmik und moderner Akzentuierung notiert. Aus diesem Grund wurde das Stück *Cantos – Cântece – Lieder* benannt.

An dieser Stelle sei noch „*DEISIS*“ *Symphonie Nr. IV* für 21 Solisten oder großes Orchester (1994–1995; UA der Variante für 21 Solisten 1995) erwähnt. *Deisis* bedeutet Gebet. Anzutreffen ist in diesem Werk ein Gleichgewicht zwischen dem jahrelang eingeschliffenen Handwerk (Heterophonie, Synchronie, betonungsgebundene Systeme usw.) und einer reichen musikalischen Phantasie und Erfindungsgabe.

Abschließend möchte ich einige Merkmale der Musik Niculescus nennen, die ich als wesentlich erachte: Als ein höchst innovativer musikalischer Geist bezieht sich der Komponist in seinen theoretischen Schriften hauptsächlich auf Möglichkeiten, die Organisation des Klangmaterials auf der Mikro- und Makroebene zugleich zu bewältigen. Fragen, die ihn beschäftigen: Ausrichtung der kompositorischen Mittel an der menschlichen Wahrnehmung, Verbindung und Integration der Faktoren, die zur Entstehung eines Kunstwerks führen, wie tonhafte Objekte, Raumstrukturen und Zeitstrukturen, musikalische Formen und anderes mehr.

À Daniel BENTY, Remus GORGESCU, Aurelian Octav POPA și Ionel CONTA

CANTOS
SIMFONIA a III-a CONCERTANTĂ
III-ème SYMPHONIE CONCERTANTE
1984

ȘTEFAN NICULESCU

4/4 $\text{♩} = 92$ ⑤

Corno 1, 2, 3, 4

I Crotale

II Vibrafono

III Campane

a) Saxofono alto

b) Clarinetto

c) Clarinetto 2

estatico, non vibrato sempre

p ma in rilievo sempre al 60

estatico, poco vibrato sempre

p ma in rilievo sempre al 60

estatico, poco vibrato sempre

p ma in rilievo sempre al 60

uniti

Violini 1, 2, 3, 4, 5, 15, 16, 17, 18, 19

Viola 1, 2, 3

Violoncelli 1, 2, 3

Contrabbassi 1, 2, 3, 4

1) $\text{♩} = \text{pouin mai sus (dar sus } \frac{1}{2} \text{ de ton)} - \text{un peu plus haut (mais moins que le } \frac{1}{2} \text{ de ton)}$
2) $\text{♩} = \text{pouin mai jos (dar sus } \frac{1}{2} \text{ de ton)} - \text{un peu plus bas (mais moins que le } \frac{1}{2} \text{ de ton)}$

3

Abb. 3

Ștefan Niculescu, *Cantos – Konzertante Symphonie Nr. III*, Partitur, S. 3 (Beginn)

© Editura Muzicală

Als ein nonkonformistischer Geist mit reicher Erfahrung, der à jour bezüglich des Schaffens seiner Kollegen weltweit informiert war, bleibt er nicht in einstmals fruchtbaren Schablonen stecken, sondern empfängt Signale aus den verschiedensten Bereichen der europäischen Kultur, eignet sie sich an und verschmilzt alles in einer Legierung eigener Marke.

Als ein vor allem – glauben wir – religiöser Geist verleiht der Künstler seinem Werk tiefere Bedeutungen, als jene es sein mögen, die klar ausgesprochen wurden. Deren Entdeckung gehört zur je eigenen Auseinandersetzung des einzelnen Hörers mit Niculescus Werk; jeder Zuhörer ist eingeladen, in diesem Klanguniversum mit eigenen Empfindungen, Horizonten und Grenzen zu schwingen.

Am Ende sei hervorgehoben, dass in der kommunistischen Zeit die rumänische Musik den Kontakt zur zeitgenössischen europäischen Musik nicht verloren hat. Mehr als das: Dank bedeutender Persönlichkeiten wie Niculescu bot sie neue Lösungen an, schlug sie neue Visionen vor und trug sie zur Bereicherung nicht nur des nationalen, sondern auch des europäischen Kunsterbes bei.

Ergänzende Beiträge

Annäherungen. Zu Ștefan Niculescu *Ricercare in uno*

Michael Heinemann

Man beginnt immer wieder neu. Suggestiert einen Anfang, der Musik aus dem Nichts entstehen lässt. Versucht, eine Welt zu schaffen, die noch nichts von Entzweiung weiß. Doch die Artikulierung schon eines einzigen Tons bestimmt eine Grenze. Definiert Bezugspunkte, zunächst in Relation zu Lage und Höhe des ersten, alsbald auch durch die Notwendigkeit, der Proposition eine Fortsetzung anzuschließen. Die Gestaltung von Zeit wird mit dem eröffnenden Klang initiiert. Unumkehrbar. Ein Prozess setzt an, allemal beim Hörer, sollte auch das Werk ihn verweigern. Die Frage nach dem Ziel verpflichtet den Komponisten, der den Mut hatte, einen Anfang zu formulieren und sich der Differenz auszusetzen. Den Traum von Ursprung und Einheit zu gestalten, wohl wissend, alle Musik vermöchte nicht mehr an den Beginn zurückzugelangen. So irreversibel der Lauf der Zeit und so utopisch die Heimkehr, so notwendig der Versuch, noch im Wissen ums Scheitern einer Sehnsucht Raum zu geben, um nicht Verzweiflung obsiegen zu lassen. Musik als Einspruch.

Immer wieder neu beginnen.

Trotzdem.

Vielleicht.

Dem Mut, solchen Versuch musikalisch zu gestalten, korreliert die Skepsis, artikuliert durch die Wahl des klanglichen Materials: Kein „natürliches“ Instrument ist es, das Ștefan Niculescu für den Beginn seines *Ricercare in uno* für Klarinette, Violine und polyphonen Synthesizer (1984) wählt, sondern ein Synthesizer, dessen artifizieller Klang Distanz und Ursprung meint. Eine Utopie von Musik durch die Reduktion auf einen Sinuston. Der Klang ohne Eigenschaften als ideale Voraussetzung, einen voraussetzungslosen Anfang zu formulieren. Mit Kontra-C wird gleich eingangs der tiefste Ton der Klaviatur disponiert, zudem in der Oktave jenes Intervall, dessen klassischer Name des Diapason, des Allumfassenden, die Differenz von Himmel und Erde beschreibt. Vage bleibt hingegen die Distanz, mit der eine zweite, ebenfalls synthetische Stimme Tonräume auslotet. Ihr Glissando zielt auf den Umriss einer Quinte, die metrische Formung bleibt trotz eines präzise definierten Metrums und ungeachtet genauer rhythmischer Fixierung auditiv kaum weniger im Ungefähren.

Gleichwohl: Die Exposition eines ersten Gedankens.

Immerhin.

Eine Setzung, die nicht folgenlos bleibt: Ein neuerlicher Ansatz verbindet das Moment rhythmischer Differenzierung, das die erste Phase, wie unscharf auch immer, schon anbot, mit dem Basiston, der zur Vibration gezwungen wird und dessen Tonhöhe lediglich anfangs bestimmt ist, dann jedoch elektronisch verschliffen wird: Kaum schon Anfänge von Melodischem als vielmehr die bewusst gemachte Aufnahme des Parameters Tonhöhe ins kompositorische Dispositiv. Zugleich die Möglichkeit, die Basis zu verlassen. Nur scheinbar in gleichen zeitlichen Abständen

werden andere Töne angesteuert, deren Folge die Obertonreihe des Ausgangstons nachzeichnet: erneut die Idee, ein Moment des Ursprungs von Musik aufzugreifen, und erneut auch die Intention, die Physis des Phänomens durch die Künstlichkeit des Klangs wie noch das tiefe Register zu camouflieren. All das bleibt Episode, formal kaum schon Umriss einer langsamen Einleitung, an deren Ende der gesamte bislang exponierte Prozess verebbt.

Der neuerliche Ansatz, dem unbestimmt lang gehaltenen, schattenlosen, scheinbar unendlichen Basston eine zweite Stimme zuzugesellen, variiert das Motiv des Anfangs. Nur wird der artifizielle Klang, den die unscharfe Quint in schleifenden Linien markierte, nun durch ein „akustisches“ Instrument aufgenommen: weniger wohl der Gedanke, Natur versuche, die Technik zu imitieren, als vielmehr Ausdruck der Idee, Töne mit jenem Atem zu füllen, der Leben meint, und einen Prozess klanglicher Flexibilisierung einzuführen, die zumal der Bläser, ausgehend von erster Starrheit dem Luftstrom des Instrumentalisten nachgebend, so zwanglos wie notwendig ermöglicht. Noch ist das Rahmenintervall kurzer melodischer Phrasen wiederum ungenau, und auch die rhythmische Fassung trotz der differenzierten Notation kaum schon auf jenes 6/8-Metrum zu beziehen, das der Komponist suggeriert. Dass die Vorschläge, die einzelne Töne artikulieren, nicht mehr als der Versuch sind, Modi der Klangverschleifung, die der Synthesizer vorgab, zu imitieren, ist ein weiteres Indiz, die klanglichen Sphären der divergenten Instrumente einander anzuähneln. Und indem das Fundament des Synthesizers den Gedanken, eine Obertonreihe als Passaglia-Bass sukzessiv erklingen zu lassen, bewahrt bleibt, wird eine Kohärenz gestiftet, die auch im Folgenden strukturbildend wirken kann, wenn ein drittes Instrument das Ensemble komplettiert. Eine Violine greift die Motivik der Klarinette auf, im selben, relativ tiefen Register, nun die Unschärfe distinkter Intervalle in einem Tremolo umsetzend, dessen Ambitus sich sukzessiv erweitert und in einem Tritonus terminiert. Dass die Klarinette ihrerseits dieses scherenartig sich spreizende Motiv imitiert, bezeichnet die Intensivierung eines Dialogs, der im Orgelpunkt des Synthesizers ein klangliches Fundament findet. Doch gewinnt die melodieführende Stimme des Tasteninstrumentes zunehmend Teilhabe an einem Diskurs, in dessen Verlauf alle Partien Grenzen ausloten hinsichtlich zumal dynamischer Extreme, doch auch in Bezug auf Umfang und Konsistenz einer zunächst eher fragmentarisch erscheinenden Motivik. Ist zunächst größtmögliche Eigenständigkeit der einzelnen Stimmen intendiert, deren strukturelles Material sie gleichwohl verbindet, so markiert die Vorgabe, die traditionellen Instrumente mit dem Synthesizer zu synchronisieren, nicht nur eine dramaturgische Binnenstation, sondern letztlich das Telos des Stücks: Ziel wird der Versuch sein, die Eigendynamik der Stimmen wieder zu limitieren und die disparaten Erscheinungsformen zu restringieren, um am Ende des Stücks postulieren zu können, es sei nicht unmöglich, zu einem Ausgleich zu kommen.

Dieser Prozess verläuft in mehreren Phasen, die jedoch keineswegs auf eine Reduktion des bis hierher exponierten Materials zielen, sondern – zunächst überraschend – auf eine Intensivierung von Differenzen: Erst die Markierung des Verschiedenen, die Akzentuierung von Eigenständigkeit wird zur Bedingung der Möglichkeit von

Gemeinsamkeit, die sich im Ensemblespiel paradigmatisch konstituiert. Nicht die Preisgabe von Individualität, sondern deren Transzendierung erlaubt es, Einheit nicht als kleinsten gemeinsamen Nenner zu postulieren, sondern den Entwurf einer Partnerschaft artikulierter Gestalten anzubieten, die Identisches propagieren können, ohne ihr autochthones Idiom zu negieren.

Ein Ideal nicht allein von Musik.

Doch ein Programm, das sich kompositorisch formulieren lässt.

Unaufdringlich.

Diskret.

Was am leichtesten zu leisten ist: eine Koordinierung des Rhythmus. Verbindlich wird nun das Metrum, und in der gelegentlichen Homogenisierung zweier Stimmen in Bezug auf die Folge der Notenwerte ihrer stets kleingliedrigen Phrasen, zumal dann der Kongruenz auch ihrer Pausen – paarig geführt hierbei die beiden „akustischen“ Instrumente und ein mit zwei distinkten Stimmen disponierter Synthesizer –, werden erste Perspektiven einer Annäherung der individualisierten Parteien aufgezeigt. Und indem sich rhythmische Muster wiederholen, stellt sich ein weiteres Moment von Ordnung ein, das durch die (mehrfache) Repetition ganzer Takte stärker noch eine Vereinheitlichung der Faktur indiziert.

Noch aber bleibt die Aufgabe, auch die melodische Disposition der Parteien und die verschiedenen motivischen Gestalten, die eingangs präsentiert worden waren, miteinander zu vermitteln. Dies geschieht in zwei Schritten: zunächst der bewussten Gegenüberstellung der einzelnen musikalischen Gedanken – kurzphrasige, gezackte Melodiebildung, liegende Töne sowie scherenförmig gespreiztes Motiv – im stets polyphon angelegten Satz, der jedoch jeder Stimme Raum zur individuellen Profilierung lässt, indem vor zurückgenommenen Zusammenklängen je eines Instruments – auch von der Klarinette wird Zweistimmigkeit gefordert – die anderen Gelegenheit zur artikulierten Vorstellung ihrer Versionen der zentralen Motive erhalten.

Solcher Durchführung im konventionellen Sinne folgt jedoch keine Reprise, sondern – auch hier ein Surrogat konventioneller Formbildung – ein Abschnitt, der an solistische Kadenzen erinnert. Simultan wird allen drei Instrumenten Raum gegeben, die zentralen Motive individuell zu profilieren und voneinander unabhängig – die Vortragsanweisung „totalmente indipente“ gerät ineins zur Chiffre der kompositorischen Idee – deren Potential zu erkunden. Dabei kristallisiert sich allmählich ein Motiv heraus, dessen weiter Bogen, von einem Stütztönen ausgehend, die rhythmische Differenzierung des melodisch bislang eher unscharfen ersten Gedankens mit dem Moment der Spreizung des zweiten und der Ausgangsidee liegender Klänge und artikulierter Obertonreihe zu verbinden sucht.

Unabhängigkeit.

Gebunden lediglich an eine gemeinsame Sprache, die in musikalischen Gestalten kondensiert.

Keine mutwillige Äußerung eines Individuums.

Rücksichtnahme auch musikalisch: weniger auf ein verbindendes Metrum denn auf Motive, deren Verbindlichkeit nicht in Frage steht.

Zu fragen bleibt nur mehr, wie ein Ausgleich divergierender Interessen möglich wird, ohne dass eine Position aufgegeben werden müsste, ohne dass eine Synthese angeboten würde, mit der alle Individualität ihr Charakteristisches verlöre. Auch hierzu macht die Musik ein Angebot: indem die Instrumente einander entgegenkommen und sich nicht nur auf eine Ebene gemeinsamen Materials beziehen, sondern Spielweisen in ihren Idiolekt integrieren, die offenkundig von den Partnern adaptiert werden. Aufeinanderzugehen und Verzicht jener spezifischen Diktion, die ehemals als idiomatisch präsentiert wurde. Der Versuch, sich auf ein Motiv zu verständigen, dessen Struktur Verbindlichkeit garantiert, dessen konkrete Ausformung als Integration von Gestaltungsmitteln, die genuin den Partnern eignete, in jenen Individualstil zu verstehen, den alle Adaption fremder Momente nicht zu zerstören vermag.

Das aber zeigt der finale Abschnitt: Die Klarinette verknüpft den aus der Darstellung des Obertonspektrums generierten Bogen, den ehemals der Synthesizer vorgestellt hatte, mit der verbindlichen, melodisch wie rhythmisch distinkten Ausformung von Motiven. Die Violine stellt ihre eigene Annäherung an die Idiome ihrer Partner dar, indem sie die Idee des Melodiebogens nur mehr umrisshaft rekapituliert, im Glissando auf die freie Tonhöhenmodulierung des elektronischen Instruments rekurrierend. Der Synthesizer schließlich verzichtet auf alle Mehrstimmigkeit und kehrt auf präzise abgestimmte Töne zurück, deren Folge die ehemals von den beiden akustischen Instrumenten vorgestellten Motive erinnert. Zunächst noch im Verlauf der Bogenwölbungen eigenständig, werden die Bewegungszüge sukzessiv koordiniert. Die Taktgliederung schließlich entspricht den schlichten, die Umfänge der Instrumente jeweils ausreizenden Melodiekurven, die in vielfacher Repetition immer passgenauer werden, bis im Glissando von Violine, schweifender Tonhöhenmodulation des Synthesizers und präzise ausnotiertem Melieverlauf eine Kongruenz erreicht wird, die als Versuch zu identifizieren ist, eine kompositorische Idee – die Aufspannung eines einstimmigen, agogisch intensivierte Bogens mit einem Ambitus, der die Grenzen der Instrumente ausreizt – nicht mit der Nivellierung im Unisono durchzusetzen, sondern als Ergebnis eines Vermittlungsversuchs eine Annäherung anzubieten, die bei aller Fähigkeit, aufeinander einzugehen, doch nichts von der genuinen Idiomatik aufkündigt.

Dass dieser Versuch, sich auf Eines zu verständigen, nicht im harmonisierenden Unisono aller Instrumente endet, bezeichnet ein Moment von Ehrlichkeit, dessen kompositorische Umsetzung philosophische wie soziographische Metaphern nahe legt. So leicht es doch wäre, aus Verschiedenem Eines zu formen und eine kompositorische Idee vorzustellen, die auf den vollkommenen Ausgleich unterschiedlicher musikalischer Gestalten zielt, so sehr weiß Ștefan Niculescu um die leere Floskel, die solche Harmonisierung bedeutete. Einheitlichkeit, so das Thema, das er in diesem Stück musikalisch auf den Begriff bringt, wäre gewaltsam, mithin auch ästhetisch falsch, sofern um den Preis eines Verlusts von Individualität gewonnen. Unterschiedliche Ausformungen desselben jedoch nebeneinander stehen zu lassen, respektive so produktiv aufeinander zu beziehen, dass trotz aller Annäherung eine Eigenständigkeit bewahrt bleibt, gerät mithin zum Modell einer Gesellschaft, deren

Gründungsprogramm von vielen geteilt werden kann, ohne dass sich alle auch in der Praxis auf dieselbe Diktion verständigen müssten.

Heterophonie als Ausweis eines Pluralismus, der nicht ins Beliebige abgleiten kann, indem die Stimmen strukturell aufeinander bezogen bleiben. Eine Gemeinschaft von Individuen. Freiwillig auf ein Programm bezogen, das identitätsstiftend für den Einzelnen wie die Gruppe wirkt.

Der Ausgleich muss nicht gelingen.

Es reicht, Gemeinsames zu suchen. Aus Einem Vieles zu entwickeln, das nebeneinander bestehen kann und gelten mag.

Nichts wäre erstrebenswerter.

Und lohnte mehr, immer wieder neu zu beginnen.

Niculescu *Tastenspiel* – ein Spiel?

Entwurf einer Unterrichtsreihe für die Oberstufe

Monika Jäger

Das sechsminütige Stück *Tastenspiel*¹ lädt zu vielschichtigen kompositionstechnischen und philosophischen Analyseansätzen ein, da es z. B. bewusst mit Kontrasten arbeitet und gleichzeitig für bestimmte Spielräume der Veränderung offen ist.² Für Schüler – hier eines Kurses der gymnasialen Oberstufe – ist diese Komposition nicht nur eine Horizonterweiterung, sondern ermöglicht auf der Ebene der Interpretation und des „Spielens“ mit dem Werk die Auseinandersetzung mit ästhetisch-formalen, kulturellen und kulturhistorischen Fragestellungen und persönliche Deutungen.³ Die Untersuchung des Werks erfordert, vermittelt und vertieft darüber hinaus die Kenntnis und praktische Anwendung elementaren musiktheoretischen Wissens. So konzentriert sich der folgende Unterrichtsvorschlag zunächst auf Niculescu ausdifferenzierte Notations- und Vortragsangaben und wählt darauf basierend einen instrumentalpraktischen Zugang zum Werk. Danach oder wahlweise parallel dazu erfolgt eine Betrachtung des Spielbegriffs nach kulturhistorischen Gesichtspunkten sowie eine biografische Annäherung an die Person Niculescu.

Die folgenden Bausteine sind so angelegt, dass sie, einer heterogenen Lerngruppe angemessen, sowohl praktisch-handlungsorientierte Zugänge als auch reflexive Methoden der Notentextauswertung und Textarbeit zu Grunde legen. Mit Aufgabenstellungen selbstständigen und entdeckenden Lernens sollen die Schüler eigene Zugänge finden und nicht nur einer Komposition, die es zu analysieren gilt, begegnen, sondern in dieser einem Menschen mit Empfindungen, Intentionen und auch Fragen. Die Bausteine können entweder nacheinander oder wahlweise parallel bearbeitet werden. Konzipiert sind sie für die Erarbeitung in Kleingruppen zu zwei bis vier Personen und jeweils für zwei bis drei Unterrichtsstunden, abhängig vom Kenntnisstand und den instrumentalen Voraussetzungen. Für die gegenseitige Präsentation und Diskussion der Ergebnisse sollten am Ende ebenfalls zwei bis drei Unterrichtsstunden zur Verfügung stehen.

-
- 1 Ștefan Niculescu, *Tastenspiel* für Klavier (1968), Köln: Gerig 1972; Bukarest: Editura Muzicală 1989; Wiesbaden: Breitkopf & Härtel o. J.; offenbar ist das Werk derzeit vergriffen, ist aber in Bibliotheken auszuleihen.
 - 2 Vgl. in diesem Band Bei Peng: *Tastenspiel – ein harmonisches Spiel mit den Tasten*, S.147. Bei Pengs Ausführungen sind wesentliche Anregungen zu diesem Unterrichtsentwurf zu verdanken. Mit den von ihr gezogenen Parallelen zur chinesischen Denkweise des *I Ging*, ihren kompositionstechnischen Untersuchungen und philosophischen Zugängen lässt sich diese Unterrichtsreihe mit zusätzlichen Bausteinen erweitern.
 - 3 Die Pluralform umfasst immer männliche und weibliche Schüler.

Baustein 1: Die Notation von Niculescus *Tastenspiel*

Benötigt werden zwei Tasteninstrumente (Keyboard, Klavier, Flügel) pro Kleingruppe.

Ohne Kenntnis der Komposition Niculescus erhalten die Schüler folgende Übersicht:⁴

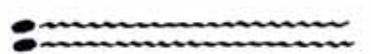
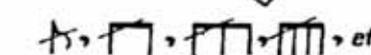
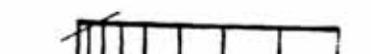
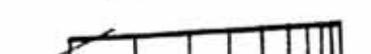
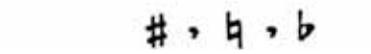
Angaben zur Notation:	
	So kurz wie möglich (staccatissimo).
	Tondauer proportional zur Länge der Linie.
	Vibrieren lassen.
	Tremolo oder Triller so schnell wie möglich.
	Tonwiederholung so schnell wie möglich.
	Stummes Spielen der Taste.
	Cluster.
	Ton oder Tongruppe so schnell wie möglich spielen.
	So schnell wie möglich, doch mit Ritenuto.
	So schnell wie möglich, doch mit Accelerando.
	Zäsur
	Fermate mittlerer Länge.
	Fermate bis zum endgültigen Ausklingen des Tons.
	Vorzeichen gelten nur für den einzelnen Ton.

Abb. 1

Ștefan Niculescu, *Tastenspiel*, Partitur, S. 1 © Breitkopf & Härtel

⁴ Ștefan Niculescu, *Tastenspiel*, Partitur, Ausführungsanweisungen. Die im Original rumänisch-französischen Erläuterungen hier und im Folgenden v. der Verf. übersetzt.

„Der Rhythmus entspricht der angezeigten Entfernung zwischen den Tönen. Eine Distanz von einem Zentimeter entspricht in etwa der Dauer einer Sekunde.“⁵

Aufgabenstellung:

1. Probieren Sie diese Notations- und Vortragsangaben nacheinander auf einem Tasteninstrument aus! (Wer nur ein Keyboard zur Verfügung hat, muss auf das „stumme Spielen“ verzichten.) Jeder in der Gruppe soll in der Lage sein, alle notierten Vorgaben zu spielen, gerne auch ganz langsam.

2. Entwerfen Sie ein eigenes kleines Stück aus mindestens der Hälfte dieser notierten Klangmöglichkeiten! Versuchen Sie dabei, interessante Möglichkeiten von Kontrasten zu entwerfen: „Spielen“ Sie damit!

Notieren Sie das Stück mit den entsprechenden Zeichen auf Notenpapier (möglich ist auch ein einzelner Ton), und spielen Sie es dann schrittweise nacheinander ab. Jeder in der Gruppe soll mindestens einen kleinen Teil des Stückes spielen können, optimal wäre, alles.

3. Präsentation und Auswertung: Im Plenum werden nun die Ergebnisse vorgetragen und ausgewertet. Diskutiert werden sollen die erzielte Kontrastwirkung, die Originalität bzw. ‚Interessantheit‘ des Stückes und die Schwierigkeit, die beim praktischen Realisieren dieser Notations- und Spielanweisungen aufgetreten sind.

Baustein 2: *Tastenspiel* von Niculescu

Benötigt werden wieder zwei Tasteninstrumente (Keyboard, Klavier, Flügel) pro Kleingruppe. Wie in Baustein 1 soll den Schülern auch hier die oben dargestellte Übersicht über die Notation der Komposition vorliegen.

Tastenspiel besteht aus sechs als Formteile durchnummerierten Partiturseiten. Die Reihenfolge dieser Formteile ist nur bedingt festgelegt. Die Teile sind zu festen Paaren gruppiert:

I – VI
II – V
III – IV

Sie sollen variabel geordnet, aber symmetrisch wie um eine gedachte Achse gespiegelt werden, z. B.:⁶

5 Ebenda.

6 Vgl. ebenda: « LA FORME permet plusieurs possibilités d’enchaînement des 6 sections (I, II, ..., VI). Les sections se groupent en trois paires: I – VI, II – V et III – IV. Dans tous les cas, les paires seront disposées symétriquement par rapport au centre. Exemples: 1) VI, V, IV, III, II, I; 2) IV, I, V, II, VI, III; 3) VI, II, IV, III, V, I; etc. »; vgl. S. 222.

I – II – III	II – III – I
	oder
II – III – I	VI – IV – V

Die Verbindung der Teile jedes Paares ist also jeweils unterschiedlich: Sie können direkt hintereinander in der Mitte des Stückes erklingen, das Stück als Anfang und Ende umklammern oder etwa an zweiter und vorletzter Stelle oder in umgekehrter Reihenfolge liegen.

Dieses Prinzip einer bedingten Variabilität sollen die Schüler anhand kurzer Ausschnitte nachvollziehen und erproben. Selbstverständlich klingt die Komposition im Original völlig anders, was ihnen auch klar sein muss – an dieser Stelle ist es jedoch das Ziel, anhand exemplarischer Ausschnitte einen Eindruck von tragenden kompositorischen Prinzipien des Stückes zu gewinnen. Die Schüler erhalten dazu folgende Ausschnitte aus der Partitur Niculescus:

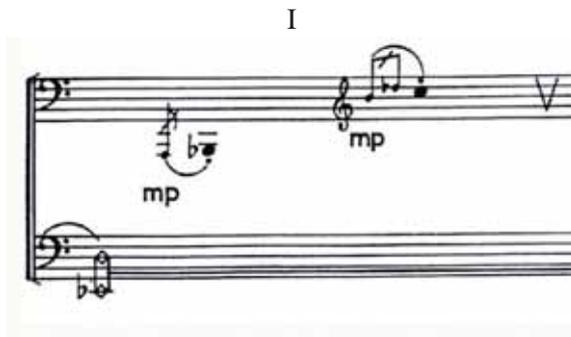


Abb. 2

Ştefan Niculescu, *Tastenspiel*, Partitur, S. 2 © Breitkopf & Härtel

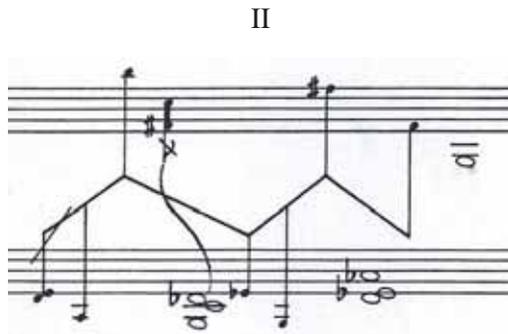


Abb. 3

Ştefan Niculescu, *Tastenspiel*, Partitur, S. 3 © Breitkopf & Härtel

III

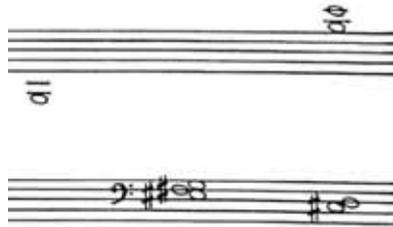


Abb. 4

Ştefan Niculescu, *Tastenspiel*, Partitur, S. 4 (obere Zeile: Violinschlüssel)
© Breitkopf & Härtel

IV

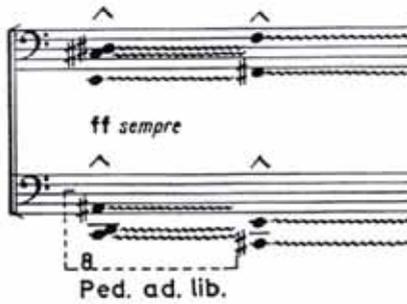


Abb. 5

Ştefan Niculescu, *Tastenspiel*, Partitur, S. 5 © Breitkopf & Härtel

V



Abb. 6

Ştefan Niculescu, *Tastenspiel*, Partitur, S. 6 © Breitkopf & Härtel

VI

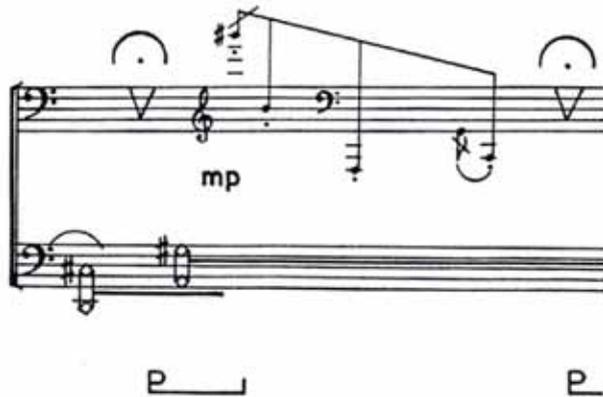


Abb. 7

Ştefan Niculescu, *Tastenspiel*, Partitur, S. 7 © Breitkopf & Härtel

Aufgabenstellung:

1. Üben Sie den Ausschnitt aus dem jeweiligen Formteil (arbeitsteilig) und treffen Sie eine Entscheidung für die Reihenfolge der Formteile. (Um die spieltechnischen Schwierigkeiten zu reduzieren, kann der Ausschnitt nach eigenem Ermessen entsprechend den Spielfähigkeiten noch mal weiter gekürzt werden – erprobt werden soll an dieser Stelle stark vereinfacht das Prinzip der Komposition anhand einzelner Ausschnitte Niculescus.)

2. Spielen Sie die Ausschnitte in der gewählten Reihenfolge bis zum Ende! (Eventuell vorgenommene Vereinfachungen gelten für das gesamte Stück.) Tragen Sie es im Plenum vor und erläutern Sie den formalen Ablauf des Stückes sowie Ihre Erfahrungen bei der Realisierung.

Baustein 3: „Spielen“ kulturhistorisch betrachtet

In *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* begründete der niederländische Kulturhistoriker Johan Huizinga 1938 den besonderen Stellenwert des Spiels für die kulturelle Entwicklung des Menschen. Die folgenden Ausschnitte sind diesem Buch entnommen.

Johan Huizinga, *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburg 1956

– „Spiel steht in unserem Bewußtsein dem Ernst gegenüber. [...] Lachen steht in einem gewissen Gegensatz zu Ernst, ist aber keineswegs unbedingt an Spiel gebunden. Kinder, Fußballspieler und Schachspieler spielen in allertiefstem Ernst und haben nicht die geringste Neigung, dabei zu lachen. [...] An sich ist Spiel nicht komisch, weder für den Spieler noch

für den Zuschauer.“ (S. 13)

– „An die primitiveren Formen des Spiels heften sich von Anfang an Fröhlichkeit und Anmut. Die Schönheit des bewegten menschlichen Körpers findet ihren höchsten Ausdruck im Spiel. In seinen höher entwickelten Formen ist das Spiel durchwoben von Rhythmus und Harmonie, jenen edelsten Gaben des ästhetischen Wahrnehmungsvermögens, die dem Menschen beschert sind. Vielfältige und enge Bande verbinden Spiel mit Schönheit.“ (S. 14)

– „Alles Spiel ist zunächst und vor allem *ein freies Handeln*. Befohlenen Spiel ist kein Spiel mehr. Höchstens kann es aufgetragenes Wiedergeben eines Spiels sein. Schon durch diesen Charakter der Freiheit sondert sich das Spiel aus dem Lauf eines Naturprozesses heraus.“ (S. 15)

– „Jedes Spiel kann jederzeit den Spielenden ganz in Beschlag nehmen. Der Gegensatz Spiel-Ernst bleibt stets schwebend. [...] Das Spiel schlägt in Ernst um und der Ernst in Spiel.“ (S. 16)

– „Das Spiel sondert sich vom gewöhnlichen Leben durch seinen Platz und seine Dauer. [...] Es ‚spielt‘ sich innerhalb bestimmter Grenzen von Zeit und Raum ‚ab‘. Es hat seinen Verlauf und seinen Sinn in sich selbst.“ (S. 17)

– „Solange es im Gange ist, herrscht Bewegung, ein Auf und Nieder, ein Abwechseln, bestimmte Reihenfolge, Verknüpfung und Lösung. Unmittelbar mit der zeitlichen Begrenztheit hängt nun aber ein weiteres Kennzeichen zusammen [...], es wird überliefert und kann jederzeit wiederholt werden [...]. *Diese Wiederholbarkeit ist eine der wesentlichsten Eigenschaften des Spiels.*“ (S. 17)

– „Es schafft Ordnung, ja es ist Ordnung. In die unvollkommene Welt und in das verworrene Leben bringt es eine zeitweilige begrenzte Vollkommenheit. Das Spiel fordert unbedingte Ordnung. Die geringste Abweichung von ihr verdirbt das Spiel, nimmt ihm seinen Charakter und macht es wertlos.“ (S. 17)

– „Die wesentliche Art aller musikalischen Aktivität ist ein Spielen. [...] Ob die Musik die Hörer belustigen und erfreuen, ob sie hohe Schönheit zum Ausdruck bringen will oder heilige liturgische Bestimmung hat, stets bleibt sie Spiel.“ (S. 157)

Aufgabenstellung:

1. Diskutieren Sie Huizingas Aussagen zum Spiel in Bezug auf Niculescus *Tastenspiel*: Welche Aussagen treffen Ihrem Eindruck nach auf das Stück zu?

Argumentieren Sie sowohl aus der Sicht des Komponisten als auch aus der des Zuhörers und aufgrund Ihrer eigenen Erfahrungen!

2. Notieren Sie dazu die betreffenden Aussagen auf separaten Bögen und stellen Sie sie dem Kurs in Dialogform vor, damit das Für und Wider einzelner Aussagen zur Geltung kommt. Diskutieren Sie abschließend die Frage, weshalb der Komponist den Titel gegeben haben könnte!

Baustein 4: Der Komponist Ștefan Niculescu – Informationen zur Person

Zur Biographie:

- 1927 geboren in Moreni / Rumänien;
- 1941–46 und 1951–57 Musikstudien in Bukarest;
- 1946–50 Studium für zivilen und industriellen Bau in Bukarest;
- seit 1958 Klavierlehrer, Musikdozent, Musikprofessor;
- 1966–69 Teilnahme an den Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt und auch später längere Aufenthalte als Komponist in Deutschland;
- komponiert mehr als 60 Werke, darunter 1968 das *Tastenspiel*;
- zahlreiche Auszeichnungen, nationale und internationale Preise für sein Werk.

Ștefan Niculescu, *Die Ränder und das Zentrum. Lokale und globale Sprachen in der Musik*, in: *MusikTexte* 92 (2002), S. 53–57, hier S. 56.⁷

„Der politische Faktor kann [...] Uniformität erzwingen, wie es in den fünfziger Jahren im kommunistischen Rumänien geschehen ist [...]; ein schwerer kultureller ‚Eiserner Vorhang‘ wurde heruntergelassen und legte den künstlerischen Austausch mit dem Westen und insbesondere mit der musikalischen Avantgarde lahm. Die Übeltäter suchten die künstlerische Freiheit zu ersticken und die kreative Kunst Rumäniens den Interessen des Einparteienstaats unterzuordnen. Während die Ausübung solch politischer Kontrolle in der Literatur, der bildenden Kunst, dem Film und so weiter, möglich war, wurden ihr von der Musik Grenzen gesetzt. Der Grund war, dass der Inhalt der Musik mit Worten nur oberflächlich wiedergegeben werden konnte. In ihrem Innersten ist er unaussprechlich, er ist nur durch Verbote strikt musikalischer Natur, insbesondere grammatischer Art, eingeschränkt.“

Aufgabenstellung:

1. Lesen Sie die Daten zum Lebenslauf und das Zitat Niculescus. Welche Stationen in dem Lebenslauf wirken auf Sie ungewöhnlich, besonders? Notieren Sie diese! Inwiefern könnten diese mit dem Stück *Tastenspiel* zusammenhängen? Notieren Sie Ihre Gedanken dazu ebenfalls!
2. Betrachten Sie die erste Seite der Partitur, ohne eine Note davon zu hören oder zu spielen!

⁷ Siehe auch in diesem Band S. 96–104, hier S. 102.

TASTENSPIEL

PENTRU PIAN / POUR PIANO

1968

I

ȘTEFAN NICULESCU

The image displays a page of a musical score for the piece 'Tastenspiel' by Ștefan Niculescu. The score is written for piano and is divided into four systems. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with various dynamics including *pp*, *ff*, and *p*. The second system also has two staves with dynamics like *pp*, *ff*, and *mp*. The third system features a single bass clef staff with a *mp* dynamic. The fourth system returns to two staves with dynamics such as *ff* and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Abb. 8

Ștefan Niculescu, *Tastenspiel*, Partitur, S. 2 © Breitkopf & Härtel

Lesen Sie nun folgende Begriffe:

Kontrast – Wiederholung
Stillstand – Bewegung
Klangraum – Takt

Können Sie zu diesen Begriffen Entsprechungen in der Musik sehen?

Notieren Sie zu jedem einzelnen Begriff die Aspekte, die Ihnen im Notentext dazu auffallen! (Wenn Sie zu einem Begriff keine Entsprechung finden, notieren Sie auch das.)

3. Betrachten Sie noch einmal die biografischen Stichpunkte und das Zitat Niculescu – können Sie in diesen Darstellungen Entsprechungen zu den sechs oben genannten Begriffen sehen? Notieren und begründen Sie Ihre Gedanken!

4. Überlegen Sie sich eine geeignete Form, den anderen Schülern die Informationen zu / von Niculescu und Ihre Thesen zum Stück zu vermitteln!

Abschluss

In weiteren zwei bis drei Unterrichtsstunden werden die Ergebnisse im Plenum vortragen und diskutiert. Sofern mehrere Gruppen parallel an einem Baustein gearbeitet haben, wäre es sinnvoll, die Bausteine jeweils im thematischen Wechsel vortragen zu lassen und dann wieder von vorne zu beginnen, damit durch den Wechsel von Praxis- und Interpretationsteilen eine tiefere Werkkenntnis und Reflexionsfähigkeit erreicht wird.

Die Schüler sollen ihren persönlichen Erkenntnisgewinn in musiktheoretischer, instrumentalpraktischer und interpretatorischer Hinsicht zum Ausdruck bringen und eine persönliche Einschätzung über diese Auseinandersetzung mit einem Werk des 20. Jahrhunderts formulieren und zur Diskussion stellen.

Ideal zum Abschluss wäre natürlich, eine Liveaufführung zu ermöglichen.

NOTAȚII / NOTATION

• *Cifă mai scurtă cu puțință (staccatissimo).
Le plus court possible (staccatissimo).*

— *Durată e proporțională lungimii liniei orizontale.
La durée est proportionnelle à la longueur de la ligne horizontale.*

○ *A lăsa să vibreze.
Laisser vibrer.*

— *Tremolo sau trit în maximum de viteză posibilă.
Trémolo ou trille en maximum de vitesse possible.*

••••• *Repetare a sunetului în maximum de viteză posibilă.
Répétition du son en maximum de vitesse possible.*

◇ *Apăsare mută (fără sunet) a clapei.
Enfoncement silencieux (sans son) de la touche.*

↓ ↓ ↓ ↓ etc. « Cluster »

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ etc. *Sunet sau grup de sunete cîntate în maximum de viteză posibilă.
Son ou groupe de sons exécutés avec le maximum de vitesse possible.*

— *În cadrul « cînt mai repede posibil », puțin ritentă.
Dans le cadre « maximum de vitesse possible », un peu ritentă.*

— *În cadrul « cînt mai repede posibil », puțin accelerando.
Dans le cadre « maximum de vitesse possible », un peu accelerando.*

V *Cezură
Césure.*

— *Coroană mijlocie.
Point d'orgue moyen.*

— *Coroană menținută pînă la stingerea completă a vibrațiilor.
Point d'orgue prolongé jusqu'à la complète extinction des vibrations.*

♭ ♮ *Alterările nu afectează decît nota în fața căreia sînt scrise.
Les alterations n'affectent que la note devant laquelle elles se trouvent.*

RITMUL este direct proporțional cu distanțele grafice dintre sunete. La « distanță de un centimetru corespunde o durată de aproximativ o secundă.

LE RYTHME est directement proportionnel aux distances graphiques d'entre les sons. À une distance d'un centimètre correspond approximativement une durée d'une seconde.

FORMA permite mai multe posibilități de înalțăuire a 6 secțiunii (1, II, ... VI). Secțiunile se grupează în trei perechi: 1 - VI, II - V și III - IV. În toate cazurile, perechile se vor dispune simetric față de centru. Exemple: 1) VI, V, IV, III, II, I; 2) IV, I, V, II, VI, III; 3) VI, II, IV, III, V, I; etc.

LA FORME permet plusieurs possibilités d'enchaînement des 6 sections (1, II, ... VI). Les sections se groupent en trois paires: 1 - VI, II - V et III - IV. Dans tous les cas, les paires seront disposées symétriquement par rapport au centre. Exemples: 1) VI, V, IV, III, II, I; 2) IV, I, V, II, VI, III; 3) VI, II, IV, III, V, I; etc.

FORMA e obținută printr-o lectură fără nici o întrerupere (attacca) a celor 6 secțiuni.
LA FORME est obtenue par une lecture sans aucune interruption (attacca) des 6 sections.

DURATA : 5 - 7 minute / DURÉE : 5-7 minutes.

Abb. 9

Ștefan Niculescu, *Tastenspiel*, Partitur, S. 1 © Breitkopf & Härtel

Vereinigung von Gegensätzen. Die Heterophonie im Werk von Ștefan Niculescu

Thomas Beimel

Das Werk des 1927 in Rumänien geborenen Komponisten Ștefan Niculescu lässt sich als konsequente Auffächerung eines einzigen Themas verstehen: der Heterophonie. Obwohl die Heterophonie in der westeuropäischen Kunstmusik bisher kaum beachtet wurde, ist sie eine der grundlegenden musikalischen Erscheinungsformen der Welt. In den meisten Kulturen erscheint sie als Überlagerung ein- und derselben Melodie – oft in einer Mischung aus Gesang und Instrumentalspiel. Durch die unterschiedlichen Verzierungen und Variationen, die in der zumeist improvisierten Ausführung zeitgleich entstehen, ergeben sich innerhalb eines einstimmigen Kontextes Momente einer komplizierten, vielfach stark diminuierten und figurierten Mehrstimmigkeit.

Für Ștefan Niculescu ist die Heterophonie aber weit mehr als nur eine Satztechnik oder eine spezifische Form der musikalischen Syntax. Ihre Erscheinungsformen und möglichen Verwendungen führen in seinem Werk in unterschiedlichste Richtungen.

In den sechziger Jahren habe ich die Heterophonie, die in Westeuropa bislang kaum Beachtung gefunden hat, entdeckt und studiert. Ich habe auch das Buch „Musikdenken heute“ von Boulez gelesen. Es wurde zu dieser Zeit geschrieben, und Boulez war damals der Einzige, der sich mit Heterophonie beschäftigte. Allerdings ist Heterophonie für Boulez eine Heterophonie im seriellen Sinne, eine dodekaphone Heterophonie sozusagen. Anschließend habe ich die Heterophonie in der oralen – rumänischen – Musik studiert, und dann, wie sie in Südostasien vorkommt, im Gamelan beispielsweise: Das ist phantastisch. Später habe ich die Heterophonie auch in afrikanischer Musik, in der religiösen Musik Japans und so weiter, kennengelernt. Ebenso gibt es eine Heterophonie im Gesang der Vögel, wenn sie gleichzeitig singen.¹

In dieser knappen Aussage wird eine Tendenz deutlich, die bei fast allen rumänischen Komponisten von Niculescus Generation auffällig ist: Der Rückbezug auf die landesspezifischen Traditionen wird mit einer internationalen Ausrichtung verbunden. Die Entwicklung neuer kompositorischer Möglichkeiten ergibt sich aus einer Untersuchung des Naheliegenden. Für seine Entdeckung der Heterophonie spielt die rurale musikalische Kultur Rumäniens und insbesondere der liturgische Gesang der rumänisch-byzantinischen Kirche eine entscheidende Rolle. Und wie bei fast allen anderen seiner Generationskollegen ist George Enescu dabei richtungweisend.

1 Thomas Beimel, Interview mit Ștefan Niculescu, Bukarest, September 1999 (unveröffentlicht).

In dieser grundsätzlichen, doppelten Orientierung – nationalem Bezug und internationaler Ausrichtung – zeichnet sich ebenfalls schon ein wesentliches Bedürfnis Niculescus ab, das in seinem musikalischen Denken zunehmend an Bedeutung gewinnt: die Vereinigung von Gegensätzen. Diese führt später unter anderem zu einer von Rationalität geprägten Suche nach einer neuen Spiritualität in der Musik.

Nachdem die Familie aus dem kleinen Dorf Moreni in der Region Dîmbovița, in dem Stefan Niculescu geboren wurde, nach Bukarest übergesiedelt war, studiert er als Gymnasiast am Konservatorium: Klavier bei Muza Ghermani-Ciomac, einer in Leipzig ausgebildeten Klavierpädagogin, und musiktheoretische Fächer bei Mihail Jora. Nach dem Abitur wechselt er aber, auch auf Bitten des Vaters, das Metier und studiert am Polytechnikum. Auch dieses korrespondiert mit seinen Begabungen und Vorlieben. Sein Interesse an Mathematik wird bleiben. Ferner zeichnet sich seine kompositorische Arbeit im Allgemeinen durch eine solide Konstruktion und „Statik“ aus. Nach dem Abschluss als Ingenieur ist sein Wunsch groß, zu seiner ersten Leidenschaft zurückzukehren. Trotz des eigentlichen Zwangs, einen einmal erlernten Beruf auszuüben, darf er an der Musikakademie, wie das ehemalige Konservatorium nun heißt, studieren.

In dieser Zeit schließt er sich mit den Kollegen Dan Constantinescu, Tiberiu Olah, Myriam Marbe, Adrian Ratiu, Aurel Stroe und Anatol Vieru zu einem losen Zirkel zusammen. Abseits des offiziellen Lehrbetriebs und sich gegenseitig stützend versuchen sie, eigene kompositorische Wege zu gehen.

Der Kontakt zu den neuesten internationalen Tendenzen wird dank einiger mutiger Lehrer – insbesondere Niculescus Kompositionslehrer Mihail Andricu – aufgebrochen. So wird die Erfahrung der Isolation, die nicht nur für diese rumänische Komponistengeneration prägend ist, gemildert.

Andricu war in dieser schrecklichen Zeit, in der man nichts Gutes über Webern, Schönberg, Hindemith oder Strawinsky sagen durfte, sehr wichtig. Er hatte Verbindungen zur französischen Botschaft. Das war sehr gefährlich. Durch die Botschaft bekam er immer die neuesten Partituren und Bücher, sowie die neuesten Avantgarde-Schallplatten aus Frankreich und Deutschland. So konnte ich durch ihn alle neueren Werke hören: die letzten Streichquartette von Bartók, die jüngsten Werke von Strawinsky, sehr viel von Messiaen und auch von Stockhausen. Und Webern, den ganzen Webern. Das war phantastisch. Für mich war zum Beispiel in dieser Zeit das Buch von Messiaen „Technique de mon langage musical“ eine Entdeckung. Das hat mein Bild von der Musik grundlegend verändert.

Danach habe ich versucht, Messiaen und Webern zusammenzubringen. Und noch etwas, das interessant ist – in dieser Zeit gab es noch keine Fotokopiergeräte. Darum habe ich Partituren, die nur Andricu hatte, zum Beispiel Werke von Webern, eigenhändig kopiert. Auch beispielsweise „Le sacre du printemps“ von Strawinsky. Ich habe sehr viel dabei gelernt.²

Der weitere berufliche Werdegang ist für diese Generation typisch. Nach dem Studium wird Niculescu bald selbst Lehrer für Komposition an der Bukarester Musik-

2 Ebenda.

akademie. Dank des Mitte der sechziger Jahre einsetzenden, kurzzeitigen „Tautewetters“ der Ceaușescu-Periode können internationale Kontakte geknüpft werden. Von 1966 bis 1969 nimmt Niculescu an den Darmstädter Ferienkursen teil. Im Jahr 1971/72 wird er vom DAAD als Stipendiat nach Berlin eingeladen.

Während Niculescus Werke in Osteuropa regelmäßig aufgeführt werden, erwacht im Westen ein neues Interesse an seiner Arbeit erst wieder in den neunziger Jahren. Insbesondere beim Festival „Wien modern“ finden wichtige Uraufführungen statt. Dort begegnet er auch György Ligeti, der in Niculescus Werken die Arbeit eines seinem Denken verwandten Komponisten entdeckt und von Niculescus Konzept der Heterophonie begeistert ist.

Die Heterophonie ist eine Art Verwirrung eines unimelodischen Kontinuums, eine Unordnung, die durch die Improvisation hervorgerufen wird und in den Passagen zwischen den Einklängen (oder Oktaven) entsteht. Anders ausgedrückt: Die geläufigste Erscheinungsform der Heterophonie ist jene, welche – aus der Untersuchung eines authentischen Archetyps resultierend – Klanggruppen erzeugt, die zwischen zwei verschiedenen Zuständen hin- und herschwingen: erstens dem Zustand einer Verschmelzung der Klänge in ein unimelodisches oder einstimmiges Kontinuum (im Einklang oder der Oktave) und zweitens einer Verzweigung der Klänge in ein plurimelodisches oder mehrstimmiges Kontinuum. Die eigentliche, ursprüngliche Heterophonie ist durch die gleichzeitige Verteilung ein und desselben musikalischen Materials auf die verschiedenen, sich einander überlagernden Stimmen charakterisiert, wobei es ebenso viele Varianten – bedingt von der augenblicklichen Eingebung der Ausführenden – wie Stimmen gibt.³

Im Verlauf seiner Recherchen kommt Ștefan Niculescu zu weiteren ästhetischen Kategorien, die er von der Heterophonie ableitet und die nach seiner Ansicht allgemeine Wahrnehmungsmuster des Gehörs in der Begegnung mit klanglichen Phänomenen sind. Er nennt drei verschiedene Grundtypen: ausgedünnte, detaillierte und zusammengeballte Klangereignisse.

Unter ausgedünnten Ereignissen verstehen wir den Fall, in dem die Klangelemente so weit voneinander entfernt sind, dass wir sie nicht mehr in ein und dasselbe Klangkontinuum einfügen können. Unter detaillierten Ereignissen verstehen wir solche, die in Bezug auf diejenigen, die ihnen vorausgehen oder folgen, in sich selbst sehr fasslich sind. Schließlich verstehen wir unter zusammengeballten Klangereignissen solche, die in einer minimalen Zeiteinheit unserer Wahrnehmung so zahlreich auftreten, dass wir sie nicht mehr in unterschiedlicher, sondern nur noch in einer umfassenden Weise aufnehmen können, als ob sie in ein Ganzes integriert sind, Klanggebilde, die ihre Individualität verloren haben, um sich dem neuen kollektiven Sein, das auf diese Weise hervorgebracht wurde, unterzuordnen. Es ist offensichtlich, dass zwischen diesen drei abgegrenzten Fällen unendlich viele Zwischenpositionen existieren: ein kontinuierlicher „Raum“, der das Ausgedünnte mit dem Detaillier-

3 Ștefan Niculescu, *L'Hétérophonie*, in: *Revue roumaine de l'histoire de l'art* Nr. 2 / Bd. IX, Bukarest 1972, S. 117–123, hier S. 118–119. Siehe auch in diesem Band S. 64–71.

ten und dieses mit dem Zusammengeballten verbindet, ein Raum, der folglich in drei große Bereiche einteilbar ist, wobei es praktisch unmöglich ist, in genauer Weise die „Verbindungspunkte“ zu bezeichnen.⁴

Interessanterweise rechnet Niculescu das Gros der klassischen westlichen Kunstmusik zur Kategorie der detaillierten Klangereignisse. Für ihn erscheint es natürlich, dass Heterophonie unmittelbar aus der Zusammenballung von Klangereignissen entsteht. In der Ausbreitung der einzelnen klanglichen Ebenen können nicht nur jeweils unterschiedliche Tonhöhen benutzt werden, sondern auch Oberflächen von diffuser Klanghöhe oder komplexe, nicht-analyisierbare Klangobjekte. Von hier aus gelangen die Improvisation wie auch die offene Form in seine Musik.

In der Weiterführung dieser Gedanken gelangt Ștefan Niculescu zu dem in der Musik mit den Mitteln der Heterophonie ausgedrückten Spannungsverhältnis zwischen einstimmigem und mehrstimmigem Zustand, den er beispielsweise in dem 1968/69 geschriebenen Stück *Aforisme de Heraclit* für zwanzig solistische Sänger thematisiert (Abb. 1).

Eine von verschiedenen Möglichkeiten ... ist die Schwankung zwischen monomelodischem und plurimelodischem Zustand, oder wenn man so will, der Schwankung zwischen dem Unisono und der Vielstimmigkeit ... Als ich an „Aphorisms“ ... arbeitete, war ich erstaunt, festzustellen, dass solche Abfolgen einer wesentlich allgemeineren Beziehung unterstehen, nämlich derjenigen zwischen „Einheit und Vielheit“, welches eines der großen Themen Heraklits wie überhaupt des antiken Griechenlands war. In „Aphorisms“ stellte ich mir die Beziehung zwischen „Einheit und Vielheit“ nicht nur als Abfolge, sondern auch als Gleichzeitiges vor, oder in Beziehungen, die beides verbinden, Abfolge und Gleichzeitigkeit.⁵

So abstrakt und scheinbar vom Alltag entrückt solche theoretischen Äußerungen wirken mögen, so nahe liegt die Vermutung, dass mit ihnen gesellschaftliche Erfahrungen – als Analogie – einen Ausdruck finden könnten. In soziologische Begriffe verkleidet, zeichnete sich so ein konflikthafte Verhältnis von Individuum und Kollektiv ab. Bedenkt man beispielsweise die vorhin gemachte Aussage über etwas Globales, in ein Ganzes Integriertes, in dem die Individualität verloren geht, „um sich in das neue kollektive Sein unterzuordnen“, so ergibt sich in Hinblick auf den konkreten historischen Kontext einer realsozialistischen Diktatur eine vollkommen andere Konnotation. Die daraus resultierende Doppeldeutigkeit ist sicher mitgedacht.

Wie eine solche Aussage in der damaligen Situation verstanden wurde und werden sollte, darüber kann und will ich nicht befinden: Gleichwohl ist es aber sicher, dass das Problem des Individuums und seiner Auflösung in einem Kollektiv berücksichtigt wurde. Ich möchte als weiteren Beleg noch einen Gedanken aus Niculescus Grundsatzartikel über Heterophonie heranziehen. In der Passage, in der er über die Textur spricht, definiert er diese als „Struktur einer besonderen Art, in der das Indi-

4 Ebenda, S. 119–120.

5 Ștefan Niculescu, in: Schallplattentext, Bukarest: Electrecord (ST-ECE 0416), o. J.

viduum im Kollektiv ‚ertrunken‘ ist“.⁶ Hier deuten sich die Probleme eines Menschen an, der auf seiner Individualität und Integrität besteht. Und davon sind wir als Mitglieder einer totalitären Konsumgesellschaft, deren gleichschaltende Qualität vor lauter propagierter ‚Happyness‘ immer bereitwilliger übersehen wird, nicht weit entfernt.

Aus der vorhin erwähnten oszillierenden Bewegung zwischen Einstimmigkeit und heterophoner Textur gestaltet Ștefan Niculescu die musikalische Form. Im Laufe seiner Arbeit versucht er, für die Heterophonie typische Formen zu entwickeln, so wie es beispielsweise die Sonate für die Homophonie oder die Fuge für die Polyphonie sind.

Es entsteht eine Serie von Werken mit Titeln, die von *Unisono* über *Duplum* und *Triplum* bis hin zum 1997/98 geschriebenen Stück *Undecimum* reichen. Ferner mehrere Werke mit dem Titel *Ison*, einem Begriff, welcher der byzantinischen Musik entlehnt ist und dort einen tiefen Pedalton meint, den Ștefan Niculescu aber auch bis hin zum hohen Register benutzt (Abb. 2).

Form entsteht auch aus einer anderen Tendenz, die Niculescu in den ursprünglichen Arten der Heterophonie entdeckt: einer rhythmisch freien Gestaltung in der Art des „parlando-rubato“ beziehungsweise einer Grundtendenz zur rhythmischen Verschiebung, wie es Ligeti in seiner Analyse von Niculescus Werken herausstellt.⁷ So entstehen Werke unter dem Titel *Synchronien*. In diesen Stücken, wie zum Beispiel der 1982 entstandenen gleichnamigen Komposition für Bläserquintett, verwenden die Instrumentalisten alle das gleiche melodische Repertoire. Sie spielen zunächst unabhängig voneinander und asynchron. Im weiteren Verlauf findet ein Synchronisierungsprozess statt, der sich im Finale wieder umkehrt.

In seiner kompositorischen Entwicklung beginnt Niculescu zunächst im Umfeld des Serialismus in einer stark chromatischen Sprache, welche auch das 1967 geschriebene Werk *Heteromorphie* für großes Orchester in seiner Tendenz zu chromatischen Feldern bestimmt.

Später, in den siebziger Jahren, wechselt er kontrastiv zu einer ganz diatonischen Sprache, wie beispielsweise in der 1975/76 geschriebenen Komposition *Ison II*, einem Konzert für Bläser und Schlagzeug. Dieses ist über Modi gearbeitet, die alle morphologisch in D-Dur aufgehen. Das Werk wird von drei Klangkategorien gebildet: der Melodie der Querflöten, der Harmonie der Blechbläser und dem Rhythmus der Schlagzeuger.

In der nachfolgenden Zeit versucht er beide klangliche Welten – Diatonik und Chromatik – zu verbinden. In diesem Aspekt sieht er eine Gegensatzvereinigung, die er ganz im Sinne des Philosophen Nikolaus von Kues versteht.

In den achtziger und neunziger Jahren habe ich eine Art Synthese zwischen Diatonik und Chromatik versucht: Diatonik ist die Grundlage und die Chromatik kommt da-

6 Niculescu, *L'Hétérophonie* (wie Anm. 3), S. 120.

7 Karsten Witt, *Originalität und Metier. György Ligeti und Ștefan Niculescu im Gespräch*, in: *MusikTexte* 92 (2002), S. 37–44. Siehe auch in diesem Band S. 80–95.

1
2
3

frull. slape
ff

slape

(molto vibr.)
ff

1
2
3

frull. frull.
frull. (molto vibr.)

Rubato (senza direttore d'orchestra)
♩ = 60

4
f sempre

1
2
3
4

slape
frull. slape frull.

5
Sună o cvintă mai jos,
donne une quinte plus bas.
(10-15")

Cor. 1

Notă pentru corni
Se atacă sunetul Mi (efect La) (Cor. 1 la ⑤, Cor. 2 la ⑧, Cor. 3 la ⑨ și Cor. 4 la ⑩), se menține 10-15", se realizează un crescendo și un decrescendo și se repetă mentu' totul pînă la ⑩.

Note pour les cors
On attaque la note Mi (effet La) (Cor. 1 à ⑤, Cor. 2 à ⑧, Cor. 3 à ⑨ et Cor. 4 à ⑩), que l'on maintient pendant 10-15" en réalisant un crescendo et un decrescendo, puis l'on répète sans arrêt le tout jusqu'à ⑩.

a

Abb. 2
Ștefan Niculescu, *Ison II*, Partitur, S. 8 © Edition Salabert

zu. Und das ist, glaube ich, in meiner Musik immer wichtig gewesen – mit einem Ausdruck von Nikolaus von Kues – „coincidentia oppositorum“. Das heißt, Yin und Yang müssen zusammenspielen. Das versuche ich jetzt.

Das ist kein alchimistischer, sondern ein metaphysischer Gedanke. Ich versuche immer, eine „coincidentia oppositorum“ zu schaffen. Wenn ich Chromatik anwende, dann auch Diatonik, und umgekehrt. Und wenn ich lange Klänge benutze, dann gleichzeitig auch kurze Klänge. Wenn ich hohe Töne benutze, dann auch tiefe. Aber das ist so einfach gesagt ...⁸

Mit Nikolaus von Kues bezieht sich Niculescu auf einen explizit europäischen Denker der Gegensatzvereinigung, der mittels eines intellektuellen, erkenntnistheoretischen Weges einen Zugang zu Mystik und Spiritualität sucht. In seiner „negativen Theologie“, in welcher er die „Verborgenheit Gottes“ ausdrücken möchte, gelingt dem Philosophen des fünfzehnten Jahrhunderts ein Sprung weg vom geozentrischen Weltverständnis hin zu dem Bild eines unbegrenzten Kosmos.

Auf seiner Suche gelangt er zu jenem Ort, an dem Gott unverhüllt gefunden werden kann. Von diesem sagt er, dass er vom Ineinsfallen der Gegensätze umgeben sei. „Er ist die Mauer des Paradieses, in dem du wohnst. Seine Pforte bewacht der höchste Geist des Verstandes. Wird dieser nicht besiegt, wird der Zugang nicht offen sein. Jenseits des Ineinsfallens der Gegensätze wirst du gesehen werden können, keineswegs diesseits.“⁹ Indem er diese Richtung beherzigt, hofft Niculescu, mit seinen Kompositionen zu einer neuen sakralen Musik zu finden.

1984 schreibt er in diesem Sinne *Cantos* für Saxophon und Orchester über nicht-oktavierende und registergebundene Skalen (Abb. 3).

Diese Skalen umfassen zum Teil mehr als fünf Oktaven. Es sind auch mathematische Skalen, die sowohl chromatische als auch rein diatonische Felder benutzen. Und das macht mich sehr frei. Ich kann mich in diesem Raum ganz einfach bewegen. Ich habe einen sehr interessanten Text gelesen – bei Messiaen natürlich. Und die Vögel singen auch über solche nicht-oktavierenden Skalen, die sehr präzise sind. Sie gehen alle von einem Klang zum nächsten, aber die Klänge an sich bleiben immer dieselben.

In „*Cantos*“ hören Sie am Anfang das Saxophon, wie es eine mikrotonale Melodie auf einer nicht-oktavierenden Skala spielt. Sie beginnt auf dem Grundton C. Die Saxophonmelodie ist aus den Partialtönen dieses C abgeleitet. Aber als Gestus, als Gestalt ist sie eine byzantinische Melodie.¹⁰

Niculescu kennt aber nicht nur den Wunsch nach Gegensatzvereinigungen. Auf der Suche nach einer neuen sakralen Musik inkorporiert er verschiedenste Einflüsse in seine Kompositionen: Er nennt dafür die byzantinische und gregorianische Musik, aber auch Elemente aus religiösen Musiken Japans, aus Indien oder dem Iran. Noch weiterreichend ist aber sein Wunsch nach einer planetarischen Grammatik:

8 Beimel, Interview mit Ștefan Niculescu (wie Anm. 1).

9 Karl-Hermann Kandler, *Nikolaus von Kues*, Göttingen 1995, S. 109.

10 Beimel, Interview mit Ștefan Niculescu (wie Anm. 1).

1 45
 Tr. 2
 3
 1
 Trb. 2
 con sord. *pp* quasi legato sempre
 con sord. *pp* quasi legato sempre
 Sax. alto *f*
 Cl. 1, 2 *f*
 Cl. 2 *f*
 Vni 1, 2
 3
 4, 5
 15, 16
 17, 18
 19
 Vie 1, 2
 3
 Vlc. 1, 2
 3
 Cb. 1, 2 *pp*
 3, 4
 5, 6 *mf*

Ștefan Niculescu, *Cantos – Konzertante Symphonie Nr. III*, Partitur, Takt 41–45
 © Edition Salabert

Musik ist im zwanzigsten Jahrhundert oft in einer radikalen Art und Weise „erfunden“ und „entdeckt“ worden. Es fehlte ihr aber ein für alle Komponisten gemeinsames musikalisches Grammatikmodell, wie es einst, in anderen Jahrhunderten, das tonale System darstellte ... Das Streben nach einer neuen universellen oder planetarischen Grammatik – der einzige Weg zur wirklichen Kommunikation – setzt eine pluralistische Auffassung voraus, die die verschiedenen gegensätzlichen, monistischen und einschränkenden Richtungen des musikalischen Denkens ins Gleichgewicht bringen soll. Es handelt sich um eine Weise, Gegensätze zu vereinigen, einen Weg, der zum Beispiel von der jungen Systemtheorie oder von der Elementarteilchenphysik entdeckt wurde, aber auch den Musikern nicht fremd ist. Jede Behauptung soll durch eine entgegengesetzte Behauptung ergänzt werden, indem man von widersprüchlichen Standpunkten ausgeht.¹¹

Mit dieser Aussage kehren wir zu der eingangs genannten, doppelten Orientierung zurück. Sie vermittelt nochmals eine klare internationale Ausrichtung der Arbeit. Der entgegengesetzte Standpunkt wäre der nationale Bezug. Eines der Werke Niculescus hat mich wegen dieses Aspektes sehr irritiert. Beim ersten Kontakt erschien mir seine zweite Sinfonie, geschrieben 1978 bis 1980, eine auffällige Nähe zu der offiziell geforderten nichtformalistischen Kunst, der „Proletkultur“, die voller Optimismus die realsozialistische Gesellschaft feiert, zu haben. Ich vermeinte eine opportunistische Tendenz zu erkennen. Erschwerend kam der Titel hinzu: *Opus dacicum* – das dakische Werk. Klare Bezüge auf die Geten und Daker, die einen Teil des antiken Thrakiens besiedelten, berühren mich im rumänischen Kontext immer höchst unangenehm. Zumal deren Existenz und angebliche Fortdauer in der rumänischen Kultur vielfach mythisch überhöht wurden – in extremen Fällen bis hin zu faschistoiden Aussagen.

Der von Niculescu konkret genannte Bezug spielt auf das alte dakische, in den Karpaten gelegene Heiligtum Sarmizegetusa an, einen kreisrunden von Pfeilern gebildeten Bezirk. Während des Kompositionsprozesses stellte Niculescu überrascht fest, dass einer der Kreise der Anlage als mathematische Reihe sechs Pfeiler und eine Lücke aufweist. Dieses entsprach der Grundstruktur des Werks, einem Modul von 6+1.

Nicht nur der Titel und die Bezüge, sondern auch der Gestus der Musik in seinem Wechsel von „optimistischen“ und „heroischen“ Tönen machte mich zunächst stutzig, bis ich schließlich in dem spezifischen Aufeinandertreffen der klanglichen Ereignisse eine intendierte, faszinierende Ambivalenz erkannte.

11 Stefan Niculescu, *Planetarische Grammatik*, in: *MusikTexte* 45 (1992), S. 54. Siehe auch in diesem Band S. 105–108, hier S. 106.

Gattungsrekurse in Ștefan Niculescu opus ultimum *Pomenire (Andacht), ein Rumänisches Requiem* für Solo-Bass, gemischten Chor und Orchester (2006)

Paul Thissen

Auf Klaus Huber rekurrierend, artikuliert Ștefan Niculescu in dem Text *Die Ränder und das Zentrum* seine Sorge angesichts einer aus ökonomischen Interessen resultierenden Uniformität der Musik. Um dieser Gefahr zu entgehen, müsse die Musik, so Niculescu, „ihre unmäßige Neigung zum Profanen“ abmildern „und vorrangig ihre eigene Existenzberechtigung [...] kultivieren: die eines freien und selbstlosen Dienstes am Sakralen“.¹ Der Komponist selbst suchte diese Forderung mit einer immer stärkeren Hinwendung zur geistlichen Musik einzulösen und hat schließlich das hier zu diskutierende Werk vorgelegt, sein opus summum, welches zugleich auch sein opus ultimum bleiben sollte. Dass es sich um ein Requiem handelt, ist nichts weniger als selbstverständlich, denn weder kennt die byzantinische Liturgie der rumänisch-orthodoxen Kirche, der Niculescu angehörte, den in der römischen Kirche beheimateten Requiembegriff², noch gibt es in der rumänischen Kunstmusik eine wie auch immer geartete Requiem-Tradition. Als Vorbild dienen konnte Niculescu einzig das Werk *Fra Angelico – Chagall – Veronet. Ein Requiem* aus der Feder seiner bedeutenden Komponistkollegin und Landsmännin Myriam Marbe (1931–1997), die ihrer 1990 als Auftragswerk des Landes Baden-Württemberg entstandenen Komposition mit „Fragmenten des lateinischen Requiems [...] Texte von rumänischen Gesängen zur Initiation Gestorbener, rumänische Totenklagen“ sowie mit dem Beginn „des jüdischen Kaddisch-Gebets“³ eine Textwahl zugrunde gelegt hat, die der Niculescu (s. u.) durchaus korrespondiert.

Für die Vertonung der *Missa pro defunctis* der lateinischen Kirche galt – gleichermaßen wie für die Vertonung des *Ordinarium missae* –, dass lange Zeit Text und Funktion das die unterschiedlichen Einzelwerke auch über die Grenzen der verschiedenen stilistischen Erscheinungsweisen verbindende, gattungskonstituierende Band waren. Eingriffe in die Textvorlage, wie sie zuerst in Berlioz' *Grande Messe des morts* begegnen, vor allem dann aber die von Brahms im *Deutschen Requiem* vollzogene Abkehr vom liturgischen Text und Schumanns Rekurs auf einen literarischen Text im *Requiem für Mignon* hatten zwangsläufig eine gattungsauflösen-

1 Ștefan Niculescu, *Die Ränder und das Zentrum. Lokale und globale Sprachen in der Musik*, in: *MusikTexte* 92 (2002), S. 53–57, hier S. 57. Siehe in diesem Band S. 96–104, hier S. 104.

2 Peter Plank, *Der byzantinische Begräbnisritus*, in: Hansjacob Becker/Hermann Ühlen (Hrsg.), *Liturgie im Angesicht des Todes. Judentum und Ostkirchen I (Pietas Liturgica 9)*, St. Ottilien 1997, S. 773–819, hier S. 773.

3 Thomas Beimel, *Myriam Marbe – ein Portrait*, in: Volker Blumenthaler/Jeremias Schwarzer (Hrsg.), *Myriam Marbe. Komponistin zwischen Ritual und Intellekt*, Saarbrücken 2001, S. 9–32, hier S. 29.

de Wirkung, was bedeutet, dass die genannten Werke den eigentlich erst für die Musik des 20. Jahrhunderts charakteristischen Individualisierungsprozess antizipieren, von dem die Gattung „Requiem“ in besonderem Maße betroffen ist. Nimmt man vor allem die nach dem Zweiten Weltkrieg entstandenen Requien in den Blick, so gibt es kaum noch Gattungsmerkmale, die als allen Werken gemeinsam gelten können.⁴ D. h., selbst wenn der Name der Gattung überdauert, entsprechen ihm keine oder nur wenige der traditionellen Bestimmungselemente, so dass der Gattungsname nur noch unter dem Aspekt eines im Ungefähren verbleibenden semiotischen Verweisungsspiels von Bedeutung zu sein scheint. Das einzige alle Werke verbindende Band ist der Titel „Requiem“ – mit dem ihm eigenen Konnotationsfeld –, der schließlich seit dem letzten Viertel des vergangenen Jahrhunderts sich einer nahezu inflationären, keinesfalls nur auf die Musik beschränkten, sondern, wie „Requiem“ überschriebene Romane, Filme und Zeitungsreportagen dokumentieren, alle Bereiche des kulturellen Lebens durchdringenden Beliebtheit zu erfreuen beginnt.

Ein deutsches Requiem von Johannes Brahms dürfte das erste Werk sein, das – offenbar nach dem Vorbild von aus der evangelischen Kirchenmusik bekannten Werktiteln wie *Deutsche Messe*, *Deutsche Passion*, *Deutsches Magnificat* usw. – den Terminus „Requiem“ mit einem auf die Nationalität hinweisenden Adjektiv näher bestimmt. Einen Landesnamen adjektivisch mit dem Substantiv „Requiem“ zu verknüpfen, kann unterschiedlich motiviert sein. Häufig ist es ein Hinweis auf die Verwendung entsprechender muttersprachlicher Texte geistlichen oder auch nichtgeistlichen Charakters.⁵

In der Vorbemerkung zur Partitur nimmt Niculescu explizit Bezug auf das Brahms'sche Requiem: „Der Untertitel *rumänisches Requiem* ist eine freie Nachempfindung des Brahms'schen *Ein deutsches Requiem nach Worten der Heiligen Schrift*, in welchem der berühmte Komponist ausschließlichschließlich deutsche Worte verwendet, die sich vom lateinischen Text des katholischen Requiems deutlich abheben.“⁶ Die von seiner Gattin angeregte „Betitelung *Pomenire*“, so Niculescu, „soll der Textauswahl gerecht werden, im Sinne der Ehrung Gottes und des andächtigen Gedenkens der Entschlafenen“.⁷

Eine solchermaßen vollzogene Ergänzung des Gattungsbegriffs verweist mitunter auf das der jeweiligen Komposition zugrunde liegende Verhältnis von Gattung und Werkkonzeption und deutet eine Distanzierung vom engeren Gattungskontext an, die am geringsten ausgeprägt sein dürfte bei Werken, die zwar nicht für eine katholische Totenmesse geschrieben wurden, zumindest aber in rituell-religiöse Kontexte eingebunden denkbar sind, was auch für Niculescus *Requiem* gilt. Denn betrachtet man die von ihm verwendeten Textarten, so sind es geistliche Texte (also biblische sowie liturgische Texte) und literarische Texte geistlichen Gehalts, und zwar „ritu-

4 Paul Thissen, *Das Requiem im 20. Jahrhundert. Teil 2: Nichtliturgische Requien*, Sinzig 2011.

5 Werke dieser Art haben u. a. Edvin Kallstenius, Jouko Linjama, Elis Pekhonen, Peter Schat, Ladislav Vychpálek, Henning Wellejus, Karl-Erik Welin und Erich Zeisl komponiert.

6 Vorwort zur Partitur: Ștefan Niculescu, *Pomenire, un recviem românesc pentru bas solo, cor mixt și orchestră*, Bukarest: Editura Academiei 2006.

7 Ebenda.

elle Texte der orthodoxen Beerdigungszeremonie und Totenandacht“ sowie „Totenlieder aus der mündlich überlieferten Volkslyrik der rumänischen Bauern“⁸. Unbestreitbar ist, dass der Gattungsbegriff „Requiem“ im Verlauf des 20. Jahrhunderts zum universal gebrauchten Terminus für Kompositionen avanciert, deren inhaltlicher Kern in der überwiegenden Zahl der Fälle, unabhängig von religiösen oder gar konfessionellen Einstellungen, als die Frage nach der Letztbedingtheit menschlicher Existenz bezeichnet werden kann. Möglicherweise hat der solchermaßen auf einen transkulturellen und -religiösen Aspekt verweisende Gattungsbegriff Niculescu zu seiner Verwendung motiviert. Diese Annahme ist umso weniger abwegig, als die weltumspannende Dimension, die dem Requiem-Begriff im 20. Jahrhundert offenbar inkorporiert ist – dass dies nunmehr für einen Terminus Geltung erlangt hat, der als primär liturgischer Gattungsbegriff in einer Kirche beheimatet ist, die sich als *katholiké ekklesia*, als eine allgemeine, universelle Kirche versteht, ist durchaus bemerkenswert –, der Vorstellung Niculescus einer musikalischen Universalsprache zu korrespondieren scheint, möchte er doch einen „neuen grammatischen Konsens [...] erreichen [...], der die Grundlage für eine universale Kommunikation unter den Menschen zur Verfügung stellt [...]“. Dabei „ist es notwendig“, so formuliert Niculescu, „die divergierenden Einflüsse unzähliger lokaler Kulturen und die antagonistischen, monistischen und reduktionistischen Richtungen im gegenwärtigen Musikdenken auszugleichen“.⁹ Während im Rückgriff auf rumänische Texte und den byzantinischen Ritus der orthodoxen Kirche sich das Bewahren nationaler Traditionen manifestiert, vermag der Gebrauch des Gattungsbegriffs „Requiem“ – und dies zeigen nicht zuletzt auch die zahlreichen nicht einmal ansatzweise in einem katholisch-liturgischen Kontext zu sehenden Requiemkompositionen des 20. Jahrhunderts – eine das engere religiös-kulturelle Feld übersteigende Dimension aufzuzeigen.

Die sieben Teile des *Pomenire* von Niculescu tragen die Überschriften

1. Gib seiner Seele die ewige Ruhe
2. Herr, erbarme dich
3. Morgenrötelielied
4. Stichira
5. Ruf des Allherrschenden
6. Evangelium
7. Andacht

Der Komponist selbst weist auf die kaum übersehbaren Beziehungen zwischen den Sätzen I., II. sowie V. und einigen Teilen der *Missa pro defunctis* hin: Der 1. Satz „entspricht in gewisser Weise dem katholischen *Requiem aeternam*“; der 2. Satz „entspricht den katholischen *Kyrie eleison* und *Christe eleison*“; der 5. Satz „entspricht in gewisser Weise dem katholischen *Dies irae*“.¹⁰ Die Gegenüberstellung beider Texte lässt die inhaltliche Verwandtschaft unmittelbar evident werden.

8 Ebenda.

9 Niculescu, *Die Ränder und das Zentrum* (wie Anm. 1), S. 56.

10 Vorwort zur Partitur.

Niculescu, *Pomenire*

I. Satz

Gib der Seele deines entschlafenen Dieners ewige Ruhe, Heiland, in den grünen Gefilden, am Ort der ewigen Ruhe, wo Schmerz, Traurigkeit und Seufzen vorüber sind. Du, Christus, unser Herr, bist die Auferstehung, das Leben und die ewige Ruhe deines entschlafenen Dieners.

II. Satz

Herr, erbarme dich unser,
Christus, erbarme dich unser.

V. Satz

1. u. 2. Strophe

Höret, was der Allherrschende ruft: wehe denen, die den schrecklichen Tag des Herrn zu erleben trachten! Der schreckliche Tag des Herrn ist finster, denn alles wird sich durch Feuer klären.

Missa pro defunctis

Introitusantiphon

Requiem aeternam dona eis,
Domine:
et lux perpetua luceat eis.

Kyrie

Kyrie eleison,
Christe eleison,
Kyrie eleison!

Dies irae

Dies irae [...]
Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
cuncta stricte discussurus.

Während der III. Satz offenbar auf den von Niculescu im Gespräch mit Ligeti eher beiläufig erwähnten „Morgendämmerungsgesang“¹¹ zurückgeht, der zu archaischen, vorchristlichen Begräbnisritualen gehört, aber durchaus, wie der auf den althochdeutschen Plural „eostarun“ („Morgenröten“) zurückgehende Begriff „Ostern“ deutlich macht¹², auf den auferstandenen Christus, die Morgenröte, zu verweisen vermag, zeigen sich in den Sätzen VI und VII wieder Berührungspunkte mit der *Missa pro defunctis*. So lässt der VI. Satz mit seinem ausgeprägten Christusbezug (Niculescu zitiert Joh. 5, 24ff.) das Offertorium („Domine Jesu Christe, rex gloriae“) assoziieren und die den VII. Satz beschließende Bitte („Herr Jesus, gedenke unser“) das *Pie Jesu*, die beiden letzten Zeilen der Sequenz („[...] pie Jesu domine, dona eis requiem. Amen“), die vor allem in Requien französischer Provenienz häufig als Einzelsatz, als Elevationsmotette erscheinen. Gleichzeitig wird an dieser Stelle mit dem über die Fürbitte für die oder den Verstorbene(n) hinausweisenden Gebet für das eigene selige Ende ein Merkmal greifbar, das in Requien des 20. Jahrhunderts

11 *Originalität und Metier. György Ligeti und Ștefan Niculescu im Gespräch mit Karsten Witt*, in: *MusikTexte* 92 (2002), S. 37–44, hier S. 44. Siehe in diesem Band S. 80–95, hier S. 94.

12 *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 7, Freiburg i. Br. 1986 (Sonderausgabe der 2. Auflage Freiburg i. Br. 1966), Schlagwort „Ostern“, Sp. 1277–1279, hier Sp. 1277.

häufiger begegnet, und zwar in Gestalt der dritten „Agnus Dei“-Anrufung, die den für *Missa pro defunctis* vorgesehenen Text „[...] dona eis requiem“ ersetzt durch den Text des *Ordinarium missae* „[...] dona nobis pacem“. In besonderer Weise charakteristisch für den orthodoxen Glauben ist dann die Anrufung der Gottesmutter.¹³ Sie steht am Ende des VI. Satzes („Sancta Maria, ora pro nobis“) und ist Inhalt des VII. Satzes („Gottesgebärerin, erlöse die [...]).

Die Harmonik des Requiems basiert in weiten Teilen offenbar auf den aus der byzantinischen Kirchenmusik bekannten Modi – dies lässt nicht zuletzt auch die Überschrift des IV. Satzes „Stichira der Modi“ vermuten, verweist sie doch auf das *Sticherarion*, das die liturgischen Gesänge nach den acht Tonarten des *Oktoechos* geordnet enthält. Die Satztechnik ist in weiten Teilen durch die für Niculescus komponierten so zentrale, von Ligeti als „genuin“¹⁴ bezeichnete Heterophonie bestimmt, die er selbst wie folgt beschrieben bzw. definiert hat: „[...] es gibt ein Muster, eine Struktur, sagen wir eine Melodie. Von dieser Melodie leite ich zwei oder mehrere Varianten ab. Dann nehme ich diese Varianten und spiele sie gleichzeitig.“¹⁵

Die Orchestereinleitung des I. Satzes z. B. konstituiert in den jeweils vierfach geteilten Blechbläsern sowie in Klarinetten und Fagotten eine diastematisch streng kanonische Struktur, die in den Blechbläsern zweimal in ein durch eine auftaktartige Sechzehntelfigur initiiertes Feld mündet, das die strenge Kanonik auch auf den Parameter Rhythmus ausweitet, so dass die Heterophonie im engeren Sinne, für die die Verflechtung sehr ähnlicher, aber nicht identischer Stimmen charakteristisch ist, übergeht in eine polyphone Struktur. Dazu spielen die Flöten Liegetöne, die – gleich Niculescus Kompositionen *Ison I* für 14 Solisten (1971–1974) und *Ison II*, Konzert für Bläser und Schlagzeug (1975–1976) – das aus der byzantinischen Kirchenmusik bekannte „Ison“ zum Vorbild haben, welches im Unterschied zum Orgelpunkt aber, wie der Komponist hervorhebt, ebenso „im mittleren und hohen Register“¹⁶ Verwendung finden kann. Mit dem Einsatz der Vokalstimmen (Männer) verkompliziert sich die Anlage: In den jeweils dreifach geteilten Streichern erklingen auf den Tönen „c“ und „des“ Haltetöne mit eingestreuten Halbtonoszillationen, wobei der Tonsatz aus sechs zweistimmigen Kanones besteht und in seiner hieraus resultierenden Komplexität an Niculescus 1997/98 geschriebenes Stück *Undecimum* für elf Solisten oder Orchester (1998) erinnert. Der Text wird ebenfalls auf den Tönen „c“ und „des“ gesungen, die, mit den oberen Nebennoten als akzenttragende oder akzentvorbereitende Stufen, quasi als Rezitationstöne fungieren. Aus der rhythmisch komplementären Anlage sowohl der Vokal- als auch Instrumentalstimmen resultiert, dass ein dichtes Impulsgewebe entsteht und die einzelnen Stimmen ihre Individualität aufgeben. Niculescu würde hier gemäß seiner Definition

13 Siehe z. B. *Der byzantinische Begräbnisritus*, übers. v. Peter Plank, in: *Liturgie im Angesicht des Todes II (Pietas Liturgica 10)* (wie Anm. 2), S. 1280.

14 *Originalität und Metier* (wie Anm. 11), S. 39.

15 Ebenda, S. 38.

16 Ebenda, S. 42.

von „ausgedünnte[n], detaillierte[n] und zusammengeballte[n] Ereignissen“ von „zusammengeballten Klangereignissen“ sprechen, „die in einer minimalen Zeiteinheit unserer Wahrnehmung so zahlreich auftreten, daß wir sie nicht mehr in unterschiedlicher, sondern nur noch in umfassender Weise aufnehmen können, als ob sie in ein Ganzes integriert sind –, Klanggebilde, die ihre Individualität verloren haben, um sich dem neuen kollektiven Sein, das auf diese Weise hervorgebracht wurde, unterzuordnen“.¹⁷ Diese Struktur begegnet im VII. Satz erneut. Alle Männerstimmen singen die Invokation „Herr Jesus, erbarme dich unser“, und zwar so, dass mit jedem Viertelimpuls eine Silbe erklingt, jedoch komplementärhythmisch, d. h. trotz der zum Teil anderthalb Takte umfassenden Tondauer entsteht ein Silbenkontinuum auf Vierteln. Für beide Sätze gilt, dass durch die Überlagerung von Vokalen eine immer neue Vokalfärbung entsteht, was zumindest ansatzweise an Ligetis *Lux aeterna* für sechzehnstimmigen gemischten Chor a cappella (1966) erinnert. Innerhalb der Instrumentalpartie des VII. Satzes realisiert Niculescu abermals seine Vorstellung der Aufgabe von Individualität: Während die jeweils zweifach geteilten 2. Violinen, Bratschen und Celli den Männerchorsatz quasi *colla parte* begleiten, wird die Alt-Stimme, indem ihr Kontinuum sich auf die drei Violinstimmen verteilt (erst im weiteren Verlauf erlangen die 1. Violinen einen höheren Grad von Eigenständigkeit), in einen dreistimmig polyphonen Satz aufgefächert: Alle drei beginnen mit dem Ton „e“. Während das „e“ in der 1. und 3. Division liegen bleibt, schreitet die zweite Division zum „fis“ fort. Nun bleibt das „fis“ in der zweiten Division neben dem „e“ in der dritten Division liegen, und „g“ und „as“ der Altmelodie erklingen in der 1. Division. Solche Strukturen, in denen, wie Niculescu sagt, „das Individuum im Kollektiv ‚ertrunken‘ ist“¹⁸, im Kontext einer Requiemkomposition als Abbild der egalisierenden Funktion des Todes zu verstehen, ist natürlich naheliegend, allerdings insofern nicht unproblematisch, als vergleichbare Techniken zum Grundbestand der musikalischen Sprache des Komponisten gehören. Gleichsam idealtypische Ausprägungen der Heterophonie zeigen der III. und V. Satz: Der mit einem clusterartigen Klang einsetzende III. Satz ist ein achttimmiger Streichersatz, innerhalb dessen der 1. Violine die Kanonmelodie zugewiesen ist, alle anderen Stimmen steigen jeweils um einige Töne versetzt in den Kanon ein – auf diese Weise entsteht eine Textur, die Ligeti als „tektonische Verschiebung“ bezeichnet hat¹⁹ –, der wiederum diastematisch, aber nicht rhythmisch exakt ist. Der V. Satz schließlich präsentiert in den dreifach geteilten Holzbläsern jeweils unterschiedliche melodische Bruchstücke gleichen melodischen Materials. Dass dieses Kompositionsprinzip offenbar auf die Imitationstechnik Ockeghems zurückgeht, hat bereits Ligeti erwähnt.²⁰

17 Ștefan Niculescu, *L'Hétérophonie*, in: *Revue roumaine de l'histoire de l'art* Nr. 2 / Bd. IX, Bukarest 1972, S. 117–123, hier S. 118 und 119. Zitiert nach: Thomas Beimel, *Vereinigung von Gegensätzen. Die Heterophonie im Werk von Ștefan Niculescu*, in: *MusikTexte* 92 (2002), S. 48–52, hier S. 49. Siehe in diesem Band S. 223–232, hier S. 225.

18 Ebenda, S. 50.

19 *Originalität und Metier* (wie Anm. 11), S. 42.

20 Ebenda, S. 40.

Die Betrachtung des Verhältnisses von Musik und Text führt zu dem Ergebnis, dass Niculescu sich dem Text gegenüber – von wenigen Ausnahmen abgesehen – in weiten Teilen eher neutral verhält, während für Requiemkompositionen auch im 20. Jahrhundert, ob sie nun auf liturgischem Text basieren oder nicht, doch ein ausgesprochen textexplizierendes Komponieren typisch bleibt. Eine solche Zurückhaltung bei der musikalisch-symbolischen Darstellung von Textdetails verleiht der Komposition einmal mehr einen quasi liturgisch-objektivierend anmutenden Charakter. Markantes Beispiel hierfür ist im Verlauf des VI. Satzes die Vertonung der auch in der byzantinischen Totenliturgie enthaltenen Perikopen des Johannes-Evangeliums:²¹ Sie werden vom Solo-Bass – liturgischen Usancen durchaus entsprechend – auf wechselnden Rezitationsebenen quasi kantilliert, was einen krassen Kontrast zur komplexen Mehrstimmigkeit des Streichersatzes bedeutet, wie einmontiert in die 16-stimmige kanonisch-polyphone Struktur wirkt und durchaus als Variante der von Niculescu so genannten „detaillierten Ereignisse“ verstanden werden kann, mit denen er Klangphänomene beschreibt, „die in bezug auf diejenigen, die ihnen vorausgehen oder folgen, in sich selbst sehr faßlich sind“.²²

Zu den prononcierter gefassten Passagen gehört die Vertonung des Textes „Wehe denen, die den schrecklichen Tag des Herrn zu erleben trachten“ im Verlauf des V. Satzes; sie gehorcht ganz den Gestaltungskonventionen entsprechender Textteile der Sequenz *Dies irae*: Streicherglissandi sowie der scharf und im *fff* zu artikulierende Textvortrag sind ebenso Ausdruck der Bedrohlichkeit wie die absteigenden, rasch repetierten Cluster in den Blechbläsern am Schluss des Satzes. In gleicher Weise extrovertiert präsentiert sich zumindest in Teilen der VI. Satz: Die Erinnerung an das Jüngste Gericht („Der schreckliche Tag des Herren“) schreit der Chor auf dem Hintergrund eines *fff*-Akkords im ganzen Orchester mit Sechzehntel-Deklamation förmlich heraus und hebt den „göttlichen Richter“ durch die Artikulationspause vor „des Herrn“ in besonderer Weise hervor. Das geräuschartige Gewebe von Zweiunddreißigsteln bzw. Sechzehnteltriolen in den Streichern sowie der *fff*-Klang in Vokalstimmen und Blechbläsern kontrastieren sogar, obwohl der Satz im vierfachen *p* endet, in auffälliger Weise zum Text „[unser Herr... bist die...] ewige Ruhe deines entschlafenen Dieners“, der vom Chor auf einem statischen Quintklang langsam rezitiert wird.

Wie der kompositorische Umgang mit den entsprechenden Textpassagen zeigt, scheint das Gebet zu Christus und seiner Mutter Maria für Niculescu von besonderem Wert zu sein. So ist die Anrufung Mariens („Sancta Maria, ora pro nobis“) innerhalb des VI. Satzes – mit den ajoutierte Akkorde ergebenden Tönen eines Modus auf „as“ vertont – in ein gänzlich milderes Licht getaucht als die von eruptiver Gewalt beherrschte Erinnerung an das Endgericht. Im Schlusssatz, dem Polytextur zugrunde liegt, ist der Haupttext, ein fürbittendes Gebet an die Gottesmutter („Gottesgebäerin, erlöse die, die ihre Hoffnung in dich setzen [...]“), den Männerstimmen zugewiesen.

21 *Der byzantinische Begräbnisritus* (wie Anm. 2), S. 1308.

22 Beigel, *Vereinigung von Gegensätzen* (wie Anm. 17), S. 49.

Alternierend wirft dann der Sopran, von den Flöten *colla parte* begleitet, mit jeweils drei distinkte Töne umfassenden psalmodischen Formeln, die auf das Tonmaterial des Alts zurückgreifen, persönliches Heil erbittende Anrufungen Marias („Erlöse uns, Mutter Gottes, erbarme dich unser, Herr Jesus“) ein.

Schon im Verlauf des I. Satzes traten mit der Anrufung Christi, die – und das ist typisch für jedwede Form des Totengedenkens in den orthodoxen Kirchen – einhergeht mit der Akzentuierung des Auferstehungsgedankens („Du, Christus, unser Herr, bist die Auferstehung [...]“), den offenbar die interpolierten Glockenklänge symbolisch repräsentieren sollen, die Frauenstimmen hinzu, welche im weiteren Verlauf, und das darf durchaus ebenfalls als Textkorrespondenz interpretiert werden, den Übergang zu einem auch von den Männerstimmen aufgegriffenen Vertonungsstil zeigen, den man in der Gregorianik, zwischen Syllabik und Melismatik stehend, als oligotonisch (kleinere Melismen) bezeichnet. Im II. Satz akzentuieren die Frauenstimmen erneut die Anrufung Jesu Christi („Jesus Christus, erbarme dich unser“), die aufgrund des in ein dichtes heterophones Feld einmontierten quasi noëmatischen Satzes mit einem langsam repetierten Akkord auf „fis“ bedeutungsvoll hervorgehoben ist.

Der Schluss des Requiems, die Bitte „Herr Jesus, gedenke unser“, wirkt umso eindringlicher, als der Komponist hier nunmehr auf jeden Ansatz von polyphoner bzw. heterophoner Komplexität verzichtet und den Text in einem homophonen, von den Instrumenten *colla parte* begleiteten Satz präsentiert, der an den Schluss von Brittenns *War Requiem* zu erinnern vermag.

Nach Myriam Marbe anfangs der 90er Jahre des vergangenen Jahrhunderts hat zu Beginn des 21. Jahrhunderts mit Ștefan Niculescu eine weitere große Komponistenpersönlichkeit aus Rumänien einen höchst individuellen und bedeutsamen Beitrag zu einer traditionsreichen Gattung geleistet, die im emphatischen Sinne des Wortes kaum noch existent ist, dennoch aber vor allem in den letzten Jahrzehnten mit zahlreichen Werken bedacht wurde, die, nurmehr noch auf den inhaltlich nahezu entleerten Gattungsbegriff rekurrierend, zuvörderst den immer wieder neuen Versuch darstellen, die Emanationen von Gewalt, Schrecken und Tod, die das 20. Jahrhundert bis zu seinem Ende erschüttert haben, künstlerisch zu sublimieren. Während eine religiöse Dimension hier allenfalls als Sediment enthalten ist oder lediglich als Referenzrahmen dient, steht in Niculescus Requiem die entsprechende christliche Glaubenstradition – und die scheint im Schaffensprozess von Komponistinnen und Komponisten osteuropäischer Provenienz nach den Jahrzehnten staatlich verordneter atheistischer Denkmodelle eine zentrale Rolle einzunehmen²³ – ganz im Zentrum. So mag Niculescus Werk, das, nimmt man einmal die Ebene Text bzw. Gehalt in den Blick, auch einen wichtigen Schritt bedeutet im Hinblick auf eine Gattungsrestitution, ohne dass damit eine wie auch immer geartete Refunktionalisierung verbunden wäre, einmal mehr die vielfach vertretene These von einem im

23 Stellvertretend für viele andere seien Krzysztof Penderecki, Henryk Mikołaj Górecki, Sofia Gubaidulina und Arvo Pärt genannt.

ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts in Erscheinung tretenden neuen Interesse am Religiösen²⁴ bestätigen. Gleichzeitig lässt der große, Glaubenszuversicht präsentierende, jedoch niemals in Triumphalismus abgleitende oratorische Gestus, der einen markanten Kontrast bildet zur mitunter am Rande des Verstummens angesiedelten kammermusikalischen Konzeption vor allem rein instrumentaler Requiemkompositionen des vergangenen Jahrhunderts, Niculescus Requiem als Pendant sehen zu einem Katholizität im ursprünglichen Sinne des Wortes und nationale Identität in ganz ähnlicher Weise in sich vereinigenden Werk eines anderen osteuropäischen Komponisten, nämlich zu Pendereckis *Polnischem Requiem* (1984).

24 Zuletzt Jörn Peter Hiekel, *Ein breiter Horizont. Geistliche und spirituelle Perspektiven in der Neuen Musik*, in: Albrecht Goetze/Jörn Peter Hiekel (Hrsg.), *Religion und Glaube als künstlerische Kernkräfte im Werk von Olivier Messiaen*, Hofheim 2010, S. 25–39, hier S. 25.

Das Werk

Kommentare Ștefan Niculescus zu eigenen Werken

Aforisme de Heraclit pentru 20 voci

Die Aporismen des Heraklit für 20 Singstimmen

Ende 1968 [bis 1969] habe ich *Aforisme de Heraclit* für 20 solistische Stimmen für den Chor *Madrigal*, dem das Werk auch gewidmet ist, geschrieben. Es wurde als Auftragskomposition für ein Chorwerk a cappella der 5. Musik-Biennale Zagreb 1969 (International Festival of Contemporary Music, 7.–18. Mai 1969) am 13. Mai 1969 uraufgeführt. In diesem Werk setze ich die Arbeit an jener musikalischen Sprache fort, mit der ich mich bereits in den Werken *Eteromorfi* (*Heteromorphie*) und *Formanți* (*Formanten*) beschäftigt habe: Heteromorphie als Kompositionsprinzip und ihre Anwendung in dafür geeigneten (musikalischen) Kontexten. Eine Entwicklungsmöglichkeit von Heterophonie ist ein kontinuierliches Hin- und Herpendeln zwischen Einstimmigkeit und improvisierter Auffächerung mehrerer Stimmen. Als ich an *Aforisme de Heraclit* arbeitete, wurde ich überrascht von der Tatsache, dass sich eine solche Syntax einer übergeordneten Gesetzmäßigkeit unterordnet: Einheit und Vielheit können auch gleichzeitig nebeneinander bestehen – philosophische Denkweisen, mit denen sich nicht nur Heraklit, sondern auch die gesamte griechische Antike beschäftigt hat.

Deswegen existieren in meiner Musik Beziehungen zwischen Einheit und Vielheit nicht nur sukzessiv, sondern auch simultan, beziehungsweise wechselseitig vermittelt. Alle diese Entwicklungszustände der Heterophonie dienen mir dazu, einige elementare Gedanken Heraklits, des großen Philosophen aus Ephesus, sinnlich darzustellen.

Die sieben Teile des Werkes basieren jeweils auf einem Aphorismus Heraklits und werden ohne Unterbrechung (*attacca*) gespielt oder in frei wählbarer Reihenfolge vorgetragen. Diese Möglichkeit ist auch durch den Text vorgegeben. Die Fragmente, die uns von Heraklit überliefert sind, scheinen aus einem Kontinuum herausgelöst zu sein, aus einem größeren Werk, dessen Bestandteile sie waren. Deren Sinn, der auch in jedem Fragment zu finden ist, vervollständigt sich, wenn sie als Einheit betrachtet werden – unabhängig von ihrer Anordnung. So kann musikalische Form durch Diskontinuität zwischen den Fragmenten (also eine deutliche Differenzierung der Abschnitte mit unterschiedlichen Texten) entstehen, aber auch durch eine freie Abfolge der Aphorismen – eventuell nach ausschließlich musikalischen Kriterien. Der musikalische Sinn verändert sich, je nachdem welche Anordnung gewählt wird. In der hier vorgelegten Interpretation hat man folgende Reihenfolge der Aphorismen gewählt:

1. Ich habe mich selbst gesucht.
2. Solange wir leben, sind unsere Seelen tot und in unserem Leib begraben; wenn wir aber sterben, dann werden sie wieder lebendig.

3. Das Weltall in seiner für alle Lebewesen gültigen Weltordnung (...) war, ist und wird ewig sein ein lebendes Feuer, das sich in ständigem Rhythmus entzündet und verlöscht.
4. Eins sei alles!
5. Wer Unverhofftes nicht erhofft, kann es nicht finden.
6. Wie kann man verborgen bleiben vor dem, das nie untergeht?
7. Durch Verwandlung findet man Ruhe.

Ștefan Niculescu im Schallplatten-Beiheft zu seiner Einspielung des Werks durch den Chor Madrigal, Dirigent: Marin Constantin, Electrecord ST-ECE 0416; dort ebenfalls enthalten: *Scene nocturne* von Anatol Vieru und *Ritual pentru setea pamântului* von Myriam Marbe.

Cantata I pentru cor de femei sau/și copii și orchestră
Kantate Nr. I für Frauen- oder/und Kinderchor und Orchester

Meine erste Kantate wurde 1959 nach Versen von Nina Cassian geschrieben. Sie wurde der Befreiungsbewegung gewidmet und hat auch den Titel *Befreiung*. Die Idee der Befreiung (Ausbruch, Erlösung) und letztendlich auch der geistigen Verfügbarkeit sind Ausgangspunkte des Gehalts und des klanglichen Diskurses. Auch in Bezug auf die musikalische Sprache spürt man diesen anfänglichen Impuls.

Kurz zuvor experimentierte ich mit streng seriellen Verfahren, die ich einige Jahre lang vertieft hatte. Als Reaktion darauf habe ich in *Cantata I* ein modales System entwickelt, welches aus der Beschäftigung mit der Musik von Enescu, Bartók, Messiaen und der traditionellen Musik Rumäniens resultiert. Dennoch hat die Beschäftigung mit der Strukturierung des Klangmaterials, insbesondere des harmonischen Materials, eine wichtige Rolle gespielt.

Aus heutiger Perspektive würde ich das Verfahren der Ableitung der Akkordfortschreitungen als generativ bezeichnen. Ich kannte damals nicht die Forschungen der modernen Sprachwissenschaft und hatte mir auch nicht vorstellen können, dass solche Untersuchungen musikalische Auswirkungen haben könnten. Trotzdem bedeutete das modale Denken als Reaktion auf das serialistische Denken subjektiv eine emphatische und spontane Befreiung, die auch, wie ich hoffe, den Gehalt der Musik prägt.

Das Stück habe ich in einem Zug in weniger als drei Wochen geschrieben. Kürzlich, anlässlich der Veröffentlichung, habe ich einige Inkonsequenzen – besonders in Bezug auf die Instrumentation – korrigiert. Die aktuelle Version ist die definitive. Erschienen vor so langer Zeit, enthält *Cantata I* trotzdem Fermente, die ich in Werken, die zehn Jahre später entstanden sind, weiterverwendet habe. Ich denke z. B. an einen neuen Typ modalen Denkens, wie an ein klar konturiertes Ethos, das ideell

wie strukturell als Ausgangspunkt für eine heterophone Faktur diene – was man schon im apothetischen Finale der Kantate beobachten kann.

Konzertprogramm der Radioteleviziunea Româna, Bukarest, 22. Juni 1976.

Cantata a III-a „Răscruce“ pentru mezzosoprană și cinci instrumente de suflat

Kantate Nr. III „Wegkreuzung“ für Mezzosopran und Bläserquintett

Die *Kantate Nr. III „Wegkreuzung“* für Mezzosopran und fünf Holzblasinstrumente – Flöte, zwei Oboen (die zweite auch Englischhorn) und zwei Klarinetten (die zweite auch Bassklarinette) – wurde 1965 uraufgeführt. Der Text ist eine Zusammenstellung zweier Gedichte von Tudor Arghezi: *Wegkreuzung* und *Meine Heimat*. Der Titel des ersten Gedichtes wurde auch für die Kantate übernommen.

Bei einer neuerlichen Aufführung des Stückes schrieb ein Kritiker, dass *Wegkreuzung* einen neuen Weg auch für die Entwicklung meiner Musik darstellt. Tatsächlich verlasse ich in dieser Kantate einen integralen Serialismus, den ich in früheren Stücken verwendet hatte (z. B. in den *Inventionen* für Klarinette und Klavier), und komme zu einer postseriellen Phase, in der man auf andere Verfahren rekurriert, ohne das Prinzip der Organisation aller Parameter der Musik zu verlassen. Diese sind mitunter von der modernen Mathematik beeinflusst, charakterisiert durch größere Freiheit bei gleichzeitiger Rigorosität. Hier nun erscheint zum ersten Mal eine Form der Heterophonie (z. B. im dritten Teil), die ich in früheren Werken nur andeutungsweise verwendet habe.

Die *Kantate Nr. III* in kammermusikalischer Besetzung hat sieben Teile, die attacca gespielt werden. Der erste Teil, *Preludio*, nur für Instrumente, ist – wie der Name schon sagt – eine Einleitung. Die Mezzosopranstimme erscheint erst im zweiten Teil, *Contrappunto I*, eine moderne Replik auf das uralte Duplum der Notre-Dame Schule: zwei Stimmen, Mezzosopran und Klarinette, dialogisieren in einer strengen komplementären Polyphonie. Der Text ist eine Anrufung:

Deșteaptă-te în sufletul meu, soare!

Sonne! Wache auf in meiner Seele!

Der dritte Teil, *Interludio I*, wieder instrumental, beginnt mit einer klanglichen Explosion, die allmählich abebbt. *Contrappunto II* ist der Titel des vierten Teils; er ist ebenfalls ein Rekurs auf das mittelalterliche Triplum: Ein dreistimmiger Satz wird von allen Instrumenten und Mezzosopran so gestaltet, dass eine Klangfarbenmelodie entsteht. Text und Musik sind lyrisch gehalten. So lautet der Beginn:

E un palat cum altul nu-i,
Te simți sfios când treci prin dreptul lui,
Se uită luna-ncremenind la el,
Clădit pe stâlpi înalți cu capitel.

Ein Palast wie kein anderer ist es.
Scheu fühlt man sich, wenn man an ihm vorübergeht.
Selbst der Mond gefriert ihn anschauend
auf hohen gekrönten Säulen erbaut.

Der Höhepunkt, im vierten Teil schon vorbereitet, wird erst im fünften Teil, *Interludio II*, erreicht. Die komplexe, dichte Überlappung aller beteiligten Stimmen wird verstärkt durch deren kleinen Ambitus innerhalb nur eines Registers. Der sechste Teil, *Contrappunto III*, Heterophonie, beginnt mit einer reduzierten Klangkonstellation und steigert sich progressiv bis zu einem zweiten Höhepunkt. Die sechs Musiker setzen nacheinander mit einer speziellen polyphonen Struktur ein – eigentlich eine heterophone Struktur, die hier zum ersten Mal erscheint. Die Konturen der Stimmen ähneln Wasserläufen, die in ein Delta münden – einen einzigen Klang, der sich spielerisch in reich ornamentierten Melodien, Mäandern gleich, auffächert. Dem siebten und letzten Teil, *Postludio*, liegt wieder ein Text zugrunde:

Țărîna, ascunde-mă de luna.

Erde, verstecke mich vor dem Mond.

Die *Kantate Nr. III* kann auch nur instrumental aufgeführt werden: als Sextett für Blasinstrumente, und zwar in zwei Varianten: Der Mezzosopran wird entweder von einer Trompete in C oder einem Altsaxophon in Es ersetzt; die anderen Instrumente werden beibehalten.

Einführung für die Radioteleviziunea Iași, Juni 1974.

Cantos – Simfonia a III-a concertantă

Cantos – Konzertante Symphonie Nr. III

Nach der *Symphonie Nr. I* (1975) und der *Symphonie Nr. II „Opus Dacicum“* (1979–80), beide für großes Orchester, ist die dritte, konzertante Symphonie alternativ für einen oder mehrere Solisten oder für ein etwas kleineres Orchester geschrieben. Drei Varianten können für die Besetzung der Solopartien gewählt werden: 1) Saxophon; 2) Klarinette; 3) Oboe, Englischhorn, Klarinette in Es, Klarinette in B und Bassklarinette in B.

Die erste Variante für Saxophon und Orchester wurde 1984 geschrieben und ist dem französischen Saxophonisten Daniel Kientzy und dem Dirigenten Remus Georgescu gewidmet, die es im selben Jahr in Timișoara uraufgeführt haben. Die zweite Variante für Klarinette und Orchester, beendet 1986 und im heutigen Konzert uraufgeführt, ist dem Klarinettenisten Aurelian Octav Popa und dem Dirigenten Josif Conta gewidmet.

Die Musik für Saxophon aus dem ersten Konzert wurde auf Klarinette übertragen. Schließlich adaptiert die dritte Variante mit einigen Veränderungen und Vereinfachungen dieselbe Musik des Saxophons für eine Gruppe von Solisten (Oboe, Englischhorn und drei Klarinetten); somit können diese von Musikern gespielt werden, die ohnehin zum Orchester gehören. In allen diesen Varianten bleibt das Orchester unverändert, besetzt mit drei Flöten, drei Trompeten, vier Hörnern, drei Posaunen, einer Tuba, drei Schlagzeugern und Streichern – Instrumente, die auch zahlreiche solistische Einsätze haben. Die Schreibweise akzentuiert die Melodik – daher auch

der Titel. Die Melodie, deren Substanz sowohl aus der archaischen byzantinischen Kultur als auch aus anderen traditionellen Kulturen (Volkskunst, Gregorianik, außereuropäische Musik etc.) stammt, erzeugt eine ökumenische Form der Kommunikation oder Harmonie zwischen Musik aus Ost und West. Die Melodie wird am häufigsten mit der Heterophonie kombiniert, ohne dabei Homophonie, Polyphonie oder deren Überlappungen in mehr oder weniger komplexen Zuständen zu vernachlässigen.

Die Frequenzen werden (durch einige Filterungsprozesse) aus den Komponenten einiger Spektren erhalten, deren Grundtöne sich den ganzen Diskurs hindurch in der Reihenfolge Do, Sol, Re, Sol, Fa verketteten. Im Zentrum des Werkes steht eine Kadenz des Hauptsolisten (oder der Hauptsolisten in der dritten Variante) und der drei Flöten. Alle diese Instrumente spielen frei – ohne Dirigent –, doch gleichzeitig begleitet von einem langen Orgelpunkt des Orchesters, der sich in einem kontinuierlichen Verwandlungsprozess befindet und den man, der byzantinischen Tradition folgend, Ison nennt. Die Form ergibt sich aus der Evolution oder Transformation dieser musikalischen Gedanken. Somit verwandeln sich die Strukturen entweder unmerklich – langsam und kontinuierlich – von einer in die andere oder erlauben von Zeit zu Zeit die Unterbrechung des Diskurses. Trotz der ununterbrochenen Verwandlungen bewahren diese Modulationen die Identität der Ideen. Dadurch entsteht eine widersprüchliche Koinzidenz zwischen Bewegung und Erstarrung, die charakteristisch ist für die dritte Sinfonie.

Ștefan Niculescu, in: Iosif Sava, *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX*, Bukarest 1991, S. 245–246.

Cartea cu Apolodor, operă în două acte

Das Buch des Apollodor, Kinderoper in zwei Akten

Die Kinderoper *Cartea cu Apolodor* nach dem gleichnamigen Buch von Gellu Naum ist keine Oper im üblichen Sinn: Aufführungsweisen nicht nur der Oper, sondern auch von Ballett, Pantomime oder Theater werden musikalisch verbunden. Die Arbeit an der Komposition wurde 1974 auf eine Initiative des Regisseurs Ilie Bala als Kompositionsauftrag der Staatsoper Cluj-Napoca begonnen und 1975 abgeschlossen.

Ein Teil der Musik hat aber eine längere Geschichte. 1962 hatte ich mit dem Marionettentheater Țândărică zusammengearbeitet, für eine dortige Aufführung von *Cartea cu Apolodor* von Gellu Naum. Aus der Bühnenmusik habe ich eine Suite für Kammerorchester mit dem Namen *Scene (Szenen)* geschrieben, die ins symphonische Repertoire aufgenommen wurde. Anschließend habe ich, basierend auf dieser Suite, die gesamte Musik für Solisten, Chor und großes Orchester neu komponiert und natürlich vieles ergänzt, bis die jetzige Größe erreicht war. Die Musik und die ganze Vorstellung thematisieren den Sachverhalt, dass viele existentielle

Probleme der Erwachsenen denen von Kindern ähnlich oder ihnen zumindest zugänglich sind. Diese Korrespondenz gelingt durch sprachliche Vereinfachung. Zugleich existieren Aspekte kindlicher Unschuld, Reinheit und Offenheit, die auch die Welt der Erwachsenen erreichen können. Ich glaube, wir sollten uns den Kindern ehrlich und ernst zuwenden, selbst wenn wir sie zu spielen anregen. Deswegen habe ich meine musikalische Denkweise nicht verleugnet und den Humor des Textes dennoch nicht vernachlässigt. Ich hoffe, dass die Aufführung sowohl Kinder als auch Erwachsene, deren paradiesische Kindheit noch nicht in Vergessenheit geraten ist, anspricht.

Werkeinführung bei der Uraufführung an der Staatsoper Cluj-Napoca am 13. April 1975.

Echos I pentru vioară solo
Echos I für Violine solo

Echos I für Violine wurde 1977 im Auftrag von Avy Abramovici komponiert, ist ihm gewidmet und wurde im Schweizerischen Rundfunk (DRS) uraufgeführt. *Echos* im Griechischen entspricht den Begriffen *mod*, *glas*, *eh* in unserer alten byzantinischen Musikpraxis. In diesem Sinne wurde es auch als Titel dieses Stücks für Violine gewählt.

Als Grundlage für das Stück dient eine einzige modale Struktur, die in einundzwanzig Klanghypostasen auf das Gegensatzpaar diatonisch – chromatisch angewendet wird. Die Basis bildet eine durchgehende diatonische Klangstruktur, in die über Halb- und Mikrotöne, Glissandi etc. sukzessiv Chromatik eingeführt wird, bis die diatonische Ausgangskonstellation aufgehoben wird. Dieser Spannungsprozess zwischen Modi und Ehuri [Die byzantinische Musik beruht auf acht Modi (Eh – ehuri, glasuri – auf rumänisch)] ist gleichzeitig eine Gegenüberstellung verschiedener Gestaltungen des musikalischen Ethos. Dennoch kann man sagen, dass die ursprüngliche Klanglichkeit weiterhin existiert. Sie liegt nur mehr multipliziert, in unterschiedlichen Ausformungen vor.

Radioteleviziunea Romana, Bukarest, 21. Februar 1978.

Eterofonii pentru Montreux, cvintet de suflători (flaut, oboi, clarinet, horn și fagot)
Heterophonien für Montreux, Bläserquintett (Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott)

Die Komposition *Heterophonien für Montreux* wurde 1986 komponiert und ist dem Festival de Musique de Montreux und dem französischen Ensemble Moragués glei-

chermaßen gewidmet. Mit der Heterophonie beschäftige ich mich in meiner Musik dauerhaft. Dabei bringe ich sie in Bezug zu Monodie, Homophonie und Polyphonie. In *Heterophonien für Montreux* habe ich neben diesen Bezügen und vielen Typen von Heterophonien (woher auch der Titel stammt) auch eine Form verwendet, die ich in zuvor entstandenen Werken (u. a. *Synchronie*) angewandt habe. Es geht um die Überlappung verschiedener musikalischer Gestalten, die sich allmählich gegenseitig wahrnehmen. Sie fangen an, sich „gegenseitig die Hand zu reichen“, und schließlich enden sie mit einer Synchronisation bis hin zur vollkommenen Verschmelzung im Unisono. Dieser Prozess der allmählichen Synchronisation (von Mannigfaltigkeit zur Einheit) ist dem allmählichen Prozess der Desynchronisation (von Einheit zur Mannigfaltigkeit) gegenübergestellt. Wie ein Pendel zwischen Einheit und Mannigfaltigkeit. Diese Eigenschaft hat mir ein Zusammenfließen der Quellen unterschiedlicher Kulturen in einen neuen Kontext, eine Harmonie der Musik aus dem Westen und dem Osten Europas, ermöglicht.

Ștefan Niculescu, in: Iosif Sava, *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX*, Bukarest 1991, S. 252.

Eteromorfie pentru orchestră mare
Heteromorphie für großes Orchester

Eteromorfie (*Heteromorphie*) wurde 1967 für großes Orchester geschrieben: Holzbläser, Blechbläser und Streicher (ohne Schlagzeug). Der Begriff *Heteromorphie* leitet sich vom Griechischen *héteros* („der andere“) und *morphé* („Gestalt, Form“) ab und bedeutet, wie man weiß, Vielgestaltigkeit. Die acht Teile des Werkes können in unterschiedlicher Weise aneinandergereiht werden. (Auf diese Weise entstehen unterschiedliche Gesamtformen.) Diese Möglichkeiten können einerseits nach einem Schema gewählt werden, das in der Partitur angegeben ist. Andererseits erlauben fast alle Teile mehrere Varianten, die vom Dirigenten bei jeder Aufführung neu festgelegt werden können – verschiedene Werte für Tondauern, Intensität, Klangfarbe etc. Schließlich erhalten auch die Instrumentalisten selbst innerhalb eines bestimmten Rahmens die Möglichkeit, Rhythmen, Melodien etc. zu improvisieren.

Alle diese aleatorischen Variablen, die man sowohl in der Makro- als auch in der Mikrostruktur finden kann, machen *Heteromorphie* aber nicht zu einem Werk, in dem der Komponist hinter dem Interpreten verlorenggeht. Im Gegenteil. Die unterschiedlichen Lesarten der Partitur sind so determiniert, dass die Verantwortung stets dem Autor obliegt – gleich welche Variante von den Interpreten gewählt wird. Es bedeutet ebenfalls nicht, dass in *Heteromorphie* nicht die bestimmende Rolle von Instrumentalisten und Dirigenten deutlich würde.

Die vielen unterschiedlichen Varianten von *Heteromorphie* führen jedoch zu einem klanglich meist ähnlichen Ergebnis. Man weiß, dass die Homophonie im Laufe der

Zeit homophone Formen generierte (z. B. die Sonate) und die Polyphonie polyphone Formen (z. B. die Fuge). Es ist also möglich, dass die Heterophonie – die nicht auf Homophonie und Polyphonie zurückzuführen ist – heterophone Formen generiert hat. Die Heterophonie setzt gerade eine solche heterophone Form voraus, die der Heterophonie adäquat ist: ein Klangphänomen, das gerade in unserem Jahrhundert entdeckt worden ist, aber schon immer in archaischen Kulturen existiert hat. Letztlich treffen sich in *Heteromorphie* für den Autor (für mich selbst) die Überlegungen in einem Punkt: einem Gleichgewicht zwischen dem, was man in der Musik „Aktion“ und „Kontemplation“ nennen könnte.

Konzertprogramm des Rundfunkorchesters Berlin: *Musik der Gegenwart*. Organisiert von SFB (Sender Freies Berlin) und WDR (Westdeutscher Rundfunk), Dirigent: Andrzej Markowski, 31. Oktober 1969, Berlin.

Formanți pentru 17 coarde soliste cu sau fără alte instrumente
Formanten für 17 solistische Streicher mit Zusatzinstrumenten oder ohne

Formanten stammt aus dem Jahr 1968. Die Orchesterbesetzung umfasst mindestens 17 Streicher: 9 Violinen, 4 Violen, 3 Violoncelli und 1 Kontrabass. Die Besetzung kann frei durch Verdopplung, Verdreifachung etc. der Stimmen vergrößert werden. Gleichzeitig kann man zusätzlich zu den Streichern auch beliebige weitere Instrumente einbeziehen. Dafür multipliziert man die siebzehn Hauptstimmen zu der gewünschten Anzahl und fügt entsprechend den klanglichen Bedingungen (Holz- oder Blechbläser, Harfe etc.) weitere Instrumente hinzu, die in der Lage sind, die Musik der Streicher zu imitieren bzw. in deren Lage zu spielen. Sollte es der Fall sein, dass eine Stimme von einem Instrument nicht vollständig realisiert werden kann, werden nur diejenigen Teile einer Partie gespielt, deren Töne verfügbar sind. Unabhängig von der orchestralen Besetzung soll die minimale Besetzung von 17 Solo-Streichern beibehalten werden; sie konstituiert das Klangmodell für alle hinzugefügten Instrumente. Selbstverständlich liegt im Falle einer Vergrößerung der Besetzung die Verantwortung für das (klangliche) Gleichgewicht der Besetzung beim Dirigenten.

Die Gestalt des Werkes ergibt sich durch eine kontinuierliche (*attacca*) Interpretation aller 14 Formanten. Deren Reihenfolge legt der Dirigent fest, wobei jedoch stets Paare zweier Formanten mit gerader und ungerader Ordnungszahl verbunden werden müssen. Jedes dieser sieben Paare kann mit einem Formanten gerader oder ungerader Ordnungszahl beginnen.

Formanten enthält heterophone Mikrostrukturen, die in ebenfalls heterophone Makrostrukturen integriert sind. Die Korrespondenz zwischen Mikro- und Makrostruktur erlaubt eine Flexibilität der ganzen Form und spiegelt zugleich die zugrundeliegende klangliche Substanz.

Konzertprogramm *Warschauer Herbst* 1972.

Fragmente pentru instrumente soliste, percuție și 12 voci corale sau/și instrumentale

Fragmente für Instrumentalsolisten, Schlagzeug und 12 Chorstimmen oder/und Instrumentalstimmen

Fragmente für Instrumentalsolisten, Schlagzeug und 12 Chorstimmen oder/und Instrumentalstimmen wurde 1976–77 geschrieben. Der Titel erklärt sich aus der Gesamtarchitektur. Drei Typen von Fragmenten unterschiedlicher Klangfarbe und Klangdauer werden innerhalb eines Diskurses kombiniert, der zwei Varianten erlaubt. Die Fragmente könnte man nennen: Melodie, Rhythmus und Harmonie.

Die Melodie ist einer solistischen Instrumentengruppe zugewiesen, deren Größe und Klangfarbe nicht bestimmt ist; obligatorisch ist lediglich eine Besetzung mit mindestens zwei Instrumenten, die frei gewählt werden können. Die Solisten (Flöte, Violine, Celesta, Harfe, Marimbaphon, Cembalo, Orgel etc.) sollen so gewählt werden, dass es möglich ist, zwei Partiturseiten im Tempo *Rubato* zu spielen (Melos I und II); sie spielen immer gleichzeitig gleiche Melodien, jeder ist aber frei, die Elemente, aus denen die Melodien sich zusammensetzen, frei zu kombinieren. Das klangliche Ergebnis liegt mithin an der Grenze zwischen Heterophonie und Polyphonie. Diese Struktur erscheint am Anfang, während und am Ende des Stückes, ähnlich einem Refrain, und diese Abschnitte werden nicht dirigiert, sondern nur impulsartig vom Dirigenten angestoßen.

Der Rhythmus, metrisch notiert für fünf Schlagzeuger, ist eigentlich eine Überlappung von fünf rhythmischen Linien, die *Giusto* vorzutragen sind und aus der archaischen Musiktradition stammen (aus Rumänien, aber auch aus Afrika etc.). Die Harmonik ist für 12 traditionell notierte Stimmen gesetzt, die aber keinen präzisen Klangfarben zugeordnet sind. Sie können frei, vokal und/oder instrumental, gewählt werden. Ganz ohne rhythmischen Puls, erhält jede Stimme dennoch eine Kontur durch die langsame Bewegung der homophonen Strukturen – ein Verfahren, das man vielleicht „harmonische Mikropolyphonie“ nennen könnte. Die Kombination der Fragmente im Formverlauf führt zu zwei Varianten, in denen die Melodie immer die Rolle des Refrains übernimmt:

- a) eine geht vom Rhythmus aus und verwandelt sich durch partielle Überlappungen in Harmonie;
- b) die zweite Variante geht denselben Weg zurück: von der Harmonie zum Rhythmus.

Im Konzert spielt man entweder nur eine Variante oder beide in beliebiger Reihenfolge. Die Ästhetik dieser Musik ist ein Plädoyer gegen Aggressivität, Brutalität und Gewalt. Die Klänge oder Klanggruppen, die in unterschiedlichen Formen der Repetition erscheinen, sind in allen drei Fragmenten zu finden – Melodie, Rhythmus, Harmonie. Dadurch wird eine strukturelle Spannung zwischen diesen drei Teilen gemildert und gleichzeitig ein Eindruck von Homogenität erzeugt. Die sich kontinuierlich ändernden Verwandlungen evozieren ein musikalisches Zeitgefühl mit zyklischem Verlauf. Innerhalb dieses Verlaufes vergeht die Zeit langsam, in

breiten Räumen, ohne doch dabei die Detailprozesse auszulöschen: Eine ruhige Reflexion über die Natur.

Programm des Konzerts des Rundfunkorchesters, Dirigent: Ludovic Baci, Bukarest, 23. März 1978.

Ison I pentru 14 soliști: 2 flaute, oboi/corn englez, 2 clarinete, fagot/contrafagot, horn, trompetă, trombon și cvintet de coarde (Ia) sau orchestră mare (Ib)

Ison I für 14 Solisten: 2 Flöten, Oboe/Englischhorn, 2 Klarinetten, Fagott/Kontrafagott, Horn, Trompete, Posaune und Streichquintett (Ia) oder großes Orchester (Ib)

Ison I entstand als Auftragswerk des Internationalen Festivals La Rochelle. Dort wurde es durch das europäische Ensemble Zeitgenössischer Musik unter der Leitung von Michel Tabachnik uraufgeführt. Die erste Fassung aus dem Jahr 1971 schrieb ich für ein Orchester von 14 Solisten. Die zweite Fassung, die ich 1974 beendete, erlaubt es, die Besetzung auf Orchestergröße zu erweitern (2 Flöten, Oboe, Engl. Horn, 2 Klarinetten, Fagott, Kontrafagott, 2 Hörner, 2 Posaunen, Streicher). Die beiden Varianten, die sich nur bezüglich der Klangdichte unterscheiden, sind in einer einzigen Partitur notiert.

Der Begriff „Ison“ stammt aus der griechisch-orientalischen Musik und bezeichnet einen lange ausgehaltenen Ton, über dem sich eine Monodie entfaltet. In *Ison I* wird immer wieder auf diese Art der Begleitung Bezug genommen, die typisch ist für Musikkulturen mit monodischer Tradition. In diesem Sinne ist es durchaus möglich, das Werk unter dem Gesichtspunkt der Melodik zu betrachten. Um die Melodie hervorzuheben, wurde auf Klangfarbeneffekte und Schlagwerk verzichtet. Alle Instrumente „singen“, und jedes Instrument hat seine eigene Melodie. Dieses Ensemble von Monodien wird stets von einem oder mehreren Isons begleitet. Der Ison und die sich überlappenden Monodien treten in den zentralen Abschnitten des Werkes in zwei unterschiedlichen Gestalten auf, zwischen denen ein Wechselspiel entsteht: ein Zusammentreffen aller Stimmen im Unisono und eine Auffächerung der Stimmen in individuelle Linien. Das permanente Alternieren von Unisono und Mehrstimmigkeit, also zwischen einer und mehreren Stimmen, erlaubt eine Annäherung an das Spannungsverhältnis, das seit der griechischen Antike mit dem Begriffspaar des Einfachen und Vielfachen bezeichnet wurde.

Im Verlauf des Stücks lässt sich ein formbildendes, natürliches Phänomen beobachten: die Vibration des Klanges. Dabei geht es um ein Abwechseln zwischen dem Punkt Null und dem Maximum klanglicher Vibration. Die Unisono-Abschnitte scheinen durch Zonen der Klangverdichtung voneinander getrennt und prägen somit in *Ison I* einen weiteren ungewöhnlichen Aspekt der Melodie aus: die Ausdehnung der Melodie durch die Vereinzelung ihrer Töne. Dabei wird jeder Ton unabhängig

von den anderen wahrgenommen und zeitlich so sehr gedehnt, dass die Dauer der Melodie, die durch die vereinzelt Töne zusammengesetzt ist, der Dauer des Stückes entspricht. Form entsteht durch die Dehnung zeitlicher Gestalten.

Werkeinführung für den Rundfunk (Radioteleviziunea Iași, Juni 1976).

Rezeption:

Iancu Dumitrescu, *Săptămîna culturală a Capitalei*, 24 Januar 1975:

Als rumänische Erstaufführung verdient allein das Werk *Ison I* von Ștefan Niculescu einen ganzen Artikel.

Ștefan Niculescu, ein Musiker besonderer Seriosität und außerordentlicher Tiefe der Gedanken, scheint mir in diesem Werk das klangliche Prinzip auszuschöpfen, auf das sich sein Werk seit fast einem Jahrzehnt aufbaut: die Heterophonie. Deswegen überrascht diese Musik nicht mit außergewöhnlichen Elementen, die frappierend wirken könnten. Auch dank der ausgezeichneten Interpretation lässt sich die Tatsache nicht umgehen, dass wir es mit einem Meisterwerk der Musik unserer Zeit zu tun haben, welches uns durch seine Perfektion aufwühlt.

Cornel Țăranu, *Muzica* Nr. 9/1980:

Ștefan Niculescu ist auch der Autor des viel geschätzten Werkes *Ison I*, geschrieben für eine Bläsergruppe und Streichquintett. Die kontinuierliche Heterophonie, die sich in Unisono-Klängen trifft, vielfarbige Modi und die besonders ausgewogene Schreibweise machen dieses Stück zu einem Referenzwerk und sind für den besonderen Erfolg im In- und Ausland verantwortlich. In der Orchester-Version geht nichts von der Intensität verloren, obwohl auch die Streicher in extremer Besetzung erscheinen – abgesehen von einigen solistischen Fragmenten. Somit haben wir es mit einem kammermusikalischen Werk zu tun, das gleichzeitig auch ein sinfonisches ist, ohne dass die jeweiligen Gattungskriterien vernachlässigt worden wären.

Ison II, concert pentru suflători (patru flaute, patru corni, patru trompete, patru tromboni) și percuție (șase percuționiști)

Ison II, Konzert für Bläser (vier Flöten, vier Hörner, vier Trompeten, vier Posaunen) und Schlagzeug (sechs Schlagzeuger)

Das Werk *Ison II* – Konzert für Bläser und Schlagzeug – wurde 1975 [bis 1976] für ein Ensemble aus 4 Flöten, 4 Trompeten, 4 Hörnern, 4 Posaunen und 4 (6) Schlagzeugern komponiert. Drei Typen von musikalischen Strukturen, die sich bei jedem Erscheinen neu formen, werden entweder nacheinander oder überlappt vorgestellt: 1. die Melodien der Flöten, 2. die Harmonien der Blechbläser, 3. die Rhythmen des Schlagwerks. Die Idee des „Isons“ (verlängerter Ton als Unterstützung einer Melodie) wurde auch im Sinne einer Bewahrung derselben musikalischen Kategorien während des ganzen Werkes entwickelt. Auf diese Weise werden die drei Struktur-

typen, die spezifische Melodien, Harmonien und Rhythmen artikulieren, in einer Art von „Ison der Strukturen“ kombiniert. Auf poetischer Ebene bedeutet dies die Vertiefung eines einzigen, aber komplexen Zustandes in immer neuen Zustandsformen.

Programmheft des Konzerts des Rundfunkorchesters Bukarest am 13. November 1975, Dirigent: Ion Baciuc; revidierte Fassung 1976, aufgeführt am 27. Januar 1977 vom Rundfunkorchester Bukarest, Dirigent: Cristian Brăncuși.

Octuplum pentru flaut, clarinet (în și b), saxofon (sopran în și b/alt în mi b), mandolină, chitară, percuție (marimba, glockenspiel, crotali, piatto sospeso, 2 tam-tams), violă și contrabas

Octuplum für Flöte, Klarinette in B, Saxophon (Sopran in B und Alt in Es) Mandoline, Gitarre, Schlagzeug (Marimba, Glockenspiel, Crotales, Piatto, 2 Tam-Tams), Viola und Kontrabass

Octuplum für Flöte, Klarinette, Saxophon (der Instrumentalist spielt am Anfang gleichzeitig Sopran- und Altsaxophon), Mandoline, Gitarre, Schlagzeug, Viola und Kontrabass entstand als Auftragswerk eines niederländischen Ensembles, das auch die Uraufführung mit dem französischen Saxophonisten Daniel Kientzy als Solisten übernahm.

In *Octuplum* setzte ich die architektonische Idee, die ich in den vorhergehenden Kompositionen mit dem Titel *Sincronie* begonnen hatte, fort: Die Instrumentalisten spielen zu Beginn unabhängig voneinander und asynchron. Daraufhin beginnt Schritt für Schritt ein Prozess der Synchronisation, bis eine Melodie im Unisono erklingt, von der ausgehend sich bis zum Ende wiederum ein Prozess der Asynchronisation vollzieht. Diese Idee entwickelte ich in *Duplum* und übertrug sie nun auf dieses große Werk, eine Art Kammer-symphonie für acht Instrumente. Das Alternieren zwischen Synchronität und Asynchronität, zwischen Abhängigkeit und Unabhängigkeit sowie das gelegentliche simultane Auftreten dieser Zustände zielt auf das Nebeneinander, das Ineinandergreifen oder die Harmonisierung von Gegensätzen: eine widersprüchliche Koinzidenz zwischen Dauerhaftem und Prozesshaftem.

Ștefan Niculescu, in: Iosif Sava, *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX*, Bukarest 1991, S. 251.

Pomenire, un recviem românesc pentru bas solo, cor mixt și orchestră
Pomenire, ein Rumänisches Requiem für Solo-Bass, gemischten Chor und Orchester

Pomenire (Andacht), ein rumänisches Requiem ist eine musikalische Meditation über rituelle rumänische Texte aus der tausendjährigen Tradition des orthodoxen Kultus sowie aus der mündlich überlieferten archaischen Bauernkultur.

Die von meiner Frau angeregte Betitelung *Pomenire* soll der Textauswahl gerecht werden, im Sinne der Ehrung Gottes und des andächtigen Gedenkens an die Entschlafenen. Der Untertitel *ein rumänisches Requiem* ist eine freie Nachempfindung des Brahms'schen *Ein deutsches Requiem nach Worten der heiligen Schrift*, in welchem der berühmte Komponist ausschließlich deutsche Worte verwendet, die sich vom lateinischen Text des katholischen Requiems deutlich abheben.

Pomenire, als siebenteiliges Requiem für Solo-Bass, gemischten Chor und Orchester, stützt sich auf rituelle Texte der orthodoxen Beerdigungszeremonie und Totenandacht sowie auf Totenlieder aus der mündlich überlieferten Volkslyrik der rumänischen Bauern. Aus dem letztgenannten Repertoire wählte ich das sogenannte Morgenröteli, das der Ethnomusikologe Constantin Brăiloiu 1936 im Sammelband *Totenlieder aus dem Gorj-Gebiet* veröffentlichte. Zu diesen Fragmenten gesellt sich auch das von Monteverdi in seiner *Sonata sopra sancta Maria ora pro nobis* zitierte mittelalterliche Lied.

Die sieben Abschnitte und Texte des Werkes sind folgende:

1. *Gib seiner Seele die ewige Ruhe, Heiland* (entspricht in gewisser Weise dem katholischen *Requiem aeternam*), für gemischten Chor und Orchester: „*Gib der Seele deines entschlafenen Dieners die ewige Ruhe, Heiland, in den grünen Gefilden, am Ort der ewigen Ruhe, wo Schmerzen, Traurigkeit und Seufzen vorüber sind. du, Christus, unser Herr, bist die Auferstehung, das Leben und die ewige Ruhe deines entschlafenen Dieners.*“

2. *Herr, erbarme dich* (entspricht den katholischen *Kyrie eleison* und *Christe eleison*), für gemischten Chor und Orchester: „*Herr, erbarme dich unser, Jesus Christus, erbarme dich unser.*“

3. *Morgenröteli* für Frauenchor und Orchester: „*Morgenröte, / unsre Schwester, / verschütt uns nicht / mit deinem Licht, / eh gefunden hat / der weiße Wanderer / ein Gefährt zum Fahren, / von der einen Welt / zur andern, / aus dem Land der Sehnsucht / ins Land ohne Sehnsucht, / aus dem Land des Erbarmens / ins Land ohne Erbarmen.*“

4. *Stichira (Hymnen) der Modi*, für gemischten Chor und Orchester:

„*Gibt es weltliche Labung, die sich nicht mit der Sorge paarte? Gibt es Großes auf Erden, das unverändert bliebe? Alles ist ohnmächtiger als ein Schatten. Alles trügerischer als ein Traum. Ein Augenblick nur und alles ist dem Tode geweiht.*“

„*Welche Not die Seele leidet, wenn sie sich vom Leibe trennt. Tränen vergießt sie, wenn sich niemand ihrer erbarmt. Vergeblich richtet sie betend ihre Augen auf die Engel. Und niemand hilft ihr, wenn sie ihre Hände zu den Menschen ausstreckt.*“

„Wüst ist alles Menschliche. Nichts bleibt nach dem Tode! Reichtum nicht. Größe begleitet uns nicht. Denn mit dem Tod fällt alles der Verderbnis anheim.“

„Hierfür rufen wir zu Christus, dem Todlosen: Gib dem von uns Gegangenen Ruhe, in der Stätte der Freudigen.“

„Amen.“

5. *Ruf des Allherrschenden* (entspricht in gewisser Weise dem katholischen *Dies irae*), für gemischten Chor und Orchester.

„Höret, was der Allherrschende ruft: wehe denen, die den schrecklichen Tag des Herrn zu erleben trachten! Der schreckliche Tag des Herrn ist finster, denn alles wird sich durch Feuer klären.“

6. *Evangelium* für Solo-Bass, Chor und Orchester

Solo-Bass: *„Wer mein Wort hört und glaubet dem, der mich gesandt hat, der hat das ewige Leben und kommt nicht in das Gericht.“*

Männerchor: *„Gott, erbarme dich unser.“*

Solo-Bass: *„Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: Es kommt die Stunde und ist schon jetzt, dass die Toten werden die Stimme des Sohnes Gottes hören und die sie hören werden, die werden leben.“*

Männerchor: *„Gott, erbarme dich unser.“*

Solo-Bass: *„Denn wie der Vater hat das Leben in sich selber, so hat er auch dem Sohn gegeben, das Leben zu haben in sich selber, und hat ihm Macht gegeben, auch das Gericht zu halten, weil er des Menschen Sohn ist.“*

Männerchor: *„Gott, erbarme dich unser.“*

Solo-Bass: *„Verwundert euch des nicht. Denn es kommt die Stunde, in welcher alle, die in den Gräbern sind, werden seine Stimme hören, und werden hervorgehen, die da Gutes getan haben, zur Auferstehung des Lebens, die aber Übles getan haben, zur Auferstehung des Gerichts.“*

Männerchor: *„Gott, erbarme dich unser.“*

Gemischter Chor: *„Der schreckliche Tag des Herrn.“*

Frauenchor: *„Sancta Maria, ora pro nobis.“*

Männerchor: *„Herr, Jesus Christus, Gottes Sohn, erbarme meiner, des Sündigen.“*

7. *Andacht* – für Chor und Orchester

Frauenchor (Alt): *„Gottesgebälerin, erlöse die, die ihre Hoffnung in dich setzen, und stimme den lieben Gott durch deine Gebete erbarmungsvoll, auf dass er den Verderblichen die ewige Ruhe gebe, wo die Seelen der Gerechten ruhen: Mache sie (die Verblichenen) zu Erben der göttlichen Gaben in den Stätten der Gerechten und in ewiger Andacht, du, der du in allem unbefleckt bist.“*

Frauenchor (Sopran): *„Erlöse uns, Mutter Gottes, erbarme dich unser, Herr Jesus.“*

Gemischter Chor: *„Herr Jesus, gedenke unser.“*

Ștefan Niculescu im Vorwort zur Partitur, deutsch von Sorin Georgescu.

Scene, suită pentru 15 instrumentiști (suflători, percuție și contrabas)
Szenen, Suite für 15 Instrumentalisten (Bläser, Schlagzeug und Kontrabass)

Szenen für Bläser, Schlagzeug und Kontrabass wurde 1962 geschrieben. Der Titel ist auf eine Bühnenmusik zurückzuführen, die ich für das Stück *Cartea cu Apolodor* von Gellu Naum geschrieben habe, das vom Marionettentheater Țândărică aufgeführt wurde. Die Aufführung *Cartea cu Apolodor* erhielt 1962 die Auszeichnung des polnischen Ministeriums für Kultur und Kunst anlässlich eines internationalen Puppentheaterfestivals. Aus der ursprünglichen Bühnenmusik habe ich einige charakteristische Stücke ausgewählt, die eine Überarbeitung der Komposition und Orchestrierung erforderten. So entstand eine Suite in acht Teilen, die von ihrer ursprünglichen Funktion als Bühnenmusik unabhängig wurde. In dieser Form wurde das Stück nicht nur in Rumänien aufgeführt. Das Ensemble International de Musique Contemporaine unter der Leitung von Konstantin Simonovich hat es 1972 auf einer Konzerttournee in Frankreich und Deutschland gespielt. Ich möchte erwähnen, dass im Konzertprogramm zu lesen war, *Szenen* verwende rumänische Folklore und serielle Kompositionstechniken. Nicht selten wird eine zeitgenössische Komposition aus Rumänien im Ausland als „rumänisch“ oder auf rumänischer Folklore basierend eingestuft, auch wenn sie ausdrücklich nicht auf die traditionelle Musik Bezug nimmt – wie es bei *Szenen* der Fall ist – und auch wenn sie neue Kompositionstechniken nutzt. Zweifellos existiert hier eine besondere Eigenschaft (in einer universellen Sprache ausgedrückt), die wir selbst nicht immer wahrnehmen, wenn wir sie aus der Innenansicht betrachten, die in einem größeren Kontext unwillkürlich ans Licht tritt. *Szenen* lässt sich in kompositionstechnischer Hinsicht sowohl modal als auch seriell auffassen. Ich habe versucht, das rigoros kontrollierte Detail serialistischen Denkens in einen größeren Zusammenhang zu integrieren, weniger determiniert und einer modalen Denkweise entsprechend. Eigentlich bezeichnet *Szenen* ein Moment der Entspannung – fast ein Divertissement – im Vergleich zu den übrigen Werken, die ich in dieser Zeit geschrieben hatte. Mit einer gewissen Faszination für die einer solchen Konzeption innewohnenden Einschränkungen wollte ich einerseits serielle Prinzipien auf allen Ebenen der Musik anwenden (Rhythmus, Dichte, Klangfarbe. etc.), andererseits war ich versucht, die Starre des Serialismus zu überwinden.

Die Form des Stückes ist ein Mosaik von Strukturen mit ungleichen Dimensionen (von einigen Tönen bis hin zu größeren Konfigurationen) und variablen Klangräumen (Tutti-Stellen in den Ecksätzen bis zur Soloflöte im sechsten Teil). Es entstehen Einheiten, die wie Objekte in einem Kaleidoskop nebeneinander erscheinen. In dieser Konstellation betont der musikalische Diskurs eher die Beziehungen zwischen den Strukturen, als dass die Verarbeitungsmöglichkeiten jeder einzelnen Struktur genutzt werden.

Konzertprogramm des Philharmonischen Orchesters George Enescu, Dirigent: Iosif Conta, 29. März 1979.

Simfonia a II-a „Opus Dacicum“ pentru orchestră mare
Symphonie Nr. II „Opus Dacicum“ für großes Orchester

Als ich an der *Symphonie Nr. II* arbeitete, las ich einige Studien über den großen Altarraum der heiligen Stätte Sarmisegetuza (Sarmizegetusa Regia), der Hauptstadt Dakiens in vorrömischen Zeiten. Zwei Aspekte dieses uralten Monuments haben mich überwältigt: 1) die Konzeption des Ensembles: drei konzentrische Kreise aus Säulen und Steinplatten in der Art eines „Mandala“, Symbol des Ganzen oder des Inneren des Wesens, des Zusammentreffens von Gegensätzlichem, und 2) die Struktur der Kreise: Modul von 6 + 1 Gegenständen (6 Säulen und eine Steinplatte), mit rationalen Zahlen auf den Umfang des Kreises multipliziert. Beide Aspekte – „coincidentia oppositorum“ und die Konstruktion mit einem Modul – habe ich schon während der Entstehungsarbeit an der *Symphonie* berücksichtigt. So habe ich mir vorgenommen, zwei entgegengesetzte Möglichkeiten des sinfonischen Denkens zu vereinen, die ich voneinander getrennt schon vorher verwandte: A) eine diskontinuierliche Präsentation von musikalischen Ideen und B) die kontinuierliche Entwicklung des klanglichen Materials (im Sinne von Verwandlung, Generierung). Diese zwei Möglichkeiten findet man nebeneinander in den zwei großen Teilen der *Symphonie*, die ohne Unterbrechung gespielt werden. Im ersten Teil werden acht auch agogisch kontrastierende Ideen vorgestellt, und in dem zweiten Teil wird eine Monodie (die zuerst im Kontrafagott erscheint) im Zustand einer kontinuierlichen Verwandlung gezeigt. Zugleich dominiert im ersten Teil eine Konstellation von sechs und im zweiten Teil von sieben Tönen – oder genauer von 6 + 1 Tönen (ein Ton ist dem Ison oder Orgelpunkt zuzuordnen). Darüber hinaus wandert der Modus von 6+1 Tönen durch den ganzen Quintenzirkel unseres (temperierten) Tonsystems. Alle diese Übereinstimmungen mit dem großen Altarraum in der heiligen Stätte Sarmisegetuza, die ich entdeckt hatte, nachdem ich meine Skizzen bereits angefertigt hatte, haben mich in meiner Überzeugung bestärkt, dass zu verschiedenen Zeiten eine Korrespondenz des Denkens in tiefen Schichten des menschlichen Bewusstseins nachweisbar ist. Diese Korrespondenz existiert über große Zeiträume hinweg, in Domänen oder Welten, die höchst verschieden sind und sich sowohl in Verwendung der Gestaltungsmittel als auch in ihren Ausdrucksweisen stark unterscheiden. Deswegen – als Hommage an die Architekten, die vor mehr als zweitausend Jahren gearbeitet haben – habe ich meiner zweiten Sinfonie den Untertitel *Opus Dacicum* beigefügt, ein Begriff, der Musikern vertraut ist und von Forschern der Dakischen Architektur Sarmisegetuzas geprägt wurde.

Ștefan Niculescu, in: Iosif Sava, *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX*, Bukarest 1991, S. 236–237.

Simfonii pentru 15 soliști
Symphonien für 15 Solisten

Das Werk entstand 1963 für drei Instrumentengruppen mit je fünf Instrumentalisten (Gruppe 1: Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Trompete; Gruppe 2: zwei Schlagzeuger, Marimbaphon, Celesta und Klavier; Gruppe 3 Flöte, Englisch-Horn, Klarinette, Altsaxophon und Tenorposaune). *Symphonien* für 15 Solisten gehört zu den Werken jener Periode, in der ich serielle und modale Prinzipien zu kombinieren versuchte. Die beiden Techniken – seriell und modal – liegen allen fünf Teilen der *Symphonien* zugrunde. Der Begriff *Simfonii* (*Symphonien*) ist im vorbarocken Sinn zu verstehen: als Verbindung verschiedener instrumentaler Klangstrukturen. Der erste Teil – eine symmetrische Form aus sechs Einheiten – und der dritte Teil – eine freie Rondoform – basieren auf einem modalen Tonvorrat. Und der zweite Teil (eine Variationsform), der vierte Teil (eine Bogenform) und der fünfte (eine zweiteilige, kaleidoskopartige Form mit Überlappungen von Klangblöcken unterschiedlicher Klangfarben) basieren auf serielltem Material.

Das Material der um den dritten Abschnitt symmetrisch angeordneten Teile ist teilweise identisch und erlaubt daher eine Austauschbarkeit einzelner Teile (1 mit 5 / 2 mit 4). Die gleiche kontrollierte Aleatorik findet man auch in der rhythmischen Schreibweise einiger Abschnitte der Teile 1 und 5 wie auch in der Konstruktion des fünften Teils, dessen zweiteilige Form als AB oder BA gelesen werden kann. Schließlich erscheint diese Symmetrie auch in der räumlichen Verteilung der drei Instrumentalgruppen: die Gruppe 1 auf der linken Seite und die Gruppe 3 auf der rechten Seite sind symmetrisch zur Gruppe 2, die sich im Zentrum befindet, angeordnet. Die räumlichen Beziehungen zwischen den solchermaßen angeordneten Instrumenten tragen auch zu den unterschiedlichen Charakteren der Klangstrukturen bei, in denen man oft antiphonische und heterophone Momente finden kann.

Konzertprogramm *Warschauer Herbst* 1965.

Sincronie I pentru 2–12 voci instrumentale
Synchronie Nr. I für 2–12 Instrumentalstimmen

In *Synchronie Nr. I* erscheinen Segmente, die aus zwei verwandten Melodien extrahiert wurden. Diese Segmente erklingen gleichzeitig (daher auch der Titel) und sind direkt in Stimmen notiert. Die Überlappung der Segmente ist in einem formalen Schema erläutert, auf das die Partitur letztlich reduziert ist: eine frei, individuell zu gestaltende und nicht determinierte Ausführungsweise verwandelt sich langsam in eine kollektive Wiederholung einer einzigen melodischen Aussage, um dann allmählich zurück zu dem ursprünglichem Zustand zurückzukehren. Die Instrumente und deren Einsätze sind frei wählbar. Die Zahl der Instrumentalisten ist auf 2 bis 12 limitiert. Sowohl die Spannung zwischen Wiederholung und Nicht-Wiederholung,

Abhängigkeit und Nicht-Abhängigkeit etc. als auch die kontinuierliche Transformation und Überlappung der gleichen melodischen Segmente führen zu einer Art von „Zusammentreffen der Gegensätze“: eine Musik, die kontemplativ ist und sich zugleich in einem kontinuierlichen Entstehungsprozess befindet.

Ștefan Niculescu, in: Iosif Sava, *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX*, Bukarest 1991, S. 235.

Sincronie II „Omaggio a Enescu e Bartók“
Synchronie Nr. II „Hommage an Enescu und Bartók“

– entstanden 1981 und 1986 revidiert – ist für ein Kammerorchester geschrieben, bestehend aus Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Celesta, Schlagzeug und Streicher. 1981 wurden Enescu und Bartók anlässlich ihres 100. Geburtstags auf der ganzen Welt gefeiert. Diesem Anlass ist das Werk geschuldet.

Die Hommage ist aber auch mit einem biographischen Aspekt verbunden: Das Schaffen der beiden Komponisten war Inspirationsquelle für meine Musik, die ich in den fünfziger Jahren geschrieben habe. *Synchronie Nr. II* enthält jedoch nichts mehr vom musikalischen Denken Bartóks oder Enescus, es nimmt lediglich auf drei melodische Fragmente Bezug, die aus der *Kammersinfonie* (1. Teil) von Enescu und der *Sonata* für zwei Klaviere und Schlagzeug (1. und 3. Teil) von Bartók stammen. Diese Segmente sind Charakteristika ihrer unterschiedlichen Stile, die sich gleichzeitig komplementär zueinander verhalten. Ihre Werke sind von meiner Generation assimiliert worden, besonders der Gegensatz von „Giusto“ (Bartók) und „Rubato“ (Enescu). Im Prolog von *Synchronie Nr. II* erscheinen die drei Zitate zunächst wie aus dem Nichts, entlang dem Fluss der eigenen Melodien. Sie setzen sich so insistierend durch, dass sie jede andere Bildung melodischer Gestalten verhindern. Wenn dieser Augenblick erreicht ist, beginnt ein langsamer Prozess der Synchronisierung. Dieser Prozess ist eigentlich in allen meinen Werken mit dem Titel *Synchronie* zu finden. Er führt allmählich zu einem rigorosen und gemeinsamen Einsatz der drei Zitate. So wird ein Höhepunkt erreicht – eine Art Verbrüderung zwischen Enescu und Bartók (oder zwischen „Rubato“ und „Giusto“), gefolgt vom neuerlichen Auftritt der eigenen Melodien in den Streichern. Darüber hört man transfigurierte Fragmente, übernommen von den Autoren, denen das Werk gewidmet ist. Der Epilog ist in seiner kaum wahrnehmbaren Klanglichkeit eine entfernte Variation des Prologs.

Ștefan Niculescu, in: Iosif Sava, *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX*, Bukarest 1991, S. 241–242.

Sincronie pentru cvintet de suflători
Synchronie für Bläserquintett

Synchronie für Bläserquintett wurde 1984 uraufgeführt. Es setzt eine musikalisch-architektonische Idee fort, die ich in allen meinen Werken mit dem Titel *Synchronie* erforscht habe, und entwickelt sie weiter: eine Form, die adäquat zur Heterophonie erscheint – ebenso wie eine Sonate Domenico Scarlattis auf die Praxis der Homophonie zurückzuführen ist und ein Ricercare von Frescobaldi auf die Praxis der Polyphonie. In *Synchronie* benutzen die Instrumentalisten das gleiche melodische Material, aber am Anfang spielen sie völlig unabhängig voneinander und asynchron. Allmählich synchronisieren sie sich, bis zur Vorstellung einer Melodie in völliger Abhängigkeit voneinander, um sich danach wieder progressiv bis zum Schluss zu desynchronisieren. Das Alternieren zwischen Synchronität und Asynchronität, zwischen Abhängigkeit und Unabhängigkeit sowie das gelegentliche simultane Auftreten dieser Zustände zielt auf das Nebeneinander, das Ineinandergreifen oder den Ausgleich von Gegensätzen. Eine widersprüchliche Koinzidenz zwischen Dauerhaftem und Prozesshaftem.

Ștefan Niculescu, in: Iosif Sava: *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX*, Bukarest 1991, S. 244.

Trio de coarde
Streichtrio

Das *Streichtrio* wurde 1957 geschrieben und 1977 teilweise revidiert. Es basiert auf seriellen und pointillistischen Verfahren. Die Gesamtstruktur kann in sieben unterschiedliche Abschnitte unterteilt werden, die fortlaufend aneinandergereiht sind: Der erste Abschnitt (Langsam) besteht aus einer Melodie mit Begleitung, die sich allmählich in Akkordblöcke verwandelt; der zweite Abschnitt (Schnell) enthält freie Polyphonie; der dritte Abschnitt (Sehr schnell) präsentiert einen anderen Typ freier Polyphonie, die auf einen Kulminationspunkt hinführt; der vierte Abschnitt (Langsam) steht im Mittelpunkt des symmetrisch angelegten Werks und artikuliert individuelle Klänge verschiedener Klangfarben; der fünfte Abschnitt (Schnell) sowie der sechste (Sehr schnell) und schließlich der siebte (Lento) stellen Varianten des zweiten, dritten und ersten Abschnitts dar. In der Gesamtform werden auf diese Weise die beiden Formen der Symmetrie (Translationssymmetrie und Spiegelsymmetrie) mit der Variationstechnik kombiniert.

Radioteleviziunea Română, Iași, Juni 1977.

Triplum I pentru flaut, violoncel și pian
Triplum I für Flöte, Violoncello und Klavier

Triplum I für Flöte, Violoncello und Klavier wurde [1971] für das Internationale Festival in Royan geschrieben. Dort fand auch die Uraufführung statt. Die Partitur zeigt drei Strukturtypen: Homophonie (erscheint zwei Mal), Polyphonie (erscheint ebenfalls zwei Mal) und Heterophonie (erscheint drei Mal). Die Reihenfolge ihres Erscheinens bleibt immer dieselbe, aber die Strukturen, die zum gleichen Typus gehören, können miteinander vertauscht werden. So kann man die Grundreihenfolge aufführen, die in Berlin am 28. Juni 1971 gespielt worden ist: Heterophonie I, Homophonie I, Polyphonie I, Heterophonie II, Polyphonie II, Heterophonie III, Homophonie II. Ausgehend von dieser Reihenfolge kann man aber auch beliebig andere finden. Man kann also Homophonie I mit Homophonie II und/oder Polyphonie I mit Polyphonie II und/oder Heterophonie I mit Heterophonie II (oder Heterophonie III) und/oder Heterophonie II mit Heterophonie III austauschen. Diese drei Strukturfamilien, die sowohl für den Titel des Werkes als auch für die Anzahl der Instrumente verantwortlich sind, habe ich sowohl in einem Stück für großes Orchester als auch in einem Werk für Stimme und Instrumente und schließlich in einem dritten Stück für Klavier verwendet. Es handelt sich hierbei mehr um eine Überlappung, basierend auf Mengentheorie und moderner Logik, als um eine Collage. Die drei Strukturfamilien sind auf zwei Ensembles verteilt, deren Schnittmenge eine der drei Familien ist und deren Summe das Referenzensemble darstellt. Wenn man die möglichen logischen Operationen unter den entsprechenden Bedingungen durchführt, kann man eine bestimmte Zahl von Einheiten erhalten, die sich in unterschiedlicher Reihenfolge auf logische Operationen beziehen. Auf gar keinen Fall kann man hier von Aleatorik sprechen, weil diese multiplen Möglichkeiten alle auf logischen Strukturen basieren.

Außerdem möchte ich erwähnen, dass das Ausleihen einiger Strukturen aus früheren Kompositionen von mir auf gar keinen Fall eine Transkription bedeutet. Im Gegenteil: Ich wollte nur die Beziehungen zwischen den Elementen dieser Strukturen bewahren und nicht klangliche Momente übernehmen, die in *Triplum I* völlig unterschiedlich sind. Wenn man dennoch den Begriff Collage verwenden möchte, dann nur im Sinne von Collage von Strukturen oder von logischen musikalischen Denkweisen (also auch unter strukturellem Aspekt). Auf gar keinen Fall im Sinne von Musik-Collage.

Ștefan Niculescu, in: Iosif Sava, *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX*, Bukarest 1991, S. 220–221.

Triplum II pentru clarinet, violoncel și pian
Triplum II für Klarinette, Violoncello und Klavier

Triplum II für Klarinette, Violoncello und Klavier ist eine Variante von *Triplum I* für Flöte, Violoncello und Klavier. Der Titel des Werks lässt sich auf verschiedene Weise begründen: zum einen durch die Anzahl der Instrumentalisten; außerdem gibt es in dem Werk drei Grundstrukturtypen, die auf Homophonie, Polyphonie und Heterophonie zurückzuführen sind und die aus drei zuvor geschriebenen Werken stammen – einem Orchesterwerk, einem Klavierwerk und einem vokal-instrumentalen Stück; schließlich auch durch die Anwendung dreier verschiedener Notationstypen, nämlich der konventionellen Notation sowie zweier, die für die Instrumentalisten rhythmische und melodische Freiräume eröffnen. Die Aneinanderreihung der Strukturen basiert auf einem logischen Schema, das aus der modernen Algebra stammt. Deswegen ist das Werk nicht als eine Collage verschiedener musikalischer Teile zu betrachten, sondern vielmehr als eine Collage von Strukturen oder von logischen musikalischen Denkweisen (also unter strukturellem Aspekt) oder von Zuständen, die diesen Strukturen entsprechen. Die Gesamtform erlaubt somit – als eine von mehreren möglichen Lösungen – eine organische Synthese zwischen Heterophonie, Polyphonie und Homophonie.

Ștefan Niculescu, in: Iosif Sava, *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX*, Bukarest 1991, S. 222.

Unisonos I und *Unisonos II* pentru orchestră
Unisonos I und *Unisonos II* für Orchester

Unisonos I entstand 1970 auf Anregung des Schott-Verlags, Mainz, anlässlich seines 200. Jubiläums. Es wurde im selben Jahr vom Sinfonischen Orchester Mainz unter der Leitung von Helmut Wessel-Thernhorn uraufgeführt. *Unisonos II*, ein Jahr später geschrieben, wurde 1972 vom Sinfonischen Orchester Ljubljana unter der Leitung von Samuel Hubad während des Festivals der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Graz uraufgeführt.

Unisonos II ist eine Variante von *Unisonos I*. Der Ausdruck entspringt mehr oder weniger einer einzigen Idee – ähnlich der vielen unterschiedlichen Varianten des Zaubervogels (Păsării Măiestre) von Constantin Brâncuși. Im Unterschied zu den vorherigen Stücken (*Eteromorfie*, *Formanți*, *Aforisme de Heraclit* etc.), deren Gestalt bei Aufführungen offen ist und variieren kann, ist die Form bei *Unisonos I* und *Unisonos II* fest umrissen. Gemeinsam ist beiden Stücken die Idee eines Klangflusses, wobei sich die Stimmen des Orchesters hin und wieder in einem einzigen Klang treffen – also im Unisono. (Da sich dies mehrfach ereignet, wurde für den Titel der Plural gewählt: *Unisonos*.) Andererseits entwickelt sich der musikalische Diskurs – alternierend mit den *Unisonos* – in „Plurimelodien“. Die ununterbrochene Pulsation

zwischen diesen beiden Zuständen – ein- und mehrstimmig – erinnert sowohl an die Vibrationen der Luft in Röhren (also den von Knoten unterbrochenen Schwingungsverlauf der Stimmen) als auch an die extremen Zustände von Materie (konzentriert versus dispersiv) oder an die Beziehung von Leere und gefülltem Raum in der zeitgenössischen Skulptur. Architektonisch gliedern sich die beiden Werke in drei große Einheiten, die ohne Unterbrechung gespielt werden: eine erste mit hoher klanglicher Intensität kulminiert in langen Tönen der Blechbläser; die zweite exponiert einen transparenten Klangteppich, unterbrochen von kurzen Klangausbrüchen; die letzte schließlich kombiniert Vehemenz und Transparenz mit Klangexplosionen des Schlagwerks.

Werkeinführung für den Rundfunk (Radiodifuziunea Iași, Mai 1976).

Werkverzeichnis

- 1955 *Sonata* pentru clarinet și pian
Sonate für Klarinette und Klavier
Sonate pour clarinette et piano
Sonata for clarinet and piano
Editura Muzicală, Bukarest 1963
UA: 1958
Radioaufnahme, Radioteleviziunea Română RTV, București (Rumänischer Rundfunk und Fernsehen, Bukarest)
Klarinette: Aurelian Octav Popa
Klavier: Ștefan Niculescu
- 1957 *Simfonia I* pentru orchestră mare
Symphonie Nr. I für großes Orchester
Symphonie No. I pour grand orchestre
Symphony No. I for large orchestra
Editura Muzicală, Bukarest 1964
UA: 12.04.1960
Ateneul Român, Bukarest
Orchestra Cinematografiei Naționale București (Nationales Filmmusikorchester Bukarest)
Dirigent: Paul Popescu
- Trio de coarde, rev. 1977*
Streichtrio für Violine, Viola und Violoncello
Trio à cordes pour violon, alto et violoncelle
String Trio for violin, viola and violoncello
Edition Salabert, Paris 1976
UA: 18.02.1976
Sala Mică a Palatului București (Kleiner Saal im Palais Bukarest)
Ensemble Ars Nova
- 1959 *Cantata I* pentru cor de femei sau/și copii și orchestră, rev. 1974
pe versuri de Nina Cassian
Kantate Nr. I für Frauen- oder/und Kinderchor und Orchester
auf Verse von Nina Cassian
Cantate No. I pour chœur de femmes ou/et chœur d'enfants et orchestre
sur des vers de Nina Cassian
Cantata No. I for women's choir or/and childrens choir and orchestra
after verses by Nina Cassian
Editura Muzicală, Bukarest 1974
UA: 16.06.1961
Sala Casei Universitarilor, Cluj-Napoca

Chor und Orchester der Musikschule (Lyzeum)
Dirigent: Mihai Gutman

- 1960 *Cantata a II-a* pentru tenor solo, cor mixt și orchestră
pe versuri de Gellu Naum
Kantate Nr. II für Tenor solo, gemischten Chor und Orchester
auf Verse von Gellu Naum
Cantate No. II pour tenor solo, chœur mixte et orchestre
sur des vers de Gellu Naum
Cantata No. II for tenor solo, mixed choir and orchestra
after verses by Gellu Naum
Editura Muzicală, Bukarest 1967
UA : 15.02.1963
Nationalphilharmonie Warschau, Polen
Chor und Orchester der Nationalphilharmonie Warschau
Dirigent: Stanislaw Welanyk
- Cantata a III-a „Răscruce“* pentru mezzosoprană și cinci instrumente de suflat
pe versuri de Tudor Arghezi
Kantate Nr. III „Wegkreuzung“ für Mezzosopran und Bläserquintett
auf Verse von Tudor Arghezi
Cantate No. III « Carrefour » pour mezzo et cinq instruments à vent
sur des vers de Tudor Arghezi
Cantata No. III “Crossing” for mezzo-soprano and five wind instruments
after verses by Tudor Arghezi
Editura Muzicală, Bukarest 1970
UA: 11.12.1965
Filarmonica de Stat Transilvania Cluj-Napoca (Staatsphilharmonie Transilvania
Cluj-Napoca)
Orchestra Filarmonicicii de Stat Transilvania, Cluj-Napoca (Orchester der
Staatsphilharmonie Transilvania, Cluj-Napoca)
Mezzosopran: Martha Kessler
Dirigent: Anatol Vieru
- 1961 *Cântecul minerilor* pentru cor mixt
Gesang der Bergarbeiter für gemischten Chor
Chant des mineurs pour chœur mixte
Minor's chant for mixed choir
Editura Casa Centrală a Creației Populare, Bukarest 1962
- 1962 *Febre*, muzica de teatru
pentru piesa lui Horia Lovinescu
Fieber, Bühnenmusik
nach einem Stück von Horia Lovinescu
Fièvre, musique pour théâtre

d'après une pièce de Horia Lovinescu
Fevers, music for theatre
after a piece by Horia Lovinescu
Manuskript

Floarea muncii, madrigal pentru trei voci egale
Die Früchte der Arbeit, Madrigal für drei gleiche Stimmen
Le succès du travail, madrigal pour trois voix égales
Labour's fruit, madrigal for three equal voices
Editura Muzicală, Bukarest 1962 und 1965

Cântec de toamnă pentru soprană și pian pe versuri de Zaharia Stancu
Trinklied für Sopran und Klavier nach Versen von Zaharia Stancu
Chanson à boire pour soprano et piano sur des vers de Zaharia Stancu
Drinking song for soprano and piano after verses by Zaharia Stancu
Editura Muzicală, Bukarest 1963

Scene, suită pentru 15 instrumentiști (suflători, percuție și contrabas),
rev. 1965
Szenen, Suite für 15 Instrumentalisten (Bläser, Schlagzeug und Kontrabass)
Scènes, suite pour 15 instrumentistes (instruments à vent, percussions et
contrebasse)
Scenes, suite for 15 instrumentalists (wind instruments, percussion and double
bass)
Edition Salabert, Paris 1968
UA: 15.02.1964
Filarmonica de Stat Transilvania Cluj-Napoca (Staatsphilharmonie Transilvania
Cluj-Napoca),
Orchestra Filarmonicii de Stat Transilvania, Cluj-Napoca (Orchester der
Staatsphilharmonie Transilvania, Cluj-Napoca)
Dirigent: Mircea Cristescu

Cartea cu Apolodor, muzică pentru teatru de păpuși
după o piesă de Gellu Naum
Das Buch des Apollodor, Musik für Puppentheater
nach einem Stück von Gellu Naum
Le livre avec Apollodore, musique pour théâtre de marionnettes
d'après une pièce de Gellu Naum
Apollodor's' Book, music for puppet-theatre
after a piece by Gellu Naum
Manuskript

1963 *Simfonii* pentru 15 soliști
Symphonien für 15 Solisten
Symphonies pour 15 solistes
Symphonies for 15 soloists

Editura Muzicală, Bukarest 1968
UA: 16.06.1964
Orchestra Cinematografiei Naționale București (Nationales Filmmusikorchester
Bukarest)
Dirigent: Constantin Bugeanu

Elefântelul curios, muzică pentru teatru de păpuși
după o piesă de Nina Cassian
Der kleine neugierige Elefant, Musik für Puppentheater
nach einem Stück von Nina Cassian
Le petit éléphant curieux, musique pour théâtre de marionnettes
d'après une pièce de Nina Cassian
The Curious Little Elephant, music for puppet-theatre
after a piece by Nina Cassian
Manuskript
UA: Spielzeit 1963/64
„Țăndărică“ Puppentheater, Bukarest

1963, *Inventions pour clarinette et piano*
1965 *Invențiuni pentru clarinet și pian*
Inventionen für Klarinette und Klavier
Inventions for clarinet and piano
Edition Salabert, Paris 1969
UA: 20.01.1975
Ateneul Român, Bukarest
Klarinette: Aurelian Octav Popa
Klavier: Alexandrina Zorleanu

1965 *Invențiuni pentru violă și pian*
Inventionen für Viola und Klavier
Inventions pour alto et piano
Inventions for viola and piano
Manuskript

Calea Victoriei, muzică de film
după Cezar Petrescu, regia: Marius Teodorescu
Boulevard des Sieges, Filmmusik
nach Cezar Petrescu, Regie: Marius Teodorescu
Le Boulevard de la Victoire, musique pour film
d'après Cezar Petrescu, regie: Marius Teodorescu
The victory boulevard, music for the film
after Cezar Petrescu, film director: Marius Teodorescu
Manuskript

Cele trei neveste ale lui Don Cristobald, muzică pentru teatru de păpuși
de Valentin Silvestru după Federico Garcia Lorca
Die drei Ehefrauen des Don Cristobald, Musik für das Puppentheater
von Valentin Silvestru nach einem Stück Federico Garcia Lorca
Les trois femmes de Cristobald, musique pour le théâtre de marionnettes
de Valentin Silvestru d'après Federico Garcia Lorca
Cristobalds three misses, music for the puppet-theatre
of Valentin Silvestru after a piece by Federico Garcia Lorca
Manuskript

Doctor Faustus XX
Muzică pentru filmul lui Ion Popescu-Gopo
Musik zu dem Film von Ion Popescu-Gopo
Musique pour le film d'Ion Popescu-Gopo
Music for the film by Ion Popescu-Gopo
Manuskript

- 1967 *Eteromorfie* pentru orchestră mare
Heteromorphie für großes Orchester
Hétéromorphie pour grand orchestre
Heteromorphy for large orchestra
Schott, Mainz 1968
UA: 12.04.1968
Ateneul Român, Bukarest
Orchestra Filarmonică George Enescu București (Orchester der Philharmonie
George Enescu Bukarest)
Dirigent: Mihai Bredicanu

- 1968 *Formanți* pentru 17 coarde soliste cu sau fără alte instrumente
Formanten für 17 solistische Streicher mit Zusatzinstrumenten oder ohne
Formants pour 17 cordes solistes avec ou sans autres instruments
Formants for 17 string soloists with or without other instruments
Edition Salabert, Paris 1969
UA: 15.08.1968
Stadthalle Bayreuth
Ensemble Camerata, Bukarest
Dirigent: Dumitru Pop

Tastenspiel für Klavier
Jocul tastelor pentru pian
Jeux de touches pour piano
Game of the keys for piano
Editura Muzicală, Bukarest 1989
Breitkopf & Härtel, Wiesbaden
UA: 24.11.1974

Sala Mică a Palatului București (Kleiner Saal im Palais Bukarest)
Klavier: Alexandrina Zorleanu

- 1968– *Aforisme de Heraclit* pentru 20 voci
1969 *Die Aphorismen des Heraklit* für 20 Singstimmen
Aphorismes d'Héraclite pour 20 voix
Heraclit's Aphorisms for 20 voices
Edition Salabert, Paris 1969
Editura Muzicală, Bukarest 1996
UA: 1969
Music Biennale, Zagreb
Corul Madrigal (Rumänischer Nationaler Kammerchor Madrigal)
Dirigent: Marin Constantin
W.: Marin Constantin und Corul Madrigal (Rumänischer Nationaler Kammerchor Madrigal)

Sextet pentru instrumente de suflat (variantă a *Cantatei a III-a*)
Sextett für Bläser (Variante der *Kantate Nr. III*)
Sextuor pour instrumente à vent (variante de la *Cantate No. III*)
Sextett for wind instruments (version of the *Cantata No. III*)
Editura Muzicală, Bukarest 1970
UA: 28.10.1971
Filarmonica de Stat Transilvania Cluj-Napoca (Staatsphilharmonie Transilvania Cluj-Napoca),
Ansamblul de cameră al Orchestrei Filarmonicii de Stat Transilvania
(Kammerensemble des Orchesters der Staatsphilharmonie Transilvania)
Dirigent: Emil Simon

- 1970 *Unisonos I* pentru orchestră
Unisonos I für Orchester
Unisonos I pour orchestre
Unisonos I for orchestra
Schott, Mainz 1970
UA: 26.09.1970
Symphonieorchester Mainz
Dirigent: Helmut Wessel-Thernhorn

Miul Cobiul, muzică pentru teatru de păpuși
după o legendă populară
Miul Cobiul, Musik für Puppentheater
nach einer Volkslegende
Miul Cobiul, musique pour théâtre de marionnettes
d'après une légende populaire
Miul Cobiul, music for puppet-theatre
after a traditional legend
Manuskript

- 1971 *Triplum I* pour flûte, violoncelle et piano
Triplum I pentru flaut, violoncel și pian
Triplum I für Flöte, Violoncello und Klavier
Triplum I for flute, violoncello and piano
Edition Salabert, Paris 1971
UA: 08.04.1971
Festival international d'art contemporain de Royan
Flöte: Severino Gazzeloni
Violoncello: Pierre Penasson
Klavier: Maria-Elena Barrientos
W.: Francis Salabert
- Unisonos II* pentru orchestră
Unisonos II für Orchester
Unisonos II pour orchestre
Unisonos II for orchestra
Schott, Mainz 1971
UA: 17.10.1972
Société de Musique Contemporaine (SIMC)
Radiosymphonieorchester, Ljubliana
Dirigent: Samo Hubad
- 1971–
1974 *Ison I* pentru 14 soliști: 2 flaute, oboi/corn englez, 2 clarinete,
fagot/contrafagot, horn, trompetă, trombon și cvintet de coarde (Ia) sau
orchestră mare (Ib)
Ison I für 14 Solisten: 2 Flöten, Oboe/Englischhorn, 2 Klarinetten,
Fagott/Kontrafagott, Horn, Trompete, Posaune und Streichquintett (Ia) oder
großes Orchester (Ib)
Ison I pour 14 solistes: 2 flûtes, hautbois/cor anglais, 2 clarinettes,
basson/contrebasson, cor, trompette, trombone et quintette à cordes (Ia) ou
grand orchestre (Ib)
Ison I for 14 soloists: 2 flutes, oboe/Englishhorn, 2 clarinets,
bassoon/contrabassoon, horn, trumpet, trombone and string-quintet (Ia) or large
orchestra (Ib)
Editura Muzicală, Bukarest 1976
Edition Salabert, Paris
UA: 15.04.1973
Rencontres International d'Art Contemporaine, La Rochelle, Frankreich
Dirigent: Michel Tabachnik
- 1973 *Triplum II* pentru clarinet, violoncel și pian
Triplum II für Klarinette, Violoncello und Klavier
Triplum II pour clarinette, violoncelle et piano
Triplum II for clarinet, violoncello and piano
Editura Muzicală, Bukarest 1980
UA: 18.04.1973

Sala Mică a Palatului București (Kleiner Saal im Palais Bukarest)
Ensemble Musica Nova
Dirigentin: Hilda Jerea

- 1975 *Cartea cu Apolodor*, operă în două acte pentru copii
după o piesă de Gellu Naum
Das Buch des Apollodor, Kinderoper in zwei Akten
nach einem Stück von Gellu Naum
Le livre avec Apollodore, opera pour enfants en deux actes
d'après une pièce de Gellu Naum
Apollodorus' Book, children's opera in two acts
after a piece of Gellu Naum
Manuskript
UA: 13.04.1975
Opera Națională Română Cluj-Napoca (Rumänische Nationaloper Cluj-Napoca)
Dirigent: Ion Iancu oder Ilie Balea
Chordirigent: Emil Maxim
Stefan Popescu/Ion Tordai: Apolodor der Sänger
Radu Ciucă/Ion Logrea: Apolodor der Balletttänzer
Margareta Finățeanu, Angela Nemes: Pisiușorul Tiț (das Kätzchen Titz)
Ion Iercoșan, Mircea Moisa: Der Bär
Ana Manciulea, Sonia Poselnicu, Eugenia Voinescu: Cămila Suzi (Das Kamel Susi)
Mugur Bogdan, Marius Truculescu: Dirijorul Domilasolfa (Der Dirigent
Domilasolfa)
- 1975–
1976 *Ison II*, concert pentru suflători (patru flaute, patru corni,
patru trompete, patru tromboni) și percuție (șase percuționiști)
Ison II, Konzert für Bläser (vier Flöten, vier Hörner, vier Trompeten, vier
Posaunen) und Schlagzeug (sechs Schlagzeuger)
Ison II, concert pour instruments à vent (quatre flûte, quatre cors, quatre
trompettes, quatre trombones) et percussions (six percussionists)
Ison II, concert for wind-instruments (four flutes, four horns, four trumpets,
four trombones) and percussion (six percussionists)
Editura Muzicală, Bukarest 1978
Edition Salabert, Paris
UA: 27.01.1977
Sala Radioteleviziunii Române, RTV București (Saal des Rumänischen Rundfunks
und Fernsehens RTV, Bukarest)
Orchestra Radioteleviziunii Române (Rumänisches Radiosinfonieorchester)
Dirigent: Cristian Brâncuși
- 1975 *Simfonia I* pentru orchestră mare
Symphonie No. I für großes Orchester
Symphonie No. I pour grand orchestre
Symphony No. I for large orchestra

Editura Muzicală, Bukarest 1964
UA: 12.04.1960, Bukarest
Orchestra Cinematografiei Naționale București (Nationales Filmmusikorchester
Bukarest)
Dirigent: Paul Popescu

1976 *Fragmente I* pentru flaut, percuție și 12 voci
Fragmente I für Flöte, Schlagzeug und 12 Stimmen
Fragments I pour flûte, percussions et 12 voix
Fragments I for flute, percussion and 12 voices
Edition Salabert, Paris 1976
UA: 10.10.1978
Philharmonisches Orchester Sarajevo, Sarajevo
Dirigent: Cristian Brâncuși

Fragmente pentru flaut(e), 5 percuționiști și 12 voci corale sau/și instrumentale
Fragmente für Flöte(n), 5 Schlagzeuger und 12 Chorstimmen oder/und
Instrumentalstimmen
Fragments pour flûte(s), 5 percussions et 12 voix de chœur ou/et voix
instrumentales
Fragments for flute(s), 5 percussions and 12 voices or/and instrumental voices
Manuskript
UA: Oktober 1977
Filarmonica Paul Constantinescu Ploiești (Philharmonie Paul Constantinescu
Ploiești)
Orchestra Filarmonică Paul Constantinescu (Orchester der Philharmonie Paul
Constantinescu)

1976– *Fragmente* pentru instrumente soliste, percuție și 12 voci corale sau/și
1977 instrumentale
Fragmente für Instrumentalsolisten, Schlagzeug und 12 Chorstimmen oder/und
Instrumentalstimmen
Fragments pour instruments solistes, percussions et 12 voix de chœur ou/et
voix instrumentales
Fragments for instrumental soloists, percussion and 12 voices or/and
instrumental voices
Manuskript
UA: 23.03.1978
Sala Radioteleviziunii Române, RTV București (Saal des Rumänischen Rundfunks
und Fernsehens RTV, Bukarest)
Orchestra Radioteleviziunii Române (Rumänisches Radiosinfonieorchester)
Dirigent: Ludovic Baci

Fragmente pentru flaut, percuție și 12 voci corale sau/și instrumentale
Fragmente für Flöte, Schlagzeug und 12 Chorstimmen oder/und
Instrumentalstimmen

Fragments pour flûte, percussions et 12 voix de chœur ou/et voix instrumentales
Fragments for flute, percussion and 12 voices or/and instrumental voices
Edition Salabert, Paris 1976
UA: 10.10.1978
Philharmonisches Orchester Sarajevo, Sarajevo
Dirigent: Cristian Brâncuși

1977 *Echos I* pentru vioară solo
Echos I für Violine solo
Echos I pour violon seul
Echos I for solo violin
Editura Muzicală, Bukarest 1989
UA: 21.02.1978
Sala Radioteleviziunii Române, RTV București (Saal des Rumänischen Rundfunks und Fernsehens RTV, Bukarest)
Violine: Avy Abramovici

1979– *Simfonia a II-a „Opus Dacicum“* pentru orchestră mare
1980 *Symphonie Nr. II „Opus Dacicum“* für großes Orchester
Symphonie No. II « Opus Dacicum » pour grand orchestre
Symphonie No. II “Opus Dacicum“ for large orchestra
Editura Muzicală, Bukarest 1982
UA: 29.–30.11.1980
Filarmonica de Stat Banatul (Staatsphilharmonie Banatul), Timișoara
Orchestra Filarmonică de Stat Banatul (Orchester der Staatsphilharmonie Banatul)
Dirigent: Remus Georgescu

1979 *Sincronie I* pentru 2–12 voci instrumentale
Synchronie Nr. I für 2–12 Instrumentalstimmen
Synchronie No. I pour 2–12 voix instrumentales
Synchrony No. I for 2–12 instrumental voices
Edition Salabert, Paris
UA: 05.11.1979
Bukarest
Hyperion Ensemble
Dirigent: Iancu Dumitrescu

Solo din *Sincronie I* pentru un instrumentist (instrument de suflat, instrument de coarde, etc. ad libitum)
Solo aus *Synchronie Nr. I* für einen Spieler (ein Blasinstrument, ein Streichinstrument etc. ad libitum)
Solo de la *Synchrony No. I* pour un musicien (un instrument à vent, un instrument à cordes etc. ad libitum)

Solo from *Synchrony No. I* for one player (wind instrument, string instrument etc. ad libitum)
Manuskript

- 1980 *Zâna Zăpezii (Snødrønninga)*, muzică de teatru pentru orchestră de cameră
text de Margareta Niculescu după Hans Christian Andersen
Schneekönigin, Bühnenmusik für Kammerorchester
Text von Margareta Niculescu nach Hans Christian Andersen
La reine de la neige, musique de théâtre pour orchestre de chambre
texte de Margareta Niculescu d'après Hans Christian Andersen
Snowqueen, music for theatre for chamber orchestra
text by Margareta Niculescu after Hans Christian Andersen
Manuskript
UA: 12.03.1980
De Norske Teatret i Saga, Oslo, Norwegen

Florile unui geambaș, muzică de teatru
text de Sütö András după *Michael Kohlhaas* de Heinrich von Kleist
Der Palmsonntag eines Rosshändlers, Bühnenmusik zu einem Stück von Sütö András nach *Michael Kohlhaas* von Heinrich von Kleist
Le rameaux d'un maquignon, musique de théâtre
texte de Sütö András d'après *Michael Kohlhaas* de Heinrich von Kleist
The Palm Sundays of a Horse Dealer, music for theatre
text by Sütö András after *Michael Kohlhaas* by Heinrich von Kleist
Manuskript

- 1981 *Solo* pentru marimbafon și vibrafon (un percusionist: marimbafon, vibrafon, piatto sospeso și tam-tam grande)
Solo für Marimbaphon und Vibraphon (ein Schlagzeuger: Marimbaphon, Vibraphon, Piatto sospeso und Tam-Tam grande)
Solo pour marimbaphone et vibraphone (un percussioniste: marimbaphone, vibraphone, cymbale suspendue et grand tam-tam)
Solo for marimbaphon and vibraphone (one percussionist: marimbaphone, vibraphone, piatto sospeso and tam-tam grande)
Edition Salabert, Paris 1981
Editura Muzicală, Bukarest 1984
UA: 14.07.1986
Ateneul Român, Bukarest
Schlagzeug: Alexandru Matei

Sincronie II „Omaggio a Enescu e Bartók“
Sincronie II „Omagiu lui Enescu și Bartók“
Synchronie Nr. II „Hommage an Enescu und Bartók“
Synchronie No. II « Hommage à Enesco et Bartók »
Synchrony No. II “Hommage to Enescu and Bartók”
Editura Muzicală, Bukarest 1991

rev. 1986
UA: 22.05.1981
Berlin
Orchestra Filarmonicii de Stat Transilvania, Cluj-Napoca (Orchester der Staatsphilharmonie Transilvania, Cluj-Napoca)
Dirigent: Cristian Mandeal
W.: Cristian Mandeal

- 1982 *Făt-Frumos din lacrimă*, muzică pentru 11 instrumentiști
balet-pantomimă, adaptare de Margareta Niculescu după basmul lui Mihai Eminescu
Făt-Frumos aus der Träne, Musik für 11 Instrumentalisten
Ballett-Pantomime, Bearbeitung des Märchens von Mihai Eminescu durch Margareta Niculescu
Făt-Frumos d'une larme, musique pour 11 instrumentistes
ballet-pantomime de Margareta Niculescu d'après le conte de fée de Mihai Eminescu
Făt-Frumos from the tear, music for 11 instrumentalists
Ballet-pantomime by Margareta Niculescu after the fairy tale by Mihai Eminescu
Manuskript
Spielzeit 1982–1983
„Țândărică“ Puppentheater, Bukarest

Sincronie pentru cvintet de suflători
Synchronie für Bläserquintett
Synchronie pour quintette à vent
Synchrony for windquintet
Manuskript
UA: 24.07.1984
Darmstädter Tage für Neue Musik, Darmstadt
Ensemble Concordia
Flöte: Nicolae Maxim
Oboe: Eugen Glăvan
Klarinette: Valeriu Bărbuceanu
Horn: Nicolae Dănilă
Fagott: Miltiade Nenoiu

Duplum pentru clarinet și pian
Duplum für Klarinette und Klavier
Duplum pour clarinette et piano
Duplum for clarinet and piano
Manuskript
UA: Mai 1982
Emisiune televizată: Radioteleviziunea Română, RTV București (Fernsehsendung des Rumänischen Rundfunks und Fernsehens RTV, Bukarest)
Klarinette: Aurelian Octav Popa
Klavier: Ștefan Niculescu

1984 *Cantos – Simfonia a III-a concertantă*
à Daniel Kientzy, Remus Georgescu, Aurelian Octav Popa, Iosif Conta
Cantos – Konzertante Symphonie Nr. III
für Daniel Kientzy, Remus Georgescu, Aurelian Octav Popa, Iosif Conta
Cantos – Symphonie concertante No. III
à Daniel Kientzy, Remus Georgescu, Aurelian Octav Popa, Iosif Conta
Cantos – Symphony in concert form No. III
dedicated to Daniel Kientzy, Remus Georgescu, Aurelian Octav Popa, Iosif
Conta
Editura Muzicală, Bukarest 1986
Edition Salabert, Paris
UA der ersten Fassung für Saxophon und Orchester: 29.11.1984
Filarmonica de Stat Banatul (Staatsphilharmonie Banatul), Timișoara

Echos II pentru vioară și sintetizor polifonic
Echos II für Violine und polyphonen Synthesizer
Echos II pour violon et synthétiseur polyphonique
Echos II for violin and polyphonic synthesizer
Editura Muzicală, Bukarest 1989
UA: 27.03.1984
Sala de Concert a Conservatorului Ciprian Porumbescu, București (Konzertsaal des
Konservatoriums Ciprian Porumbescu, Bukarest)
Violine: Sabina Coleașă
Synthesizer: Ștefan Niculescu

Duplum pentru violoncel și pian (mâna stângă) cu sintetizator (mâna dreaptă)
Duplum für Violoncello und Klavier (linke Hand) mit Synthesizer (rechte
Hand)
Duplum pour violoncelle et piano (main gauche) avec synthétiseur (main
droite)
Duplum for violoncello and piano (left hand) with synthesizer (right hand)
Edition Salabert, Paris
Editura Muzicală, Bukarest 1989

Ricercare in uno pentru clarinet, vioară și sintetizor polifonic
Ricercare in uno für Klarinette, Violine und polyphonen Synthesizer
Ricercare in uno pour clarinette, violon et synthétiseur polyphonique
Ricercare in uno for clarinet, violin and polyphonic synthesizer
Editura Muzicală, Bukarest 1989
UA: 07.11.1984
Ateneul Român, Bukarest
Klarinette: Aurelian Octav Popa
Violine: Marcel Spinei
Synthesizer: Ștefan Niculescu

1985 *Octuplum* per flauto, clarinetto (in si b), sassofono (soprano in si b/ alto in mi b), mandolino, chitarra, percussione (marimba, glockenspiel, crotali, piatto sospeso, 2 tam-tams), viola e contrabasso
Octuplum pentru flaut, clarinet (în si b), saxofon (sopran în si b/alt în mi b) mandolină, chitară, percuție (marimba, glockenspiel, crotali, piatto sospeso, 2 tam-tams), violă și contrabas
Octuplum für Flöte, Klarinette in B, Saxophon Sopran B/ Alt Es, Mandoline, Gitarre, Schlagzeug (Marimba, Glockenspiel, Crotales, Piatto, 2 Tam-Tams), Viola und Violoncello
Octuplum pour flûte, clarinette in B, saxophone sopran/alto, mandoline, guitare, percussion (marimba, glockenspiel, crotales, cymbale, 2 tam-tams), alto et violoncelle
Octuplum for flute, clarinet in B, saxophone sopran/alto, mandolin, guitar, percussion (marimba, glockenspiel, crotales, piatto, 2 tam-tams), viola and violoncello
Editura Muzicală, Bukarest 1989
Edition Salabert
UA: 31.03.1985
Sall Jeoren Boschnis, Den Bosh, Niederlande
Niew Ensemble
Dirigent: Ed Spanjaard

Sincronie III pentru flaut, oboi și fagot
Synchronie Nr. III für Flöte, Oboe und Fagott
Synchronie No. III pour flûte, hautbois et basson
Synchrony No. III for flute, oboe and bassoon
Editura Muzicală, Bukarest 1989
UA: 16.10.1987
Lugar, Spanien
Trio Syrinx
Flöte: Dorel Baicu
Oboe: Dorin Gliga
Fagott: Pavel Ionescu

Sincronie per quattro per flauto, oboe, violino e violoncello
Sincronie per quattro pentru flaut, oboi, vioară și violoncel
Synchronie für vier für Flöte, Oboe, Violine und Violoncello
Synchronie à quatre pour flûte, hautbois, violon et violoncelle
Synchrony for four for flute, oboe, violin and violoncello
Manuskript
UA: 26.09.1985
Internationales Festival George Enescu, Bukarest
Ensemble Contemporan
Flöte: Vasile Ganțolea
Oboe: Lazăr Augustin Betea
Violine: Radu Ungureanu
Violoncello: Marcel Spinei

PER TRE (Sincronie per tre) per violino, viola e violoncello
PER TRE (Sincronie pentru trei) pentru vioară, violă și violoncel
PER TRE (Synchronie für drei) für Violine, Viola und Violoncello
PER TRE (Synchronie pour trois) pour violon, alto et violoncelle
PER TRE (Synchrony for three) for violin, viola and violoncello
Editura Muzicală, Bukarest 1989
UA: Bukarest
Trio Romantica
Violine: George Dima
Viola: Ștefan Gheorghiu
Violoncello: Constantin Gheorghiu-Holban

1986 *Suită din Sincronie II* pentru orchestră
Suite aus Synchronie Nr. II für Orchester
Suite du Synchrony No. II pour orchestre
Suite from Synchrony No. II for orchestra
Manuskript

Eterofonii pentru Montreux, cvintet de suflători (flaut, oboi, clarinet, horn și fagot)
Heterophonien für Montreux, Bläserquintett (Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott)
Hétérophonies pour Montreux, quintette à vent (flûte, hautbois, clarinette, cor et basson)
Heterophonies for Montreux, quintet of wind-instruments (flute, oboe, clarinet, horn and bassoon)
Editura Muzicală, Bukarest 1989
Edition Salabert, Paris
UA: 29.08.1986
Festival Internationale de Musique Montreux-Vevey, Schweiz
Moraguès Bläserquintett

A Due pentru clarinet și fagot
A Due für Klarinette und Fagott
A Due pour clarinette et basson
A Due for clarinet and bassoon
Manuskript

1987 *Sincronie IV* pentru clarinet, percuție și pian
Synchronie Nr. IV für Klarinette, Schlagzeug und Klavier
Synchronie No. IV pour clarinette, percussions et piano
Synchrony No. IV for clarinet, percussion and piano
Edition Salabert, Paris
UA: 21.03.1989
Bukarest

Trio Contraste
Klarinette : Emil Șein
Schlagzeug: Dan Suci
Klavier: Sorin Petrescu

- 1988 *Monophonie* pentru fagot solo
Monophonie für Fagott solo
Monophonie pour basson seul
Monophonie for solo bassoon
Edition Salabert, Paris
UA: 03.09.1988
Festivalul Orfeul Moldav, Tescani
Fagott: Vasile Macovei
W. : Alexandre Uzunoff
- 1988– *INVOCATIO*, simfonie corală pentru 12 voci; text: vocalize
1989 *INVOCATIO*, Choralsymphonie für 12 Stimmen; Text: Vokalisieren
INVOCATIO, symphonie chorale pour 12 voix; texte: vocalises
INVOCATIO, choral-symphony for 12 voices: text: vocalises
Edition Salabert, Paris 1989
Editura Muzicală, Bukarest 1996
UA: 18.04.1989
Auditorium des Halles, Paris
Les Jeunes Solistes
Dirigent: Rachid Saphir
W.: Colette
- 1989 *Chant-Son* pentru două saxofoane (sopran și alto) cântate simultan de un singur instrumentist
Chant-Son für zwei Saxophone (Sopran- und Altsaxophon) gleichzeitig von einem Instrumentalisten gespielt
Chant-Son pour deux saxophones (soprano et alto) joués simultanément par un seul instrumentiste
Chant-Son for two saxophones (soprano and alto) played simultaneously by one musician
MusikTexte 92 (2002), S. 45-47
Edition Salabert, Paris
UA: 24.05.1989
Pinacoteca Virrcinal de San Diego, Mexico City
Saxophone: Daniel Kientzy
- 1991 *Incantations* pour six percussionnistes (chaque percussionniste joue des instruments: métal, peau, bois)

Incantații pentru șase percuționiști (fiecare percuționist are instrumente din metal, din piele și din lemn)

Beschwörungen für sechs Schlagzeuger (jeder Schlagzeuger spielt sowohl Metall- als auch Fell- und Holzschlagwerk)

Incantations for six percussionists (each percussionist plays on metal-, membranophone- and wood-instruments)

Manuskript

Juli 1992

Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt

Percussionensemble

Leitung: James Wood

- 1992 *Mélodie en grappes d'accords* pour piano, Hommage à Messiaen
Melodie in ciorchine de sunete pentru pian, omagiu lui Messiaen
Melodie in Akkordtrauben für Klavier, Hommage an Messiaen
Melody in a bunch of accords for piano, homage to Messiaen
MusikTexte 45 (1992), S. 55-56

AXION pentru cor de femei și saxophon solist

AXION für Frauenchor und Saxophon

AXION pour chœur de femmes et saxophone

AXION for women-choir and saxophone

Manuskript

UA: 11. April 1992

Radio France, Grand Auditorium, Paris

Saxophon: Daniel Kientzy

Benjamin Britten Chor

Dirigentin: Nicole Corti-Lyant

- 1993 *Sextuplum* pentru oboi, clarinet, fagot, vioară, violoncel și percuție, dedicată ansamblului Archaeus
Sextuplum für Oboe, Klarinette, Fagott, Violine, Violoncello und Schlagzeug
Sextuplum pour hautbois, clarinette, basson, violon, violoncelle et percussion
Sextuplum for oboe, clarinet, bassoon, violin, violoncello and percussion
Editura Muzicală, Bukarest 1999
W.: Ensemble Archaeus

PSALMUS pour six voix

PSALMUS pentru șase voci

PSALMUS für sechs Stimmen

PSALMUS for six voices

Editura Muzicală, Bukarest 1997

UA: 28.11.1993

Huddersfield Contemporary Music Festival, Huddersfield, UK

The King's Singers

- 1994 *Sequentia* pentru șase soliști (flaut, clarinet, vioară, violoncel și percuție)
Sequentia für sechs Solisten (Flöte, Klarinette, Violine, Viola, Violoncello und Schlagzeug)
Sequentia pour six solistes (flûte, clarinette, violon, alto, violoncelle et percussion)
Sequentia for six soloists (flute, clarinet, violin, alto, violoncello and percussion)
 Manuskript
 UA: 25.05.1995
 Sala Radioteleviziunii Române, RTV București (Saal des Rumänischen Rundfunks und Fernsehens RTV, Bukarest)
 Festivalul Săptămîna internațională a Muzicii Noi, Bukarest
- 1994– „*DEISIS*” *Simfonia a IV-a* pentru 21 soliști (3 flauți, 1 oboi, 3 neți, 1 fagot,
 1995 1 corn, 1 trompetă, 1 trombon, 1 tuba, 3 percuționiști, celestă, cvintet de coarde) sau orchestră mare
 „*DEISIS*“ *Symphonie Nr. IV* für 21 Solisten (3 Flöten, 1 Oboe, 3 Klarinetten, 1 Fagott, 1 Horn, 1 Trompete, 1 Tuba, 3 Schagzeuger, Celesta, Streichquintett) oder großes Orchester
 « *DEISIS* » *Symphony No. IV* pour 21 solistes (3 flûtes, 1 hautbois, 1 clarinette, 1 basson, 1 trompette, 1 tuba, 3 percussions, célesta, quintet à cordes) ou grande orchestre
 “*DEISIS*” *Symphony No. IV* for 21 soloists (3 flutes, 1 oboe, 1 clarinet, 1 bassoon, 1 trumpet, 1 tuba, 3 percussions, celesta, string-quintet) or large orchestra
 Manuskript
 UA der Variante für 21 Solisten: 02.04.1995
 Festivalul Săptămîna Internațională a Muzicii Noi, 1995, Bukarest
 Klangforum-Wien Ensemble
 Dirigent: Friedrich Cerha
 UA der Variante für großes Orchester: 24.03.1996
 Wien
 ORF-Symphonieorchester
 Dirigent: Arturo Tamayo
- 1996– „*Litanii la plinirea vremii*” *Simfonia a V-a* pentru orchestra mare (fără percuție)
 1997 „*Litaneien zur Vollendung der Zeit*” *Symphonie Nr. V* für großes Orchester (ohne Schlagzeug)
 « *Litanies à l'accomplissement du temps*' » *Symphonie No. V* pour grand orchestre (sans percussion)
 “*Litanies at the fulfillment of time*” *Symphony No. V* for large orchestra (without percussion)
 Editura Muzicală, Bukarest 2006
 UA: 14.11.1997

Sala Radioteleviziunii Române, RTV București (Saal des Rumänischen Rundfunks und Fernsehens RTV, Bukarest)
Orchestra Radioteleviziunii Române (Rumänisches Radiosinfonieorchester)
Dirigent: Corneliu Dumbrăveanu
UA: 26.05.1998
Festivalul Săptămîna Internațională a Muzicii Noi, Ediția a VIII-a, București 1998
Opera Națională București (Nationaloper Bukarest)
Dirigent: Barry Web

1997– *Undecimum* per 11 instrumenti (flauto/anche piccolo, oboe/anche , fagotto/anche
1998 contrafagotto, corno, tromba, trombone, 2 violini, viola e violoncello)
Undecimum pentru 11 instrumente (flaut/și piccolo, oboi/ și corn englez,
clarinet, fagot/și contrafagot, corn, trompetă, trombon, 2 vioiri, violă și
violoncel)
Undecimum für 11 Instrumente (Flöte/auch Piccolo, Oboe/auch Englischhorn,
Klarinette, Fagott/auch Kontrafagott, Horn, Trompete, Posaune, 2 Violinen,
Viola und Violoncello)
Undecimum pour 11 instruments (flûte/aussi piccolo, hautbois/aussi cor
anglais, clarinette, basson/aussi contre-basson, cor, trompette, trombone, 2
violons, alto et violoncelle)
Undecimum for 11 instruments (flute/also piccolo, oboe/also english-horn,
clarinet, bassoon/also double bassoon, horn, trumpet, trombone, 2 violins, alto,
violoncello)
Manuskript
UA: 07.03.1998
Köln
Klangforum-Wien Ensemble
Dirigent: Pascal Rophé
W.: Peter Oswald und das Klangforum-Wien Ensemble

Undecimum pentru orchestră

Undecimum für Orchester

Undecimum pour orchestre

Undecimum for orchestra

UA: 23.05.2001

Festivalul Săptămîna Internațională a Muzicii Noi, 2001
Sala Radioteleviziunii Române, RTV București (Saal des Rumänischen Rundfunks
und Fernsehens RTV, Bukarest)

Orchestra Radioteleviziunii Române (Rumänisches Radiosinfonieorchester)

Dirigent: Aurelian Octav Popa

2000 *Incantations II*, variantă pentru un percuționist
Beschwörungen Nr. II, Variante für einen Schlagzeuger
Incantations No. II, variante pour un percussionniste
Incantations No. II, version for one percussionist
Manuskript

1998– *Pomenire, un recviem românesc* pentru bas solo, cor mixt și orchestră
2006 *Pomenire, ein Rumänisches Requiem* für Solo-Bass, gemischten Chor und
Orchester
Pomenire, un Requiem roumain pour basse-soliste, chœur mixte et orchestre
Pomenire, a Romanian requiem for soloist, choir and orchestra
Editura Academiei, Bukarest, 2006
UA: 24.03.2006
Ateneul Român, Bukarest
Corul și Orchestra Filarmonicii George Enescu București (Chor und Orchester der
Philharmonie George Enescu Bukarest)
Bass: Pompeiu Hărășteanu
Chordirigent: Iosif Ion Pruner
Dirigent: Horia Andreescu
W.: Colette

Diskographie

Scene, suită pentru 15 instrumentiști (suflători, percuție și contrabas) (1962, rev. 1965)

Szenen, Suite für 15 Instrumentalisten (Bläser, Schlagzeug und Kontrabass)
Electrecord Bukarest, MC 479 (ECE – 0211)
Orchestra simfonică a Radioteleviziunii Române
Dirigent: Iosif Conta

Invențiuni pentru clarinet și pian (1963-1965)

Inventionen für Klarinette und Klavier
Electrecord Bukarest, ECE – 0389
Aurelian Octav Popa: Klarinette
Alexandrina Zorleanu: Klavier

Simfonii pentru 15 soliști (1963)

Symphonien für 15 Solisten
Electrecord Bukarest, ECE - 0159
Filmmusikorchester
Dirigent: Constantin Bugeanu

Formanți pentru 17 coarde soliste cu sau fără alte instrumente (1968)

Formanten für 17 solistische Streicher mit Zusatzinstrumenten oder ohne
ERATO – Paris, Stereo STU – 70630
Ansamblul Ars Nova din Paris,
Dirigent: Marius Constant

Formanți pentru 17 coarde soliste cu sau fără alte instrumente (1968)

Formanten für 17 solistische Streicher mit Zusatzinstrumenten oder ohne
Electrecord Bukarest, ST-ECE - 03516
Ensemble Camerata Bukarest
Dirigent: Paul Staicu

Triplum II pentru clarinet, violoncel și pian (1973)

Triplum II für Klarinette, Violoncello und Klavier
Electrecord Bukarest, ST – ECE - 01407
Ensemble Musica Nova
Florian Popa: Klarinette, Dorel Fodoreanu: Violoncello, Paul Rogojină: Klavier

Sincronie I pentru 2-12 instrumente (1979)

Synchronie Nr. I für 2 bis 12 Instrumente
Electrecord Bukarest, ST-ECE - 01754

Hyperion Ensemble
Dirigent: Iancu Dumitrescu

Aforisme de Heraclit pentru 20 voci soliste (1969)
Die Aphorismen des Heraklit für 20 Solostimmen
Electrecord Bukarest, ST-ECE - 0416
Nationaler Kammerchor Madrigal
Dirigent: Marin Constantin

Ison I pentru 14 soliști: flaut, oboi, trei clarinete, fagot/contrafagot, horn, trompetă, trombon și cvintet de coarde (Ia) sau orchestră mare (Ib) (1971-73)
Ison I für 14 Solisten: Flöte, Oboe, drei Klarinetten, Fagott/Kontrafagott, Horn, Trompete, Posaune und Streichquintett (Ia) oder großes Orchester (Ib)
Electrecord Bukarest, ST-ECE – 01692
Ensemble Ars Nova, Cluj-Napoca
Dirigent: Cornel Țăranu

Echos I pentru vioară solo (1977)
Echos I für Violine solo
Electrecord Bukarest, ST-ECE 01692
Avy Abramovici: Violine

Ison II, concert pentru suflători (patru flaute, patru corni, patru trompete, patru tromboni) și șase percuționiști (1975–76)
Ison II, Konzert für Bläser (vier Flöten, vier Hörner, vier Trompeten, vier Posaunen) und sechs Schlagzeuger Electrecord Bukarest ST-ECE 01692
Philharmonie George Enescu, Bukarest
Dirigent: Cristian Brâncuși

Simfonia a II-a „Opus Dacicum“ pentru orchestră mare (1979–80)
Symphonie Nr. II „Opus Dacicum“ für großes Orchester
Electrecord Bukarest, ST-ECE 02036 und OLYMPIA – London, Compact Disc
OCD 416
Filarmonica Banatul Timișoara (Philharmonisches Orchester Banatul), Timișoara
Dirigent: Remus Georgescu

Eteromorfie pentru orchestră mare (1967)
Heteromorphie für großes Orchester
Electrecord Bukarest, ST-ECE 02036
Rumänisches Radiosymphonie Orchester
Dirigent: Iosif Conta

Tastenspiel (Jocul tastelor) pentru pian (1968)

Tastenspiel für Klavier

Electrecord Bukarest, ST-ECE 02036

Alexandrina Zorleanu: Klavier

Cantos – Simfonia a III-a concertantă

à Daniel Kientzy, Remus Georgescu, Aurelian Octav Popa, Iosif Conta (1984)

Cantos – Konzertante Symphonie Nr. III

für Daniel Kientzy, Remus Georgescu, Aurelian Octav Popa, Iosif Conta

Electrecord Bukarest ST-ECE 02036

Rumänisches Radiosymphonie Orchester

Dirigent: Iosif Conta

Daniel Kientzy: Saxophon

Cantos – Simfonia a III-a concertantă

à Daniel Kientzy, Remus Georgescu, Aurelian Octav Popa, Iosif Conta (1984)

Cantos – Konzertante Symphonie Nr. III

für Daniel Kientzy, Remus Georgescu, Aurelian Octav Popa, Iosif Conta

OLYMPIA – London, Compact Disc OCD – 410

Rumänisches Radiosymphonie Orchester

Dirigent: Iosif Conta

Daniel Kientzy: Saxophon

Sincronie II „Omagiu lui Enescu și Bartók“ pentru orchestră (1981)

Synchronie Nr. II „Hommage an Enescu und Bartók“ für Orchester

Electrecord Bukarest, ST-ECE 02036

Rumänisches Rundfunkorchester

Dirigent: Cristian Brâncuși

Unisonos II pentru orchestră (1972)

Unisonos II für Orchester

Electrecord Bukarest, ST-ECE 02036

Rumänisches Rundfunkorchester

Dirigent: Cristian Brâncuși

Sincronie III pentru flaut, oboi și fagot (1985)

Synchronie Nr. III für Flöte, Oboe und Fagott

Electrecord Bukarest, ST-ECE 03102

Trio Syrinx

Dorel Baicu: Flöte

Dorin Gliga: Oboe

Pavel Ionescu: Fagott

Sincronie per quattro per flauto, oboe, violino e violoncello (1985)

Synchronie für vier für Flöte, Oboe, Violine und Violoncello

Electrecord Bukarest, ST-CS 0218

Ansamblul Concordia

Chant-Son pentru două saxofoane (sopran și alto) cântate simultan de un singur instrumentist (1989)

Chant-Son für zwei Saxophone (Sopran- und Altsaxophon) gleichzeitig von einem Instrumentalisten gespielt

Electrecord Bukarest, ST – CS 0264

Daniel Kientzy: Saxophone

Simfonia a IV-a „DEISIS” pentru 21 soliști sau orchestră mare (1995)

Symphonie Nr. IV „DEISIS“ für 21 Solisten oder großes Orchester

UCMR-ADA, CD 1, Creații simfonice românești, 004

Bibliographie

Schriften von Ștefan Niculescu

Bücher

George Enescu. Monografie (lucrare colectivă), Editura Academiei Române, București 1964.

Reflecții despre muzică (Gedanken über Musik), Editura Muzicală, București 1980.

Reflecții despre muzică (Gedanken über Musik), Editura Academiei Române, București 2006.

Aufsätze

Erscheinungsort der im Folgenden genannten Periodika ist, wenn nicht anders angegeben, București/Bukarest.

Sonata a III-a pentru pian de George Enescu, in: *Muzica* 6, nr. 8, 1956.

Două concerte Enescu, in: *Muzica* 7, nr. 1, 1957.

Cvartetul de coarde și pian nr. 2 de George Enescu, in: *Muzica* 7, nr. 3, 1957.

Aspecte ale creației enesciene în lumina Simfoniei de cameră, in: *Studii de Muzicologie*, Vol. 8, Editura Muzicală, București 1958.

Printre iubitorii muzicii din capital, in: *Muzica* 8, nr. 3, 1958. Zusammen mit A. Cassvan und A. Stroe.

Liedul și tema contemporană, in: *Muzica* 9, nr. 4, 1959.

In sprijinul mișcării muzicale de masă. Orchestra simfonică – o înfloritoare activitate a artiștilor amatori, in: *Muzica* 9, nr. 6, 1959.

Importanța ritmului în structura melodiei și în stabilirea unei tipologii a creației muzicale românești, in: *Muzica* 9, nr. 6, 1959.

George Enescu. Despre principiile sale de creație, in: *Muzica* 10, nr. 4, 1960.

Culoarea în muzică, in: *Omagiu lui George Oprescu*, Editura Academiei Române, București 1961.

Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu, in: *SCIA (Studii de cercetări de istoria artei, teatru, muzică, cinematografie)* anul VIII, nr. 2, 1961.

Octetul de coarde de George Enescu, in: *SCIA* anul IX, nr. 1, 1962.

Un punct de vedere. Tradiții ale muzicii noastre, in: *Contemporanul*, anul CMLXXII, nr. 4, 27. 04. 1962.

Creația de cântece a lui Mihail Jora, in: *SCIA*, anul X, nr. 2, București 1963.

Ze studiow nad tworczością George Enescu (Studiind creația lui George Enescu), in: *Muzyka*, Jahrgang VIII, nr. 3, Varșovia 1963.

Sur un problème de contrepoint rythmique (în colaborare cu matematicienii Paul Constantinescu și Stelian Niculescu), in: *Revue roumaine de mathématiques pures et appliquées*, Tom. IX, nr. 7, Editura Academiei Române, București 1964.

Universalitatea lui George Enescu, in: *Contemporanul*, anul CMLXXV, nr. 19, 07. 05. 1965.

Muzicienii contemporani. Anton Webern, in: *Muzica* 15, nr. 4, 1965. (Basierend auf einem Vortrag, den Ștefan Niculescu am 18.01.1965 in Bukarest am Konservatorium Ciprian Porumbescu gehalten hat.)

Muzica românească și tendințele artei contemporane, in: *Muzica* 15, nr. 11, 1965.

Discuție: Raportul între național și universal în lumina dezvoltării istorice a muzicii (Ștefan Niculescu und Zeno Vancea), in: *Muzica* 16, nr. 3, 1966.

Discuții. Opinii despre raportul între muzică, interpreți și public, in: *Muzica* 16, nr. 7, 1966.

Curenți și tendințe în muzica contemporană. Pe marginea cursurilor de vară de la Darmstadt (Ștefan Niculescu und Aurel Stroe), in: *Muzica* 16, nr. 11, 1966.

Național și universal în creația lui George Enescu, in: *Național și universal*, Editura Conservatorului, București 1967.

Muzica contemporană. Aspecte ale gândirii teoretice și stilistice la Xenakis și Boulez, in: *Muzica* 17, nr. 6, 1967.

- Despre timp ca dimensiune a muzicii*, in: *ASTRA* 3, Nr. 3 (22), București 1968.
- Georges Enesco et le langage musical du XX-siècle*, in: *Studii de Muzicologie*, Editura Muzicală, Vol. 4, București 1968.
- Un imperativ: organizarea unui festival de muzică românească*, in: *Amfiteatru* 3, nr. 27, 1968.
- Eterofonia*, in: *Studii de Muzicologie* Vol. 5, Editura Muzicală, București 1969.
- Beethoven printre noi*, in: *Secolul XX*, nr. 4 (124), 1971.
- Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore și raporturile lor cu eterofonia*, in: *Studii de Muzicologie*, Vol. 8, Editura Muzicală, București 1972.
- Ligeti și Cage*, in: *România Literară* 6, nr. 2, 11. 01. 1973.
- Compozitori actuali*, in: *România Literară*, anul VI, nr. 2, 11. 01. 1973.
- Probleme teoretice ale muzicii contemporane. O teorie a sintaxei muzicale*, in: *Muzica* 23, nr. 3 (244), 1973.
- Mihail Andricu*, in: *Muzica* 24, nr. 2 (255), 1. 1974.
- Enesco, aujourd'hui*, in: *Muzica* 24 nr. 10 (264), 1974.
- Modernitatea unui clasic (Modernität des Gründers)*, in: *Tribuna României*, anul IV, nr. 59, 15. 04. 1975.
- Pensées sur Georges Enesco*, in: *Enesciana* I, Editura Academiei Române, București 1976.
- Frazarea la Celibidache*, in: *Muzica* 28, nr. 7 (310), 1978.
- Reflecții asupra conceptelor de „conținut” și „formă” in muzică*, in: *Muzica* 29, nr. 1 (316), 1979. Idem in französischer Sprache: *Réflexions sur les concepts de « contenu » et de « forme » en musique*, in: *Muzica* 29, nr. 8 (323), 1979.
- Interferențe posibile*, in: *Revista ARTA*, anul XXVII, nr. 9-10, 1980.
- George Enescu și a III-a sa Sonată pentru pian și vioară*, in: *Muzica* 31, nr. 9 (348), 1981.

Simfoniile lui Beethoven în lectura lui Igor Markevitch, in: *Muzica* 33, nr. 10 (373), 1983.

Între individual și general (Entre individual et général), in: *Revista Arta*, anul XXX, nr. 11, 1983.

Bach. Un Orfeu pământean, in: *România Literară* 18, nr. 11, 14. 03. 1985.

Un nou „spirit al timpului” în muzică, in: *Muzica* 36, nr. 9 (408), 1986, idem (auf Französisch: *Un nouvel « Esprit du temps » en musique*) in: *Muzica* 37, nr. 4 (415), 1987, idem (auf Rumänisch) in : *Roman Vlad. Istoria dodecafoniei*, Editura Național, București 1998.

Întâlnire cu Messiaen, in: *Muzica* 42, nr. 3, 1992.

La musica de hoy y la heterofonia, in: *Variationes* nr. 1, Valencia 1992.

Planetarische Grammatik, in: *MusikTexte* 45 (1992).

In memoriam Wilhelm Georg Berger, in: *Literatorul*, anul 113, nr. 11, (80), 19. 03. 1993, idem in: *SCIA*, anul IL, 1993.

Muzica din Bisericile de azi, in: *Dilema veche (fosta Dilema)*, anul II, nr. 66, 1994.

Discursul de recepție la Marele Premiu „George Apostu”, in: *Vitraliu* 4, nr. 8, Bacău 1995.

Laudatio. György Ligeti, in: *Muzica, Serie nouă* 8, nr. 3 (31), 1997. Dieser Text entspricht dem Vorschlag von Ștefan Niculescu für eine Rede anlässlich des Auswahlverfahrens zur Aufnahme in die Rumänische Akademie (Academia Română). Er wurde am 28.März 1997 während der Geheimwahlen der Generalversammlung in der Akademie vorgetragen.

Vasile Băncilă. Vocația paideică, in: *Manuscriptum* 29, nr. 3-4 (112-113), 1998.

Zum Thema, in: *Almanach „An den Rändern Europas“*, Wien 1998.

Gânduri pentru compozitorul și profesorul Vasile Spătărelu, in: *Arta*, anul XLV, nr. 9, Iași 1998.

Local și global în muzică, in: *Muzica, Serie nouă*, anul 10, nr. 4, 1999; idem: *Global Language in Music*, in: *Millenium III*, nr. 4, *Workshop for Ideas and Projects for European Integration and Global Civilisation*, Bucharest 2000; idem: *Die Ränder*

und das Zentrum. Lokale und globale Sprachen in der Musik, in: *MusikTexte* 92 (2002).

Daniel Kientzy. *Laudatio*, in: *Actualitatea Muzicală*, anul XII, nr. 271, 15. 06. 2001.

Enescu și lumea de azi, in: *Muzica, Serie nouă*, anul XVI, nr. 4, 2005.

Schriften über Ștefan Niculescu

Sava, Iosif: *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX*, Editura Muzicală, București 1991.

Mociulschi, Adrian Leonard: *Ștefan Niculescu. Poetică, Matematică și Armonie muzicală*, Editura Curtea Veche Publishing, București 2010.

Ein detailliertes, auf Vollständigkeit bedachtes Verzeichnis der Einträge und Aufsätze zu Leben und Werk Ștefan Niculescus in Lexika, Sammelbänden, Zeitschriften und Zeitungen hält das *Archiv für osteuropäische Musik*, Carl von Ossietzky Universität, Oldenburg, bereit:

<http://www.musik.uni-oldenburg.de/komposition/37955.html>

Anhang

Nachweise

Erinnerungen

Violeta Dinescu: *Ștefan Niculescu: Komponist, Musikwissenschaftler, Pädagoge*. Originalbeitrag.

Violeta Dinescu: *Erinnerung an Ștefan Niculescu*. Originalbeitrag.

Reinhard Lauer: *Laudatio* anlässlich der Verleihung des Herder-Preises (1994).
Aus: Festschrift zur Herder-Preisverleihung der Alfred Toepfer Stiftung F.V.S., Hamburg 1994.

Beiträge von Ștefan Niculescu

Die Universalität George Enescus

Hier nach: *Reflecții despre muzică (Gedanken über Musik)*, Editura Muzicală, Bukarest 1980, S. 166–171. Übersetzung aus dem Rumänischen: Maria Herlo.

George Enescu und die musikalische Sprache des 20. Jahrhunderts

Vortrag beim Internationalen Musikwissenschaftlichen Symposium George Enescu, 12.–14. September 1967. Zweisprachige Veröffentlichung auf Rumänisch und Französisch unter dem Titel: *George Enescu și limbajul muzical din secolul XX* bzw. *Georges Enesco et le langage musical du XX-ème siècle*, in: *Studii de muzicologie*, Vol. IV, Bukarest 1968, S. 89–95 bzw. S. 96–102.

Hier nach: *Reflecții despre muzică (Gedanken über Musik)*, Editura Muzicală, Bukarest 1980, S. 172–180. Übersetzung aus dem Rumänischen: Maria Herlo.

Eine Theorie der musikalischen Syntax

Hier nach: *Reflecții despre muzică (Gedanken über Musik)*, Editura Muzicală, Bukarest 1980, S. 279–292. Übersetzung aus dem Rumänischen: Maria Herlo; Umzeichnungen der Abbildungen: Nicolae Manolache und Violeta Dinescu.

Heterophonie

Vortrag bei dem Kongress *Întîniri ale tradițiilor muzicale – surse ale viitorului (Begegnungen musikalischer Traditionen – Quellen der Zukunft)* im Rahmen der Biennale in Zagreb im Jahre 1969, Veröffentlichung des Bukarester Konservatoriums Ciprian Porumbescu (heute: Nationale Musikuniversität Bukarest) in *Studii de muzicologie (Musikwissenschaftliche Studien)*, Bd. V, Editura Muzicală a Uniunii

compozitorilor, Bukarest 1969, S. 65–77; Neuveröffentlichung in Französisch unter dem Titel *L'Hétérophonie*, in: *Revue roumaine d'histoire de l'art, Série théâtre, musique, cinéma*, Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, Nr. 2, Bd. IX, Bukarest 1972, S. 117–123.

Hier nach: *Reflecții despre muzică (Gedanken über Musik)*, Editura Muzicală, Bukarest 1980, S. 271–278. Übersetzung aus dem Rumänischen: Maria Herlo; die Abbildung S. 69 wurde nach der Vorlage neu gesetzt.

Zwischen Individuellem und Allgemeinem

Hier nach: *Reflecții despre muzică (Gedanken über Musik)*, Editura Academiei Române, Bukarest 2006, S. 25–34. Übersetzung aus dem Rumänischen: Maria Herlo.

Originalität und Metier. György Ligeti und Ștefan Niculescu im Gespräch mit Karsten Witt

Hier nach: *MusikTexte* 92 (2002), S. 37–44.

Die Ränder und das Zentrum. Lokale und globale Sprachen in der Musik

Hier nach: *MusikTexte* 92 (2002), S. 53–57.

Planetarische Grammatik

Aus: *MusikTexte* 45 (1992), S. 54–56.

Schöpfung in der Musik. Ștefan Niculescu und Nicolae Teodoreanu im Gespräch

Aus: *Revista Nr. 14 plus minus*, Contemporary Music Journal, 10.02.2012.

Übersetzung aus dem Rumänischen: Violeta Dinescu und Roberto Reale.

Letzte Worte... geheime Dinge. Ștefan Niculescu in der Erinnerung von Nicolae Teodoreanu

Aus: *Muzica IX*; Nr. 1, 2008, S. 76–79. Übersetzung aus dem Rumänischen: Violeta Dinescu und Roberto Reale.

Komponisten-Colloquium 2006, Symposium *Zwischen Zeiten* 2007 und ergänzende Beiträge

Kadja Grönke: *Ștefan Niculescu 2006 in Oldenburg*. Originalbeitrag.

Dan Dediu: *Musik der Lithosphäre*. Originalbeitrag.

Bei Peng: *Tastenspiel – ein harmonisches Spiel mit den Tasten*. Originalbeitrag.

Adina Sibianu: *Melodische und harmonische Techniken in Ștefan Niculescus „DEISIS“ Symphonie Nr. IV*. Originalbeitrag.

Martin Kowalewski: *Ricercare in uno. Auf der Suche nach dem Einen*. Originalbeitrag.

Eva-Maria Houben: *Beim Hören von Ștefan Niculescus „DEISIS“ Symphonie Nr. IV für 21 Solisten oder großes Orchester*. Originalbeitrag.

Corneliu Dan Georgescu: *Ștefan Niculescu und das Erhabene*. Originalbeitrag.

Laura Manolache: *Ștefan Niculescu – zwischen rumänischer Tradition und europäischer Avantgarde*. Originalbeitrag

Michael Heinemann: *Annäherungen. Zu Ștefan Niculescus Ricercare in uno*. Originalbeitrag.

Monika Jäger: *Niculescu Tastenspiel – ein Spiel? Entwurf einer Unterrichtsreihe für die Oberstufe*. Originalbeitrag.

Thomas Beimel: *Vereinigung von Gegensätzen. Die Heterophonie im Werk von Ștefan Niculescu*.
Aus: *MusikTexte* 92 (2002), S. 48–52.

Paul Thissen: *Gattungsreurse in Ștefan Niculescus opus ultimum Pomenire (Andacht), ein Rumänisches Requiem für Solo-Bass, gemischten Chor und Orchester (2006)*. Originalbeitrag.

Abbildungen

Fotografien

S. 11, 118: Nicolae Manolache.

S. 17, 19, 188: Sabrina Ene.

S. 20: Privatsammlung.

Partituren

Alle Abbildungen von Partituren, sofern nicht anders angegeben: Editura Muzicală, Bukarest.

S. 152, 153, 213, 215, 216, 217, 220, 222: 1972 by Hans Gerig Musikverlage, Köln; 1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden; für alle Länder außer Rumänien.

S. 185 : Éditions d'État pour la Littérature et l'Art, Bukarest.

S. 198: 1967 by Boosey & Hawkes Music Publishers Limited. Mit freundlicher Genehmigung des Musikverlags Boosey & Hawkes, Bote & Bock GmbH, Berlin.

S. 183, 184, 187 Manuskript.

Die Autoren

Thomas Beimel

wurde am 30. Mai 1967 in Essen geboren. Er absolvierte ein Bratschenstudium bei Prof. Konrad Grahe an der Folkwang-Hochschule in Essen und bei Karin Wolf vom Verdi-Quartett. Von 1988 bis 1992 studierte er Instrumentalpädagogik an der Hochschule für Musik Rheinland. 1989 gründete er das Ensemble Partita Radicale. Seine Arbeit umfasst Programme mit strukturierten Improvisationen, Filmmusik, Musiktheater, Kinderprogrammen und Kooperationen mit KomponistInnen. Seit 1991 veröffentlichte er mehrere musikwissenschaftliche Arbeiten, u. a. zwei Bücher über die belgische Komponistin Jacqueline Fontyn und die rumänische Komponistin Myriam Marbe. Seit 1998 arbeitet er auch im Rundfunk (Themenschwerpunkte u.a.: „zeitgenössische Musik in Rumänien und Lateinamerika“ sowie „klassische Moderne in Osteuropa“).

1997 Hinwendung zur Komposition und privates Kompositionsstudium bei Myriam Marbe in Bukarest. 1999 Uraufführung der ersten Oper *Idyllen* nach einem Roman von Jean Paul am Stadttheater Mönchengladbach, 2001 Bühnenmusik zur ersten integralen Theaterfassung von Franz Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie*, Wuppertaler Opernhaus. 2002 Uraufführung von *faltenbalg* für 5 Akkordeonorchester in Bochum.

2004 Auszeichnung mit dem Impulse-Sonderpreis für Komposition. April 2005 bis März 2006 Arbeitsstipendium im Internationalen Künstlerhaus Villa Concordia, Bamberg.

Dan Dediu

geboren 1967, studierte Komposition in Bukarest bei Ștefan Niculescu und Dan Constantinescu und später bei Francis Burt in Wien. 1990 erhielt er das Herder-Stipendium der Alfred-Toepfer-Stiftung, Hamburg, und 1991 das Alban Berg Stipendium, Wien. 1994 Einladung zum Institut IRCAM, 1997–98 Fellow am New Europe College-Institute for Advanced Studies in Bukarest und 1998 Gast des Wissenschaftskollegs zu Berlin. 1999, 2001 und 2007 künstlerische Leitung des Festivals für Neue Musik in Bukarest. 2003 begründete er das Ensemble Profil-Sinfonietta. 1995 Promotion in Musikwissenschaft mit der Arbeit *Die Phänomenologie des Komponierens* an der Universität für Musik Bukarest. Kompositionspreise in Budapest, Dresden, Wien, Bukarest, Ludwigshafen am Rhein, London, Paris, Berlin. 2000–2008 leitete Dediu die Kompositionsabteilung der Universität für Musik in Bukarest. 2008–2012 wurde er zum Rektor der Universität für Musik in Bukarest gewählt. Sein Œuvre umfasst mehr als 150 Werke, u. a. vier Symphonien und mehrere Orchesterstücke (*Visceralia-Tetralogie: Frenesia, Verva, Grana, Spăima; Rain Music, Hymnus phantasticus, Atlantis*), vier Opern (*Postfiction, Münchhausen – Herr der Lügen, Eva!, A Lost Letter*), „Gotik“-Konzertzyklus, 5 Streichquartette, 7 Trios, Klaviermusik, Liederzyklen, elek-

tronische Musik. Dan Dediu hat zahlreiche Artikel und fünf Bücher zur Musik veröffentlicht. Darüber hinaus hat er von 2006 bis 2011 mehr als 100 Fernsehsendungen (TVR Cultural) über Musik realisiert.

Violeta Dinescu

geboren 1953 in Bukarest. Nach dem Abitur studierte sie am Bukarester Ciprian-Porumbescu-Konservatorium Komposition, Klavier und Pädagogik und beendete ihre Ausbildung 1976 mit Auszeichnung. Ein George-Enescu-Stipendium ermöglichte ihr, anschließend ein Jahr lang intensiv mit Myriam Marbe zu arbeiten, was sie rückblickend als einen der großen Glücksfälle ihres Lebens bezeichnet.

Seit 1982 lebt Violeta Dinescu in Deutschland. Nach Unterrichtstätigkeit an der Hochschule für Evangelische Kirchenmusik Heidelberg (1986–1991), an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt (1989–1992) und an der Fachakademie für Evangelische Kirchenmusik Bayreuth (1990–1994) hat sie seit 1996 eine Professur für Angewandte Komposition an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg inne. Außerdem leitet sie immer wieder Kurse an verschiedenen amerikanischen Universitäten sowie an anderen Institutionen des In- und Auslands.

Für ihre Kompositionen erhielt sie zahlreiche internationale Preise und Auszeichnungen.

Corneliu Dan Georgescu

geboren 1938; Studien am Konservatorium Ciprian Porumbescu, Bukarest (heute: Nationale Musikuniversität, u. a. bei Mihail Andricu, Alfred Mendelsohn, Tiberiu Olah, Tiberiu Alexandru); Komponist und Musikethnologe, tätig am Institut Constantin Brăiloiu in Bukarest (1962–1983), dann am „Institut für vergleichende Musikstudien und Dokumentation“ (1989–1991) und an der Freien Universität in Berlin (1991–1994). Seine Musik beruht streng auf geometrischen Proportionen und vermeidet gezielt die Anlehnung an verschiedene avantgardistische bzw. post-moderne Tendenzen. Schlüsselbegriffe für sein Schaffen sind: elementare, archetypische Musikstrukturen, statische, kontemplative, atemporelle Formen, Palimpsest, Sectio Aurea.

Kadja Grönke

Studium der Musikwissenschaft, Kunstgeschichte, Slawistik und Romanistik in Kiel. Promotion dort mit *Studien zu den Streichquartetten 1 bis 8 von Dmitri Schostakowitsch* (1993). Anschließend Habilitation an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg mit der interdisziplinären Arbeit *Frauenschicksale in Tschaikowskys Puschkin-Opern. Aspekte einer Werke-Einheit* (Schott 2002) und Privatdozentur. Lehrstuhlvertretungen an den Universitäten Marburg (Sommersemester 2001) und Kassel (Sommersemester 2009 bis Sommersemester 2010) sowie Lehraufträge an weiteren Universitäten. Wissenschaftliche Mitarbeiterin bei der Louis-Spohr-Gesellschaft Kassel (2006–2008), am Sophie Drinker In-

stitut Bremen (seit 2010) und an der Universität Leipzig (Felix Mendelssohn Bartholdy Briefausgabe, seit 2010). Aktive Mitarbeit in der Tschaikowsky-Gesellschaft e. V. und im Expertenarbeitskreis des IEPG (Institut für medizinische Ethik, Grundlagen und Methoden der Psychotherapie und Gesundheitskultur) Mannheim. Zahlreiche Publikationen, schwerpunktmäßig zu Musik des 19. und 20. Jahrhunderts und interdisziplinären Themen.

Michael Heinemann

geboren 1959 in Bergisch Gladbach, studierte zunächst an der Musikhochschule Köln (Kirchenmusik, Orgel), dann in Köln, Bonn und Berlin Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte. Seit 2000 Professor für Musikgeschichte an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden, seit 2010 auch an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin.

Veröffentlichungen insbesondere zur Bach-Rezeption sowie zu Robert Schumann (Mitherausgeber der Schumann-Briefedition).

Eva-Maria Houben

geboren 1955 in Rheinberg am Niederrhein; Studium an der Folkwang-Hochschule für Musik Essen (Schulmusik, Künstlerische Abschlussprüfung), Orgel bei Gisbert Schneider (seither Orgelkonzerte bis heute). Promotion und Habilitation an der Gerhard-Mercator-Universität Duisburg bei Norbert Linke.

Unterrichtstätigkeit an verschiedenen Gymnasien, Lehraufträge für Musikwissenschaft an der Gerhard-Mercator-Universität Duisburg und an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf. 1993 Berufung als Professorin an das Institut für Musik und Musikwissenschaft der Technischen Universität Dortmund. Schwerpunkte ihrer Forschung und Lehre sind Musiktheorie und Neue Musik.

Sie ist verbunden mit der Wandelweiser-Komponistengruppe. In der Edition Wandelweiser (Haan) werden ihre Kompositionen verlegt. Ihre Werkliste umfasst Kompositionen für Orgel, Klavier und andere Soloinstrumente, Stimme und Klavier, Bläserensemble, Kammerensemble, Streichquartett, Stimme und Ensemble, Orchester und Chor.

Zahlreiche Veröffentlichungen zur neuen Musik, u. a. zu Adriana Hölszky, Violeta Dinescu, Hans-Joachim Hespos, zum Wandelweiser Komponisten-Ensemble.

Monika Jäger

geboren 1971, Studium der Musikpädagogik und Musikwissenschaft an der TU Dortmund; 2001/02 Mitarbeiterin im EU-Projekt *Why / How opera education today?* (Uni Münster); 2003 Lehrauftrag Musikdidaktik an der TU Dortmund; Veröffentlichungen zu Kompositionen und musikalischem Wirkungskreis Dinu Lipattis; 2008 Promotion *Das kompositorische Werk von Dinu Lipatti als Teil der europäischen Moderne* (TU Dortmund); Studienrätin für Musik, Sozialwissenschaften und Geschichte in Berlin.

Martin Kowalewski

geboren 1976 in Bremen, studierte Philosophie, Psychologie und Germanistik in Hamburg und Oldenburg. Seine Schwerpunkte liegen im Bereich Ästhetik, Kunstphilosophie, Hermeneutik und Wissenschaftstheorie. Zurzeit promoviert er bei Michael Sukale und Violeta Dinescu in Oldenburg über das Thema *Die Ver-räumlichung in der abendländischen Musik*. Darüber hinaus ist er journalistisch tätig.

Im September 2011 hat Martin Kowalewski am Internationalen George Enescu Symposium im Rahmen des XX. George Enescu Festivals in Bukarest referiert. Sein Thema war *Monodie und Heterophonie – das Schwanken der Raumperspektiven in George Enescus „Oktett“*.

Laura Manolache

geboren in Bukarest/Rumänien, studierte Musikwissenschaften bei Viorel Cosma (1978–1982) und Komposition bei Myriam Marbe (1992), Tiberiu Olah (1994–2001) und Doina Rotaru (2001–2002). Teilnahme an den Internationalen Ferienkursen für Musik in Darmstadt (1990), DAAD-Jahresstipendiatin an den Musikwissenschaftlichen Instituten in Köln (1992–1993) und Osnabrück (1999, 2003), sowie Stipendiatin der rumänischen Akademie-Stiftung der Familie Menahem H. Elias am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Wien (1996). Ab 1991 Dozentin an der Nationalen Musikuniversität Bukarest in den Unterrichts-bereichen Musikwissenschaften und europäische Musikgeschichte (Promotion 1995). Bis 2009 war Laura Manolache Organisatorin des internationalen George-Enescu-Symposiums für Musikwissenschaften, das alle zwei Jahre im Rahmen des Internationalen George-Enescu-Musikfestivals in Bukarest stattfindet. Seit 2006 auch Leiterin des George-Enescu-Nationalmuseums.

Als Komponistin hat Laura Manolache zahlreiche Instrumental- und Kammermusikstücke komponiert sowie symphonische Werke, die mit dem II. Preis des nationalen Wettbewerbes für Kammermusik (Streichquartett, 1998) und dem Großen Preis des internationalen Wettbewerbes Aperto (Trio *Regards* für Violine, Klarinette und Klavier, 1999) ausgezeichnet wurden. Die meisten Kompositionen wurden vom Rumänischen Rundfunk aufgenommen und von Editura Muzicală (Bukarest) und vom Musikverlag Müller & Schade (Bern) veröffentlicht. Ihre Musik wurde in Konzerten und Festivals sowohl in Rumänien als auch in verschiedenen anderen europäischen Ländern aufgeführt.

Zu ihren musikwissenschaftlichen Schriften, die von Editura Muzicală veröffentlicht wurden, gehören: *George Enescu. Interviews* (1. Auflage, 2 Bände: 1988, 1991 – Preis des Rumänischen Komponistenverbandes, 1988; II. Auflage 2005), *Dämmerung des tonalen Zeitalters* (2001 – Preis der Rumänischen Akademie), *Sechs Bilder rumänischer Komponisten* (2002), *Theodor Rogalski* (2006).

Bei Peng

geboren in Guiyang-City (Südwestchina), bekam als Kind ihren ersten Klavierunterricht bei Prof. Zhu. Von 1997 bis 2001 studierte sie an der Südwestchina-

Universität (Hauptfach: Klavier und Musikerziehung). Von 2003 bis 2010 studierte sie an der Universität Oldenburg Musik und Philosophie mit Schwerpunkt Komposition und Musikwissenschaft (Musik unserer Zeit) bei Prof. Violeta Dinescu. Seit 2011 promoviert sie mit dem Thema Komparative Musiktheorie und Musikphilosophie am Musikwissenschaftlichen Seminar der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.

Adina Sibianu

geboren 1981 in Ploiesti (Rumänien), studierte von 2000 bis 2005 an der Universität Bukarest Komposition (Abschluss bei Prof. Dan Dediu). 2006 nahm sie als Erasmus-Stipendiatin ein Kompositionsstudium bei Prof. Violeta Dinescu an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg auf. Sie schloss ein Promotionsstudium in Bukarest an und promovierte dort 2011.

Auszeichnungen: 2. Platz beim Kompositions-Wettbewerb Paul Constantinescu, Bukarest (2002).

Teilnahme an nationalen und internationalen musikwissenschaftlichen Symposien: *Zwischen Zeiten* (Oldenburg, Deutschland, 17.–19. November 2006), *Repere ale creației românești contemporane* (Bukarest, 2. Mai 2007), *Komponieren unter Verdacht* (Oldenburg, 23.–25. November 2007).

Ihre Kompositionen wurden auf verschiedenen Festivals aufgeführt: u. a. beim Tinerimea Română (Bukarest, 2009) und auf Schloss Cantacuzino (Bukarest, 2011), im Radio-Saal (Bukarest, 2010), beim Kompositions-Wettbewerb George Enescu (Bukarest, 2011).

Paul Thissen

Geboren 1955 in Kleve, Studium der Kirchenmusik (A-Examen), Schulmusik und Germanistik (1. Staatsexamen) an der Folkwang-Hochschule und der Universität Essen. Studium der Musikwissenschaft am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold. Promotion (*Zitatechniken in der Symphonik des 19. Jahrhunderts*) sowie Habilitation (*Destruktion und Entfunktionalisierung einer Gattung. Requiemkompositionen im 20. Jahrhundert*) und Erlangung der *venia legendi* für das Fach Historische Musikwissenschaft. Seit 1987 Leiter des Referats Kirchenmusik im Erzbischöflichen Generalvikariat Paderborn. Privatdozent an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden und Honorarprofessor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Detmold. Neben regelmäßigem Konzertieren als Organist Veröffentlichung wissenschaftlicher Arbeiten vor allem zur Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Zuletzt: *Das Requiem im 20. Jahrhundert*, 2 Teile, Sinzig 2011.

