Archiv für osteuropäische Musik
Quellen und Forschungen

Herausgegeben von Violeta Dinescu
und Michael Heinemann

Band 3

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

Im Jahre 2006 begründete Violeta Dinescu mit einem Symposium, das dem Schaffen George Enescus gewidmet war, die Reihe *Zwischen Zeiten/shifting times*. Weitere Symposien rückten Leben und Werk von Ştefan Niculescu, Pascal Bentoiu, Sigismund Toduţă, Paul Constantinescu und Myriam Marbe ins Zentrum, um am Beispiel rumänischer Komponistinnen und Komponisten Relevanz und Bedeutung osteuropäischer Musik zu diskutieren: durch exemplarische Analysen und die Vorstellung von ästhetischen (Programm-)Schriften, durch die Dokumentation von Leben und Schaffen in Werkverzeichnissen, Diskographien und Hinweisen zu weiterführender Literatur.

Diesen Publikationen werden Forschungen aus dem Archiv für osteuropäische Musik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg an die Seite gestellt, das, 1996 von Violeta Dinescu gegründet, von Karl-Ernst Went systematisch betreut und erweitert

Dieses Archiv sammelt Musik und Musikschriften aus dem gesamten Osten Europas, doch auch Tonträger, Bücher, Zeitschriften, elektronische Medien, und stellt mit Konzertprogrammen und weiteren Dokumenten umfangreiches Material zur wissenschaftlichen Auswertung bereit. 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 in der Sammlung rumänischer Musik. Die Bestände umfassen das gesamte publizierte Werk George Enescus (1881–1955) in Partituren und Tonträgern sowie annähernd vollständig die Werke von Anatol Vieru (1926–1998), Pascal Bentoiu (*1927), Ştefan 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 die Beschäftigung mit den Überlieferungen der Volksmusik. Osteuropa hat eine der ältesten und reichsten Volksmusiktraditionen der Welt. Lieder und Musizierpraxis legten die Grundlage für ein Musikleben, das mündlich überliefert wurde, durch fahrende Musiker eine große Verbreitung fand und oftmals lokale Eigentraditionen unabhängig von politischen Grenzen ausbildete. Inwieweit hier Einflüsse aus asiatischer Musik wirksam wurden, bleibt ebenso zu untersuchen wie die Auswirkungen dieser Klänge auch auf die Kunstmusik Süd- und Westeuropas.

Einen weiteren Akzent bildet die religiöse Musik. Die Liturgien der lateinischen Kirche und der Orthodoxie in Bulgarien, Georgien, Griechenland, Rumänien, Russland, Serbien und der Ukraine haben im Lauf vieler Jahrhunderte große Musikschätze hervorgebracht; auch die nichtliturgische Kirchenmusik hat in Osteuropa eine lange Tradition. Hinzu kommt der Einfluss der byzantinischen Kultur,

deren Relevanz für die Entwicklung der europäischen Musik kaum ansatzweise untersucht wurde.

Schließlich sei die Bedeutung der Konzertmusik erwähnt. In vielen Ländern Osteuropas fällt der Beginn einer ausgeprägten Musikgeschichte mit der Konstitution 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 bis in die Gegenwart prägen.

Neben Sammelbänden oder Monographien werden in dieser Schriftenreihe auch Übersetzungen zentraler Texte vorgelegt, um Forscherinnen und Forschern Materialien zur Erschließung dieser Musik anzubieten. Standardliteratur zur Musik bedeutender Komponistinnen und Komponisten, zur traditionellen Volksmusik Osteuropas und zu traditionellen Instrumenten oder zur byzantinischen Musik kann so einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich werden – und Beiträge zu aktuellen Diskursen der Musik- und Kulturwissenschaften bieten: Aus welchen kulturhistorischen Kontexten heraus können Werke osteuropäischer Komponistinnen und Komponisten erschlossen werden? Mit welchem musiktheoretischen Vokabular wird eine angemessene Analysesprache möglich? Welche Bedeutung und welchen Einfluss hatte das Studium europäischer Konzertmusik für rumänische Komponistinnen und Komponisten gehabt? Welche Aspekte einzelner Musikwerke erlauben einem Publikum, das mit osteuropäischen Traditionen wenig vertraut ist, neue Hörerfahrungen? Wie kann eine adäquate Rezeption gelingen?

Die Schriftenreihe, die dem Austausch dienen will, lädt alle zur Mitarbeit ein, die sich – auch mit eigenen Forschungen und Fragestellungen – den oft wenig bekannten Traditionen und Werken osteuropäischer Musik zuwenden möchten. Das Oldenburger Archiv und die Schriftenreihe bieten sich als Ankerplätze an.

Violeta Dinescu und Michael Heinemann

Violeta Dinescu
Michael Heinemann
Eva-Maria Houben
Roberto Reale
(Hrsg.)

Pascal Bentoiu

BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Oldenburg, 2015

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
(Opernhaus in Bukarest)

ISBN 978-3-8142-2332-2

Inhalt

Vorwort 11

Biographisches

Pascal Bentoiu: Biographie (Viorel Cosma) 15

Mein Vater Pascal Bentoiu (Ioana Bentoiu) 19

Der Komponist Pascal Bentoiu
Violeta Dinescu und Eva-Maria Houben im Gespräch 22

Aus Pascal Bentoius Schriften über Musik und Musiker

Imagine şi sens. Eseu asupra fenomenului muzical (Bild und Sinn. Essay über das musikalische Phänomen) Erstes Kapitel: *Imaginea (Das Bild)* 31

Isis von George Enescu 65

George Enescu. Die unvollendeten Symphonien [*4.* und *5. Symphonie*] 70

Aus Pascal Bentoius Schriften über das eigene Werk

Sinfonia a V-a op. 26 *(Symphonie Nr. 5* op. 26) 91

Sinfonia a VIII-a op. 30, *Imagini* (*Symphonie Nr. 8* op. 30, *Bilder*)
(Vergilius, Dante, Shakespeare, Goethe, Eminescu) 103

Zur Rezeption

Spiel über Zeit und Raum. Pascal Bentoius Oper *Hamlet* im Spiegel internationaler und nationaler Kritik (Adalbert Grote) 131

Die letzten drei Symphonien Pascal Bentoius im Spiegel der rumänischen Presse (Ruxandra Arzoiu) 162

Das Symposium *Zwischen Zeiten* Oldenburg 2007

Pascal Bentoiu – Komponieren und Reflektieren (Corneliu Dan Georgescu) 169

Pascal Bentoiu – Komponieren in schwerer Zeit (Laura Manolache) 178

Die halbton-harmonische Relation in dem Liederzyklus *Flăcări negre*
(*Schwarze Flammen*) von Pascal Bentoiu (Iulia Anda Mare) 186

Pascal Bentoius komische Oper *Die Liebe als Arzt* (Opera comică *Amorul Doctor)* (Mihai Cosma) 198

Sehnsucht als Einrede. Zu Pascal Bentoius *Eminesciana II* (Michael Heinemann) 204

Ergänzende Beiträge: Werkanalysen und Interpretationen

Ein Traumlied. Pascal Bentoius *Konzert für Violine und Orchester* op. 9, dritter Satz (Adagio) (Eva-Maria Houben) 215

Die *5. Symphonie* op. 26 (Vincent Rastädter) 230

Im Reich der Farben – Eine Interpretation der Klanginszenierung in Pascal Bentoius *6. Symphonie* op. 28, *Culori* (*Farben*) (Roberto Reale) 239

Die *7. Symphonie* und das Werk Pascal Bentoius (Anatol Vieru) 252

George Enescus *Octuor* op. 7 und Pascal Bentoius *Konsonanzenquartett* op.19: Komparative Analyse vom Standpunkt der Strukturierung des musikalischen Raumes und der Gestaltpsychologie (Martin Kowalewski) 254

Das *Violinkonzert* op. 9 von Pascal Bentoiu als Gegenstand einer „assoziativen Interpretation“ (Monika Jäger) 277

Konzert für Cello und Orchester op. 31 (Elena Agapia Rotărescu) 285

Das Werk

Werkverzeichnis 309

Diskographie 324

Bibliographie 329

Anhang

Nachweise 347

Die Autoren 350

Pascal Bentoiu

Vorwort

„Komponieren unter Verdacht – Pascal Bentoiu und Ştefan Niculescu“ – so lautete der Titel des dreitägigen Symposiums *Zwischen Zeiten*, welches das Institut für Musik der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg in Kooperation mit der International Enescu Society vom 23. bis 25. November 2007 im Bundesinstitut für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa und in der AGO (Aula des Alten Gymnasiums Oldenburg) veranstaltete. Eingeladen waren Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler aus Deutschland, Rumänien, Frankreich und Großbritannien.

„Unter Verdacht“ stand zur Zeit der Diktatur in der Volksrepublik Rumänien auch das musikalische Leben. Ein Großteil der rumänischen Komponisten unterwarf sich dem ästhetischen Diktat des Sozialistischen Realismus. Sonderrollen spielten Pascal Bentoiu und Ştefan Niculescu, denen dieses Symposium gewidmet war. Beide Lebenswege weisen – bei aller Unterschiedlichkeit der Persönlichkeiten und des musikalischen Werks – Parallelen auf, jeder von ihnen ging seinen eigenen Weg und fand eigene Arbeitsmöglichkeiten und Lebensperspektiven. Beide wurden 1927 noch im rumänischen Königreich geboren, beide waren von der Musik George Enescus, der rumänischen Folklore und der byzantinischen Musik sowie von der westeuropäischen Avantgarde der Nachkriegszeit beeinflusst. Trotz Lehr- und Aufführungsverboten legten beide Komponisten ein umfangreiches Werk vor, das in Europa seinesgleichen sucht.

Der erste Band der Schriftenreihe *Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen* (BIS-Verlag, Oldenburg 2013) dokumentierte die Symposiumsbeiträge zum Schaffen Ştefan Niculescus, stellte diesen ergänzende Beiträge zur Seite und präsentierte einen Querschnitt aus wichtigen Aufsätzen über Musik und Musiker von Niculescu selbst; des Weiteren wurden Mitschriften aus einem Oldenburger Komponisten-Colloquium (2006) sowie Werkkommentare des Komponisten und ein vollständiges Werkverzeichnis publiziert. Nach einem zweiten Band über die rumänische „Doina“ (BIS-Verlag, Oldenburg 2014) dieser dritte Band der Schriftenreihe *Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen* dem Schaffen Pascal Bentoius gewidmet. Er dokumentiert die Beiträge zum Schaffen Pascal Bentoius, die anlässlich des Symposiums *Zwischen Zeiten* 2007 vorgetragen wurden, stellt darüber hinaus aber auch etliche Originalbeiträge zur Persönlichkeit und zum Werk zusammen. Diese werden durch Schriften von Bentoiu selbst – einen Auszug aus *Imagine şi sens* (*Bild und Sinn*) und zwei analytische Kommentare zu Werken von George Enescu – ergänzt; diese Beiträge Bentoius wurden von der Editura Muzicală (Bukarest) freundlicherweise zur Verfügung gestellt. Ferner sind in diesem Band analytische Bemerkungen Bentoius über eigene Werke (*5.* und *8. Symphonie*) und etliche Verzeichnisse, darunter ein Werkverzeichnis, zu finden. Die Diskographie mag den Zugang zu Bentoius Musik ermöglichen.

Das auf Bentoius Wunsch hin aufgenommene erste Kapitel aus *Imagine şi sens* (*Bild und Sinn*) ist eine Übersetzung aus dem Rumänischen. Die Übersetzung der gesamten Schrift aus dem Französischen ist in Arbeit und erscheint mit ausführli-

chen Kommentaren zum zeitgenössischen Kontext und mit Reflexionen zur heutigen Musikkultur als einer der nächsten Bände der Schriftenreihe *Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen* (Herausgeber: Adalbert Grote).

Mit den Analysen Bentoius zu eigenen Werken sowie zu Werken von George Enescu eröffnet dieser dritte Band Möglichkeiten, sowohl eine musikalische Analyse zu entdecken, die aus der Perspektive des Komponisten Pascal Bentoiu entwickelt wurde und dessen Schaffensprozess nachzeichnet, als auch eine solche Art der Analyse, für die der Betrachter des jeweiligen Musikwerks eine Sprache zu finden suchte. Bei den Analysen der Kompositionen Enescus geht es Bentoiu immer auch um ein musikalisches Denken, das schließlich das eigene Werk betrifft. Bentoiu entdeckt – auf der Suche nach einem Weg des Verstehens – nicht nur die Schätze im Werk des Anderen, sondern auch die eigenen. Großzügig lässt er jetzt die Leser an seiner Art, Musik wahrzunehmen und zu denken, teilhaben.

Die Übersetzungen vom Rumänischen ins Deutsche in diesem dritten Band stammen von Violeta Dinescu, Maria Herlo, Roberto Reale und Vincent Rastädter. Mit diesem Band erscheint ein vollständiges Werkverzeichnis von Pascal Bentoiu, das Violeta Dinescu und Roberto Reale zusammengestellt haben. Zur Vervollständigung der Verzeichnisse bedurfte es der Hilfe zahlreicher Freunde in Bukarest und des Rumänischen Komponistenverbands (besonders der Hilfe von Elena Agapia Rotărescu), denen ebenfalls zu danken ist, wie auch den Mitarbeitern von Editura Muzicală. Besonderer Dank gilt den Autorinnen und Autoren dieses Bandes sowie Renate Volkmann für ihre kontinuierliche Mitarbeit und Unterstützung.

Herzlich gedankt sei auch dem Fachreferenten für Musik der Universitätsbibliothek Oldenburg, Karl-Ernst Went.

Violeta Dinescu, Michael Heinemann, Eva-Maria Houben, Roberto Reale

Biographisches

Pascal Bentoiu: Biographie

Viorel Cosma

Pascal Bentoiu wurde am 22. April 1927 in Bukarest geboren. Sein Vater Aurelian Bentoiu war ein wichtiges Mitglied der Liberalen Partei Rumäniens (Partitul National Liberal) und wurde 1940 Justizminister Rumäniens. 1948 nahmen ihn die Kommunisten in politische Gefangenschaft, wo er im Arrest 1962 verstarb.[1] Seine Mutter Alice Niculescu, „geboren als Tochter in einer Familie von rumänischen Boiaren/Adeligen“[2], zeigte auch künstlerische Begabung.

Von 1944 bis 1948 studierte Bentoiu in Bukarest Komposition, Harmonielehre, Kontrapunkt und Orchestration bei Mihail Jora, Musiktheorie und Solfège bei Faust Nicolescu, Violine bei Vasile Filip sowie Klavier bei Theophil Demetriescu.

Sowohl auf Wunsch der Eltern als auch unter dem Eindruck der geschichtlichen Ereignisse studierte Bentoiu zwischen 1945 und 1947 gleichzeitig Jura an der Universität in Bukarest.[3]

Im Juni 1948 wurde er Mitglied der Gesellschaft der rumänischen Komponisten (Societatea compozitorilor români), die 1921 U. a. von George Enescu ins Leben gerufen worden war. Mihail Jora war Vize-Präsident, als Pascal Bentoiu Mitglied wurde.

1949 wurde diese Gesellschaft nach dem (obligatorischen) sowjetischen Vorbild zum Komponisten-Verband Rumäniens (Uniunea Compozitorilor din Romania). Mit dieser Umwandlung fiel die Entscheidung, Komponisten, die politisch nicht konform waren, auszuschließen: George Enescu (der eigentliche Begründer der Gesellschaft), Mihail Jora (der Vizepräsident), Constantin Brăiloiu, Dinu Lipatti und Paul Constantinescu. Constantinescu war nur einige Monate lang ausgeschlossen; später wurde er wieder als Mitglied akzeptiert.

Auch Pascal Bentoiu musste seine Mitgliedschaft in diesem Jahr aufgeben, da sein Vater als politischer Feind eingestuft worden war. Sein Vater war nämlich von 1935 bis 1937 rumänischer Staatssekretär und wurde 1940 Justizminister.

Im Januar 1949 heiratete Bentoiu Annie Deculescu (geb. 1. Mai 1927). Ihr Vater war Rumäne und ihre Mutter Schweizerin aus dem Kanton Waadt.

---

1 Siehe Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii (Tagebuch des Glücklich-Seins)*, Cluj-Napoca: Editura Dacia 2001, S. 131.

2 Siehe Annie Bentoiu, *Timpul ce ni s-a dat (Die Zeit, die man uns gab)*, Bukarest: Editura Vitruviu 2006, S. 138–141.

3 Diese Kenntnisse konnte er später anwenden, um neue Statuten des Komponistenverbandes nach der Wende (1990–1992) zu erarbeiten: Autorenrechte, Kooperationsverträge mit CISAC; GEMA; SIAE; SACEM. Aus politischen Gründen trat er 1992 zurück.

Pascal Bentoiu, Selbstbildnis
im Alter von 15 Jahren

Auch Annie Bentoiu studierte Jura in Bukarest, wo sie Pascal Bentoiu kennenlernte. Nach drei Jahren Studienzeit wurde sie allerdings exmatrikuliert, weil die Herkunft ihrer Familie als politisch zweifelhaft eingestuft wurde.

Um sich ihren Unterhalt zu verdienen, musste sie als Stenotypistin in einer Kautschukfabrik in der Nähe von Bukarest arbeiten. Trotz dieser Hindernisse wurde Annie Bentoiu eine bekannte Dichterin, Schriftstellerin und Übersetzerin. Sie ist die Autorin berühmter Memoiren über die Anfangszeit des Kommunismus in Rumänien: *Timpul ce ni s-a dat* (*Die Zeit, die man uns gab*), Bd. 1, 2000; Bd. 2, 2006.

Pascal Bentoiu musste drei Jahre lang bei der DGSM (Direcţiă generală a Serviciului Muncii – Hauptstelle des militärischen Arbeitsdienstes) im Arbeitsbezirk Moldova in den Städten Comăneşti und Bacău sowohl als Dienstplankoordinator arbeiten als auch schwere körperliche Arbeit verrichten.

1953 kam er nach Bukarest zurück. Mit Hilfe von Mihail Jora und Mihai Pop (stellv. Direktor des Instituts für Ethnographie und Folklore „Constantin Brăiloiu"/Institutul de Etnografie şi Folclor „Constantin Brăiloiu") bekam er im Dezember 1953 eine Forschungsstelle als Musikethnologe am selben Institut, wo er bis 1956 tätig war.

In dieser Zeit verfasste er einige Studien zur traditionellen Musik Rumäniens. Die Ergebnisse seiner Forschung wurden ab 1956 veröffentlicht. Darunter befinden sich Untersuchungen der asymmetrischen rhythmischen Formeln der rumänischen Tanzmusik und Forschungen zur Harmonik in der Praxis der Volksmusikensembles. Sie gelten noch heute als Standardliteratur der rumänischen Ethnologie. Bentoius Interesse an der rumänischen Volksmusik ist auch in seinem kompositorischen Werk deutlich spürbar.

Im Jahr 1953 wurde er wieder als Mitglied des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler Rumäniens aufgenommen.

Im November 1955 wurde seine Tochter Ioana geboren. Sie studierte Gesang am Bukarester Konservatorium und anschließend in Lausanne. Heute ist sie Sängerin und unterrichtet in Lausanne.

Seit 1956 lebt Pascal Bentoiu als freischaffender Komponist in Bukarest. Er hat kontinuierlich komponiert, Bücher geschrieben und sich durch viele weitere musikwissenschaftliche Forschungen und Kritiken einen Namen gemacht. Um Geld zu verdienen, schrieb er auch viel Musik für das Theater. Bei allen diesen Tätigkeiten ging er niemals Kompromisse ein. Trotz der widrigen Umstände, in denen Bentoiu lebte, gelang es ihm stets, eine Distanz zu wahren, die es ihm erlaubte, sich politisch neutral zu verhalten. Seiner eigenen Aussage nach hat er trotz der schwierigen politischen Lage in Rumänien, die es ihm nicht erlaubte zu unterrichten, stets komponiert, was und wie er wollte. Alle seine Werke wurden aufgeführt und finanziell vom Staat gefördert – mit zwei Ausnahmen: das frühe Orchesterwerk *Uvertura de concert* (*Konzertouvertüre*), 1948 komponiert und 1959 orchestriert – dieses Stück war eigentlich der erste Satz einer Symphonie, die er aber später vernichtete –, und die *Klaviersonate*, die er 1947 komponierte und 1957 überarbeitete.

Im rumänischen Komponistenverband war er von 1968–1973 Leiter der Abteilung Kammermusik, Symphonische Musik und Oper, wobei er stets großen Wert auf professionelle Qualität legte.

Von 1990 bis 1992 war er Präsident des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler Rumäniens.

Er veröffentlichte Aufsätze, Essays, musikalische Chroniken, Artikel und Rezensionen in verschiedenen Zeitungen, Zeitschriften und Fachzeitschriften, z. B. in *Muzica*, *Studii de Muzicologie*, *Revista de Folclor*, *Luceafărul*, *Contemporanul*, *Astra* (Braşov), *Tribuna* (Cluj-Napoca), *România liberă*, *Scânteia*, *România literară*, *Revue Roumaine* etc.

Hinzu kommen wissenschaftliche Vorträge, Gesprächskonzerte, Hörfunk- und Fernsehsendungen, z. B. enthält *Breviar enescian* Texte für einunddreißig Radiosendungen über die Musik von George Enescu.

Des weiteren veröffentlichte Bentoiu zahlreiche Studien über Enescu. 1984 erschien das Buch *Capodopere Enesciene*, das bis heute ein Standardwerk der Enescu-Forschung ist.

Schließlich ist er auch Autor des Artikels über George Enescu im Lexikon *Musik in Geschichte und Gegenwart*.

Nachfolgend einige wichtige Preise:

1964 Premiul de stat/Staatspreis (Rumänien)

1968 RAI Premio Italia

1969, 1971 Ordinul Meritul Cultural/Kultureller Verdienstorden (Rumänien)

1970 Premio Musicale Guido Valcarenghi, Rom

1974 George Enescu-Preis der Rumänischen Akademie

1971, 1975, 1977, 1979, 1980, 1983, 1985, 1987, 1994 Preis des Rumänischen Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler

1987 Musikwissenschaftlicher Preis der Rumänischen Akademie

1992 Großer Preis des Rumänischen Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler

1995 Ehrendoktor der rumänischen Musikuniversität Bukarest

1997 Preis der Alianţa Naţională a Uniunilor de Creatori din *România* (ANUC)

2000 Ehrendoktor des Central College in Pella, Iowa, USA

2000 „Großer Offizier“ des Ordens *Serviciul credincios*

2000 Medaille anlässlich des Jubiläums 150 Jahre Mihai Eminescu

2001 Ehrendoktor der Musikakademie Cluj-Napoca

2004 Ehrendoktor der Universität der Künste George Enescu Iaşi

2007 Großer Offiziersorden *Steaua României*

2014 Königlicher Orden *Nihil sine Deo*

Preisverleihung Guido Valcarenghi, für *Hamlet*, Rom 1970,
mit Margherita Wallmann

Mein Vater Pascal Bentoiu

Ioana Bentoiu

Etwas über meinen Vater zu sagen, ist ein extrem schwieriges Unterfangen. Wegen seiner außergewöhnlichen Bescheidenheit würde ihn ein Lob vermutlich verstimmen, und das möchte ich auf keinen Fall, möchte ihn auch nicht verärgern.

In einem dem Komponisten Pascal Bentoiu gewidmeten Buch jedoch kann ich sagen, mit wie viel Fantasie er seine pädagogischen Methoden anwendete: als Lehrer, der mir Solfeggien, Rhythmus, Harmonien beigebracht hat und der mich nach Gehör unzählige Male die Notenwerte aufzeichnen ließ. Ihm verdanke ich tausende Stunden, in denen ich Musik in Konzertsälen oder zu Hause gehört habe. Die Unterrichtsstunden meines Vaters verließ ich erschöpft, jedoch mit großer Bewunderung für sein Wissen und seine Bildung, überzeugt davon, dass ich nie die ideale Studentin sein würde, die er verdiente. Er gab auch anderen Unterricht, seinem guten Freund Gheorghe Costinescu zum Beispiel, auch Alexandru Hrisanide, Horaţiu Rădulescu, Irina Mavrodin und Tudor Paladi. Ich glaube, sie waren alle verzaubert von seinen künstlerischen Fähigkeiten, seiner Einsatzbereitschaft und dankbar für das Gelernte.

Als ich meinem Vater im Alter von 13 Jahren gestand, dass ich Opernsängerin werden möchte, reagierte er anfangs sehr ablehnend. Diese Haltung dauerte um die drei Jahre. Da ich noch sehr klein war, machte ich noch keine Musik, und mein Vater war damals kein besonderer Opernliebhaber. Vermutlich war er der Ansicht, dass diese Verrücktheit bei mir bald vorbeigehen würde. Es war gerade jene Zeit, in der er an *Die Liebe als Arzt*, *Iphigenies Opfer* und *Hamlet* gearbeitet hat. Ich war restlos begeistert von den Libretti, die er, ausgehend von Übersetzungen meiner Mutter, der Schriftstellerin Annie Bentoiu, und meines Onkels Mircea, Dichter und Übersetzer aus dem Altgriechischen, Alexandru Miran[1], angefertigt hatte. Noch

1 Alexandru Miran ist das Pseudonym meines Onkels Mircea Pop, der die Schwester meines Vaters, Marta Pop, geborene Bentoiu, geheiratet hat. Sie war ebenfalls Schriftstellerin und hat unter dem Pseudonym Marta Cozmin veröffentlicht. Mircea, der beste Freund meines Vaters, teilte mit ihm die Schulbank am Kolleg Sfântul Sava. Danach wurde er ein bekannter Arzt im Bukarester Kinderkrankenhaus Emilia Irza, übersetzte aus dem Altgriechischen das Gesamtwerk Euripides', das sowohl in Bukarest als auch in Chişinău in einer wunderbaren Ausgabe erschienen ist. Zudem übersetzte er die Theaterstücke von Aischylos sowie einige von Aristophanes. Aus dem Englischen übertrug er einiges von Shakespeare für die Inszenierungen von Vlad Mugur, der ein anderer Schulfreund der beiden war und ein berühmter Regisseur in Cluj-Napoca. Außerdem ver-

bevor die Musik dazu komponiert wurde, lief ich durch das Haus und rezitierte mit Pathos die Texte der Libretti. In jenen Jahren hörte ich mir hunderte Male die Aufnahmen meiner Lieblingssänger an, während mein Vater immer mehr für die Oper als musikalische Gattung Interesse bekundete. Dann, als ich 16 Jahre alt war, änderte er völlig seine Haltung und versprach, mir täglich Musikunterricht zu geben – unter der Bedingung, dass ich dies auch wolle. Obwohl die Unterrichtsstunden sehr anstrengend waren – es lag nicht in der Art meines Vaters, mir unverdient etwas zu erlassen –, gab ich nicht auf. Dank seiner Bemühungen bestand ich mit sehr gutem Ergebnis die Aufnahmeprüfung am Konservatorium. Heute, nach all den Jahren, in denen ich den Beruf ausübe, den ich mir gewünscht habe, weiß ich, wie viel ich meinem Vater für all die Stunden leidenschaftlichen und fruchtbaren Arbeitens verdanke, Stunden, in denen er geschimpft hat, in denen wir aber auch viel gelacht haben, Stunden der Enttäuschung, aber auch der Genugtuung. Als Dozentin versuche ich, seine Methoden anzuwenden, den Unterricht modern und humorvoll zu gestalten, zugleich aber mit unmissverständlicher Strenge.

Meine Kindheit habe ich neben einem Komponisten verbracht, der von seinem Beruf unglaublich begeistert war, den ich jeden Tag vor dem Klavier erlebt habe oder am Schreibtisch, wo er stundenlang äußerst konzentriert arbeitete. Nie wurde er böse, wenn ich ihn unterbrach, nie war er verärgert, wenn ich mich ihm mit einer Frage näherte. Damals verstand ich nicht, wie sehr er sich konzentrieren musste, und erst jetzt wundere ich mich über sein Wohlwollen mir gegenüber.

Wir haben nie etwas gemeinsam unternommen, Sport zum Beispiel oder Besuch einer Filmvorführung oder einer Theateraufführung. Alles drehte sich bei uns nur um Musik: Wir hörten sie bei Konzerten oder als Aufnahmen, oft zusammen mit sehr guten Freunden. Die Erwachsenen saßen anschließend stundenlang beisammen, sprachen über Literatur, Geschichte, Philosophie. Mich lehrte mein Vater, logisch zu denken, geduldig und weise formte er mein Denken und beriet mich in der Auswahl der Lektüre. Wir sprachen darüber, was wichtig im Leben ist, über dessen Sinn, über Probleme der Ethik und Moral, und analysierten schwierige Fälle. Er formte mich so, dass für mich die innere Freiheit das Wichtigste war, und durch die Vermittlung von seelischen Werten gelang es ihm, mich von dem Schmutz fernzuhalten, in dem unser Volk in den Jahren des Kommunismus allmählich versank. Auch heute noch dauern diese Gespräche an. So oft wir uns sehen, gibt es Momente, in denen die Atmosphäre von damals wieder aufkommt. Anspruchsvoll, zugleich auch entspannend, voller Ernst und Humor finden die Gespräche statt.

Eine wunderbare Zeit verbrachten wir auch während der Ferien in Cumpătu in der Nähe von Sinaia, selbstverständlich erst nach den arbeitsintensiven Morgenstunden. Es gab keinen Tag, an dem ich meinen Vater nicht arbeiten sah, auch in den Ferien nicht.

öffentlichte Mircea um die zwölf Bände mit Gedichten und Prosa, aus denen *Die schwarzen Flammen* und *Glühend* stammen, die mein Vater vertont hat.

Ich hatte das Glück, viele seiner Lieder zu singen, darunter jene aus dem Zyklus *Incandescente*, die er für meine Stimme komponiert hat. Später widmete er mir die *Sonette* auf Gedichte von Eminescu. Auf der Bühne sang ich die Rolle der Königin – Schauspielerin aus *Hamlet* in George Teodorescus Inszenierung unter der Leitung des Dirigenten Camil Marinescu. Die gleiche Rolle sang ich für eine Aufnahme mit dem Radiosinfonieorchester, am Pult stand Cristian Mandeal. Auch eine Schallplatte habe ich aufgenommen mit Liedern von ihm für hohe Stimme, herausgegeben vom Rumänischen Komponistenverband. Ich kann sagen, dass Pascal Bentoiu wunderbar für Sänger komponiert. Die melodischen Linien, gleich wie kompliziert, sind sehr klangvoll, es ist ein wahres Vergnügen, sie zu singen.

Es gäbe noch viel zu erzählen über meinen Vater. Dieses Buch aber ist ja eines über Musik, in dem dieses sentimentale Zwischenspiel nicht viel Platz einnehmen darf. Was man in erster Reihe festhalten sollte, ist, dass er stets Rückgrat bewiesen hat, nie auf Kompromissvorschläge von Seiten der Politik oder der Macht, gleich wie vorteilhaft diese für ihn gewesen wären, eingegangen ist. Die Botschaft seiner Musik ist in diesem Sinne sehr eindeutig, sie vermittelt ein hohes Maß an moralischen Ansprüchen. Der Wert seiner Musik wird natürlich von zukünftigen Generationen bestimmt, die heutige aber kann stolz behaupten: „Wir haben ihn gekannt, ihm zugehört und sind ihm gefolgt!“

Annie und Pascal Bentoiu

Der Komponist Pascal Bentoiu

Violeta Dinescu und Eva-Maria Houben im Gespräch

Houben: Wie trat Pascal Bentoiu als Lehrer auf? Standen ihm als Kompositionslehrer überhaupt Möglichkeiten offen?

Dinescu: Bentoiu durfte, wie wir aus seinem Lebenslauf wissen, eigentlich gar nicht unterrichten – das hatte politische Gründe. Er war zum Glück aber im Komponistenverband sehr geschätzt, und der Verband hat ihm die Möglichkeit geboten, nicht nur seine Tätigkeit als Komponist auszuüben, sondern auch verschiedene Funktionen zu übernehmen. So gehörte er zum Beispiel zu einer Kommission des Komponistenverbandes, die jeden Mittwoch tagte und entschied, was mit neuen Kompositionen zu geschehen hat: wie man mit ihnen umgehen könnte und was aus ihnen würde (Aufführungs- und Druckerlaubnis). In diesem Zusammenhang bin auch ich Bentoiu mehrmals begegnet, und ich kann mit Sicherheit behaupten: Hätte er unterrichtet, wäre er ein begnadeter Lehrer gewesen. Hier habe ich erlebt, was für ein großartiger musikalischer Diagnostiker er gewesen ist. Schon die wenigen Kommentare zu meinen Stücken, die er mir gegenüber zwischen Tür und Angel hat fallen lassen, zeigten sein unglaublich gutes Gefühl dafür, die Taste zu drücken, die einem auch nützen konnte. Außerdem bin ich ihm bei Konzerten begegnet, und auch dort waren seine Anmerkungen immer voller Substanz. Man hat immer dazugelernt, wenn er etwas gesagt hat.

Houben: Gibt es einen Grund, warum er nicht pädagogisch tätig war, zum Beispiel als Kompositionslehrer?

Dinescu: Nun ja, er durfte nicht wegen seiner Familie und seiner Herkunft. Sein Vater war in politischer Gefangenschaft; solche Leute durften nicht unterrichten, da sie als politische Multiplikatoren angesehen wurden.

Houben: Es ist aber doch erstaunlich, dass er dennoch im Komponistenverband eine Rolle spielen durfte, oder?

Dinescu: Ja, das kann man so sagen. Aber lass uns noch mal kurz über die Rolle des Komponistenverbandes sprechen. Es gibt viele verschiedene Äußerungen von Komponisten, welche Bedeutung der Komponistenverband in der Zeit des Kommunismus in Rumänien hatte. Dazu muss man sagen, dass die Komponisten des Verbandes, auch ohne befreundet zu sein, eine verschworene Gemeinschaft gebildet haben. Man wusste, dass man unter ständiger Beobachtung stand und jederzeit Besuch von hohen Funktionären bekommen konnte, aber dennoch hat man es geschafft, eine sehr gute Kommunikation zwischen den Komponisten aufzubauen. Auf jeden Fall hat man mir das später gesagt; ich gebe zu, es liegt wohl auch viel an meiner idealistischen Art, das Leben im Verband zu verstehen: Aber das Leben dort war wohl wie eine Oase. Viele Dinge passierten dort, ohne dass der kommunistische Hammer sie kontrollieren konnte. Außerdem hatte Bentoiu dort die Möglichkeit, auch aufgrund seines wunderbaren Studiums, für das Komponieren und vom

Komponieren zu leben. Er hat nicht wenig geschrieben und sogar unterschiedliche Gattungen erarbeitet. Er brauchte den Verband, um überhaupt zu überleben. Seine Werke wurden auch viel aufgeführt. Man könnte jetzt natürlich sagen: Einerseits war er verfemt, andererseits wurde er so viel aufgeführt. Es gab da verschiedene Positionen; aber eindeutig hatte der Verband eine solche Struktur, dass, sobald Musik geschrieben worden ist, es auch immer die Möglichkeit gab, diese aufzuführen. Auf der anderen Seite konnten die Musiker selber, in einem gewissen Rahmen, die Initiative übernehmen, ähnlich wie heute auch. Bentoiu war gefragt, seine Werke waren geschätzt, und die Musiker haben seine Musik mit einer solchen Freude gespielt: So ist es zu erklären, dass er, zum Glück, vom Komponieren auch einigermaßen leben konnte.

Houben: Hat er es bedauert, dass er an keiner Hochschule als Kompositionsprofessor tätig sein konnte und in dem Maße keine Schüler hatte?

Dinescu: Das weiß ich jetzt nicht direkt, da ich ihn danach nie gefragt habe, aber ich persönlich habe das Gefühl, dass er es sehr gut hätte machen können und dass es ihm sehr gefallen hätte. Es gibt Persönlichkeiten, die nicht gerne Wissen vermitteln und es nicht gerne mit anderen teilen, aber er war das Gegenteil davon. Er war uns gegenüber, die wir immer viel kleiner und weit weg von seiner Welt waren, immer sehr freundlich und offen, war jederzeit bereit, uns Ratschläge zu geben.

Houben: Du hast jetzt ja schon eine kleine Charakterstudie von Bentoiu entworfen. Fallen Dir noch wichtige Charakteristika seiner Persönlichkeit ein? Oder schildere doch mal, wie Du ihn erlebt hast.

Dinescu: Ich bin mir nicht sicher, ob ich da aus dem korrekten Blickwinkel drauf schaue, aber wie ich ihn erlebt habe, war folgendermaßen: Er ist ein sehr belesener Mensch, wie eigentlich viele, die komponieren. Das Komponieren war immer für alle auch ein Tor zur Welt, eine Möglichkeit, möglichst viel zu lesen und möglichst viel von der Welt kennenzulernen. Also nicht restriktiv im Denken, sondern bei ständigem Hunger und Durst nach Wissen. Bentoiu kommt aus einer besonderen Familie, er heiratete auch eine ganz besondere Frau (Annie), die sehr talentiert und auch sehr belesen ist. Es war eine Freude, mit jemandem Gespräche zu führen, der alle möglichen Fragen und Probleme mühelos vertiefen konnte. Ein zweites Charakteristikum war seine Großzügigkeit. Die Großzügigkeit hat den Blick eines Menschen, der im Grunde hätte frustriert sein können, überhaupt nicht durchgelassen. Alles, was mit ihm passiert ist, haben wir erst in seinem Lebenslauf gesehen. Man hat ihn überhaupt nicht als verbitterten oder traurigen Menschen erlebt. Im Gegenteil: Man hat den Eindruck gehabt, dass er sehr souverän und freundlich und stets offen für Gespräche war. Nicht zuletzt war er immer in der Lage, das Leben mit Humor zu nehmen. Seine humoristischen Seiten, auch das Wechselspiel zwischen Humor, Selbstironie, Groteske und Sensibilität, eine Palette von Charakteristika, die ihm zu eigen waren, haben mich gelehrt, ihn als Ansprechpartner sehr zu schätzen. Das war so wunderbar. Und ein anderer Aspekt war, dass er ein „hard worker“ war. Er hat in seinem Leben enorm viel gearbeitet und war in der Lage, kontinuierlich und sehr intensiv zu arbeiten. Er hat viel Musik für das Theater geschrieben, aber leider ist davon fast alles verloren gegangen. Er hat die Partituren geschrieben und

die Originale ans Theater gegeben, und obwohl ich es wirklich versucht habe, habe ich es nicht geschafft, diese Werke wiederzufinden. Mit Ausnahme einiger kleinerer Aufnahmen, die er quasi per Zufall aufbewahrt hatte. Was geblieben ist, ist ein sehr starkes Echo seiner Produktionen. Er war in ganz Rumänien sehr erfolgreich bei Inszenierungen von Theaterstücken. Wenn man sieht, wie er mit seinen eigenen Kompositionsschätzen umging, kann man auch verstehen, was er für ein Mensch gewesen ist. Daran kann man auch sehen, wieso er Jahre lang in der Lage war, sich dem Schaffen von Enescu zu widmen, und zwar auf eine so intensive Art und Weise, dass er in der Zeit das eigene Komponieren unterlassen hat.

Houben: Das heißt dann ja, dass er seine eigenen künstlerischen Interessen, zumindest eine Zeit lang, zu Gunsten der Beschäftigung mit George Enescu zurückgestellt hat.

Dinescu: Genau.

Houben: Er hat sich quasi dafür eingesetzt, dessen Werke an die Öffentlichkeit zu bringen.

Dinescu: Genau, so war das. Wie gesagt, ich habe so lange versucht, seine Partituren der Theaterstücke zu entdecken. Er wusste ganz genau, wenn er Originale aus der Hand gab, dass er diese nicht mehr zurückbekommt. Er fragte auch nie danach. Wenn man sieht, wie er mit seinem eigenen Schaffen umgegangen ist, versteht man auch, dass er in der Lage war, sich zu opfern. Warum? Nun, das sieht man in unserem Buch, in dem er sich über seine Arbeit zur Vervollständigung von Enescus Partituren geäußert hat. Enescu hat seine Partituren recht merkwürdig notiert – dafür gab es auch praktische Gründe: Enescu war immer viel in der Welt auf Konzertreisen unterwegs, und er hat während der Reise seine Werke notiert. Um am schweren Papier zu sparen, hat er seine Werke wie ein Palimpsest verfasst. In seinen Partituren befinden sich nicht immer nur verschiedene Varianten desselben Werks – manchmal mit anderen Farben oder anderer Intensität des Stiftdrucks festgehalten –, sondern in den Pausentakten eines Werks befinden sich manchmal sogar Teile anderer Werke. Um zu begreifen, was er gemeint hat, muss man eine akribische Detektivarbeit leisten. Ich habe das selbst erlebt, als Bentoiu mir ein Faksimile von Enescu gezeigt hat, und ich muss gestehen, dass ich nie etwas verstanden hätte. Es ist wie Spitzengewebe und sieht wunderbar aus, ist aber, für den Uneingeweihten, vollkommen unverständlich. Enescu hinterließ zwei unvollständige Symphonien, und Bentoiu hat nicht nur das schon fertige Material entziffert, er hat auch, durch die verschiedenen Lagen anderer Stücke in der Partitur, mit Hilfe seines analytischen Denkens, ähnlich wie Enescu, herausgefunden, was die letzte Korrektur aus Enescus Hand war. Und dann konnte er im Sinne von Enescu annäherungsweise die Werke vervollständigen. Diese zwei Symphonien sind also von enormer Aussagekraft.

Außerdem hat Bentoiu sein Leben der analytischen Arbeit gewidmet. Er hat an einem sehr wichtigen Standardwerk gearbeitet: *Capodopere Enesciene.* Auf Deutsch also: *Enescus Meisterwerke*. Dieses Buch, das acht Jahre lang von Lory Wallfisch ins Englische übersetzt worden ist, enthält Analysen vieler wichtiger Werke von Enescu. Bentoiu hat auch viele Aufsätze geschrieben, dann die grundlegende mu-

sikästhetische Schrift *Imagine şi sens* (*Bild und Sinn*); hier tritt nicht nur Bentoius eigene Art des musikalischen Denkens zutage, hier spürt man auch die Strömungen seiner Zeit. Das Buch spiegelt eben auch wider, wie die Komponisten damals in Rumänien gedacht haben und wie man die Welt außerhalb Rumäniens zu assimilieren suchte.

Houben: Wie könnte man die Rezeption seiner eigenen Musik zu der Zeit beschreiben – einmal in Rumänien und dann auch außerhalb Rumäniens?

Dinescu: In Rumänien hat seine Musik sehr viel Resonanz gehabt. Wie gesagt, seine Musik wurde sehr viel gespielt – nicht nur wegen des Verbandes, sondern weil die Musiker seine Musik einfach geliebt haben. In dieser Zeit war er sehr geschätzt, und die Resonanz auf seine Oper *Hamlet*, die in Marseille uraufgeführt wurde, war auch sehr gut. Es war aber schwer, von Rumänien aus Kontakt zur Außenwelt zu haben. Obwohl seine Frau Schweizerin war, hat er sich nicht so furchtbar viel bewegen und Kontakte knüpfen können.

Houben: Hat er denn gespürt, dass seine Musik in Rumänien geschätzt wurde?

Dinescu: Ja, sicher. Er war ein großer Maestro.

Houben: Das hat ihn ja bestimmt für die Einschränkungen auch entschädigt, oder?

Dinescu: Mit Sicherheit. Es war für ihn sozusagen lebensrettend, sich mit Musik zu beschäftigen. Ein Zeichen dafür, dass er sehr geschätzt wurde, ist seine Ernennung zum Präsidenten des Komponistenverbandes unmittelbar nach der Wende. Dort hat er viele organisatorische Dinge in die Wege geleitet, um Rumänien musikalisch in Einklang mit dem Ausland zu bringen.

Houben: Ein wichtiges Stichwort: Rumänien und die Außenwelt. Wie könnte man denn das Schicksal der rumänischen Musik kurz beschreiben?

Dinescu: Rumänien hat ein ähnliches Schicksal wie alle Ostblockländer, trotzdem gibt es kleine Unterschiede. In der Verbindung zur Außenwelt hat Rumänien sehr stark gelitten. Gelitten hat die rumänische Musikszene, weil die Regierung nicht verstanden hat, dass ein Land auch durch die Kultur wahrgenommen werden kann. Es gab eine ganz starke Trennung zwischen diesen Welten. Wenn Musiker das Land verlassen haben und nicht mehr zurückkehren konnten, dann war ihre Musik verboten, es war sogar nicht erlaubt, deren Namen weiter zu erwähnen. Das hat dazu geführt, dass einerseits die Verbindung zu den Komponisten, die Rumänien verlassen hatten, abgebrochen ist; und andererseits gab es keinen systematischen Kontakt zur Musikszene außerhalb Rumäniens. Es gab zwar immer wieder Ausnahmen, wie zum Beispiel Ştefan Niculescu, Myriam Marbe oder Aurel Stroe, die im Einzelfall Rumänien verlassen durften, aber mit wenigen Blumen kann man keinen Frühling hervorrufen.

Wenn wir schon vom Ostblock gesprochen haben, dann sieht man im Vergleich zu anderen Staaten, dass es in den 60er und 70er Jahren in der Tschechoslowakei eine starke Initiative gab, mit der Musikszene außerhalb der Tschechoslowakei in Kontakt zu kommen, damit auch die Musik, die in der Tschechoslowakei geboren war, ans Licht gebracht wurde. Es gab Musikpublikationen, die man leicht bekommen

konnte und die die tschechische Musik dokumentierte. Oder auch die Polen im Warschauer Herbst: Die haben es irgendwie geschafft, eine andere Haltung einzunehmen. In Rumänien gab es eine abgeschlossene Welt, und leider ist das eigentlich bis heute so geblieben. Und das, obwohl die Wende jetzt mehr als 20 Jahre her ist. Die Verbindung zur Außenwelt ist nicht selbstverständlicher geworden. Früher waren es politische Gründe für die Abschottung, da war es nicht möglich, eine Partitur ohne Stempel vom Komponistenverband oder anderen Institutionen ins Ausland zu schicken und Bücher oder Partituren aus dem Ausland zu bestellen – auch aus finanziellen, aber nicht nur aus finanziellen Gründen. Jetzt darf man sie zwar schicken oder bestellen, aber es kostet so viel, dass man es sich nicht leisten kann. Und so bleibt Rumänien weiterhin im Schatten, im Nebel.

Houben: Wie reagieren denn die ganz jungen Komponisten auf diese Situation? Wie gehen die mit dieser Situation um? Das stelle ich mir schwierig vor.

Dinescu: Ich kann dazu jetzt keine so ganz präzise Aussage treffen, es ist jetzt also mehr ein Eindruck von mir. Im Vergleich zu unserer Zeit: Damals gab es einen sehr starken Wunsch, möglichst viel zu erfahren. Unsere Ansprüche waren sehr hoch. Es war ein großer Kampf, überhaupt etwas zu realisieren. Ich habe das Gefühl, dass die Ausbildung heute einfacher geworden ist. Früher musste man sich für die Aufnahmeprüfungen sehr aufwendig vorbereiten, heute ist es leichter. Dadurch hat sich die Haltung etwas geändert. Die jungen Komponisten haben aber auf jeden Fall ein großes Kreativitätspotential, und es gibt sehr interessante Initiativen. Im Kommunismus war es obligatorisch, bei einem Konzert ein Werk rumänischer Komponisten zu spielen. Nach der Wende war es nicht mehr nötig. Das Diktat ist weggefallen. Die Musiker haben es dann nicht mehr gewollt, regelmäßig Neue Musik zu spielen. So kurios es klingt: Während des Kommunismus war es manchmal für die Komponisten besser. Es war nicht nötig, dass man sich für Konzerte einsetzte. Es wurde einfach präsentiert, auch ohne Auftragskompositionen. Wenn man tüchtig war, konnte man davon leben. Die Komponisten schreiben heute oft ins Leere. In diesem Wirrwarr verschwinden heute die großen Maestri, die das musikalische Leben bestimmt haben. Die Verbindung zur sogenannten Neuen Musik, oder besser gesagt: zur Musik unserer Zeit, geht verloren, weil sie nicht mehr zu hören ist. Die klassische rumänische Musik nach dem 2. Weltkrieg hatte eine große Qualität, aber wenn die Konzerte nicht stattfinden, dann bleibt die Qualität im Schatten.

Houben: Wir haben jetzt über die Generation der jungen Leute gesprochen, aber wie geht es dann den Komponisten, die heute in der Generation Bentoius sind?

Dinescu: Es geht denen sozusagen nicht mehr so gut wie früher. Sie konnten früher mehr verdienen. So, wie ich es merke, frage ich mich bei den Festivals, die noch immer stattfinden, wo die modernen Werke sind, die uns damals viel bedeuteten – und auch heute noch viel bedeuten. Da kann man noch immer viel entdecken. Das waren Werke, die sehr viel zu sagen hatten. Die Musik lebt davon, dass sie wahrgenommen wird. Es ist nur für wenige Leute möglich, die Musik durchs bloße Lesen zum Leben zu erwecken. Die Musik muss gespielt werden.

Houben: Im Vergleich zur Zeit vor der Wende, als Bentoiu viel aufgeführt wurde, ist seine Aufführungszahl also sehr zurückgegangen?

Dinescu: Ich vermute schon. Auf gar keinen Fall wird er so wahrgenommen, wie er es verdient.

Houben: Vielleicht noch einen Punkt zu Bentoius Ausstrahlung über seine Veröffentlichungen, also die Bücher. Da gab es doch immer noch eine sehr gute Rezeption, vor der Wende schon, aber dann auch später?

Dinescu: Auf jeden Fall.

Houben: Und die ist doch heute auch noch immer da, oder? Die Bücher sind doch heute Klassiker, oder nicht?

Dinescu: Auf jeden Fall. *Capodopere Enesciene* ist ein Standardwerk. Und inzwischen ist es auch durch die englische Übersetzung in der ganzen Welt bekannt, diese Übersetzung war unbedingt notwendig, da es zu Enescus Werk nicht genug Sekundärliteratur gibt.

Es freut mich sehr, dass wir bald diesen Band über Pascal Bentoiu veröffentlichen werden. Durch ihn wird ein charakteristischer Zug des musikalischen Lebens in Rumänien des 20./21. Jahrhunderts nachvollziehbar: Komponisten sind sehr daran interessiert, eigene, aber vor allem auch Werke anderer Komponisten aus der Perspektive des Entstehungsprozesses zuerst zu verstehen und dann auch zu vermitteln. So erklärt sich die ganze Literatur (über traditionelle Musik, über Musik anderer Zeiten in Rumänien und außerhalb Rumäniens), die dieses Interesse dokumentiert, wie auch schon aus dem Band über Ştefan Niculescu hervorgeht.

Dortmund, den 11. Juni 2013

Aus Pascal Bentoius Schriften über Musik und Musiker

Imagine şi sens. Eseu asupra fenomenului muzical (*Bild und Sinn. Essay über das musikalische Phänomen*)

Erstes Kapitel: *Imaginea* (*Das Bild*)

Einleitung

Bezüglich der musikalischen Wahrnehmung existieren unterschiedliche Auffassungen, die sich hartnäckig halten, weil das Verhältnis zwischen dem geschriebenen Dokument und seiner klanglichen Umsetzung bis heute noch nicht genügend erforscht wurde. Einige gehen besonders auf analytische Methoden ein, mit denen man Strukturen in den Partituren finden und bis ins kleinste Detail analysieren kann. Andere betrachten die Musik in erster Linie im *lebendigen Akt* der Wiedergabe, und schließlich andere wieder beschäftigt der *Reflex*, den die Musik im Bewusstsein des Zuhörers auslöst. Diese drei Ebenen werden oft durcheinandergeworfen oder verwechselt, die Begriffe der einen werden in der anderen Ebene angewandt und lösen so Verwirrung aus. Diese Mehrdeutigkeit hält sich auch deswegen, weil es keinen Konsens über Grundmerkmale der Wahrnehmung und der Darstellung musikalischer Ereignisse gibt. Der Begriff Klangraum zum Beispiel kann in verschiedenen Kontexten akzeptiert oder verworfen werden usw.

Es ist möglich, dass sich die erwähnten Schwierigkeiten zum großen Teil aus der Beschaffenheit musikalischer Werke ergeben. Um mit der einfachsten der Fragen zu beginnen: Wo befindet sich das musikalische Werk?

Die erste, nahe liegende Antwort ist: in der Partitur. Das stimmt, jedoch mit der Ergänzung, dass sich die graphische Umsetzung der Musik wesentlich von der der Literatur unterscheidet. Der Leser eines Gedichts, eines Romans, eines Theaterstücks nimmt direkt Kontakt auf mit dem Wesentlichen eines Gedichts, Theaterstücks oder Romans. Die graphischen Zeichen verwandeln sich schon während des Lesens unmittelbar in Begriffe und weiter in Bilder, und der Leser – der selbstverständlich das Gelesene für sich interpretiert – kann die Strukturen des geschriebenen Dokuments durch nichts beeinflussen.

Wenn ein Theaterstück aufgeführt wird, nehmen wir an einer ganz anderen Art der Darstellung von Kunst teil. Zwischen dem geschriebenen Stück (das ein literarischer Vorgang ist) und seiner Inszenierung (die eine szenische Darstellung ist) besteht ein großer Unterschied. In der szenischen Darstellung entstehen neue Phänomene, die sich mit den rein literarischen überlagern, jedoch nach anderen Kriterien beurteilt werden.

Anders in der Musik. Erstens kann die Lektüre der Partituren nur bei wenigen (vor allem gut ausgebildeten Spezialisten) akustische Bilder hervorrufen. Der ideale Zustand, bei dem „das Auge hört“ und „das Ohr sieht“, bei dem also die visuelle Aufnahme der Zeichen diese automatisch in akustische Bilder oder umgekehrt umsetzt, stellt sich bei komplexen Werken äußerst selten ein (man spricht auch heute noch

über Mozarts Transkription eines nur einmal gehörten Werks, des *Miserere* von Gregorio Allegri, wie über ein Wunder, ein einmaliges Ereignis); ein solcher Zustand, der heute, bei der Komplexität der modernen Musik, unmöglich geworden ist, kann für eine allgemeine Bewertung nicht ausschlaggebend sein. Eine komplizierte Partitur kann nur in geringem Maße „gehört" werden, und das in einer eher abstrakten Art und Weise. Der Zweck der Lektüre der Partitur ist eine „nüchterne" Analyse der Strukturen und kein Suchen nach künstlerischen Emotionen.

Zweitens sind jene, die ein komplexes Werk (mit verschiedenen Schwierigkeitsstufen) lesen können, äußerst selten und können nicht als Regel gelten. Schließlich gibt es noch eine Anzahl von Tönen, die selten oder gar nicht graphisch umgesetzt wurden. (Es hat sich gezeigt, dass es zu einem großen Teil unmöglich ist, sie graphisch umzusetzen, da sie einer anderen künstlerischen Sprache angehören als jener, die sich im Laufe der Jahrhunderte durchgesetzt hat, obwohl sie sehr lebendig sind und einen großen Teil der Musik ausmachen, die auf unserem Planeten zu hören ist.)

Es ist also erforderlich, die *Existenz* des musikalischen Werkes auf anderer Ebene zu suchen.

Jedem muss sofort auffallen, dass diese Ebene nur die tatsächliche musikalische Aufführung sein kann. Analysieren wir also die Existenz der Musik im „Prozess der Aufführung". Das führt hier zu anderen Fragen (auch wenn wir ignorieren, dass die Aufführung jedwelcher Musik ohne vorher existente Strukturen – in der einen oder anderen Art und Weise – nicht möglich ist), und zwar zuerst zu Fragen, die sich von der Art des Klangmaterials ableiten, aus dem das Werk besteht. Es hört sich vielleicht banal an, jedoch muss hervorgehoben werden, dass in jedem konkreten Raum (Konzertsäle oder unter freiem Himmel) einige charakteristische Klangeigenschaften variieren. Das Leben der Klänge hängt sowohl von der Schallquelle ab, die sie erzeugt, als auch von den Eigenschaften des konkreten Raums, in dem die Schallwellen erzeugt werden (der Dauer des Nachhalls, der Qualität der reflektierenden Oberflächen usw.). Akustische Phänomene wie Nachhall und Interferenz sind, was viel zu wenig bekannt ist, auch der Grund dafür, dass sich z. B. eine Symphonie immer wieder anders anhört, und das nicht nur wegen der unterschiedlichen Säle, in denen sie aufgeführt wird, sondern auch wegen der unterschiedlichen Plätze (Orte), von denen sie gehört wird. Eine zweite Betrachtungsweise führt zu Fragen, die sich auf (manchmal sehr große) Unterschiede beziehen, die verschiedene Aufführungen des gleichen Notentexts mit sich bringen. Und schließlich noch ein letztes Detail, das aber nicht zu vernachlässigen ist. Weil Musik eine Handlung ist, spricht man über sie als über etwas, das *war*, und nicht als über etwas, was *ist*. Diese Überlegung führt uns zur Analyse der dritten Stufe, von der aus ein Werk betrachtet werden kann: das Bewusstsein des Zuhörers.

Weil Musik kontinuierliche Bewegung ist, ist sie in gewisser Weise in ihrem Fließen in einer Analyse schwer wahrnehmbar. Kritische Urteile stützen sich insbesondere auf das Gedächtnis, das objektive Strukturen und subjektive Zustände erinnert. Natürlich ist es nicht der Zweck der Musik, uns Material zu Reflexionen zu liefern, sondern sie während ihrer Entstehung wahrzunehmen (ich möchte mich jetzt nicht

darüber äußern zu welchem Zweck). Wenn jedoch das reflexive Nachdenken im Augenblick der Wiedergabe auf die Musik angewandt wird, dann stellen wir fest, dass es immer mit gespeicherten Daten des Gedächtnisses zu tun hat und nicht mit einem konkreten Material, das in der Gegenwart vorliegt (wie es zum Beispiel in der Malerei oder in der Literatur geschieht, in der graphische Zeichen einen anderen Wert besitzen). Auf diese Ebene des Gedächtnisses muss man sich in der Musik sehr stark verlassen können; ansonsten wird jedes Nachdenken und Sprechen über Musik unmöglich. Dazu kommt, dass der Anteil an Subjektivem, das in unserem Bereich (der Musik) wirksam wird, eben weil man das musikalische Kunstwerk nicht anfassen kann, viel größer ist als in allen anderen Bereichen der Kunst (größer auch als z. B. beim Tanz, da hier auch das Auge mitwirkt, ein Sinn, der perfektionierter ist als das Gehör). Eine Denkweise, die den subjektiven Anteil (den Hörer) ignoriert, wäre in Bezug auf die Musik – mit Sicherheit – unvollständig.

Dieser kurze Überblick zeigt, dass es mindestens drei Ebenen gibt, die beim Nachdenken über Musik in Betracht gezogen werden sollten. Wir können nicht nur eine berücksichtigen, denn es bestehen zwischen allen dreien lineare und kausale Abhängigkeiten, ohne dass eine die andere bestimmt. Ursprünglich finden wir einige objektive Strukturen vor (graphisch festgehalten oder – im Weiteren werden wir aufzeigen wie – im Gedächtnis liegend). Diese liegen der Aufführung zugrunde, bestimmen sie jedoch nicht gänzlich. Es kommen neue Faktoren hinzu, die von der Art des Klangs und von der Qualität der Interpretation abhängen. Die Dinge werden jedoch noch komplizierter, da jede Aufführung nur eine mögliche Darstellung vorab existierender Strukturen ist. Wenn wir die Überlegung weiterführen und das Fließen und die Unmöglichkeit, musikalische Daten festzuhalten, in Betracht ziehen, dann sind wir gezwungen festzustellen, dass das im Gedächtnis aufgehobene Werk dort eine außergewöhnlich vielfältige Existenz hat. Auch diese dritte Ebene wird nicht gänzlich von der vorherigen bestimmt (Aufführung/Interpretation), es tauchen neue Elemente auf in Verbindung mit der Intensität der musikalischen Präsenz sowie der unendlichen Vielfalt der Psyche, auf die diese wirkt.[1]

Im Folgenden werde ich versuchen, die daraus resultierende Problematik, ausgehend von einem neuen Begriff, dem vom *musikalischen Bild (imaginea muzicală),* zu analysieren. Es scheint mir, dass wir von hier aus mehr Chancen haben, Beschaffenheit Existenz und Besonderheiten aller drei erwähnten Ebenen des musikalischen Phänomens sowie deren Verbindungen und Eigenschaften aufzuspüren.

Der Klangraum

Die zurzeit in der Musikästhetik meist verwendete Terminologie greift auf Metaphern des Raumes zurück. Man spricht von einer melodischen „Linie", von „Überlappung" der Linien, von „bogenhaften" Formen, „Dichte" der Akkorde, von or-

1 Weil die Struktur oftmals einmalig ist und sie unendlich viele Aufführungen möglich macht, die ihrerseits eine variabel große Anzahl von Reaktionen hervorruft, gibt es die Tendenz, sich beim wissenschaftlichen Studium auf die Ebene der Struktur zu beschränken. Ein Ziel der vorliegenden Arbeit ist es auch aufzuzeigen, warum das nicht möglich ist. Zu diesem Zeitpunkt jedoch ist es zu früh, sich auf Einzelheiten dieses Themas einzulassen.

chestralen „Größen“, von „Erweiterung“ der Phrasen, um nicht „hohe“ oder „tiefe“ Töne und „Abstand (Intervall)“ zwischen ihnen unerwähnt zu lassen. Die Rede ist natürlich von einem imaginierten Raum, der nicht einmal ansatzweise etwas mit dem realen Raum, in dem die Töne entstehen, zu tun hat. Räumliche Vorstellungen sind die häufigsten, weil sie zu einem großen Teil mit unseren biologischen Erfahrungen verbunden sind. Eigentlich neigen wir zu räumlichen Vorstellungen in Bezug auf die verschiedensten Bereiche: geschichtliche Perioden, Kunstströmungen, Begriffe der Logik, Psychologie usw. Mehr noch: Wir glauben, ein Phänomen zu kennen, wenn wir ihm einen Raum zuteilen können (z. B. Kardiogramme, die Skala des Thermometers, die Anschlagsdynamik eines Klanges etc.). Da ist es mehr als selbstverständlich, dass wir auch die Musik mit räumlichen Vorstellungen erfassen, eindeutig mit zwei Koordinaten: einer horizontalen Dimension (Zeit) und einer vertikalen Dimension (die die unterste und oberste Stufe der Hörbarkeit mit einschließt). Mit dem Heranziehen einer dritten Koordinate, die den zweidimensionalen Raum in einen dreidimensionalen umwandeln soll, ist man zögerlich. Eine solche könnte die Intensität (Lautstärke) sein, die sicherlich dem Ganzen ein Relief verleiht. Im selben Augenblick jedoch taucht ein anderes Element auf, die Klangfarbe, und unser Raum tendiert zu mehreren Dimensionen. Das hilft uns nicht, unsere Vorstellungen und die Diskussion darüber zu erhellen. Wir werden uns deshalb auf die zwei klassischen Koordinaten beschränken, mit der Ergänzung, dass sie der graphischen Wiedergabe der Musik im gewissen Maße entgegenkommen, so wie das in der europäischen Moderne praktiziert wurde.

Entspricht die Vorstellung eines Raumes diesen Anforderungen unter allen Gesichtspunkten? Mit Sicherheit nicht. Bevor wir jedoch Kritik an dem erwähnten Gesichtspunkt üben, sollte bemerkt werden, dass sowohl die allgemein übliche Terminologie als auch theoretische Überlegungen auf eine andere Vorstellungsart zurückgegriffen haben, und zwar auf eine ausschließlich zeitliche. Die Musik wurde auch als eine Abfolge von Zuständen der Spannung und Entspannung betrachtet, also eine Abfolge von qualitativen Zuständen, manchmal auch als kinetische Energie (Ernst Kurth), die in Tönen ihren Ausdruck findet und in der Tatsache, dass die Töne nur eine Abfolge von Stationen sind, durch die ein äußerst mysteriöses „Was“ geistert. Eine solche vorzugsweise zeitliche Vorstellung ist auf jeden Fall gerechtfertigt und kann nicht ohne weiteres ignoriert werden. Es scheint mir, dass es uns wie den Physikern ergeht: Diese sahen sich schließlich gezwungen, für das Elektron ein doppeltes Modell zu akzeptieren – Teilchen und Welle. So sind auch wir gezwungen, sowohl die räumliche als auch die zeitliche Vorstellung zu akzeptieren, mit dem Zusatz, dass die erste die musikalische Ausführung als etwas Ganzes betrachtet, das vollzogen und im Gedächtnis aufbewahrt ist, die zweite sich jedoch in erster Linie mit der Dynamik des Phänomens beschäftigt. Die zeitliche Vorstellung benutzt für das, was wir horizontale Dimension des Klangraums genannt haben, ein sehr ähnliches Kriterium (die Abfolge), indem sie die vertikale Dimension und ihr quantitatives Kriterium (Raumvorstellung) durch ein qualitatives (Spannung) ersetzt.

Mithin sehen wir, dass die räumliche Vorstellung eher der dritten Ebene (des Gedächtnisses) entspricht, die zeitliche jedoch eher der zweiten (dem lebendigen Moment der Ausführung).

Kommen wir zurück zum Klangraum. Die Fragen, welche sich aus der Natur der erwähnten „Dimensionen“ ergeben, können wir nicht ignorieren. Was spräche mehr für die Vorstellung eines „Oben-Unten“ als für ein „Hell-Dunkles“ oder „Leicht-Schweres“? Mehr noch: Die Griechen hatten eine gänzlich andere Art der Wahrnehmung und empfanden als „tief“, was wir „hoch“ einstufen, und umgekehrt.

Ein französischer Musiktheoretiker hat eine *umgekehrte* Transkription uns erhaltener antiker Musikfragmente durchgeführt, indem er deutlich machte – nicht ohne eine gewisse Überzeugungskraft –, welcher Sinn sich uns aus diesen Texten erschließt, wenn wir sie „unserer“ Art, die Dinge zu sehen, anpassen. Und doch gibt es eine objektive Grundlage, nach der wir die Vertikalität festlegen: die Anzahl der Schwingungen. Wenn wir in Betracht ziehen, dass tiefe Töne weniger Schwingungen haben, jedoch die Wellenlänge größer ist, sind wir auch in der Lage, uns vorzustellen, warum sie das Fundament bilden. Denn auch für einen Bau ist es normal, dass die großen Steine die Basis bilden, die leichteren und kleineren Elemente an die Spitze des Baus gesetzt werden. Die tiefen Töne sind schon durch die notwendigerweise größere Anzahl der Obertöne voller, während die höheren Töne durchsichtiger sind (in gewissem Maße „leichter“). Um so mehr wir uns der oberen Stufe der Hörbarkeit nähern, desto weniger werden die Obertöne, die Klangfarbe verliert allmählich ihren spezifischen Charakter.

Komplexere Fragen tauchen bei der Horizontalität auf. Bergson unterscheidet zwischen „temps-espace“ und „temps-durée“. Der Mensch vollzieht sein Erleben in einer subjektiven Zeit (temps-durée), die nur in Ausnahmefällen mit der objektiven Zeit (temps-espace) übereinstimmt: (mathematisch) ganz genau, wenn wir den Sekundenzeiger auf dem Ziffernblatt eines Chronometers verfolgen. Die Musik wird von den Wiedergebenden als Dauer gedacht, und sie wird beim Empfänger als Dauer empfunden. Zwischen diesen beiden Momenten durchquert sie jedoch eine objektive Zeit (temps-espace). Nur dieses akustische Phänomen kann als Grundlage für Objektivität dienen. In Bezug auf das oben Erwähnte sollte das in letzter Zeit häufig auftauchende Problem des „Zeitgefühls“ geklärt werden.

Oft wird behauptet, dass dieser oder jener ein neues „Zeitgefühl“ vorschlägt, daraus leiten sich mehr oder weniger tautologische Schlüsse ab. Tatsache ist, dass *jedwede Musik*, da sie von einem Subjekt gesendet und von einem Objekt empfangen wird, ein ganz spezifisches Zeitgefühl vorschlägt oder hervorruft (sie geht von einem bestimmten Zeitpunkt aus und gelangt zu einem anderen Zeitpunkt). Weil diese Übermittlung nicht durch Telepathie stattfindet, sondern mit Hilfe eines Bedeutungsträgers (der jederzeit gemessen werden kann mit einem objektiven Maß der Zeitmessung), kann man die Schlussfolgerung ziehen, dass jede Musik von zwei Standpunkten aus betrachtet werden kann: sowohl von dem der objektiven Zeit als auch vom Standpunkt der Dauer. (Dieses Problem wurde auch anders formuliert: Findet Musik in der Zeit statt oder erzeugt sie Zeit? Die Antwort ist relativ einfach: Musik findet in der objektiven Zeit statt und erzeugt subjektive Zeit.)

Die allgemeine Vorstellung des Klangraums (ideal) schließt zwei Varianten ein, beeinflusst mit Sicherheit von den beiden Hauptmodellen, die es in der Physik gibt: dem von Newton postulierten Raum und dem von Einstein. In der ersten Variante existiert der Raum als eine objektive Gegebenheit, *in dem* der Reihe nach die akus-

tischen Ereignisse stattfinden; in der zweiten wird der Raum von diesen Ereignissen erst *erzeugt* und ist daher nicht stetig. (Boulez formulierte sogar die Idee eines krummen Raumes, der mit jenen Mitteln zu realisieren ist, mit denen Vasarely seine eindimensionalen Pop-Art-Bilder erzeugte. Die Krümmung wäre in diesem Fall eher „akustische Illusion" als Realität.[2])

Ob die Diskussionen zu diesem Thema eine gewisse Konsistenz erreichen, muss allein der Leser entscheiden. Mir scheint jedoch, dass wir zu viel Gewicht auf die „Räumlichkeit" legen, obwohl es sich um einen idealen Raum handelt. Wir versuchen, die objektiven Eigenschaften einer „res cogitata" (und nicht einer „res extensa") zu definieren. Wenn wir trotzdem die Diskussion auf diese Dimensionen ausgeweitet haben, dann weil wir in der systematischen Analyse des musikalischen Geschehens diesen Ausgangspunkt nicht außer Acht lassen können, auch wenn es nur um die Feststellung fundamentaler Gegensätze geht und um die Festlegung einer realen Dimension der Probleme, die in letzter Zeit viel zu intensiv, ja ausschließlich behandelt wurden. Ein Doppelmodell der Vorstellungen (zeitlich und raumzeitlich) beweist sich somit als unverzichtbar, wenn wir das musikalische Phänomen in all seiner Vielgestaltigkeit analysieren möchten.

Das musikalische Bild

Der Begriff „Bild" könnte hier irrtümlicherweise den Eindruck erwecken, dass der Gegenstand meiner Betrachtung bildliche Vorstellungen in der Musik wären, das hieße, dass der Hauptgegenstand dieser Analyse mit einer gewissen Programmatik in Verbindung gebracht werden kann. Ich möchte von vornherein jedem Missverständnis vorbeugen: Das ist nicht – zumindest jetzt noch nicht – meine Intention. Das wäre auch an diesem Punkt, an dem zurzeit meine Forschungen angelangt sind, viel zu früh.

Gleich, wie Musik im Verhältnis zu ihrer Bestimmung, Funktionalität, stilistischen Vielfalt definiert wird, eines ist sicher: In allen Fällen haben wir es mit einer *Klangfolge zu tun, die mit Absicht und spezifischen Mitteln produziert wird und in einem inneren Zusammenhang steht* (den ich vorläufig noch nicht Struktur nennen möchte; der Begriff als solcher wird im Folgenden näher betrachtet). Was in der Klangfolge von Anfang an auffällt, ist eben die Tatsache, dass wir es nicht nur mit einer *Aneinanderreihung* von akustischen Ereignissen zu tun haben, sondern dass diese in einer gewissen Verbindung zueinander stehen, sich gegenseitig zu bestimmen scheinen (auf jeden Fall sich bedingen). Was ebenfalls auffällt, ist die Feststellung, dass das, was wir *Zusammenhang* nennen, nicht gleichmäßig verteilt auftritt, sondern Knoten bildet und Zonen, in denen die Anziehungskraft zwischen den sich aneinanderreihenden Ereignissen teils größer, teils kleiner ist. Die Musik ist also eine artikulierte Abfolge von Klängen. Ich vermute, dass jede Analyse eben an jenen Stellen beginnen sollte, an denen der innere Zusammenhalt lockerer ist,

2 Jene objektiven Daten, die in der Physik notwendig waren, die Newtonsche Theorie zu überdenken, finden sich in der Musik nicht wieder. Die Vorstellung der Relativität kann eher mit der Einführung des Begriffes „Dauerzeit" (variable Zeit) auf der horizontalen Ebene in Verbindung gebracht werden. Boulez' Vorschlag, die Variabilität (Ausbreitung) auf die vertikale Ebene auszudehnen, scheint uns daher ein wenig aufgezwungen.

um die Artikulationen der Klangfolge zu identifizieren. Dabei soll so vorgegangen werden wie ein Gastronom es macht, wenn er mit dem Messer beim Huhn jene Stellen an den Gelenken sucht, die es ihm erlauben, es leichter auf dem Teller auseinanderzunehmen. Eine solch mögliche Einheit der Klangfolge, die im Rahmen eines allgemeinen Zusammenhangs einen größeren Anteil an speziellem Zusammenhalt aufweist, nenne ich *musikalisches Bild*. Ich möchte damit keine kontroverse Diskussion lostreten, was die Art der Analyse als Artikulation der Form eines musikalischen Diskurses betrifft. Im Rahmen eines stilistischen Pluralismus können die Kriterien sehr unterschiedlich sein. Mehr noch: Aus demselben Stück können viele Ausschnitte verwendet werden, abhängig vom Zweck der Analyse. In solchen Fällen haben wir es mit einfachen Bildern (den kleinsten Einheiten) zu tun oder mit komplexen Bildern (Anhäufung von mehreren kleinen Einheiten). Lassen wir jedoch für einen Augenblick die Analogie zwischen Musik und gesprochener Sprache zu: Das (einfache) Bild kann als kleinste syntaktische Einheit definiert werden (diese schließt alle musikalischen Ereignisse innerhalb einer gewissen Einheit mit ein; also, um ein elementares Beispiel zu nennen: sowohl die melodische Linie als auch der harmonische und rhythmische Hintergrund wären – für sich genommen – *morphologische Elemente*).[3]

Warum „Bild"? Die musikalische Wahrnehmung ist viel komplexer, als dies beim ersten Blick scheint. Sie findet nicht nur entlang der Strecke statt, in der sich der aktuelle, sich ständig verändernde musikalische Ablauf befindet, sondern sie ruft auch das Gedächtnis, die Erinnerung, in höchstem Grade auf. Husserl zeigt auf, dass eine Melodie solange vorhanden zu sein scheint, solange die zu ihr gehörenden Klänge klingen; verklungen ist sie erst, wenn ihre letzte Note verklungen ist. In diesem Augenblick – sagen wir – wird sie melodisches *Bild*. Die Aufmerksamkeit also arbeitet Hand in Hand mit dem Gedächtnis. Die Stellen, an denen das Gedächtnis eine Rast einlegt, um die begangene Strecke in einem einzigen Bild zusammenzufassen, sind gezwungenermaßen jene Stellen, an denen das Gedächtnis weniger beansprucht ist, jene, die wir Formartikulationen des Diskurses, wo der Zusammenhalt weniger stabil ist, genannt haben. Die Wahrnehmung der Musik findet nicht in einer perfekten Kontinuität statt, sondern in einer Abfolge von Phasen (ich wäre geneigt zu sagen: „in Quantenabsorbtion"), deren Ausbreitung von der objektiven Ausdehnung der Einheiten, aus denen der Diskurs besteht, abhängt. Um jenen Bereich der Klangfolge zu bezeichnen, die sich dem Gedächtnis als Einheit einer schon erfolgten Aktion präsentiert, finde ich den Begriff „Bild" sehr treffend. Wenn wir einen Vergleich mit dem Film (eine andere Kunst mit Objekten in Bewegung) versuchten, würde das musikalische Bild nicht einem Photogramm entsprechen, sondern einem Rahmen (einer Abfolge von Photogrammen, aufgenommen in der Kontinuität einer einzigen Bewegung der Filmkamera). Man muss noch hinzufügen,

3 Der Umstand, dass einige neuere Stücke keine Ausschnitte erlauben (dabei denke ich an ein Werk wie das *Laude I* von Aurel Stroe), hebt die Definition des musikalischen Bildes auf keinen Fall auf. In solch einem Fall haben wir es mit einem einzigen Bild zu tun, dessen Ausdehnung sich mit der Ausdehnung des gesamten Werkes deckt, dem ein einziger musikalischer Gestus zugrunde liegt. Ich möchte hervorheben, dass ich den Begriff „Morphologie" in seiner linguistischen Bedeutung verwende und nicht in der biologischen Bedeutung, die in der musikwissenschaftlichen Analyse häufig verwendet wird.

dass so, wie sich die einfachen Bilder in komplexere anhäufen, diese sich in ein synthetisches Bild des gehörten Stückes zusammenschließen, wobei das Gedächtnis viele objektive Einzelheiten unbeachtet lässt, jedoch das Ergebnis die Summe verschiedener subjektiver Momente darstellt. Ein letztes Detail zur Wahrnehmung der Musik: Sie verhält sich in ihrer Gesamtheit nicht passiv, sondern beinhaltet auch eine Menge Aktivität, die in die Zukunft projiziert ist. Nicht nur die Aufmerksamkeit und das Gedächtnis sind angesprochen, auch die Fantasie, und das in dem Sinne, dass eine Reihe von vergangenen Bildern die Erwartung an bestimmte zukünftige hervorruft. Der Hörer schließt die Zukunft in die Vergangenheit ein. Er nimmt den Diskurs in seinem Fortschreiten auf, abhängig von jenem Zusammenspiel, das sich während des Prozess konturiert hat.

Gehen wir jetzt zur Analyse des Begriffs über, den wir musikalisches Bild genannt haben. Ich sagte anfangs, dass es ein künstlicher Begriff sei, besser gesagt: ein synthetisierender. Er setzt eine vorangehende Struktur voraus, eine aktuelle Durchführung (Materialisierung) dieser Struktur und einen Reflex in der Psyche jener, die mit ihr in Kontakt kommen. Die erste Ebene (Struktur) repräsentiert die virtuelle Existenz des Bildes. In ihren allgemeinen (abstrakten) Daten kann die Struktur als variable Zahl von logisch bestimmbaren Beziehungen zwischen den Elementen der Bestandteile definiert werden. Nicht jedoch jene Elemente, die noch keine Existenz haben (sie existieren erst auf der zweiten Ebene, jener der lebendigen Ausführung), sondern die vorbestimmten Beziehungen, die zwischen den Elementen zur Existenz in der konkreten Zeit aufgerufen werden. Die Struktur erweist sich somit als ein abstraktes Konstrukt, dessen Grundlage ausschließlich das quantitative Element ist (das Verhältnis setzt Quantität voraus). Sie ist ein Aktionsprogramm, aufgeschrieben oder auch nicht (im Gedächtnis bewahrt). Das Verhältnis zwischen der Struktur an sich und dem aufgerufenen Bild ist das gleiche wie zwischen dem Plan eines Gebäudes und dem Gebäude selbst. Der Plan bestimmt das Verhältnis, das zwischen den (spezifischen oder nicht spezifischen) Bestandteilen des Gebäudes existieren muss, damit der Bau errichtet werden kann, aber er ist auf keinen Fall der Bau selbst. So ist es auch mit der musikalischen Struktur im Verhältnis zum konkreten Akt der musikalischen Wiedergabe. In der Initialstruktur kann eine größere oder kleinere Anzahl von Elementen unbestimmt bleiben, sie werden erst in der Aufführung, *in actu* und *post factum*, zu Strukturelementen. Dieses so komplexe Problem jedoch versuche ich in einem anderen Kapitel ausführlicher zu behandeln.

Für eine klare Argumentation nehmen wir uns eine soweit wie möglich bestimmte und bestimmende Struktur vor. Für den Augenblick werden wir ebenfalls versuchen, eine möglichst getreue Verwirklichung der Struktur anzuwenden. Danach werden wir auf der dritten Ebene der psychischen Reflexion, die sehr wichtig ist, um den Begriff *musikalisches Bild* analytisch zu verstehen, verweilen.

Gehen wir von einem sehr einfachen musikalischen Ereignis aus, sagen wir ein Dur-Dreiklang in Grundstellung: *c-e-g*. Ein geübtes Ohr wird ihn sofort analytisch interpretieren können, es wird die drei überlappenden Laute getrennt wahrnehmen und das Verhältnis zwischen ihnen erkennen. Für die meisten Menschen jedoch erscheint die Harmonie als eine unzertrennliche Einheit (zumindest im ersten Moment). Nicht weil die drei Laute nicht zu hören wären – sie werden gehört mit der-

selben Intensität und Besonderheit wie von einem geübten Ohr –, nur psychisch werden sie in diesem Fall als Einheit wahrgenommen. Der Dreiklang erscheint als gegebene Einheit, als etwas Unteilbares. Mehr noch: Auch das geübte Ohr wird nicht jeden Dur-Akkord, den es hört, analysieren, sondern es wird ihn der Klangfarbe nach sofort erkennen, weil es mit dieser Art Klang schon seit langem sehr vertraut ist.

Nehmen wir ein komplexeres Ereignis, zum Beispiel einen Dominantseptnonakkord in C-Dur, also sagen wir *g-d-h-f-a*; die analytische Wahrnehmung wird schwieriger sein. Auch jemand mit geübtem Ohr muss sich anstrengen, die Verteilung der Stimmen zu erkennen, obwohl ihm der allgemeine Aufbau sehr vertraut klingen wird. Der Akt der Synthese wird psychisch genauso schnell vollzogen wie im ersten Fall. Wir können uns weiterhin eine Reihe von vier Akkorden vorstellen, die in Beziehung zueinander stehen: sagen wir I-IV-V-I im gleichen C-Dur. Wenn sich die Bewegung genügend schnell vollzieht, wird diese kadenzartige Akkordfortschreitung als einheitliches Bild wahrgenommen. Indem ich diese sehr einfachen Beispiele anführe, will ich sagen, dass auch hier, wo die Analyse keine Schwierigkeiten birgt, das Material nicht analytisch, sondern synthetisch, als einheitliches Bild, wahrgenommen wird. Wenn wir nun die Sache verkomplizieren und zum Beispiel eine schnelle melodische Reihe nehmen oder eine spannungsvollere Akkordfortschreitung oder einen kontrapunktischen Satz oder ein Fragment in orchestraler Besetzung, dann werden wir bald erkennen, dass der Modus, in der psychisch jede Form von materialisierter Struktur (aktualisiert) wahrgenommen wird, das synthetische Bild ist.

Die Synthese, die aus der Wahnehmung der objektiven, aktualisierten Strukturen hervorgerufen wird, nenne ich *Konfiguration.* Die besten Beobachtungen können – in dieser Hinsicht – während der Rezeption einer Melodie gemacht werden. Wahrgenommen entweder als Folge gewisser Spannungen der Intervallkonstellationen oder als progressive Entfaltung der jeweiligen Melodie, kann das Bild erst dann als vollständig betrachtet werden, wenn ein Ruhemoment eintritt. Vom jeweiligen analytischen Standpunkt kann es als Summe der Zeitspannen (das Bewusstsein nimmt das Ausgangs- sowie das Ankunftsmoment wahr sowie die positive oder negative Aussage dazwischen) dargestellt werden oder als kontemplative Erfahrung der Melodie in all ihren Facetten (so wie wir eine Skulptur erst richtig kennen, *nachdem* wir sie von allen Seiten betrachtet haben). In beiden Fällen ist unsere Wahrnehmung das Ergebnis eines Syntheseakts. Die objektive, aktualisierte Struktur hat in uns die Entstehung einer Konfiguration hervorgerufen. Über ihre Merkmale, die Art ihrer Entstehung und ihre Beziehung zur Struktur sollte eine Grundsatzdiskussion stattfinden, die Thema der nachfolgenden Kapitel sein wird.

Struktur und Konfiguration

Die Struktur existiert objektiv, als *für sich* existierend, wohingegen die Konfiguration als ihre Spiegelung im Betrachter, somit als subjektiv betrachtet werden kann. Sie ist kein objektives Strukturmerkmal, sondern eine *psychisch gefühlte Struktur*, hervorgerufen von der objektiven Struktur, jedoch nicht unbedingt von dieser bestimmt. Den Begriff *Konfiguration* habe ich ausgewählt, um eben die Indetermi-

niertheit dieser psychisch gefühlten Struktur hervorzuheben („Quot capita, tot sensus"). Nichts gibt mir die Gewähr, dass eine gewisse Konfiguration, die ich mir vorstelle, identisch ist mit der, die sich ein anderer vorstellt. Im Gegenteil, alles weist darauf hin, dass es Unterschiede gibt; für ein komplexeres Bild (denken wir nur an das *Presto delirante* aus der *Lyrischen Suite* von Alban Berg) ziehen wir jene Unterschiede in Betracht, die sowohl aus der bewussten Rezeption quantitativer musikalischer Ereignisse resultieren als auch aus der Art der Synthese, die der eine oder andere vollzieht. Besonders jedoch aus dem unterschiedlichen Echo, das das Bild in mir oder in einem anderen hervorruft (die Stärke, mit der Assoziationen oder Ideen hervorgerufen werden, der *Sinn*, den jeder von uns dem Bild zuteilt). Ich kann nur aus dem äußeren Verhalten (zeitgleich oder danach) des anderen folgern, welchen Eindruck er hatte. Die Interpretation wird mehr sein als eine Folgerung, und sie wird notwendigerweise sehr unvollständig sein.[1] Trotz allem bin ich gezwungen, die Musik aus Sicht der Konfiguration zu betrachten, gleich wieviel Unklarheit der Begriff in sich birgt, *weil ich auf der Ebene der objektiven Struktur über keine Wertkriterien verfüge.* Gehen wir von einem dreistimmigen Kontrapunkt aus. Nichts hindert mich daran, mir noch drei zusätzliche Stimmen vorzustellen, die ich bei Beachtung der Regeln des entsprechenden Stils hinzufüge. Über welche Strukturkriterien verfüge ich, um zu urteilen, welche Variante die *beste* ist? Über keine. Wenn ich mich hinreißen lasse, wegen der Komplexität die zweite als die viel bessere einzuschätzen, dann könnte sich herausstellen, dass diese Annahme falsch sei. Womit kann diese falsche Annahme bewiesen werden? Im Hörakt, im Augenblick, in dem wir nicht die beiden *Strukturen*, sondern die beiden *Konfigurationen* vergleichen. In diesem Augenblick vergleichen wir die Effizienz der jeweiligen Konfiguration, ihre Fähigkeit, sich mehr oder weniger ins Gedächtnis des Hörers einzuprägen, ihm das Höchstmaß an Klarheit der Intentionen zu bieten, ihn mitzunehmen auf dem vorgeschlagenen Klangparcours, ihm ein Maximum an Impressionen mitzugeben – also an psychischen Vorgängen.

Mir ist es sehr wichtig, diesen Aspekt hervorzuheben. Deshalb unternehme ich einen kleinen Streifzug durch die Mechanismen des künstlerischen Schaffensprozesses. Die wichtigste Frage wäre folgende: Wovon geht der Komponist aus? Vom Bild einer abstrakten Struktur oder von einer Konfiguration, die er mehr oder weniger deutlich voraussieht? Und wenn ich Konfiguration sage, dann – ich erinnere wieder daran – meine ich eine psychisch gefühlte Struktur (in diesem Stadium eine *mögliche* psychisch gefühlte Struktur). Vorläufig behaupte ich (weiter unten werde ich versuchen, es zu beweisen), dass in den meisten Fällen die Kreativität von der Intuition einer gewissen Form (generellen Konfiguration) ausgeht oder von einer speziellen Konfiguration, um im Laufe der Arbeit am Ende zu einer objektiven Struktur zu gelangen. Der Komponist „hört" oder „sieht" mehr oder weniger klar sein Stück (wesenhaft konfigurativ) oder Fragmente oder Schlüsselmomente, oder

1 Die gleiche Struktur – egal wie einfach sie ist – kann in zwei Individuen keine identischen Konfigurationen hervorrufen, weil es keine identischen Wahrnehmungserfahrungen gibt. Das banalste Intervall (sagen wir die aufsteigende kleine Terz) wird anders wahrgenommen von einem Zuhörer mit gewissen Erfahrungen als von einem anderen mit anderen Erfahrungen. Die einfache melodische Erfahrung wird für beide Zuhörer wahrscheinlich die gleiche sein, die Assoziationen (das Echo) werden jedoch notwendigerweise leichte Unterschiede aufweisen.

er hat einfach die Intuition einer gewissen Atmosphäre, eines speziellen Rhythmus, einer gewissen Klangfarbe, eines Faktors, der dann in das Gesamtwerk aufgenommen wird. Er kann die Vision eines musikalischen Gestus haben oder, abstrakter, die Vorahnung eines gewissen originellen Sounds. Das erste Element, von dem der Komponist fast immer ausgeht, ist die Synthese (konfigurativ). Die Struktur kann (mindestens in der ersten Phase) *nur* analytisch, die Konfiguration *nur* synthetisch erkennbar gemacht werden.[2] Der Musiker geht von einem synthetischen Element aus und nicht von einem analytischen, genauso wie man beim Bau eines Hauses zunächst vom Wunsch und dann von der Vorstellung seines Gesamtaussehens ausgeht und nicht von der Form eines einzigen Ziegels oder Balkens und auch nicht von der Berechnung des Widerstands der Materialien. Im Akt des Komponierens entzweit sich die Persönlichkeit des Musikers: Einerseits ist er der Mensch, der möglichst präzise objektive Strukturen entwirft, um psychisch imaginierte Konfigurationen hervorzurufen. Dazu kommt andererseits, dass er selbst das Ergebnis überprüft, er ist sein erster Zuhörer (real – sagen wir in einem Klavierstück – oder ideal – in komplexen Werken) und lässt – im Prinzip – die Arbeit nicht aus der Hand, bis ihn das konfigurative Ergebnis (aus der Perspektive eines hohen Anspruchs) zufriedenstellt. *Folglich ist, auf ästhetischer Ebene, der Wert der Konfiguration übergeordnet, obwohl sie selber von einem Sinn bestimmt wird; der Wert der objektiven Struktur wird in Bezug auf ihre Fähigkeit, psychisch gefühlte Strukturen (Konfigurationen) hervorzurufen, festgelegt*. Im Laufe der Geschichte haben die Strukturen eine gewisse, *scheinbar* (später versuche ich zu zeigen, warum *scheinbar*) unabhängige Entwicklung durchgemacht. Außergewöhnliche Erfindungen *scheinen* die Frucht von Spekulationen zu sein, die ausschließlich auf der abstrakten Ebene der objektiven Strukturen durchgeführt werden. Diese Tatsache ist jedoch bei weitem keine Gewissheit. Ich glaube, und das mit größerer Wahrscheinlichkeit, dass jene genialen Menschen, die die erwähnten Erfindungen gemacht haben, sich (im extremen Fall) die Strukturen gleichzeitig mit den Konfigurationen vorgestellt haben; ihre technischen Möglichkeiten und die Musiksprache jener Zeit erlaubten die *sofortige* Überprüfung der Strukturen durch die virtuelle Konfiguration.

2 Diese Behauptung kann zu einigen Irritationen führen, wenn dem Leser dieser Zeilen die Begriffe „Struktur“ und „Konfiguration“ nicht schon vorher im Sinne der vorliegenden Untersuchung vertraut sind. Ich betone, dass sie nichts gemein haben mit den traditionellen Begriffen „Form“ und „Inhalt“, sondern dass sie die beiden Ebenen des musikalischen Bildes darstellen. In diesem Sinne ist die Struktur (eine variable Anzahl von logisch bestimmten Beziehungen zwischen den Bestandteilen) eine viel zu komplexe Realität, um sie in all ihren Charakteristiken anders als auf analytischem Wege (sei es auch gleichzeitig mit der Werkaufführung im Falle einer einfacheren Komposition) erfassen zu können. Die Konfiguration (Synthese, die psychisch, hervorgerufen von den objektiven, aktualisierten Strukturen, durchgeführt wird) ist schon durch ihre Definition eine Synthese, die auch danach analysiert werden kann, in ihrer ersten Phase jedoch stellt sie eine einheitliche Erfahrung dar. Ein Beispiel kann all das besser veranschaulichen: Das Finale der 41. Symphonie von Mozart ist sehr komplex; die Struktur dieses Werks kennen wir erst nach eingehender Analyse, beim Hören löst sie eine Folge von klaren, deutlichen Konfigurationen aus (die sich am Ende in ein Gesamtbild fügen). Die Synthese ist von der Psyche ohne besondere Schwierigkeiten durchgeführt worden. Es ist ersichtlich, wie wir weiter unten sehen werden, dass sich die Konfiguration beim Nacheinanderhören verdeutlicht und erst, wenn sie genügend deutlich ist, analysiert werden kann.

Das Vorhersehen der Strukturen während des Komponierens ist eindeutig nur in zwei Fällen möglich:

- in epigonenhaftem Auffüllen von Formen, krass akademisch, besonders dann, wenn sich der Komponist keine originelle konfigurative Substanz ausdenken kann, sondern musikalische Gesten, die er bewundert, nachahmt und sich traditionelle Strukturen unter dem Zeichen des Absoluten ausdenkt;
- im falsch avantgardistischen Akt, indem sich der Komponist ebenfalls keine originelle konfigurative Substanz ausdenken kann, versucht er ausschließlich auf der Ebene objektiver Strukturen zu erfinden, ohne sich um das Ergebnis auf Ebene der Konfiguration zu kümmern. Bedauerlich, jedoch real ist die Tatsache, dass nicht jeder strukturelle Aufbau Konfigurationen (unterschiedliche psychisch gefühlte Strukturen) hervorruft.

Was auf der Ebene der Strukturen logisch scheint, muss unbedingt erprobt werden, damit festgestellt werden kann, ob sich auf der Ebene der Konfiguration etwas ergibt oder nicht. Ein zwei Oktaven tiefer gespieltes Praeludium von Bach (ich zitiere das möglichst einleuchtende Beispiel) verändert nicht radikal seine Struktur, aber es verändert radikal seine Konfiguration. Nichts erlaubt es auf der Strukturebene, *a priori* den größeren oder kleineren Wert eines Rhythmus, eines Registers, einer Melodienreihe, einer Akkordfortschreitung, einer Orchesterformel zu bestimmen. Der Wert wird *a posteriori* je nach der resultierenden Konfiguration und in Bezug zu ihr bestimmt. Während des Komponierens ist der Autor – egal wie sehr ihn die Probleme der Strukturen interessieren – gleichzeitig ein ständiger Hörer seiner Arbeit. Die technischen Lösungen (also die Strukturmerkmale) wählt er geleitet von der Ebene der Konfiguration und nicht von der Logik der Struktur an sich. Wenn eine solche Logik sich ihm jedoch aus einer besonderen Notwendigkeit aufzwingt – was in gewissen Fällen nicht auszuschließen ist –, wird er sich für *jene* Lösungen entscheiden, die ihm auf beiden Ebenen die größte Genugtuung bieten. Die vollkommenste Logik der Struktur erscheint nur im Moment der konkreten Wahrnehmung, was bedeutet, dass sie den Hörer als Konfiguration erreicht. An sich hat die Struktur keinen künstlerischen Wert, sie ist nur Gegenstand analytischer Erläuterungen. Der Begriff Effizienz leitet (oder sollte es zumindest) sowohl den Komponisten, wenn er die Strukturen ausarbeitet („was und wieviel aus der vorgestellten Konfiguration kann er in sein Material einbauen“ oder umgekehrt, „was aus der vorgestellten Struktur – und in welcher Art – kann im Hörer eine klare Konfiguration hervorrufen“), als auch die kritische Betrachtung bei der Aufnahme des Werks („inwiefern können die vom Komponisten vorgeschlagenen Strukturen im Hörer deckungsgleiche Konfigurationen hervorrufen“).

Wenn wir das Problem aus historischer Sicht betrachten, besser gesagt, wenn wir uns in jene Zeit begeben, in der die Musik ausschließlich mündlich überliefert wurde (ein Sachverhalt, der auch heute noch für die traditionelle Musik gültig ist), ist es relativ einfach, den realen Ablauf des musikalischen Werks und die Rolle der Struktur an sich für diese Phase zu bestimmen. Wenn wir von der Musik *in Aktion* (die einzige Art, in der Musik existieren kann) ausgehen, bemerken wir, dass die

Struktur *nur* in einer Konfiguration in Erscheinung tritt und *zusammen* mit ihr übermittelt wird. Das, was ein Interpret von Volksmusik in seinem Gedächtnis gespeichert hat, ist eine gewisse Konfiguration. Er hat keine Ahnung von der Struktur, die jedoch in Form mnemotechnischer Mittel anwesend ist. (Daher stammen auch die außergewöhnlich sparsam eingesetzten stilistischen Mittel in der Volkskunst.) Die Behauptung, die im vorangegangenen Kapitel gemacht wurde (und das im Bewusstsein, das Problem auf einfachste Daten zu reduzieren), dass die Existenz der Struktur vorangeht, muss für die mündlich überlieferte Musik in dem Sinne verstanden werden, dass sie schon vor der Ausführung existiert. Sie koexistiert jedoch im Gedächtnis des Ausführenden als Einheit zusammen mit der Konfiguration (das Einzige, dessen sich der Interpret von Volksmusik bewusst ist; denn in der Volksmusik ist das abstrakte Merkmal der objektiven Struktur extrem deutlich).

Als die Schrift genügend entwickelt war, um das Aufzeichnen der Strukturen zu gewährleisten, bekam diese eindeutig eine ganz andere Bedeutung. Der Musiker ist sich ihrer bewusst geworden, konnte über sie nachdenken und schließlich immer komplexere Strukturen ausarbeiten. Diese Dinge sind entstanden, *als hätten* sich die Strukturen eigenständig entwickelt. Ich glaube, hier handelt es sich um eine geschichtliche optische Täuschung. In Wirklichkeit erlaubte das Aufzeichnen der Strukturen den Musikern, sich eine immer feiner differenzierte Konfiguration auszudenken. Dafür gab es ab diesem Augenblick die Möglichkeit, den strukturellen Hintergrund auszuarbeiten und zu notieren.

Zweifellos waren Verfahren wie Umkehrung und Wiederholung, bewusst und konsequent angewendet, erst nach der Perfektionierung der Notationstechnik und nach der spekulativen Erkundung der Strukturebene möglich geworden, ebenso eine immer komplexere polyphone und harmonische Ausarbeitung. Sollten wir daraus ableiten, dass es eine Tendenz der Strukturen gibt, sich eigenständig zu entwickeln? Oder eher, dass der Autor aus dem Bedürfnis heraus, einen immer komplexeren Sinn zu übermitteln, versucht – entweder durch Spekulationen, jedoch stets kontrollierbar, was die Strukturen betrifft –, immer differenziertere Konfigurationen zu bilden, die fähig sind, einen Sinn zu vermitteln?

In einem Verfahren wie der Umkehrung, um nur ein Beispiel zu nennen, dürfen wir nicht damit rechnen, dass der Melodieverlauf seinem Spiegelbild gleichkommt, so wie ein von Monet gemalter Baum sich im Wasser spiegelt. Die Räumlichkeit des musikalischen Verlaufs ist nur relativ. Vergessen wir nicht, dass eine Dimension dieser „Räumlichkeit“ die Zeit ist und dass wir hier auf durch Intervalle hervorgerufene Spannungen treffen. So ist zum Beispiel die große aufsteigende Terz nicht gleich mit der großen absteigenden Terz. In der Umkehrung eines musikalischen Themas verändern sich alle durch Intervalle hervorgerufenen Spannungen, und wir haben es eigentlich mit einem ganz anderen melodischen Verlauf zu tun, dessen Verwandtschaft mit dem ersten nur in der festgefrorenen musikalischen „Räumlichkeit“ bemerkbar ist und nicht in der Reihenfolge der durch Intervalle hervorgerufenen Spannungen, also der resultierenden Konfiguration. Eben deshalb glaube ich, dass ein solches Verfahren nicht mechanisch, durch ein einfaches Spiel mit dem Material, angewendet werden konnte, im Gegenteil, bevor es – sagen wir – patentiert wurde, musste es für viele spezielle Fälle erprobt werden. Erst nachdem der

Komponist den Grad der Zuverlässigkeit des Verfahrens für das Herstellen von glaubwürdigen Konfigurationen festgestellt hatte, konnte er auf sie vertrauen und mit einer gewissen Konsequenz anwenden. Die gleichen Beobachtungen gelten für alle komplexeren Elemente der musikalischen Grammatik. Das spiegelt sich in der Tatsache wider, dass eine Theoriebildung in den meisten Fällen a posteriori erfolgt. Auch wenn manchmal eine Abstraktion stattfand, war die Musik gezwungen – weil sie sich nicht von ihrer Materialität loslösen konnte –, sich während der Aufführung ständig empirisch zu überprüfen. Es wurde festgehalten, was sich als fähig erwies, psychische Strukturen zu erzeugen, und es wurde abgelehnt, was sich als leere Spekulation herausgestellt hat, ohne glaubwürdige Korrespondenzen auf der Ebene der Konfigurationen (der psychisch gefühlten Strukturen).

Die Struktur

Wenn wir in der Musik von Struktur sprechen, müssen wir mindestens drei Ebenen unterscheiden. Die allgemeinste und gleichzeitig die abstrakteste ist die so genannte Makrostruktur oder, eine üblichere Bezeichnung, jedoch auch irreführend, die musikalische Form. (Tatsächlich kann „Form" konkret auch als „Erscheinung", „musikalischer Verlauf" etc. verstanden werden oder abstrakt als „Schema" in makromusikalischer Ausführung.) Die zweite Ebene ist die Mikrostruktur, also die spezielle Anordnung der morphologischen Elemente, aus denen die Makrostruktur besteht. Diese zwei Begriffe entsprechen zusammengenommen perfekt der gängigen Auffassung von Struktur. Von diesem Standpunkt aus kann die Struktur als eine „variable Anzahl von logisch bestimmenden Verhältnissen zwischen den Bestandteilen" definiert werden. So gesehen, zeigt sich die Struktur als eine (mathematisch) ideale Matrix des Bildes, und sie kann (mindestens in der abendländischen Kultur) entsprechend notiert werden. In der Partitur werden auf dem Papier alle Verhältnisse – quantitativ (teilweise auch qualitativ) bestimmte[3] – zwischen den Bestandteilen (die Töne mit all ihren Merkmalen – Tonhöhe, Tondauer, Intensität, Klangfarbe – und Pausen) aufgezeichnet. In der Partitur tauchen auch musikalische Formen (Makrostruktur) mit ihren streng bestimmten Proportionen auf. Die (Makro- und Mikro-)Struktur hat eine reine Existenz, genau wie mathematische Wahrheiten, und kann analytisch studiert werden. Sie gibt es tatsächlich schon vor dem musikalischen Bild, aber sie ist noch keine Musik. Um zu Musik zu werden, müssen die zwei *idealen* Ebenen der Struktur mit Hilfe von *physischen Strukturen* (der tatsächliche Ton ist auch eine äußerst komplexe Struktur, jedoch eine akustische Struktur) *aktualisiert* werden. Die Ebene der Klangereignisse *in actu* ist die dritte Ebene der musikalischen Struktur.

Welches sind die Beziehungen zwischen den drei Ebenen der Struktur? Für die aufgezeichnete Musik gehören die ersten zwei Ebenen ganz dem Komponisten. Er stellt den Grad ihrer Bestimmung fest, ihre Eigenschaften, ihre Integration, kurz alles, was mit ihnen in Verbindung steht. Was die dritte Ebene betrifft, so entzieht

3 Qualitativ: zum Beispiel die Klangfarbe, diese ist jedoch letztendlich auch von einem quantitativen Effekt bestimmt (der unterschiedlichen Intensität der Obertöne), sie kann nur nicht in Zahlen ausgedrückt werden.

sich diese der Macht des Komponisten (außer wenn der Komponist seine Werke selber interpretiert). Denn die dritte Ebene kann aus folgenden Gründen nicht bestimmt werden:

a) Jeder einzelne Ton ist mit all seinen Besonderheiten (Obertöne, Anschlag, Lautstärke etc.) eine Welt für sich. Das gleiche B, gespielt auf einer Geige eines Straßenmusikers, wird anders klingen als auf einer Guadagnini-Geige. Gespielt von David Oistrach ist es etwas anderes als gespielt von einem Schüler der Mittelschule. Gespielt auf der A-Saite in erster Position ist es etwas anderes als auf der D- oder G-Saite. Gespielt neben dem Steg (sul ponticello) ist es etwas anderes als auf dem Griffbrett (sul tasto) des Instruments. Es ergeben sich jedes Mal Variationen aus der physischen Struktur des Tons selbst. Ein Musikstück ist vielleicht aus Tausenden von Tönen gebildet, die Tausenden von Variationen unterliegen können. Die Zahl der analytisch isolierbaren akustischen Ereignisse eines beliebigen Musikstücks geht in die Millionen, die ihrer Beziehungen zueinander vermutlich in die Milliarden. Die Schrift, gleich wie perfektioniert sie ist, kann sie nicht alle erfassen. Das käme einer Zerlegung von Molekülen und Atomen mit einer gewöhnlichen Pinzette gleich.

b) In der Aktualisierung der Makro- und Mikrostrukturen selbst gibt es nahezu eine Unendlichkeit von Variationsmöglichkeiten. Unmerkliche rhythmische Abweichungen, leicht abweichende Tempi, die Art des Anschlags jedes einzelnen Tons, die Akzente, die Verteilung der Lautstärke auf die Dauer eines langen Tons, die Verteilung der Lautstärken auf die Töne eines Akkords, die (eventuell variable) Frequenz und Stärke (Amplitude) eines Vibratos (bezüglich der Stimmen oder Instrumente), das alles sind Elemente, die die Schrift nur sehr ungenau aufzeichnen kann.

Schließlich gibt es auf dieser Ebene der Struktur eine Unzahl von graphisch nicht erfassbaren akustischen Ereignissen, die wiederzugeben dem Interpreten überlassen sind. Sie werden großteils von diesem kontinuierlich aus einer Unmenge von Möglichkeiten instinktiv ausgewählt.

Die Ebene der physischen Strukturen, für die ich mir die Freiheit nehme, sie *kleinstmögliche Strukturen* zu nennen (um sie von denen, die gewöhnlich Mikrostrukturen genannt werden, zu unterscheiden), ist formal nicht erfassbar (unter normalen Bedingungen, in denen der Interpret notwendig ist; in der elektronischen Musik allerdings wird kein Interpret mehr benötigt). Sie ist formal nicht erfassbar, weil die Quantität der Ereignisse die Möglichkeiten einer Programmierung weit überschreiten würde. Und trotzdem, dem Menschen gelingt es in seiner empirischen Vorgehensweise, das zu erreichen, zu dem kein noch so perfektes elektronisches Gehirn imstande wäre.[4] (Ob die beiden anderen Strukturen formal erfassbar sind oder nicht, untersuche ich im weiteren Verlauf meiner Analyse.)

Der Unterschied (das Einzigartige) zwischen einer sehr korrekten und einer genialen Interpretation macht sich auf der Ebene der kleinstmöglichen Struktur bemerkbar, während die Makro- und Mikrostrukturen identisch sind. Es ist das

4 Wegen des außergewöhnlichen Reichtums der kleinstmöglichen Struktur kann die Jazzmusik graphisch nur in groben Zügen dargestellt werden.

Werk des Interpreten, er verleibt es der allgemeinen Struktur ein und gibt ihr (der Struktur) eine Art Dreidimensionalität. Ob die Tendenz, wie sie in den letzten Jahren (besonders in der elektronischen Musik und der musique concrète) zu beobachten ist, ohne den Interpreten auszukommen, ein Gewinn für die Entwicklung der Musik ist, bleibt eine durchaus offene Frage. Indem man jedoch alles Unvollkommene entfernt, erreicht man vielleicht eine absolute Vollkommenheit (durch das Verhältnis des Komponisten zur Mikro- und Makrostruktur), aber verpasst gleichzeitig die Möglichkeit einer genialen Interpretation. Der Struktur fehlt die kleinstmögliche Ebene, die eigentlich für den Hörer ein ständiges Abenteuer ist und einen der höchsten Reize für die Rezeption darstellt.

Die ersten beiden Ebenen (die „idealen") der Struktur sind im perfektionierten Notierungssystem für immer festgelegt. In der Kategorie der mündlich überlieferten Musik oder jener, deren graphische Aufzeichnung noch nicht perfektioniert ist, können sie große Variationen aufweisen. Ihre Essenz wird Existenz erst während der Aufführung, und hier tauchen eine Menge unvorhersehbarer Elemente auf,[5] die man als strukturelle Elemente nur *post factum* einstufen kann (zum Beispiel, wenn man sie in einer Aufnahme untersucht).

In der neueren Musik stößt man auch auf variable Strukturen. Der Interpret hat kleinere oder größere Auswahlmöglichkeiten; das Werk bekommt, was die freie Wahl einiger Elemente der Mikro- oder Makrostruktur betrifft (Fragmente, deren Folgen nicht genau bestimmt werden), Konturen nur in der Aufführung. Wichtig bleibt die Tatsache, dass das Werk – einmal aufgeführt – eine bestimmte Form bekommen hat, so, als wäre diese Form vom Komponisten selbst vorgeschrieben worden. Die ästhetischen Auswirkungen des Zufallsprinzips werde ich in einem der folgenden Kapitel näher untersuchen.

Der innere Zusammenhang, den ich in jedem Klangstrom, der kategorial Musik ist, feststellen konnte, setzt sowohl auf der Ebene der Struktur als auch auf jener der Konfiguration eine gewisse Logik, ein Prinzip der Vereinheitlichung, notwendig voraus. Dieses Prinzip wirkt im Bereich der Struktur als *Stil* und im Bereich der Konfiguration als *Sinn*.

Der Begriff *Stil* hat mehrere Bedeutungen. Er kann Charakteristika des Menschen, einer Gesellschaft oder einer Epoche bezeichnen. Er kann die Eigenschaften eines Gegenstands oder einer Reihe von Gegenständen in Bezug auf ein ideales Modell bezeichnen. Er wird auch in der Musik verwendet, um die Gesamtheit der rein technischen Vorgehensweisen zu benennen: Man sagt kontrapunktischer Stil, homophoner Stil, figurierter Stil etc. Der Begriff kann sowohl auf ein Werk als auch auf eine Interpretation angewendet werden, er kann sowohl dem Komponisten als auch einer

5 Die Art, wie sich die idealen Ebenen der Strukturen in der mündlich überlieferten Musik darstellen, wäre einer eigenen Betrachtung wert. Das im Gedächtnis haftende Bild (genauer: seine Konfiguration) enthält – ohne dass sich der Träger dessen bewusst wäre – ein Minimum an strukturellen Daten, vermutlich in Form eines charakteristischen, sehr einfachen Abdrucks – vielleicht mit räumlicher Darstellung –, der, selbst wenn lückenhaft, dem Interpreten dazu dient, die fehlenden Teile einer Improvisation zu vervollständigen. Die Improvisation wäre in diesem Falle nicht freiwillig – wie sie es meistens ist –, sondern notwendig.

ganzen Schule zugeschrieben werden usw. Wenn wir jedoch nach den aktuellsten Bedeutungen im Bereich der Musik suchen, werden wir feststellen, dass der Stil immer in eine Verbindung zu einer gewissen *sparsamen* Verwendung der Elemente einer Struktur vonseiten des Autors, eines Volks, einer Schule, einer Epoche gebracht wird. Sparsamkeit setzt eine Auswahl voraus, die immer *von jemandem* durchgeführt wird. In diesem Sinne ist der Stil der Mensch (oder das Volk, die Epoche). Die materiellen Dinge sagen viel über die geistige Haltung des Menschen aus. Aus allen, praktisch unendlichen Möglichkeiten umfasst der Stil nur eine begrenzte Anzahl; die mit Vorliebe ausgewählten Elemente haben untereinander ein verwandtes *Etwas. Diese Elemente* sind sich sehr ähnlich, und es entsteht eine Schnittmenge der Ähnlichkeiten, in der das Funktionieren *typisierter* Beziehungen möglich wird. Die Gestaltung des Stils wird (mit wenigen Ausnahmen, auf die ich zu gegebener Zeit hinweisen werde) von außen bestimmt. Er entsteht nicht durch Reflexion oder durch bewusstes Auf-sich-Lenken der Aufmerksamkeit, sondern aus Sicht der Strukturebenen *anscheinend* spontan. Die so genannte Autonomie der Strukturen ist nicht verantwortlich für die Bildung oder die Entwicklung eines Stils. So sind wir gezwungen, die Gründe für die Bildung und die Entwicklung eines Stils andernorts zu suchen, und zwar auf der Ebene jener Logik der Konfiguration, die wir *Sinn* genannt haben.[6] Inwiefern auch dieser eigenständig bleibt, wird sich noch herausstellen. Im Moment aber formuliere ich einen Satz, den ich in dieser Analyse beweisen möchte: *Die Entwicklung des Sinns bestimmt letztendlich die Entwicklung des Stils.* Mit anderen Worten: Man kann nicht von einer Entwicklung des Stils *an sich* sprechen. Was sich in erster Linie verändert, ist der emotionale Hintergrund (des Künstlers oder der Epoche), der Künstler geht in den meisten Fällen voran, die Umwelt folgt ihm dann früher oder später. Zweifellos um seine (originelle) Sensibilität auszudrücken, baut der Musiker Werke, in denen neue strukturelle Daten erscheinen. Mehr noch: Es kann sein, dass er sich seines sensiblen Hintergrunds gar nicht bewusst ist und den Eindruck hat, dass seine Arbeiten ein Ergebnis einer kombinatorischen Aktivität auf der Strukturebene sind. Eine solche kombinatorische Aktivität hätte keine Chance auf Effizienz, wenn sie nicht – bewusst oder unbewusst – diktiert würde von der Notwendigkeit der Übermittlung eines neuen Sinns.

Die Strukturelemente (hier beziehe ich mich in erster Linie auf die idealen Ebenen) sind in ihrer konkreten Erscheinungsform von unendlicher Vielfalt. Ihre Analyse kann somit nicht im Absoluten stattfinden, sondern nur im Rahmen festgelegter Stile. Das ist jedoch nicht Gegenstand der vorliegenden Untersuchung.

6 Der Stil weist eigene Besonderheiten auf. In seiner Matrix erweist er sich als besonders konservativ. Die Aktion modelliert – im Laufe der Zeit – den Menschen und ruft Mutationen in seinem psychischen Wesen hervor, Mutationen, die in der Anfangsphase einfache Verbindungen zwischen den Neuronen sein können (Relais) und die in Zukunft die gleiche Art von Aktion ermöglichen (vielleicht auch befehlen) werden. Einmal gebildet, kann der Stil nicht mehr so einfach verändert werden. Wenn es etwas gibt, das ihn verändert, dann ist dieses Etwas ein neuer Sinn, der anders ausgedrückt werden muss. Was im Wirken eines großen Künstlers zu beobachten ist (bei dem die Wirkung des Sinns augenscheinlich ist), muss – glaube ich als Erklärung – auf die Entwicklung des Stils in seinem weitesten Sinne zurückgeführt werden.

Konfiguration

Ich komme wieder auf diesen Begriff zurück, der, wie ich meine, zusätzliche Erläuterungen benötigt. Ich habe die Konfiguration „psychische Struktur“ genannt, nicht weil sie Bestandteil des Gedächtnisses ist, sondern weil sie eine gewisse Anordnung aufweist, die sie nicht nur dafür geeignet macht. Einmal hergestellt, übt sie (oder kann es zumindest) eine gewisse Aktion auf die anderen Elemente der psychischen Struktur aus, mit denen sie berufen ist, zusammenzuwirken.

Sehen wir uns den Mechanismus der Konfigurationsbildung (die nicht verwechselt werden darf mit der einfachen Vorstellung) näher an:

a) Zu Beginn findet ein Vorgang der Synthese eines im Wesen räumlich-zeitlichen Bildes statt. Diese vollzieht sich aus den verschiedensten von den Sinnesorganen gelieferten Daten, die mit den objektiv materialisierten Strukturen in Kontakt gekommen sind. Alle, die selbst mit geringer Aufmerksamkeit zuhören, führen diese erste Synthese in kleinerem oder größerem Maße durch.

b) Ein Prozess der Analyse, der in gewissem Maße gleichzeitig mit der Rezeption durchgeführt werden kann, aber zum größten Teil jedoch nach der Wahrnehmung und somit nach der anfänglichen Synthese. Die Analyse folgt der Synthese wie der Schatten dem menschlichen Körper. Die Analyse hat als Ziel, die funktionalen Beziehungen auf morphologischer, syntaktischer, intentionaler und figurativer (symbolischer) Ebene zu decodieren. Dies ist umso komplexer, je entwickelter der Wahrnehmungshorizont des Rezipierenden ist.

c) Eine Zusammensetzung der analytisch getrennten Elemente in eine symbolische Einheit, die sich mit ihrer Charakteristik einem gemeinsamen Sinn einfügt. Jene, die diese Musik „verstehen“, führt das Bild „irgendwohin“ und teilt ihnen „etwas“ mit.

d) Eine mehr oder weniger kontrollierte Aktion auf Assoziationsebene. Diese Ebene besteht aus Assoziationen der Konfiguration und kann sich von Person zu Person sehr unterscheiden.

Was ich als Konfiguration bezeichne, entsteht in idealer Weise nur dann, wenn man *alle* diese vier oben analysierten Ebenen durchläuft.

Es ist nun klar, warum ein unvorbereiteter Hörer nicht zu dem Stadium gelangt, in der sich die Konfiguration (als psychische Struktur) bildet und einen Platz im Gedächtnis einnimmt, obwohl er das Gleiche hört wie sein eingeweihter Nachbar. Er bleibt bei der einfachen Wahrnehmung, die sich anschließend in unbedeutende Bilder umwandelt. Zwischen jenen, die nichts begreifen, obwohl sie hören, und jenen, die sofort alles vom musikalischen Bild begreifen (bei denen sich also die Konfiguration spontan, zutreffend und mit höchster Präzision bildet), befindet sich die Masse jener, die in unterschiedlichen Abstufungen den Sinn des Bildes partiell verstehen. Das sind die Durchschnittszuhörer, bei denen ersichtlich ist, dass die Ebene der Assoziationen sehr aktiv ist. Es sind jene, die beim Zuhören visuelle Vorstellungen haben, die sich Handlungen vorstellen usw. Ein wiederholtes Hören legt bei ihnen die Konfiguration fest, sowohl was den spezifischen musikalischen Ablauf betrifft als auch die intentionale und figurative Ebene, jedoch nicht die morphologische und syntaktische, für die sie nicht die nötige Ausbildung besitzen.

Nach der Durchleuchtung der Konfigurationsbildung versteht man – glaube ich – besser, warum ich die Konfiguration „psychische Struktur“ nenne. Sie ist nicht ein einfacher Vorgang, sondern hat einen besonders komplexen funktionalen Aufbau, also eine Form, und schließt ein globales Ergebnis mit ein, also einen Inhalt. Dass sich alles in Blitzgeschwindigkeit im Gehirn abspielt, ist ein zusätzlicher Beweis seiner Perfektion.

Wir haben gesehen, dass die erste Stufe der Konfiguration ein Vorgang der Synthese ist, der in Kontakt tritt (durch die Sinnesorgane) mit der objektiven Struktur und im Gedächtnis zur Ausbildung eines charakteristischen Klangprofils führt. Damit dieser Vorgang der Synthese stattfinden und jene anderen (Analyse, Zusammensetzung, Assoziation) auslösen kann, muss es auf der objektiven Strukturebene einige spezielle Eigenschaften geben. Nicht alles, was in der Vorstellung als materielle Struktur erscheint, verwandelt sich automatisch in psychische Struktur. Die logische Folge dieser Feststellung ist, dass der (technologische) Wert der objektiven Struktur von der Konfiguration bestimmt wird. Auf dieser Ebene des Unwahrscheinlichen (Konfiguration) sind wir eigentlich verpflichtet, die Rechtfertigung für die Ebene des Wahrscheinlichen (Struktur) zu suchen. Es gibt hier wie bei jeder ästhetischen Bewertung einen internen Widerspruch, und dessen Überwindung gelingt nur scheinbar. Die Logik des Materials ist geleitet von der Logik der Vorstellungen. Es gibt keine Logik des Materials an sich. Was eine Logik des Materials zu sein scheint, ist in Wahrheit diktiert von der Erfahrung einer Logik der Wahrnehmungen und Vorstellungen. Nach einem Dominant-Akkord erwarten wir eine Tonika, weil uns, die wir aus einem gewissen stilistischen, also geistigen Umfeld stammen, die langjährige Erfahrung lehrte, dass die Wahrnehmung des Dominant-Akkords, gefolgt von der Wahrnehmung einer Tonika, uns das Gefühl (und die Vorstellung) einer Kadenz gibt. Das passiert nicht, weil die Beschaffenheit des Dominant-Akkords in irgendwelcher Weise die Fortsetzung mit der Tonika fordert. Alle musikalischen Funktionen sind auf empirischer Grundlage typisierte Beziehungen im Rahmen eines konkreten stilistischen Bereichs.

Die Konfiguration eines Bildes ist nur dann begründet, wenn sie einen Sinn unterstützt. Jeder Laut ist Ausdruck einer Klangquelle: Der Motorenlärm deutet hin auf die Anwesenheit eines laufenden Motors, der Vogelgesang auf die Anwesenheit eines Vogels usw. Der Laut kann auch Ausdruck einer direkten Ursache sein: Das Rascheln trockener Blätter auf dem Asphalt signalisiert uns, dass der Wind weht. Im Vorgang der Kommunikation mit akustischen Mitteln jedoch (Signale, Sprache, Musik) ist die direkte Bedeutung einer Klangquelle nebensächlich im Verhältnis zu ihrer übergeordneten Bedeutung, die sich anordnet zu einem Sinn, was nur im Rahmen einer Sprache möglich ist. Ein gewisses Signal einer Fabriksirene ruft zum Beginn der Schicht auf, ein anderes zur Beendigung. Ein ausgesprochener Satz ist einfach ein Signifikant (Bezeichnendes), der die Aufgabe hat, ein Signifikat (Bedeutung) mitzuteilen. Das Verstehen eines Satzes setzt die Kenntnis der Sprache voraus. In gleicher Weise hat auch das musikalische Bild eine Bedeutung. Welche, das versuchen wir im Rahmen dieser Untersuchung in den Kapiteln über musikalischen Sinn zu klären. Vorläufig sei die Aussage formuliert: Ein musikalisches Bild ist nur dann begründet, wenn es einen Sinn mitteilt. Die Ebene, auf der sich der Sinn des Bildes bestimmt, ist die Ebene der Konfiguration und nicht die der Struktur.

Wenden wir uns für einen Moment ab von den komplexen Problemen, was den Sinn betrifft, und versuchen im Folgenden, die Analyse der Konfiguration in abstracto zu vertiefen. Schließen wir – vorläufig – in der Untersuchung ihren Charakter als psychische Energie und Effekt, aus und widmen uns einen Augenblick ihrer primären Identität: dem Speicherungsvorgang im Gedächtnis. In der Wahrnehmung eines Bildes verzeichnet das Bewusstsein einen zeitlich irreversiblen Klangablauf mit festgesetztem Profil. Dieses kann nicht mit der Struktur identifiziert werden, genauso wie der Weg, der auf der Brâna Mare des Caraimans von der Caraiman-Hütte zum Heldenkreuz führt, nichts über die geologische Struktur des Gebirges aussagt; er ist nur relevant für die zurückzulegende Strecke. Nehmen wir als Beispiel ein bekanntes Thema, das Anfangsthema des *Don Juan* von Richard Strauss. Die Struktur ist komplex, die harmonische und orchestrale Textur ist dicht und strahlend, das Bewusstsein des Zuhörers jedoch folgt – gezwungenermaßen – dem steil aufsteigenden Thema, ohne in alle Geheimnisse der Infrastruktur vordringen zu können. Die Konfiguration ergibt sich aus der Erfahrung des zwangsläufig gehörten melodischen Abschnitts (der im gegebenen Fall natürlich einigen gefällt und anderen nicht). Dieser Abschnitt formt sich im Gedächtnis, assoziiert mit gewissen harmonischen Klangfarben und einer speziellen Dynamik. Die materialisierte Struktur wird (aktualisiert) zur Konfiguration im Vorgang des Hörens. Nach dem ersten Hören jedoch kann die Konfiguration nicht vollständig sein bei einem mehr oder weniger komplizierten Stück. Sie wird erst dann vollständig, wenn das Gedächtnis – bei wiederholten Erfahrungen – das spezielle Profil bzw. die Unwiderrufbarkeit und die Beziehungen zwischen den Bestandteilen des erörterten zeitlichen Klangablaufs regis-triert. Ein musikalischer Ablauf, der aus einer Klangfolge ohne (genügend) Anhaltspunkte besteht, kann keine Konfiguration bilden. Infolgedessen würde er sein Hauptanliegen verpassen, durch Vermittlung von Konfigurationen einen Sinn zu erstellen und mitzuteilen. Unvermeidbare Folge: Es gibt Schwellen, unter oder über die die Elemente der objektiven Struktur nicht fallen oder steigen können, ohne ipso facto die für die Konfiguration absolut nötigen Anhaltspunkte in der Psyche des Hörers zu liefern. Eine solche Schwelle ist zum Beispiel die erlaubte Höchstgeschwindigkeit einer Folge von Klängen, eine andere die Anzahl der Ereignisse in einem gewissen Zeitraum, eine dritte Schwelle wäre die notwendige Differenzierung der Klangregister (wir sollten gründlich darüber nachdenken, welchen Wert und welche Anwendungsmöglichkeiten die Glissandi in der Musik haben), und letztendlich eine weitere, und zwar der Feinheitsgrad, zu der die rhythmische Zergliederung gelangt usw.

Hier angekommen in der Argumentation, glaube ich, dass es nötig ist, den speziellen Charakter der Zeichen (als akustisches und nicht als graphisches Element) in der Musik hervorzuheben. Der ästhetische Bereich im Allgemeinen setzt eine gewisse Autonomie des Zeichens voraus, es ist wichtig als Sinnträger, aber auch bedeutend an sich. Jedes Kunstwerk schließt die Form und das Material mit ein, diese sind nicht nebensächlich, sondern begründen seinen Wert und seine Existenz. Es gibt eine Zeichenwelt mit ästhetischer Selbstgenügsamkeit, und in ihrer geschichtlichen Entwicklung neigt sie zu immer größerer Autonomie. Was ich hier besonders unterstreichen möchte, ist – unabhängig von dieser Teilautonomie –, dass diese ästhetische Welt der Zeichen sich nicht von der Notwendigkeit befreien kann und sich

auch nie befreien wird, einen Sinn mitzuteilen. Eine Welt der Zeichen künstlerischer Eigenständigkeit ist theoretisch unmöglich. Diese Unmöglichkeit folgt aus der Natur der Definition und Funktion des Zeichens an sich und zwar, eine Brücke zu bauen zwischen einer Vorstellung, die es ursprünglich in einer Psyche gibt, und die mit Hilfe des Zeichens (materiell) einer anderen Psyche mitgeteilt (Bedeutung) wird. Eine Zeichenwelt an sich ist grundsätzlich ein Widerspruch. Denn das Zeichen gibt es nur im Verhältnis zur Sprache, im Rahmen derer es einen Sinn bekommt. Es von Sinn zu leeren, hieße, es grundsätzlich zweckentfremden, zwangsläufig eine Welt von sinnlosen Dingen ohne jeden Nutzen entstehen zu lassen, die unweigerlich zu Verkümmerung und Verschwinden führt. Wenn man es vom Sinn trennt, verliert das Zeichen sein Gleichgewicht und stürzt ab ins Nichts. Nicht einmal die behauptete ästhetische Autonomie rettet es vor dem Verschwinden. Eigentlich wird es schon tot geboren unter solchen Bedingungen.

Um die obige Behauptung zu veranschaulichen, lade ich den Leser ein, sich vorzustellen, wie es in einem Bereich ähnlich dem der Musik zuginge, wenn wir eine Zeichenwelt ohne Sinn errichten wollten (vorausgesetzt, wir akzeptieren für einen Augenblick diese unlogische Aussage, die ich nicht erfunden habe; in verschiedenen Bereichen der Kunst wird sie ab und zu verwendet). Denken wir an eine (dramatische oder lyrische) Rezitation, wo die relative Autonomie des Zeichens perfekt ersichtlich ist. Einerseits gibt es den kommunizierten Sinn, andererseits den Akt des Rezitierens, eine unleugbare ästhetische Tatsache mit scheinbarer Autonomie. Was würde aus einer Rezitation, wenn die Schauspieler, seien sie noch so genial, Silben ohne jeden Sinn aufsagen würden (wenn auch rhythmisch organisiert)?

Nach kurzem Interesse, das wir unserer Neugierde verdanken, würde alles in Gleichgültigkeit und Vergessen enden. Was wäre ein Musikstück, wenn einige pfiffige Komponisten Laute und Akkorde willkürlich miteinander verbinden, ohne dass ihr Bezug zueinander einen Sinn ergäbe?

Wir haben gesehen, dass die Identität der Konfiguration bestimmt ist von der Existenz der Bezugspunkte; ihr Wert (in der Entwicklung eines Sinns) ist definiert von der Fähigkeit, tiefe Bereiche der Persönlichkeit anzusprechen, in gewissem Moment sogar die gesamte Persönlichkeit des Hörers einzubeziehen (das Stadium, in dem der Hörer – subjektiv – nicht mehr er selbst ist, sondern nur noch Musik). Post factum wird eine Vielzahl von Assoziationen und Vorstellungen heraufgerufen, die genau so viele Gründe zeitigt, dass der Zuhörer immer wieder diesen Hörmoment noch einmal erleben möchte. Die Konfiguration ist von Hörer zu Hörer verschieden, von Stück zu Stück, und ist im Gedächtnis jedes Einzelnen unterschiedlich intensiv präsent. Ein gewisser Mittelwert kann jedoch erahnt werden. Ausgehend von dem, was ein Komponist sich wünscht (ich meine hier talentierte Komponisten), wird das, was in dessen Vorstellung aufgrund der Konfiguration höchst genaue und präzise Konturen hat, von verschiedensten Hörern unterschiedlich wahrgenommen. Wir können zugestehen, dass es für ein gegebenes Stück gewisse Grenzen gibt und dass im Idealfall (in der Vorstellung des Komponisten oder eines genialen Interpreten) eine große Anzahl relativ übereinstimmender Wahrnehmungskonfigurationen entsteht. Dann sagen wir, dass eine Musik „verstanden“ wird. Die klassischen Komponisten werden am besten „verstanden“, weil sich in ihren Werken die größte An-

zahl von relativ übereinstimmenden Konfigurationen befindet. Die Konfiguration verändert sich ständig je nach Epoche, Umfeld usw., während die Struktur (für ein komponiertes Stück) unverändert bleibt.

Die Schlussfolgerung ist, dass ein musikalischer Ablauf, der in seinen Einzelheiten nicht im Gedächtnis verankert bleibt, also keine Chance hat, eine Konfiguration zu bilden (psychische Struktur mit all ihren assoziativen Bezügen), kein relevanter Bedeutungsträger ist. Auf dem Gebiet der Musik kann er keinen Anspruch auf Identität haben. Seine wichtigste Tugend ist in den meisten Fällen der reine Schockeffekt; dazu muss jedoch gesagt werden, dass sich nichts so schnell verbraucht wie dieser Schockeffekt. Der Mensch gewöhnt sich an alles. Seine Reaktion auf das akustische Rohmaterial kann nur eine von den folgenden zwei sein: Entweder er wird unempfindlich, oder er wird die Lärmquelle meiden.

Wiederherstellen des Bildes

Ich bin weit entfernt von dem Gedanken, von einer Analyse zu verlangen, das musikalische Ereignis auf allen drei Ebenen oder den beidseitigen (irreduziblen) Aspekt des Bildes ständig zu zerlegen. Die analytischen Gegebenheiten müssen bekannt und klar definiert sein. Erst danach hat das praktische kritische Vorgehen die Möglichkeit, das Bild wiederherzustellen und als Ganzes zu besprechen. Der Musikkritiker als Elitehörer muss nicht bei jedem Schritt und Tritt zeigen, wieviel er weiß; sicher jedoch ist, dass er viel wissen muss, um keine schwerwiegenden Fehler zu machen. Wegen der Resonanz seiner Worte hat er eine große Verantwortung, von der ihn nur die übergreifende Autorität eines umfassenden Wissens (im Sinne des französischen „savoir“) befreien kann, gepaart mit laufend bewiesener Erfahrung und gutem Willen.

Die Arbeit des Kritikers setzt eine außergewöhnliche Flexibilität voraus und ein Gefühl für Werte, weil von ihm gefordert wird, in wenigen, jedoch sorgfältig gewählten Worten das Wesen einer Komposition zu benennen, sie stilistisch einzuordnen und sie (ex- oder implizit) zu bewerten.

Aus Sicht der Betrachtungen, die Thema der vorangegangenen Kapitel waren, werden erste Anwendungen möglich, und zwar: das Herausfinden der gängigen Irrtümer, die sich einschleichen in kritische Überlegungen, da ihnen eine glaubwürdige ästhetische Grundlage fehlt. Musikkenntnisse setzen auch Kenntnisse über die Entwicklung des Denkens über Musik voraus.

a) Wir zeigen auf, dass die Stränge der psychischen Struktur, die wir Konfiguration des Bildes genannt haben, aus einer Anzahl von variablen Assoziationen entstehen. In Wahrheit kann die Musik auf verschiedene Weise gehört werden. Wenn viele Menschen keine Musik hören können, ohne sich die darin illustrierte Handlung vorzustellen oder ohne genaue oder weniger genaue visuelle Vorstellungen zu haben, dann bleiben noch genügend andere übrig, in denen die Musik keine vorgefertigten Vorstellungen auslöst. Sie konsumieren die Musik (gleich welcher Art, auch die programmatische) im Rahmen ihrer eigenen Daten und sind zufrieden oder auch nicht mit der Ebene reiner Klangerfahrung. Trotzdem legt sich eine gewisse Art von auch heute noch verbreiteter Musikanschauung auf diese Ebene des musikalischen

Bildes fest (real, doch eher vage und sehr subjektiv) und begnügt sich oft mit einer unglaublich peinlichen Poetisierung, die mehr oder weniger die direkte, berührbare Realität ignoriert. Die Strukturprobleme bleiben in den meisten Fällen dabei ganz im Dunkeln, und das Verhältnis Struktur – Konfiguration (oder wie man in der alten Terminologie sagen würde: Klangrealität – psychischer Effekt) ist gänzlich ausgeklammert. All die Geschichten, in denen der „Held" sich windet, kämpft, siegt oder besiegt wird, sind weder überzeugend noch konsistent. Sie stellen nichts anderes dar als die Übertragung literarischer Schablonen auf den Bereich der musikalischen Analyse, und, in Worte gefasst, ist ihnen das Schicksal beschieden, nachfolgende Generationen nur mehr zu vergnügen. Ein gewisses Publikum, nicht sehr gebildet und – zweifelsfrei – ein wenig naiv, fühlt sich von dieser Art „Analyse" angesprochen; der Hauptgrund, dass diese so nichtssagend ist (gänzlich oder selbst in gelungenen poetischen Formulierungen mindestens partiell) liegt darin, dass die Kritiker die komplexe Realität des Bildes erklären, indem sie nur die äußersten Randzonen der Konfiguration in Betracht ziehen. Es ist, als würden wir ein Kind hochheben wollen, indem wir es am Bommel seiner Mütze festhalten.

b) Ein ebenfalls üblicher, jedoch viel schwerer wiegender Irrtum, der sich den Anschein von „Wissenschaftlichkeit" gibt, ist die exklusive Aufmerksamkeit, mit der man sich der (objektiven) Struktur widmet und Zuflucht nimmt in einem sterilen Deskriptivismus. Der Kritiker ist begeistert, weil er die allgemeinen Prinzipien der Mechanismen und wie sie funktionieren versteht (manchmal erklärt sie ihm der Komponist), und verzettelt sich in Einzelheiten, die letztendlich nichts aussagen. Mehr noch: Allmählich schleicht sich die falsche Auffassung ein, dass die objektive Struktur (unter der Bedingung, dass sie analysierbar sei) die letzte Realität des musikalischen Bildes darstellt, dass Arbeit und Zweck des Komponisten darin besteht, Strukturen aufzustellen. Die Struktur, einmal erklärt, macht alles andere unwichtig. Durch den Riss, den solche Ideen verursachen, schleicht sich eine Reihe von in unserer heutigen Zeit verbreiteter Irrtümern ein (die nach dem Schneeball-Prinzip vom Kritiker zum Komponisten und zurück die Runde machen):

- die Auffassung, dass die Struktur nur dann Gültigkeit hat, wenn sie „neu" ist, mit anderen Worten, es genügt, „schockierend" zu sein, um das Interesse des Zuhörers zu wecken, in ihrer Qualität als Struktur und mit randständigen Merkmalen;
- die Auffassung, dass die Entwicklung der Musik identisch sei mit der Entwicklung der (als selbstständig erachteten) Strukturen;
- die Auffassung, dass aus anderen Bereichen übernommene Strukturen, in der einen oder anderen Form auf die Musik „übertragen" (ich frage mich, nach welchem Vokabular, dem des Zufalls?), zweifellos für das Neue Gültigkeit beanspruchen können.

Ich versuchte, in den vorangegangenen Kapiteln deutlich zu machen, warum eine auf die Ebene der objektiven Strukturen beschränkte Untersuchung auf keinen Fall das musikalische Bild und die Musik im Allgemeinen zu erklären imstande sei.

c) So wie zwischen einem Gegenstand und seinem Spiegelbild die Berührungszone die reflektierende Fläche ist, so ist die Berührungszone zwischen den objektiven musikalischen Strukturen und den Reflexen der psychischen Struktur die Dauer der Live-Wiedergabe. Wer keine Zeit (oder nicht die nötige Ausbildung) hat, in der Partitur Strukturen zu untersuchen und gleichzeitig auf der Klangebene keine besonders gut entwickelte Vorstellungskraft besitzt (auch Komponisten besitzen sie eigentlich nicht oft für komplexere Arbeiten),[7] für den bleibt als einzige Möglichkeit, das musikalische Werk in seiner Aufführung kennenzulernen. Wir haben jedoch gesehen, dass jede Aufführung nur eine mögliche Durchführung der Strukturen ist. Viel zu oft wird diese Kleinigkeit vergessen, und über eine solche mehr oder weniger zufällige Durchführung wird oft wie über das eigentliche Werk gesprochen. Wieviele Aufführungen können von sich behaupten, sie gäben getreu die Komposition wieder (ich denke dabei an die vielen ungenauen Uraufführungen), und wieviele geben konsequent jene Ebene der infinitesimalen Struktur wieder, deren außergewöhnliche Komplexität ich eben zu unterstreichen versuchte.

d) Oft übersieht die Kritik, dass ein Werk sich zeitlich entwickelt (weil – so erklären wir das – sich die Konfigurationen nicht auf einmal erklären lassen und die Gesetze ihrer Existenz eine ständige Nuancierung und Bereicherung voraussetzen). Die schöpferische Arbeit hat – im Prinzip – den Zweck, Kunstwerke zu erzeugen, die (auf längere oder kürzere Zeit, manchmal fürs ganze Leben) sich in den psychischen Horizont der Menschen einfügen. Wir bemerken jedoch, dass in der Realität der vergangenen Jahre der Zuhörer (einschließlich des privilegierten Zuhörers in Person des Kritikers) sich mit der ersten und einzigen Aufführung zufrieden gibt, ohne sich später darum zu kümmern, seine ersten Eindrücke zu überprüfen. Unter solchen Bedingungen richtet sich das Kriterium eines Urteils zwangsläufig nach der Fülle des Unterhaltungswerts und der Kraft der Auswirkungen, die eine solche Musik nach einmaligem Hören liefert. Das kann auf keinen Fall Aufschlüsse über den wahren Wert der Komposition geben.

e) Der Faktor Publikum wird (bewusst oder unbewusst) übersehen. In der Musik und der Kunst im Allgemeinen, wo die Illusion der Abwesenheit dieses Faktors gebildet und geschürt wird – oder teilweise die Illusion seiner minderen Bedeutung –, werden Behauptungen aufgestellt, ohne dass man sich darum kümmert, für wen diese Behauptungen formuliert werden. Wenn es falsch ist, Kunst zu produzieren, um den Geschmack der Allgemeinheit zu bedienen (der unabänderlich konservativ im

7 Es gibt natürlich graduelle Unterschiede: Für einfache Kinderlieder, im Falle von homogenen, nicht besonders komplizierten Orchestrationen sowie für Kompositionen, die in einer bekannten musikalischen Sprache (in einer traditionellen Besetzung) geschrieben wurden. Hier erzielt die Imaginationsfähigkeit eines gut vorbereiteten Lesers bei der Betrachtung der Partitur einen hohen Prozentsatz, weil es langfristige Erfahrungen von Assoziationen zwischen graphischen Zeichen und deren Umsetzung in klangliche Ereignisse gibt. Seinerseits verfügt der Komponist über eine (mehr oder weniger reiche) Ansammlung von solchen abrufbaren Assoziationen. Die musikalischen Schöpfungen basieren in großem Maße – von Mensch zu Mensch natürlich verschieden – auf kombinatorischer Tätigkeit der Elemente, die der Autor in seinem musikalischen Bewusstsein besitzt. Auch wenn es um sehr komplexe unerhörte Konfigurationen geht, muss ein erfahrener Komponist seine Werke nicht hören, um fast genau zu wissen, wie sie klingen. Er ist der einzige, der von Konfigurationen ausgeht und ohne Schwierigkeiten zu ihnen zurückkehrt.

schlechten Sinne des Wortes ist), scheint es mir genau so falsch zu sein, die Kunst als eine Projektion jenseits subjektiver Haltungen zu verstehen. Die Anatomie des Bildes legt die drei Ebenen des musikalischen Ereignisses offen, das nur als eine Einheit der drei Faktoren verstanden werden kann (in Verbindung mit einem Sinn): Komponist, Interpret, Zuhörer.

f) Letztendlich wird auch das Problem des Sinns, einschließlich das eines authentischen Werturteils vermieden (der Zweck einer Kritik). Von der (falschen: warum, werde ich in den Kapiteln über den Sinn erläutern) theoretischen Rechtfertigung einer kompletten Autonomie des Kunstwerks in die Irre geführt, fühlt sich die Kritik von dieser Aufgabe gänzlich befreit. Ich muss gestehen, diese Aufgabe ist schwierig, was jedoch keine plausible Erklärung ist, sie gar nicht erst anzugehen. Den Schaden, den man der Musik zufügen kann durch den Eindruck, verantwortungslos zu sein, ist größer als jeder andere.

In den letzten Jahrzehnten hat sich – fast überall in der Welt – eine von der Realität losgelöste Auffassung durchgesetzt, die die Auseinandersetzung bestimmt. Das Werk wird nicht mehr in seiner Essenz und Funktionalität betrachtet, sondern als Gegenstand subjektiver Empfindung. Es interessiert auch nicht besonders, wieviele Menschen die Musik hören, sondern wieviele von ihr hören. Es interessiert niemanden die reale Auswirkung des Werks, sondern mit welchen Begriffen über sie berichtet wird. Der Erfolg wird auf- oder abgebaut im gelehrten Spiel der Veröffentlichungen; die meisten dieser Kunstamateure kennen insbesondere neue Namen, aber viel zu wenig Werke. Der Rauchschleier der „Meinung über“ ist auch im Konzertsaal gegenwärtig. Dem Publikum wird kein Werk mehr ohne Erläuterungen präsentiert, deren Zweck (ob vom Autor oder Kritiker eingestanden oder nicht, hat keine Bedeutung) es häufig ist, das Werk hinter einer Wand von suggestiven Behauptungen zu verbergen. Bedeutsame Karrieren machen Werke mit originellen Titeln (eine andere Art, das Werk zu verdecken). Die gleiche Rolle haben auch die unzähligen Interviews, in denen die Komponisten erklären, was sie machen oder machen wollen. Als könnte man Kunst erklären! Wenige Leute scheinen sich der conditio sine qua non der Kunst bewusst zu sein: durch die Vermittlung des Materials zu kommunizieren. Die Erklärungen werden nie diesen einen Augenblick realer Emotion ersetzen können, und wenn zu viele Erläuterungen notwendig sind, ist es immer ein Zeichen dafür, dass das Werk selbst nicht genügend Vitalität besitzt. Die großen Autoren der antiken Tragödien stellten sich der Meinung des Athener Publikums ohne Wenn und Aber.

Natürlich kann man im heutigen modernen Leben nicht verlangen, dass sich die Beziehung auf den direkten Kontakt zwischen Publikum und Werk reduziert. Das Verlangen nach Information ist sehr groß, und die Arbeit eines Kritikers kann sowohl den Künstlern nützlich sein als auch dem Publikum, wenn sie von Kompetenz, Talent und gutem Willen geleitet wird. Nicht weniger wahr ist es, dass sich eine Tendenz bemerkbar macht (die uns sehr zu denken geben sollte), den direkten Kontakt – die einzige Rechtfertigung für die Existenz der Kunst – durch Vermittlung von Informationen, Kommentaren und Urteilen zu ersetzen. Die Anzahl der Ereignisse, bei denen wir uns verpflichtet fühlen, auf dem Laufenden zu bleiben, übersteigt bei weitem unsere realen Auffassungsmöglichkeiten und -bedürfnisse. In unserer Gier

nach mehr Wissen setzen wir uns der Gefahr aus, immer weniger zu wissen. Unter solchen Bedingungen ist ein Minimum an Vorsicht angesagt, um mindestens um die Qualität der Information bedacht zu sein.

Die Merkmale des Bildes

In ihren konkreten Erscheinungen (gleich welcher Musik) pendeln die Bilder – auf verschiedenen Koordinaten – zwischen gegensätzlichen Polen: dicht – transparent, kontinuierlich – diskontinuierlich, fest – beweglich. Hier sind die Koordinaten aufgezählt, die sich hauptsächlich auf die Anordnung der Strukturen beziehen, dabei ist aber immer auch deren Reflexion in der Konfiguration miteingeschlossen. Es gibt andere Koordinaten, die besser zu untersuchen sind, gerade vom Standpunkt der Konfiguration, da dann auch Analogien im Bereich der Strukturen miteingeschlossen sind: konkret – abstrakt, subjektiv – objektiv. (Nachdem wir die Dichotomie des Bildes festgestellt haben, fällt es schwer, uns in unserer theoretischen Untersuchung nicht auf die Art und Weise zu beziehen, in der die Qualität der einen sich auf die eine oder andere Ebene auswirkt.)

Untersuchen wir der Reihe nach diese Aspekte:

Dicht – transparent. Die Quantität der Informationen (die Dichte der Ereignisse in einem gegebenen Zeitraum) kann variieren zwischen einem Minimum, wo das Bild sich noch nicht gebildet hat (es ist nicht fähig, die Aufmerksamkeit oder das Gedächtnis anzusprechen), und einem Maximum, jenseits dessen das Bild undurchsichtig wird (nicht analysierbar und nicht zu erfassen beim Hören). In diesem Fall geht die künstlerische Aufmerksamkeit im rohen akustischen Ereignis unter. In der geschichtlichen Entwicklung kann festgestellt werden, dass, so oft sich die akustischen Ereignisse auf einer Ebene der Struktur verdichten, sie die Tendenz haben, sich auf anderen Ebenen zu verdünnen. Das beste Beispiel dafür ist der Vergleich zwischen den rhythmischen und melodischen Feinheiten, zu der die Monodie gelangen kann (siehe die orientalische Musik), und der relativen Verarmung der Melodienlinien in der Kunst der Polyphonie, wo jedoch andere Werte gewonnen werden. Oder ein aktuelleres Beispiel: Die rhythmische Komplexität ist bei Stravinsky mit einer eindeutigen Einfachheit auf melodischer Ebene verbunden; umgekehrt hat Schönberg, der besondere Aufmerksamkeit auf spannungserzeugende Intervalle legt, instinktiv das rhythmische Profil schematisiert. Eine maximale Differenzierung aller Ebenen der objektiven Struktur ist theoretisch unmöglich: Die oberste Grenze der Anzahl von Verdichtungen musikalischer Ereignisse im gegebenen Zeitraum wäre überschritten. Die betreffende Konfiguration wird undurchsichtig: Das charakteristische Profil würde verschwinden. Ein Gleichgewicht der Kräfteverhältnisse auf der höchsten Entwicklungsstufe aller Elemente ist eine Utopie. Es würde eine Komplexität von sukzessiven und simultanen Beziehungen voraussetzen, die beim Hören nicht analysierbar sind und vermutlich auch nicht zu bündeln in einer einzigen Konfiguration.

Kontinuierlich – diskontinuierlich. In ihrer inneren Anlage sowie in ihrer Sukzession können Bilder entworfen werden, wenn man die Prinzipien offensichtlicher Symmetrie in Betracht zieht (z. B. Sequenzen, motivische Verarbeitung, Reprise, Tonzentrierung, diskursive Aneinanderreihung, Kontinuität der Bewegung etc.). Sie

können jedoch auch auf Grund von Kontrasten gebildet werden (internen ebenso wie sukzessiven). Wenn wir die Epoche der Romantik untersuchen, erkennen wir, dass sie durch eine Ästhetik der Dauer bestimmt wird (obwohl sie eine Vorliebe hatte für das Außergewöhnliche, für spektakuläre Kontraste; das war jedoch eher ein Programmpunkt als ein Teil der romantischen Philosophie, immerhin bezogen sich die Kontraste eher auf große Flächen). Die Idee einer „unendlichen Melodie" ist aussagekräftig für die Ästhetik der Romantik auf ihrem Höhepunkt. A sollte sich voll entwickeln, bevor ihm B entgegengesetzt wurde. Die Moderne (aus einer nachvollziehbaren antiromantischen Haltung heraus) hat sich mehr den unterbrochenen Bildern zugewandt: häufige Unterbrechungen des Rhythmus, große melodische Sprünge, alle Arten von melodischen Überraschungen, ständiger Wechsel der Klangfarben in der Orchestrierung etc.

In seiner Materialität sagt dieses Phänomen nicht viel aus. Es gibt keine letztgültigen Argumente a priori, weder zugunsten der Kontinuität noch zugunsten der Diskontinuität. Die wesentlichen Fragen sind andere: einerseits inwiefern das Vorstellungsvermögen der Kontinuität die Dramaturgie eines Sinns entwickeln kann, andererseits inwiefern die Kontinuität des Sinns unter den Bedingungen eines ständig diskontinuierlichen Vorstellungsvermögens überleben kann. Überschwänglichkeit in abstracto, was die Vorteile des einen oder des anderen Modus betrifft, ist unbegründet.

Fest – beweglich. Die von der europäischen Musik zunehmend erreichte Stabilität des musikalischen Bildes ist keine Regel. Die traditionelle Musik der ganzen Welt, zum großen Teil die Kirchenmusik und der zeitgenössische Jazz zeugen von einer großen Mobilität des Bildes, im Sinne, dass die melodischen, rhythmischen, agogischen oder dynamischen Elemente (oder alle zusammen) eine große Diversität (jedoch in gewissen Grenzen) im Laufe der Vorführung verkraften können und effektiv auch verkraften. Mündliche Überlieferung oder – in anderen Fällen – die fehlerhafte graphische Aufzeichnung der Strukturen bewirken, dass die Aufführung großteils zur kreativen Neuschöpfung wird (Mikro- und Makrostruktur). Zwischen dem idealen Modell und der konkreten Realisierung bildet sich immer wieder eine andere Beziehung, abhängig von der Fertigkeit, dem Gedächtnis, der Fantasie des Ausführenden sowie von äußeren Umständen (Augenblick, Ambiente usw.).

Die europäische Kunstmusik hat in der Notation große Perfektion erreicht und – parallel dazu – die Meisterschaft des Komponisten, alle seine Absichten und musikalischen Vorstellungen auf Papier zu notieren, wahre Vollkommenheit.

Der moderne Musikschöpfer hat sich auch immer mehr die Rolle eines virtuellen Interpreten angeeignet; dem realen Interpreten überlässt er die Umsetzung einer immer längeren Reihe von Empfehlungen. Die Reaktion darauf kam in den 1960er Jahren in Form der Aleatorik, die – ausgehend von verständlichen Absichten – sich unverzüglich bewies, der Wurm im Apfel zu sein, der von innen an ihm nagt, wie ein französischer Kritiker vor kurzem gesagt hat.

Das Problem ist es wert, ein wenig bei ihm zu verweilen. Zuerst muss festgehalten werden, dass unter dem Begriff Aleatorik sehr unterschiedliche Verfahren verstanden werden. Diese gehen vom freien Willen des Interpreten aus, die Folge der musi-

kalischen Fragmente selbst zu bestimmen (manchmal werden ihm zwei oder drei Möglichkeiten vorgegeben), im Kontext einer gewissen rhythmischen Entspannung (es wird nicht in traditioneller Manier geschrieben, man greift auf kurze oder lange Werte zurück, jedoch bleibt der absolute Wert der Dauer dem Interpreten überlassen). Dieser Prozess wird rhythmisch verstärkt durch Überlagerung solcher freier Fragmente, indem man erweiterte polyphone Flächen erzeugt – rhythmisch ebenfalls nicht festgelegt –, und nach einigen Abenteuern im Bereich nicht bestimmter Melodien gipfelt er (oder scheitert er?) im Graphismus (manchmal im Lettrismus). Dieser gibt dem Interpreten vor, nur Anleitungen zu geben. Man spricht von einer „intuitiven" Musik, der Interpret soll aus einigen kunstvollen Sätzen – ulkig geschrieben, manchmal auch mit kindischen Zeichnungen versehen – die Substanz seines dreißigminütigen oder dreißigstündigen Vortrags ziehen. Alles ist möglich. In diesem Stadium könnte man dem Interpreten das Telefonbuch hinlegen oder das Gesetzbuch oder die Speisekarte des Wirtshauses an der Ecke. Oder man könnte ihm einen Staubsauger zeigen, einen Flohkamm, eine durchlochte Kaffeekanne und ihn bitten, die „Musik" zu spielen, die er aus all diesen Gegenständen heraushört. In einem fortgeschrittenem Stadium der Blasiertheit wird auch kein Instrument mehr vorgegeben: Es kann eine Klarinette sein, eine große Orgel, eine Tuba oder eine Schreibmaschine oder auch ein Ensemble, gebildet à piacere. Der Gipfel des Raffinements scheint (seit kurzem) eine Musik zu sein, die mit Ultraschall erzeugt wird (die Hunde mindestens können sie vernehmen, ob sie ihnen gefällt, das ist eine andere Sache). Es ist schwer, das Lachen zu unterdrücken, besonders wenn man sieht, mit welcher Ernsthaftigkeit solche Zeremonien vollzogen werden. Ein sich stets wiederholender Witz ist die langweiligste Sache der Welt. Lassen wir den komischen Aspekt seine vergängliche Existenz ausschöpfen und versuchen die theoretischen Auswirkungen klar zu erkennen.

Vom ästhetischen Standpunkt aus betrachtet – nicht als bequemes technisches Mittel, um nach bestimmten inhaltlichen Absichten gewisse Oberflächen zu konstruieren –, kann die Aleatorik verwendet werden, um kritische Standpunkte zu vertreten, die ihr Ziel umso sicherer erreichen, je mehr Zufall zugelassen wird.

a) Man appelliert an die Fantasie des Interpreten, ohne dass ihm genügend eindeutige (wie es im Jazz oder in der Volksmusik üblich ist) Strukturschemata zur Verfügung gestellt werden (die gesamte Musik beruht auf Graphismus, verbalen Informationen usw.). Wenn der Komponist bis zu einem gewissen Moment dem Interpreten sogar die Ebene der detailliertesten Strukturen vorenthält, geht er jetzt so weit, dass er ihm alles auferlegt, was er selber nicht fertig gebracht hat, und zwar die gesamten Mikro- und Makrostrukturen. Leider kommen in so einer Interpretation allzu oft belanglose Automatismen vor. Auch ein außergewöhnlich begabter Interpret wird ab einem gewissen Zeitpunkt seine Improvisationen automatisch abspielen, um gar nicht erst von einem durchschnittlich begabten Interpreten zu sprechen.

b) Das immer irrationalere Verhältnis zwischen der (rhythmischen und melodischen) Sukzession und der (harmonischen und polyphonen) Simultaneität schließt progressiv die Entstehung des Bildes aus. In der Struktur – besser gesagt, in der materiellen Infrastruktur – geht im extremen Fall jede Art von Absicht (Ziel) unter und, weil sie beweglich ist wie die Wellen im Ozean, kann sich die Konfiguration nicht

ins Gedächtnis einprägen. Wir haben jedoch gesehen, dass genau dies die Bedingung ihrer Existenz ist. Eben erst gebildet (in dem Maße, in dem es möglich geworden ist), lösen sich die Bilder in Rauch auf. Es kann amüsant sein zum Herumexperimentieren, jedoch haben solche Experimente keine Perspektiven aus ästhetischer Sicht.

c) Gleich wie viel Freiheit der Interpret hat, bevor er zu spielen beginnt: Der Zuhörer vernimmt eine einzige Version (die tatsächlich gespielt wird), die ihm vorherbestimmt scheint. Die vermutlich unendliche Anzahl von Varianten ist für ihn bedeutungslos. Dem Hörer wird bei jeder Vorführung eh eine große Zahl von Varianten vorenthalten (das Werk versteht sich als die Summe all dieser Varianten), und er fühlt sich als Nutznießer jener Erfahrung, die er eben gehört hat. Wenn er sie dazu zum ersten oder letzten Mal hört (vielleicht auch von einer Schallplatte), dann wird er niemals das Werk wirklich kennenlernen (das – theoretisch – aus einer unerschöpflichen Anzahl von Varianten besteht), sondern nur eine einzige Variante. Die Bedeutung der Variante ist umso kleiner, je größer die Rolle ist, die der Zufall hat. Das Werk, das weniger determiniert ist, ist leider auch unmöglich zu erschließen, und – um es eindeutig zu sagen – es existiert gar nicht.

Als ein Wesen, das mit Gehör ausgestattet ist, werde ich tagsüber, aber auch im Schlaf, jeden Augenblick von zufälligen Geräuschen bestürmt. Ich kann solche zufälligen Geräusche nicht Kunst nennen, nur weil das Stück eine Unterschrift trägt und ich eingeladen werde, es mir in Sonderkonditionen anzuhören.

In dem Maße jedoch, in der die Aleatorik versucht, die Anfangsspontaneität der vorangegangenen Stadien in der Entwicklung der Musik wiederzuentdecken, kann sie interessante Anwendungen finden. Auch als bequemes technisches Mittel, unter bestimmten Umständen: Wenn die Ereignisse genügend dicht sind, weil sie ein Ziel verfolgen, wird die Determination überflüssig. Gehoben in den Rang einer ästhetischen Kategorie, bringt die Aleatorik – glaube ich – nichts substanziell Neues in der Entwicklung der Musik.

Die Merkmale des Bildes (Fortsetzung)

Komplexere Fragestellungen tauchen auf, wenn wir die Koordinaten der Konfiguration näher untersuchen. Man spricht viel von Subjektivem und Objektivem in der Musik, von Konkretem und Abstraktem und versteht darunter oft sehr Verschiedenes. Die widersprüchlichen Diskussionen zu diesem Thema gleichen einem Duell zwischen zwei Fechtern, die mit verbundenen Augen kämpfen. Versuchen wir zu bestimmen, welchen Gegebenheiten diese Begriffe entsprechen:

Konkret – abstrakt. Im folgenden Kapitel geht es selbstverständlich nicht um die sogenannte „musique concrète“, sondern um abstrakte oder konkrete Merkmale des musikalischen Bildes im Allgemeinen. Welche sind die objektiven Elemente, die uns veranlassen, eine Musik als abstrakt oder konkret einzustufen? Bevor wir jedoch ins Detail gehen, ist es angebracht, schon im Voraus eine mögliche Verwechslung auszuschließen. Über Musik spricht man nicht selten wie über eine „abstrakte“ Kunst oder „die abstrakteste aller Künste“ usw. Solche Urteile fällen meist Nichtmusiker, weil die Musik immer schon umhüllt war von einem gewissen Mysterium.

Die Tatsache, dass man das Klangmaterial nicht anfassen kann, darf uns jedoch nicht in die Irre führen. Auch bei der Radioaktivität zum Beispiel, die man ja auch nicht sehen oder betasten kann, darf man nicht zur Schlussfolgerung kommen, sie sei immateriell. Auf der Ebene des Materiellen ist die Musik sehr konkret. Mehr noch: Die Verbindung zwischen Idee und Materie ist hier fester als bei anderen Künsten. Das poetische Bild zum Beispiel – obwohl sein Fundament die Materialität der Wörter (gesprochen oder geschrieben) ist –, entsteht aus Begriffen, also aus abstrakten Elementen des Denkens. Es kann seine lexikalische Basis ändern (zum Beispiel bei einer Übersetzung), trotzdem behält es seine Ausgangsaussage. Obwohl zwischen der Originalfassung und der deutschen Fassung von Homers *Odyssee* kein einziges Wort gleich klingt, ist der Sinn (mindestens chancenmäßig) ungefähr der gleiche. Das Ungefähre ist hier im Sinne Aldous Huxleys zu verstehen, was er „Spektrum" der Wörter nannte (unterschiedliche assoziative Vorstellungen, die die entsprechenden Wörter in jeder Sprache hervorrufen). Das musikalische Bild ist stattdessen unlöslich an akustische Elemente gebunden, also an physische, materielle Elemente, aus denen seine Infrastruktur gebildet ist. Man kann kein „javanesisches" Stück in die europäische musikalische Sprache übersetzen und auch keine Symphonie von Schubert in die Sprache der Afrikaner. Mehr noch: Wenn wir auch die bildenden Künste in Betracht ziehen, so stellen wir fest, dass das Aufstellen des Werks im objektiven Raum, in dem es seine Existenz fristet, streng bestimmt wird vom Verhältnis der Entfernung zwischen den einzelnen Elementen und nicht von ihren absoluten Dimensionen. Es besteht die Möglichkeit, diese zu vergrößern oder zu verkleinern. Cellinis Perseus auf der Piazza de la Signoria hat monumentale Dimensionen, jedoch gibt es ihn auch in zwei oder drei kleineren Ausfertigungen (ebenfalls von Cellini) im Bargello-Museum. Die Arbeiten sind in ihrer Größe und, was das Material betrifft, unterschiedlich, jedoch nicht in ihrer Aussage. Das Gleiche gilt für Malereien: Bildbände geben berühmte Gemälde in ganz anderen Größen wieder. Anders in der Musik: Ein im „Klangraum" erschaffenes Werk behält seine festgelegten Größen sowohl horizontal als auch vertikal. Verändern sie sich, dann ist es nicht mehr das gleiche Werk. Ein Adagio, als Allegro wiedergegeben, ist eine andere Komposition, eine Reduzierung der Distanz zwischen zwei Tönen von Halbton in einen Viertelton ergäbe eine ganz andere Musik. Die mathematischen Beziehungen der Strukturen (im Falle einer Komposition, die in der üblichen Notation aufgezeichnet ist) sind nicht nur notwendig für die Wiedergabe (mit geringen Abweichungen, wie in Kapitel 5 gezeigt wurde), auch die Größen vertragen keine Veränderungen. Sie fordern eine Umsetzung in akustische Strukturen, die mit sensiblen Abweichungen den absoluten Dimensionen angepasst sind. Die für praktische Zwecke durchgeführten Transkriptionen oder etwaige Umschreibungen setzen die eben formulierte Aussage nicht außer Kraft. Im Gegenteil: Sie wird bestätigt, wenn wir an große Veränderungen denken, die auch die unbedeutendste und getreue Transkription im Bild einer Komposition hervorrufen könnte. Daher auch der Wunsch, der in letzter Zeit um sich greift, alte Musik auf Originalinstrumenten zu spielen. Die Beharrlichkeit der Musik, fest verbunden zu bleiben mit der ihr zugedachten materiellen Grundlage, wie auch die Unmöglichkeit, die absoluten klangräumlichen Dimensionen zu durchbrechen, zeugen nicht von ihrer Abstraktheit, sondern von ihrer Konkretheit, die viel größer ist als bei jeder anderen Form der Kunst, vielleicht nur mit Ausnahme des Tanzes.

Abstrakt und konkret wird oft besonders in Zusammenhang mit der Musik verwendet, wenn von Sinn die Rede ist, und zwar bei der Feststellung ihrer größeren oder kleineren figurativen Ausformung.[8]

Nach einer gewissen Zeit bezeichnen die verschiedenen Arten von musikalischen Bildern in einem bestimmten kulturellen Umfeld auch psychische Verfassungen: Das wird besonders deutlich, wenn wir an die unterschiedlichen Gattungen der Volksmusik denken oder an einfachere der Stadtmusik (Romanzen, verschiedene Tanzmusiken etc.). Im weiteren Verlauf dieser Untersuchung stellt sich die Frage, ob die deterministische Semantik nur einer Sprachkonvention folgt oder ob sie eine viel tiefere Bedeutung hat. Vorläufig jedoch reicht es, wenn wir sie konstatieren. In ihrer Entwicklung hat die Musik offensichtlich immer eine Tendenz zur Autonomie bekundet. Das hat aus gegebenen Anlässen zu einer Loslösung eines Teils des Werks geführt (des dynamischsten Teils). Zuerst zusammen mit den Gedichten, danach auch allein. In dieser Phase der Entwicklung der Musik war es normal, dass sich nicht die Notwendigkeit eines sofortig Figurativen ergab und dass man begann, immer komplexere Bedeutungen zu produzieren mithilfe kunstvoller und entwickelter Strukturen. Die Musik wurde abstrakter. Eine gewisse Art von Figurativem besteht weiterhin, jedoch ist es in Verbindung mit einer allgemeinen psychischen Verfassung des Individuums zu verstehen, des Volks, einer Epoche. In der *c-Moll-Symphonie* von Brahms gibt es Figuratives, jedoch von ganz anderer Art und anderem Ausmaß als zum Beispiel bei einer Polka von Johann Strauß (Vater). Erstens ist dieses Figurative weniger direkt, vieldeutiger. Zweitens bezieht es sich auf eine Persönlichkeit in ihrer gesamten Komplexität und nicht auf einen vorübergehenden Moment von bestimmbarer Identität. Bis zu welchem Punkt kann das musikalische Bild abstrahiert werden? Eine klare Antwort darauf ist nicht leicht. Was für den einen Hörer der Höhepunkt des Abstrakten darstellt, ist für den anderen sehr konkret. Der durchschnittliche Zuhörer einer Yé-yé-Musik wird sich bei einer Fuge von Bach langweilen, während ein Musikliebhaber damit keine Probleme hat. Es liegt nahe, das Problem statistisch zu lösen: Die Musik, die die meisten Zuhörer langweilt, ist die abstrakteste. Ich glaube jedoch nicht, dass dies die richtige Antwort wäre. Wenn es stimmt, dass einerseits das Ausmaß der figurativen Fähigkeit ein Kriterium sein kann, müssen wir feststellen, dass es noch ein Kriterium, ein direkteres, gibt. Das abstrakte oder weniger abstrakte Merkmal leitet sich ab von der unterschiedlichen Art, wie das Gehirn diese Gegebenheiten verarbeitet. Einerseits gibt es die Konfiguration, die einen synthetisierenden Vorgang darstellt, der unter den schon untersuchten Bedingungen stattfinden kann (also nur unterhalb der Schwelle maximaler Verdichtung der Ereignisse in einem gegebenem Zeitraum); andererseits findet auch ein analytischer Vorgang statt beim Herausfinden der vielfachen (differenzierten) Bedeutungen, die eine komplexe Konfiguration voraussetzt (ihrerseits ein Ergebnis der komplexen Strukturen). In dem Augenblick, in dem der Vorgang der Analyse und Synthese nicht mehr stattfinden kann, weil das Gehirn überschwemmt ist von einer großen Anzahl von Informationen, ist der Eindruck einer solchen Klangübermittlung das Chaos. Von einer solch höchst differenzierten Be-

8 Eigentlich beharrt der Wortschatz mehr auf dem Grad der Abstraktion. Über eine Musik sagt man seltener, sie sei konkret, denn das ist mit inbegriffen.

deutung (also von der angestrebten Höchstabstraktion) kann man direkt zurückfallen in die Null-Bedeutung, also in die Zone, in der die unorganisierten akustischen Rohereignisse stattfinden. Auf dieser doppelten Plattform der Dichte der Klangereignisse in einem gegebenen Zeitraum und ihrer figurativen Fähigkeit (von der direktesten zur allgemeinsten Figuration) – und, obwohl diese beiden Plattformen in einer notwendigen Beziehung zueinander stehen, kann man nicht behaupten, dass sie direkt proportional sind – muss das Hin- und Herpendeln des musikalischen Bildes verstanden werden zwischen Konkret (verhältnismäßig kleine Dichte und begrenzte direkte figurative Fähigkeit) und Abstrakt (verhältnismäßig große Dichte und verallgemeinernde figurative Fähigkeit).

Subjektiv – objektiv. Es ist schwierig über dieses Thema zu sprechen, bevor wir nicht versucht haben, die Probleme, was den *Sinn* betrifft, zu klären. Auf der Ebene der objektiven Strukturen haben wir (wieder einmal!) keine Kriterien der Bewertung. Ernest Ansermet sagt: „Die Objektivität wird im Allgemeinen dann hervorgehoben, wenn die formalen Gesetze der Strukturen ersichtlicher sind. Die Subjektivität wird dann hervorgehoben, wenn die Freiheit der Anwendung (*la mise en œuvre*) der formalen Strukturen ersichtlicher ist.“ Ist es tatsächlich so? Wie können wir feststellen, inwiefern die „Gesetze der formalen Strukturen“ ersichtlich sind oder nicht? Sind die Klavierstücke Robert Schumanns (subjektive Musik im wahrsten Sinne des Wortes) nicht fest in den Gesetzen der Strukturen verankert? Und umgekehrt: Sind Bachs Fugen, die zur Gänze die „formalen Gesetze“ entfalten, unbedingt eine objektive Musik? Wir könnten auf ein anderes Kriterium zurückgreifen, das so zu formulieren wäre: Die Musik ist subjektiv, wenn sie versucht, die Individualität des Komponisten auszudrücken, und objektiv, wenn sie versucht, visuelle Bilder hervorzurufen oder Formen an sich. Hier ergeben sich andere Schwierigkeiten. Die „bildliche“ Musik ist oft sehr subjektiv (Debussy); die Musik der Formen kann sehr gelehrt sein (Bruckner). Andererseits: Drückt der Komponist nicht seine Individualität aus, auch wenn er eine Doppelfuge komponiert? In welche Kategorie teilen wir die gesamte Musik ein, bei der die Komponisten nicht namentlich bekannt sind?

Das Problem der Objektivität in der Musik kam auf in Verbindung mit der neoklassizistischen Bewegung in den 1930er Jahren. Zum ersten Mal haben Komponisten (besonders konsequent Stravinsky und Hindemith) in Anlehnung an alte Musikformen die Grundlage ihrer Musiksprache gebildet. Übungen „a la manière de“ haben auch andere davor praktiziert (Mozart hat zur eigenen Unterhaltung Fugen im Stile Händels komponiert). Die Schule bringt Schüler überall dazu, stilistische Übungen aller Art durchzuführen. Der Neoklassizismus jedoch hat die Duplizität des Komponisten eingeführt, die Entfremdung von seinem Werk, eine stillschweigende Komplizenschaft mit dem Publikum, dem er auf diese Weise einerseits seine Unfähigkeit, Neues mitzuteilen, gestand, andererseits seine Zweifel an der Notwendigkeit, Neues auszusagen. Die Musik objektiviert, ästhetisiert sich und trocknet aus. Man greift auf Elemente der Morphologie und Syntax zurück, in der Sprache einiger Menschen, die – zu ihrer Zeit – sich alles dachten, nur nicht, dass sie „objektive“ Musik machen. Eigentlich machten sie auch keine besonders „objektive“ Musik, die bewundernswerten Meister des Barock und Klassizismus! Wenn eine Formulierung wie „aus Prinzip Musik nachahmen“ zufrieden stellen kann (und hier sei

die Bemerkung erlaubt, dass *jede* Musik nachgeahmt werden kann), dann räumen wir dem Neoklassizismus den Platz ein, den er verdient. Unter dem Begriff „objektiv" ist *jede* Musik zu verstehen, in der der Komponist keinen eigenen Beitrag leisten will oder kann und *bewusst* Elemente anderer Stilrichtungen verwendet.

Wenn wir trotzdem versuchen, den Begriffen objektiv und subjektiv einen *tieferen* Sinn zu geben mit allgemeiner Anwendbarkeit, dann könnten wir, wie es mir scheint, als Grundsatz der Beurteilung formulieren: Jedes morphologische oder syntaktische Element, das einem vorher existierenden Stil entliehen wurde (mit der gleichen Bedeutung),[9] ist objektiv; jedes erfundene morphologische oder syntaktische Element kann nur subjektiv sein. Wir können in einem Werk nicht a priori festlegen, welche Elemente den anderen überlegen sind. Allerdings – vom geschichtlichen Standpunkt aus – erweitert sich das Gebiet des Objektiven in dem Maße, in dem das Subjektive in die allgemeine musikalische Sprache aufgenommen wird. Die Volksmusik (wie lyrisch auch immer) ist in höchstem Maße objektiv.[10] Es gibt dann stabilere Epochen, in denen der subjektive Teil weniger ausgeprägt ist, und bewegtere Epochen, in denen er erheblich ansteigt. Die Authentizität der Botschaft jedoch kann nicht abhängig gemacht werden vom Überwiegen des einen oder anderen Teils. Es gibt andere, verlässlichere Kriterien. Sicher ist jedoch, dass es eine Beziehung (variabel von Fall zu Fall und abhängig von vielen Faktoren) geben *muss* zwischen den traditionellen (objektiven) und den erdachten (subjektiven) Elementen. Ein Werk, aus dem bewusst *jede* Art von Elementen einer schon bestehenden Sprache entfernt wird (obwohl gezwungenermaßen das gleiche Klangmaterial verwendet wird), der Komponist es also gewollt in eine Sphäre absoluter Subjektivität stellt, hat wenig Chancen, etwas mitzuteilen. Das Stück bekäme nur dann Bedeutung, wenn die außergewöhnliche Sprache, die der Komponist verwendet, im Nachhinein verallgemeinert werden könnte. Ich denke, dass jeder Künstler, der sich auf das Gebiet ehrgeiziger Neuerungen begibt, das wissen sollte.[11] Im Gegenteil, ein Werk, das nur aus schon existierenden Elementen besteht und in dem – mit anderen Worten – sich der Beitrag des Komponisten reduziert auf das mechanische Kopieren und Kombinieren von Zellen, die sich im Umlauf befinden (identisch oder in sehr ähnlicher Form), wird – früher oder später – als unnötig verschwinden.

9 Im Falle Stravinskys bleibt dessen Haltung subjektiv (die sich in abgeänderten Basstönen bekundet), die morphologischen Elemente jedoch sind objektiv.

10 In der Volksmusik ist die Ebene der infinitesimalen Struktur subjektiv. Die beiden anderen Ebenen (die idealen) sind zwingend objektiv. Sie sind umso tiefer verankert und stärker (und sie scheinen uns daher objektiver), je älter das Genre ist. Ein Beispiel in diesem Sinne: die rituellen Lieder, die sich auf ihrem Weg durch die Jahrhunderte reduziert haben (oder bewahrt haben) auf einige wesentliche strukturelle Elemente. Aber auch das lyrische Lied neueren Datums ist in seinen Mikro- und Makrostrukturen objektiv; nur dass hier die Ebene der infinitesimalen Strukturen in der Entscheidung des Interpreten liegt und dies den Eindruck tiefer Subjektivität erweckt.

11 Eigentlich ist reine Subjektivität a priori unmöglich, weil das Gebiet der Musik an sich objektiv ist. Ein Werk besteht immer zum großen Teil aus schon bestehendem Material (nach eigenen Erfahrungen selbst die elektronische Musik) und wird aufgenommen in Beziehung zu einem schon bekannten Hintergrund. Der Anspruch – dem wir immer wieder begegnen –, alles bisher Gelernte zu vergessen und für jede neue Arbeit sich eine neue Grammatik anzueignen, ist kindisch.

Isis von George Enescu

Die Umstände für Enescus Schaffen im Jahr 1923 können als aufreibend und verzehrend bezeichnet werden. Im Jahr zuvor hatte er die Arbeit an der vollständigen Version seiner Oper *Œdipe* für Stimmen und Klavier (Klavierauszug) beendet. In dieser Form führte er das Werk im November in Bukarest einigen Musikern (Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, Emanuel Ciomac) in gesamter Länge vor. Später erfolgte eine solche Aufführung auch vor einem größeren Auditorium im Haus der Prinzessin Maria Cantacuzino.

Im Dezember des gleichen Jahres 1922 gab er zwölf Konzerte in Rumänien und Paris. Im Januar des darauffolgenden Jahres intensivierte sich die Zahl seiner Auftritte, die in vielen verschiedenen Ländern stattfanden. Die Rede ist von der ersten, einige Wochen dauernden Amerikatournee, der noch viele folgen sollten; danach hatte er zwölf Auftritte in Frankreich und Belgien als Dirigent und Solist, deren Höhepunkt die Aufführung der gesamten Oper *Œdipe* (in der Klavierversion versteht sich) im April 1923 in der Ecole Normale de Musique in Paris vor französischen Musikern war.

Zurück in Rumänien, führte ihn die Tournee durchs ganze Land, und er präsentierte dem Publikum in den Monaten April bis Juni eine Reihe von ca. 50 Recitals und Konzerten und schloss dabei kleinere Ortschaften wie Tecuci, Vaslui, Bălți – auch Ismail genannt – nicht aus. Am 20. Juni 1923 tagte die Kommission zur Verleihung des von ihm ins Leben gerufenen Kompositionspreises, deren Präsident er ebenfalls war (Preisträger: Mihail Andricu, Theodor Rogalski, Sabin Drăgoi). Zwischendurch beaufsichtigte er den zum Großteil nach eigenen Plänen errichteten Bau der Villa „Luminiş“, einer Villa im Prahovatal, die von den meisten der Leser dieses Aufsatzes schon besichtigt wurde, wenn sie nicht schon irgendwann eine Zeitlang dort gewohnt haben.[1] Im November/Dezember 1923 folgten weitere zwanzig Auftritte im ganzen Land (U. a. in Braşov, Cluj, Sibiu, Timişoara, Satu-Mare, Caracal, Târgu-Jiu, Constanța). Hinzu kam, dass Enescu seit Mitte Juni in Sinaia an der Orchestrierung des 1. Aktes von *Œdipe* arbeitete.

All das erwähne ich nicht nur, um die außergewöhnlichen musikalischen Fähigkeiten und die Arbeitskraft dieses Mannes hervorzuheben, vergleichbar nur noch mit der Vielseitigkeit eines Genies wie Mozart, sondern auch, um zu zeigen, wie sehr er sein Land liebte. In seinen Bemühungen um musikalische Bildung suchte Enescu auch kleine Ortschaften auf, die viele Künstler mieden. Offensichtlich haben wir, was Musik, Kultur und Menschlichkeit betrifft, einen Heiligen vor uns, den – heute – wenige Menschen verstehen und dessen Beispiel wenige folgen könnten.

1 Dieser Aufsatz wurde für die Fachzeitschrift *Muzica* geschrieben, deren Leser vor allen Dingen rumänische Musiker, Komponisten und Musikwissenschaftler waren und bis heute sind. Der Verband der rumänischen Komponisten und Musikwissenschaftler hat die Villa Luminiş ihren Mitgliedern als Aufenthaltsort für Arbeitsphasen zur Verfügung gestellt.

In diesem Jahr 1923, das von erdrückenden Anforderungen geprägt war, denen Enescu jedoch spielerisch gewachsen war, findet er noch Muße und Zeit, ein umfangreiches sinfonisches *Adagio* in Noten zu fassen, das er mit *Isis* überschrieb. Dieses Manuskript habe ich 1996 gefunden, während ich in den Archiven des Museums Enescu forschte – genauer gesagt: in der Mappe mit der Nr. 10. Ich suchte nach allem, was in Verbindung mit der *4. Symphonie* stand, deren Orchestrierung ich dieses Jahr vollenden wollte, und mir fielen dabei sofort die sechs beschriebenen Seiten auf, die – konstant – auf drei Notensystemen Anweisungen zu Instrumenten enthielten. Ich stellte fest, dass die Komposition beendet wurde und ihr Abschluss durch den Vermerk „Bucarest, le 3 juillet 1923" gekennzeichnet war.

In diesem Werk kommt, wie ich bereits erwähnte, ein Adagio von 127 Takten vor, das, was die Agogik betrifft, keine zusätzlichen Anmerkungen aufweist – außer der ersten Angabe *Molto lento* und der Angabe *Molto adagio* (Seite 5, drei Systeme vor dem Ende). Man könnte meinen (und selbst die Musik gibt Anlass zu dieser Annahme), dass sich das Tempo zur Mitte hin beschleunigt, um – gleichzeitig mit der Verdünnung des Klangmaterials – zu den Ausgangswerten zurückzukehren. Die Entscheidung über die Gestaltung solcher Tempofluktuationen sei dem Leiter des Orchesters überlassen.

Warum *Isis*? Schon 1907 (siehe Colette Axente und Ileana Rațiu: *George Enescu*, Bukarest: Verlag des Komponistenverbandes 1998, S. 67) war *Isis* der Name, den er seiner zukünftigen Frau, Maria Cantacuzino, zugedacht hatte. Gab es zwischen dem Namen eine Verbindung – um in der Ägyptologie zu bleiben – mit der bekannten Sphinx (Pynx), nach der Enescu in den künstlerischen Kreisen um Königin Elisabeth benannt wurde? Wie dem auch sei, es scheint mir, dass das Werk, das dieses einzigartige Wort *Isis* als Titel trägt, nahezu sicher, in der einen oder anderen Art, eine Verbindung zu Maruca hat (vgl. Viorel Cosma, *George Enescu. Briefe. Bd. II*, Bukarest: Musikverlag 1981, S. 50 ff.) [„Maruca" war der Rufname seiner zukünftigen Frau Maria Cantacuzino.] Ist es ein Porträt? Eine solche Hypothese würde ich nicht wagen. Eher eine Hommage, eine Zueignung, ein Orchideenstrauß – wer weiß, für welchen Anlass. Bis zum Geburtstag Marucas war es nicht mehr weit. [Der Geburtstag war der 18. Juli, laut einer Schulurkunde, die sich in der Gedenkstätte in Tescani befindet und die freundlicherweise die Leiterin, Frau Elena Bulai, zur Einsicht vorgelegt hat.]

Um das Stück musikalisch zu charakterisieren: Es hat, so würde ich sagen, eine obsessive Grundatmosphäre. Wenige Kernmotive sind es, die immer wiederkehren, wenn auch in verschiedener Erscheinung, jedoch nicht grundverschieden. Die Komposition hinterlässt den Eindruck eines unsichtbaren Kreises, eines Zauberrings, den man unmöglich durchbrechen kann. Wir finden den Wechsel von großen und kleinen Terzen wieder, Gesten und Bahnen, die sich manchmal wie in der musikalischen Struktur der Oper *Œdipe* entfalten und die die Vorherrschaft des Melodischen unterstreichen, trotz einiger sehr farbenreicher, hyperchromatisierter Harmonien, die an die Atmosphäre aus *Tristan* erinnern.

Ich möchte hier einige Profile von Melodien, die sich von der Grundstruktur her hervorheben, wiedergeben und notiere sie getreu den ersten Veröffentlichungen:

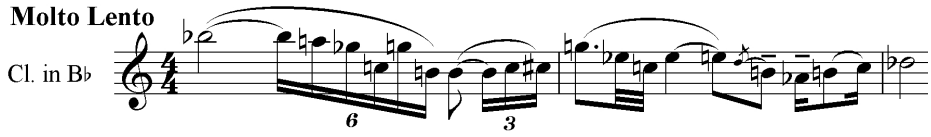


Abb. 1

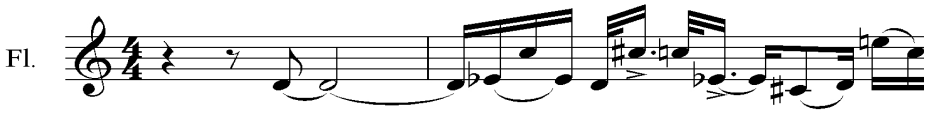


Abb. 2

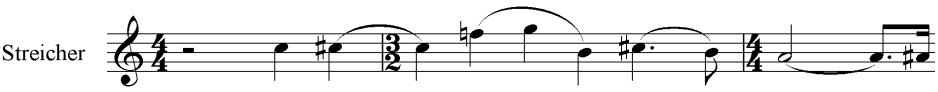


Abb. 3

Die musikalische Substanz stellt sich größtenteils irisierend/unscharf, verdünnt, durchsichtig dar; dieser Effekt resultiert aus der Auswahl von Registern, aus dem vom Komponisten geforderten Klang sowie aus den kleinen und feinen, im Manuskript von ihm angemerkten Dynamikanweisungen. Ein Frauenchor, der ohne Worte singt, tritt ab der zweiten Hälfte der Partitur (ich schätze nach ca. 15 Minuten) ab und zu kurz und mysteriös auf. In ihrer Gesamtheit hat die Komposition den Aufbau eines großen Bogens, der vom Pianissimo (ppp) ausgeht und mit molto adagio ppp abschließt. Dieser große Bogen besteht im Inneren aus mehreren kleineren Bögen; ich erwähne jene wunderbaren Sequenzen mit steigenden Akkorden (bei Ziffer [13] in der überarbeiteten Partitur), aus denen völlig überraschend der Chor aus dem Nichts hervorbricht, den Enescu hier wegen seines Klangfarbenreichtums einsetzt.

Zieht man das Datum der Entstehung von *Isis* in Betracht, zeigt sich die besondere Bedeutung, die diesem Werk zukommt: Es entstand erst nach der Oper *Œdipe*.

Bei *Isis* bin ich so vorgegangen wie bei der Orchestrierung der *4.* und *5. Symphonie*: Entzifferung von Enescus Handschrift[2], Übertragung der Originalmanuskripte in Reinschrift, Analyse der Form und Substanz und schließlich Gestaltung der Endfassung, indem ich selbstverständlich akribisch die von Enescu vorgestellten Klang-

2 [Die Skizzen und Manuskripte von George Enescu sind aus mehreren Gründen schwer zu entziffern: Einerseits koexistieren mehrere Ebenen von Kompositionsprozessen, die oft mit verschiedenen Farben eingetragen wurden und über lange Zeiträume hinweg zu verfolgen sind. Andererseits findet man manchmal auf Manuskripten eines Werkes Entwürfe oder Fragmente anderer Stücke. Deswegen stellten die Vervollständigungen und Orchestrationen, die Pascal Bentoiu von der Musik von Enescu gemacht hat (*Isis, 4. und 5. Symphonie, Sechs Lieder von Clément Marot, Andante religioso*) eine außergewöhnliche Herausforderung dar.]

farben respektiert und angewendet habe. Eine anregende Arbeit wie sonst keine. Anfangs verspürte ich, wie bei den anderen Werken auch, eine Art Scheu; ich war mir bewusst, eine Indiskretion zu begehen, indem ich versuchte, das Geheimnis jener Aufzeichnungen zu entziffern, die der Maestro nur für sich notiert hatte. Mehr noch als bei den erwähnten Symphonien hatten wir es hier mit einem Text zu tun, an dem im Laufe seiner Fertigstellung der Komponist zweifelsfrei noch Veränderungen vorgenommen hätte. Ich möchte noch einmal darauf hinweisen, dass jene Musik, die man in einem Konzertsaal hören wird, vermutlich nicht jene wiedergibt, die Enescu in seiner Partitur auf 28 Notensystemen aufgezeichnet hätte. Sie wird aber eine möglichst getreue orchestrale Wiedergabe dessen sein, was er sich kurz vor der Endfassung vorgestellt hatte.

Seit langem weiß man über die Arbeitsweise von Enescu, dass zwischen der Zeit, in der die Kompositionsskizze entsteht, und der Zeit, in der die endgültige Fassung der Partitur vorliegt, der Schwerpunkt auf der zweiten Phase liegt, sowohl bei Kammermusik als auch bei Orchesterwerken.

Wer weiß, wie viele Überraschungen in diesem Falle noch auf uns zugekommen wären, wenn Enescu selber sein Werk vervollständigt hätte?

Ich habe in diesem Werk nichts von mir hinzugefügt; ich habe jedoch versucht, Partiturseiten so zu gestalten, dass sie so vollständig wie möglich sind, was Klang und Registrierung betrifft. Sie werden jedoch die farbenreiche Magie der Klangwelt der Partituren Enescus nur in geringem Maße wiedergeben können. Ziel meiner Bemühungen war nicht, mit dem Komponisten in eine Konkurrenz zu treten – das wäre eh unmöglich. Vielmehr wollte ich dem Publikum ein bisher unbekanntes Stück aus dem Nachlass des wichtigsten rumänischen Komponisten vorstellen, das darüber hinaus aus einer sehr interessanten Schaffensperiode stammt.

Vor dreißig Jahren befand ich mich in einer radikalen Position gegenüber der Musik Enescus, die wohl auf die Eile zurückzuführen ist, mit der Enescus Anfangswerke in Umlauf gebracht wurden. Diese Anfangswerke, die zugegebenermaßen abgeschlossen sind, schienen mir damals weniger interessant bzw. nicht gänzlich repräsentativ zu sein. Demgegenüber scheint sich meine Position heute, da Enescu (trotz allem) allmählich seinen verdienten Platz in der Musik des 20. Jahrhunderts behauptet, grundlegend geändert zu haben.

Dem ist jedoch nicht so. Ich glaube, ich stand verschiedenen Wirklichkeiten gegenüber. Ich hatte zum Beispiel die Genugtuung festzustellen, dass nach der Aufführung der *4.* und *5. Symphonie* viele der Meinung waren, sich vor Hauptwerken im Schaffen Enescus zu befinden. Das *Trio*, das ich vor zwei Jahren umgeschrieben habe, ist schon lange bekannt in der Bearbeitung von Hilda Jerea (die meiner Meinung nach damals noch nicht die nötige Erfahrung hatte, es unter den besten Bedingungen aufzuführen, was jedoch ihren Verdienst als Wegbereiterin nicht schmälert); und die sinfonische Dichtung *Isis*, bisher gänzlich unbekannt, hat es mindestens verdient, Eingang in die Konzertsäle zu finden.

Mein Lehrer Mihail Jora, den ich bewunderte, pflegte oft zu sagen: „Führt nur die Werke auf, denen Enescu selber eine Opusnummer gegeben hat.“ Hätten wir unter

solchen Bedingungen je so außergewöhnliche Arbeiten wie *Präludium und Fuge* für Klavier von 1903 kennengelernt? Oder den hervorragenden *Quartettsatz* in C-Dur von 1906? Das Fragment I aus *Voix de la nature („Nuages d'automne sur les forêts")/Die Stimme der Natur („Herbstwolken über den Wäldern")* oder die besonders wichtigen Werke wie die *4.* und *5. Symphonie*?[3] All das vervollständigt – glaube ich – den Überblick über ein Schaffen, von dem man lange Zeit geglaubt hatte, es sei relativ klein. Enescus Werk ist jedoch viel umfangreicher als ursprüng lich angenommen, wie der Komponist selbst sagte. Zu der verbreiteten Meinung, er hätte nicht viel komponiert, hat der Komponist selbst mit seiner fast unnatürlichen Bescheidenheit beigetragen.

3 Anmerkung: Vor kurzem hat Anthony Payne in England aufgrund vorhandener spärlicher und uneinheitlicher Skizzen die *3. Symphonie* von Edward Elgar nachbearbeitet. Das Ereignis glich einem Nationalfeiertag: Das Werk wurde zeitgleich an mehreren Orten aufgeführt und die erste CD ist schon auf dem Markt.

George Enescu. Die unvollendeten Symphonien *4.* und *5. Symphonie*[1]

Es wäre wahrscheinlich sinnvoll zu beginnen, indem ich erkläre, warum die Tätigkeit des Entzifferns und Orchestrierens der beiden letzten Symphonien Enescus mir wichtig genug erschien, um ihr zwei Jahre kontinuierlicher Anstrengungen zu widmen: 1995 für die *5. Symphonie* und 1996 für die *4. Symphonie*. Es ist natürlich möglich, dass ich mich irre, aber ich bin – bis jetzt wenigstens – der Überzeugung, dass diese beiden unvollendet gebliebenen Werke (die komplette Skizze der *4. Symphonie* stammt von 1934, jene der *5. Symphonie* von 1941) nicht nur keinesfalls bloße Nacherzählungen von irgendwann bereits Gehörtem darstellen, sondern dass sie tatsächlich das Potenzial besitzen, die originellsten der fünf Symphonien zu sein, die Enescu in seinem reifen Schaffen komponiert hat. Ich erinnere an die Jahre, in denen die ersten drei geschrieben (fertiggestellt) wurden: 1905, 1914, 1918. Die Arbeit an ihnen ist also abgeschlossen vor der Abfassung der kompletten Skizze von *Œdipe* (*Ödipus*) (1922), sogar wenn man die Überarbeitung der *3. Symphonie* aus den Jahren 1920–21 miteinbezieht; die beiden nach *Œdipe* entstandenen Symphonien vervollständigen also den nicht sehr umfangreichen Fundus an Orchesterwerken aus dieser Phase [*Suita sătească* (*Dörfliche Suite*) – 1938; *Konzertouvertüre* – 1948; *Vox Maris* (*Die Stimme des Meeres*) – ein postumes Werk, Ende der 1920er Jahre begonnen und erst 1964 uraufgeführt], wenngleich sich ihre Rolle nicht nur darauf beschränkt. Vor allem gelingt es ihnen, den Kranz der Symphonien zu vervollständigen, indem unsere Kenntnis von ihnen auch auf ihre älteren Schwestern ein neues Licht wirft und das Format des Sinfonikers Enescu bedeutend vergrößert. Seine Bemühungen um dieses Genre verlassen eine zeitliche Begrenzung, die wenig vorteilhaft war („ja, er hat Symphonien geschrieben, aber er hat das Genre aufgegeben zugunsten der Oper und anschließend der Kammermusik"); sie erstrecken sich in Wirklichkeit über fast vier Jahrzehnte – oder besser über fünf, sofern man auch die *Kammersymphonie* (1954) miteinbezieht, ganz zu schweigen von den vier zwischen 1894 und 1898 geschriebenen Schulsymphonien. Folglich hat diese komplexe Form Enescu tatsächlich über den Zeitraum von circa sechs Jahrzehnten beschäftigt (zwischen seinem dreizehnten und seinem dreiundsiebzigsten Lebensjahr), und die Zahl der Partituren – vollendet oder nicht – beläuft sich auf beeindruckende zehn. Und während die Erforschung und die Wiedereinführung der Schulwerke ins Konzertleben naturgemäß von begrenztem Interesse sind, so kann

1 Anmerkung: An meinem Buch von 1984 [*Capodopere Enesciene*, Bukarest 1984, für dessen 2. Auflage dieser Text entstand] möchte ich kein einziges Wort verändern. Ich fühle mich aber verpflichtet, einiges zu ergänzen hinsichtlich wenigstens zweier Werke (aus der Gesamtheit der von Enescu nicht vollendeten), welche für das Konzertleben geborgen wurden und die mir eine besondere Wichtigkeit zu haben scheinen: die *Symphonien Nr. 4* (1934) und *Nr. 5* (1941). In keinem Fall allerdings beabsichtige ich, auf diese dieselben Analyseverfahren anzuwenden wie auf die vorhergehenden, da dies zu einem Anhang von mindestens 60 Seiten geführt hätte. Genau deshalb, und um dennoch mit einigem Nachdruck auf die beiden Symphonien hinzuweisen, gebe ich exakt den Artikel wieder, welchen ich – im Anschluss an die öffentliche Aufführung beider Werke – in der Zeitschrift *Muzica (Die Musik)*, Nr. 1/1998, veröffentlicht habe.

im Falle der nach *Œdipe* entstandenen Symphonien die Untersuchung durch Spezialisten und das Hören durch ein Publikum – wie zahlreich es auch sei – nur fruchtbar sein für die betreffenden Personen und der stärkeren Profilierung des Musikschaffenden Enescu förderlich.

Ein ebenso starkes Argument zugunsten der Bergung der beiden zur Debatte stehenden Werke scheint mir der Umstand zu sein, dass beide Skizzen absolut vollständig sind. Es fehlt kein einziger Takt und praktisch nichts von dem, was einen musikalischen Satz ausmacht (melodische Konturen, Rhythmen, Harmonien, polyphone Stimmführung, in der *5. Symphonie* die vokalen Partien, zahlreiche Möglichkeiten des Timbres, die hauptsächlichen dynamischen oder agogischen Hinweise); die Form ist also vollkommen festgelegt, sie darf keine Veränderungen erfahren, und diejenigen, welche der Komponist selber vorgenommen hätte, wären – den beachtlichen schon orchestrierten Fragmenten nach zu urteilen – möglicherweise nicht sehr umfangreich ausgefallen. Der Prozentsatz der Originalorchestrationen präsentiert sich, sofern man den Zeitfaktor berücksichtigt, wie folgt: ca. 45 % (der gesamte erste Teil und 45 Takte des Mittelteils) im Falle der *4. Symphonie* sowie annähernd 20 % (zwei Drittel des ersten Satzes) für die *5. Symphonie*, welche vier Teile enthält. Wenn ich mir also erlaubt habe, der Zuhörerschaft in beiden Fällen eine komplette Orchesterversion zu präsentieren, so habe ich dies nicht mit der Absicht getan, auf dreißig Notensystemen und mittels der subtilen und komplexen Möglichkeiten des Symphonieorchesters meine eigene Vision der Entfaltung eines gegebenen Materials darzubieten, sondern in der Überzeugung, dass ich authentisches Denken Enescus zu Papier bringe (oder, wenn man so will, eine bestimmte Phase davon, die allerdings vollständig ist inklusive der Unterschrift am Schluss). Dass der Komponist selber versucht gewesen wäre, noch einige Sachen zu verändern, noch einige Zeilen hinzuzufügen, ist mehr als sicher: Die von ihm orchestrierten Seiten zeugen davon. Für denjenigen, der sich mit der üblichen Pietät über seine Skizzen beugt, hätte ein vergleichbares Vorgehen einen Missbrauch bedeuten können. Ich habe es daher vermieden, so zu verfahren. Und dennoch: Es war mein Wunsch, der Zuhörerschaft einen vollständigen und – wenn möglich – überzeugenden musikalischen Satz darzubieten. Es ist offensichtlich, dass alles, was in den Skizzen steht, ohne Änderungen in die Partitur übernommen werden sollte; was eventuell nicht in den Skizzen gestanden hätte, musste so sorgfältig wie möglich erschlossen werden aus den in den Aufzeichnungen Enescus vorhandenen Informationen (die nötigen Oktavierungen allemal), aus dem sorgsamen Vergleich mit bereits vom Komponisten orchestrierten Passagen und schließlich mittels der profunden Kenntnis der übrigen Partituren Enescus. Dahingehend konnte das – anlässlich der Veröffentlichung des Bandes *Capodopere enesciene (Meisterwerke Enescus)* unternommene – eingehende Studium einer Vielzahl dieser Werke nur mehr als nützlich sein, ebenso wie die Tatsache, dass ich in meiner Jugend das Geigenspiel erlernt habe: Die für Streicher komponierten melodischen Linien besitzen – bei Enescu – generell einen besonderen Ausdruck, man hört hier leere Saiten, Flageoletttöne, verschiedene Stricharten, Färbungen, etwaige Glissandi usw. Es ging also darum zu versuchen, dem Orchestersatz[2] eine große Mobilität der Klangfarbe zu verleihen,

2 Das Wort „Satz“ ist auch im Original deutsch. – Anm. d. Übers.

mit sparsamen – jedoch notwendigen – Zweitstimmen, welche eher „hörbar“ als „sichtbar“ sein sollten; dabei halfen mir – ich sage es noch einmal – die zahlreichen klangfarblichen Anweisungen, die der Komponist selber zu Papier gebracht hat, vor allem im Manuskript der *5. Symphonie*.

Die Lektüre der Skizzen war nicht einfach: Sie enthalten unzählige Streichungen, Modifikationen, Hinzufügungen, Vervollständigungen, die bisweilen geradezu unleserlich erscheinen. Ich kenne Menschen, denen der bloße Blick auf die wertvollen Dokumente Kopfschmerzen bereiten könnte. Und trotzdem war dies keineswegs der schwierigste Teil. Warum? Weil die in ihnen enthaltene Wahrheit eine einzige war, und ein Paar (Gott sei Dank) immer noch gute Augen, viel Geduld, gewisse logische Fähigkeiten, in Hülle und Fülle zur Verfügung stehende Zeit sowie Forscherdrang – all dies zusammen hat, glaube ich, zu einer Entschlüsselung geführt, die einen sehr hohen Grad an Plausibilität besitzt. Ich habe alles in meiner eigenen Handschrift transkribiert und so die darauffolgende Phase vorbereitet, welche sehr viel schwieriger war schon aufgrund der Tatsache, dass die Lösungen nun nicht mehr zwingende Unikate darstellten, sondern interpretierbar, diskutierbar waren, sicherlich auch abhängig von einer unvermeidbaren Subjektivität. Es ist unendlich wahrscheinlich, dass andere Musiker, die entsprechend vorbereitet sind, etwas Derartiges zu unternehmen, oftmals andere Lösungen vorgeschlagen hätten. Hier kommt ohne Zweifel auch der Grad der von vornherein feststehenden Kompatibilität ins Spiel zwischen der Geisteskraft des großen Musikers, der uns die Skizzen hinterlassen hat, und jener der bescheideneren Schwerstarbeiter, die dieses gefährliche Terrain zu betreten wagen – der Grad an Empathie, wenn man mir diesen Terminus gestattet. Ich möchte ein Geständnis machen: Die mit diesen Beschäftigungen verbrachte Zeit scheint mir zu den reichsten und intensivsten zu gehören, ich hatte oft das Gefühl, die beste Musik meines Lebens zu orchestrieren, mich eines unverhofften (und gewissermaßen unverdienten) Privilegs zu erfreuen.

Auf diese Weise also haben zwei überaus wichtige sinfonische Momente aus dem nach *Œdipe* entstandenen Schaffen Gestalt angenommen. Ihr Weg wird nicht einfach sein. Auch der der *2. Symphonie* und der *3. Symphonie* war nicht einfach. Es wird einiges an Zeit verstreichen müssen, es werden verschiedene Dirigenten auftreten müssen, die sich durch diese beiden Partituren herausgefordert fühlen, es werden einige kompetente Analysen erscheinen müssen, die betreffende Musik wird vor verschiedenen Publika erklingen müssen usw. Meine Aufgabe, in meiner Eigenschaft als Quasi-Autor des vervollständigten Werkes, ist ziemlich undankbar. Anstatt Wertschätzungen zum Ausdruck zu bringen, werde ich lieber versuchen, die beiden Stücke in der Abfolge von Enescus Symphonien und – allgemein – in seinem Schaffen zu verorten.

Gleich von welchem Blickwinkel aus man die Dinge betrachtet, ist es offensichtlich, dass die beiden hier thematisierten Partituren, wenngleich sie unvollendet sind, wichtiger sind als so manche Werke, die – mehr oder weniger zufällig – Opusnummern tragen: die *1. Sonate* für Violine, die *Suite im alten Stil* für Klavier. Die *1. Sonate* für Violoncello, die aus dem Jahre 1898 datiert und sich praktisch ohne Grund im Schlepptau des op. 26 befindet, welches die überaus reife *2. Sonate* für Violoncello (1935) enthält. Man könnte noch weitere Beispiele anführen, und ich be-

schränke mich auf ein einziges. Die Dichtung *Nuages d'automne sur les forêts* (*Herbstwolken über den Wäldern*) trägt, mit ihren wenigen Minuten, einen Hauch der Frische in sich, der profunden Originalität, ausgeprägter als bei – sagen wir – den perfekt ausgearbeiteten, jedoch weniger persönlichen *Intermèdes* (*Zwischenspielen*) für Streicher, op. 12 usw. Die drei Symphonien vor *Œdipe* können nur rundheraus als Meisterwerke beurteilt werden, obwohl sich die *2. Symphonie* nicht der Gunst des Komponisten erfreute, der das Werk – nach einer ersten Aufführung im Jahre 1915 –für die folgenden vier Jahrzehnte seines Lebens in der Schublade eingeschlossen hat. Nebenbei gesagt: Ist dies etwa ein Grund, sie nicht aufzuführen, nicht zu drucken, nicht aufzunehmen, sie nicht mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln zu verbreiten? Ich denke nicht. Vielleicht haben wir in einem ähnlichen Sinne nicht die Erlaubnis, die beiden nach *Œdipe* komponierten Symphonien außer Acht zu lassen, sie vor der Öffentlichkeit zu verstecken. Ich behaupte ohne einen Anflug des Zögerns: Sie sind – potentiell – Meisterwerke, und ihr großer Vorteil ist, dass ihr Autor für beide von ihnen jeweils einen recht umfangreichen Abschnitt mit vollständiger Orchestrierung hinterlassen hat.

Im Falle der *4. Symphonie* umfasst das fertiggestellte Segment den gesamten Anfangssatz, der am meisten entwickelt (und von ca. elfminütiger Dauer) ist, sowie annähernd zweieinhalb Minuten vom Beginn des 2. Satzes, also fast ein Viertel desselben. Enescu verbindet in seiner Partitur die drei Sätze (was er seit der *Symphonie concertante* (*Konzertanten Symphonie*) op. 8 für Violoncello und Orchester von 1901 nicht mehr getan hatte); mir scheint, dass die kompositorische Rechtfertigung im vorliegenden Falle in der Sparsamkeit und der Einheit des thematischen Materials liegt. Es bleibt nicht weniger wahr, dass der erste Satz, für sich alleine aufgeführt, vollkommen unbestimmt zu Ende geht und daher nicht sinnvoll als solcher im Konzertsaal gegeben werden kann; und ihm die 45 Takte des langsamen Satzes hinzuzufügen, würde nichts anderes bewirken, als die Ratlosigkeit zu steigern. Das Stück wird erst dann zu einem Ganzen und erhält Chancen, in die Öffentlichkeit durchzudringen, wenn sich der zweite Teil (*Un poco andante*, *marziale*) in seiner ganzen herrlichen Originalität enthüllt und wenn auf beide Sätze das stürmische und elegante Finale folgt.

Im Konzertprogrammheft – anlässlich der Erstaufführung der *4. Symphonie*, bei der Cristian Mandeal die Philharmonie George Enescu Bukarest dirigierte (zur Eröffnung der Saison, 2. Oktober 1997) – suggerierte ich eine Annäherung an das Universum Schumanns. Es war die Rede von einer bestimmten Art der Melancholie – obwohl sich bei Enescu die freiwerdende Energie als bedeutend größer herausstellt; es war auch die Rede vom sonderbaren Charakter des Mittelteils sowie von der Fröhlichkeit, der irgendwie forcierten Mitteilsamkeit des Finales. Ich widerrufe diese Aussage nicht, aber ich lege Wert darauf, sie zu nuancieren: Es kann in keinem Fall die Rede sein vom Einfluss eines bestimmten Typs der Spiritualität und des psychischen Erlebens, sondern nur vom Versetzen auf eine andere Evolutionsstufe. Es ist bekannt, wie sehr Enescu die Musik Schumanns schätzte, von der er regelmäßig die *Symphonien* und die *Ouvertüren* dirigierte sowie auch verschiedene Kammermusikstücke aufführte, zum Beispiel die *Sonaten* für Violine und Klavier, die *Streichquartette* oder – am Klavier – das *Quintett*. Vielleicht hat etwas vom

Empfinden des großen deutschen Romantikers ähnliche Zonen in der Psyche des rumänischen Künstlers angeregt.

I. Allegro appassionato

Ich möchte keine Notenbeispiele wiedergeben (1. Thema, Überleitung, 2. Thema etc.), um nicht in die üblichen Pedanterien zu verfallen, sondern ich will mich konzentrieren auf einige Bedeutungen und einige Charakteristika. Zum Beispiel führe ich aus, dass es mir im Laufe meiner gesamten Reise durch das Werk Enescu nur selten zuteilwurde, eine derart ausgeprägte Ökonomie der rhythmisch-melodischen Konturen – aber auch eine solche Fähigkeit der Umgestaltung des Ausdrucks – festzustellen. Wir haben es nämlich mit nicht mehr als fünf bis sechs Grundkonturen zu tun, da die überwiegende Mehrheit der Erscheinungen im Verlaufe des gesamten Stückes von diesen abgeleitet ist. Abgesehen von der verblüffenden sinfonischen Arbeit treffen wir auf einige weitere Konstanten entlang der drei Teile. Diese werde ich doch veranschaulichen; die erste von ihnen:

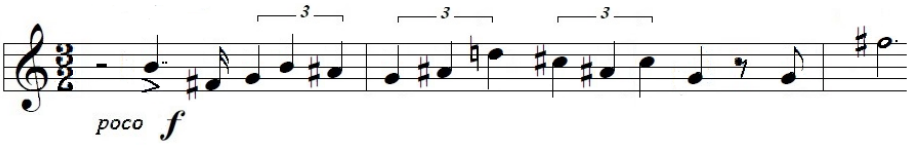


Abb.1

erscheint auf derselben Tonhöhe in allen drei Sätzen – und zwar bei den Ziffern [21], [46] und [62] + 4 – und in demselben Instrument: der ersten Trompete.

Eine weitere bemerkenswerte Auffälligkeit, die in gewisser Weise mit der vorhergehenden verwandt ist durch das charakteristische Intervall der übermäßigen Sekunde und durch den auf die verminderte Quinte geschichteten Akkord, findet sich bei Ziffer [34]:

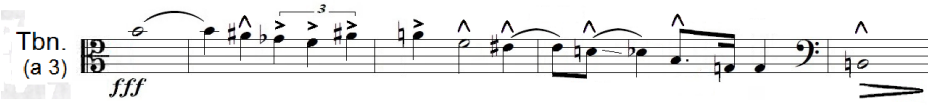


Abb. 2

Mit Sicherheit ein Anklang an *Œdipe* (vgl. das Finale des ersten Aktes: ab [62] + 10, ab [66]), das Symbol des Schicksals, welches die Keimzellen für den langsamen Teil liefern wird und am Schluss wieder auftaucht, transponiert auf die Oberquart – also auf die Unterquint, wie in einer echten Reprise – bei Ziffer [88] + 8; ein Memento des Dramas, eingewoben in den entfesselten Aufschwung zu helleren Gipfeln. Warum unterstreiche ich diese Dinge? Ich tue es, weil ich den Eindruck habe, dass die *4. Symphonie* eine Symphonie der Schmerzen, der Enttäuschungen und manchmal des Spottes ist und dass trotz des mitteilsamen Finales die Substanz inneres Leid bleibt – stoisch ertragenes zwar, aber dennoch Leid. Doch nicht auch Verzweiflung. Der Wunsch wiederaufzustehen, die Sackgasse zu verlassen, erscheint offensichtlich. Dies wird nicht der Fall sein bei der darauffolgenden Symphonie, die enden wird mit einem Gefühl der profunden Resignation und Versöhnung, nachdem das Testament Eminescus vollständig vorgetragen wurde.[3] Hier, in der *4. Symphonie*, findet offensichtlich ein – vielleicht ungleicher – Kampf statt zwischen dem Menschen und seinem Leid, aus dem der Mensch als Sieger hervorgeht (oder unbedingt hervorgehen möchte).

Der erste Teil zeichnet sich noch durch etwas anderes aus: Er steht in der Sonatenhauptsatzform und weist ein in gewisser Weise ungewöhnliches Verhältnis auf zwischen Exposition (23 Seiten), Durchführung (11 Partiturseiten) und Reprise (die zusammen mit der Coda 16 Partiturseiten einnimmt). Wie gewöhnlich wird es eine Wiedergutmachung geben, in dem Sinne, dass das Finale – obgleich es eine vage Sonatensatzform skizziert – in Wirklichkeit eine immense Durchführung und Wiederaufnahme des gesamten thematischen Fundus' darstellt. Aber greifen wir nicht vor. Was ich außerdem gerne unterstreichen würde in Verbindung mit diesem ersten Satz, ist die sensationelle Fähigkeit, das Ausgangsmaterial zu verformen. Es scheint, dass die Schaffenskraft des Komponisten absolut ungeheuerlich ist, da keines der Phänomene, nicht eines der analytisch isolierbaren Elemente sich uns als umgearbeitetes Material zu erkennen gibt (wie es der Fall ist bei den größten Komponisten, allen voran Beethoven), sondern eine Art authentischer Qualität des Erstgeborenen aufweist. Bei Enescu ist der Entwicklungsprozess ganz einfach nicht wahrzunehmen. Ein jeder Moment erscheint spontan erschaffen und mit frischem Wasser gekocht. Ich spreche besonders über die beiden ersten Sätze, also diejenigen, welche – vollständig oder teilweise – von der Orchestration durch Enescu selbst profitieren. Es ist nicht auszuschließen, dass die Begrenztheiten des nachträglichen Orchestrators zu einem gewissen Anflug von Müdigkeit, zu stärker ausgeprägter Abnutzung geführt haben. Die Interpreten und die Zuhörer werden entscheiden: Im Klavierauszug vier Takte nach Ziffer [200], insbesondere bei den Worten „Œdipe, entends nos pleurs et nos gémissements" („Horch, Ödipus, auf unser Weinen, unsre Klage").

3 Mihai Eminescu, 1850–1889, gilt als einer der bedeutendsten Lyriker Rumäniens. Bentoiu bezieht sich hier auf das Gedicht *De-oi adormi curând (Bald werd' entschlafen ich)*, welches in einer anderen Fassung unter dem Titel Mai am un singur dor (Noch einen Wunsch hab ich) bekannt ist. Diese Gedichte bringen zwar in lyrischer Form einen letzten Willen zum Ausdruck, stellen aber nicht das offizielle Testament des Dichters dar. – Anm. d. Übers.

II. Andante

Und wäre es auch so – dies wäre noch keine Tragödie: Vielen der berühmtesten Komponisten ist von Zeit zu Zeit auch ein Finale aus der Feder geflossen, das weniger kraftvoll und substantiell war als die ersten Sätze.

Und weiterhin in Bezug auf das erste *Allegro:* Die Reprise (bei Ziffer [23]) erscheint umgekehrt (B–A), wodurch das zweite Thema, welches in der Exposition angestimmt wurde von einer Soloflöte (bei Ziffer [10]), in einem extremen, krassen, blendenden orchestralen Licht erscheint. Und das, während die erste Themengruppe vor allem durch eine Idee aus der Überleitung vertreten wird (drei Takte vor Ziffer [4]). Siehe bei einem Takt vor Ziffer [27]. Die Schlussfolgerung kann nur folgende sein: Die Freiheit Enescus gegenüber den verwendeten Formen und Schemata ist vollkommen, er unterwirft sie mit einer unerbittlichen Kraft seinem schöpferischen Willen, und in dieser Hinsicht scheint mir der erste Teil der *4. Symphonie* ein herausragendes Beispiel zu sein. Die Grundstimmung bleibt dennoch beherrscht von Melancholie, vom Gefühl der Unversöhnlichkeit des Schicksals, von dunklen Vorahnungen. Der Schluss auf den Pizzicato-Klängen eines Solokontrabasses stellt nichts weiter dar als den Übergang zum zweiten Satz, der von einer kleinen Trommel solo eröffnet wird und jenen sonderbaren Umzug ankündigt, der als eine beinahe absolute Neuheit im Werk Enescus erscheint. Es ließe sich jedoch eine Annäherung vornehmen an die Leichenzüge aus der Eröffnung des III. Aktes von *Œdipe* (siehe S. 139 des *poco andante, marziale.*) Mit anderen Worten: Ein Satz im Charakter eines Marsches, womöglich eines Trauermarsches. Eine Art der Trauer jedoch, die auch ein bisschen ins Lächerliche gezogen wird (siehe die Lăutari-artigen[4] Verzierungen bei Ziffer [43] sowie die Einwürfe der Klageweiber – an den Wegkreuzungen –, ausgeführt von verschiedenen im Allgemeinen solistisch behandelten Blasinstrumenten.) Der Umzug reiht sich demzufolge – auf die eine oder andere Art und Weise – ein in die großen Traditionen der Musik. Lassen wir das gewöhnliche und zahlreiche Auftreten szenischer, hochzeitlicher, begräbnisgebundener und heroischer Elemente beiseite und stellen wir nur fest, dass der Trauermarsch in der Symphonie berühmte Momente kennt: in der *3. Symphonie* und der *7. Symphonie* Beethovens, der *9. Symphonie* Schuberts, der *Italienischen Symphonie* von Mendelssohn, in *Harold in Italien* oder der *Symphonie Fantastique* von Berlioz („Pilgermarsch", „Der Gang zum Richtplatz") etc. etc. Ebenso ist sein Vorkommen in der Kammermusik verschiedener Besetzungen allgemein bekannt, allen voran in diversen klassischen Klaviersonaten. Dass Enescu einen Umzug ins Zentrum seiner Symphonie einbettet, ist also keine Neuheit, nicht einmal für sein eigenes Werk: In gewisser Weise hatte auch er dies schon getan, zum Beispiel in der Einleitung zum Finale der *2. Symphonie* sowie – teilweise – in jenem Scherzo-Marsch aus der *3. Symphonie*. Aber nicht mit einer solchen Prägnanz und jedenfalls niemals auf der Grundlage eines *derart* komplexen und mehrdeutigen Gefühls. Dieses „marziale" scheint mir ein einzigartiger Moment im gesamten Umfang des Schaffens von Enescu zu sein, von einer aufregenden Originalität und Ausdruckskraft, weil es auch –

4 „Lăutari" heißen in Rumänien die Spielleute, die gegen Bezahlung traditionelle oder populäre Musikformen darbieten. – Anm. d. Übers.

objektiv – eine Art „*Înmormântare la Pătrunjelu*“[5] darstellen kann, aber ein schmerzvolles Nachsinnen über die eigenen Enttäuschungen enthält, über die Unerfülltheiten aller Art, welches meisterhaft zu einem Höhepunkt geführt wird (Ziffer [49]), wo – in veränderter Form – das feierliche Urteil der Posaunen aus Abb. 2 erklingt. Hier, im *poco andante*, erwirbt das Intervall der übermäßigen Sekunde eine immense Wichtigkeit. Es war schon im ersten Themenabschnitt erschienen (s. Ziffer [5]), aber auch in der Überleitung zum Seitenthema (s. Ziffer [9] und folgende) und war – praktisch – ununterbrochen aufgetaucht an verschiedenen Ecken des musikalischen Verlaufes, und sei es auch in Gestalt einer kleinen Terz. Das heißt: Das berühmte Motiv X, auf das die Forschung hingewiesen hat (ein Halbton, gefolgt von einer übermäßigen Sekunde beziehungsweise kleinen Terz, oder umgekehrt), lässt sich auf autoritäre Weise im Material der *4. Symphonie* nieder und kehrt im langsamen Satz fortlaufend wieder. Ich glaube nicht, dass der intensive Gebrauch eines solchen Motivs unbedingt das Eindringen des Orientalismus bedeutet. Bei Enescu geht die Synthese von östlichen und westlichen musikalischen Stilmitteln auf viele verschiedene Arten vonstatten: Die Verwendung von Motiven oder Konturen mit orientalischem Aroma in einem ansonsten absolut im Sinne der westlichen Symphonietradition strukturierten Diskurs wird organisch vollzogen, keines der Elemente erweckt den Anschein eines Fremdkörpers. Genau in solchen Charakteristika liegt die profunde Originalität des Komponisten, und der Mittelteil der *4. Symphonie* scheint mir (und schien vielen beim ersten Hören) einer der unvergleichlichen, der originellsten Momente Enescus zu sein.

Das gesamte Andante umfasst auch noch Konturen aus den beiden Themenabschnitten des Teils 1; zum Beispiel das Anfangsthema des Werkes selbst, bei einem Takt vor Ziffer [46], aber auch viele andere Momente, die so natürlich und notwendig auftauchen, dass sie noch nicht einmal wirklich als thematische Verweise wahrgenommen werden. Der Satz beruhigt sich, er bricht sich nach dem Erreichen der Klimax, auf die wir uns bezogen haben, und – in einer Traumatmosphäre – werden wir Zeugen eines lyrischen Bekenntnisses, geflüstert vom Streichquartett (die Angabe stammt natürlich vom Komponisten) – einer der herrlichsten intimen Momente in der gesamten Musik Enescus. Es ist unnötig darauf hinzuweisen, dass das gesamte von der 1. Violine gemurmelte melodische Material streng aus dem abgeleitet ist, was vorher zu hören war; aber die Frische des Timbres vollbringt wieder einmal das Wunder der Erschaffung des Neuen aus dem Alten.

Der langsame Teil geht zu Ende in einer Art unklarer Erwartung. Er wird sich unmittelbar mit dem Finale verbinden in dem Moment, in welchem ein Tremolo der Streicher, der Becken und der Harfe die Grundlage für den darauffolgenden Satz schafft.

5 „Beerdigung in Pătrunjelu“ – eine sinfonische Skizze des rumänischen Komponisten Theodor Rogalski. Pătrunjelu ist sowohl die rumänische Bezeichnung für Petersilie als auch ein Ortsname. – Anm. d. Übers.

III. Allegro vivace – non troppo

Nach den angestauten emotionalen Spannungen kann das Finale nur eine Entfesselung mit sich bringen. Ich würde aber behaupten, dass diese Entfesselung nicht vollständig sein kann, sie kann nicht all das auflösen, was sich in den vorangegangenen Teilen verwickelt hat, und deshalb gründet sie sich auf einen Willensakt, und zwar den der Bejahung des Lichtes trotz der bedrückenden Finsternis, der Freude und der Hoffnung trotz der angesammelten Bitternis und der Schmerzen. Auf eine gewisse Art würde ich die Funktion dieses Finales dem annähern, was ebenso oft – vor einem völlig anderen ästhetischen Horizont und aus anderen inneren Motiven heraus – Dimitri Schostakowitsch tun wird. Enescus Finale ist überraschend nicht nur aufgrund des oben Gezeigten, sondern auch durch eine tatsächliche Annäherung an die Atmosphäre der ersten Symphonie, insbesondere in deren erstem Allegro, *Vif et vigoureux*. Es ist nicht so sehr die Rede von einer stilistischen Rückkehr, sondern vielmehr von einem Wiederauffinden der außerordentlichen Eleganz, die nur im ¾-Takt möglich ist (und die auch dem ersten Satz der *Eroica* eigen ist oder dem entsprechenden von Mozarts *Symphonie Nr. 39*). Auf bedeutsame Weise tritt sogar auch die gebrochene aufsteigende Melodielinie hervor, die in der ersten Symphonie Enescus die Oktave und die reine Quinte enthielt, hier hingegen verschiedene Intervalle, aber am häufigsten die Oktave und die Sexte, *e* → *e* ← *h* → *g* (oder *g*#), die eben die ersten Noten des Kopfmotivs im Anfangsteil sind.

Der Wille zur Errichtung des Horizonts der Hoffnung wird deutlich aus den ersten Seiten des Finales, durch ein elementares, aber sehr effektives Vorgehen: Zwei Hörner mit Dämpfer tragen leicht abgewandelt – zum Tremolo der Streicher – das chromatische Motiv vor, welches den gesamten langsamen Teil bestimmt hatte, und das 1. Horn – „aperto" – antwortet im Forte, indem es diese Melodielinie *diatonisiert* und so mittels einer aggressiveren klanglichen Präsenz die strahlende Klangfarbe durchsetzt anstelle der bis dahin vorherrschenden düsteren. *Alle* melodischen Konturen, die im finalen Allegro auftreten, sind uns irgendwann schon begegnet, die Mehrheit im Teil 1; sie kommen auch mit der Ladung von dort, tendieren aber dazu, sich vollständig in die festliche, manchmal (im Sinne Berlioz') karnevaleske Atmosphäre einzufügen. Düstere Momente existieren noch, offensichtlich Reminiszenzen (s. sechs Takte nach Ziffer [84] und die folgenden oder die schon angesprochene Passage vom achten Takt nach Ziffer [88]). Tatsächlich könnte man diesem Finale schwerlich eine bestimmte Form zuschreiben: Es gibt expositionshafte Passagen, es gibt harmonisch und kontrapunktisch sehr elaborierte, also durchführende Passagen, aber der Satz ist – im Wesentlichen – eine breit angelegte Rekapitulation, mit den notwendigen Umgestaltungen in Ausdruck, Timbre, Rhythmus. Es finden sich auch die Momente der Klage aus dem 2. Teil wieder (zum Beispiel bei [80] + 4), es finden sich – praktisch – nahezu alle alten Bekannten wieder, von den Quartstrukturen aus dem ersten Teil bis zu den Echos aus *Œdipe*, auf die wir uns zuvor schon bezogen haben. Das Anliegen Enescus besteht – von einem bestimmten Punkt an – offensichtlich darin, die Periodizität der 3er-Rhythmen zu brechen, ohne jedoch den Takt zu wechseln. Es treten dadurch in derselben ¾-Taktart Zusammensetzungen in 2er-, 4er-, 5er-, 9er-, 10er-Rhythmen und deren Überlappungen auf, was im finalen Aufbrechen des ternären Rhythmus und seiner Umwand-

lung in einen binären gipfelt (ein Verfahren, das dem des ersten Satzes der *Eroica* ähnelt, aber auch an Enescus Eroica in Es[6] erinnert) s. [90] und folgende.

Der Entfesselung des Finales gelingt es, wie bereits nahegelegt, dennoch nicht, alle bis dahin aufgehäuften Wolken zu zerstreuen. Sie hat – glaube ich – nicht die befreiende Eigenschaft der Finale aus der *Symphonie in c-Moll* oder aus jener in *d-Moll* von Beethoven.[7] Dieser bemerkenswerte Abschnitt bleibt umso pathetischer, im Grunde schmerzvoller trotz seiner ungezwungenen und sogar heroischen Erscheinung, in dem Maße, in dem er die Konflikthaftigkeit der vorangegangenen Teile *nicht* auflöst, sondern lediglich Energie für neue Kämpfe, für neue Konfrontationen sammelt. Mit wem? Sicherlich mit der alten und vertrauten Präsenz im Schaffen unseres Komponisten: mit dem Schicksal. Und dennoch: Je häufiger ich dieses Finale höre, umso wundervoller erscheint es mir, verwandt vielleicht auch mit den *Bourées* aus den *Suiten op. 10* (für Klavier) und *op. 20* (für Orchester); es ist bewegend, den reifen Komponisten zu sehen, der darauf brennt – mit anderen Mitteln, versteht sich –, die überschwängliche Spannkraft seiner Jugend wiederzufinden.

*

Ich habe noch einiges über die *5. Symphonie* geschrieben. Auf die Gefahr hin, dass ich mich wiederhole, aber in dem Wunsch, ein einheitliches Material in Bezug auf beide Partituren zu liefern, werde ich auf die Werke zurückkommen, welche den herausragenden Moment der Vereinigung jener zwei obersten Kunstschaffenden darstellen, die der rumänische Genius hervorgebracht hat: Eminescu und Enescu.

Dass ich den Weg dieser Bemühungen eingeschlagen habe, verdanke ich meinem Freund Cornel Ţăranu, und ihm ist – in Dankbarkeit – meine Arbeit über die *Eminescu-Symphonie* gewidmet. Nachdem er in den 1970er-Jahren – als erster – den ersten Teil vervollständigt hatte, stellte er ihn dem Publikum vor (Uraufführung in Cluj, unter der Leitung von Emil Simon) und entfachte ein lebendiges Interesse an diesem Moment des Schaffens Enescus. Später hat er auch das Finale entziffert, wobei er – in einer ersten Phase – auf eine Ausführung durch Singstimmen und zwei Klaviere zurückgriff; anlässlich eines meiner Besuche in Cluj war er so freundlich, mir diese vom Tonband vorzuspielen. Danach hat er das Finale orchestriert, und in der Abfolge Teil 1 + Teil 4 wurde das Stück ins Programm des Enescu-Festivals von 1991 aufgenommen und von der Philharmonie George Enescu Bukarest unter der Leitung von Cristian Mandeal aufgeführt. Cornel Ţăranu hat anschließend die Orchestrierung des gesamten Werkes konzipiert. Gründe, die er nicht beeinflussen konnte, zwangen ihn, darauf zu verzichten, aber er wandte sich an den Verfasser dieser Zeilen und bat ihn zunächst darum, den 3. Teil zu orchestrieren (*Vivace con fuoco*), und anschließend auch um eine Orchestrierung des 2. (*Andantino moderato, piacevole*). In dieser seltsamen Lage, als Co-Autor eines Werkes, welches drei verschiedene Arten der Orchestration aufweist, wurde mir klar, dass so etwas für die Kohärenz des Gesamtwerks nicht von Vorteil gewesen wäre, und so

6 Enescus *Symphonie Nr. 1* von 1906 – Anm. d. Übers.
7 Gemeint sind die *5. Symphonie* bzw. die *9. Symphonie* Beethovens. – Anm. d. Übers.

habe ich – mit dem Einverständnis des vorherigen Orchestrators – eine erneute Entzifferung und vollständige Niederschrift des Finales in Angriff genommen; und ebenso jener bloß skizzierten zwei Drittel des ersten Satzes. Dies mit der Absicht, eine Endfassung zu kreieren, die aus zwei Händen stammt und nicht aus dreien. Anlässlich der Uraufführung – besorgt vom rumänischen Radiochor und –symphonieorchester unter Leitung von Horia Andreescu und mit Florin Diaconescu als Solisten – hatte ich das Vergnügen, dass neben mir im Saal in der Strada Berthelot[8] eben jener Cornel Ţăranu saß, der – glaube ich – extra für dieses Ereignis aus Cluj angereist war. Seine Wertschätzung – wie auch die des Publikums – in diesem Konzert zur Eröffnung der Saison 1996–1997 stellten den höchsten Lohn dar, auf den ich hätte hoffen können. Es folgt also – in aller Kürze – die Geschichte meines Vordringens in einen Tätigkeitsbereich, dem ich einst durchaus reserviert gegenüberstand, aber der mich nach langer Zeit dazu gebracht hat, dieselbe Arbeit auch im Falle der *4. Symphonie* zu leisten (ohne die mit der *5. Symphonie* erworbene Erfahrung im Entziffern und Orchestrieren hätte ich es keinesfalls gewagt, mich der *4. Symphonie* zu nähern, welche sehr viel synthetischer notiert ist auf Systemen von nur zwei Notenzeilen), außerdem – im Anschluss daran – zur Transkription nach dem Originalmanuskript und zur Herausgabe (Nuancen, Bogenstriche, Anweisungen zu Technik und Ausdruck etc. etc.) eines *Trios* für Klavier, Violine und Violoncello, das auch Hilda Jerea einmal transkribiert hat.

Um die Dinge von vornherein beim Namen zu nennen: Ich bin der Überzeugung, dass Enescu in der *5. Symphonie* die höchsten poetischen Werte seiner gesamten Musik für Orchester erreicht hat. Die spirituelle Vereinigung mit dem großen Dichter hat im Komponisten eine absolut originelle, einzigartige und – tatsächlich – im höchsten Grade Enescus'che Qualität des Gefühls erweckt. Enescu'sche und Eminescu'sche zugleich, denn der Text *De-oi adormi curând* (*Bald werd' entschlafen ich*) ist nicht im Geringsten eine nachträgliche Einfügung oder Erweiterung, er ist poetische Leitlinie und Definition des Werkes schon vom ersten Takt an. Man hört den gesamten ersten Satz (nachdem man sich mit der Musik vertraut gemacht hat) in dem klaren Bewusstsein, dass es exakt *diese* melodischen Konturen, exakt *diese* Harmoniebildungen und rhythmischen Impulse sein werden, die – am Ende – die wundervollen Verse bekleiden. Über das, was sich in der Zwischenzeit abspielt, werde ich an geeigneter Stelle sprechen.

Enescu hat die komplette Skizze der vier Sätze zu Papier gebracht (durchgängig auf vier Notenzeilen festgehalten – einschließlich dort, wo zwei durch Stimmen, den Solisten und den Chor, besetzt sind); er hat begonnen zu einem ungewissen Zeitpunkt gegen Ende des Junimonats 1941 und hat das Ganze am 19. Juli fertiggestellt. Die inneren Daten lauten: 1. Juli 41 für den ersten Satz und 8. Juli für den 2.; der 3. ist unmittelbar mit dem 4. verbunden und enthält kein bestimmtes Datum; bemerkenswert ist jedoch die Tatsache, dass der Komponist für die Teile 3 und 4 elf Tage benötigt hat, für das *Andante* hingegen sieben. Ich habe die Hypothese aufgestellt, dass der erste Satz begonnen worden sein könnte am 22. Juni – dem Tag, an dem Rumänien in jenen tragischen Krieg eingetreten ist, der uns so viel Leid gebracht

8 im Konzertsaal des Rumänischen Rundfunks – Anm. d. Übers.

hat. Die Zeitspanne von neun Tagen hätte sicherlich ausgereicht für die Niederschrift der fünf Manuskriptseiten (das ganze Werk umfasst sechzehn Seiten), und das geschichtliche Ereignis an sich könnte – angesichts der Unsicherheiten der Zukunft – Enescu den Anstoß gegeben haben zur graphischen Konkretisierung eines Projektes, das ihn seit Langem beschäftigte. Im Archiv des Bukarester Enescumuseums lagert eine Anzahl an Vorskizzen, welche der endgültigen Niederschrift um mehrere Jahre vorausgehen.

Was ich vor Augen hatte, als ich diese Tätigkeit begann, war eindeutig dieselbe Skizze, mit welcher der Meister der Orchestrierung jener faszinierenden ersten fünfundzwanzig Seiten gearbeitet hatte. Die Randnotizen, Verbesserungen, Ergänzungen lassen uns nicht den Schatten eines Zweifels, dass dies tatsächlich die definitive Vision des Komponisten von seinem Werk ist. Wann hat Enescu die Orchestrierung jener zwei Drittel des ersten Satzes unternommen? Von der Tatsache ausgehend, dass die Ergänzungen (die Modifikationen) im Manuskript in einer sehr schwarzen Tinte erscheinen, die aus einer extrem dünnen Feder stammt, während der Grundtext mit einer verwascheneren, verdünnteren und älteren Tinte geschrieben ist, vermute ich, dass die Orchestrierung selber einige Jahre später ausgeführt wurde – wir können nicht wissen, ob in Rumänien (bis September 1946) oder in Paris im Anschluss daran. Wie dem auch sei: Auf Seite 4, System 5 hören die Randnotizen auf, genau bei dem Takt, bis zu dem auch das orchestrierte Segment reicht. Es folgt – bis Seite 16 – lediglich die Originalversion von 1941, die meine Schritte geleitet hat.

I. Moderato sciolto.

Was gleich zu Beginn auffällt, ist die Melodizität der weiten Atembögen, überhaupt nicht gewöhnlich in einem Stück, das eine sinfonische Bearbeitung fordert; wir begegnen ihr – in dieser Form – nicht auf den Anfangsseiten der vorhergehenden vier Symphonien. Wir müssen ganz bis zum *Oktett* für Streicher und zum *Präludium im Unisono* zurückgehen, um einen derartigen melodischen Atem wiederzufinden. Die Phrasen sind ineinander verwoben in einer Art unendlichen Fortgangs, durchaus mit einigen motivischen Rückbezügen, aber dennoch wie auf einem Weg in eine einzige Richtung – auf 12 (!) Partiturseiten, exakt bis zum Erklingen des wichtigsten Bestandteils der zweiten Themengruppe in einer Solovioline (Ziffer [7]). Es entsteht der Anschein einer Überleitung, doch liegt eindeutig der Kern der thematischen Substanz vor. Selbstverständlich kristallisiert sich auf den 12 Seiten der melodischen Entwicklung eine ganze Reihe an motivischen Konturen heraus, die über die gesamte Symphonie verteilt in den verschiedensten Abwandlungen wieder auftauchen. Die zweite Bemerkung über die Exposition der ersten Themengruppe – wenn wir sie so nennen wollen – betrifft die Qualität der Orchestrierung. Ich bin der Ansicht, dass Enescu nicht einmal in den unendlichen Subtilitäten der *3. Symphonie* eine derartige Feinheit, ein derartiges inneres Vibrieren des Klangmaterials erzielt hat. Vielleicht nur in einigen Passagen von *Œdipe*. Ich behaupte – auf die Gefahr hin, dass es als Übertreibung oder vielleicht als Uninformiertheit erscheint: Ich glaube nicht, dass man irgendwo in der Musik des 20. Jahrhunderts Passagen finden wird, die unter dem Gesichtspunkt der Feinheit der melodischen Linien und des

Schillerns der Farben (sowie ihrer kontinuierlichen Veränderungen) an diese ersten 12 Seiten der *5. Symphonie* heranreichen. Doch zweifellos kann es auch sein, dass ich mich irre. Etwas vom besprochenen Abschnitt in Notenschrift zu übertragen, wäre wahrscheinlich sinnlos gewesen. Diese Musik lebt in der einheitlichen Entfaltung ihrer selbst (in der tatsächlichen Hörerfahrung oder – für jene, die sie beherrschen – in der Lektüre), und das Heraustrennen eines Abschnitts aus dem Verlauf wäre gleichbedeutend mit dem Abreißen eines Glieds vom Körper einer Katze, welches man dann als würdigen Vertreter des Ganzen zur Schau stellt. Das Leben eines solchen melodischen Wesens kann ganz einfach nicht aufgeteilt werden. Dass der Komponist selbst unzählige Male Bausteine und Motive aus diesem Verlauf wieder aufgegriffen hat, ist wahr; aber er hat dabei stets die entsprechende Kontur in ein anderes melodisches Wesen integriert, welches ebenso lebensfähig ist wie das erste. Dies ist eines der Geheimnisse der Kreativität Enescus: die ganze Zeit Klangformen von ursprünglicher Vitalität zu gebären nur durch die Verwendung von im Vorfeld, in anderen Kontexten formuliertem Material. Es mag sein, dass das, was ich darzustellen suche, nicht sehr deutlich ist; die Wörter erscheinen mir machtlos, und nur die direkte Hörerfahrung würde die Dinge auf ihre Weise klarstellen.

Im Unterschied zum bis hierher Festgestellten weist der zweite Themenabschnitt ein paar sehr deutlich begrenzte Motive und Phrasen auf: die Melodielinie der ersten Violine (bei Ziffer [7]), übrigens auf komplexere Weise wieder aufgegriffen bei Ziffer [8], ein Tanz in den Flöten (fünf Takte nach Ziffer [7] und folgende), ein sehr charakteristisches Thema in der Trompete mit Dämpfer (fünf Takte nach Ziffer [8]), eine prägnante aufsteigende Bewegung in der Posaune (ein Takt nach Ziffer [10]) U. a. Der Abschnitt, mit dem wir uns beschäftigen, reicht bis zur Ziffer [11], wo die erste Phase der Durchführung erscheint: also ein wenig mehr als vier Seiten. Er liefert aber die Mehrheit der Substanz für die Durchführung, die bei Ziffer [17] beginnt und circa 7 Partiturseiten umfasst, einige davon mit jeweils zwei Systemen. Mit diesen turbulenten Entwicklungen erreichen wir die Seite 25 von Enescus Orchestermanuskript, die letzte. Fünf Takte der Reprise – so viel ist dem Komponisten gelungen, zu Papier zu bringen, doch schon 8 Seiten (12 Systeme) vorher verschwinden – mit wenigen Ausnahmen – alle Dynamikangaben aus dem Notentext. Es ist sehr bemerkenswert, 12 Orchestersysteme ohne derartige Angaben zu sehen und sich darüber klar zu werden, wie unser Komponist in der Endphase vorging: Er behielt sich die Nuancen aller Art für einen späteren Arbeitsschritt vor, nach dem Setzen sämtlicher Bogenstriche, Fingersätze und sogar Klavierpedale. Zu den Aufgaben, die ich übernehmen musste, zählte auch die folgende: für ein Drittel des Orchestertextes Enescus alle Anweisungen zur Dynamik zu schreiben, wobei mir extrem wenige Originalnotationen – maximal 10–15 – geholfen haben und ich gezwungen war, das Ganze aus dem Geist und den Funktionen der Musik selbst zu erschließen. Und nach Seite 25, nach Ablauf von genau fünf Takten der Reprise, und wie gesagt, auf dem klanglichen Höhepunkt des Stückes, bricht der Text abrupt ab.

Ich überlasse es meiner Leserschaft, sich die seelische Verfassung des Normalsterblichen vorzustellen, der versucht, den subtilsten aller Orchestersätze Enescus fortzuführen, gestützt nur auf eine schwer zu entziffernde Skizze von 1941. In gewisser Weise war es gut, dass meine Aktivitäten sich in der folgenden Reihenfolge abge-

spielt haben: am Anfang der 3. Teil, dann der 2., im Folgenden der 4. und erst zum Schluss die Vervollständigung jenes Drittels, das dem ersten Satz fehlte. Ich kam bei diesem Fragment an und war doch gestärkt durch die Erfahrung mit den drei zuvor entzifferten und auf die Menge der Instrumente verteilten Sätzen. Da es also nicht meine Absicht ist, die Orchestration zu beurteilen, fahre ich fort mit einigen Betrachtungen über die Form. Mir erscheint die Tatsache bedeutsam, dass der Komponist, nachdem er den klanglichen Höhepunkt seines Stückes erreicht hat, diesen ziemlich schnell überschreitet: Nach kaum 16 Takten ist er auch schon zurückgekehrt zur Melancholie und den Brüchen der zweiten Themengruppe. Offensichtlich ist es seine Absicht, aus diesem ersten Teil eine Art Zusammenfassung des Ganzen zu machen. Das Ende des Satzes kommt – für mich – einem Abstieg ins Grab gleich. Nach den poetischen und vielversprechenden Anfängen – wenn auch gemäßigt durch die Schwankungen der zweiten Themengruppe –, nach den Momenten des Elans in der Durchführung, nach der glorreichen Reprise wird deutlich, dass die Dinge unerbittlich zustreben auf das Nichts. Allerdings nicht bevor das Thema des zweiten Teils erklungen ist (vier Takte vor Ziffer [23] und folgende), selbstverständlich genau auf der Tonhöhe, auf der wir es an gebührender Stelle hören werden. Was ebenso geschehen wird auf der Nahtstelle des 3. Teils mit dem 4. Teil. Was unzählige Male anzutreffen ist in der gesamten Musik Enescus, schon zu Zeiten des *Oktetts* und der *Ersten Suite* für Orchester. Der Effekt des Vorwegnehmens erweist sich als beträchtlich, und er kann verschiedenen Gründen zugeschrieben werden. Als rein musikalische Vorgehensweisen stellen Enescus Vorwegnahmen das Gegenteil dar zu den gewohnten thematischen Anklängen. Aber viel eher als um ein spezifisches Vorgehen handelt es sich, glaube ich, um eine Einstellung und um komplexere Optionen: auf der einen Seite das Suggerieren der Idee, dass die Zeit (trotz allem) in gewisser Weise umkehrbar ist, auf der anderen den Ausdruck von extremer Höflichkeit und Wohlwollen des Komponisten seiner Hörerschaft gegenüber: Er baut nicht ein einziges Mal auf schockierende, überraschende Effekte oder plötzliche Kontraste. Es kommt in der Musik dieses von den Göttern auserwählten Moldauers eine unendliche Sanftheit und Güte zur Wirkung, ein immenser Respekt gegenüber dem Wesen *des Anderen*. Eine Einstellung, welche übereinstimmt mit allem, was wir über das Leben und die Verhaltensweisen unseres Komponisten wissen.

II. Andantino moderato, piacevole.

Unbezweifelbar ein Moment der Evokation von Orten aus der Kindheit, von einstmals geliebten Personen. Zum Zeitpunkt der Abfassung dieser mit Poesie aufgeladenen Seiten hatte der Komponist bereits die *Suita sătească* und die *Impressions d'enfance* (*Kindheitseindrücke*) veröffentlicht. Es war unmöglich, dass – vor dem vorgestellten thematischen Horizont – von der Substanz dieser beiden inspirierten Beispiele musikalisch-poetischer Erinnerungskultur nichts in den Aufbau des *Andante* aus der hier besprochenen Symphonie einfließt. Unnötig zu sagen, dass auch ich in der Übertragung für Orchester einige Klangqualitäten und Vorgehensweisen übernommen habe, die ich in der *Suita sătească* aufgespürt habe. Die Solobratsche am Anfang ist vom Komponisten gewollt, ebenso die führende Oboe bei [26]. Bei Ziffer [27] hat sich etwas Besonderes ereignet: Im Manuskript steht „alto solo“,

doch es sind zwei leicht unterschiedliche Versionen auf dem Papier geblieben. Ich habe einer den klanglichen Vorrang gegeben durch Timbre und Schattierung, ich habe sie auch über die andere gelegt, aber in einer zweiten Violine mit Dämpfer habe ich auch einige harmonische Pedaltöne zur ersten Solovioline hinzugefügt, in kleineren Schattierungen. Das Ergebnis: eine Heterophonie von reinster volksmusikalischer Ausprägung.

Die Struktur des *Andante* erweist sich als extrem frei. Nach einigen verschiedenen exponierenden Abschnitten – anzutreffen in der Reihenfolge: *a* (Anfang), *b* (bei Ziffer [26]), *a'* (bei Ziffer [27]), *b'* (bei Ziffer [28]), *c* (bei Ziffer [29]) und *d* (bei Ziffer [31]) – geht das Stück, von Ziffer [32] an beginnend, nur mit Abschnitten weiter, die das vorgestellte Material durchführen, selbst wenn manchmal (s. Ziffer [36] oder [37]) eine Reprise angedeutet wird. Tatsächlich kann von Reprise keine Rede sein, sondern von der Kontinuität eines Weges, bloß in Serpentinen – eine zauberhafter als die andere –, bis – ab Ziffer [44] – alle Anzeichen des Diskurses die Atmosphäre einer *Coda* suggerieren. Und tatsächlich taucht beim dritten Takt vor Ziffer [46] – als einzige echte Wiederholung – die Solobratsche vom Anfang wieder auf mit ihrem so überaus rumänischen Thema. Ich würde sagen, dass das *Andante* der am eindeutigsten rumänische Teil der gesamten Symphonie ist, als natürliche Atmosphäre, sofern man die weiter oben ausgesprochene Idee der Evokation der Landschaften und Personen aus der Kindheit akzeptiert. Aus dem Teil 1 entdecken wir einen einzigen expliziten thematischen Rückbezug (bei Ziffer [34]), der aber sehr eindeutig kenntlich gemacht ist.

Die Bögen dieses langsamen Teils besitzen die charakteristische sanfte Krümmung der Hügel in der Nordmoldau – und gewissermaßen – wohnen wir einem Moment bei, der irgendwie losgelöst ist vom vorherrschenden Drama, welches ohne Mühe die übrigen drei Sätze der Symphonie beherrscht. In meiner Abhandlung des Stückes in *Capodopere enesciene (Meisterwerke Enescus)* habe ich auf diese Abweichung des langsamen Teils von der Hauptthematik hingewiesen, aber ich habe ihre wahre Bedeutung nicht erkannt, vielleicht aufgrund einer zu eiligen Lektüre der Skizze. Nun, da ich mehr Zeit in Gesellschaft dieser Musik verbringe, wird mir klar, dass der langsame Teil keine Abweichung darstellt, sondern eine Oase der Ruhe im Verlaufe einer dramatischen und schmerzvollen Entwicklung. Er bleibt, neben vielen Stellen aus der *Suita sătească* und aus den *Impressions*, eine der reizvollsten Evokationen in der gesamten Poesie Enescus. Eingebettet aber in das Drama, was sich um ihn herum entfaltet, wird er noch pathetischer, noch „bittersüßer" als die erwähnten Texte. Jedoch kann er – eben aufgrund dieser Verwandtschaften – nicht an die Originalität des langsamen Teils aus der vorhergehenden Symphonie heranreichen.

III. Vivace con fuoco.

Wir finden mit diesem Satz zurück auf den Hauptpfad der Entfaltung des Dramas. Im Programmheft stellte ich mir vor, wie das überaus kraftvolle *Scherzo* jene Wassermassen (im Text Eminescus) verkörpert, wie etwa

„Umklammerten den Fels
mit Armen von Wellen
erheben sich, doch fall'n
und murmeln zusammen…"

Wir wohnen in Wahrheit einer Freisetzung von Energie bei, die in Enescus Musik selten in einer derart wilden Erscheinungsform anzutreffen ist. Gewiss, die vorherigen Symphonien hatten ihre heftigen Stellen, gewiss, es gibt überaus energische Momente auch in der Kammermusik (das Finale der *3. Klaviersonate* oder das Finale des *Quintetts* oder des *Quartetts in Es*); hier jedoch scheint es, wir wohnen einem martialischen Ritt bei, einer Konfrontation, in deren Verlauf mannigfaltige Signalrufe erklingen in den Trompeten, in den Hörnern oder in den Posaunen und die nicht für einen Moment (in den ungefähr vier Minuten Dauer) von der eindringlichen, starrsinnigen Gangart ablässt. Das thematische Material stammt vollständig aus dem ersten Satz, und die explizite thematische Wiederaufnahme (bei Ziffer [60]) ist ähnlich der von Ziffer [34], im *Andante*. Da es ein extrem modulierender Satz ist, kann das Scherzo ohne Umschweife als eine echte Durchführung des zugrunde liegenden thematischen Materials eingeschätzt werden. Bei Ziffer [65] taucht – mit Kraft – auch das erste Element der zweiten Themengruppe wieder auf, welches uns bei Ziffer [7] begegnet war in zarten Tönen der Solovioline, mit der Anweisung „dolente". Dieses Erscheinen wirkt wie eine Art Signal, den bis hierher vorherrschenden Elan zu brechen: Die Würfel sind gefallen, das Ende ist nahe, es bleibt dem 3. Teil eine einzige Aufgabe: das Thema vorzustellen, mit dem das Finale beginnen wird. Jenes Thema tritt vier Takte nach Ziffer [68] auf, in einer doppelten Aussage, natürlich auf eben jenen Tonhöhen, mit denen das *Andante grave* (der 4. Teil) beginnt.

Der 4. Teil (Andante grave).

Er stellt den überragenden Moment dar, den Hauptmoment des Werkes, welcher die Bedeutungen der gesamten Symphonie bestätigen – oder verändern – wird. Ich habe mir erlaubt, zur Satzbezeichnung des Komponisten in Klammern „quasi marcia funebre" hinzuzufügen. Ohne Zögern schreibe ich diese Bedeutung dem Abschnitt bis [74] zu, der sehr dicht polyphon gearbeitet ist auf einem thematischen Gerüst, welches von der „dolente" überschriebenen Violinpassage aus dem ersten Satz abgeleitet ist. Die Anweisungen zur Klangfarbe in Enescus Skizze, die explizit die Blechbläser für diesen Abschnitt seines Stückes fordern, können keine andere Bedeutung haben. Die Musik ist deprimierend-schmerzvoll – ein feierlicher Leichenzug, unerbittlich, ein wenig steif in seiner Pracht. Der Weg selbst scheint beim sechsten Takt nach Ziffer [73] zu enden, genau beim Erklingen des Themas aus dem *Andante;* es ist fast so, als wären wir aufgefordert, einen Namen zu lesen, der auf ein Holzkreuz geschrieben ist.

Genau bei Ziffer [74] wohnen wir einer Veränderung der intendierten seelischen Verfassung bei: Es erscheint ein gewisser Schimmer des Friedens, zahlreiche thematische Figuren aus dem ersten Teil zeigen sich uns in strahlenderen Gewändern, es entsteht eine Atmosphäre des Wartens auf etwas Ungeklärtes, vielleicht auf ein Wunder. Und das Wunder passiert genau mit dem Einsetzen der menschlichen

Stimme: des Solotenors, der das gesamte Testament Eminescus vorträgt, bekannt als eine der Varianten zu „*Mai am un singur dor*“ (*„Noch einen Wunsch hab ich“*) unter den von Maiorescu veröffentlichten (es existieren auch noch andere im Nachlass): „*De-oi adormi curând*/*În liniştea sării*,/*Să mă duceţi tăcând*/*La marginea mării* /“ (*„Bald werd’ entschlafen ich*/*In Ruhe am Abend*/*Drum sollt ihr schweigend mich*/*Zum Meeresrand tragen*/“) usw. Der gesungene Text ist nicht nur vollständig, sondern auch ergänzt (zweifellos eher aus musikalischen denn aus literarischen Gründen) um eine der Strophen der klassischen Variante („*Mai am un singur dor*“ („*Noch einen Wunsch hab ich*“)), und zwar jene, welche beginnt mit den Worten „*Luceferi ce răsar*“ (*„Die Sterne, die aufgehn“*). Enescu verändert auch die ursprüngliche Anordnung der Zeilen – mit dem Reimmuster a-b-b-a – in a-b-a-b, damit sie der Struktur der Variante „*De-oi adormi curând*“ (*„Bald werd’ entschlafen ich“*) entsprechen, und macht diese vier Zeilen zur vorletzten Strophe des von ihm vertonten Gedichtes. Welches folglich 10 Strophen anstelle von 9 umfasst.

Das vokale Element beschränkt sich nicht auf die solistische Stimme, sondern genau bei Ziffer [81] tritt ein Frauenchor hinzu, der auf den Vokal *a* singt. Stimmen der Naturgeister? Vielleicht. Die musikalische Substanz für dieses Segment – das wichtigste der Symphonie – ist im Wesentlichen aus dem ersten großen Melodieabschnitt entnommen, den ersten 12 Seiten Enescus. Die dortigen Bauteile kleiden die ätherischen Bedeutungen des Textes wunderbar aus, während die düstersten Momente (zum Beispiel: *„Şi nime’n urma mea/Nu-mi plângă la creştet“ („Und niemand hinter mir/Beweine mich oben“)* – aber auch andere, versöhnliche *„Luceferi ce răsar“ („Die Sterne, die aufgehn“)* – die dunkleren Töne der zweiten Themengruppe fordern. Wesentlich bleibt die Tatsache, dass dieses gesamte Finale, vom Einsatz der Stimmen bis zum Schlussakkord, nichts weiter ist als ein Wieder-Sagen, ein Wieder-Erzählen dessen, was im ersten Teil präsentiert wurde. Dadurch erlangt – würde ich sagen – die Partitur eine transzendente begriffliche Einheit und stellt – glaube ich – die persönlichste sinfonische Arbeit des großen Komponisten dar. Eine letzte Überraschung im musikalischen Verlauf erwartet uns im vorletzten Akkord: ein diatonischer „Cluster“ (in *D-Dur*) über drei Oktaven! Ich habe ihn in die Streicher gelegt, jede Stimme in vier aufgeteilt und massiv Doppelgriffe eingesetzt. Es handelt sich ja um 22 verschiedene Töne, die zusammen mit der Quinte der *divisi*-Kontrabässe 24 Töne auf der Vertikalen zu einem einzigen Akkord vereinen. Wortwörtlich von Enescu gefordert im Jahre 1941.

*

Ich habe nicht den Anspruch, die definitive Version von Enescus unvollendeten Symphonien geliefert zu haben. Die Tür bleibt offen für einen jeden, der sie in der Zukunft transkribieren und orchestrieren möchte.

Ich habe in keiner Weise den Anspruch, dass die von mir gelieferten Ergebnisse identisch wären mit dem, was Enescu produziert hätte, hätte er die Fertigstellung dieser beiden Projekte in Angriff genommen. Er hätte über Freiheiten verfügt, derer sich kein späterer Musiker je hätte erfreuen können. Niemand besitzt – zu diesem Zeitpunkt – die Berechtigung, den Inhalt der Skizzen in irgendeiner Weise zu verändern und auch nicht weiß Gott welche ergänzenden melodischen Linien nach ei-

genem Gutdünken hinzuzufügen. Auch nicht das existierende Material in Klangfarben einzukleiden, die inkompatibel sind mit dem Denken und der Art Enescus im Allgemeinen sowie insbesondere mit dem, was jeweils in diesen beiden Werken entwickelt wurde.

Ich glaube nicht, dass auf diesem Planeten irgendein Musiker existiert hat oder existiert, der in der Lage wäre, spontan an die Komplexität Enescus heranzureichen oder gar den Versuch zu unternehmen, diese zu erweitern. Unser Komponist hat alle Chancen, die wahrhaft außergewöhnlichste musikalische Institution zu sein, die seit Mozart in Erscheinung getreten ist. Er begriff und schrieb Musik vor dem Horizont *seines* inneren Gehörs, für die Ansprüche *seiner* Ohren.

Ich hoffe von ganzem Herzen, dass die Musikwissenschaft der Zukunft die Rolle und die Bedeutung der nach *Œdipe* entstandenen Symphonien gründlich und in einer angemessenen Geisteshaltung erforscht, das heißt indem sie sie rundheraus genau als das begreift, was sie sind: Stücke, die in jedem Fall stilistisch entwickelter sind als die vor *Œdipe* entstandenen Symphonien und die vorliegen im Hybridzustand ausgedehnter Fragmente einer authentischen Orchestration Enescus, vervollständigt durch orchestrale Vorgänge, die so gut als möglich dem Rest der Skizzen treu sind. In ihrer Eigenschaft als Skizzen stellen diese auf makellose Weise das vollständige Denken Enescus dar, welches aber unterbrochen ist in einer Phase, die unmittelbar dem Abschluss der Orchesterfassung vorangeht. Ich betone nur einige Dinge:

a) Die Kenntnis der beiden unvollendeten Symphonien erscheint mir wesentlich für die richtige Beurteilung des Schaffens von Enescu *in seiner Gesamtheit.*

b) Diese Kenntnis ist wesentlich auch deswegen, weil sie von einer Art ist, die unseren Blick auf den Sinfoniker Enescu grundlegend verändert; drei Schaffensphasen, die sich über ca. 14 Jahre erstrecken, sind eine Sache – fünf solcher Phasen hingegen, verteilt auf den Ablauf von 37 Jahren, stellen etwas völlig anderes dar.

c) Die beiden Werke von 1934 und 1941 vervollständigen die andere Seite des symphonischen Schaffens, ja sie bilden diese fast im Alleingang, sofern wir *Œdipe* (1931) genau als eine zentrale Säule des Ganzen begreifen; sie verleihen so den Bemühungen eines ganzen Lebens eine harmonische Symmetrie.

d) Sie stellen – für die Periode nach *Œdipe* – ein notwendiges Gleichgewicht wieder her zwischen der Kammermusik und der Orchestermusik.

e) Die Enescu-Forschung verfügt nun, glaube ich, über ein vollständigeres Material zum Studium der Entwicklung von Enescus sinfonischer Sprache; da es mich betrifft, zögere ich nicht, ein weiteres Mal zu betonen, dass ich trotz der formalen Perfektion der ersten drei Werke des Genres (einer Perfektion, die nicht verwundert, da diese Werke vom Komponisten selbst fertiggestellt wurden) das Gefühl nicht losgeworden bin – welches durch den ausgedehnten Kontakt mit den zwei folgenden Symphonien entstanden ist –

, dass diese beiden eine originellere Substanz enthalten, die wahrscheinlich persönlicher ist als in den vorherigen Werken, und dass sie – hätte Enescu sie vollendet – vielleicht seine größten Orchesterwerke darstellen würden.

In der durch meine Bemühungen geschaffenen Situation werden sie von nun an stets als eine Art Zwischenformen anzusehen sein, bei denen alle die Tendenz (und das Recht) haben werden, ihre Authentizität als Werke Enescus in Zweifel zu ziehen. Genau in diesem Sinne werden die von der Musikwissenschaft herbeigeführten Klärungen entscheiden können, in welchem Maße und durch welche Eigenschaft die vervollständigten Teile Enescus Denken vertreten – oder eben nicht – in dem, was es im Grunde ist. Und auch für den Fall, dass verschiedene Einwände laut werden, bleibt es immer noch meine tiefe Befriedigung, der gebildeten Zuhörerschaft Musik zu Ohren gebracht zu haben, die andernfalls wahrscheinlich bloßes Forschungsmaterial für Fachleute geblieben wäre.

Was die Frage betrifft, warum Enescu die Symphonien nicht vollendet hat, so scheint sie mir ohne Bedeutung zu sein. Warum hat er so viele andere Werke nicht vollendet (die *2. Klaviersonate, Voix de la nature I* und *II*, *Caprice Roumain (Rumänische Caprice)*, *Strigoii (Die Strigoi)*[9]? Warum hat Eminescu *Memento mori* und unzählige andere Texte nicht fertiggestellt? Wir haben es im Falle dieser beiden mit dem Typ des produktiven Schöpfers zu tun, der überquillt vor Ideen und Projekten, die er – auf tragische Weise – nicht alle in den Zustand der Vollendung überführen kann. Was aber zumindest einigen dieser Werke nicht die Eigenschaft nimmt, große Werke zu sein, so wie man auch den (unvollendeten) Boboli-Sklaven des Michelangelo den Status von Meisterwerken nicht absprechen kann.

9 Es handelt sich hierbei um vampirähnliche Wesen aus dem rumänischen Volksglauben. – Anm. d. Übers.

Aus Pascal Bentoius Schriften über das eigene Werk

Simfonia a V-a op. 26 (*Symphonie Nr. 5* op. 26)

Ich habe sie einige Tage nach Beendigung der *4. Symphonie* zu komponieren begonnen. Ich habe weiter oben schon darauf hingewiesen, dass – im Wesentlichen – der Grundgedanke zu ihr mir gleichzeitig mit dem zur vorhergehenden Symphonie gekommen ist; in dem Sinn, dass ich mir einen enormen anschwellenden Abschnitt vorgestellt habe, der enden sollte mit dem Erklingen des reinen Dur-Akkords. Als ich aber zu den Einzelheiten der ersten Ideen für die hier abgehandelte Komposition vordrang, sah ich bald, dass der Konstruktionsprozess gut weitergeführt werden kann in einem Prozess der Komplexitätssteigerung – und anschließend der Zersetzung und des Zerfallens ins Nichts. Ich würde auf diese Weise eine vollständige Entwicklungskurve erhalten, wie sie auszumachen ist sowohl im kulturellen (in diesem Fall musikalischen) Phänomen als auch in jedwedem System – organisch, anorganisch oder sozial –, so wie wir sie beobachten können (Lebewesen, Spezies, Galaxien, Gesellschaften, Reiche, Kulturen usw.). Die Vorstellung zu erwecken von der Geburt, der Entwicklung und dem unausweichlichen Tode, war eine der Intentionen der *5. Symphonie*. Zusammen mit dieser aber, und vielleicht noch wichtiger für das künstlerische Phänomen an sich: Es ging darum (es sollte darum gehen), einer bestimmten Wesensart – des Komponisten – eine Unmenge an Modalitäten und Kategorien des musikalischen Denkens gegenüberzustellen, die nacheinander angegangen werden in einem Stück, das einheitlich ist; ich möchte damit sagen: das die Strukturmerkmale eines einzigen Bogens aufweist, wie weit dieser auch gespannt sein mag. Im Grunde also: Derselbe Musiker drückt sich der Reihe nach in einem monodischen Rahmen aus, dann in einem polyphonen (der von 2 zu 14 Stimmen fortschreitet), dann – nach einem Transformationsprozess des Kontrapunkts in Harmonie – in einem harmonischen Rahmen, der Diatonik, Chromatik, Polytonalität, Serialismus durchschreitet bis zur Zersplitterung der Information in genau so viele Klangquellen, wie es Instrumente gibt (dies ist nicht exakt der Fall, aber dennoch fast der Fall), und schließlich das Zurückfallen in ein Nichts, welches seinerseits der Urzustand werden kann, der einem weiteren Entwicklungsbogen vorausgeht. Das Problem war, mich der Authentizität zu vergewissern hinsichtlich jeder einzelnen der aufgezeigten Modalitäten wie auch hinsichtlich ihres gemeinsamen Auftretens, denn das Stück sollte – selbst unter diesen Umständen – ein einziges unteilbares sein.

Der Erfolg beim Publikum war relativ groß, der bei den Kritikern gleich Null. Die Welt war für gewöhnlich beeindruckt vom Ausmaß des Projekts, obwohl die meisten es geradewegs aufgefasst haben als den Wunsch, die Musikgeschichte irgendwie zu veranschaulichen. Ein verfehlter Gedanke, da rein gar nichts von dem, was im Stück vorkommt, die entsprechende Epoche imitiert: weder der einfachste Kontrapunkt noch – in wesentlich geringerem Maße – der komplexe noch die verschiedenen Phasen des harmonischen Weges. Die Idee ist sehr viel allgemeiner (die Entwicklungskurve eines jeden Systems), und die Mittel wurden ausgewählt nach rein persönlichen Kriterien, nicht nach Kriterien der historischen Angemessenheit.

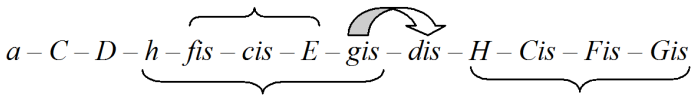
Ein weiteres interessantes Problem schließlich war das der Verlaufsgeschwindigkeit der (subjektiven) Zeit. Ausgehend von einer archaischen Umgebung, in der die Zeit auf der Stelle zu stehen scheint, und endend in einem gewaltigen multi-informationellen Gebrodel, hinterlässt die Zeit im Lauf der ungefähr 25 Minuten des Stückes den Eindruck, dass sie sich ununterbrochen intensiviert, umso stärker, je mehr wir uns dem Ende nähern – dort, wo sie selbst (die Zeit) ins Nichts zu stürzen scheint. Nirgends so sehr wie in diesem Stück habe ich in vergleichbarer Weise das Gefühl gehabt, dass die Musik sich ihre eigene Zeit erschafft. Da ich mir auch dieser Tatsache bewusst war, bin ich bei der Zusammensetzung der aufeinanderfolgenden Segmente genau diesem Gedanken nachgegangen, und ich werde im Verlauf des Kommentars auf jede bedeutsame Einzelheit hinweisen.

Die erste Etappe des weiten Weges ist also einfach als Monodie zu definieren. 35 Takte lang – bis Ziffer [3] – handelt es sich um ein melodisches Geschehen, das hin- und herspaziert zwischen Oboe und Englischhorn, in einem Modus auf *a* mit zwei mobilen Stufen, der 6. und der 2., welcher folglich bisweilen ins Dorische geht, bisweilen ins Phrygische. Mit *a* beginnt die Symphonie, auf A-Dur findet der Höhepunkt statt, von einem *a* als Pedalton werden am Schluss alle Töne verschluckt, so dass ein tiefes *a* als Magma zurückbleibt, von dem eine lebhafte Fantasie – wie gesagt – vermuten kann, dass aus ihm ein neuer Evolutionszyklus entsteht. Die Melodie selbst hinterlässt in den Flageoletts des Solocellos, in den unwirklichen Klängen der Hörner mit Dämpfer – oder in der pianissimo-Klarinette – eine Art verlängerter Echos, eine Art klanglicher Blütenpollen. Ich habe diesen Einfall auch im Unisono am Schluss der *3. Symphonie* eingesetzt; hier erscheint er mir noch passender.

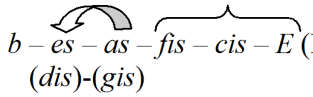
Bei [3] erscheint das Unisono Oboe–Englischhorn, das – schon im darauffolgenden Takt beginnend – heterophone Phänomene hervorbringt. Das modale Zentrum bleibt *a*, allerdings mit immer akzentuierteren chromatischen Einfügungen. Bei [4] ein neues Element: Oktaven; bei [5] parallele Quinten; die Trennung in zwei quasi unabhängige Stimmen kann nicht weit sein, sie passiert exakt bei [5] + 3, zwischen Flöte + Oboe in der hohen Stimme und Fagott + Altflöte in der tiefen Stimme. Der modale Untergrund ist weiterhin der des *a*, auch die Pedalton-Echos dauern fort, in Flageoletttönen solistisch behandelter Streicher und Hörner – immer in minimalen Abwandlungen. Dieser Zustand setzt sich fort bis [6] + 8, wo das Geschehen sich auf drei Stimmen etabliert und – das modale Zentrum sich zum ersten Mal verschiebt auf *c*. Ich glaube, es wäre interessant, hier in einer Tabelle die Art und Weise zu verdeutlichen, in der die Zeitintervalle kürzer werden mit zunehmender Vermehrung der Stimmen, ebenso wie das Übergehen zu den verschiedenen modalen Zentren:

Anzahl der Stimmen	Anzahl der Takte	Modales Zentrum	Ziffer
1 Stimme	36	*a*	Beginn
Heterophonie	24	*a*	[3] + 2
Oktaven			
Quinten			
2 Stimmen	16	*a*	[5] + 3
3 Stimmen	14	*C*	[6] + 8
4 Stimmen	12	*D*	[8] + 2
5 Stimmen	11	*h*	[9]
6 Stimmen	10	*fis*	[10]
7 Stimmen	9	*cis*	[11]
8 Stimmen	8	*E*	[12]
9 Stimmen	7	*gis*	[13]
10 Stimmen	6	*dis*	[14]
11 Stimmen	5	*H*	[15]
12 Stimmen	4	*Cis*	[16]
13 Stimmen	3	*Fis*	[17]
14 Stimmen	3	*Gis*	[18]
	Insgesamt:168 4/4-Takte		

Natürlich werden im Zuge der Vervielfältigung der Stimmen allmählich das hohe und das tiefe Register erreicht, und es wächst – nolens volens – auch die Intensität. Trotz der höheren Komplexität des polyphonen Geschehens ist die hier ausgeübte Kontrolle bedeutend größer als jene, welche in der *4. Symphonie* ins Feld geführt wird. Dies auch aus dem Grund, dass ich nicht einfach nur einen modalen Untergrund verwendet habe, sondern mir – da für die bestimmten Abschnitte das jeweilige modale Zentrum feststand – auch eine Anzahl an inneren Chromatismen erlaubt habe, die sich alle logisch einfügen mussten in Bezug auf das zugrunde liegende Zentrum. Darüber hinaus war – da es sich nicht um nur ein einziges Zentrum handelte (wie es in der *4. Symphonie* das *d* im Streichersatz war), sondern um eine permanente Veränderung, einen permanenten Übergang – eine viel größere Aufmerksamkeit vonnöten, sowohl innerhalb der einheitlichen Segmente auf modaler Ebene als auch an den Knotenpunkten, das heißt beim Hinzutreten einer jeden zusätzlichen Stimme. Die vorkommenden Zentren im anschwellenden Abschnitt von 168 Takten, mit dem ich mich in diesem Moment befasse, sind – ich rufe sie ins Gedächtnis – die folgenden (ich notiere in Großbuchstaben die Färbung in Dur, in Kleinbuchstaben jene, bei der Moll überwiegt):



Ich nehme die Tonarten im darauffolgenden überleitenden Abschnitt vorweg (32 Takte):



(Pedalton für A-Dur)

Es ist eine Art Entwicklung in Spiralform festzustellen, bei der die Schleife *h – fis – cis – e – gis* (unvollkommen) wiederholt wird durch *h – cis – fis – gis*. Anschließend, im überleitenden Abschnitt, nach *es – as* (vgl. *gis – dis* aus der oberen Reihe), wird die Abfolge *fis – cis – e* wieder aufgegriffen.

Zunächst aber werden wir uns eingehender mit dem beschäftigen, was ich „den anschwellenden Abschnitt" von 168 Takten genannt habe (vgl. die Tabelle auf S. 95). Ich sprach davon, ihn zu kontrollieren. Ich erinnere mich, dass ich diese Kontrolle in der folgenden Weise ausgeübt habe: Auf die mehr oder weniger freie Erfindung – „nach Gefühl" – der jeweiligen Melodiestimmen folgte der rigorose Abgleich der Unterstimmen mit einer jeden der Oberstimmen, wobei ich mit der am nächsten liegenden begann und mit der entferntesten abschloss. Nach der Durchführung dieser Kontrolle (und der notwendigen Modifikationen) wurde die Unterstimme unantastbar, und ich fuhr mit dem Abgleich fort bei der nächsthöheren Stimme. Zunächst also (von unten nach oben nummeriert):

1 mit 2
1 mit 3
1 mit 4
1 mit …n

In der 2. Phase:

2 mit 3
2 mit 4
2 mit 5
2 mit …n

Und so weiter, bis zur kompletten Durchformung des Materials. Natürlich waren die Revisionen nicht selten, da jede Modifikation zuletzt auch an die „unantastbar" gewordenen Stimmen angepasst werden musste. Ein höchst mühseliger und komplizierter Vorgang, der aber die Eigenschaft besaß, *alle* in der Partitur befindlichen Beziehungen zwischen Tonhöhen und -dauern durch die minutiöse Kenntnisnahme (des Komponisten, der sein erster Hörer geworden war) zu filtern.

Es war im hier besprochenen Fall also nicht irgendein mysteriöser Algorithmus am Werk, sondern eine relativ große Freiheit in der Erfindung und eine Superkontrolle in der Kenntnisnahme. Ich muss hinzufügen, dass ich selten dem Orchester mit so ruhigem Herzen gegenübergetreten bin wie im Falle der *5. Symphonie*. Ich war absolut überzeugt, dass das Stück sich – wenn man die Stimmen auf die Pulte legt und korrekt liest – von selbst zusammensetzt. In gewisser Weise war es genau so: Dieses hyperkomplizierte Stück erlebte seine „Sondereinspielung" (die auch auf Platte veröffentlicht wurde) nach zwei Proben, in einer ganz normalen Konzertwoche des Rumänischen Radio-Symphonieorchesters.

Auch die eigentliche Substanz des hier beschriebenen „anschwellenden Abschnitts" entwickelt sich, das heißt sie verändert sich fortwährend und fast unmerklich, in dem Sinne, dass sie immer häufigere chromatische Alterierungen aufnimmt, und auch die Anzahl der klanglichen Impulse wächst. Die Werte der Tondauern werden immer geringer – das Resultat ist deutlich sichtbar, wenn wir den ersten Takten jene vor [19] gegenüberstellen. Im ersten Falle Halbe, Viertel, zusammengesetzte Tondauern, im zweiten Sechzehntel, Quintolen und doppelte Sechzehnteltriolen (natürlich kommen auch andere Werte vor, die größer sind). Ohne Zweifel trägt auch dieser Faktor bei zum Gefühl des Hastens der inneren Zeit (oder der vom Stück erzeugten Zeit). Andererseits ist die absolute Nicht-Repetitivität des Werkes eine Eigenschaft, die nicht übersehen werden darf; sie suggeriert in entscheidender Weise die Unumkehrbarkeit der Zeit und somit die Entwicklung des gigantischen musikalischen Organismus. Ich habe mir erlaubt, in diesem Stück vollständig Gebrauch zu machen von dem, was mir – ich bin mir dessen durchaus bewusst – in der Musik am leichtesten fällt: der Erfindung von Melodien. Unendliche Melodielinien fließen herbei, sie fließen zusammen und bilden das weite musikalische Delta, so wie es in der Partitur im Umfeld von Ziffer [19] zu beobachten ist.

Was die Klangfarbe angeht, wäre auf nichts Besonderes hinzuweisen, außer vielleicht auf die Tatsache, dass bis Ziffer [19] die Grundlage des Ensembles gebildet wird von den Holzblasinstrumenten (je vier), mit solistischen Einwürfen der Blechbläser (die Trompete, das Horn mit Dämpfer, die Tuba) sowie der Streicher (einige Soloviolinen, Solocello, Solokontrabass). Seltene Einwürfe einer Gruppe von Violinen mit Dämpfer. Sehr wenige Oktavverdopplungen – völlig zufällig, nur zum Austarieren der Klangqualität, eventuell zur Verstärkung des Basses. Für alles, was außerdem zu sagen wäre über den betreffenden „anschwellenden Abschnitt", ist die Partitur aussagekräftiger als jegliche Worte.

Bei Ziffer [19] öffnet sich ein weiterer Abschnitt, der akzentuiertere und – in gewisser Weise – spektakulärere Transformationen bietet. Sie sind von zwei Ordnungen: die erste, in der sich die Blechbläser mittels ihrer Klangfarbe eindeutig als Gruppe etablieren; die zweite, jene der Verwandlung der Polyphonie in Harmonie, der Zusammenfassung der Klanglichkeiten in immer kompaktere Pakete, welche immer mehr funktionsharmonisch präzisiert werden. Die Details dieses Transformationsprozesses wären ungefähr die folgenden:

- Das allmähliche Einsetzen der Blechbläser, die sich zur einer dominanten Gruppe zusammenschließen;
- beim Eintreten einer jeden Stimme der Blechbläser scheiden zwei echte Stimmen der anderen Instrumente aus (Holzbläser, Streicher);
- während die Holzbläser und die Streicher rein verzierende Funktion behalten, synchronisieren die Blechbläser mit der Zeit ihre Rhythmen, was zu den Harmoniepaketen führt, von denen ich gesprochen habe;
- im letzten Drittel des Abschnitts (13 Takte) tritt in den Kontrabässen + Tuba + Fagotte + Kontrafagott der Pedalton *e* auf, der – da er für diese gesamte Dauer zu hören ist – das Gefühl der Notwendigkeit des Quintfalls (auf *a*) hervorruft.

Die Fortschreitung der – immer „tonaleren" – Zentren geht im besprochenen Abschnitt wie folgt vonstatten

Tonales Zentrum	**Anzahl der Takte**	**Ziffer**
b	2	[19]
es (dis)	3	[19] + 3
as (gis)	4	[20]
fis	5	[21]
cis	6	[22]
e	13	[23]
	Insgesamt: 33 3/4-Takte	

Im Vergleich zum „anschwellenden Abschnitt" ist eine umgekehrte Tendenz festzustellen, nämlich die Tatsache, dass die Taktanzahl mit jedem neuen Tonzentrum steigt – und sich ganz einfach verdoppelt gegenüber dem vorherigen beim Auftreten des Pedaltons *e*. Wie es auch bis hierhin der Fall war, wiederholt sich nichts; die Tendenzen aber werden deutlicher aufgezeigt und rascher ausgeführt. Die Zeit fließt schneller, und das lange Warten auf dem Pedalton *e* macht die tonale Auflösung umso willkommener; eine Auflösung, die auftritt als klangfarblicher Überraschungseffekt: der mächtige Einsatz der großen Orgel. Der Moment wurde einhellig für den regelrechten Höhepunkt des gesamten Stückes befunden: die außerordentliche Kraft des reinen Durakkords!

Das harmonische Abenteuer, was von hier an beginnt, folgt ebenso wenig irgendwelchen historischen Phasen wie das (bis hierhin vorherrschende) polyphone. Dort handelte es sich um einen zunehmend komplexeren und dynamischeren Diskurs, hier werden eher Andeutungen von Diatonik, Chromatismus, Polytonalität usw. auftreten. Ganz zu schweigen davon, dass die Übergangsphase, in der die Polyphonie in harmonische Stücke „verpackt" wurde, nichts zu tun hat mit

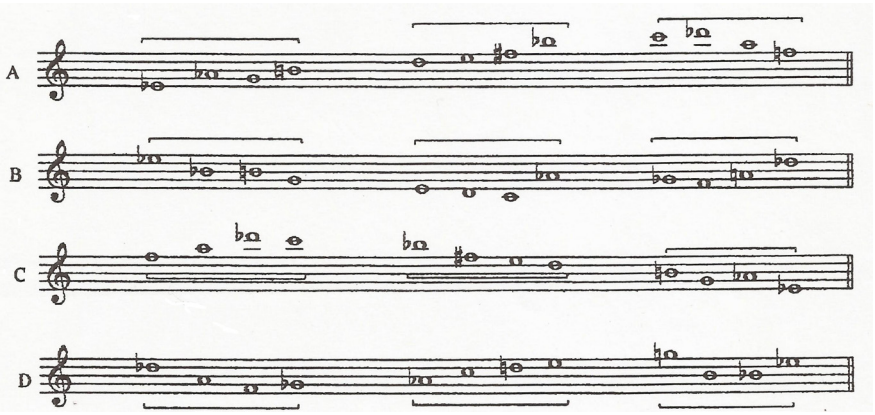
irgendeiner historischen Entwicklung gleich welcher Ausprägung. Allgemein gesprochen passierte ein Fortschreiten vom Kontrapunkt zur Harmonie, doch auf ganz anderen Wegen, als mein Werk andeutet.

Das Auftreten der Tonalität als solcher geschieht also bei [25] in den *fortissimo*-Akkorden der großen Orgel. Wir befinden uns in *A-Dur*, und der Orgelsatz, ein Choralsatz, weicht nicht im Geringsten von der Tonalität ab, wenngleich er sich in Nebenfunktionen ergeht (II, III, VI) und in der Abfolge V – IV – I kadenziert. Das Orchester vermeidet bei der Verbindung der Akkorde keineswegs die Chromatik, was beweist, dass es nicht historische Kriterien waren, die dem Komponisten die Feder geführt haben. Als noch eloquenter in dieser Beziehung erweist sich jedoch das darauffolgende Element (von Ziffer [27] bis [29]): Ein langer Choral der Orgel und der Bläser, kontrapunktiert von den Violinen und einigen Holzbläsern, wird auf gegenübergestellten Harmonien gebildet; diese betonen einige reine Dur- und Moll-Akkorde und schöpfen (wenn wir die Grundtöne nebeneinanderstellen) die gesamte Chromatik aus. Es handelt sich nicht im strengen Sinne um eine serielle Fortschreitung, sondern um das freie Durchmessen des fast vollständigen chromatischen Feldes, der Reihe nach zweimal, bis zur Kadenz auf D-Dur. Infolgedessen ist die Passage, wo die „Modulation“ illustriert werden muss, unvermittelt zu einer Zone geworden, die Berührungspunkte mit der Atonalität aufweist. Usw. auf derselben Linie.

Bei [29] tritt eine post-wagnersche Chromatik auf (es war mir unmöglich, dieses Stadium zu vermeiden, aber die Anwesenheit dieser Art von Struktur folgt – erneut – nicht historizistischen Kriterien), die sich ihrerseits steigert, da sie in ein chromatisches Zucken übergeht (vier Takte nach Ziffer [30]), welches in einer polytonalen Zone ertrinkt (Ziffer [31]). Akkordraketen in unterschiedlichen Tonarten verfolgen einander, sich gegenseitig überlagernd in einem immer eiligeren Wettrennen. Zwischen den Ziffern [29] und [33] stehen 25 Takte, in denen die Beschleunigung der Verwandlungen – und somit der in der Zuhörerschaft erzeugten subjektiven Zeit – perfekt zu beobachten ist. Die Metamorphose geht in Abwesenheit der großen Orgel vonstatten, die das Geschehen verlassen hat nach dem langen modulierenden Choral und in Reserve aufbewahrt wird für das – serielle – Schlusssegment, das bei Ziffer [33] losbrechen wird. Doch das Orchester wird in dieser gesamten Zone gewissen (psychischen) Spannungshöhepunkten ausgesetzt, welche erst in der letzten Phase der Entfaltung des Ganzen überwunden werden.

Die letzte Phase beginnt bei Ziffer [33] mit dem Erklingen einer Reihe (Orgel und Bläser) in zweien ihrer Formen: Grundform und Umkehrung.

Die 4 Formen der Reihe:



Es werden also zu Beginn die – übereinandergelegten – Formen A und B dargeboten. Vier Takte nach Ziffer [33] erscheinen akkordische Farbflecken in verschiedenen Registern und Timbres. Meine die Reihe betreffenden Tabellen, die – wie immer – die 48 möglichen Varianten enthalten (nach dem Vornehmen aller Transpositionen), enthalten auch die Akkordik, die aus der Ansammlung der Teilstücke von 3 und 4 Klängen auf der Vertikalen resultiert. Die Farbflecken wurden frei gewählt aus den vielen Möglichkeiten, und zwar auf bestimmten Routen, die separat verlaufen in der Orgel, in den Blechbläsern, in den Holzbläsern plus Streicher. Eine kurze atemberaubende Welle im Pianissimo bei Ziffer [34] (vier übereinandergelegte Routen, ausgeführt in drei Gruppen der Violinen und einer Flöte), gefolgt von der Wiederholung des atonalen Zuckens im Forte, in einem Prozess der kontinuierlichen Dynamisierung und Beschleunigung in der Wahrnehmung (konstantes Tempo, immer geringere Notenwerte), bis bei Ziffer [35] der Prozess der Pulverisierung des Materials beginnt. Wir durchlaufen 18 Takte der fortschreitenden Zersetzung, in denen – auf streng seriellen Routen – in etwa Folgendes geschieht:

a) die Orgel durchläuft ununterbrochene serielle Routen in veränderlichen Geschwindigkeiten, die aber die Tendenz zur Verlangsamung haben;

b) die Blech- und Holzbläser treten – nach drei Takten von Schocks und Gegenschocks im Verbund (Ziffer [35] →) – ein in ein System isolierter Strukturen, die folglich konstruiert sind als einzelne Zusammenballungen von Wolken, in meinen Skizzen bezeichnet mit Buchstaben von A bis V (die Blechbläser bis J, die Holzbläser ab K), die im Klangraum verteilt wurden nach optischen Kriterien (mit einem Endziel: der maximalen Dichte); es existiert in den Vorskizzen für diese 18 Takte, von denen hier die Rede ist, eine Art optische Zentralisierung;

c) die Violinen, aufgeteilt in fünf Gruppen zu je 4, bieten im Pizzicato eine Art Kanon im vierstimmigen Satz dar, der auf den 4 Grundformen der Reihe basiert: also 4 Stimmen mit 5 x 4 aufeinanderfolgenden Einsätzen –

die letzten beiden mit leicht modifizierten Einsätzen; und hier spielt sich ein Prozess der Informationsverdichtung ab, durch Verwendung von immer geringeren Notenwerten, bis fast zum Schluss, wo sie immer größer zu werden beginnen;

d) der Kontrabass nimmt sich, nachdem er eine Zeitlang die beim dritten Takt nach Ziffer [34] begonnene perkussive und gleichförmige Gangart beibehalten hat, für zwei Takte zurück, um sich zwei Takte vor Ziffer [38] auf einem *es* als Pedalton niederzulassen, zusammen mit dem Orgelpedal, mit der Tuba und mit dem Kontrafagott, einem Pedalton, der sich nach fünf Takten bei Ziffer [39] auflösen wird in ein abschließendes *A*, welches im Prinzip ausgeführt werden müsste (ich war einen Moment lang versucht, hier einen einzelnen Paukenschlag zu setzen, aber ich habe darauf verzichtet, um die Reinheit des *senza percussione* der Partitur nicht zu beschmutzen), das aber bei den Aufführungen (und auf der Schallplatte) so nicht zu hören ist, weil der Dirigent diesen Aspekt im allgemeinen Strudel für gewöhnlich vergisst. Auf der Schallplatte setzen die Bässe und die Orgel zeitversetzt ein und rauben sich gegenseitig die Wirkung. Das *A*, von dem ich spreche und auf dem das ganze Abenteuer enden wird, ist – für mein Empfinden – von einer besonderen Wichtigkeit: Auf *a* beginnt, auf *a* kulminiert, auf *a* endet die Symphonie: Deshalb muss es ganz besonders gepflegt werden. Die Kadenz auf diesem Ton geschieht hier vom *es* aus, ist also unvollkommen – durch die verminderte Quinte im Unterschied zur vollkommenen Kadenz auf dem expressiven Höhepunkt des Stückes [25].

Wie auch in den zuvor analysierten Segmenten bietet auch dieses finale Erschaudern von 18 Takten dieselbe konstante Informationsverdichtung, wobei es rasch – durch die offensichtliche Überschreitung jeder Möglichkeit der Einzelwahrnehmung – zu einer Art klanglicher Entropie führt. Von wenigen Ausnahmen abgesehen (die Notwendigkeit, für den Pedalton am Schluss zu sorgen), spielt jeder Instrumentalist des Orchesters etwas anderes. Und obgleich eine gemeinsame Basis exisztiert (die Reihe), ist aufgrund des Durcheinanders kein Verstehen mehr möglich. In dieser Situation entsteht – ungefähr 8–9 Takte vor dem Schlussstrich – eine Entspannung in den Streichern, eine Art von „die tote Zeit streckt ihren Körper und sie wird zur Ewigkeit“.[1] Es scheint, dass alle die Klänge, alle die Sturmeswolken, die keinen Zweck mehr erfüllen, vom finalen Pedalton resorbiert werden, vom tiefen, magmatischen *A*, das ich erwähnt habe. Die Notenwerte wachsen, die Intensitäten nehmen ab, die Register fallen, die Information wird innerhalb kürzester Zeit vollkommen fragmentarisch, dann gleich null. Der finale Pedalton ist in der Partitur notiert mit einer Dauer von fünf Takten nach dem Ende aller anderen Klänge, wobei der letzte Takt auch eine Fermate aufweist (die circa 3 Takten entspricht). Er kann ganz gleich wie lange dauern. Die optimistischen Geister können sich den Beginn einer neuen Evolution vorstellen, irgendwann in einer nicht näher bestimmten Zukunft. Die anderen können über das absolute Nichts nachsinnen („denn

1 [Zitat aus dem Gedicht *Scrisoarea 1 (Brief 1)* des rumänischen Dichters Mihai Eminescu.]

ewigen Todes Traum ist das Leben der gesamten Welt“[2]). Selbstverständlich führt uns der finale Pedalton zu einem absoluten Pianissimo, welches die Zeitlosigkeit suggeriert.

*

Das Kompositionsprojekt der *5. Symphonie* gehört zu den erhebendsten, die ich mir im Verlauf meines gesamten Lebens vorgenommen habe. Es schien mir, dass ich zum ersten Mal das gesamte klangliche Material (so weit es mir zugänglich ist, versteht sich) von oben beherrsche. Es war sehr anregend, mich nacheinander mit einer Vielzahl von Kompositionsweisen zu messen, Vorstellungen zur allgemeinen Evolution nach meiner eigenen Fasson für mich zu rekonstruieren (die Ontogenese wiederholt mehr oder weniger die Phylogenese), von der Geburt der musikalischen Sprache bis zu ihrer Selbstzerstörung. Es ist offensichtlich, dass ein solches Projekt nur Gestalt annehmen konnte auf der Höhe der Reife (um den Ausdruck „auf der Schwelle zum Alter“ zu vermeiden, denn die 52 Jahre, die ich bei der Vollendung des Stückes zählte, bedeuteten schließlich noch nicht Alter), nach tausenden geschriebener und gehörter Seiten, nach einer überaus weitläufigen Kenntnisnahme des Schaffens und der Anliegen anderer – und in erster Linie der meiner Generationsgenossen. Im Aufbau an sich ist die *5. Symphonie* eine Art „Ungeheuer“.[3] Vieru hat sie in einem Artikel – ich zitiere aus dem Gedächtnis – „das enorme Adagio einer imaginären Symphonie“ genannt. Ihre Dauer und Dichte sowie die Anliegen verleihen ihr – glaube ich – das volle Recht, sich Symphonie zu nennen und nicht anders. Was die Bezeichnung „Adagio“ angeht: Ja, sie lässt sich sicherlich rechtfertigen, vor allem aufgrund des konstant beibehaltenen Tempos für die gesamte Dauer der 25 Minuten. Ich benötigte diese Konstante eben dafür, auf ihren Untergrund jene melodisch-rhythmischen Figuren zu zeichnen, welche die ununterbrochene Beschleunigung der Zeit suggerieren sollen. Im Grunde also die unseres Lebens, unserer Welt, unserer Zivilisation, falls sie (noch) als solche bezeichnet werden kann.

Mir scheint, das Experiment ist – im Wesentlichen – geglückt in dem Sinne, dass niemand das Stück anders wahrgenommen hat denn als einen zusammenhängenden, ja sogar einheitlichen Bogen. Ich persönlich nehme eine einzige Nahtstelle der Form als Nahtstelle der Form wahr, also als Punkt von geringerer Kohäsion, und zwar bei Ziffer [29], das heißt beim Übergang zur ausgeprägt chromatischen Zone. Mit anderen Worten sehe ich tatsächlich zwei große Wellen: die erste – und ausgedehntere – vom Anfang bis zur Konstruktion des vollkommenen Dur-Akkords, die auch dessen erste Anwendungen mit einschließt (Diatonik, Modulationen); die zweite, zügigere, die mit dem expliziten Chromatismus beginnt (Ziffer [29]) und zusammen mit der Pulverisierung des Klangmaterials zu Ende geht. Trägt denn nun der Moment, in dem die Kontinuität des musikalischen Denkens zerbricht (auf historischer Ebene, versteht sich), nicht irgendwie den Namen Wagners?

2 [Zitat aus dem Gedicht *Împărat și proletar (Kaiser und Proletarier)* von Eminescu.]
3 [im Original deutsch.]

Das klangfarbliche Ganze der Symphonie erweist sich als tragfähig. In keinem Moment ist das Fehlen der mittleren Streicher zu fühlen – und noch weniger das der Schlaginstrumente. Die Formel der überdimensionierten Bläser, die im von den hohen und den tiefen Streichern gebildeten Korridor hin- und herwandern, hat sich rundheraus als Erfolg erwiesen. Die bemerkenswerteste Charakteristik des Stückes bleibt dennoch, so scheint mir, seine absolute Nicht-Repetitivität, die Tatsache, dass nichts wiederkehrt, aber alles sich verändert. Eine heraklitische Symphonie, wenn man so sagen darf, von der jede Gruppe von 2–3 Takten ihren Platz in einem Stück vom traditionellen Typ hätte einnehmen können, aber deren Gesamtheit ungewohnt ist, in erster Linie durch den konsequenten Transformismus. Dadurch wird der Arbeit der Charakter eines geistigen Abenteuers verliehen, das als solches im Verlauf der Komposition gelebt wird und das – global betrachtet – symbolischen Wert besitzt für eine ganze Kultur.

Zum Schluss eine Abschrift aus meinem Text von 1981:

„[E]s handelt sich nicht um einen historistischen Kulturalismus, sondern um ein persönliches Abenteuer. Der Komponist willigt ein, sich mit einer Abfolge unterschiedlicher Denkweisen auseinanderzusetzen, und geht das Risiko ein, ein Monstrum anstelle eines Werkes zu erschaffen. Es scheint, dass er zu guter Letzt trotz allem ein Werk geschaffen hat. Und wenn etwas dieses gewagte Durchlaufen der Etappen zu einem authentischen Werk zusammengefasst hat, so ist dieses Etwas nicht die (explosive und anti-musikalische) Idee als solche, sondern das Konkrete der affektiven und abstrakt-gestaltenden Persönlichkeit, welcher ich mein ganzes Leben lang die Freiheit gelassen habe, die Modalitäten meiner Musik für mich auszuwählen. Sie hat im Allgemeinen sehr unterschiedlich ausgewählt, aber dennoch anhand einiger Linien, die sich parallel zu einer womöglich einheitlichen Entwicklung anordnen. Alle auf einmal konstruieren einen Komponisten, der sehr viel schwieriger zu definieren ist.“ Und ich fuhr fort, indem ich mich auf eine mögliche spätere musikwissenschaftliche Untersuchung bezog: „Es geht darum, *im Kern* die gemeinsamen Elemente einiger kompositorischer Momente aufzufinden, welche sich in ihrem Aussehen relativ stark voneinander unterscheiden. Dass eine gewisse Einheitlichkeit existiert und aufgespürt werden kann, zeigt – meiner Ansicht nach – deutlich die *5. Symphonie*. In diesem Sinne ist sie eine Art Symphonie meines Lebens, nicht im biografischen Sinne, sondern im Sinne einer psycho-typologischen Untersuchung.“

Es kann allerdings sein, dass ich übertrieben habe, als ich meinte, aus der inneren Vielfalt des fraglichen Stückes (das letztlich in künstlerischer Einheitlichkeit entstanden ist) ein Argument für die generelle Einheitlichkeit meines Schaffens gewinnen zu können.

Das Schicksal der Symphonie war etwas besser als das der *4. Symphonie*. Zuerst aufgeführt im Jahre 1980 durch das Rumänische Radio-Symphonieorchester (Dirigent Paul Popescu), wurde sie in den Orchesterwettbewerb wiederaufgenommen (1981) und anschließend auch in Târgu Mureș gespielt. Sie wurde 1983 veröffentlicht und Paul Popescu gewidmet, der ungefähr vierzigmal meinen *Hamlet* in der Nationaloper Bukarest dirigiert hat. 1985 hat Mihai Brediceanu sie im

Bukarester Athenäum gegeben. Sie wurde also in allen drei Sälen Rumäniens gespielt, in denen eine große Orgel installiert ist. Wie dem auch sei: Ich würde mich keineswegs damit abfinden, das herrliche Instrument durch wer weiß was für eine elektronische Orgel zu ersetzen. Es würde bedeuten, den überragenden Moment des Auftretens des A-Dur-Akkords vollkommen zunichtezumachen, in seiner ganzen Leuchtkraft und in einem Ausmaß, das der gesamten musikalischen Evolution bis dahin entsprechen soll.

Die Schallplatte ST-ECE 02327 bewahrt, wie ich vermerkt habe, jene „besondere" Aufnahme, die in den ersten zwei Probentagen erarbeitet wurde. Ein paar zusätzliche Proben wären wünschenswert gewesen, insbesondere um den polyphonen Satz deutlicher herauszustellen; dieser beginnt (auf der Schallplatte) in bewundernswerter Weise, aber ungefähr von 4–5 Stimmen aufwärts an scheint es, dass die Menschen nicht allzu gut wissen, was sie tun und was sie wollen, bis zu 10–11 Stimmen. Das heißt: Wenn die Komplexität zu groß wird, sind sie sich noch *nicht* im Klaren über ihre Rolle im Gesamtgeschehen; wenn sie aber ausreichend groß wird, so dass ein jeder den notwendigen Mut eines freien Ausdrucks aufbringen muss, kehren die Dinge zur Normalität zurück, das heißt in einen authentischen künstlerischen Bereich.

Im Text von 1981 gab es einige abschließende Seiten über alle fünf Symphonien. Ich gebe eine Abschrift wieder:

„Zu diesem Zeitpunkt (28. Januar 1981) scheint es mir zwar nicht der Fall zu sein, aber es ist möglich, dass sie nichtsdestotrotz einheitlich sind in einem überaus weitläufigen Sinn, indem sie auf der Ebene des Zyklus etwas darstellen, was sich auf der Ebene der einzelnen Werke eben durch die *5. Symphonie* konkretisiert hat. Der Zyklus profitiert natürlich nicht vom symbolischen Wert einzelner Werke (der Fall der *5. Symphonie*). Er weist höchstens die Merkmale der Evolution eines musikalischen Denkens auf. Von geschlossenen Formen zu offenen Formen. Von Symmetrie zum Nicht-Repetitiven. Von thematischer Prägnanz zum infiniten melodischen Fluss. Von (wie originell auch immer interpretierten) geplanten Formen zu ad hoc erfundenen Formen. Von der Freiheit, Formen im traditionellen Sinn zu konstruieren, zur immer deutlicher ausgeprägten Geometrisierung erfundener Formen."

Und ich fuhr fort: „Wenn ich mit Gottes Hilfe den im letzten Jahr begonnenen Zyklus von vier Streichquartetten vollende, würde ich gerne einen Zyklus von drei Symphonien auf vollkommen anderen Grundlagen entwerfen." *Je ne croyais pas si bien dire*.

Simfonia a VIII-a Imagini op. 30 (*Symphonie Nr. 8 Bilder* op. 30) (Vergilius, Dante, Shakespeare, Goethe, Eminescu)

Die *8. Symphonie*, die ich jetzt bespreche, obwohl sie noch nicht aufgeführt wurde, ist meine längste (etwa 60 Minuten Dauer) und komplexeste Symphonie. Das Schreiben der Stimmen und die Korrekturen der Stimmen sind eine aufwendige Arbeit, die viele Monate von jetzt an dauern wird (ich schreibe dies im März 1988). Der Schwierigkeitsgrad des Stückes verlangt eine extreme Arbeitsbelastung, die – für einen Klangkörper wie die Bukarester Philharmonie – etwa sechs bis sieben Tage ausfüllen würde. Diese Fakten sind quasi synonym mit der Aussage: „Siehe, eine utopische Partitur." Tatsächlich ist es eine utopische Partitur, die ich bewusst zum ersten Mal im Leben geschrieben habe. Ich habe die Symphonie mit den Gedanken an eine ziemlich verschlüsselte letzte Botschaft geschrieben – ihr eine Art *bouteille à la mer* [Flaschenpost] anvertraut.

Der rumänische Untertitel *Imagini* (*Das Image, Die Abbilder)* kann falsch interpretiert werden. Es geht eigentlich um literarische Bilder und nicht um graphische; jedem der fünf Teile steht ein Motto voran – ein Spruch aus einem literarischen Text – der für den entsprechenden Abschnitt eine programmatische Funktion besitzt. Die Auswahl der Texte (nicht der Dichter) hat sehr viel Zeit in Anspruch genommen. Ich habe nochmals *Äneas*, *Die göttliche Komodie*, *Der Sturm* und verschiedene Abschnitte daraus wiederholt gelesen, vergleichend betrachtet und darüber meditiert. Als ich die definitive Entscheidung für die Abfolge der Texte getroffen hatte, konnte ich davon ausgehen, dass das Stück auf einem guten und engagierten Weg ist.

Was die innere strukturelle Bauebene angeht: Ich habe in jedem Abschnitt einen anderen Modus angewendet. Dennoch gibt es gewisse Korrespondenzen zwischen diesen Modi. In dem I., III. und V. Teil erscheinen oktaviante Modi (Modi, deren Skalen von einer Oktave begrenzt werden), die einen Dur-Charakter besitzen; in den Teilen II und IV treten non-oktaviante Modi auf (Modi, deren Skalen von mehr als einer Oktave begrenzt werden), die einen Moll-Charakter besitzen. Die Aufeinanderfolge der Tonzentren der verwendeten Modi für diese fünf Teile – *c, e, as, fis, c* – offenbart eine Art Symmetrie: um *c* herum gibt es Tonzentren, die sich im Abstand einer großen Terz aufwärts, im Abstand einer großen Terz abwärts und im Abstand einer übermäßigen Quarte – dem entferntesten Intervall – befinden. Der auf modalen Kontexten basierende musikalische Satz ist in jedem Teil anders gestaltet. Ich habe mich für diese Konstruktionsweise entschieden, da ich den Wunsch gehabt habe, die *Imagini* deutlich voneinander abzusetzen: Auch wollte ich das, was ich im Zyklus der *Quartette* op. 24 geschafft hatte, in einem einzigen Werk realisieren. In den *Quartetten* habe ich unterschiedliche Modi verwendet, wobei der letzte Modus identisch mit dem ersten war; hier sind der erste und der letzte Teil näher verwandt – sowohl durch die Fixierung auf das gleiche Tonzentrum *c* in ähnlichen modalen Skalen als auch durch eine umgekehrte Symmetrie: grundsätzlich aufsteigend im ersten Teil, grundsätzlich absteigend im letzten Teil. Ich habe die Besetzung eines großen Orchesters gewählt, das dennoch nicht überdimensioniert ist: (3,3,3,3; 4,2,3,1; 3 Schlagzeuger; Cembalo, Celesta, Orgel und Streicher).

Es folgt eine genauere Betrachtung der Sätze im Einzelnen.

Teil 1: Vergil

In dem Motto (aus der *Aeneis*, Buch VII, 25–36) wird der Moment, in dem Aeneas an das Flussdelta des Tiber gelangt und dort flussaufwärts entlanggeht, festgehalten. Er eilt seinem eigenen Schicksal entgegen. Hier die entsprechende Passage:

Iamque rubescebat radiis mare, et aethere ab alto
Aurora in roseis fulgebat lutea bigis.
Cum venti posuere, omnisque repente resedit
Flatus, et in lento luctantur marmore tonsae.
Atque hic Aeneas ingentem in aequore lucum
Proscipit. Hunc inter fluvio Tiberinus amoeno,
Vertigibus rapidis, et multa flavus arena,
In mare prorumpit. Variae cirumque supraque
Assuetae ripis volucres et fluminis alveo
Aethera mulcebant cantu, lucoque volabant.
Flectere iter sociis terraeque advertere proras
Imperat, et laetus fluvio succedit opaco.

Der in dem Text beschriebene Sonnenaufgang (Aurora) stand für mich nicht im Mittelpunkt der Beschreibung. Das Licht ist ohnehin in der ganzen Landschaft omnipräsent. Ich habe vier Momente gewählt, die zu vier perfekt ineinander greifenden Abschnitten des musikalischen Diskurses werden.

a) Der Stillstand auf der Meeresoberfläche („... *venti posuere ... marmore lento* ...“).

b) Der Beginn der Bewegung auf der Wasseroberfläche und die Vision des Hains („... *ingentem lucum*“).

c) Die Stromschnellen des Flusses, die Vögel *(*„... *Tiberinus ... volucres*“).

d) Der Weg am Fluss entlang aufwärts („... *laetus succedit fluvio opaco ...*“*)*

Für die Abschnitte b) und d) habe ich lange Melodien geschrieben – die erste wird auch dreistimmig behandelt. In ihr spiegeln sich die Unendlichkeit der Landschaft und die Herrlichkeit des Augenblicks wider. In Abschnitt c) (zu einem gewissen Maß in d) fortgesetzt) habe ich eine wahre musikalische Ornithologie geschaffen, die – der Partitur nach – in einer optischen Skizze, die ich für jede Ebene zuvor konzipiert habe, verstreut ist. Bezüglich des Tonvorrats beschreibt folgende Abbildung das Material mit den entsprechenden plagalen Formen:

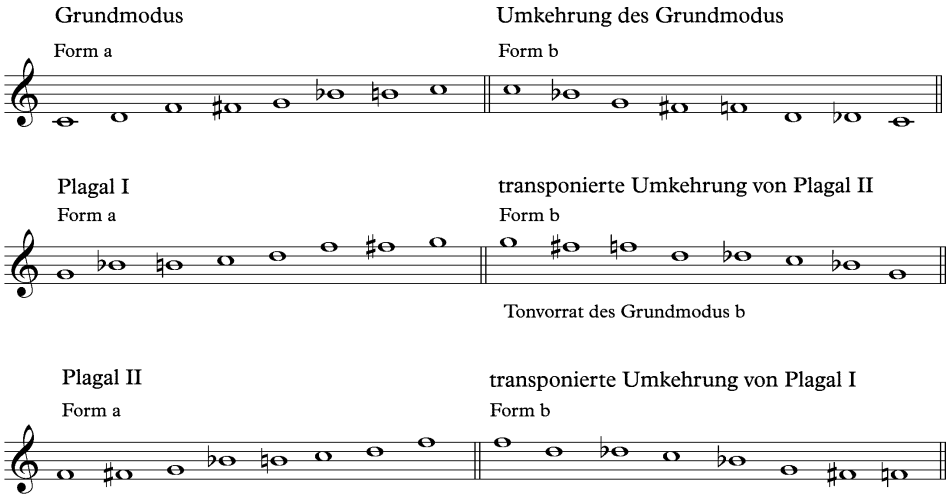
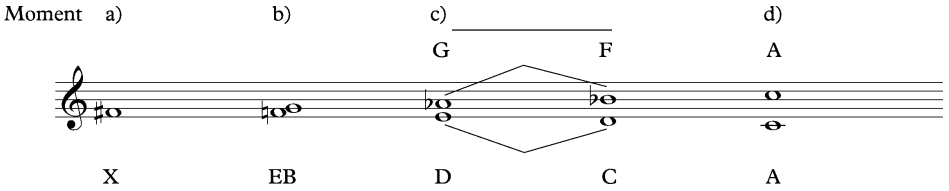


Abb. 1

Ich habe den oben dargestellten Modus mit A bezeichnet. Davon gewinne ich vollständig die Transpositionen auf *g* (Dominante I), auf *d* (Dominante II), *e* (Dominante IV), die entsprechend *B, C, D* genannt worden sind; dann auf *f* (Subdominante I), auf *b* (Subdominante II), auf *as* (Subdominante IV), die entsprechend *e*, *f* und *g* genannt worden sind. Schließlich auf *fis/ges* (Dominante VI = Subdominante VI). Die Transposition wird mit X bezeichnet. Die vier poetischen Momente, die ich oben beschrieben habe, spiegeln sich in folgenden modalen Transpositionen wider:



also, durch Symbole: X → $\underline{\text{B}}$ → $\underline{\text{G, dann auch F}}$ → A (F und C werden fortgesetzt)
E D, dann auch C

Abb. 2

Man merkt, dass das Tonzentrum c erst im letzten Abschnitt erreicht wird.

Dieselbe Strategie wird – selbstverständlich in anderen Varianten – auch in dem fünften Teil des Werkes angewendet. In diesem Fall nimmt die Abfolge der Tonzentren (Grundtonverlaufs) die Form einer Klausel (Kadenz) *fis* → *c* an. Diese Kadenz wird durch eine symmetrisch entgegengesetzte, zweistimmige melodische

Bewegung erweitert. Der epische Moment a) („*marmore lento*“) wird durch einen Klangteppich der Streicher von Anfang an bis zur Ziffer [3], also 34 Takte lang, im langsamen Tempo im 4/4 Takt getragen. Fast gleichzeitig mit dem Wechsel des Modus (seine Transposition bei Ziffer [3]) fängt auch die Bewegung in den Klangteppichen der geteilten Streicher an, am Anfang kaum hörbar und dann, etwa bei Ziffer [7], auf allen Klangebenen. Gleichzeitig beginnt auch ein melodischer Bogen der Bläser, zunächst einstimmig, dann, ab Takt 1 nach Ziffer [4], zweistimmig und drei Takte nach Ziffer [6] dreistimmig. Diese Klangstimmung suggeriert das Majestätische des „*ingentem lucum*“, des geheimnisvollen Hains am Strand. Die Verteilung der Modi im Moment b) ist folgendermaßen gestaltet: Alles, was über dem *c* erklingt, gehört zu dem Modus B, mit Zentrum *g* (siehe Abb. 2); alles unterhalb des *c* gehört zum Modus E mit Zentrum *f*.

Bei Ziffer [8] ist die Energie der Melodie der Bläser erschöpft. Das musikalische Geschehen tritt nun in den epischen Abschnitt c) ein. („Tiberinus“ dann „volucres“). Die verwendeten Transpositionen werden *g* (Tonzentrum *as)* für das Material, das über *d* erklingt – und *d* (Tonzentrum *e*) für das gesamte Material unterhalb dieser Ebene. Die Bewegung der Streicher (das Wasser) verdichtet sich bis hin zu 16tel-Triolen, und erobert dabei allmählich alle Register. Die Absicht war es, unruhiges Wasser darzustellen (der Fluss Tiber). Im Vergleich zur vorhergehenden Vorstellung von Wasser, wobei nur die leichte Bewegung des Wassers an der Oberflache suggeriert wurde, stürzt das Wasser hier – dargestellt durch große Klangräume; und, um Ziffer [10] herum, wird die Klanglandschaft durch nahezu onomatopoetische Elemente (Vögel) ergänzt. Hinzu kommen zwei unterschiedliche Transpositionen des Modus: F (Tonzentrum *b*) für Flöten, Oben und Englisch Horrn, *c* (Tonzentrum *d*) für Klarinetten und Fagotte. Der musikalische Diskurs wird dadurch komplexer. Jedes der elf Holzblasinstrumente, die an der Hervorbringung dieses Vogelgesangs beteiligt sind, bewahrt im Prinzip eine gleichbleibende Form der musikalischen Kontur bei, eventuell leicht variiert und – selten – eine Oktave höher (bei den Flöten). Das suggeriert Individualität und Unabhängigkeit der fliegenden Vögel. Die Verdichtung dieses Materials verwandelt den Klangraum in eine wahre Volière, schimmernd über dem kontinuierlichen Spiel des Wassers.[1]

Der 4. und letzte Abschnitt d) fängt bei Ziffer [15] an. Der Modus A (Tonzentrum *c*) wird in den Blechbläsern verwendet, während die Vögel – die Holzblasinstrumente – den Diskurs mit den Transpositionen F und C (Abb. 2) fortsetzen. Ein (relativ) neues Element wird im Abschnitt d) eingeführt: eine ausgedehnte Melodie (46 Takte lang im 4/4 Takt), die zunächst in Form einer Linie (einstimmig), danach in Oktaven und schließlich in doppelten Oktaven eingeführt wird. Die Melodie ähnelt einer Hymne und besitzt einen majestätischen, schicksalhaften Charakter. Klanglich wird dies durch die Blechbläser umgesetzt; dazu treten die tiefen Holzblasinstrumente, aber ab drei Takte vor Ziffer [20] in einer Art kontrolliertem Echo (so wie ich es z. B. im Unisonoteil des Finales der *3. Symphonie* realisiert habe), allmählich langsam aus dem vogelhaften Gestus heraustretend. Nach und nach beteili-

1 Die Verwendung des 5/4 Taktes trägt dazu bei, die Freiheit der melodischen Linien zu intensivieren. Das geschieht ausschließlich im Abschnitt c).

gen sich auch alle anderen Instrumente an diesem Prozess (die Oboen verdoppeln z. B. die Trompeten). Schließlich stellen nur noch die Flöten den Gesang der Vögel dar. Bei diesem Prozess herrscht Dominanz des Grundmodus A über das gesamte Klangfeld hin. Dieses sehr einheitliche Bild, das der erste Satz hervorruft, war meiner Absicht nach dazu bestimmt, dem Hörer etwas von der Kraft und Majestät der Sprache Vergils zu vermitteln. Die meeresgrüne Farbe scheint für mich die dominierende Farbe der Sage des Aeneas zu sein.

Teil 2: Dante

Dieser Teil hat als Motto einige Verse aus dem letzten Teil der *Hölle* (28–36) von Dante.

Lo imperador del doloroso regno
Da mezzo il petto uscia fuor della ghiaccia:
E più con un gigante io mi convegno

Che i giganti non fan con le sue braccia:
Vedi oggimai quant'esser dee quel tutto,
Che a così fatta parte si confaccia.

S'ei fu si bel, com'egli è ora brutto,
E contra il suo Fattore alzò le ciglia,
Ben dee da lui procedere ogni lutto.

Hier liegt das Bild Luzifers vor, der in der Tiefe der Erde bis zur Hüfte vereist und dadurch unbeweglich ist, aber mit seinen sechs gigantischen Flügeln und durch deren gewaltige Schläge alles um ihn herum zum Stillstand bringt und in seinen drei Mündern auf Judas, Brutus und Cassius kaut. Eine Einleitung für dieses höllische Szenario – dunkel und höchst depressiv – könnte eine Andeutung eines kurzen Kampfes im Kosmos zwischen den Armeen Luzifers und des Erzengels Michael sein, gefolgt vom Zusammenbruch Luzifers und seinem Absturz in den ewigen Untergang. Der Satz beginnt mit einer enormen Aufregung in hohen und sehr hohen Registern, abwechselnd vorgetragen von Streichern und Bläsern, gefolgt von absteigenden Klängen bis zum tiefen Pedalton auf *e* (Kontrabass, Kontrafagott, Tuba, Tam-tam; bei Ziffer [26]), der den Höllengrund musikalisch darstellt und im weiteren Verlauf verschiedene musikalische Ereignisse trägt.

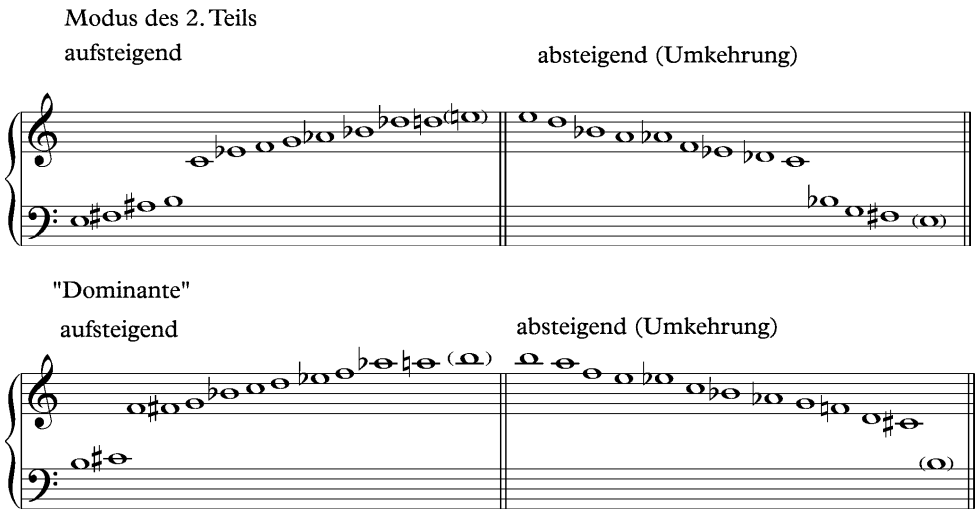


Abb. 3

Der Aufbau dieses Teils ist relativ einfach, der Abschnitt dauert ca. acht Minuten: In der ersten Minuten findet ein Abstieg vom hohen Register bis zum tiefsten Pedalton auf *e* statt. Der restliche Teil beinhaltet folgende Elemente:

a) Ein Pedal/Klangteppich, in dem abwechselnd die oben dargestellten Töne erklingen – mit einem Übergewicht auf *e*;

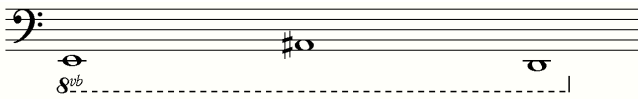


Abb. 4

b) Sechs Streichergruppen entfalten sich in breiten, verschiedenen Bögen, welche die sechs gigantischen Flügel repräsentieren und auf einem Tonvorrat des Modus mit dem Tonzentrum *e* aufgebaut sind – für die gesamte Länge des Abschnitts. Es entstehen neun Klangbögen, die insgesamt einen dynamischen Bogen ergeben:

pppp, ppp, pp, p, mp, p, pp, ppp, pppp

unterstützt von einem diskreten Tremolo auf den Becken;

c) eine Reihe von Klangereignissen, mit ungewöhnlichen Konturen und ohne große Beziehung zu dem Übrigen, die auch in einer Reihe und nach dem erreichten Höhepunkt des Bogens in gespiegelter Reihenfolge erscheinen. Es ergibt sich also folgender formaler Aufbau: *a – b – c – d – e – f – e – d – c – b – a*; die Symmetrieachse befindet sich in der Mitte des Abschnitts f), also bei Ziffer [32] + 5, und die Tonzentren der verwendeten Transpositionen, die für diesen formalen Aufbau benutzt wurden, sind folgende:

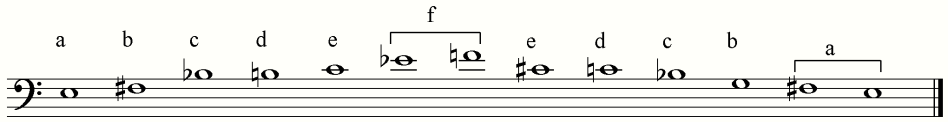


Abb. 5

Diese Tonzentren sind der eigentliche Tonvorrat des Modus (siehe Abb. 3) in auf- und absteigender Form.

Das statische Bild erscheint versteinert und untrennbar vom figurierten tiefen Pedal (dennoch variabel). Dieser 2. Teil beschreibt die Hoffnungslosigkeit. Selbstverständlich hat es nicht mit dem Gedicht von Dante in seiner Gesamtheit zu tun, sondern nur mit der Atmosphäre, die geschaffen wird, von der das Motto bestimmt wird. Wenn etwas von der majestätischen und anschaulichen Vision Dantes in meinen Partiturseiten enthalten ist, dann wäre es umso besser. An diesem Teil habe ich sehr zügig (ca. 2 Wochen) gearbeitet – ungeachtet der Vorarbeit, die sehr intensiv war.

Teil 3: Shakespeare

Ich habe diesem Autor, mit dessen Texten ich am meisten gearbeitet habe (siehe sowohl die Oper *Hamlet* als auch sechs weitere Bühnenmusiken), eine delikate, durchsichtige und luftige Partitur widmen wollen, die durch den Impuls der fantastischen Spiele in *Der Sturm* entstanden ist. Das gewählte Motto:

Ariel (singend): *Where the bee sucks, there suck I;*
In the cowslip's bell I lie:
There I couch when owls do cry.
On the bat's back I do fly
After summer merrily:
Merrily, merrily shall I live now,
Under the blossom that hangs on the bough.

Prospero: *Why, that's my dainty Ariel: I shall miss thee;*
But yet thou shalt have freedom: so, so, so.

(*The Tempest*, Act V, Scene 1)

Wenn, so wie manchmal behauptet wurde, Ariel die Seele verkörpert, dann ist die Befreiung Ariels gleichbedeutend mit dem Tod. Ein süßer Tod, unbeschwert und nahezu festlich. So kommentiert dieser Teil, der scheinbar der entspanntere dieser langen Symphonie ist, ähnliche existentielle Themen wie die Teile II, IV und V.

Ich hatte schon lange vorher entschieden, dass das tonale Zentrum der Symphonie *As*/*la bemol* und dass die Struktur auf den Umfang einer Oktave begrenzt sein würde. Der verwendete Modus lautet:

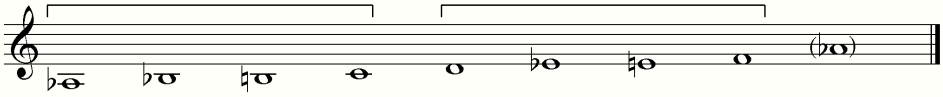


Abb. 6

Der zweite Tetrachord, der mit der hochalterierten vierten Stufe anfängt (lydisches Intervall in Bezug zum Tonzentrum des Modus), ist eine Zusammensetzung von Halbtonschritten. Ich benötigte diese Bausteine, um den flüchtigen Charakter (*fuyant*) der Bilder hervorzurufen. Ich habe hier auch eine Reihe von Transpositionen angewandt, um den gesamten chromatischen Raum zu durchschreiten, bevor ich wieder zu demselben *As*/*la bemol* zurückkehre, von dem ich ausgegangen bin. Ich habe diesen Teil in dreizehn Abschnitte gegliedert, die in drei Bögen zu je vier Einheiten erscheinen; diese werden allmählich immer kürzer. Anbei eine Tabelle, die diesen Vorgang illustriert:

	Abschnitt	**Transposition**	**dominirende Dynamik**	**Anzahl der Takte**	**dominierende Instrumente**	**neue Klangfarbe**	**Register**	**Charakter**	**Ziffer**
Klangebene 1	I	*as*	p	30	Streicher, Cembalo, Klarinetten		variabel	Tempo I capriccioso	
	II	*h*	mp	28	Flöten, Piccolo, Streicher, Celesta	Celesta	hoch	forte	40
	III	*d*	mf	26	Cembalo, Celesta, Vibraphon, häng. Becken	Vibraphon	+ mittel	„fantastique“	43
	IV	*f*	poco f	24	Celli, Bassklarinette, Fagotte	Oboe, Fagotte Kontrabass	in das tiefe Register drängend	Tempo II grotesk	46
Klangebene 1	V	*a*	pp	22	Streicher, Celesta, Glockenspiel	Glocken cken-spiel	hoch	Tempo I capriccioso	49
	VI	*c*	p	20	Hörner, Klarinette, Kontrabässe	Hörner (gestopft)	mittel	Tempo II	51
	VII	*es*	mp	18	Trompeten, Oboen, Fagott, Klarinette	Trompeten (mit Dämpfer)	mittel + hoch	Tempo II	53

	VIII	*Ges*	quasi f	15	Posaunen	Posaunen (mit Dämpfer)	+ tief	Tempo II „go-gunard“	55
Klangebene 3	IX	*b*	mp	14	Streicher, Klarinetten, Flöten, Hörner	Streicher col legno, Temple-block	quasi percussiv	Tempo I virtuosissimo	57
	X	*des*	mf	12	Streicher, Celesta, Glockenspiel, Vibraphon	Streicher Flageoletts	hoch	spinnengewebeartig	58
	XI	*e*	poco f	10	Blechbläser	Blechbläser und Holzbläser	+ mittel	flüchtig	59
	XII	*g* und *a*	quasi f	10	Tutti	Hohe Register auf dem Modus auf a; tiefe Register auf dem Modus auf g	+ tief	sehr schnell	60
Coda	XIII	*as*	mf>pp	9	Streicher	Streicher	sehr hoch, sehr tief	al niente	61

Abb. 7

Obwohl ich mir sehr viel Mühe gegeben habe, glaube ich nicht, dass das, was ich geschrieben habe, meinem ursprünglichen Ziel entspricht. Es existieren ausreichend orchestrale „Knotenpunkte“ in der Partitur, und wenn man diese Stellen sehr virtuos aufführt, dann könnte die Musik einen gewissen Reiz bekommen. Was ich mir aber für den Shakespeare-Augenblick vorgestellt hatte, war etwas anderes: Es sollte phantasievoll und kraftvoll gleichermaßen sein. Wir schaffen es nicht immer, die Musik zu schreiben, die wir uns erträumen. Es erscheinen zwei verschiedene Tempi: a) das Grundtempo, Tempo I (♩ = 140), und b) ein langsameres Tempo, Tempo II (♩ = 126). Es existieren zwei Inseln mit dem Tempo II am Ende der Klangbögen I und II, jeder neue Anfang vom Klangbogen wird jedoch mit der schnellsten Dynamik und geringsten Agogik gespielt. Schließlich möchte ich bemerken, dass ein leitendes Motiv allmählich eine Kontur annimmt (die man zu Beginn des Teils hört, die sich aber auch bei den Ziffern [40] + 3 Takte, [43] + 6 Takte, [46] + 1 Takt/ variiert, [49] + 1 Takt, [57] etc. kristallisieren). Musikalisch kann dies als eine Art Rondo-Refrain im Urzustand interpretiert werden; die programmatische Bedeutung ist die Anwesenheit einer einmaligen Figur, die Regie über die heiteren Ereignisse

dieses Teils führt. Die Klangfarbenqualitäten des Stückes werden durch eine starke Integration solistischer Teile (in unterschiedlichen instrumentalen Zusammensetzungen), durch eine besondere Strategie bei der Anordnung der Klangfarben und durch die differenzierte Art des Einsatzes der Klänge erzielt. Eine letzte Frage, die zu beantworten bleibt, ist die, ob dieser gesamte Klangraum ausreichend stark strukturiert ist, um einen symphonischen Teil mit ebenso hoher Qualität zu schaffen, wie die anderen Teile sie besitzen.

Teil 4: Goethe

Gleich zu Beginn verspürte ich den Wunsch, einen elegischen Tonfall anzustimmen. Das Motto stammt aus der wunderbaren Faust-Widmung: ein Text voller Geister, aus dem ich eine Musik voller Geister (meine Geister) hatte herausholen müssen. Ich zweifle jedoch, dass mir das gelungen ist:

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.
Versuch' ich wohl euch diesmal festzuhalten?
Fühl' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?
Ihr drängt euch zu! Nun gut, so mögt ihr walten,
Wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt;
Mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert,
Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert.

Nach der verschwenderischen Art des vorherigen Bildes, mit Farben umzugehen, habe ich nach einer Ökonomie der Klangfarben gesucht, die ich in dem Streicherensemble ohne Dämpfer (im gesamten 3. Teil haben sie nur mit Dämpfer gespielt) realisiert habe – unter Anwendung eines non-oktavianten Modus, den ich unten vorstelle. Auf diese Weise habe ich einmal mehr die Symmetrie um den durchsichtigeren 3. Teil organisiert, denn der Modus vom 4. Teil korrespondiert mit dem Modus des 2. Teils.

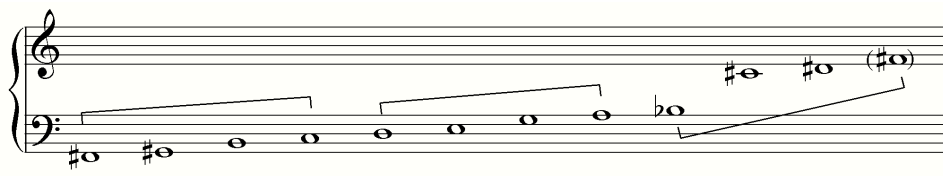


Abb. 8

Der Modus erscheint nicht in seiner Umkehrung. Die absteigenden Konturen werden den gleichen Tonvorrat benutzen. Für den gesamten Teil werden die 12 möglichen Transpositionen folgendermaßen ausgeschöpft. (In der Abbildung sind die Tonzentren notiert.)

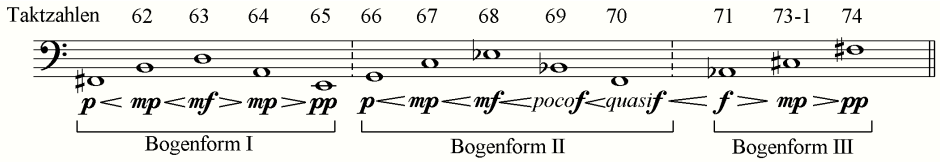


Abb. 9

Zwischen 71 und 73, also auf dem Tonzentrum *as* und auf dem Höhepunkt der Dynamik des Stückes, erscheinen bei strenger Verdoppelung der Streicher einige Blasinstrumente (Klarinette, Bassklarinette, zwei Fagotte, zwei Hörner, eine Trompete), die jedoch nicht im Vordergrund stehen sollen. Diese Bläserklänge sollen mit dem Klang der Streicher verschmelzen und verändern dabei sicherlich ein wenig die Klangfarbe und tragen leicht zur Steigerung der Dynamik bei. Man sollte anmerken, dass dem Modus aus der gesamten Zahl von zwölf Tönen immer jeweils ein Ton fehlt: derjenige, der als Leitton zum Tonzentrum der Fundamentalen wahrgenommen werden könnte. In der Abb. 8 fehlt *eis*. Bei seiner Re-Integration in dem folgenden Teil kommt diesem Ton besondere Aufmerksamkeit zu. Die Abfolge der Tonzentren (siehe Abb.9) wird nach dem Prinzip der größten Verwandtschaft entschieden. Mit der Transposition im Abstand von einer auf- oder absteigenden Quarte besitzt der Modus sieben gemeinsame Töne. Mit der Transposition, die sich im Abstand der Terz befindet (abwärts oder aufwärts) besitzt er sechs gemeinsame Töne. Die sequenzartige Aufstellung der Fundamentalen artikuliert auf natürliche Weise die drei Bogenformen der Konstruktion. Das letzte Segment bzw. die letzte Fundamentale (XIII) kehrt wieder zum fis/fa# zurück, jedoch eine Oktave höher. Diese Tatsache ist nicht unwichtig, solange der Modus bi-oktaviant auf bestimmten Tonhöhen erscheint; betrachtet man die Klangfarben, entfaltet sich das gesamte abschließende Segment auf Teiltönen. Mit dieser durchsichtigen Art der Klangerzeugung wird der Versuch unternommen, die geisterhafte Erscheinungsform des Bildes und ihre Zugehörigkeit zu einer anderen Ordnung der Gegenstände als der Unmittelbaren zu suggerieren. Es scheint mir, dass dieser Abschnitt, den ich hier kommentiere, in sehr langsamem Tempo aufzuführen ist. Vielleicht noch langsamer als die Metronom-Angabe in der Partitur. Auf jeden Fall auch mit einem möglichst geringen Ausdruck der Leidenschaft, nahezu „trocken (!)“. Vielleicht könnten auf diese Weise die harmonischen Zusammenklänge, die aus dem Modus entstanden sind, zugänglicher werden.

Teil 5: Eminescu

Auf eine natürliche Weise ist der letzte Teil eine Spiegelung des 1. Teils. Im 1. Teil Aufstieg, im 2. Teil Abstieg (dort Aufstieg, hier Abstieg). Dort die Bestätigung des Lebens, hier das Verschwinden in dem Ozean des Nichts. Auf der Suche nach einem Text bei Eminescu, der mir als Motto geeignet erschien, habe ich ein Sonett mit dem Titel *Coborârea apelor* (*Die absteigenden Gewässer*) entdeckt, vielleicht nicht von höchster poetischer Qualitat, aber äußerst suggestiv für meine werdende Musik. Urteilen Sie selbst:

Din munţi bătrâni şi din păduri măreţe
Se nasc izvoare, ropotind se plimbă,
Deprind pe rând oceanica lor limbă
Şi sunt în codri pustnici cântăreţe.

Spărgând prin stânce albia lor strâmbă,
Se legăn line şi fac valuri creţe.
În drumul lor ia firea mii de feţe.
Aceleaşi sunt, deşi mereu se schimbă.

Dar cu adâncul apei s'adânceşte
In glasul lor a sunetului scară
Devine tristă – rânduri-rânduri creşte.

Pân'ce urnindu-se în marea-amară
-Ca fluviu mândru, ce-ostenit mugeşte-
Al tinereţii glas demult uitară.

Der Text diente mir in hervorragender Weise dazu, die Ziele meiner musikalischen Konstruktion zu erreichen. Die Musik ist ein gigantischer Abstieg von fast 14-minütiger Dauer, wobei sich die Klangbögen immer stärker vereinigen – bis hin zu dem langen *c*-Pedal, auf dem das Stück endet. Auf natürliche Weise werden die Tondauern der Klänge immer länger. Der Modus, auf dem dieser Teil endet, ist folgender:

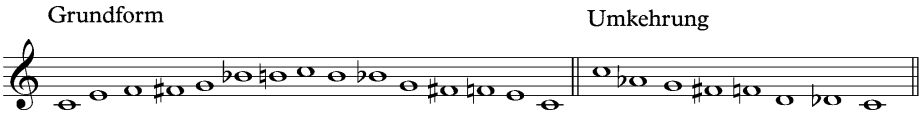
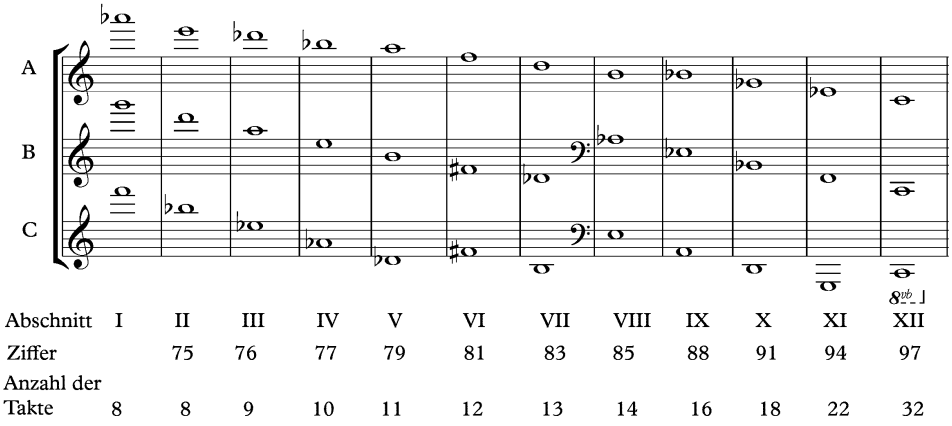


Abb. 10

Der Modus hat, wie man sieht, eine direkte Erscheinungsform (aufwärts und abwärts) und eine Umkehrungsform, die vorwiegend abwärts verwendet wird. Selbstverständlich konnte dieser Modus in beliebiger Transposition verwendet werden, und tatsächlich habe ich auf diese Weise den chromatischen Tonvorrat der Tonzentren in Gänze benutzt. Darüber hinaus, da von einem gigantischen Abstieg die Rede ist, habe ich drei verschiedene einander überlappende Konturen konzipiert. Jede Kontur durchläuft alle chromatischen Schritte, bis sie gleichzeitig das Tonzentrum) *c* erreichen (diese Noten sind erneut die Tonzentren der verschiedenen Transpositionen).



Abschnitt	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
Ziffer		75	76	77	79	81	83	85	88	91	94	97
Anzahl der Takte	8	8	9	10	11	12	13	14	16	18	22	32

Abb.11

Grundlage des musikalischen Diskurses sind drei Modi. Das Orchester teilt sich allgemein in drei Gruppen (Bläser, Streicher, Schlagwerk mit bestimmten Tonhöhen), und jede Gruppe bewegt sich in ihrem entsprechend definierten Modus. Eine Ausnahme ist der erste Abschnitt, in dem diese Verteilung nicht perfekt definiert ist (die Streicher und die Flöte bewegen sich hier auf den Tonzentren der Serie B, Celesta auf der Serie A und Glockenspiel auf der Serie C), und – selbstverständlich – ist es der Abschnitt XII, in dem alle Tonzentren zusammentreffen. In dem restlichen Teil ist die Trimodalität strikt behandelt. Angefangen beim Abschnitt II (Ziffer [75]) bewegen sich die Streicher auf A, das Schlagwerk mit bestimmten Tonhöhen auf B und die Bläser auf C. Mit dem Anfang von Abschnitt V bewegt sich das Schlagwerk mit Tonhöhen auf A, die Streicher werden auf B transponiert und die Bläser verweilen auf C. Bei Abschnitt X verliert das Schlagwerk an Klangfunktion, die Streicher übernehmen beide Modi, die Bläser bleiben auf dem Modus C. Alle diese Details haben eigentlich keine große Bedeutung. Es reicht, wenn ich sage, dass die modalen Konturen auf große Instrumentalgruppen verteilt sind und die Auswahl der Instrumente in Bezug zu den Klangfarben und den Registern erfolgt ist, die in den entsprechenden Momenten zur Verfügung stehen. Die Tabelle der Tonzentren (siehe Abb. 11) suggeriert gerade feststehende Tonhöhen, um die herum die frei erfundenen Konfigurationen platziert werden (in den entsprechenden Transpositionen).

In Abb. 11 bemerkt man ebenso, dass in diesem letzten Satz ein Umkehrungsprozess vollzogen wird, umgekehrt zu dem in der *3. Symphonie*, wo die 13 modalen Segmente des Stückes immer kürzer geworden sind. Hier erscheinen sie immer länger, in Einklang mit der Idee der Beruhigung und Entschleunigung des Tempos bis hin zur Erstarrung.

Mir scheint, dass diese Kombination verschiedener Modi, die in Erscheinung treten, eines zusätzlichen Kommentars bedarf. Es ist sicher, dass in dem auf drei Ebenen absteigenden modalen Ablauf ein mehrdimensionaler Klangraum entsteht. Dieser ist für die Wahrnehmung schwer nachvollziehbar. Ein aktives Hören wird nicht

mehr Aufschluss darüber geben können als ein passives Hören – vielleicht ist die zuletzt genannte Art des Hörens sogar der ersten vorzuziehen.

Eigentlich geht es um Höreindrücke, die bei der Wahrnehmung einer imaginären Klanglandschaft entstehen; dabei könnten die unbewussten Versuche, bereits bekannte Dinge zu assimilieren – Versuche, die man bei jedem Typ aktiven Hörens automatisch vollzieht –, als Störfaktoren im Wahrnehmungsprozess wirken. Selbstverständlich ist die Bezugnahme (wieder unbewusst) auf die vier vorhergehenden Teile in diesem Falle nicht schädlich. Die großen Symmetriebögen des Stückes, die ich beschrieben habe, können nur durch solche Bezüge zu bereits Gehörtem in Erscheinung treten.

Grundsätzlich glaube ich, dass die recht betonte modale Flexibilitat dieser Partitur besser über das passive Hören wahrgenommen werden könnte (eine Art überraschender Akzeptanz), aber immer wieder aufs Neue in Bezug auf Rezeption und Reaktion.

Der lange melodische Faden – mit grundsätzlich absteigender Richtung – beginnt schon im 2. Formabschnitt (Ziffer [75]), bei der Oboe solo, und wird in der Klarinette, Flöten und Trompete mit Dämpfer fortgesetzt. (Ziffer [76]) usw. In der Partitur habe ich diese Klangfarbenmelodie mit dem aus der Wiener Schule bekannten Zeichen (H‾ = Hauptstimme) markiert. Von Zeit zu Zeit und mit zunehmendem Abstieg des Registers häufiger vorkommend, erscheinen Linien melodischer Nebenstimmen. Die Hauptstimmen werden entweder klanglich verdoppelt/verdreifacht oder werden oktaviert. Leise schleichen sich homophone Einheiten ein, besonders in der Form der Multiplikation des melodischen Duktus im Kontext des Modus (siehe z. B. die Oboen bei Ziffer [82] + 3 Takte und als nächstes die Trompeten bei Ziffer [84] oder die Hörner bei [89]). Mit dem Abschnitt X (Ziffer [92] + 2 Takte) erscheinen wahrhaftig Klangblöcke, selbstverständlich in der Instrumentenfamilie, die einen so großen Druck erzeugen kann: bei den Blechbläsern.

Wir nähern uns dem Ende des fünften Teils: Es bleiben nur noch zwei Abschnitte, die die längsten sind. Sie gehören zu einer ausgedehnten authentischen Kadenz *g-c* (absteigende Quinte). Die entsprechenden Pedale dauern 22 bzw. 32 Takte. In dem gleichen langsamen Tempo wie bis dahin (♩ = 48). Man könnte die Pulsation eventuell sogar noch verlangsamen auf 40 MM. „Der stolze Fluss“ ist dabei, sich in ein „bitteres Meer“ zu bewegen – um sein Schicksal zu erfüllen: die wiedergefundene ewige Ruhe. In diesem Moment (es geht um das Pedal auf *g* in Abschnitt XI, Ziffer [94]) verspürte ich die Notwendigkeit einer Ergänzung der musikalischen Landschaft, die von einem imaginären Himmelsauge betrachtet werden könnte, das auf die dunklen und schicksalshaften Wasserfälle niederblickt. Selbstverständlich hatte ich zunächst die Intuition dazu und wusste dies bereits in der vorbereitenden Phase meiner musikalischen Vision und schon während der Zeit der Textsuche, und ich habe mir gewünscht, dass diese plötzliche und verspätete Verklärung sich in Form eines richtigen Klangfarbenschocks manifestieren soll, den meiner Meinung nach nur die menschliche Stimme hervorrufen konnte. So habe ich in meine Arbeitsprojektvorbereitung eine Sopranstimme integriert, die einige Strophen aus dem posthum veröffentlichten und hervorragenden Gedicht von Eminescu *Stelele'n cer*

(*Sterne im Himmel*) singt. (Wenn meine Erinnerung mich nicht täuscht, dann wurde dieses Gedicht bereits einmal von Tudor Ciortea vertont.) Der gesungene Text wird also eine sanfte Ergänzung zum unausweichlichen Verloren-Sein in dem „bitteren Meer", eine Humanisierung – wenn man das so sagen kann – des gesamten Bildes. Die von mir ausgewählten Strophen sind folgende:

Stelele'n cer
Deasupra mărilor
Ard depărtărilor
Pâna ce pier.

După un semn
Clătind catargele,
Tremură largele
Vase de lemn.
Nişte cetăţi
Plutind pe marile
Şi mişcătoarele
Pustietăţi.

Stol de cocori
Apucă'ntinsele
Şi necuprinsele
Drumuri de nori.

Zboară ce pot
Şsi-a lor întrecere,
Vecinică trecere-
Asta e tot...

Auch dieser Text enthält keine optimistische Aussage. Allein das Klangfarbenelement der Register und die Suggestion der Erhöhung des Blickes gen Himmel bringt Licht in diese harte, karge Landschaft. Die musikalische Form des vokalen Parts ist quasi strophisch: a – b – c – a – a'. Der Rhythmus ähnelt sich von einer Strophe zur anderen. Der a-Teil kehrt zum Schluss zweimal zurück, das zweite Mal als Coda. (Der Text von Eminsecu hat noch vier weitere Strophen.) Der Refrain „Asta e tot …" („Das ist alles…") wird vier Mal wiederholt, immer langsamer werdend, und die harmonische Auflösung wird erst bei der letzten Wiederholung vollzogen. Die allgemeine Begleitung der Stimme ist homophon, hauptsächlich ein Streichersatz. Das Ganze geschieht über einem Pedal auf *g*, das 22 Takte dauert und sich in den Kontrabässen und insbesondere bei der Orgel befindet, die genau hier beim Erscheinen der letzten Kadenz zum ersten Mal erklingt. Außer der Pedalfunktion hat die Orgel die Aufgabe, mit kleinen melodischen Phrasen im pp in ihrem sehr hohen Register ins musikalische Geschehen einzugreifen. Auch auf diese Weise möchte ich die Unendlichkeit der Gesamtheit der Schöpfung suggerieren. Bei Ziffer [97] erscheint das *c*-Pedal, das bis zum Schluss bleibt. Elf breite Akkorde bzw. Klangsäulen in geringer Dynamik imaginieren einen letzten Abstieg – wie in ein Grab –, und der letz-

te Stein wird mit dem letzten Akkord gelegt: C-Dur-Dreiklang in Tuba und Posaune. Während dieser langen Zeit erscheinen ständig in einem engen Tremolo die beiden Zustandsformen des Modus: die auf- und absteigende Form (vgl. Abb. 10). Es fehlte nur noch eine Inschrift auf dem Grabstein: Ich habe das in Form des Motivs, über das wir schon gesprochen haben, eingefügt. Ein Motiv scheinbar ohne Verbindung zu dem, was bisher geschah, das auf den leeren Saiten der Streicher erscheint (im Allgemeinen) oder in den Flageoletts der Violen und Violoncelli (das Horn und dann die Klarinetten verdoppeln das):

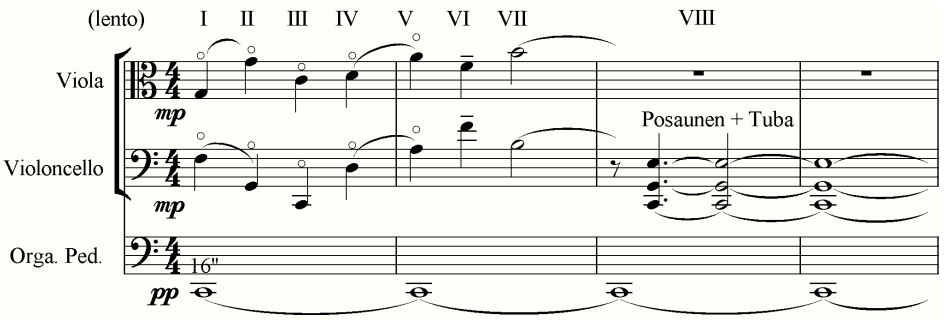


Abb. 12

Das Motiv besteht aus den Grundtönen (in der Reihenfolge) der acht Symphonien, die ich geschrieben habe. Warum ich das so gemacht habe, meiner eigenen modalen Logik widersprechend (*a*, z. B. kommt in keiner der Erscheinungsformen des Modus mit Zentrum *c* vor), kann ich nicht erklären. Ist diese Entscheidung gefällt worden, um der Versuchung zu widerstehen, eine neunte Symphonie zu schreiben? Es ist möglich. Auf jeden Fall stoppt sie das (viel zu) lange op. 30. Es kann sein, dass nach der ganzen bisherigen Aufregung diese ruhigen harmonischen Klangfortschreitungen eine gewisse Wirkung besitzen.

Bemerkung: Dieses Werk wurde 1992 von dem Orchestra Filarmonică George Enescu Bucuresti (Orchester der Philharmonie George Enescu Bukarest) unter der Leitung von Horia Andreescu, dem das Werk auch gewidmet ist, uraufgeführt. Er war auch derjenige, der 2005 eine sehr gute Produktion mit dem Orchestra Radioteleviziunii Române Bucureşti (Rumanisches Radio-Symphonieorchester Bukarest) gemacht hat. Die Partitur wurde als Faksimile bei der Editura Muzicală 1995 veröffentlicht.

Adaos

Ich habe mich immer gefragt, warum ich mir gewünscht habe, keine 9. Symphonie zu schreiben. Vielleicht waren schon acht zu viel. Und trotzdem: Eine solche neunte Partitur existiert schon. Das ist die *Eminesciana III* op. 23, die ich Ende 1976 geschrieben habe – unmittelbar nach der *3. Symphonie*. Sie ähnelt einer Symphonie in einem Satz, sowohl bezüglich der Dimension als auch hinsichtlich der behandelten Thematik. Es gab schon damals viele solche Symphonien – ich selber habe das in der *5. Symphonie* gemacht, aber damals wusste ich nicht, dass sie als Symphonie in

einem Satz zu verstehen ist. Ursprünglich habe ich das Stück als sinfonische Dichtung gedacht, als eine Art (gereifter) Korrespondenz zu dem *Lucefarul* (Gedicht von Mihai Eminescu) meiner Jugendzeit, zwei Jahrzehnte trennen diese zwei Kompositionen voneinander. Allmählich, als ich wahrgenommen habe, dass die interne Struktur des Werkes eine Art von Konsistenz erhält, wurde ich versucht, sie einen Moment lang doch Symphonie zu nennen. Aber sie konnte nicht in die Reihe meiner fünf Kompositionen in diesem Genre integriert werden, die ich dabei war zu bauen – im Gedanken an ein einheitliches System. Anschließend wurde sie im Druck veröffentlicht, mehr aus verlagstechnischen Gründen finanzieller Art (so etwas gibt es auch!). Titel: Konzert für Orchester. Es ist ebenso sehr ein Konzert für Orchester wie auch eine sinfonische Dichtung – oder sogar eine Symphonie. Die Konzeption des Werkes hat mit *Scrisoarea a 3-a* (*Der dritte Brief*, ein Gedicht von Mihai Eminescu) zu tun. Dies ist bereits die dritte Komposition, die sich mit dem poetischen Universum Eminescus beschäftigt (nach *Lucefarul* op. 7 und *Sonetele* op. 8, die ich jetzt *Eminesciana I* und *Eminesciana II* nenne). Ich erinnere mich wie im Traum, dass ich eine kurze Zeit an etwas Vokal-Sinfonisches für Orchester, vielleicht Chor, aber auf jeden Fall mit zwei Solisten, Baiazid und Mircea (als Tenor und Bass), gedacht hatte, und ich hatte auch an bestimmte Sänger gedacht: Florin Diaconescu und Gheorghe Crăsnaru, meine Interpreten in *Hamlet*. Ich habe schnell auf die Idee des Vokalen verzichtet und mich entschieden, die Essenz der Texte Eminescus mit klar definierten musikalischen Charakteren zu konkretisieren. Der kriegerische Konflikt der poetischen Vorlage, nur der historische Teil selbstverständlich, wird durch einen atonalen (seriell), einen modalen und einem plurimodalen Klangraum ausgedrückt. Das serielle Material repräsentiert den militärischen Uberfall, das modale Material den pazifistischen Aspekt der Auseinandersetzung, bzw. das Land, in das eingefallen wurde; das Aufeinandertreffen dieser beiden Materialien bewirkt die Auflösung der ersten musikalischen Landschaft, von der in dem letzten Teil lediglich einige Schatten übrig bleiben. Diese Teile basieren auf folgender Reihe:

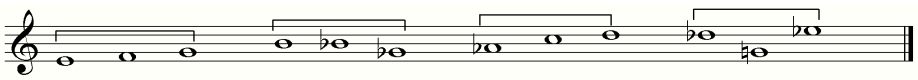


Abb. 13

Die konkrete Form, in der sie in Takt 5 erscheinen, ist folgende:

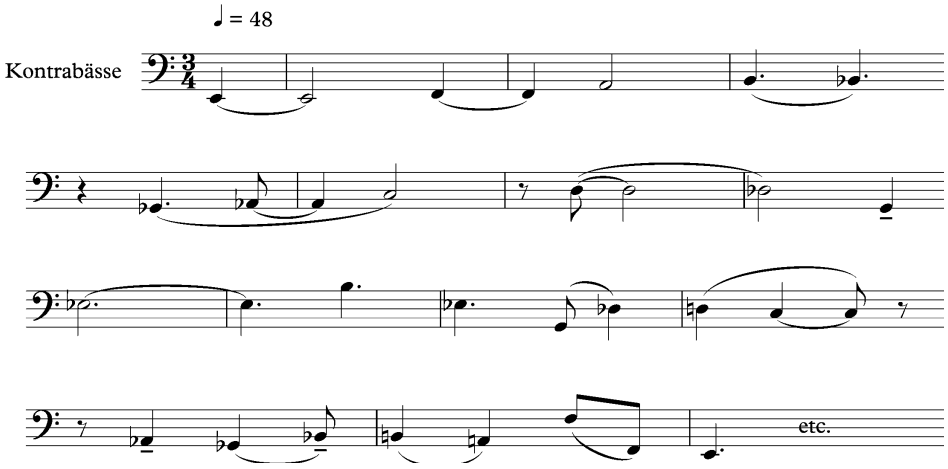


Abb. 14

Man kann das Ende der Reihe auf dem langen *mi bemoll (es)* sehen, dann eine Ausweichung und Verlagerung des Schwerpunkts auf *si (h)* und die Rückkehr zu *mi bemol (es)*. So beginnt die Krebsform der Serie. (Einen ähnlichen Moment gibt es am Ende der *1. Symphonie*.)

Der erste größere Abschnitt des Werkes (A) besteht aus der Vorstellung des Themas, das wir eben gesehen haben, in den fünf Streichergruppen. Jeder Einsatz ist im Abstand einer kleinen Sekunde (kleine None) aufwärts versetzt. Bei Ziffer [5] erscheinen die Blechbläser, über dem bewegten Klangteppich der Streicher (die Abfolge der Einsätze erfolgt in immer kürzeren Abständen und mit immer kürzeren Notenwerten). Sie präsentieren das Thema in den beiden Erscheinungsformen: Trompeten, Posaunen und Tuba bringen die Grundform der Reihen dreimal, und die vier Hörner überlagern diese zweimal mit der Krebsform. Der Klangraum ist voll beladen – übersättigt. Die Invasion scheint bis in die letzten Winkel gedrungen zu sein. Bei Ziffer [7] erscheint ein kontrastierendes Element. Einige Streicher, die solistisch eingesetzt sind, bringen Klanggesten farbigen Charakters, im häufigsten Fall im Ambitus einer Quinte. Auf dieser Klangbasis erscheinen die Holzblasinstrumente, die bis jetzt noch nicht in Erscheinung getreten waren, mit polymodalen Strukturen. Die Modi haben keine große Bedeutung. Man hört viel Lydisches, man hört auch oft den unteren benachbarten Ganzton und einige mobile Stufen (flexible Stufen). Essentiell ist, dass mit diesem Formabschnitt ein Raum der Freiheit, der Natur und des Natürlichen beginnt, der in starkem Kontrast zu dem deterministischen Charakter des Abschnitts davor steht.

Der Abschnitt B, der bei Ziffer [7] beginnt, wird bei Ziffer [8] durch Flageolett-Töne (in den Celli) bereichert, die den Geist der Erde suggerieren. Die Melodie wirkt wie eine Erscheinung aus der Erde, die auch bei den anderen musikalischen Einsätzen eine weiche, transparente Klangfarbe hervorruft. Bei Ziffer [9] erscheint die Melodie wieder, diesmal in den Bratschen, eine Oktave höher und wieder mit

Flageolett-Tönen; dazu setzen zwei Flöten ein, die die Celli verdoppeln, und später tritt ein Teil der Violinen hinzu, die auch Flageolett-Töne spielen. Das Spiel der Holzbläser in mehreren Modi gleichzeitig wird fortgesetzt. Vor und nach der Ziffer [11] entsteht eine Unruhe, wie ein aufgeregtes Atmen. Bei den Violinen erscheint die Reihe bei dem 3. Takt vor Ziffer [12], eine Melodie, mehrere Modi vereinend, die jetzt auf eine einzige, flüchtige Linie reduziert ist, die Ängstlichkeit suggeriert. Die Konfrontation ist unvermeidlich. Der Abschnitt C bei Ziffer [13], *doppio movimento*, ist der längste, er dauert bis Ziffer [30] und entfaltet sich auf verschiedenen Ebenen.

a) Die Streicher breiten sich wie durchsichtiges Gewebe auf zwei aufsteigenden und zwei absteigenden Wegen aus – alles innerhalb der strengen Begrenzungen der Urform der Reihe (siehe Ziffer [49]). Die konstante Kontur des durchsichtigen Gewebes ist:

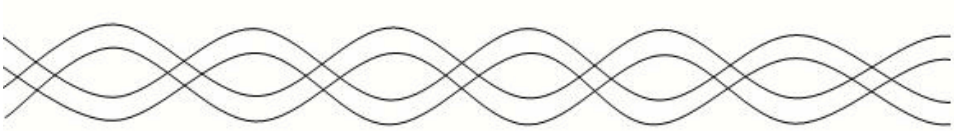


Abb. 15

Die allgemeine Dynamik (dieses durchsichtigen Gewebes) bleibt pianissimo bis zwölf bis vierzehn Takte vor dem Ende des Abschnitts. Die Rolle dieses Abschnitts: Darstellung des Konflikts (seriell-modal), als ob es irgendwo in den Nebeln der Geschichte geschehen würde.

b) Das serielle Element (Invasion) erscheint in der Blechbläsergruppe in Form von Akkorden – zumeist Vierklänge. Deren Zusammensetzung spiegelt die meiste Zeit ein charakteristisches dynamisches Profil wider; sie erscheinen aneinander gereiht auf festen Wegen und schöpfen die verschiedenen Formen und Transpositionen der Serie aus (24 aufsteigende Formen der Serie x 3 Akkorde + 24 absteigende Formen der Serie x 3 Akkorde hierzu müsste man auch noch etwas erklären). Den generellen dynamischen Verlauf der Akkorde werde ich unter dem nächsten Punkt vorstellen.

c) Eine lange Melodie, die mehr als 200 Takte lang ist, wird von den Holzblasinstrumenten gespielt – unterwegs kommen auch ein Alt-Saxophon dazu und drei Streichinstrumente (Violine, Viola und Cello), die zwischen den Holzblasinstrumenten zu hören sind. Die Substanz der modalen Melodie gründet sich auf dem Material aus Abschnitt B, mit Ausnahme:

1) alles ist hier vereint, höchstens oktaviert; aus klanglichen Gründen ist es, als ob alle Klangwesen und Energien, die normalerweise absolut individualistisch verlaufen, sich im Angesicht der Gefahr vereint haben; 2) es entsteht ein kontinuierliches Crescendo, das durch Lautstärkenzuwachs und Verdopplung der Instrumente realisiert wird. Die Blechbläser – mit beißenden Akkorden – hatten auch ein spektakulä-

res Crescendo angefangen. Nur, dass ab einem bestimmten Moment die ausgedehnte Melodie an Übergewicht gewinnt.

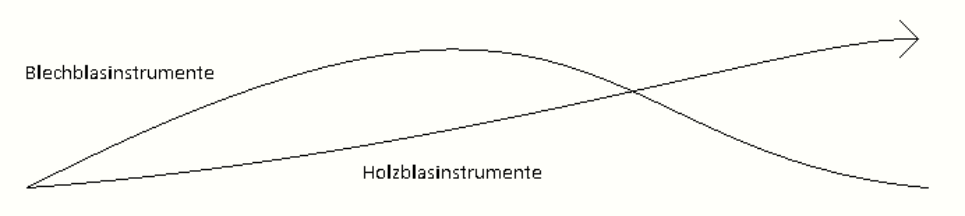


Abb. 16

Die Kraft des invasiven Elements verschwindet sehr deutlich (hier fangen die Akkorde an, die sich von absteigenden Serien herleiten), während die Kraft der ausgedehnten Melodie stark zunimmt. Die maximale Wirkung der Blechbläser ist bei Takt 3 vor Ziffer [25] zu spüren, nichts kann mehr den Schwung der ausgedehnten Melodie stoppen, die in den letzten drei Takten in einen mehrfachen Triller übergeht. Bei Ziffer [30] ist die Schlacht gewonnen: einige glorreiche Butschum (alphornähnliche Instrumente) – zuerst einheitlich, dann in alle Windrichtungen sich bewegend – dann weiter gehend, um die Nachricht zu verbreiten.

Bei Ziffer [32] beginnt der Abschnitt D. Er besitzt den Charakter einer Zusammenfassung. Die Klarinette übernimmt die Melodik des „Geistes der Erde", die Blechbläser mit Dämpfer und die drei solistischen Streicher murmeln die Reihe (Ziffer [34] + 1), die Violinen übernehmen erneut und noch pathetischer die Melodie der Klarinette, schließlich erfolgt bei Ziffer [35] eine Wiederherstellung – nahezu wortgetreu – der modalen Verläufe der Holzbläser aus dem Anfang des B-Teils, diesmal bei solistischen Streichinstrumenten, wie eine Korrespondenz zu den reichen Klangereignissen vor der Invasion.

Ein letzter Abschnitt, auch im Teil D, aber mit abschließendem Charakter besteht aus einem Oboensolo – später kommt die Flöte dazu – in einem lydischen C-Dur (Ziffer [36]), nur auf den Pedaltönen der Kontrabässe. Bei allen anderen Streichern erscheint es in Form von Glissandi auf Obertönen. Eine letzte Schattierung der natürlichen Landschaft erfolgt in den drei solistischen Streichern, die in zwei absteigenden Bögen sul ponticello die Konturen der Reihe erneut hervorrufen. Das Finale ist sehr ruhig.

„... fulger lung încremenit
Mărgineşte munţii negri în întregul asfinţit".
(„... langer, erstarrter Blitz
im Sonnenuntergang entlang der schwarzen Berge")

Das Motto des gesamten Werkes: „izvorăsc din veacuri stele... " („die Sterne quellen aus den Zeiten hervor …")

Ich glaube, ich war sehr patriotisch damals. Mit 49 Jahren kann man immer noch glauben, *dass alles, was fliegt, essbar ist* (rumänisches Sprichwort). Es kann sein,

dass das Stück ohne Kenntnis des Briefs Eminescus nicht verstanden werden kann – es würde mir Leid tun, wenn das so wäre. Ich hoffe, dass die musikalische Idee, die in dieser Partitur realisiert wurde, von Interesse ist. Die Gegenüberstellung serieller und modaler Denkweise wurde mit Hilfe mehrerer musikalischer Feinheiten umgesetzt. Diese habe ich hier allerdings nicht alle vorgetragen, weil ich nicht zu pedantisch wirken wollte.

Ich betrachte die *Eminesciana* nicht als eine meiner Symphonien (deshalb ist sie auch nicht als solche nummeriert), sondern als eine Komposition gleichen Gewichts, aber mit einem speziellen Profil, so dass sie sich zwischen symphonischer Dichtung und Konzert für Orchester positioniert. Eigentlich scheint mir diese eine meiner originellsten Partituren zu sein. Die Rezeption des Werkes schien sehr gut anzulaufen: Es wurde mehrmals aufgeführt, die Uraufführung leistete das Rundfunkorchester, dirigiert von Iosif Conta. Es wurde mehrmals von Orchestern anderer Städte auf Initiative des Dirigenten Paul Popescu aufgeführt; Cristian Mandeal hat es auch aufgeführt, als er in Târgu-Mureş war. Das alles passierte in den ersten zwei, drei Jahren; in den letzten sieben bis acht Jahren hat es meines Wissens keine weitere Aufführung gegeben. Ebenso besitze ich keine Aufnahme, die Aufnahme der Uraufführung ist technisch nicht befriedigend – eine andere wurde nicht gemacht. Die Partitur wurde von Editura Muzicală 1979 in Druck gegeben.

Schlussfolgerungen

Abschließend eine Bemerkung aus dem Januar 1981, das zur Klärung beitragen soll – ich erinnere daran, dass der Zyklus der fünf Symphonien (diejenigen, die bis zu diesem Zeitpunkt geschrieben worden waren) zeigt: „Die Charakteristiken der Entwicklung einer musikalischen Denkweise. Von den festen Formen zu den offenen Formen. Von Symmetrie zu non-repetitiven Formen. Von melodischer Prägnanz zu unendlich fließender Melodik. Von konstituierten Formen (so originell wie möglich) bis ad hoc generierten Formen. Von der Freiheit, Formen im Sinne der Tradition zu schaffen, bis hin zu immer stärkerer Geometrisierung der erfundenen Formen.“ Diese Aussage besitzt für mich immer noch Gültigkeit – sie bedarf keiner Änderung und keiner Ergänzung. Die kompakte Gruppe der drei anderen Symphonien bestärken zu einem guten Teil die Tendenz dieser Entwicklung. Ich würde sagen, dass diese Entwicklung nicht einseitig ausgerichtet war.

Es stimmt, die *6. Symphonie* ist gänzlich nicht-repetitiv, aber die *7. Symphonie* beinhaltet die Symmetrien meiner ganzen Musik. Oder: die *8.* – zumindest in den letzten beiden Sätzen – könnte, mit einigen Verrenkungen, als Beispiel für die „Geometrisierung der erfundenen Formen“ dienen, obwohl diese als räumliche Intuition vor dem eigentlichen Prozess der Komposition bereits existierten. Selbstverständlich hat die modale Organisation, deren Wurzel ich bei der Arbeit an der *4. Symphonie* erfahren habe, mir sehr bei der Komposition der letzten drei Symphonien geholfen. Die Organisation bietet eine Zone der Übereinstimmungen, eine Ebene der Melodiebildungen, die, obwohl vom virtuellen Gesichtspunkt her extrem groß, doch verschiedene Ähnlichkeiten beschreibt, nämlich eine Art

Verwandtschaft, die nicht sofort wahrnehmbar ist: alle melodischen Konturen und die Harmonie erscheinen in einer bestimmten, unverwechselbaren Farbe. Dieser Faktor erzeugt die innere Einheit der *6.* und *7. Symphonie*; dagegen ist die *8.* mit ihren Poly- und Plurimodalismen eine Art Sprung ins Unbekannte.

Ich habe mich gefragt, als ich dieses Buch schrieb, wie ich das Ethos beschreiben könnte, das dieser Musik entspringt. Vielleicht ist es schwierig, dass ich aus meiner eigenen Wahrnehmung heraus schreibe, aber ich werde es trotzdem versuchen. Zuerst möchte ich sagen, dass ich die Gattung Symphonie betrachte, die ein enormes Engagement vom Komponisten verlangt. Das ist anders als ein Konzert, ein Quartett, ein programmatisches Werk, ein Liederzyklus oder sogar eine Oper – bei der die Interpretation und die musikalische Konstruktion auf eine dramatische, äußerliche Wirklichkeit verweisen, die selten von dem Komponisten selber erfunden wurde. (Wagner ist ein Grenzfall, aber auch seine Schöpfungen ernähren sich aus Legenden und basieren auf Figuren, die von woanders her stammen.) Die Symphonie scheint mir der direkte Ausdruck des Komponisten zu sein, auch wenn er im Kompositionsprozess einen Text von der einen oder anderen Sorte übernimmt. Selbstverständlich versucht der Komponist einer Symphonie nicht, in einem einzigen Werk seinen intellektuellen und affektiven Horizont auszuschöpfen; sein Engagement mit Haut und Haar hat mit der Unnachgiebigkeit und Intensität zu tun, womit er sich in die Arbeit stürzt. Das aber erst, nachdem er sein Gebiet definiert hat (nicht zu limitiert, aber auch nicht zu breit angelegt), dem er seine Aktivitäten widmet. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, erlaubt ein Zyklus von Symphonien einen Einblick in die Psyche des Künstlers. So etwas habe ich in den ersten fünf Symphonien versucht, als ich mich dazu entschloss, dass die erste, dritte und fünfte Symphonie die meditative, tragische Linie vertiefen und die zweite und vierte eine eher extrovertierte Linie verfolgen sollten. Nach der Fertigstellung meiner ersten neunzehn Werke habe ich mich in diesem doppelten Zustand wiedererkennen können. Die Entscheidung, diesen Zyklus zu schreiben, traf ich während des Komponierens der *2. Symphonie* op. 20; und ich versuchte, weitere Kompositionen und Varianten größerer und vertiefter Wirklichkeiten. In diesem Sinne wird deutlich, warum die *3.* als eine Vertiefung der *1. Symphonie* betrachtet werden kann (obwohl die Lösung des Schlusses eine andere ist, wobei auch das nachvollziehbar ist) – und die *4. Symphonie* als eine subtilere und klügere Schwester der *Zweiten*. Die finale Gruppe (*6.*, *7.* und *8. Symphonie*) repräsentiert eine Art Objektivierung in Bezug zu dem, was zuvor gewesen ist. Vielleicht, korrekter gesagt, drückt sich der Autor immer noch selbst aus, aber tut dies durch Korrespondenzen zu äußeren Realitäten (farbige, architektonische, poetische). Eigentlich sucht er nach musikalischen Korrespondenzen in Bezug zu seiner existentiellen Einstellung zur Realität, im Sinne des zuvor Genannten. Es ist ein Unterschied, ob man versucht, eine Oper nach einem Text von Shakespeare oder ein Lied nach einem Text von Goethe zu schreiben, oder ob man versucht, im Rahmen einer Symphonie einen abstrakten Ausdruck eines bestimmten Typus von Shakespeare-artiger Fantasie oder einer intensiven elegischen Emotion zu realisieren. Wenn sich in dem 4. Satz meiner letzten Symphonie einige Schattenklänge (Geistererscheinungen) finden, so sind dies meine und nicht die Goethes. Und so muss man das Übrige interpretieren. Im Allgemeinen kann die

gesamte letzte Gruppe getrennt betrachtet werden, umso mehr, weil sechs Jahre Abstand zwischen der *5.* und *6. Symphonie* liegen. Und trotzdem existiert eine mögliche Verbindung zwischen ihnen. Nämlich: Wenn die *5. Symphonie* nicht als letzte der ersten Gruppe der Symphonien auf der tragischen Linie betrachtet wird, sondern als eine Symphonie der Musik (besser gesagt: als eine Symphonie des musikalischen Denkens), dann wird die Nähe zu den Werken, die Hommage an Bilder, Architektur oder Poesie selbstverständlich erscheinen.

Einige allgemeine Charakteristika der acht Symphonien:

a) kontinuierliche Freude an der melodischen Erfindung; auf diese Weise wird der höchstmögliche Grad von Klarheit der Vermittlung des melodischen Sinns erreicht;

b) Neugier an formalen Erfindungen: es gibt keine zwei Symphonien oder Sätze einer Symphonie, die demselben formalen Schema folgen;

c) Variation bei der Zusammensetzung der Instrumente – stark von Werk zu Werk; damit Erweiterung auch der Klangfarbenpalette;

d) Gleichgewicht der Sätze (es gibt ebenso viele schnelle Sätze wie langsame – je elf, und sechs moderate Sätze);

e) Übergewicht der Polyphonie im Unterschied zur Harmonie, die aber auch stark in Erscheinung tritt, wie z. B. im Finale der *6.* und *7. Symphonie*.

Wenn ich ein Profil des Komponisten zusammenstellen würde, mit der Darstellung der oben genannten Daten, würde ich sagen, dass es um einen forschenden Geist geht, der sich größtmögliche Klarheit seines Diskurses wünscht und dabei jede doppelte Aussage vermeiden will. Die Fähigkeit des lyrischen Erlebens auf einem breiten Raum ist im Gleichgewicht zu einer ähnlichen Freude an der Aktion, selten zu finden in der Landschaft der rumänischen Musik. Ein Geist, orientiert in Richtung mediterraner Klarheit und aktiver Einstellung gegenüber der Existenz, obwohl die kontemplative Seite viel Raum einnimmt. Die Verbindung mit der traditionellen Musik ist vollständig überwunden – zumindest in den *Symphonien* (*Eminesciana III* setzt diesen Prozess programmatisch fort), wodurch ein eher universales als ein nationales Profil geschaffen wird. Das, was ich bis jetzt gesagt habe, habe ich von der objektiven musikwissenschaftliche Sichtweise her zu schildern versucht, obwohl das schwierig ist, wenn es um das eigene Schaffen geht. Ich werde dies durch einige Gesichtspunkte ergänzen, die strikt subjektiv sind und von weiterem Interesse sein können. Ich würde gerade bei dem Thema des universalen Profils beginnen. Ich war und bin fest davon überzeugt, dass die Chancen der rumänischen Kultur nicht im Folklorismus liegen, nicht in einem Zurückkehren zu den Archetypen, nicht in dem mioritischen Raum, nicht in irgendeiner anderen folklorisierenden Richtung, die nur in kunsthandwerkliche Produkte münden könnte, geeignet, die Aufmerksamkeit ausländischer Touristen auf sich zu ziehen. Ich habe die rumänische Folklore wahrscheinlich systematischer als alle meine Kollegen kennen gelernt, ich habe sie geliebt und studiert – in einem gewissen Maße habe ich sie auch benutzt, aber ich kann nicht bei ihr stehen bleiben. Die Idee, ständig außerhalb der Geschichte zu bleiben, in einer fatalen und

unfähigen Bewunderung, dieses luxuriöse Begräbnis, dass sich Mioriţa nennt, erscheint mir als Aberration, ein selbstmörderischer Akt auf kultureller Ebene.

Wenn man Dauerhaftigkeit und internationale Identität der rumänischen geistigen Werte schaffen möchte, könnte das nur durch die Integration in Europa geschehen, auf dem Wege des Schaffens bedeutungsvoller Werke mit universeller Berufung. Die enzyklopädischen Geister, die auf rumänischem Gebiet gearbeitet haben, haben versucht, genau dies zu erreichen. Enescu ist einer von diesen. Die Idee, dass wir ein kleines Volk sind, ist eine Dummheit: Wir haben 40mal mehr Einwohner als das klassische Athen, also als diejenigen, die so viele Werte geschaffen haben, die wir alle kennen! Persönlich habe ich – ohne irgendeinen Komplex – in so einem universellen Geist gearbeitet; die Symphonien, als die konsistenteren Teile meines Schaffens, habe ich an die gesamte Welt adressiert. Ich habe in diesen Symphonien gesprochen, ohne die Intention, das zu tun – genau über die affektiven und intellektuellen Kräfte des Volkes, dem ich angehöre.

Ich habe kein Problem damit, dass der Rest der Welt keine Ahnung von meinen Partituren hat und dass ich in meinem eigenen Land nicht als Prophet angesehen werde. Ich weiß genau, was ich zu Papier gebracht habe. Ich weiß auch, dass mein Schaffen einen höheren internationalen Bekanntheitsgrad besäße, wenn meine Musik nicht bei Editura Muzicală oder Electrecord erschienen wäre, sondern bei Decca, EMI, Boosey & Hawkes oder BBC. Nicht hierin liegt das Problem. Das entscheidende Faktum ist meine Einstellung zu der Musik des 20. Jahrhunderts: im Allgemeinen die Einstellung eines Querdenkers. Ich habe viele nützliche Vorschläge gesammelt, aber ich habe auch vielen Drucksituationen (unehrlich oder dumm) der zeitgenössischen kulturellen Welt standhalten müssen. Weil ich mir wünschte, meine eigene Seele zu hören und dann so zu singen, wie es mir meine Seele diktiert. In einem gewissen Maße weiß ich, dass mir dies gelungen ist; was nicht gut genug an meinen Werken ist, ist nicht aus einem Mangel an Orientierung so (wie die „Kritik“ bedenkenlos urteilen wird), sondern aus Mangel an musikalischer Qualität, kurz gesagt: Mangel an Talent. Ich hätte mehr Eigenschaften gebraucht; nicht mehr Fantasie, sondern ein besseres Gehör, ein besseres Gedächtnis, größere instrumentale Leichtigkeit etc. In Bezug auf meine natürlichen Prädispositionen scheint es mir, als hätte ich trotzdem sehr gut gearbeitet. Der technische Wert meines Schaffens, insbesondere meiner Symphonien liegt (beträchtlich) über der Dimension meines tatsächlichen Talents. Trotz dieser Eigenschaft (wahrscheinlich wegen der Effizienz meiner Arbeitsweise) habe ich das Gefühl, dass ich keinen Augenblick versucht habe, dem Publikum etwas vorzumachen. (Ich kenne Hunderte von modernen Werken, die genau das versuchen.). Ich glaube auch, dass ich das Beste aus mir weitergegeben und in potentielle Formen gebracht habe, die eine möglichst zugängliche Rezeption erlauben. Es steht außer Frage, dass die Partituren der Symphonien anspruchsvoll sind und viel Präzision und Klarheit verlangen, weil man leider fast alles hört**,** was da geschrieben steht. Mit anderen Worten: Auch auf dieser Ebene habe ich mich vereinfachten, reduktionistischen und demagogischen Tendenzen gegenüber verschlossen. Dabei habe ich eine gewisse europäische Komplexität nicht verlassen und habe versucht, mit eigenen Kräften eine besondere Entwicklung und besondere Funktionalität zu assimilieren und anzuwenden. Jeder,

der sich auch so entscheidet, ist willkommen. Denjenigen, die nicht wollen oder nicht können: alles Gute, in der Begleitung der Musik, die sie verstehen können.

Ich habe den Strauß der acht Symphonien in einer Welt, die im Begriff ist zu zerfallen, lanciert: Es bestehen wenige Möglichkeiten, dass sich eine signifikante Anzahl von Menschen dafür interessiert – für sie und auch für ihre Botschaft. Ich konnte aber nicht anders, obwohl ich mir hinsichtlich des Mangels an einem konsistenten Publikum für Musik nichts vormache. Die Literatur oder die bildende Kunst heute haben ihr Publikum – die Musik weniger. Trotz dieser Situation bin ich froh darüber und zufrieden, dass ich kompositorisch so agiert habe. Ich schaue ruhig und ohne Reue in die Vergangenheit – und ohne übertriebene Hoffnung in die Zukunft.

Zur Rezeption

Spiel über Zeit und Raum. Pascal Bentoius Oper *Hamlet* im Spiegel internationaler und nationaler Kritik

Adalbert Grote

I. Internationale Rezensionen zur szenischen Uraufführung in Marseille 1974

Vorbemerkung

Pascal Bentoius Oper *Hamlet* wurde insgesamt über fünfzig Mal aufgeführt: zwischen 1975 und 1988 allein vierzig Mal in der Nationalen Oper Bukarest und mit derselben Inszenierung auch auf einer Tournee in Bulgarien. U. a. gab es zwei konzertante und vier szenische Aufführungen in Marseille und Bukarest: 1) am 19. November 1971 konzertant in Bukarest, 2) am 26. April 1974 als szenische Uraufführung in Marseille, 3) am 26. September 1975 in der Oper Bukarest im Rahmen des *George Enescu-Festivals*, 4) am 24. September 1981 im Rahmen des gleichen Festivals, 5) im Februar 1992 konzertant im Bukarester *Athenäum*, 6) am 15. Mai 1996 und 1997 in der *Nationaloper Bukarest*.

Die Behandlung der Rezensionen erfolgt nicht in chronologischer Reihenfolge, wohl aber in direktem Bezug zu den jeweiligen Aufführungen.

Das Material zur szenischen Uraufführung in Marseille ist am umfangreichsten und bietet die geeignetsten Möglichkeiten, Allgemeines zur Oper auszuführen und insbesondere das Spektrum der Aussagen der internationalen Kritiker auszuloten. Im weiteren Verlauf, im Rahmen der Besprechungen der Bukarester Aufführungen, modifiziert sich der analytische Blickwinkel insofern, als der Modus der Berichterstattung anders gelagert ist, schon weil die gesellschaftliche Situation einer anderen Dynamik unterliegt. Gerade diese Aufführungen geben zudem Anlass, der Frage nach den Möglichkeiten einer Wiederaufnahme der Oper in der heutigen Zeit nachzugehen.[1]

Allgemeines zur Uraufführung

Pascal Bentoius Oper *Hamlet* wurde am 26. April 1974 am Städtischen Theater Marseille uraufgeführt. Der ersten szenischen Aufführung folgten noch zwei weitere, am 28. April als Nachmittags-Vorstellung, sowie am 4. Mai abends. Das Libretto stammte von Bentoiu selbst, seine Frau Annie übersetzte es ins Französische. Regie führte Margherita Wallmann, das Bühnenbild und die Kostüme gestaltete Andre Macquart, Jaques Karpo die Beleuchtung sowie Jenö Rehak die Einstudierung der Chöre.

---

1 In den Anhängen I und II sind die Autoren wie auch die behandelten Zeitungen alphabetisch unter Angabe der jeweiligen nationalen Provenienz geordnet. Die Zusatzinformationen zur Tätigkeit, der Biographie der Autoren sowie zum editorischen Charakter der Zeitungen wurden soweit wie möglich den entsprechenden Internet-Artikeln der Autoren, den dortigen Präsentationen der Zeitungen selbst sowie entsprechenden Wikipedia-Artikeln entnommen.

Bentoiu verfasste Libretto und Partitur zwischen 1966 und 1969, in unmittelbarem Anschluss an seine dramatischen Erfolge des *L'Amour Médecin* nach Molière und seiner Funkoper *Iphigenie* nach Euripides' *Iphigenie in Aulis*. Bedeutsam im Hinblick auf Bentoius Äußerungen zu *Hamlet* in der damaligen Presse ist es, dass er 1969/1970 auch an seinem ästhetischen Essay *Image et sens* arbeitete, in dem er ähnliche künstlerische Standpunkte vertritt.

1970 erhielt die Oper den *Valcarenghi-Preis*, den Margherita Wallmann im gleichen Jahr zum Andenken an ihren 1967 verstorbenen Mann, Guido Valcarenghi, den langjährigen Direktor des renommierten Mailänder Ricordi-Verlages, gestiftet hatte. Darüber berichtet der *Corriere della Sera* ausführlich am 19. Dezember 1970. Das Preiskommitee bestand aus illustren Namen: Herbert von Karajan als Ehrenpräsident, Georges Auric als Präsident und Redner der Laudatio anlässlich der Preisverleihung, Boris Blacher, Ernest Halffter, Giulio Confalonieri als Mitglieder der Jury, zu der grundsätzlich auch Darius Milhaud gehörte. Zur Preisverleihung waren der rumänische Botschafter, zahlreiche Vertreter des Kulturbetriebs sowie Regierungsvertreter geladen.

Bentoiu, der zu dieser Zeit Sekretär für Oper, Sinfonik und Kammermusik beim Rumänischen Komponistenverband war, profitierte von einer kulturpolitischen Tauwetterperiode[2] in Rumänien und konnte den Preis in Rom persönlich entgegennehmen, wie er auch vier Jahre später der Uraufführung in Marseille beiwohnen konnte. Bentoiu ist nach eigenen Worten die Abfassung seines Librettos nicht leicht gefallen, sie dauerte acht Monate, in denen er vier Redaktionen durchführen musste.[3] Ein halbes Jahr vor der Uraufführung, am 26. und 28. September 1973, schreibt er zwei wütende Briefe an Wallmann, in denen er sich energisch gegen starke Eingriffe in die französische Übersetzung seiner Frau verbittet, die Konsequenzen bis hin zu rhythmischen Veränderungen in seiner Musik haben sollen.[4]

Schon hier wird deutlich, dass die anfängliche Kooperation zwischen Bentoiu und der Regisseurin Margherita Wallmann nicht ganz spannungsfrei verlaufen sein muss. Dies wird auch indirekt in den Presseberichten deutlich: Jean Abel, Redakteur bei *Le Provençal,* führt zwei getrennte Interviews durch. Die Vorbereitungsarbeiten werden nur allgemein charakterisiert, eine Zusammenarbeit von Wallmann und Bentoiu wird nicht thematisiert.

Bentoiu konzentriert die Handlung der Shakespearschen Vorlage auf sechs Kernszenen. Es ergibt sich eine einaktige Fassung, die aber auch in zwei Akte aufgeteilt werden kann:

2 Zwischen 1965 und ca. 1975 nahmen viele namhafte rumänische Komponisten Reisemöglichkeiten ins westliche Ausland wahr, z.B. zu den Internationalen Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik, vgl. Valentina Sandu-Dediu, *Rumänische Musik nach 1944*, Saarbrücken 2006, S.32.

3 Die Informationen zur Entstehung der Oper sind den Interviews Simone Serrets und Jean Abels entnommen. (s. Anhänge).

4 http:// www.roumehp.fr/listing_vente.php?mag=gf&type=vso&venteno=vo46&chap=1174, zuletzt aufgerufen am 30. November 2014.

1. Die Erscheinungen des Geistes, 2. Hamlet beleidigt Ophelia und simuliert Wahnsinn, 3. Das den Mord des Königs an Hamlets Vater entlarvende „Theater im Theater".

Die als zweiter Akt zusammengefassten Szenen versteht Bentoiu als symphonischen Satz in ABA-Form: 1. Der Mord an Polonius und das erneute Erscheinen des Geistes, 2. Der Irrsinn Ophelias, ihr Tod, 3. Die Ankunft Laertes', das Mordkomplott von Laertes und dem König, der Monolog Hamlets sowie das Duell zwischen Laertes und Hamlet. Die Figuren Horatio, der Freund Hamlets, Rosenkrantz, Güldenstern und Fortinbras fallen Kürzungen zum Opfer.

Bentoiu hatte sich vor einer szenischen Realisation eine konzertante Aufführung ausbedungen, die 1970 in Bukarest stattfand. Dadurch konnten wertvolle Aufführungsangebote nicht angenommen werden.

Geburtsdatum und -ort Margherita Wallmanns sind ungewiss, 1901 oder 1904 entweder in Paris oder Wien; bis in die Jahre des Zweiten Weltkriegs war sie eine bedeutende Tänzerin und Choreographin, die ab 1923 die Schule Mary Wigmans in Dresden besucht hatte, ab 1929 eine Wigman-Schule in Berlin leitete und 1930 ein eigenes „Tänzer-Kollektiv" gründete, das mit seiner berühmt gewordenen Aufführung *Orpheus Dionysos* eine neue Art des expressionistischen Ausdruckstanzes präsentierte. Nach Stationen in Los Angeles, Salzburg und als Ballettmeisterin an der Wiener Staatsoper musste die Jüdin 1938 Österreich verlassen und baute während der Kriegsjahre am Teatro Colon in Buenos Aires ein Ballettensemble auf. Sie kehrte 1949 nach Europa an die Mailänder Scala zurück und betätigte sich nach einem schweren Unfall als Opernregisseurin, vornehmlich im romanischen Ausland, aber auch an der New Yorker Metropolitan Opera. Entsprechend vermelden die Pressestimmen nach der Inszenierung von *Hamlet* kommende Projekte Wallmanns in Paris, Rom, Barcelona, Rouen, Triest. Sie starb 1992 in Monte Carlo.[5]

In ihrer Autobiographie *Les Balcons sous Ciel*[6] schildert Wallmann, wie sie immer wieder von Reynaldo Giovaninetti, dem musikalischen Direktor der Marseiller Oper seit 1968, und noch mehr von Bentoiu selbst bedrängt wurde, die Oper *Hamlet* doch in Marseille zu inszenieren. Obwohl Wallmann die eigentliche Initiatorin des *Valcarenghi-Preises* war und sie sich dadurch einer Realisation hätte verbunden fühlen müssen, lehnte sie zunächst entrüstet ab. Bentoiu warf ihr jedoch mangelndes Vertrauen und unbegründete Distanz zu seinem Werk vor. Schließlich nahm Wallmann den Auftrag doch an, da sie die Oper als sehr wertvoll in ihrer Tiefe und Originalität erkannte. Widersprüchlich bleibt, dass sie sich vom Publikum wie der Kritik in ihrem Urteil „bestraft" sah, da die Kritik im In- und Ausland durchweg positiv berichtet; dies könnte jedoch mit den negativen Kritiken ausgerechnet in *Le Monde* und *Le Figaro* (s. u.) zusammenhängen. Gewiss versprach sich Bentoiu von der Inszenierung durch eine international renommierte Regisseurin einen Prestigegewinn im westlichen Ausland; aus der Perspektive Wallmanns jedoch war das Ansuchen eher ambivalent zu sehen, da sie sich zwar durch die Inszenierung moderner

5 Die Informationen zu den hier aufgeführten Künstlern finden sich unter den entsprechenden Stichworten im Internet.

6 Margherita Wallmann, *Les balcons du ciel. Memoires*. Robert Laffont, Paris 1976, S.209ff.

Opern wie z. B. Pendereckis in Hamburg uraufgeführter Oper *Der Teufel von Loudon* oder Poulencs *Dialog der Karmeliterinnen* in Mailand einen guten Ruf erworben hatte, sie es andererseits als bedeutende, auch mit Bruno Walter und Herbert von Karajan zusammenarbeitende Regisseurin nicht nötig hatte, sich der Oper eines unbekannten Rumänen anzunehmen.

In ihren Memoiren beschreibt Wallmann jedoch, wie ein enger Kontakt mit Bentoiu und seiner Frau durch die persönliche Begegnung zustande kommt. Sie bemerkt den einnehmenden, sympathischen Charakter beider, insbesondere ihre Sensibilität und ihre Kultur, die sie offenbar so beeindrucken, dass daraus eine andauernde Freundschaft geworden sei. Sie glaubt auch im Geiste Valcarenghis zu handeln, dem es mit der Förderung junger, unbekannter Künstler um eine Mission eines leidenschaftlichen Idealisten ging, der „an erster Stelle kulturelle Werte fördern wollte".[7]

Reynaldo Giovaninetti wurde 1932 geboren. Nach Studien in Paris und Algier zum Dirigenten, Mathematiker, Physiker war er zunächst bis 1962 am ORTF als Tonmeister und Dirigent tätig.

Nach Stationen in Besançon und Mülhausen wurde er zwischen 1968 und 1975 in Marseille Operndirektor. Er war europaweit und in den USA als äußerst fähiger Gastdirigent bekannt, so U. a. an der Pariser Opera, der Mailänder Scala und der Wiener Staatsoper, in New York, Chicago und San Francisco. Seine internationalen Kontakte eröffneten ihm die Möglichkeit, bei Margherita Wallmann, mit der er erst ein Jahr zuvor, 1973, *Tosca* an der Wiener Staatsoper realisiert hatte, um eine Inszenierung des *Hamlet* in Marseille zu werben.

Andre Acquart wurde 1922 geboren und trat erstmals 1951 als Bühnenbildner hervor. Er arbeitet mit groben Materialien wie Holz, Stahl, Kupfer, grobem Stoff und speziellen Materialien, die Brillanz und Spiegeleffekte hervorbringen können. Seine Intention ist die Ausweitung des Bühnenraums sowie eine symbolische Betrachtung des zu interpretierenden Werkes, die mit einer Konzentration auf den inneren Sinn einhergeht. Photos seiner Bühnenbilder dokumentieren diese Symbolkraft, die immer wieder auf das Wesentliche, den eigentlichen Sinn eines Werkes hinzielen. Aus den Pressetexten geht hervor, dass Wallmann sich eine Zusammenarbeit mit Acquart gewünscht hatte. Dies erklärt sich wohl daraus, dass sie die Konzentration auf das Wesentlichste der von Bentoiu drastisch verkürzten Fassung in ihrer gesamten Sinngebung erkannt hatte, die nur allumfassend auf symbolischer Ebene im Einklang mit den Mitteln des modernen Musiktheaters dargestellt werden konnte. Wallmanns am Expressionismus geschulter Ansatz, die suggestive Symbolkraft der Bühnenbilder Acquarts sowie Bentoius von der Presse oft in die Nähe von Alban Berg gerückte Musik mit dem Anliegen des Komponisten, durch sein Werk einen Sinn zu vermitteln, ergänzten sich somit zu einer atmosphärischen Dichte, die in der Presse in unterschiedlicher Weise positiv hervorgehoben wird.

7 „Dans le monde de l'édition, devenu de plus en plus commercialisé, Valcarenghi était resté un idéaliste passioné, en mettant les valeurs culturelles en premier lieu.", Wallmann, *Les balcons sous ciel*, S. 210.

Jaques Karpo wurde mit 33 Jahren 1974 der jüngste Operndirektor Frankreichs in Marseille. Unter seiner Leitung erlebte die Marseiller Oper eine sehr interessante Zeit mit zahlreichen Neuinszenierungen, darunter die Urfassung der „Trojaner" von Berlioz. Ab Beginn der 70er Jahre inszenierte Karpo auch in San Francisco, bevor er 1992 sehr früh, mit 51 Jahren, verstarb.

Jenö Rehak ist Ungar von Geburt, war am Conservatoire in Nantes lange Zeit als Professor für Chorleitung tätig, ist in ganz Frankreich als exzellenter Chorleiter bekannt und nimmt europaweit Gastdirigate wahr.

Frankophone Pressestimmen (Belgien, Frankreich)

Die vorliegenden frankophonen Artikel entstammen folgenden Zeitungen:

Carrefour (Paris, Antoine Golea), *Le Figaro* (Paris, *Clarendon* alias Bernard Gavoty), *L'Humanité* (St. Denis, Jean-Louis Martinoty), *La Marseillaise* (Marseille, Simone Serret), *Le Meridional* (Marseille, Alex Mattalia), *Le Monde* (Paris, Jaques Lonchampt), *Le Provençal* (Marseille, Jean Abel), *Optimus* (Marseille), *Le Soir* (Bruxelles, Edmeé Santy). *Optimus i*st ein hauseigenes Bulletin der Marseiller Oper. *La Marseillaise, Le Meridional* und *Le Provençal* erscheinen zwar in Marseille, sind jedoch überregionale Zeitungen, die mehrere Departments rund um die Côte d'Azur bedienen. *L'Humanité* und *Carrefour* sind eher nationale, *Le Monde* und *Le Figaro* internationale Zeitungen. *Le Soir* ist eine internationale belgische Tageszeitung und erscheint in Brüssel.

Alle genannten Zeitungen berichten positiv, *Le Monde* und *Le Figaro,* die Sprachrohre mit der weltweit größten und umfassendsten Wirkung, jedoch negativ.

Nur von einem Teil der Kritiker, die vor nun schon über vierzig Jahren tätig waren, sind Informationen verfügbar (siehe Anhänge). Simone Serret und Jean Abel waren offenbar die verantwortlichen Kulturkritiker ihrer Zeitungen; Antoine Goléa (1906–1980) war rumänischen Ursprungs und u. a. Schüler von Enescu. Er veröffentlichte Monographien über verschiedene französische Komponisten sowie über Richard Strauss und verfasste 1954 eine *Esthétique de la musique contemporaine,* die in der Übersetzung des Autors unter Mitwirkung von Willi Reich 1955 unter dem Titel *Musik unserer Zeit* auch in Deutschland erschien. Goléa war ein renommierter Pariser Kritiker, der zunächst entschieden für den Serialismus eintrat, aber später eine gemäßigte Position einnahm. Jaques Lonchampt (*1925) war von Hause aus Philosoph. Er wurde 1947 Redakteur des Journals der *Jeunesses Musicale,* das ab 1948 zum *Journal musicale français* umbenannt wurde. Als Nachfolger von Rene Dumesnil war er von 1965 bis 1990 erster Kritiker bei *Le Monde*. Er verfasste eine Untersuchung über Beethovens Streichquartette, ein zweibändiges Handbuch *Dictionnaire pratique des compositeurs et des œuvres musicales* (1955 u. 1959) sowie *L'opéra aujourd'hui* (1970). Bernard Gavoty (1908–1981) war von Hause aus Ingenieur, studierte Orgel am Pariser Conservatoire und bekleidete lange das Organistenamt des Pariser Invalidendoms. Er verfasste Monographien über Chopin und Reynaldo Hahn und wurde 1975 in die *Academie des Beaux Arts* aufgenommen. Ab 1945 verfasste er unter dem Pseudonym *Clarendon* Kritiken konservativen Zuschnitts für den *Figaro*. Der Musikwissenschaft ist er vor allem durch seine ton-

technisch dokumentierten Interviews mit verschiedenen Komponisten wie Ravel und Enescu bekannt. Die rumänische Musikwissenschaft mag enttäuscht sein, weil ausgerechnet Gavoty, der in der Enescu-Forschung eine erhebliche Rolle spielt, die vernichtendste Kritik über die Oper eines rumänischen Komponisten schrieb. Jean-Louis Martinoty war zwar von Hause aus Musikkritiker und Musikschriftsteller; seine Hauptbedeutung liegt aber in seiner Tätigkeit als national bekannter und respektierter Regisseur.

Mit unterschiedlicher Prioritätensetzung widmen sich die Besprechungen durchgehend denselben Kriterien: der Oper allgemein, der szenischen Struktur, der bühnentechnischen Aufbereitung, der Musik und ihrer Orchestration sowie der Qualität und Wirkung der Sängerinnen und Sänger.

a) Zur Oper allgemein:

Golea beschreibt in *Carrefou*r Bentoius „Sinn für Dramatik"; Martinoty hebt in *L'Humanité* die Modernität des erzählten Mythos hervor, der von Selbstverantwortung des Protagonisten bestimmt sei, Mattalia weist im *Meridional* auf die Geschichte der Hamlet-Vertonungen hin, deren Entstehung in verschiedenen Epochen auf die Zeitlosigkeit Shakespeares hinweise. Der *Optimus* bezieht sich auch auf die Historizität des Stoffs, erkennt aber das Moderne in der Zeichnung der Hamlet-Figur: „Hamlet ist nicht der finstere Schöne, ist nicht derjenige von Barbier, Thomas und Carre, auch nicht das Opfer des Ödipus-Komplexes, sondern es besteht ein Sein der Reinheit, der Unruhe, des Pessimismus und der Ernüchterung, ein Hamlet des 20. Jh." Die Modernität bezieht der *Meridional* auf Bentoiu selbst: „Bentoiu ist ein rumänischer Komponist, der sich resolut unter das Zeichen der Freiheit begeben hat; modern, weil er in unserer Zeit lebt, er verschließt sich nicht irgendeinem System, ignoriert keins und er wendet sich dahin, folgt der Notwendigkeit seines Ausdrucks."

Gavoty charakterisiert die Oper am Schluss seiner Rezension als „schlecht gebaut", die nichts von allem retten könne. Das Unsichere in der Charakterzeichnung Hamlets komme nicht zur Geltung, *Hamlet* sei kein dramatisches Stück, sondern eins des Inneren.

b) Szenische Struktur und bühnentechnische Aufbereitung:

Im Interview mit Jean Abel nennt Wallmann die Struktur „ein Konzentrat, eine Zusammenstellung des Shakespearschen Stückes". Dies meint sie nicht abwertend, sondern weist damit auf die regietechnischen Schwierigkeiten hin, die diese Grundkonstellation mit sich bringe.

Damit übereinstimmend spricht Martinoty von einem „Verlauf über Hamlet". Der hauseigene Optimus weist auf die Länge des Originals hin, stellt fest, dass Bentoiu zwar alles von Shakespeare habe, aber Szenen umstelle und Personen schlicht streiche. Ebenfalls erscheine die Sprache anders. All dies beeinflusse aber nicht den Verlauf des Dramas und seine motivische Struktur.

Golea weist in *Carrefour* zunächst auf die Kürze der Bentoiuschen Fassung hin, die das Original auf fünf Viertelstunden zusammengestrichen habe; bei allem Wohl-

wollen schränkt er aber ein: „die hohe Konzentration geht manchmal zu schnell, manche Szenen sind unzulänglich motiviert, wie die der Komödianten; Horatio, eine der wichtigsten und bewegendsten Figuren, entfällt." *Le Monde* wie *Le Figaro* sehen die Kürzungen Bentoius als einen Hauptmangel der Oper an. Gavoty eröffnet damit sogar seine Kritik, deren Wortlaut zudem untergründig weiter negativ konnotiert ist: „Das ist ein gestutzter, simplifizierter, stilisierter Hamlet; um das Ganze zu sagen, rudimentär." Weiter fordert er, dass durch den Text der unbestimmte Charakter Hamlets deutlich werden müsse. Lonchampt stellt zunächst einmal sachlich fest, dass die Szenen frappanterweise in anderer Reihenfolge zusammengesetzt sind. Es bleibe aber wenig Shakespeare, und der Text sei unhörbar. In deutlichem Gegensatz dazu wird Bentoius Bearbeitung von Martinoty in *L'Humanité* positiv gesehen: „Wahr, gestrafft, konzentriert auf die Person des Hamlet, das Drama von Shakespeare […] wird durch eine starke Musik unterstützt, die sich kaum selbst genügt, und bei der die Einteilung in rasch abfolgende Sequenzen *Hamlet* vielmehr als ein sicherer Diskurs wirkt als eine Erzählung." Margherita Wallmann beschreibt die Konsequenzen der Eigenart der konzentrativen Fassung Bentoius als schwierig, um der Oper ein „szenisches, theatergemäßes" („lyrique") Profil zu geben. Auch in Bezug auf die doppelte Forderung an die Sänger, sowohl musikalisch als auch dramaturgisch perfekt agieren zu müssen, weist sie darauf hin, dass eine große Anzahl von Proben notwendig sei, womit sie aber andeutet, dass dies in einem zweiwöchigen Rahmen gar nicht möglich ist.

Der Charakter der Textfassung veranlasste sie, Andre Acquart mit der bühnentechnischen Umsetzung zu beauftragen. Acquarts symbolisch orientierte Interpretation der Opernsujets gewährleisteten somit eine abstrahierende, der Textfassung entsprechende Realisierung: „Ich habe Andre Acquart eingeladen, weil ich ein abstraktes Dekor brauchte. Im Übrigen waren die Dekorationen zur Zeit Shakespeares abstrakt. Selbstverständlich handelt es sich um eine moderne Realisation, keine historische Nachbildung. Diese Mauern und die anderen Elemente, die vom Dekorateur konzipiert wurden, können den Eindruck einer Festung oder Burg hervorrufen. […] Aber die Regie ist stilisiert bis auf wenige Gesten. Ich möchte eine alptraumhafte Atmosphäre schaffen, so dass das Publikum denkt, dass sich die Tragödie immer weiter entwickelt." (*Le Provençal,* Abel)

Am detailliertesten beschreibt Simone Serret in *La Marseillaise* den nüchternen und abstrakten Charakter der Bühne: „Trittbretter, die sich senkrecht aufstellen, links und rechts mit Hilfe sichtbaren Tauwerks, auf dem Boden hohe Platten, schmal und empfindlich Arten von gigantischen Fallen eines Todeslabyrinths, dem man nicht entfliehen kann und von dem die Tore sich schließlich nicht öffnen werden, um die Seelen davonfliegen zu lassen". Und der *Meridional* charakterisiert Wallmanns Intention: „Ich wollte eine Atmosphäre schaffen, die den Zuschauer mitreißt und ihn in eine Art fremden Traums oder Alptraums taucht." Resümierend schreibt Golea unter Einbeziehung der choreographischen Qualitäten Wallmanns: „Acquart schafft einen grandiosen und ungeschlachten Rahmen, ist ein Evokateur einer Welt der Barbarei, wo die philosophische Reflexion des Hamlet seinen Platz vergeblich findet. Die Regie Margerite Wallmanns ist ein Ballett des Todes, […] in dessen Richtung alles von Anfang an strebt, dem die Personen nicht entfliehen können."

Wallmann wie Arquart richten die Inszenierung auf das Thema der Todesverfallenheit aus und folgen damit dem Bentoiuschen Libretto; damit entsprechen sie zugleich der in Bentoius *Image et sens* entwickelten ästhetischen Absicht, ein Werk mit Rücksicht auf die Rezeptionskapazitäten der Zuschauer mit einer erkennbaren Sinnrichtung auszustatten. Ähnlich wie Serret beschreibt auch Lonchampt die bühnentechnische Gestaltung und hebt die besonders sorgfältige Arbeit Wallmanns hervor. Mit Blick auf die gesangstechnische Gestaltung moniert er aber mangelnde Sorgfalt bezüglich der zu expressionistisch betonten Gesten der Sänger.

Der belgische *Le Soir* hält sich mit einer Charakterisierung der Musik zurück und konzentriert sich allgemein mehr auf dramaturgische und bühnentechnische Aspekte. Ob Edmaty damit im Gegensatz zu den französischen Rezensionen einer Positionierung ausweichen wollte, bleibt Spekulation.

c) Zur Musik

In der Musik erkennt der Rumäne Golea nicht nur die tonalen und atonalen Elemente, die nicht weit von Berg lägen, sondern auch das Modale. Nicht ohne erkennbare Gefühlsaufwallung beschreibt er die Musik: „Bentoiu hat Sinn für Drama, und seine rhythmische Bewegung ist überwältigend, sein Lyrismus lodernd, bis zum Expressionismus; seine großen Szenen sind gut geführt und ihr Crescendo unwiderstehlich." *L'Humanité* beschreibt die „überwältigende" Musik in ähnlicher Weise, stellt auch eine Nähe zu Berg fest, aber sieht auch die eigene Tradition der Musik: „Die musikalischen Mittel der Komponisten aus dem Osten dienen der Idee des Humanismus der Kultur und stützen sich freiwillig auf ein kollektives Bildungsgut (wie dieser Hamlet) oder ein nationales Erbe (wie Kodaly)." Mattalia im *Meridional* beschreibt sehr genau die Musik und ihre Struktur als „Symphonie in drei Sätzen" (Situation, Irrsinn, Ophelia, Tod). Er hebt zusätzliches Instrumentarium wie Orgel und Elektronik hervor, bemerkt jedoch auch die Beziehung zur Folklore, so dass sich ein äußerst originelles und dramatisches Werk ergebe.

Sehr pejorativ beschreibt Gavoty summarisch Bentoius Musik als sich „im Schlepptau Bergs und mitunter des *Pelleas* – aber mit weniger Genie" befindend. Eine Musik der Originalität, mitreißend, fähig, alles zu evozieren, könne vielleicht den kapitalen Mangel der Abwesenheit eines verständlichen Textes ausgleichen. Dies sei hier jedoch nicht der Fall. Verniedlichend kennzeichnet er die Musik zudem als „anständig atonal", nicht exzessiv, nicht sehr persönlich". Lonchampt lobt mehr zum Schein die Musik ausführlich und beschreibt eingehend die zum Sujet passende Kühle der Klangmomente, schließt sich aber abschließend dem Urteil Gavotys an insofern, als die Musik selten fessele und die Aufmerksamkeit ohne Zurückhaltung entgleite, vielleicht, weil das Auge gefangen sei von der schönen Realisation durch Wallmann und Acquart. Auch das Finale der Oper wird scheinbar positiv besprochen, aber, sein Lob im letzten Moment destruierend, meint Lonchampt, dass das Spektakel äußerlich „wie ein Bilderbuch" bleibe.

Ausnahmslos wird in allen Kritiken die hohe Dirigierkunst Giovaninettis geschätzt. Lonchampt beschreibt seine Leitung als „exzellent", Gavoty als „geschmeidig und intelligent"; detaillierter spricht Martinoty auch unter Bezugnahme auf weitere Auftritte in Marseille und München von einer präzisen Technik, dem Sinn für Gestaltung,

und besonders dem Geschick zu interpretieren mit den notwendigen Risiken, um eine dirigentische Konzeption in der Tradition Charles Münchs auf den Weg zu bringen. Es handele sich um zeitgenössische Musik; ein Dirigat, das sich also den Fragen der Sensibilität und des Stiles stelle, trage ein solches Werk und stelle in der Konsequenz ein enges Verhältnis zum Publikum her.

d) Zur Titelrolle und zum Gesang allgemein

Fast bewundernd beschreibt Edmeé Santy im belgischen *Le Soir* den mexikanischen Tenor der Titelrolle, Salvador Novoa: Die Rolle des Hamlet müsse angelegt sein auf einen Tenor von großem Ausmaß; des Typs Heldentenor wie Salvador Novoa; Martinoty sieht Novoa in der Titelrolle ähnlich, der die Physis und die heroische Musikalität der Rolle erfülle, die von Bentoiu gefordert sei; unmittelbar davor deutet der Artikel aber bestimmte sprachliche Schwächen an, wodurch ein früherer *Figaro* missfallen hätte. Golea stellt fest, dass Novoa wie auch die anderen Sänger im Einklang mit den Absichten des Dirigenten Giovaninetti in Bezug auf die expressionistische Musik das „Spiel ganz und gar mitgespielt hätten", der ganze Novoa als Wahnsinniger im Sinne der Rolle. Bezüglich des Ensembles sei es eine Aufführung des perfekten Zusammenhangs gewesen von unbestechlicher Ausgewogenheit des Tons. Serret weist ausdrücklich darauf hin, dass Hamlet nach dem Willen Bentoius nicht den zögerlichen und melancholischen Helden im Sinne von Shakespeare darstellen sollte. Es sei aber schade, dass Novoa nicht immer den großen Eindruck habe machen können, weil sein mexikanischer Akzent verhindert habe, das meiste zu verstehen. Trotzdem wird die Stimme gelobt, als sehr für diese Oper geeignet, als gewaltig, weich, sehr farbig. Er habe nichts verdorben, Novoa habe eine Physis des Theaters und eine gute Haltung in der Szene.

Demgegenüber charakterisiert Lonchampt Salvador Novoa in der Szene „Sein oder Nicht-Sein" als „kreischend und beschränkt", bei dem man sich weigere, ihn als Prinzen von Dänemark[8] zu identifizieren. Gavotys Argumentation kehrt die letztlich positive Bewertung Serrets genau in ihr Gegenteil: Er lobt ebenfalls die Qualität der Stimme, aber moniert in besonders vehementer Weise, dass nicht ein Wort „über die Rampe gekommen sei". Der Text sei „absolut unverständlich". Spanisch zu sprechen sei in der Welt am wenigsten notwendig. Nicht durch direkten Vergleich, aber durch eine bruchlose Fortsetzung seines Textes setzt er Novoa in Relation zu Spanierinnen, die in Paris lebten und sich trotz ihres unverständlichen Akzents einbildeten, Französisch zu sprechen, jedoch unter sich blieben, und deren Gesten eloquenter seien als ihre Sprachmächtigkeit. Diese Art unfairer Rhetorik diskriminiert Novoa nicht nur wegen seiner Aussprache (die, wie Aufnahmen beweisen, in seiner Muttersprache sehr deutlich ist), sondern auch wegen seiner nationalen Zugehörigkeit zu einem Spanisch sprechenden Land. Gavoty geht offenbar mit voller Absicht unter die Gürtellinie, obwohl auch ihm die ínternationale Bedeutung des Spanischen bewusst gewesen sein müsste. Entsprechend schließt Gavoty seinen Abschnitt mit dem Hinweis auf seine Vorstellung von der Figur Ham-

8 Lonchampt übersieht, dass Bentoiu Hamlet gar nicht den Titel eines Prinzen von Dänemark gibt, wie aus der Personenliste des Klavierauszuges hervorgeht. Vgl. Pascal Bentoiu, *Hamlet*, Riduzione per canto e pianoforte, Milano 1970, S. 2.

lets, indem er auf die verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten hinweist, aber kategorisch auf dem Standpunkt verharrt, dass Hamlet keine dramatische Figur, sondern eine Figur des Innerlichen sei. Bentoius Textbuch mache nicht nur die Sprache, sondern auch den Sinn des Shakespeare-Stückes unverständlich, wodurch die Figur Hamlets und somit das ganze Drama in der Oper falsch dargestellt würden. Damit wird Bentoiu unterschwellig eine Fehlinterpretation aufgrund zu vieler Auslassungen im Drama unterstellt. Zwar lobt er wie alle übrigen Rezensenten die Qualitäten der übrigen Sänger; als inneren Widerspruch von geistiger Bedeutung und klingender Realität tadelt er aber, dass viele aus der Besetzung zwar sängen, aber ohne etwas mit ihren Melismen zu sagen. Während also die übrige Kritik sich auf ein neues, modifiziertes Verständnis mit neuen Herangehensweisen an den Text einlässt und die Textverständlichkeit des Titelhelden als eine sekundäre Sache betrachtet, verharrt Gavoty auf einer vorgefassten Position konservativer Tradition, wie Hamlet zu verstehen sei.

Die Vielfalt der Gesangstechniken, auf die die übrige Kritik hinweist, wird von Gavoty und Lonchampt gar nicht erst beachtet: Im Gegenzug zu der vereinfachenden Parallelisierung mit Opern Bergs entdeckt der *Optimus* weitere Eigenarten der Musik und charakterisiert sie als eine Oper der Stimme: Arioso, Sprechgesang, Parlando, Falsett, Koloratur, gleiche Techniken plus Glissando bei den Chören. Die Musik sei nicht modern um jeden Preis; die Musik solle dem Drama folgen, die Sprache sei weder traditionell noch avantgardistisch. Der *Meridional* beschreibt weitere Facetten: Belcanto, serielle Musik, Perkussion, Folklore-Anklänge und charakterisiert die Musik als „zwingend und originell"; *L'Humanité* weist, wie schon oben bemerkt, auf eine Oper als einer Musik des Ostens hin mit anderen ästhetischen Präferenzen; Golea bemerkt, dass die Sänger zu Tragoden würden. Serret schreibt pointiert: „All das, sehr stilsicher, ist wirksam und dem Werk gut angepasst, das sich weigert im Monströsen zu gefallen und das die monströsen und halluzinatorischen Seiten des Shakespearschen Dramas ausgelöscht hat." Gavoty und Lonchampt nehmen offenbar die Vielfalt von Partitur und szenischer Inszenierung nicht wahr: Weder wird die über Berg hinausgehende Eigenart der Musik reflektiert, noch der unterschiedliche sozio-kulturelle Kontext der Entstehung der Oper, noch die Bedeutung des neuartigen Charakters der Szenenstruktur, noch die Bedeutung der Figuren, z. B. die einfallsreiche gesangstechnische Gestaltung der wahnsinnigen Ophelia, noch einiger Schlüsselpassagen.

Aus der Erfahrung der letzten hundert Jahre geht auch hervor, dass die Rezeption einer Literaturoper die Kenntnis der literarischen Grundlage voraussetzt und das Pochen auf Sprachverständlichkeit eher ein unangemessenes ästhetisches Argument ist. Trotzdem ist die Bedeutung der Kritiken Gavotys und Lonchampts nicht zu unterschätzen:

Die von Gavoty und in abgeschwächter Form auch von Lonchampt vertretene selbstbewusst vorgebrachte Position wird sicherlich auch möglich durch deren innere Haltung, Sprachrohr einer international tonangebenden Zeitung zu sein und daher im Besitz von Macht über „Sein oder Nichtsein" zu sein, wie dies Gavoty resümierend am Ende prompt formuliert. Diese Haltung wird sicherlich auch durch die weiteren exponierten Positionen der Kritiker als renommierter Organist bzw. als

Autor eines viel beachteten Lehrwerks bekräftigt. Der spätkoloniale Zeitgeist mit Frankreichs Selbstverständnis als „Grande Nation“ wird insbesondere durch Gavotys diskriminierende Äußerungen zum Spanischen deutlich. Dieser ohne irgendwelche Zurückhaltung ausgespielte Machtgestus Gavotys und kaum minder derjenige etwas subtiler vorgetragene Lonchampts hat sicherlich trotz aller positiver Stimmen in minder bedeutenden Zeitungen entscheidend dazu beigetragen, dass sich keine ausländische Bühne mehr für eine weitere Aufführung der Oper interessierte, sieht man von der Schwierigkeit einmal ab, die Oper in der rumänischen Originalsprache oder gemäß der Druckfassung in Italienisch präsentieren zu müssen.

Die beiden Marseiller Zeitungen *Le Provençal* mit Jean Abel sowie *La Marseillaise* mit Simone Serret führten wenige Tage vor der Uraufführung Interviews mit Bentoiu. Natürlich wollte man mit den Gesprächen den Komponisten dem Publikum näher bringen und somit auch zu den Besuchszahlen beitragen. Bentoiu einem breiteren Publikum schon vor der Uraufführung durch ein Interview vorzustellen, kann man sicherlich als ein Zeichen von großem Interesse an seiner Person betrachten, der auf diese Weise Gelegenheit gegeben wurde, sich selbst zu seinen künstlerischen Absichten zu äußern. Konsequenterweise finden sich im Interview Positionen zu einigen grundsätzlichen ästhetischen Fragen, die sich auch in seinem gleichzeitig entstandenen Werk *Image et sens* wieder finden. Ihre überraschende Aktualität in Annäherung an den heutigen, auf mediale Kommunikation ausgerichteten Zeitgeist mag weitere Argumente für eine Wiederaufführung in unserer Zeit bieten:

„Die Musik ist Denken, und mit den Mitteln der Musik ist der Mensch fähig, sich der Musik gegenüberzustellen und darüber zu kommunizieren, was er über die Welt aufgezeichnet hat…Ich bedaure, dass sich die Beziehungen zwischen den Menschen nur auf einer Basis von Konventionen bilden. In jedem von uns gibt es eine reiche innere Quelle…, die es sehr selten schafft, mit sich zu kommunizieren… Ich glaube also, dass die künstlerische Art eines der wichtigsten Mittel ist, die der Mensch zur Verfügung hat, um zu kommunizieren, d. h. soviel wie die wahrhafte innere Originalität seines inneren Seins“ […] Die Musik erzählt nichts, sie hört sich zu: Entweder wird sie verstanden oder sie existiert nicht. Die Mittel sind sekundär. Man soll die Mittel nicht vernachlässigen […], aber was mir am wichtigsten ist, ist der Sinn, den das Werk freilegen muss…Viele der heutigen Komponisten sind damit beschäftigt, besonders neue Mittel zu entdecken, ohne sich um die Wirkung auf den Hörer zu kümmern. Der Irrtum beginnt, wenn der Komponist sein eigener Zuhörer wird, wenn er weniger das künstlerische Resultat als die Neuheit der Mittel gesucht hat. Die Musik ist nicht gleich Akustik, die man erduldet. Und dafür, dass die Kommunikation zwischen dem Autor und dem Hörer sich maximal entfalten kann, ist es unmöglich gegen bestimmte musikalische Gegebenheiten zu verstoßen.“

Resumee

Die frankophonen Rezensionen beschreiben bzw. analysieren sehr stark die einzelnen Elemente der Opernproduktion und betrachten die Musik vielfach als Teil eines Ganzen. Bezüglich der Inszenierung insgesamt wird das Thema des Wahnsinns und der Todesverfallenheit der Figuren hervorgehoben. Dies geschieht bezüglich der Bühnengestaltung mit symbolischen Mitteln, die zugleich den expressionistisch

empfundenen Duktus der Musik unterstreichen soll. Der Gegenstand der stärksten Kontroverse zwischen aufgeschlossenen, liberaler denkenden Kritikern und solchen konservativen Typs, die sich stark an der Vorlage des Shakespeareschen Originals orientieren, das stark verkürzte, das dramatische Geschehen abstrahierende Libretto sowie die Textverständlichkeit und teilweise ein zu melismatischer, in scheinbarem Gegensatz zum diskursiven Fortgang der Handlung stehender Gesangsstil. Bentoius zuletzt ausgeführte Interview-Beiträge beziehen sich auf seine bereits in seiner gleichzeitig entstandenen Schrift *Image et sens* entwickelten Grundüberzeugung von einer Kommunikations-Synthese zwischen dem Komponisten, dem Interpreten und dem Zuhörer, die sich aber von konventionellen Haltungen freimachen muss, um einen inneren Zugang zum eigenen seelischen Reichtum zu erschließen. Im Sinne einer solchen, auch psychologisch motivierten Synthese ist auch die Intention einer Gesamtwirkung von Musik und Bühne zu verstehen. Dabei wird die Musik vom Komponisten nicht geschaffen um der Neuheit oder eines avantgardistischen Konzeptes willen, sondern um einen übergreifenden Sinn im Zusammenspiel von klingender Akustik und visueller Umsetzung zu bewirken. Dieser Punkt scheint – aufgrund der ästhetischen Unterschiede diesseits und jenseits des Eisernen Vorhangs – von der frankophonen Presse offenbar kaum beachtet worden zu sein.

Englischsprachige Kritiken

Auch in den englischsprachigen Rezensionen spielt das Verhältnis der Textfassung zum Original eine wichtige Rolle. Dies wird – allerdings auch schon im Marseiller *Optimus* an die Kontinuität und die Zeitlosigkeit des Hamlet-Stoffes gebunden. Entsprechend gibt der in den siebziger und achtziger Jahren in Paris tätige Korrespondent des *Herald Tribune* David Stevens seiner Rezension den Titel: *The Richness and Durability of Hamlet*. Damit meint er offenbar die reichen Deutungs- und Bearbeitungsmöglichkeiten des Stoffes durch die Jahrhunderte. Bentoius Bearbeitung findet bei ihm entsprechendes Verständnis: „Der Komponist, der auch sein eigener Librettist ist, bleibt in seiner Art Shakespeare treu“. Eine dem nationalen Erbe verpflichteten Haltung lässt ihn jedoch namentlich auf die Figuren hinweisen, die der Kürzung zum Opfer gefallen sind. Weniger langmütig nimmt Tony Mayer der *Opera* aus London Bentoius Bearbeitung hin. Zunächst weist er auch auf die unendlichen Spielarten der musikalischen Gestaltung des Stoffes durch die Jahrhunderte hin, argumentiert aber ähnlich wie Gavoty: der Text sei nicht zu verstehen, nur die „nacktesten Abrisse“ der Hauptcharaktere blieben übrig; er nennt die beträchtlichen Umstellungen und bezeichnet die Verkürzung eines fünfstündigen Dramas auf eindreiviertel Stunden als eine „drastische Behandlung“. Demgegenüber hält Stevens die Szenen für „fest verwoben“, weist aber auch auf die Komprimiertheit des Stoffes hin. Als einziger der Rezensenten sieht er die Notwendigkeit gewisser Vorkenntnisse des Publikums und illustriert die geforderten Szenensprünge an Beispielen.

Trotzdem charakterisiert er die Musik ein wenig abwertend als „geschickt eingesetzten Eklektizismus“, widmet sich aber in ausführlicher Weise in sachlicher Form der Orchestration, der Vielfalt der Gesangstechniken und dem guten Verhältnis der stimmlichen Intensität gegenüber dem Orchester. Er unterstellt Bentoiu aber eine gewisse Beschränktheit im Gebrauch des „Parlando-Rubato-Orbits“ und stellt einen

Bezug zwischen der „To-be-Szene“ mit einer Arie Massenets her. Damit wird das positiv Beschriebene wieder relativiert bzw. abgewertet. Mayer hingegen kommt summarisch zu dem Ergebnis einer „bemerkenswerten Balance zwischen Alt und Neu“, die fähig ist, den Zuhörer andauernd in seinen Bann zu ziehen. Damit spricht er das genaue Gegenteil von Lonchampts Eindruck aus.

Stevens abschließende Betrachtung ist angesichts seiner moderaten vorbereitenden Äußerungen überraschend: „Der totale Eindruck war weniger der von musikalischer Inspiration als theatralischer Wirksamkeit – der Komponist hat zwei frühere Opern und 25 Theaterszenen hinter sich“ – was wohl nicht nur eine sachliche Feststellung ist, sondern auch bedeutet, dass der Komponist seinen Teil noch immer nicht gelernt hat. Stevens Einschätzung scheint sich also der Beurteilung seiner Pariser Kollegen, insbesondere derjenigen Lonchampts, anzuschließen.

Resumee

Insgesamt erscheint die englischsprachige Kritik in jeder Beziehung verhaltener als die einerseits betont positive, andererseits vernichtend negative Kritik des frankophonen Raums.

Es werden sowohl negative als auch viele positive Aspekte genannt, obwohl schon der Titel von Mayers Kritik im *Herald Tribune* darauf hinweisen könnte, dass man sich nicht ganz damit abgefunden hat, wie die Oper mit dem geschichtsträchtigen Erbe der englischen Literatur verfahren ist. Gavotys, Lonchampts und nun auch Stevens’ Meinungen gegenüber den übrigen Kritikern scheinen zu belegen, wie weit die Meinungen auseinandergingen. Die Einschätzung der Realisation der Hauptrolle entsprechend dem dramaturgischen Willen Bentoius durch Salvador Novoa ist ein weiterer Dreh- und Angelpunkt in der kontroversen Einschätzung der Oper in der westeuropäischen Kritik: Stevens charakterisiert ihn als reizstark, energetisch und einschmeichelnd, Mayer wiederholt den Eindruck der Pariser Kritiker, dass man in ihm wirklich nicht den schizophrenen Charakter des Hamlet erkennen könne. Durch eine Wiederaufführung könnte eruiert werden, welche der Positionen im heutigen künstlerischen Kontext Bestand haben würde.

Deutschsprachige Kritiken (Österreich, Deutschland, Siebenbürgen)

Rezensionen in deutscher Sprache entstammen insgesamt drei deutschsprachigen Provenienzen: Siebenbürgen, Deutschland und Österreich.

Als hartnäckiger Verfechter einer siebenbürgischen Musikkultur bespricht Karl Teutsch im *Neuen Weg*, erschienen zwischen 1949 und 1992, einige europäische Kritiken. Damit folgt er dem Hauptanliegen dieser Tageszeitung, eine Plattform für die deutschsprachigen Gruppen in Rumänien zu sein, die der Lektüre einer Zeitung in der Landessprache nicht mächtig waren. Nur vordergründig will die Zeitung insbesondere durch ihre tagespolitischen Leitartikel zum Aufbau des Sozialismus beitragen. Teutsch beschränkt sich einseitig auf positive Zitate aus der frankophonen und englischen Presse, wodurch er bei seinen Lesern den Wunsch wecken will, dass die Oper auch in Rumänien gespielt werden solle: „Hoffen wir, dass sich unser Publikum bald wird davon überzeugen können.“ Schon in der einleitenden Passage be-

zeichnet Teutsch die Oper als bedeutendstes dramatisches Werk der rumänischen Musik nach Enescus *Œdipe*. Mit dem Hinweis auf *Œdipe* wird eine typische rumänische Perspektive deutlich, die auch in den Besprechungen der nachfolgenden Aufführungen von *Hamlet* in Rumänien eine aufschlussreiche Rolle spielt.

Die Rezensentin in der Juni Ausgabe der *Opernwelt* von 1974 und Mitherausgeberin einer französischen Studie über den Mailänder Regisseur Giorgio Strehler, Giovanna Kessler scheint sich mit den frankophonen Beiträgen beschäftigt zu haben, wenn auch sie am Anfang der Frage einer gültigen Opernfassung des *Hamlet* nachgeht, die drei essentiellen Themenkreise der Oper Hamlet/Ophelia/Tod wie im französischen *Meridional* darstellt oder die pantomimische Figurenführung im Sinne Goleas herausstellt. Fakten der Entstehungsgeschichte werden aber unrichtig dargestellt: So ist Wallmann nicht an Giovaninetti mit dem Hamlet-Projekt herangetreten, sondern umgekehrt.

Kesslers Kritik hebt sich deutlich von französischen und den durchwachsenen englischsprachigen ab, weil sie – wie alle vorliegenden deutschsprachigen Kritiken – die Oper durchgehend positiv beurteilt, indem sie bereits bekannte Argumente weiterentwickelt und neue Akzente setzt: Entschieden weist sie auf Bentoius Bearbeitung des Textbuches als einen neuen, überzeugenden Weg hin sowie auf das sich entwickelnde innere Drama, das alles Historisch-Politische beiseite lasse. Im Unterschied zu allen vorher untersuchten Kritiken schenkt sie auch dem Chor Beachtung und ordnet ihn der Rolle eines Kommentators in antiker Tradition zu. Die dramaturgische Konzentration der Handlung wird als schicksalhafte Unausweichlichkeit, in Bezug auf Hamlet als etwas Modern-Unbedingtes interpretiert, dem dennoch nicht ganz die Kennzeichen des Zögerers und Grüblers genommen worden seien. Damit wird eine der Hauptvorwürfe, die Schwäche der zu kurz geratenen Szenenfolge, entscheidend gemildert. Musikalisch ordnet sie die Musik zwar auch Bergs *Wozzeck* zu, nimmt aber gleichzeitig wiederum positiv die individuellen Weiterentwicklungen Bentoius und seine Souveränität im Umgang mit allen polytonalen, aleatorischen, seriellen und elektronischen Mitteln des 20. Jahrhunderts wahr. Euphorisch schreibt sie am Schluss: „eine Opernaufführung, die viele Opernhäuser vor Neid erblassen machen kann, und eine Oper, der man wünscht, dass sie auf Bühnen anderer Länder baldigst realisiert werde."

Die Autorin einer Rezension in der *FAZ* vom 20. Juni 1974, Sinah Kessler, schrieb eine Monographie über die Mailänder Scala und dürfte mit der Regisseurin Margherita Wallmann und Reynaldo Giovaninetti bestens vertraut gewesen sein. Sie interpretiert die Aufführung ähnlich positiv: „Es entsteht so ein psychologisches Panorama von einer Dramatik, die sich episch gibt und gleichzeitig das Epische dynamisiert." Abschließend äußert sie sich anerkennend über die Arbeitsleistung: „Die Opera von Marseille ist mehr als dreißig Jahre zurück, tanzte finanziell dauernd am Rande des Abgrundes. Daß sie diesen *Hamlet* trotz alledem auf so hohem Niveau verwirklichen konnte, spricht für den Impetus aller Mitwirkenden wie für Bentoius Werk, das jeden einzelnen zu Höchstleistungen animierte."

Die österreichische Rezension Carola Eckarts ist ähnlich den deutschen strukturiert: Dem Bericht über den Valcarenghi-Preis mit seinen namhaften Juroren folgt eine

positive Beschreibung der szenischen Gestaltung mit ihrer Konzentration auf das innere Drama, dann eine Charakterisierung der musikalischen Vielfalt, zuletzt Lob für alle Akteure. Eckart akzentuiert jedoch deutlich, dass es Bentoiu um die Synthese von Tradition und Gegenwart gehe. Im Gegenzug zu Stevens und Gavotys pauschalisierenden Darstellungen ist ihr offenbar der Kontrast zwischen den variierten Sprechgesang- Partien der Solisten und der modern-ariosen Gestaltung Hamlets und Ophelias aufgefallen.

Resumee

Insgesamt nimmt man bei den genannten deutschsprachigen Rezensionen ein größeres Maß der Einlassung auf Neues und Anderes wahr. Deutlich wird der Versuch, das Neue der Textfassung sowie die Eigenart von szenischer Gestaltung und Musik für sich bestehen zu lassen und zu ergründen, worin im eigentlichen Sinn das Besondere dieser Hamlet-Interpretation liegt, indem man sich um Erklärungen für den gekürzten Text bemüht, die Gestaltung der Bühne und die Vielfalt der musikalischen Mittel ausführlich würdigt und mit einer zusammenfassenden Einschätzung abschließt.

Die sprichwörtliche *deutsche Gründlichkeit* in der ganzheitlichen Betrachtung der Oper hat also unerwarteterweise zu einer toleranten Position geführt, die sich in ihrer Distanz zu feststehenden normativen Überzeugungen in gewissem Gegensatz zur franko- und anglophonen Einschätzung befindet und einer möglichen Wiederaufführung positiv gegenüberzustehen scheint.

II. Nationale Rezensionen der Aufführungen in Bukarest 1971, 1975, 1992 und 1996

Konzertante Präsentationen in Bukarest 1971 und 1992

Der szenischen Uraufführung am 26. April 1974 ging eine konzertante Uraufführung im Rahmen des *George-Enescu-Festivals* am 19. November 1971 voraus. Eine weitere erfolgte im Februar 1992 in Bukarest. Die Besprechungen zur konzertanten Erstaufführung 1971 liegen in italienischer Sprache vor, erweisen sich aber als Übersetzungen von Rezensionen in rumänischen Fachzeitschriften. Möglicherweise wurden diese Übersetzungen auch in Italien im Zuge der Entgegennahme des *Guido-Valcarenghi-Preises* durch Bentoiu publiziert, um das Vorhaben zu bestärken, die Oper konzertant wie szenisch aufführen zu wollen. Pinter berichtet, dass der Enthusiasmus über die neue Oper Bentoius einhellig gewesen sei. Hoffman spricht von einer „brillanten Erfahrung in Bukarest“ und erwartet, dass diese Aufführung die Pforten für eine bessere Zukunft der Oper in Rumänien eröffnen werde, insbesondere auf internationaler Ebene. Dieser Aspekt ist möglicherweise auf dem Hintergrund zu sehen, dass die *Nationaloper Bukarest* keine Glanzzeit durchlebt[9]

9 Vgl. Octavian Lazar Cosma, Die *„Rumänische Oper“ in Bukarest – Diachronie und Repertoire*, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*, Heft II, Chemnitz, 1999, S. 74–79, S. 79, auch: http://www.gko.unileipzig.de/fileadmin/user_upload/musikwissenschaft/pdf_allgemein/arbeitsgemeinschaft/heft4/0414-Cosma.pdf, zuletzt aufgerufen am 30. November 2014.

und gerade jetzt mit Smaranda Oteanu eine neue Intendantin erhalten hatte. Man erhoffte sich offenbar eine positive und qualitätssteigernde Entwicklung sowohl auf rein nationaler wie auch künstlerischer Ebene.

Im Hinblick auf die konzertanten wie auch die beiden szenischen Umsetzungen in Bukarest 1975 und 1996 muss man betonen, dass im Gegensatz zu den eher deskriptiv auf die Beschaffenheit und Qualität der einzelnen Aufführungselemente ausgerichteten westeuropäischen Besprechungen der Blickwinkel hier grundsätzlich anders erscheint. *Hamlet* wird weniger als ein berühmtes Beispiel englischer Weltliteratur als in der philosophisch-ethischen Tradition von Enescus *Œdipe* gesehen. Möglicherweise entspricht dies sogar Bentoius Grundeinsellung, denn seine radikalen Kürzungen im Drama lassen gerade den existentiell-symbolischen Gehalt umso stärker hervortreten. Der Blickwinkel der Berichte verschiebt sich bei diesen Ausführungen daher in zweifacher Hinsicht: Vordergründig sieht man in *Hamlet* einen weiteren bedeutenden Baustein der nationalen Operngeschichte. Dies suggeriert Radu Stan in seiner Rezension der szenischen Umsetzung von 1975 in *Muzica*, indem er U. a. demonstrativ auf das Datum einer Aufführung von *Œdipe* am 22. September 1958 in Bukarest verweist. Doru Popuvici bezieht sich direkt auf den philosophisch-mythologischen Gehalt: Beiden Opern sei der Kampf des Menschen gegen das Hässliche, und damit gegen sein Schicksal eigen. Es wird deutlich, dass die beiden Aspekte, eine neue bedeutende Oper in der Tradition *Œdipes* zu erwarten, und philosophische Beziehungen zwischen beiden Stoffen zu sehen, kaum voneinander zu trennen sind. Im Hinblick auf die konzertanten Aufführungen 1971 und 1992 ist in weiterer Konsequenz auffällig, dass die Beziehung zwischen dem Textbuch und einer Interpretation im Sinne des 20. Jahrhunderts von vielen Besprechungen hervorgehoben wird: Hoffman bemerkt, dass Bentoiu „der Tyrannei des Verlaufs entkommen sei"; nach Pinter hat sich Bentoiu zwar nicht vom ursprünglichen Gehalt des Dramas entfernt, wohl aber von der Atmosphäre des Originals. *România Literară* und *Săptămâna* heben die zeitgemäße Sprache hervor. Ada Brumaru bemerkt bezüglich der konzertanten Aufführung 1992 die Konzentration des Textes auf Wesentliches, z. B. den Dialog Hamlets mit dem Geist als seinem eigenen Schatten, womit sich die Modernität der Oper, aber auch allgemein der Sinn insbesondere in Verbindung mit der Musik erschlösse und zu einer neuartigen Atmosphäre verdichte. Offenbar zieht die konzertante Darbietung auch eine sehr bewusste Wahrnehmung eine „starken Struktur" bzw. „eine solide Logik des dramatischen Werks" nach sich. (*Scânteia*, Hoffman) Der Konzentration auf Wesentliches wird ein meditatives Moment aufmerksamer Rezeption beigemessen, um den Charakter der Oper als „menschlich und voller Leidenschaft" (*Săptămâna*) stärker auf sich wirken zu lassen; in diesem Zusammenhang wird die besondere Rolle der Musik deutlich, die die der Idee der Oper entsprechenden Gefühle wachruft: sie löse seelische Reaktionen aus, der vokale Charakter mache die menschlichen Abgründe sinnfällig, der Chor wird als vokale Macht charakterisiert, die Orchesterfarben beschwörten eine harmonische Welt voller Vollkommenheit und Schönheit herauf (Pinter, Hoffman). Auf diese Weise entstehe eine Vorstellung von der Bildlichkeit der Musik auch ohne wirkliche Szenerie. Demgegenüber sieht Brumaru das Orchester als unruhigen Fluss, als Pathos der Dunkelheit mit schockartigem Charakter, der den Faden der Tragödie repräsentiere.

Resumee

Es wird deutlich, dass in der rumänischen Rezeption eine perspektivische Verschiebung festzustellen ist und die stärker metaphorische und manchmal pathetisch klingende Sprache genau das als positiv erscheinen lässt, was insbesondere bei Gavoty und Lonchampt diametral anders beurteilt wurde: Bentoius *Hamlet* wird nicht mehr ausschließlich am Original bemessen; dadurch erscheint der Inhalt nicht mehr zurechtgestutzt, sondern im Rahmen einer symbolisch-mythologischen Sichtweise unmittelbar als bildlich-plastisch vor Augen geführt. Der Sinn der Oper wie der literarischen Vorlage wird metaphysisch abgeleitet und nicht mehr am Buchstaben des originalen Wortlauts festgemacht. Die Textverständlichkeit rückt in den Hintergrund, der Sinnzusammenhang mit seinem engen Bezug zur Musik wird ungleich stärker betont. Die Musik wie das Sujet werden in der rumänischen Tradition und nicht mehr desavouierend als ein Abklatsch der Opern Alban Bergs gesehen. Der vokale Charakter ist kein Hinweis auf sinnlose Vertonungverläufe (Lonchampt), sondern macht den tragischen Charakter des Werkes aus. Die Musik berührt unmittelbar und wird nicht als oberflächlich empfunden.

Die szenische Aufführung 1975 in Bukarest

Bei dieser szenischen Aufführung wie auch bei denjenigen von 1981 und 1996 führte George Teodorescu Regie, was offenbar für Bentoiu selbst, der dem Regisseur eine lange biographische Notiz widmete[10], wie auch allgemein für die Oper ein Glücksfall war. Teodorescu war ein äußerst vielseitiger Regisseur, der zwar ursprünglich vom Theater kam, aber in Rumänien auch durch seine Operninszenierungen, Filme, Fernsehproduktionen und Experimentalhappenings bekannt wurde. Durch Jahrzehnte inszenierte er am renommierten Jüdischen Theater Bukarest, das auch Gastspielreisen ins europäische Ausland unternahm. Mit dem Beleuchter Roland Laub, der immer wieder bemerkenswerte künstlerische Akzente zu setzen vermochte, bildete Teodorescu ein Team. Paul Popescu (*1929), der in den 1970er Jahren Chefdirigent des Nationalen Radioorchesters Rumäniens war, zudem die Orchester in Ploieşti und Timişoara leitete und zahlreiche Gastdirigate im europäischen Ausland annahm, leitete diese Aufführung. Die konzertante Aufführung 1971 dirigierte Erich Bergel.

Florin Diaconescu als Hamlet und Silvia Voinea als Ophelia entdeckten die „Rollen ihres Lebens".

Alle szenischen und konzertanten Aufführungen wurden von ihnen bestritten. Beide Interpreten erlangten durch vielseitige Rollenangebote europäischen Ruhm, auch im westlichen Ausland.

Bentoius Tochter Ioanna übernahm immer wieder die Rolle der Königin-Schauspielerin.

10 http://www.romlit.ro/george_teodorescu_-_un_regizor_complet, zuletzt eingesehen am 30. November 2014.

Die eher auf synthetisierende Analyse als auf Deskription und Zuordnung beruhende rumänische Rezeption steigert ihre Aussagen noch im Hinblick auf die szenische Umsetzung am 19. November 1975, ohne Veränderung der rezeptiven Parameter.

Radu Stan bemerkt euphorisch, dass *Hamlet* alles Vorherige in den Schatten gestellt habe und es mit Berg, Henze und Menotti aufnehmen könne. Vartolomei sieht die Oper nicht nur als eine „Idee des Spektakels" in Anspielung auf die dramatischen Geschehnisse, sondern als ein „Spektakel der Ideen", das dazu aufrufe, das Spektakuläre des Ganzen immer im Blickfeld zu haben und sich nicht nur auf die Musik zu fokussieren. Doro Popovici streicht sehr deutlich die Chance der Bukarester Oper mit *Hamlet* heraus: „Nach einer grauen Zeit des Opernlebens – über die man schon in der Presse berichtete – hat man jetzt den Erfolg nicht mit großen Klassikern, sondern mit einer großen, rumänischen Oper."

Der Komponist Popovici betont weiterhin die Beziehungen der Musik zu Enescu und bespricht positiv die schärferen harmonischen Dissonanzen, die emanzipatorische Behandlung des Schlagwerks und die Aufrechterhaltung einer vokalen Tradition im Sinne Enescus. Verallgemeinernd hebt er die osteuropäische Tradition in ihrer Vermischung und Farbigkeit hervor. Damit wird ein anderes Verständnis von osteuropäischer Tradition deutlich, als dies Martinoty in *L'Humanité* artikulierte, der diese mehr als Tradition im Sinne eines linksgerichteten Idealismus verstand.

Stan betont die dominante sinfonische Struktur; die szenische Umsetzung vermittle aber deutlicher, dass die Musik mit allen anderen Faktoren der Inszenierung zusammenwirke. Auch sie sei dem dramatischen Sinn untergeordnet. Vartolomei begreift zwar das Allumfassende des stattfindenden dramaturgischen „Spektakels", sieht die Musik jedoch letztlich als den wichtigsten Faktor an, da sie „dicht, intensiv, sinnerfüllt und suggestiv" sei. Trotzdem lobt sie auch Dekor, Kostüme, Beleuchtung und Farbgebung, kritisiert jedoch die szenische Aktion sowie die Gestik der Sänger. Das „Spektakel der Ideen", das in erster Linie der Regie des vielseitigen George Teodorescu geschuldet ist, besteht also im sinnbestimmten Zusammenspiel aller Faktoren. All dies wird jedoch wieder eher in einen synthetisierenden Kontext gestellt, da Vartolomei wie auch Popovici die Suche nach Wahrheit bzw. den Konflikt zwischen Wahrheit, Lüge und Schein als das wichtigste Thema der Oper ansehen. Im Gegensatz zu den französischen Kritiken, die vom Bühnenaufbau das Thema des Todes ableiten, fokussiert Vartolomei ihre Aussagen über die Entsprechungen aller dramaturgischen Elemente zu einer allumfassenden Deutung der Dramaturgie der Bukarester Inszenierung: Alles, was Schein/Lüge ist, wird schwarz/weiß inszeniert; auch Hamlet kämpft mit der Lüge um die Lüge; der Augenblick der Wahrheit ist hingegen farbig in der Theaterszene gestaltet.

Resumee

Die Rezensionen von 1975 nehmen zwar auch die Originalität der Inszenierung Teodorescus zur Kenntnis und äußern sich positiv über alle anderen dramaturgischen Elemente, die sie im engen Verbund mit der Musik sehen; diese wird auch in der Tradition Enescus gesehen, aber dieser Tradition nicht einseitig untergeordnet, wie

dies entsprechend in Westeuropa mit der Zuordnung zu Berg geschah. Letztlich dominiert wie schon in den konzertanten Aufführungen eine metaphysisch-philosophische Deutung, die sich kaum mit der Frage nach dem Original und dessen wortwörtliche Reproduktion im Libretto aufhält.

Die szenische Aufführung 1996

Die Rezensionen anlässlich der im Rahmen des *George Enescu-Festivals* 1996 präsentierten szenischen Aufführung könnte man unter der Feststellung zusammenfassen, dass sich in Bezug auf die thematische Referenz kaum etwas geändert hat. Mit George Teodorescu, Roland Laub, Florin Diaconescu, Silvia Voinea und Ioanna Bentoiu (die allerdings für eine erkrankte Kollegin einsprang) war die Besetzung die gleiche wie 1975. Einzig erfuhr die Oper eine andere Direktion durch den 1964 geborenen und dirigentisch sehr ambitionierten Camil Marinescu, die auch bereits die konzertante Aufführung von 1992 bestritten hatte.

Die grundsätzliche Perspektive der Besprechungen bleibt stark auf den ideellen Gehalt gerichtet, weil man wiederum einen Bezug zu *Œdipe* sieht. Zottovieanu hält sie für„die wichtigste Oper nach *Œdipe*"; Gheciu betrachtet Enescu als den Vorgänger Bentoius, Vartolomei weist der Oper den gleichen Stellenwert zu wie *Œdipe* nach der Uraufführung 1936. Gheciu hält die geistige Ebene für entscheidend, identifiziert den Chor als metaphysischen Denker und bemerkt die sinfonische Konstruktion. Anghulescu und Zottovieanu halten den Weg zur Wahrheit für die Essenz der Oper. Anca Florea weist auf „Licht" als das letzte Wort des I. Aktes hin. Durch Licht finde man allmählich zur Wahrheit.

Ein besonders aufschlussreicher Aspekt der Besprechungen 1996 ist überraschenderweise ihr Charakter des Rückwärtsgewandten und Nostalgischen: Avakian erinnert an eine spektakuläre Uraufführung, die Oper sei aktuell wie vor 25 Jahren, die Rollen seien damals gut besetzt gewesen. Vartolomei stellt fest, dass weder Musik noch Regie alt geworden wären, für Zottovieanu hat die Oper ihre suggestive Kraft behalten und Gheciu wie Avakian wünschen sich einen Platz im Repertoire.

Avakian stellt die Oper neben andere national bedeutsame Opern wie *O Noapte Furtunoasa* von Paul Constantinescu. Bei Vartolomei, die, wie oben beschrieben, schon 1975 die Oper besprochen hatte, ist fast schon ein schwärmerischer Unterton zu spüren: Bentoius Oper sei 1974 geboren worden, der Erfolg habe bereits 1971 begonnen, vor 21 Jahren habe sie sich ihren Platz neben *Œdipe* erobert; Florin Diaconescu sei noch immer der einzig mögliche Hauptdarsteller. Auch Zottovieanu attestiert ihm die Rolle seines Lebens.

Anca Florea begründet den Erfolg der Oper durch drei seltene Qualitäten: ein genialer Komponist, eine außergewöhnliche Regie, eine außergewöhnlich gute Interpretation bzw. Umsetzung. Grigore Constantinescu hält die Oper für historisch essenziell im 20. Jahrhundert, bleibt aber eine Begründung schuldig.

Resumee und Ausblick; Irving Lowens Kritik der Aufführung von 1981

Wie oben schon bemerkt, kann man in Bezug auf die Besprechungen der letzten Aufführung von 1996 das Rückwärtsgewandte feststellen, verbunden mit einem nostalgischen Unterton, dessen pathetischer Charakter insbesondere im Zusammenspiel der Elemente der sprachlichen Darstellung zustande kommt. In fast jeder Hinsicht scheint sich eine gewisse Saturiertheit über das Erreichte eingestellt zu haben: Die Musik hat ihre Gültigkeit behalten, das in das Regiekonzept eingebundene Bühnenbild sowie die Lichteffekte und die Farbsymbolik sind überzeugend, die Regie trägt in entscheidendem Maße zum Verständnis des ideellen Gehaltes bei. Der Oper wird ein Status an der Seite *Œdipes* beigemessen, und man wünscht sich ihre Beibehaltung im Repertoire; der Hauptdarsteller Florin Diaconescu möchte mit der Produktion sogar ins Ausland gehen. Die Aufführungen werden zwar von verschiedenen Dirigenten geleitet – Erich Bergel 1971, Paul Popescu 1975, Cornel Trăilescu (*1926) 1981, Cristian Mandeal (*1946) 1992 und Camil Marinescu 1996; die Orchester bleiben aber das Nationale Radiosinfonieorchester (1971, 1975, 1992) sowie die Philharmonie George Enescu Bukarest (1981, 1996).

Bei etwas kritischerer Betrachtung täuscht der positive Anschein des Opernevents allerdings: Bentoius Oper wird mit den gleichen sprachlichen Formeln gefeiert wie 1975, wozu vor allem gehört, dass diese immer wieder zu Enescu und seiner Oper *Œdipe* in Beziehung gesetzt wird. Festzuhalten bleibt, dass 1996 keine neuen, weiter führenden Impulse gesetzt wurden. Die Aufführung von 1996 hatte also insofern musealen Charakter, als sie möglicherweise der Not gehorchend auf das alte bewährte Team von Regie und Besetzung von 1975 bzw. 1981 zurückgriff, statt neue Darsteller heranzuziehen und über eine neue, zeitgemäßere Dramaturgie nachzudenken.

Sieht man von den in knapper Weise von Diaconescu und Constantinescu geäußerten Wünschen nach einer Präsentation auf internationaler Ebene ab, fällt auf, dass die Oper fast ausschließlich in der nationalen Tradition gesehen wird.

Entgegen allen vorgebrachten Erwartungen und Beteuerungen wurde die Oper weder fester Bestandteil des Repertoires der Bukarester Oper noch wurde insbesondere 1996, nach dem Ende des Kalten Krieges, ein Versuch unternommen, die Oper im Ausland zu etablieren. Die Berichterstattung erstarrt nicht nur in dem Gebrauch altbewährter Paradigmen, sondern auch – pointiert ausgedrückt – im Mythos der eigenen Geschichte, die nicht den Ehrgeiz für neue Impulse und Umsetzungen hat mit dem Ziel, sich nach einem historischen Wendepunkt mit anderen Opern auf internationaler Ebene zu messen. Lieber bescheidet man sich mit einer geradezu hermetisch abgeschotteten, um sich selbst kreisenden Nabelschau, um den Preis, das Projekt *Hamlet* nicht fortzuentwickeln zu können, obwohl z.B. die Kontaktaufnahme nach England, dem Mutterland von *Hamlet,* oder Frankreich, kulturell mit Rumänien seit jeher verbunden und das Land der Uraufführung der Oper, denkbar gewesen wären.

Wahrscheinlich sind für diese Haltung untergründige Faktoren bestimmend, die heute, 2014, bereits aus dem Blickfeld geraten sein könnten, aber doch beachtet

werden müssen. Dazu muss man von Bentoius eigener Deutung seiner Oper ausgehen, die etwas anders geartet ist als diejenige seiner Rezensenten und berücksichtigen, dass die Oper 1966–1969, also mitten im Kalten Krieg geschrieben wurde: „Alle individuellen Existenzen sind ausgelöscht durch den endgültigen Lauf des tätigen Schicksals. Das Schicksal löscht Untaten, Unfähigkeiten, Perversität, Lüge, Schwachheit, Brutalität, um Platz für Hoffnung zu machen: der Chor im Finale zeigt den Anfang eines aufsteigenden Weges nach dem verlängerten Abstieg ins Inferno."[11]

Es scheint nicht falsch, in Bentoius Affinität zu klassischen Stoffen eines seiner Mittel zu sehen, gesellschaftspolitische Aussagen so sehr ins Allgemeingültige zu kehren, dass sie zwar kaum als solche identifizierbar sind, aber auch politisch dechiffriert werden können. *Hamlet* wäre demnach eine Parabel für den Status quo eines Lebens unter einer sozialistisch-diktatorischen Staatsmacht. In einem politischen Klima, in dem sich der Bürger jederzeit mit einer gesellschaftlichen, ja sogar seiner existenziellen Vernichtung auseinandersetzen muss und das herrschende System sich mit einem immerwährenden Widerspruch zwischen Wahrheitsansprüchen der Ideologie gegenüber den real existierenden Verhältnissen konfrontiert sieht, die so nicht sein dürfen, wird die Suche nach der Wahrheit, das Ringen um Sein statt Schein, umso dringlicher. Bentoiu appelliert somit an ein nicht näher umrissenes Schicksal, das das ständig zu ertragende Leid hinter sich lassen will und nach einer Perspektive der Hoffnung auf Verbesserung der fragwürdigen Lebensverhältnisse ruft.

Eine solche Deutung mag, artikuliert man sie so offen, plakativ und zu einfach klingen; entscheidend ist aber in Bezug auf die Rezeption der Oper nicht eine bewusstseinsmäßige Ausformulierung, sondern die untergründige psychische Ein- bzw. Nachwirkung beim ganz subtil angesprochenen Rezipienten.

Erst in der Forschung nach 2010 scheinen Aspekte, die die vorherrschende politische Situation auch bei unpolitisch scheinenden Kunstgegenständen wie *Hamlet* einbeziehen, relevant zu werden. Bottez stellt fest: „Historically, the libretto was influenced by the reality of he communist regime of the time. Thus, the scene in which Claudius is praying and the prince refrains from killing him lest he should be redeemed is surpressed altogether, since religion was banned by communist ideology. Likewise, all bawdy allusion is purged from Ophelias ravings, since socialist censorship was bound to boundlerise all unhealthy lack of decorum."[12]

Monica Matei-Chesnoiu umreißt in ihrer Studie *Shakespeare in the Romanian Cultural Memory* das grundsätzliche Verhältnis in Rumänien gegenüber Shakespeare während der kommunistischen Periode: „In the Communist period that followed the war, the theatre increasingly capitalized on Shakespeare as a subversive weapon to undermine the unwanted but much feared Russian cultural domination and the alien ideology the Communist officials wanted to impose. The Romanians at that time were psychologically prepared to understand Hamlet's dilemma and the veiled and

11 Dokumentiert in der Rezension Anca Floreas (s. Anhang).

12 Alina Botez, *Other and Mother in Shakespeare's HAMLET and the operas it inspired*, in: *University of Bucharest Review*, Vol. XIV. (Vol.II-new series), 2012, Nr.1, S. 39–48, S. 48.

ambivalent hope for revenge. In those depressing years, Shakespeare was a shelter and a collective place of refuge from the implacable adversities of life and politics."

Den abstrakten Charakter der Bearbeitung der Vorlage für die Oper interpretiert sie auf dem Hintergrund der Zeit: „The setting gives Pascal Bentoiu's music the status of an absolute abstraction in relation to Shakespeare's tragedy. Revenge, murder, power and politics are marginal issues in this Romanian musical *Hamlet*. The opera becomes primarily a drama of knowledge, conscience, and of candidly confronting the mutations of Providence […] The result is an abstraction, which questiones marginally the absolute directives of the predominant communist ideology of the time."[13] Konsequenterweise könnte dies bedeuten, dass bei der Abfassung des Librettos auch strategische Gesichtspunkte eine Rolle gespielt haben, wie die kommunistische Zensur zu umgehen sei. Auch dieser Aspekt würde zumindest teilweise die gegenüber dem Original inhaltlich abstrahierte Fassung erklären, was jedoch weiterer Forschung vorbehalten bleiben mag.

Der Prozess der Nachwirkung sozialistischer Herrschaft im kollektiven Unbewussten hielt offenbar noch weit bis in die 1990er Jahre an, und der Schaden, den das *Ceauşescu*-Regime und die *Securitate* im Innenleben der Menschen angerichtet hatten, schien noch keineswegs überwunden. Das nostalgische Festhalten an einer der Zeit des Kalten Krieges entstammenden und scheinbar bewährten Opernproduktion sowie ein allgemeiner *common sense* in Bezug auf die Abfassung von Rezensionen könnte ein Hinweis auf eine Situation in den Jahren nach 1990 sein, die Verunsicherung im Hinblick auf die politische, moralische wie allgemein die existentielle Situation in Verbindung mit einer Prognose der Ungewissheit bezüglich der Zukunft hervorruft. So wäre jedenfalls auch in kultureller Hinsicht eine künstlerisch-ästhetische Situation mitsamt ihrem Rezeptionsprozess zu verstehen, die noch nicht so weit ist, sich neuen Gegebenheiten vollends anpassen zu können oder zu wollen, sondern im wie ehedem vertrauten Zustand seines „So-Seins" verharrt und noch nicht den Mut zum „Anders-Sein" entsprechend einer anders gearteten Situation aufbringt. Selbst die von Bentoiu beschworene Hoffnung als die Grundvoraussetzung für Veränderung kann sich nicht entfalten, weil grundsätzlich Zukunftsvisionen fehlen, die das in die Hoffnung vor jeder Erfahrung gesetzte Vertrauen bestätigen und im Ergebnis einlösen würden. Entsprechend bleibt eine Aufführung von *Hamlet* in historisierender Geste, die es bei einer Hoffnung als bloß gedachter und in eine unbestimmte Zukunft projizierter Utopie belässt.

Aus dieser bewusstseinsmäßigen Grundkonstellation heraus deutet die Fixierung auf Enescu als Bentoius Vorgänger, die Wiederholung der nationalen Errungenschaften mit *Œdipe* als Feldzeichen kulturellen Selbstverständnisses sowie die unveränderte Übernahme eines über zwanzig Jahre alten Regiekonzeptes auf eine geistige Stagnation in der Mitte der 1990er Jahre hin, deren untergründige Quelle mit einer national flächendeckenden Orientierungskrise identifiziert werden kann. Psychisch regredierende Kräfte einer eigentlich vergangenen unheilvollen Situation

13 Monica Matei-Chesnoiu, *Shakespeare in the Romanian Cultural Memory*, darin insbesondere Ch. 6: *Staging Revenge and Power from the Margins: Masks of Romanian „Hamlets"*, Madison Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press 2006, S.194, 204ff.

und progredierende Kräfte eines „Prinzips Hoffnung“ im Sinne von Bentoius Dramaturgie scheinen sich gegenseitig zu blockieren. Wo also wäre Wahrheit zu suchen?

Auch sieben Jahre nach der Rumänischen Revolution von 1989 dauerte eine Auseinandersetzung von bürgerlich-demokratischen Kräften mit solchen, die zwar während der rumänischen Revolution von 1989 dem Ceauşescu-Regime entgegengetreten waren, sich aber nicht grundsätzlich von der Idee des Sozialismus verabschiedet hatten, noch an: Im Jahr der letzten Opernaufführung von *Hamlet* 1996 wurde die PdSR in einem zweiten Wahlgang von der *Demokratischen Konvention* abgelöst, wobei allerdings schon nach vier Jahren, 2000, die alten Verhältnisse, die sich unmittelbar aus dem Sozialismus heraus entwickelt hatten, durch die PdSR wieder hergestellt wurden.[14] Auch nach seinem Beitritt zur Nato und der EU scheint sich Rumänien immer noch auf einem kulturpolitisch uneindeutigen Weg zu befinden, weil bestimmte, mit der sozialistischen Zeit einhergehende Wertvorstellungen und deren fragwürdige Konsequenzen einerseits noch nicht abgelegt sind, man sich aber andererseits von anderer, jedoch systemisch wie ideologisch kaum umrissener Seite her neu definieren will und muss.

Es scheint, dass eine Wiederaufnahme der Oper in Rumänien mit einer Anknüpfung an den Erfolg von *Hamlet* einerseits nicht problematisch erschiene, insbesondere im Hinblick auf ihre wertbeständigen ästhetischen Qualitäten, andererseits kulturpolitisch durch das Verharren in einer von Unentschlossenheit geprägten Situation des sich nicht Neu-Identifizieren-Könnens erschwert wird.

International gesehen scheinen vernichtende (Gavoty) wie auch sehr kritische, aber zurückhaltende Rezensionen (Lonchampt, Mayer, Stevens) gerade in Blättern von großer Reichweite den Weg der Oper in die europäischen Opernhäuser sehr erschwert zu haben. Dafür ist nicht zuletzt eine seinerzeit kritische bis ablehnende Haltung gegenüber der kompositionsstilistischen Eigenart moderner Opern verantwortlich zu machen. Insbesondere aus heutiger Sicht desavouieren sich aber Rezensionen der 1970er Jahre eines Gavoty oder Lonchampts durch ihre Einseitigkeit und ihren vorgefassten Standpunkt. Im Nachhinein bestätigt sich dies auch aus allgemeinerer Perspektive, wenn Hirsbrunner in seiner *Studie Die Musik in Frankreich im 20.Jahrhundert* den reaktionären Konservativismus Gavotys entlarvt: „Gegen die neue Musik erhoben sich aber zugleich kritische Stimmen. Bernhard Gavoty polemisierte unter dem Pseudonym *Clarendon* in *Le Figaro* gegen die Wiener Schule und die Serialisten. Für Gavoty ist Schönberg der Zauberlehrling, der das ganze Unheil über die Musik gebracht hat.“[15]

14 wikipedia.org/wiki/Präsidentschaftswahlen_in_Rumänien_1996, abgerufen im Frühjahr 2014

15 Theo Hirsbrunner, *Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert*, Kassel 1995, S. 210, 214.

Gavoty ging es also gar nicht primär um Bentoiu, sondern prinzipiell um seine Vorurteile gegenüber allen, die die Mittel einer zeitgemäßen Musiksprache anwandten. Gerade im Hinblick auf Bentoiu wäre es angebracht gewesen, sich mit den tieferen Beweggründen für die Anwendung bestimmter musikalischer Mittel auseinanderzusetzen, da Bentoius *Hamlet* ganz besonders die Sinnhaftigkeit seiner musikalischen Mittel in den Mittelpunkt der Auseinandersetzung mit der Oper rückt. In dieser Hinsicht ist grundsätzlich die konziliantere und umfassendere Haltung Antoine Goleas in seiner *Esthetique de la musique contemporaine* von 1954 weit hilfreicher.

Dass *Hamlet* auch international anerkannt werden könnte, zeigt bereits die enthusiastische Rezension des amerikanischen Buchautors und Musikologen Irving Lowens, der die szenische Umsetzung 1981 beim *George Enescu-Festival* erlebte und voller Begeisterung in den amerikanischen *Opera News* schrieb : „and reached an awe-inspiring peak on September 24 with a stunning presentation of Pascal Bentoiu's *Hamlet*, an opera ready to enter the world repertory"(!).

Aufgrund des herrschenden Kalten Krieges konnte diese Rezension eines ernstzunehmenden amerikanischen Musikwissenschaftlers in Rumänien leider nicht zur Kenntnis genommen werden.

Aus einem internationalen Blickwinkel heraus bekräftigt und bestätigt sie das umfassende Lob, das die Oper anlässlich ihrer Uraufführung in unbedeutenderen französischen Blättern sowie im deutschsprachigen Ausland erfahren hatte, die sich aber allesamt minuziös mit den dramaturgischen und musikalischen Faktoren der Oper auf sie eingelassen und sich mit ihr auseinandergesetzt hatten.

Wäre also demzufolge eine Wiederaufführung achtzehn Jahre nach ihrer letzten Realisation auch auf internationaler Ebene möglich? Prognosen sind immer ein unsicheres Geschäft; davon abgesehen ist diese Frage im vorliegenden Falle nicht eindeutig zu beantworten:

Im heutigen Zeitalter ist eine dogmatische Sichtweise auf die musikalischen und dramaturgischen Mittel einer pluralistischen Anschauung und deren praktischer Realisierung gewichen. Die ideologischen Auseinandersetzungen zur Rolle des Neoklassizismus in Frankreich in der zweiten Hälfte des 20.Jahrhunderts, zum Serialismus und zur Aleatorik in den 1960er und 1970er Jahren, der Prozess der Integration elektronischer Mittel, das Hinterfragen der regressiven Elemente der „Neuen Einfachheit" der 1980er Jahre sowie die Rückkehr zu einem traditionellen Instrumentarium haben sich weiterentwickelt zu einem individuellen Pluralismus, der weitgehend frei von nationalen Schranken und Ressentiments gegenüber einer ästhetischen Richtung ist. In einer solchen Sphäre hätte auch ein musikalischer Eklektizismus, als der die jenseits des *Eisernen Vorhangs* entstandene Musik im Westen mitunter gescholten wurde, problemlos ihren Platz, auch, weil man mittlerweile ihre in mancher Hinsicht gegenüber der in Westeuropa entstandenen Musik überlegene Ausdruckskraft als genuin original anerkannt hat.

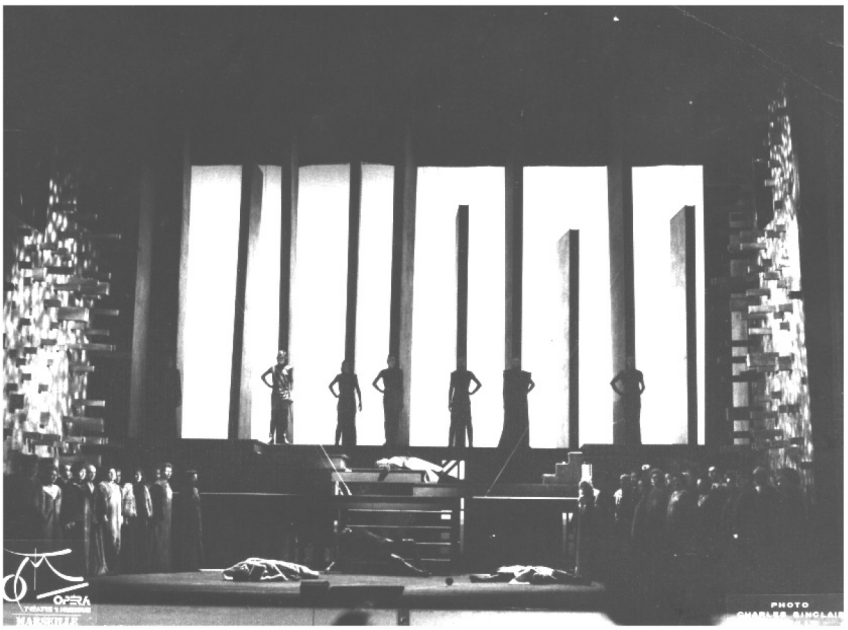
Außerdem könnte im Zeitalter des Regietheaters, dessen ästhetisches Prinzip die ständige Neuinterpretation von herkömmlichen Stoffen ist, gerade dieser Umstand eine Chance zur Wiederaufführung der Oper *Hamlet* sein. Gerade die außenper-

spektivisch reflektierende Betrachtung der Zeit des Kommunismus im Verhältnis zum geistig-humanen Gehalt des Shakespeare-Dramas könnte ein lohnender Ansatzpunkt sein.

Trotzdem bleibt Skepsis angezeigt: Weniger aus der oben umrissenen Situation der Musik im 21. Jahrhundert als vielmehr aus gesellschaftspolitischer Richtung ist ein kulturästhetischer Paradigmenwechsel festzustellen. Aufgrund teilweise dramatisch schwindender Besucherzahlen ist der internationale Opernbetrieb bemüht, sich einem neuen Publikum anzupassen, dessen ästhetischer Geschmack sowohl individualistisch als auch sehr durch eine neue Medienlandschaft geprägt ist: Spektakuläres, vorgeblich Neues, das sich aber aufgrund kapitalistischer Marktmechanismen nur immer wieder neu und anders präsentiert, sowie klischeehaft Altbewährtes beherrscht ein allgemeines ästhetisches Empfinden und Erleben, dessen triviale und populistische Faktoren durch eine allgegenwärtige mediale Vermittlung als eine scheinbare „ultima ratio populi“ kolportiert werden. So verstanden könnten auch heutige extreme Formen des Regie-Theaters als die andere Seite derselben Medaille einer zu distanzlos internalisierten Pop-Kultur verstanden werden, die ihre Konzepte in voyeuristischer Weise präsentieren und so dem Kulturmarkt zugänglich machen müssen. Dabei spielt der spektakuläre Moment sowie eine auffällige Visualisierung in der Kombination mit Aufmerksamkeit heischenden akustischen Mitteln eine entscheidende Rolle, aber nicht mehr die Auseinandersetzung mit Inhalten. Ästhetik ist zum Inhalt ihrer selbst, ihrer Wahrnehmung, ihrer Rezeption und ihres konsumistischen Verbrauchs geworden. Als Konsequenz wäre daraus abzuleiten, dass die Beschäftigung mit Inhalten im traditionellen Sinne entweder nicht mehr im Vordergrund ästhetischer Intentionalität steht, oder der traditionelle Begriff des Inhalts unter dem Druck scheinbar unendlicher technischer Kombinationsmöglichkeiten in etwas anderes, noch Undefiniertes zu mutieren beginnt.

Die Suche nach einer Wahrheit, nach dem Sein gegenüber dem Schein, wie in *Hamlet* thematisiert, tritt in einem solchen Klima in den Hintergrund, ja ist sogar unerwünscht, da es um kommerzielle Übersetzung in Umsatz geht, aber nicht mehr um fundamentale Fragen unseres Seins, die den heutigen von Ökonomie und Technik beherrschten Mechanismen, dem auch schon die Kulturproduktion einverleibt wurde, stören könnte.

Trotzdem: Im Prinzip Hoffnung? Man solidarisiere sich mit dem Chor in *Hamlet* und hoffe auf eine Hoffnung des *Dennoch*, aber mit Zuversicht und mit aller Kraft eines Willens zu pragmatischer Umsetzung.



Hamlet, Uraufführung in Marseille am 26. April 1974

Hamlet,
Aufführung in Bukarest 1975

Anhang I: Übersicht über die behandelten Kritiken

Abel, Jean (F). *Kulturjournalist*, veröffentlichte im Selbstverlag 1995*: Nécessité vitale du provençal dans la culture d'aujourd'hui*
- *Cinq minutes avec... Margherita Wallmann, qui met en scène „Hamlet"(de Pascal Bentoiu) créé demain soir à l'Opéra*, in: *Le Provençal*, 25. April 1974

Ders. *Cinq minutes avec…Le compositeur Pascal Bentoiu*, in: *Le Provençal,* April 1974

Anghelescu, Sanda (RO). *Kulturjournalistin* bei *Formula AS*, verfasste 1976: *Alb şi negru: teatru*
- *Hamlet pe scena Operei Române din Bucureşti*, in: *Formula AS*, anul VI, nr. 216, Juni 1996,

Anonym (RO/I) – *Il premio Valcarenghi al rumeno Bentoiu*, in: *Corriere della Sera*, 19. Dezember 1970

Anonym (RO/I) – Textpassage (ital.), in: *Scânteia*, 1971

Anonym (RO/I) – Textpassage (ital.), in: *Contemporanul*, 1971

Anonym (RO/I) – Textpassage (ital.), in: *Săptămâna*, 26. November 1971

Anonym (RO/I) – Textpassage (ital.), in: *România literară*, 1971

Anonym (F) – *De Shakespeare a Bentoiu*, in: *Optimus Nr.7, Bulletin de l'opera municipale de la ville de Marseille*, 1974

Anonym (F) – *Pascal Bentoiu Le Compositeur*, ebenda

Avakian, Dumitru (RO). Rumänischer Musikwissenschaftler und Musikkritiker.
- *Hamlet este o reluaare necessara si o obligatie de onoare a Operei*, *Cotidianul*, 16. Mai 1996

Brumaru, Ada (RO). (1930–2008). *Musikwissenschaftliche Journalistin*; machte sich um die Verbreitung rumänischer Musik im Ausland verdient; arbeitete mit *Avakian, Zottoviceanu, Hoffman* und *Sandu-Dediu* zusammen; veröffentlichte 1991: *Grădina sunetelor: Eseuri despre muzică.*
- *Restituire, Opera Hamlet de Pascal Bentoiu*, in: *Actualitatea Muzicală* 2,1992

Constantinescu, Grigore (RO). *1938 (RO). Rumänischer *Musikkritiker*. Seit 1990 Präsident des Verbandes rumänischer Musikkritiker, auch als *Fernsehjournalist* bei *Radio România Muzicală* tätig.
- *Hamlet redivivus*, in: *Muzica* 46, 23. Mai 1996

Carola Eckardt (A). *Marseille: Rumänische Hamlet-Oper*, *Die Bühne Wien* 6, 1974

Elian, Edgar (RO/I). Rumänischer *Zeitungsjournalist in den 1960er und 1970er Jahren mit internationalen Kontakten.*
- *Hamlet de Pascal Bentoiu*, in: *Muzica* 24, 1975

Florea, Anca (RO). Rumänische *Musikwissenschaftlerin*; veröffentlichte 1997: *Muzică şi imagine.*
- *A fi sau nu fi…*, in: *Cultura Naţională*, 13. Juni 1996

Gavoty, Bernard („*Clarendon*“) (F). (1908–1981). Biographische Angaben siehe Text.
- *Hamlet de Pascal Bentoiu*, in: *Le Figaro*, 2. Mai 1974

Gheciu, Radu (RO). Rumänischer *Musikjournalist*, veröffentlichte 2005 eine Monographie über Mozart
- *Intoarcerea lui „Hamlet“*, in: *Actualitatea Muzicală*, Nr. 151, Juni 1996

Golea, Antoine (F). (1904–1980). Biographische Angaben siehe Text.
- *Du moderne au classique,* in: *Carrefour*, 30. Mai 1974

Alfred Hoffman (RO). Rumänischer *Musikjournalist*, siehe auch *Brumaru.*
- Textausschnitt (Ital.), in: *România Liberă*, 1971

Kessler, Giovanna (D). *Deutsche Musikjournalistin*, veröffentlichte zusammen mit Klaus Lemmer: *Teatro della Scala. Die Geschichte der Mailänder Oper,* Berlin 1963
- *Neue „Hamlet“-Oper in Marseille ,* in: *Opernwelt*, Nr. 6, 1974

Kessler, Sinah (D). Deutsche Kulturjournalistin, Herausgeberin und Übersetzerin der Schrift von Giorgio Strehler: *Für ein menschlicheres Theater,* Berlin 1977
- *Elektronisch verfremdete Geisterstimme,* in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. Juni 1974

Lonchampt, Jaques (F). *1925. Biographische Angaben siehe Text.
- *Premiere absolue à l'opéra de Marseille. „Hamlet“ de Pascal Bentoiu,* in: *Le Monde, Paris,* 31, 30. April 1974

Lowens, Irving (USA). (1916–1983). US-amerikanischer Musikologe, Kritiker beim *Washington Star*
- *News from Bucharest ,* in: *Opera News*, Vol.46, No. 7, 19. Dezember 1981

Martinoty, Jean-Louis (F). *1946. Französischer Regisseur, Musikjournalist und Essayist, 1986–1989 Administrateur Generale des l'Opera de Paris.
- *„Hamlet“ de Pascal Bentoiu,* in: *L'Humanité*, Paris, 9. Mai 1974

Mattalia, Alex (F). Kulturjounalist, veröffentlichte U. a. zusammen mit Constant Vautravers: *Des Journaux et des Hommes. Du XVIIe au XXI siècle a Marseille et en Provence,* Avignon 1994
- *„Hamlet“: Un double interet; La composition musicale de Bentoiu, La mise en scène de Mme Wallmann,* in: *Le Meridional,* 26. April 1974

Mayer,Tony, (*Anthony Mayer*) (GB). (1932–1995). Schauspieler, 1965–1975 Art Director mehrerer Londoner Zeitungen, Filmemacher, Persönlichkeit des Londoner Kulturlebens.
- *Our critics abroad; Marseille*, *Opera*, London, vol.25, Nr. 8, 1974

Pinter, Lajos (RO/H). (1910–2005). Ungarisch-Rumänischer Musikologe, Publikationen U. a. über Mozart, Liszt, Kodály, Bartók, Enescu , veröffentlichte 1981: *Bartók*, in: *Muzica*, 31/4, 1981
- Textpassage (ital.), aus: *Elöre*, 15. Dezember 1971

Popovici, Doru (RO). *1932. Rumänischer Komponist, Schriftsteller und Musikmanager.
- *O valoroasă operă românescă „Hamlet“ de Pascal Bentoiu,* in: *România Literară*, 2. Oktober 1975

Santy, Edmeé (F/B). (1931–2009). Französische Journalistin und Musikwissenschaftlerin, 1982 Vize-Präsidentin des Nationalen Presseclubs, 1983 Chevalier dans l'ordre national des Arts et Lettres, 2002 Chevalier dans l'orde national de la Légion d'Honneur, gründete 2002 das Festival „Mars en Baroque“ in Marseille.
- *Creation mondiale*: *„Hamlet“de Pascal Bentoiu: Mise en scène de Margherita Wallman*, in: *Le Soir*, Bruxelles, 23. April 1974

Serret, Simone (F). Musikjournalistin bei *La Marseillaise.*
- *Superbe Realisation de „Hamlet“. Capable de Satisfaire Les Plus Exigeants,* in: *La Marseillaise,* 29. April 1974.
- *Pascal Bentoiu, Le Compositeur de „Hamlet“ – „Pour moi, la Musique est Pensée“,* in: *La Marseillaise,* 27. April 1974

Stan, Radu (RO). Rumänischer Musikjournalist, Lektor bei Edition Salabert, betreute dort z. B. Iannis Xenakis und aktualisierte desssen Werkverzeichnis, schrieb in Rumänien U. a. über Benny Goodman und Constantin Brăiloiu in : *teatru* 15, 1970. Schrieb hauptsächlich für *România Literară.*
- *Hamlet*, in: *România Literară*, Anul VIII, 1975

Stevens, David (USA). 1970–2004 Musikkritiker des *Herald Tribune*, auch in Paris.
- *The Durability and Richness of „Hamlet“*, in: *Herald Tribune*, 30. April 1974

Teutsch, Karl (RO/D) Rumänischer Schriftsteller und Publizist aus *Siebenbürgen*, deutschsprachig, Nachfahre des berühmten Siebenbürger Historikers Georg Daniel Teutsch (1817–1893). s. a. Text.
- *Uraufführung in Marseille*, in: *Neuer Weg*, 1. Juni 1974

Vartolomei, Luminiţa (RO). Rumänische Musikologin. Veröffentlichte U. a. 1979 zusammen mit Iosif Sava: *Mic Dicţionar de Muzică,* Bucuresti, (Editura ştiintifică şi enciclopedica)
- *Spectacolul de idei*, in: *Contemporanul*, 3. Oktober 1975

- *Majoratul lui Hamlet pe stil vechi*, in: *Curierul Românesc*, Anul VIII, Nr.6, 1996

Zottoviceanu, Elena (RO).*1931. Rumänische, international bekannte Musikologin und Musikethnologin. Mitarbeiterin bei der Enescu-Monographie Mircea Voicanas (1971); U. a. 1990 Vizepräsidentin der Union der Musikkritiker Rumäniens. Publiziert im In-und Ausland.
- *Shakespeare in actualitatea muzicală*, in: *România Literară*, Anul XXIX, 29. Mai 1996

Anhang II: Alphabetische Reihenfolge der Zeitungen, Journale, Revuen

Actualitea muzicală (Ada Brumaru), seit 1990 Publikationsorgan des Rumänischen Komponistenverbandes

Carrefour (Antoine Golea), französische Kulturzeitschrift 1944–1989

Contemporanul (Luminiţa Vartolomei, Anonym), seit 1881 rumänische Tageszeitung

Corriere della Sera (Anonym), seit 1876 mitte-linksgerichtete italienische Tageszeitung von internationaler Bedeutung mit Sitz in Mailand

Cotidianul (Dumitru Avakian), seit 1991 Rumänische Tageszeitung

Cultura Naţională (Anca Florea), seit 1926 *Editura Culturală Naţională*, Publikationsorgan der Academia Româna

Curierul Românesc (Luminiţa Vartolomei), 1829 gegründete rumänische Kulturzeitschrift mit Sitz in Bukarest

Elöre (Lajos Pinter), 1956 gegründete rumänische Tageszeitung in ungarischer Sprache

Der Neue Weg (Hans Teutsch), rumänische Tageszeitung in deutscher Sprache, 1949–1992, zunächst Sprachrohr der kommunistischen Partei Rumäniens, zwei wöchentliche Kulturbeilagen nicht-ideologischen Charakters

Die Bühne (Carola Eckart), 1924 gegründetes, führendes österreichisches Theater- und Kulturmagazin mit Sitz in Wien

Formula AS (Sanda Anghelescu), seit 1998 rumänische Kultur- und Gesellschaftszeitung mit Sitz in Bukarest

Frankfurter Allgemeine Zeitung (Sinah Kessler), 1949 gegründete, führende deutsche Tageszeitung mit weltweit größter Auflage im Vergleich zu anderen deutschen Tageszeitungen

Herald Tribune (Tony Mayer), führende US-amerikanische Tageszeitung mit Sitz in Paris, gegründet 1887, seit 2013 *International New York Times* benannt

La Marseillaise (Simone Serret), seit 1944 Marseiller Tageszeitung, 1943 aus einem Publikationsorgan der *Résistance* hervorgegangen

Le Figaro (Bernard Gavoty), 1826 gegründete, heute konservativ ausgerichtete französische Tageszeitung von internationaler Bedeutung mit Sitz in Paris

L'Humanité (Jean-Louis Martinoty), gegründet 1904, ehemaliges Zentralorgan der französischen Sozialisten, linksgerichtet, Sitz Paris/St.Denis,

Le Meridional (Alex Mattalia), 1873 gegründete, führende französische Tageszeitung in der Provence, 1997 Fusion mit *Le Provençal* zu *La Provence*

Le Monde (Jaques Lonchampt), 1949 gegründete linksliberale französische Tageszeitung von internationaler Bedeutung mit Sitz in Paris

Le Provençal (Jean Abel), 1873 gegründete, überregionale Tageszeitung in der Provence mit Sitz in Marseille, 1997 Fusion mit *Le Meridional* zu *La Provence*

Le Soir (Edmeé Santy), 1887 gegründete liberale belgische Tageszeitung mit Sitz in Brüssel

Muzica (Grigore Constantinescu, Edgar Elian), 1949 gegründetes Publikationsorgan des Rumänischen Komponistenverbandes

Opera (David Stevens), 1950 gegründete, führende englische Opernzeitschrift mit Sitz in London

Opernwelt (Giovanna Kessler) 1960 gegründete, führende deutsche Opernzeitschrift mit Sitz in Berlin seit 1994

Opera News (David Lowens), 1936 gegründete US-amerikanische Opernzeitschrift der Metropolitan Opera Guild, die auch die Metropolitan Opera New York unterstützt, Sitz in New York

Optimus (Anonym), Hauszeitschrift der *Opéra municipal de la ville de Marseille*

România Liberă (Alfred Hoffman, Doru Popovici), 1877 gegründete rumänische Tageszeitung mit Sitz in Bukarest

România Literară (Anonym, Radu Stan, Elena Zottoviceanu), 1855 gegründete rumänische Kulturzeitschrift mit Sitz in Bukarest

Scînteia (Anonym), führende rumänische Tageszeitung von 1931 bis 1989, Sprachrohr der Kommunistischen Partei Rumäniens, Sitz Bukarest, Name der bolschewistisch-russischen Bezeichnung *Iskra* nachempfunden, hieß vor der Rechtschreibereform 1953 *Scânteia*

Săptămâna (Anonym), rumänische Tageszeitung in Oltenien mit Sitz in Râmnicu Vâlcea

Die letzten drei Symphonien Pascal Bentoius im Spiegel der rumänischen Presse

Ruxandra Arzoiu

Pascal Bentoiu besaß in der rumänischen Musikwelt schon immer einen besonderen Status: Als berufener Symphoniker mit Bildung und Format, als freier Gestalter musikalischer Bilder, als moderner und vielseitiger Denker, der akribisch, anspruchsvoll und sorgfältig in seiner Methodik vorging – und als professioneller Musiker mit ästhetischem Weitblick. Geprägt von der dramatischen Nachkriegszeit spiegelt sich in seinem Werk trotz existenzieller Höhen und Tiefen die Kulturlandschaft Rumäniens wider, die er mit seinem Werk entscheidend beeinflusst hat. Dieses umfasst nahezu alle Genres (mit Vorliebe Theater, Streichquartette und Symphonien). Seine tiefgründig literarisch-musikalischen Auseinandersetzungen, die wesentlich zur Verbreitung und Erforschung rumänischer Werke (insbesondere der Werke Enescus) beitrugen, galten für die rumänische Kultur, jedoch nicht nur für diese, als Vorbild und Referenz. All diese Leistungen wurden selbstverständlich von den Zeitgenossen als Ereignisse wahrgenommen, ihr Widerhall war spontan oder regelmäßig, aber immer historisch bedeutungsvoll.

Die Künstlerpersönlichkeit Pascal Bentoius erweist sich als dem Geist George Enescus verpflichtet – besonders was seine ersten Werke betrifft –, aber auch der Musik des 20. Jahrhunderts. Was bei Bentoiu konstant bleibt, ist seine Hinwendung zu einer Musik, die in kein System passt, die aufgeschlossen für Ideen und Stilmittel seiner Zeitgenossen ist, die aber sehr aufmerksam in der Auswahl der Stile ist und diese aufmerksam filtert. Man findet bei ihm Einflüsse aus der Folklore oder dem Jazz, aus einer modalen Sprache, manchmal mit zwölftönigen Passagen, man findet klassischen Aufbau oder Proportionen, in denen die sectio aurea (der Goldene Schnitt) zu Tage tritt. All das findet sich wieder, gepaart mit kreativer Intention, die zugleich mit Meditation und Transparenz sowie mit Ironie und Selbstironie verbunden ist. All dies ist in der *6.*, *7.* und *8. Symphonie* wiederzufinden. Mit diesen drei Symphonien, die Bentoiu in beeindruckendem Rhythmus von drei Jahren fast in einem Atemzug niedergeschrieben hat, scheint es, dass der Komponist sich dem konzentrierten Ausdruck reiner Symphonik gewidmet hat.

Im Folgenden werden wir die Entstehung und Auswirkung jener Werke im rumänischen Musikleben näher betrachten, die im Schaffen Bentoius eine besondere Rolle spielen: die letzten drei Symphonien.

Die ersten fünf Symphonien (1965–1979) gruppieren sich um eine philosophische Vision, die an ein beethovensches Konstruktionsprinzip angelehnt ist; die *6*., *7*. und *8*. *Symphonie* könnten meiner Meinung nach zyklisch verstanden werden, obwohl der Komponist dies nicht so beschreibt. In dem Aufsatz *Simfonia a 6-a, Culori*, op. 28 aus seinem Buch *Opt Simfonii şi un poem* schreibt er: „Die Idee der drei Symphonien (6-7-8) ist – wie ich gezeigt habe – schon am Ende der 80er/Anfang der 90er Jahre als mögliche Gruppe von Werken entstanden, von denen jedes eine

spezielle Beziehung zu einer der Schwesterkünste hat. Ich wusste schon sehr früh, dass eine sich an der Malerei, die nächste an der Architektur orientieren würde, und dass die letzte schließlich eine Öffnung zur Literatur vollziehen sollte."[1] Sein Kompositionsstil zeigt unmissverständlich die Vorgehensweise eines modernen Musikerdenkers, der, ausgehend von der rumänischen und universalen Tradition, zu einer einzigartigen Sprache fand – sowohl in seinen Partituren als auch in seinen Auslegungen dazu.

Die *6. Symphonie, Culori* (*Farben*) op. 28 (1985) folgt musikalisch dem Weg vom „Dunklen zum Hellen". Die Assoziation zwischen Musik und Farbe findet sich besonders in der Form der Instrumentation und Orchestration wieder, in der Erscheinung und Bewegung jeder Farbsuggestion: Rot, Grün, Blau, die alle aus der Farbe Schwarz kommen und sich in Richtung Hell bis Weiß verwandeln. Es ist somit ein Zurücklegen eines visuellen Parcours, nicht unbedingt deskriptiv, eher intuitiv (wie Bentoiu selbst in seinem Artikel beschreibt), über das die Musikkritikerin Ada Brumaru schreibt: „In jedem Werk Bentoius beschäftigte ich mich mit der musikalischen Umsetzung einer Idee (wenn man das so sagen kann), entstanden aus kreativer Imagination als Ergebnis befruchtenden Zusammenwirkens von Wissen und Bildung, die sein Dasein bestimmen. Diese *6. Symphonie, Culori* (*Farben*) op. 28, in der der Komponist gewisse Grundierungen (schwarz, rot, grün, gelb, blau und weiß), aber auch bildliche Modelle suggeriert, die gesehen, memoriert und assoziiert werden können, wird von mir wie eine außergewöhnliche Reise wahrgenommen, die die Klangatmosphäre immer von neuem beleuchtet. Performance eines Piloten, der durch eine stets anders beleuchtete Atmosphäre fliegt. Wenn die Klänge das Dunkel verlassen, verändern sich entsprechend die Töne, ebenso wie auch die verflochtenen oder verstreuten Konturen die Veränderungen des Lichts unterschiedlich aufnehmen. Das Schweben ist jedoch das des Geistes. Die Sinneseindrücke und der mögliche Bezug zur Malerei wandeln sich in Empfindungen, die mit Sicherheit mehr die Gefühle ansprechen als die Malerei. So unvorhersehbar Pascal Bentoiu als Mensch ist, so impulsiv kreativ sind seine Reflexionen. Allmählich hat sich bei ihm eine moderne musikalische Sprache herauskristallisiert, die keine Klassifikation duldet und immer neu ist."[2]

Die *6. Symphonie* widmete er dem Dirigenten Cristian Mandeal, der sie auch mit der Filarmonica de Stat Transilvania din Cluj Napoca (Staatsphilharmonie „Transilvania Cluj-Napoca") am 28. März 1987 uraufgeführt hat.

Ein Jahr später (1986) schuf Pascal Bentoiu die *7. Symphonie, Volume* (*Volumen*), ein zweiteiliges Werk für großes Orchester, eine Klangskulptur, in der sich geometrische Prinzipien widerspiegeln. Die Harmonien bilden einen Klangraum in Form einer Kuppel mit inneren Symmetrien. Das Spiel mit Volumina findet man auch auf der Ebene der Instrumentierung und Orchestrierung: Im ersten Teil in explosiven Konturen, im zweiten Teil als Synthese von Bewegungen der Formen

1 Pascal Bentoiu, *Simfonia a 6-a*, Culori, op. 28, in: ders., *Opt Simfonii şi un poem, Opt Simfonii şi un Poem (Acht Symphonien und ein Poem)*, Bukarest: Editura Muzicală 1998, S. 80.

2 Ada Brumaru, *Die Dekade der rumänischen Musik, organisiert anlässlich des 75-jährigen Jubiläums des rumänischen Komponistenverbands*, in: *Revista Muzica* 4/1995, S. 153.

auf verschiedenen Ebenen. Die Uraufführung fand in Timisoara am 18. Oktober 1986 mit dem Philharmonischen Orchester unter der Leitung von Remus Georgescu statt. Der Kommentar seines Kollegen Anatol Vieru vermittelt am deutlichsten die Resonanz, die diese Symphonie hervorgerufen hat.

Und schließlich bedeutete 1987 die *8. Symphonie*, *Imagini (Bilder)* op. 30 die Krönung dieser Trilogie. Die Symphonie stellt sich wie ein Drama oder eine Collage von Monodramen dar, in denen ausgewählte Charaktere mit spektakulären Schicksalen aus Werken von Vergil, Dante, Shakespeare, Goethe und Eminescu auftreten. Jedem der fünf Teile ist ein Motto vorangestellt, das aus diesen Werken stammt, die Einheit des Ganzen wird hergestellt durch die Verwandtschaft der modalen Strukturen der Teile 1, 3 und 5 (mit Dur-Charakter) bzw. durch die Komplementarität des 2. und 4. Teils (mit Moll-Charakter). Diese Proportionen und die Tiefe des Konzepts und der Durchführung haben bei allen Aufführungen im Bewusstsein und in der Empfindung der Zuhörer tiefe Spuren hinterlassen.

Die erste Aufführung fand in Bukarest (mit der Staatsphilharmonie George Enescu unter der Leitung von Horia Andreescu) am 29. Mai 1992 statt. Von den vielen Kommentaren, die die Symphonie hervorgerufen hat, soll an dieser Stelle der Musikkritiker Alfred Hoffman stellvertretend zitiert werden: „Ich habe ein Experiment durchgeführt, das, wie ich glaube, Früchte getragen hat. Ich habe das Saalprogramm in Bezug auf die *8. Symphonie* Pascal Bentoius erst dann gelesen, als ich schon mehr als die Hälfte vom Werk gehört hatte, und habe festgestellt, dass man im Konzertsaal die Musik, obwohl sie aus außergewöhnlichen nationalen und universalen Quellen schöpft und leicht auf einen Text zu übertragen ist, als einen Wert an sich hören kann – ohne zusätzliche Erklärungen. Auch wenn die Autoren Vergil, Dante, Shakespeare, Goethe und Eminescu und ihre Texte aufgezählt werden, wäre das für das Verständnis des Werks gar nicht notwendig gewesen. Das ist ein Zeichen, dass der bei Jora geschulte und von Enescus Beispiel geleitete Komponist über die Kraft und die Möglichkeiten verfügt, uns anhand seiner sinfonischen Inspiration und Expressivität über weite Klangräume zu führen. Dies ist möglich, weil er konsequent seinen eigenen Idealen und seiner Entwicklung als Künstler und als Mensch treu bleibt. Ehrlichkeit und das Vermeiden jeder Nachahmung: Das sind die wahren und so seltenen Qualitäten der Musik des Spätwerks Pascal Bentoius.[3]

Eine andere Version dieser Symphonie, ebenfalls von Horia Andreescu dirigiert, jedoch vom Rundfunkorchester Bukarest aufgeführt, war im Programm des Festivals „Internationale Woche der Neuen Musik“ 2010 zu hören und hinterließ auch hier starke Eindrücke: „Der Höhepunkt des Abends und des gesamten Festivals war meiner Meinung nach die *8. Symphonie* von Pascal Bentoiu, ein beeindruckender Augenblick eines von allen Standpunkten her vorbildlichen Lebens. Es gibt wenige freischaffende Künstler, die keiner staatlichen Institution etwas schulden, die sich aber mit so viel Großzügigkeit den Bedürfnissen der Bürger zur Verfügung stellen, beginnend mit der Wiedergabe einiger Hauptwerke Enescus (die Orchestrierung seiner letzten Symphonien) bis hin zur notwendigen Wiederherstellung des Rumänischen Komponistenverbandes. Angeregt von den

3 Alfred Hoffman, *Chronik des Festivals im Athenäum, in: Revista Muzica* 3/1992, S. 147.

großen Leistungen der europäischen Kultur, beginnend mit Dante bis hin zu Eminescu, erweist sich Bentoiu in der letzten Symphonie als Welt umspannender Autor. Als perfekter Beherrscher der Orchestrierung, wie er es in seiner Arbeit an Enescus Werken bewiesen hat, kennt er sich auch bestens auf dem Gebiet des Ausdrucks aus, ob dramatisch, lyrisch oder episch, indem er sich als herausragender Kenner der Weltliteratur erweist."[4]

Die Essenz seiner musikalischen Aussage könnte man folgendermaßen beschreiben: Als Symphoniker besitzt er dramatische Ausdruckskraft, als Opernkomponist agiert er wie ein Symphoniker. Seine Opern sind wie große Symphonien mit Leitmotiven, die zu Themen und thematischen Strukturen werden und stets einem Prozess der Entwicklung und Verwandlung unterliegen.

Im Ausdruck zeichnet sich die Musik Pascal Bentoius durch stilistische Einheit aus, durch Ausstrahlung und Konsistenz, aber auch durch musikalische Subtilität und Tiefe der musikalischen Ideen; das sind unumgängliche Voraussetzungen, glaube ich, für die Rezeption und das Verständnis seiner Musik, die den Komponisten und den Menschen mit reicher Lebenserfahrung gleichermaßen widerspiegelt, jenseits jeder Zurschaustellung und Emphase; ein künstlerischer und existenzieller Weg, den er mit Entschiedenheit beschreitet.

4 Valentin Petculescu, *Woche des internationalen Festivals für neue Musik. Journal zig-zag*, in: *Aktuelle Musik* 7/2010, S. 4

Das Symposium
Zwischen Zeiten
Oldenburg 2007

Pascal Bentoiu – Komponieren und Reflektieren

Corneliu Dan Georgescu

Pascal Bentoiu begleitet sein kompositorisches Œuvre stets durch musikwissenschaftliche Schriften, welche meist die Erörterung seiner eigenen Musikkonzepte, aber auch die Darstellung musikethnologischer Strukturanalysen oder verschiedener Aspekte vom Leben und Werk George Enescus zum Gegenstand haben.[1] Im letzten Kapitel seines neu erschienenen Buchs *Opt simfonii şi un poem*[2], das im vorliegenden Text allein berücksichtigt wird, behauptet Bentoiu[3]: „Die auffallendste Tatsache ist, wie meine Musik im Verhältnis zur Musik des 20. Jahrhunderts grundsätzlich steht: quer dazu. Ich habe viele nützliche Anregungen erhalten, aber unzählige (unehrliche oder idiotische) Aufforderungen des zeitgenössischen Mediums abgelehnt, weil ich meine Seele hören wollte, und dann so singen, wie sie es mir diktierte. Einigermaßen weiß ich, dass es mir gelungen ist. Was nicht gut genug in meinen Werken ist, ist nicht meiner Orientierungslosigkeit zu verdanken [...], sondern einem Mangel an musikalischer Qualität, kurz gefasst, einem mangelnden Talent. Ich hätte davon mehr gebraucht. [...] Hinsichtlich meiner natürlichen Begabung scheint es mir, dass ich eher gut gearbeitet habe. Der technische Wert meiner Werke, insbesondere der Symphonien, steht (beträchtlich!) über der wirklichen Dimension meines Talents.“[4]

Welcher Komponist wagt noch, so etwas über sich selbst zu sagen? Ein Gefühl der Unvollkommenheit seiner Arbeit hat gewiss jeder Komponist irgendwann einmal, aber wer spricht so offen darüber? Und Bentoiu ist ein erfolgreicher Komponist, der sich nicht nur in seiner Heimat allgemeiner Erkennung erfreut. Geht es bei ihm also um mangelndes Selbstvertrauen?

Aber auch seine Selbstwertschätzung klingt ungewöhnlich. So schreibt er sich „einen bemerkenswert ausgeglichen Forschergeist“ zu, „der sich eine maximale Klarheit wünscht. [...] Die Fähigkeit zum lyrischen Erleben verbindet sich bei mir mit

1 Unter seinen Schriften sollten folgende Bücher genannt werden: *Imagine şi sens (Bild und Sinn)*, Bukarest: Editura Muzicală 1971; *Deschideri spre lumea muzicii (Eröffnungen zur Musikwelt)*, Bukarest: Editura Eminescu 1973; *Gândirea muzicală (Das musikalische Denken)*, Bukarest: Editura Muzicală 1975; *Capodopere enesciene (Enescus Meisterwerke)* Bukarest: Editura Muzicală 1984; *Breviar enescian (Enescu-Brevier)*, Bukarest: Editura Universităţii Naţionale de Muzică 2006; *Masterworks of George Enescu. A Detailed Analysis*, Translated by Lory Wallfisch, Lanham-Toronto-Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc. 2010 (Translation of *Capodopere enesciene* by Lory Wallfisch), sowie diese Artikel: *Câteva consideraţiuni asupra ritmului şi notaţiei melodiilor de joc româneşti (Einige Betrachtungen über den Rhythmus und die Notation der rumänischen Tanzmelodien). In: Revista de folclor, Bde. 1-2, Bukarest, 1956; Câteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal (Einige Aspekte der Harmonie in der Volksmusik aus Siebenbürgen)*, in: *Muzica*, Bukarest, Nr. 1 u. 8/1962, Nr. 5 und 7/1963.

2 Pascal Bentoiu, *Opt simfonii şi un poem*, Bukarest: Editura Muzicală 2007.

3 Alle Zitate erfolgen hier in meiner Übersetzung.

4 Bentoiu, *Opt simfonii şi un poem*, S. 145.

einer genauso großen Handlungsfreude, was sehr selten in der Landschaft der rumänischen Musik anzutreffen ist. Ein Geist, der an mediterraner Transparenz orientiert ist und eine aktive Einstellung zur Existenz hat, obwohl die kontemplative Seite ebenfalls breiten Raum einnimmt."[5] Geht es bei ihm vielleicht auch um mangelnde Bescheidenheit?

Maßgebend für einen Menschen ist aber immer, wie er Dinge behandelt, die er nicht mag oder nicht versteht. Und in diesem Fall äußert sich Bentoiu genau so eindeutig: Was er nicht verstehen kann, existiert einfach nicht. Und wenn es um die Bekämpfung solcher Ideen geht (z. B. um einige Richtungen der Avantgarde-Musik), wird seine Sprache weniger elegant. Sein manchmal offensichtlich völliges Unverständnis (oder besser: seine eigenwillige Art, einige Dinge zu verstehen) versucht er gar nicht zu verstecken. Zu präzisieren wäre, dass diese scheinbare Intoleranz selbstverständlich nicht zu verwechseln ist mit der Intoleranz eines unkultivierten Menschen. Es geht eher um eine gewisse Unnachgiebigkeit, professionelle Strenge, um schon ziemlich hoch gestellte Prüfungskriterien, mit denen die abgelehnten Ideen konfrontiert wurden. Das kann man als eine edle Form der Intoleranz betrachten, es ist aber dennoch Intoleranz.

Jetzt wird es etwas klarer: Bentoiu versucht, nichts vorzumachen, diplomatisch zu sein, zu retuschieren, plädiert nicht für oder gegen sich, möchte keine Spekulationen machen, seine Kenntnisse oder Kultur zur Schau stellen, schöne Formulierungen, Zitate geschickt einsetzen usw., sondern einfach seine Ideen, so wie sie sind, sachlich ausdrücken. Er mag es nicht, sich zu viele Fragen zu stellen oder sie offen zu lassen: sie werden alle eindeutig, aber nicht immer definitiv beantwortet. Wenn er seine Meinung ändert, dann zeigt er das genau so klar. Er sagt alles, was er denkt, und das ist immer – auch wenn es manchmal etwas eigenartig klingt – kristallklar, scharf, ohne Schatten. Auch wenn man mit ihm nicht einverstanden ist (und es ist hier nicht der richtige Ort, inhaltliche Aspekte pro oder contra anzusprechen), muss man zugeben, dass seine Behauptungen stets einwandfrei logisch, konsequent und solide begründet sind.

Die Persönlichkeit George Enescus hat eine wesentliche Rolle in seinem Leben gespielt. Bentoius leidenschaftliches Interesse für ihn findet Ausdruck in anspruchsvollen Orchestrierungen und der kompositorischen Vollendung einiger seiner Skizzen, was eine perfekte Kenntnis der Kompositionstechnik Enescus und eine riesige Arbeit voraussetzt – insbesondere wenn man weiß, wie diese Skizzen aussehen: eine undurchsichtige Mischung von vielen übereinanderliegenden Schichten, mit unzähligen halb gelöschten oder hinzugefügten Details. Enescu war sein Idol, sein Verständnis und seine Liebe für dessen Werk sind berührend. Es ist nicht übertrieben zu behaupten, dass seine Schriften über Enescu das Beste von allem sind, was über diesen Komponisten je geschrieben wurde; es geht bei weitem nicht nur um eine detaillierte Analyse oder um eine Definition von Enescus spezifischen Gesten, Prozeduren, Techniken, sondern auch um eine Art leidenschaftlicher Meditation

5 Bentoiu, *Opt simfonii şi un poem*, S. 143 f.

über die ganze Musik, beginnend und sich drehend um Enescu.[6] Trotzdem kann man Bentoiu nicht vorwerfen, dass er nur Enescus positive Seite sah. Sogar hier ist er unnachgiebig. Neben vielen Superlativen und dithyrambischen Formulierungen, gibt es genug kritische Seiten in seinen Schriften (z. B. über das *Dixtuor* op. 14[7], *Klavierquartett in d-Moll Nr. 2* op. 30[8] oder über die *Konzertouvertüre* op. 32[9]). Auch die allgemein akzeptierte Idee, dass der Einfluss von Brahms in Enescus Werk der ersten Periode überwiegt – diese Idee hat Enescu selbst wiederholt proklamiert –, lässt Bentoiu nicht gelten.[10] Auch hier hat er überzeugende Argumente, so zu denken; auch hier hat er keinen Zweifel, dass er sich irren könnte.

In der Tat gibt es eine gewisse Resonanz zwischen diesen Komponisten. Bentoius Musikvorstellung liegt der Enescus sehr nahe – auch wenn man moderne Techniken verwendet, ist und bleibt diese Musik aus einer konsequenten (und unüberwindbaren) spät-romantischen Position konzipiert. Die tiefen Erneuerungen, die Bentoius Musik mit sich bringt, sind – ähnlich wie bei Enescu – unter diesen Umständen zu unauffällig um überhaupt gesehen zu werden. Und wie über Enescu kann man auch über Bentoiu sagen, dass er musikalisch „zwischen den Fronten steht." Das ist ein umfangreiches Thema, von dem ich hier nur noch eine Idee erwähnen möchte. Die Avantgarde-Musik (die „echte" oder die heute als Standard gewordene und überlebende Pseudo-Avantgarde) hat sich eine Art eigener „Institutionalisierung" schwer und beharrlich erkämpft, d. h. sie wird seit geraumer Zeit von Stiftungen oder Festivals systematisch gefördert; somit wird diese Musik mehr oder weniger künstlich am Leben gehalten, parallel zur offiziellen Institutionalisierung der klassischen Musik oder auch der Unterhaltungsmusik, die allein in der Lage ist, sich selbst finanziell zu unterstützen. Dagegen kennt der gemessene Modernismus von Enescu oder Bentoiu keine spezielle Form der Institutionalisierung. Solche Musik wird zwar von beiden Richtungen (pro-avantgardistisch und pro-klassizistisch) toleriert, aber nicht speziell gefördert; sie befindet sich am Rande der offiziellen Musikakzeptanz und wird wahrscheinlich immer dort bleiben, einer Akzeptanz, die stets nur allgemein anerkannte Wege zu gehen bereit ist. Aber dazu sagt Bentoiu: „Ich weiß sehr wohl, was ich auf das Papier gesetzt habe. Und ich weiß auch, dass eine solche Produktion, wenn sie nicht in die Welt durch Vektoren lanciert würde, die *Editura Muzicală* oder *Electrecord* heißen, sondern durch *Decca, EMI, Boosey & Hawkes* oder *BBC*, dann wäre sie seit langem weltbekannt geworden."[11] Obwohl ein Kommentar hier prinzipiell überflüssig scheint: die großen erwähnten Musikverlage und CD-Produzenten können sicherlich entscheidend dazu beitragen, dass eine völlig unbekannte Musik bekannt wird; es bleibt doch die Frage offen, nach welchen Kriterien sie diese Musik auswählen. Und vielleicht entscheiden sie sich überwiegend eben für jene Musik, die irgendwie schon anerkannt wurde. So ist Bentoius Äußerung zu

6 Außer den schon erwähnten Arbeiten siehe auch Pascal Bentoiu, *Enescu, Enesco, George, Georges*, in: *MGG 2, Personenteil*, Bd. 6, Kassel: Bärenreiter 2001, Sp. 327–335.
7 Pascal Bentoiu, Capodopere enesciene. Bukarest: Editura Muzicală 1984, S. 123.
8 Ebenda, S. 499.
9 Ebenda, S. 563.
10 Ebenda, S. 17, 46, 93, 103, 107 usw.
11 Bentoiu, *Opt simfonii şi un poem*, S. 145.

verstehen: es geht um einen so gut wie geschlossenen Teufelskreis, zu dem er keinen Zugang fand und somit keine Chance hatte, von diesen wirksamen Verbreitungssystemen zu profitieren. Und er hat selbst hier keinen Zweifel, dass vielleicht auch andere Ursachen für die mangelnde Kenntnis seine Musik auf internationaler Ebene verantwortlich sein könnten.

Wie eingangs gesagt, hat das Denken und Schreiben über Musik Bentoius ganzes Schaffen begleitet. So sind alle seine Bücher, insbesondere aber das letzte, hier zitierte Buch, treue Spiegelungen seiner Musikeinstellung. Bentoiu besitzt eine glänzende Intelligenz und eine besondere Fähigkeit, sich kurz und plastisch zu äußern; daher ist es unkompliziert und sehr angenehm, seine Bücher zu lesen. Generell ist er ein Denker, der viel zu sagen hat – ein Denker über und durch Musik, der seine Meinung gerne ausführlich darstellt. Daher wird im Folgenden vielmehr als seine Musik, seine Art zu denken berücksichtigt.[12]

Zunächst eine allgemeine Glaubensdeklaration: „Ich war und bleibe fest davon überzeugt, dass die Chancen der rumänischen Kultur weder in einer ‚Weiden-Weltanschauung'[13] noch in der Rückkehr zu Archetypen steht, weder im mioritischen Raum[14] noch in irgendeiner anderen folkloristischen Richtung, die nur kunsthandwerkliche, als Souvenir für Touristen gültige Produkte herstellen kann. Die Idee, ewig außerhalb der Geschichte zu bleiben, in einer tödlichen und absurden Bewunderung dieses Luxus-Begräbnisses, das *Mioriţa*[15] heißt, scheint mir eine Aberration, ein kultureller Selbstmord. Wenn es möglich ist, den Werten des rumänischen Geistes Dauerhaftigkeit und internationale Identität zu gewährleisten, dann nur auf dem Weg unserer Integration in Europa, auf dem Weg des Ansprechens des großen Schaffens von universeller Vokation."[16] Dann auch: „Die Idee, wir wären ein kleines Volk, ist eine Dummheit: wir haben 40-mal mehr Bürger als das klassische Athen hatte. [...] Persönlich habe ich ohne jede Hemmung in einem solchen Universalgeist gearbeitet; meine Symphonien, als der grundlegendste Teil meiner Produktion, habe ich an die ganze Welt adressiert, in dem ich in ihnen – ohne die Ab-

12 Für eine allgemeine Information über Bentoius Werk vgl. auch Corneliu Dan Georgescu, *Bentoiu, Pascal, MGG 2, Personenteil* Bd. 6, Kassel: Bärenreiter, 2001, Sp. 1147–1150.

13 „Weiden-Weltanschauung" – rumänisch „păşunism" – ist eine schwer übersetzbare Wortprägung, die ironisch gefärbt ist und eine längst als überholt angesehene idyllische nationale Weltsicht meint.

14 Der mioritische Raum ist ein komplexer Begriff, den der rumänische Schriftsteller und Philosoph Lucian Blaga (1895–1961) in den 1930er Jahren eingeführt hat. Nach dem Vorbild von Oswald Spengler sollte dies einen spezifisch rumänischen Lebensraum bezeichnen. Seine Idee hat stets widersprüchliche Reaktionen verursacht; teilweise mit Begeisterung angenommen, wurde sie als idealistisch und nationalistisch, aber auch fatalistisch, passivistisch, ahistorisch, pessimistisch insbesondere in der sozialistischen Periode eingestuft, aber auch außerhalb dieser Zeitspanne stark kritisiert (siehe Lucian Blaga, *Orizont şi stil (Horizont und Stil)* (Bukarest 1934) und *Spaţiul mioritic (Der mioritische Raum)* (Bukarest 1936), wiederveröffentlicht 1944 ebenfalls in Bukarest als Band 2 in *Trilogia culturii (Trilogie der Kultur)*.

15 Mioriţa – Name einer in Rumänien wohlbekannten volkstümlichen Ballade, die in fast tausend unterschiedlichen Varianten gesammelt wurde. Als Symbol der traditionellen rumänischen Kultur gesehen, hat sie viele widersprüchliche Interpretationen und Kommentaren verursacht, u. a. hat Lucian Blaga für seinen Begriff von moritische Raum inspiriert.

16 Bentoiu, Opt simfonii şi un poem, S. 144.

sicht zu haben – eben über die affektiven und geistigen Kräfte des Volkes, wo ich geboren bin, gesprochen habe."[17] Also doch die „geistigen Kräfte des Volkes" ausdrücken, nur nicht so explizit wie die ‚Weiden-Weltanschauung' es will? Ob er z. B. den Beitrag von, sagen wir, dem Bildhauer Constantin Brâncuși (der auf Archetypen beruht – Archetypen, die nicht volkstümlich-rumänisch sind, da sie – seit Carl Gustav Jung – dem kollektiven Unbewussten gehören) für den Universalgeist schätzt oder ablehnt – diese Frage werde ich nicht mehr stellen, denn es geht, wie gesagt, um eine eigene Wahrheit, die in ihrer Weise begründet ist. Auch in der Ballade *Mioriţa* könnte man viel mehr als ein „Luxus-Begräbnis" sehen, was schon viele, nicht nur Folkloristen, sondern auch Literaturforscher oder Philosophen gemacht haben. Und die Bereitschaft, sich als Künstler an die ganze Welt zu richten (eine Idee, der heute eigentlich niemand widerspricht: denn es geht vielmehr um das *Wie*, nicht um das *Was*), müssen nicht unbedingt in Konflikt mit den großen Werten einer traditionellen Kultur geraten. Die Lösungen von Strawinsky oder Bartók oder auch Enescu selbst bestätigen dies. Aber – wieder – Bentoiu muss auch hier nicht missverstanden werden: Er hat es gewiss satt, unendliche Plädoyers für die „unschätzbaren Werte des rumänischen Volkes", für die „aus der Folklore stammenden Juwelen", für das „Erbe der Vorfahren" usw. usw., kurz, überbetonte Plädoyers für eine nationale Kultur immer und immer wieder zu hören, insbesondere, wenn diese Thesen von der Seite einiger Unqualifizierter stammen. Somit hat er auch hier – in seiner Weise – Recht. Aber eben nur in seiner Weise.

Neben dieser Glaubensdeklaration geht es in Bentoius Buch überwiegend um zahlreiche hervorragende Bemerkungen über seine Symphonien auf technischer Ebene: z. B. über die „Geometrisierung der erfundenen Formen", über „Poly- und Plurimodalismus"[18], über das „Vergnügen der kontinuierlichen melodischen Invention" oder die „Überlegenheit der Polyphonie gegenüber der Harmonie".[19] Auch hier ist Bentoiu genau so präzise wie sonst. Wenige Komponisten sind nach so vielen Jahrzehnten imstande, ihre Großwerke so ausführlich und plastisch zu beschreiben und die Umstände ihrer Genese, ihre Laufbahn (Uraufführung, Dirigent, weitere Aufführungen, Aufnahmen usw.) zu dokumentieren. Seine Ehrlichkeit ist auch hier einwandfrei: Er möchte nichts verstecken, beschönigen. Wenn er während seiner Arbeit nicht mehr weiterwusste, dann sagte er das offen; wenn er glaubt, etwas Großartiges gefunden zu haben, sagt er auch das offen.

Unter dem Sozialismus hatte Bentoiu wie fast jeder anderer Intellektuelle viel zu leiden. Allgemein ist es nicht einfach, die Wahrheit über die reale Situation der Kultur im damaligen sozialistischen Kontext auszusprechen. Angeblich konnte sich unter der sozialistischen Herrschaft keine richtige Kultur in Rumänien entwickeln, weil das wirtschaftliche Elend unbedingt ein kulturelles Elend verursachen müsse, obwohl es in der Geschichte genug Fälle gibt, die das Gegenteil beweisen. Angeblich standen auch alle Intellektuellen „unter Verdacht". Auch wenn hier viel Wahr-

17 Bentoiu, *Opt simfonii şi un poem*, S. 144.
18 Ebenda, S. 141.
19 Ebenda, S. 143.

heit liegt – und zwar, eine traurige Wahrheit –, favorisieren heute zahlreiche Vorurteile direkt oder indirekt das Bild des „allgemeinen Opfers", zu dem *alle* Künstler (insbesondere diejenigen, die im Westen bekannter sind) unbedingt gehören mussten, auch die, denen es im sozialistischen Staat relativ gut ging. Die Rolle des Opfers wird gerne angenommen, absurderweise meist von denen, die weniger Gründe dafür haben; manche stilisieren sich sogar als Widerstandskämpfer. Dieses Bild gilt meist für West-Europa als Standard, in Rumänien hat es weniger Chancen, so undifferenziert akzeptiert zu werden, denn dort ist die komplexere Wahrheit wohlbekannt.

Bentoiu ist es gelungen, diese Periode zu überleben, und zwar vergleichsweise gut zu überleben. Gewiss musste er viel Unzufriedenheit, Frustrationen, Rückschläge erleiden (wem wurde das erspart?), aber alle seine Opern, Symphonien, Konzerte, Quartette, Lieder usw. ohne politische Themen wurden wiederholt gespielt, alle seine Bücher veröffentlicht, er wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet (auch im Ausland, wohin er reisen durfte), er war in verschiedene Gremien des Komponistenverbands eingebunden, er hat also eine wichtige Rolle in der Kultur seines Landes gespielt. Im Gremium für Oper, Symphonische und Kammermusik, das auswählte, was aufgeführt, gedruckt, akquiriert, mit Preisen ausgezeichnet wird usw., hatte er stets – als Chef dieses Hauptgremiums oder auch später – das entscheidende Wort. Mit unermüdlicher Energie hat er stets für Qualität gekämpft. Nach der Wende 1990 wurde er als erster Präsident des Komponistenverbands demokratisch gewählt, was viel über seine allgemeine Anerkennung sagt. Mindestens in diesem professionell-administrativen Bereich kann es ihm nicht so schlecht gegangen sein.

Schon 1956 entschied er sich, als freischaffender Komponist und Musikologe zu leben, was ihm bis zum heutigen Tag hervorragend gelungen ist – und dies, ohne politische Konzessionen gemacht zu haben. Er konnte aus seinen Einkünften frei leben, ohne eine andere ergänzende Arbeit leisten zu müssen. Wer hätte sich das nicht gewünscht? Dies war nur dank der Struktur des damaligen Komponistenverbands möglich, einer Institution, die eine relative Unabhängigkeit genoss. Allgemein ging es den Komponisten besser als anderen Intellektuellengruppen (wie Schriftstellern, Architekten, Malern) insofern, als sie weniger Druck von der Seite der Partei erleiden mussten. Die Gestaltung des rumänischen Komponistenverbands wurde nach dem Krieg treu von Sowjetunion übernommen, was ihm eine privilegierte Lage sicherte; später wurde auf die sehr strenge politische Kontrolle durch die Behörden weitgehend verzichtet – vorausgesetzt, dass die damaligen zahlreichen politischen Festlichkeiten mit entsprechender Musik ausreichend versorgt waren. Das System der regelmäßigen Akquisitionen und der obligatorischen Ausführung eines rumänischen Werkes in jedem Konzert hat sogar in den elendsten Jahren noch gut funktioniert – aber nicht für alle. Bentoiu war sehr hoch geschätzt und wurde entsprechend konsequent von den Institutionen, die das Musikleben kontrollierten, unterstützt, selbstverständlich auch finanziell. So wurden z. B. seine in seinem Buch analysierten Symphonien nicht nur in Bukarest uraufgeführt, wie es damals fast die Regel war, sondern öfter im ganzen Lande immer wieder aufs Programm gesetzt

und nachgespielt. Solche Programmierung waren vom *Consiliul Culturii Socialiste* einfach diktiert und nicht umzugehen. Zweifellos spielte die Qualität seiner Werke die wesentliche Rolle, jedoch gab es genug Fälle, in denen dies nicht ausreichend war. Die persönlichen Beziehungen zu den Interpreten spielten ebenfalls eine wichtige Rolle, aber wahrscheinlich entscheidend war, dass Bentoius Musik den Vorstellungen und Wünschen derer, die in diesem Bereich die Macht hatten, optimal entsprach. Sie war keine aggressiv moderne Musik, welche die Offizialitäten erschrecken könnte, und auch keine billige, politisch orientierte Musik, welche unter den Intellektuellen Missachtung verursachen könnte, sondern genau das, was erwartet wurde: eine expressive, gut geschriebene, rumänische Musik, auf der Linie Enescus, angenehm zu spielen und zu hören. Bentoiu war gleichermaßen beliebt und erfolgreich sowohl bei Organisatoren als auch bei Interpreten, Publikum und Kollegen. Dass er den politischen Behörden nicht besonders sympathisch war, hat ihm in dieser Periode wenig geschadet.

Es ist nötig, hier noch einige Erklärungen hinzuzufügen, die dazu beitragen sollen, die damalige reale Situation nuancierter wahrzunehmen. Es muss in Rumänien unterschieden werden zwischen zwei getrennten sozialistischen Perioden, die von einer kurzen Episode der Entspannung getrennt sind, welche ungefähr dem bekannten „Prager Frühling" entspricht: Die erste Periode (etwa 1945–1960) – von einer harten pro-sowjetischen, stalinistischen Orientierung bestimmt – hat jede Spur einer „bürgerlichen", also auch westlich-orientierten Kultur systematisch vernichtet – und die entsprechenden Träger dieser Kultur – d. h. Künstler, Wissenschaftler – ebenfalls. In der zweiten Periode (etwa 1968–1989), von der Ceaușescu-Diktatur dominiert, war die Entwicklung einer modernen rumänischen Musik trotz großer Schwierigkeiten und Absurditäten aller Art doch noch einigermaßen möglich. In dieser Periode konnten die Komponisten der „goldenen Generation" (Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Miriam Marbe, Aurel Stroe, Anatol Vieru) zu einem originellen, wertvollen, allmählich international anerkannten Stil auf dem Niveau der europäischen zeitgenössischen Musik gelangen. Mit welchen Schwierigkeiten sie zu kämpfen hatten, ist ein anderes Kapitel. Jedenfalls ist ihre Musik nicht dem Sozialismus zu verdanken, sondern hat sich eher gegen ihn durchgesetzt. Diesen fünf Komponisten – die fast alle DAAD-Stipendien erhalten haben – füge ich oft die Namen von Pascal Bentoiu und Cornel Țăranu hinzu, da diese letzten beiden Komponisten nicht weniger wichtig für die Bildung einer rumänischen zeitgenössischen Musik auf europäischer Ebene sind. Trotzdem spürt man doch irgendwie, dass ihnen die Chance einer Weltöffnung fehlte, welche die anderen dank ihrer Stipendien genossen. Ähnliche Chancen hatten die Komponisten in der ersten pro-stalinistischen Periode keinesfalls. Diese Periode hat unzählige Leben zerstört und Tragödien verursacht. Auch Bentoius Leben wurde dadurch gnadenlos geprägt: Wegen seiner „schlechten sozialen Herkunft" durfte er keine Hochschule besuchen, statt zu studieren musste er schwere Arbeit auf Baustellen leisten, dazu auch sehen, wie seine Eltern, Verwandten und Freunde um ihn verschwanden – und dies eben in einer Zeit, in der ein junger Mensch das Recht hat, sich eine Zukunft und einen Weg im Leben frei und offen zu bahnen. Niemand kann jemals sagen, was Bentoiu damals

gefühlt und wie er gelitten hat; das sind Wunden, die nicht heilen. Daher wäre es unrecht, über seinen Erfolg in der zweiten sozialistischen Periode zu sprechen, ohne seine Leiden aus der ersten Periode zu erwähnen. Insgesamt war Bentoiu kein Verwöhnter der sozialistischen Periode, sondern ein wertvoller Komponist, dem es langsam und mühevoll gelungen ist, sich durch seine außergewöhnlichen Qualitäten durchzusetzen.

Die Emigration war eine Konstante der rumänischen Kultur, bedenkt man den Bildhauer Constantin Brâncuşi, den Dada-Schriftsteller Tristan Tzara, den Ethnomusikologen Constantin Brăiloiu, den Dramatiker Eugen Ionesco, den Religionsforscher Mircea Eliade, den Philosophen Emil Cioran, den Dirigenten Sergiu Celibidache oder den Musiker George Enescu selbst. Insbesondere unter der Diktatur der letzten Jahrzehnte entwickelte sich diese Tendenz bis zur Bildung einer echten rumänischen Diaspora in Europa und Amerika, die zunächst überwiegend aus Intellektuellen bestand. Es waren meist solche Intellektuellen, die überhaupt ausreisen durften, was keine Selbstverständlichkeit war; denn es gab keine andere Möglichkeit, das Land zu verlassen, als von einer gelegentlichen Reise zu profitieren und nicht mehr zurückzukehren. Es ist nicht das Thema dieses Beitrags festzustellen, wie viele Komponisten emigriert sind und warum – und auch warum die anderen nicht emigrierten, obwohl sie dies hätten tun können. Zu bemerken ist nur die Tatsache, dass Bentoiu, wie auch alle Komponisten der „goldenen Generation“ mit Ausnahme von Aurel Stroe, dieses Risiko nicht auf sich genommen und vorgezogen haben, in ihrer damaligen sozialistischen Heimat, unter den ihnen bekannten Bedingungen weiter zu leben und zu arbeiten. Weil Emigration mit Flucht gleichgesetzt, also von den rumänischen Behörden als Verrat angesehen wurde, bedeutete dies: das Totschweigen des Namens, Beschlagnahmung des Vermögens, Unterdrückung der Verwandten, den Abbruch aller Beziehungen zur Heimat; und dies für ein unsicheres Leben im Westen, im Status eines meist ungeliebten Fremden. Wer hat besser – aus dem moralischen bzw. materiellen oder professionellen Gesichtspunkt – gehandelt? Das sollte wieder eine offene Frage bleiben. Schließlich möchte ich nur vor einer einfachen, unilateralen, also verfälschenden Antwort auf solche Fragen nochmals warnen – zugunsten der Wahrheit.

Ebenfalls eine Konstante der rumänischen Kultur war der stets kosmopolitische Kontext, in dem sie sich entfaltete, ein Kontext, der die rege Teilnahme deutscher, italienischer, jüdischer, ungarischer Komponisten an einer rumänischen Kunstmusik integriert hat; insbesondere die Rolle der deutschen und jüdischen Komponisten war wesentlich. Ein Ergebnis dieser Situation ist die allgemein internationalistische Einstellung vieler rumänischer Intellektueller, darunter der meisten Komponisten des 20. Jahrhunderts. Bentoiu gehörte kompromisslos zu dieser Orientierung. Auch wenn sein Interesse für die rumänische Volksmusik als Forscher oder Komponist deutlich war, ist er nie ein folkloristischer Komponist geblieben, ein Komponist, welcher – um seinen Ausdruck zu benutzen – sich einer ‚Weiden-Weltanschauung‘ verpflichtet fühlte, wie sie in der ganzen sozialistischen Periode, mit einem politisierten Akzent, Mode war.

Indem er sich als selbstständiger Komponist schon seit 1956 nur auf sein Schaffen konzentrieren durfte, war sein Leben leichter als das Leben vieler seiner Kollegen. Sein Erfolg – als Komponist, Musikwissenschaftler, Führungspersönlichkeit im Komponistenverband, Mensch, Kollege – war stets unbestritten. Trotzdem färbt oft ein allgemeiner Pessimismus gegen die moderne Welt seine Gedanken. Was die Musik anbelangt: Das Buch, das als Grundlage für diesen Text gedient hat, endet mit dem Satz: „Ich habe den Strauß der acht Symphonien in eine Welt im vollen kulturellen Zerfall gesetzt. Es ist nicht zu erwarten, dass eine bedeutende Anzahl an Menschen sich für sie und ihre Botschaft interessieren wird. [...] Trotzdem bin ich zufrieden, dass ich auf kompositorischer Ebene so gehandelt habe, wie ich es getan habe. Ich betrachte still, ohne jedes künstlerische Bedauern die Vergangenheit und ohne unangemessene Hoffnung die Zukunft."[20]

Dieses Buch, 2007 erschienen, jedoch schon 1988 konzipiert, sollte eigentlich erst nach seinem Tod veröffentlicht werden. Aber – wie er im Vorwort sagt – da „diese Hypothese in absehbarer Zeit zu erwarten ist, habe ich es vorgezogen, die Korrekturen selbst zu machen".[21] Dieser mit etwas auch für ihn charakteristischem schwarzen Humor kolorierten Begründung verdanken wir die Möglichkeit, in die Seele einer so außergewöhnlichen Persönlichkeit etwas näher geschaut haben zu dürfen.

20 Bentoiu, *Opt simfonii şi un poem*, S. 146.
21 Ebenda, S. 5.

Pascal Bentoiu – Komponieren in schwerer Zeit

Laura Manolache

Im Geiste der Thematik des Symposiums – „Schöpfer in schwierigen Zeiten" – möchte ich heute nicht nur über das Werk, sondern auch über das Leben des großen Meisters der rumänischen Musik, Pascal Bentoiu, sprechen, der jetzt zu den Achtzigjährigen zählt. In diesem Rahmen möchte ich sagen, dass es trotz allem ideologischen Zwang, der ausdauernd und gewalttätig ausgeübt wurde, und trotz aller moralischen Kompromisse mancher talentierter Musiker in Rumänien und in Bukarest während der ganzen kommunistischen Ära wertvolle integre Mentoren gab, die „überlebt" haben und die für uns, die jüngere Generation, wahre Vorbilder des menschlichen und künstlerischen Geistes im wahrsten Sinne des Wortes waren.

Als kraftvoller Komponist, der im Geiste der Tradition Enescus und Joras ausgebildet wurde und der den ständigen Dialog zwischen der rumänischen und der europäischen Musik sicherte, bewährte sich Pascal Bentoiu als Komponist von Opern, Kammermusik (Quartette), Symphonien, Liedern. Gleichzeitig war er auch als Musikologe und Musiktheoretiker tätig: Die Bücher *Imagine şi sens (Bild und Sinn)*[1], *Deschideri spre lumea muzicii (Überblick über die Musikwelt)*[2], *Gândirea muzicală (Musikalisches Denken)*[3], *Capodopere enesciene (Enescus Meisterwerke)*[4] erreichten einen hohen Bekanntheitsgrad. Bentoiu hatte aber kein Konservatoriumsdiplom. Wegen seiner antikommunistischen Herkunft wurde ihm der Zugang zu den staatlichen Hochschulen verweigert. Er bekam aber Privatunterricht von bedeutenden Professoren. Zwischen 1944 und 1948 studierte er mit Jora, der wiederum dem kommunistischen Regime ein Dorn im Auge war, weil er aus einer Bojarenfamilie stammte, sich dem kommunistischen Regime widersetzte und mit dem großen Diplomaten Grigore Gafencu verwandt war, der zu dieser Zeit im Westen lebte und zu den heftigsten Kritikern des Kommunismus zählte. Neben dem Privatmusikunterricht studierte Bentoiu Jura.

Wie konnte er aber die für die Schaffung eines solchen umfangreichen Werks notwendige Ruhe in einer Zeit finden, in der die offiziösen Werte keinesfalls mit seinen eigenen Werten im Einklang waren? Das können wir verstehen, wenn wir den Menschen Bentoiu besser kennen lernen.

In chronologischer Reihenfolge: Im Jahr 1953 trat er in den Berufsverein (den jetzigen Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler Rumäniens) ein. Nach kurzer Zeit waren seine Stimme als Komponist und sein Beitrag im Rahmen der Gespräche über Komposition zu hören, und er zählte zu den Entscheidungsträgern. Am 10. Februar 1964, als Pascal Bentoiu 36 Jahre alt und Ion Dumitrescu Vorsit-

1 Editura Muzicală, Bukarest 1971, 2. Aufl. 1973, Ausgabe in französischer Sprache 1979.
2 Editura Muzicală, Bukarest 1973.
3 Editura Muzicală, Bukarest 1975.
4 Editura Muzicală, Bukarest 1984, Ausgabe in englischer Sprache 2010 (*Masterworks of George Enescu. A Detailed*, Analysis. Translated by Lory Wallfisch, Scarecrow Press, Lanham, Maryland).

zender war, wurde er Mitglied des Ausschusses für Symphonie-, Kammermusik, Oper und Ballett.

In dieser Position unterstützte er die Wünsche seiner Generation, die sich wie die zeitgenössischen europäischen Kollegen – Boulez, Ligeti, Nono, Stockhausen, Penderecki – durchsetzen wollte. 1965 setzte er sich zum Beispiel für die *Arcade (Arkaden)* von Aurel Stroe, ein wunderbares, sehr modernes Opus, ein.[5] Im selben Jahr nahm er an dem Festival „Săptămâna Muzicii Româneşti" (Woche der rumänischen Musik), mit seinem Violinkonzert (*Concert pentru vioară şi orchestră)* teil.[6]

1966 beteiligte er sich an Gesprächen zu der *Aktuellen Problematik der Kammermusik*.[7] Das Philharmonische Orchester spielte seine *1. Symphonie*. (Abb. 1)

Das Jahr 1968 war für Pascal Bentoiu ein besonderes Jahr. Am 12. Februar nimmt er an den Gesprächen des Kreises des Komponistenverbandes teil, in denen die Teilnehmer zum Thema „zeitgenössische nationale und internationale Oper" sprechen. Hier ein Zitat aus seiner Rede: „Ich bin gar nicht damit einverstanden, dass wir hier die Probleme der rumänischen Oper besprechen [...] Wir befinden uns nicht mehr in Caudellas Zeit, sondern mindestens im Rahmen der europäischen Musik"[8]. Das ist die Ansicht des Komponisten, der die Situation genau kennt und seine Anschauung verteidigt. Bis zu der Zeit hatte er Musik zu literarischen Werken von Beaumarchais, Shakespeare, Edmond Rostand, Karel Hašek, Molière, Aleksandr Stein, Vasili Arbuzov, Aischylos, Euripides, Albert Camus etc. und die Oper *Amorul doctor* (*Die Liebe als Arzt*, nach Molière) komponiert. (Abb. 2)

Die Qualität seiner Werke bringt ihm in diesem Jahr 1968 eine Reihe von Erfolgen. Es ist das Jahr, in dem er die Funkoper *Jertfirea Ifigeniei (Iphigenies Opfer),* die erste Oper dieser Gattung in Rumänien, komponiert und in dem diese Oper zum ersten Mal aufgeführt wird. Die Heldin der griechischen Mythologie, die die Fruchtbarkeit symbolisiert und von Agamemnon geopfert wird, damit seine Flotte ihre Fahrt nach Troja fortsetzen kann, bekommt hier metaphorischen Wert und steht für die Meditation des Künstlers über die Schöpfung selbst und über den Widerspruch zwischen Freiheit und Notwendigkeit. Die Spannung der griechischen Tragödie leidet keinesfalls unter der Abwesenheit des visuellen Elementes, sondern wird auf der Ebene der Musik neu erdacht. „Die multimodale Sprache und insbesondere die Einteilung in deutlich begrenzten Abschnitten bringen diese Partitur näher an die quasioratorische Form in der Anfangszeit der Oper."[9]

5 Octavian Lazăr Cosma, *Universul Muzicii Românesti – Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România*, Editura Muzicală, Bukarest1997, S. 374.
6 Ştefan Gheorghiu: Solist; Ltg: Mircea Cristescu; Philharmonisches Orchester „George Enescu".
7 Octavian Lazăr Cosma, Universul, S. 393.
8 Octavian Lazăr Cosma, Universul, S. 392.
9 Luminiţa Vartolomei, Präsentation der CD *Creaţii simfonice româneşti*/Rumänische Symphoniewerke, Band 8.

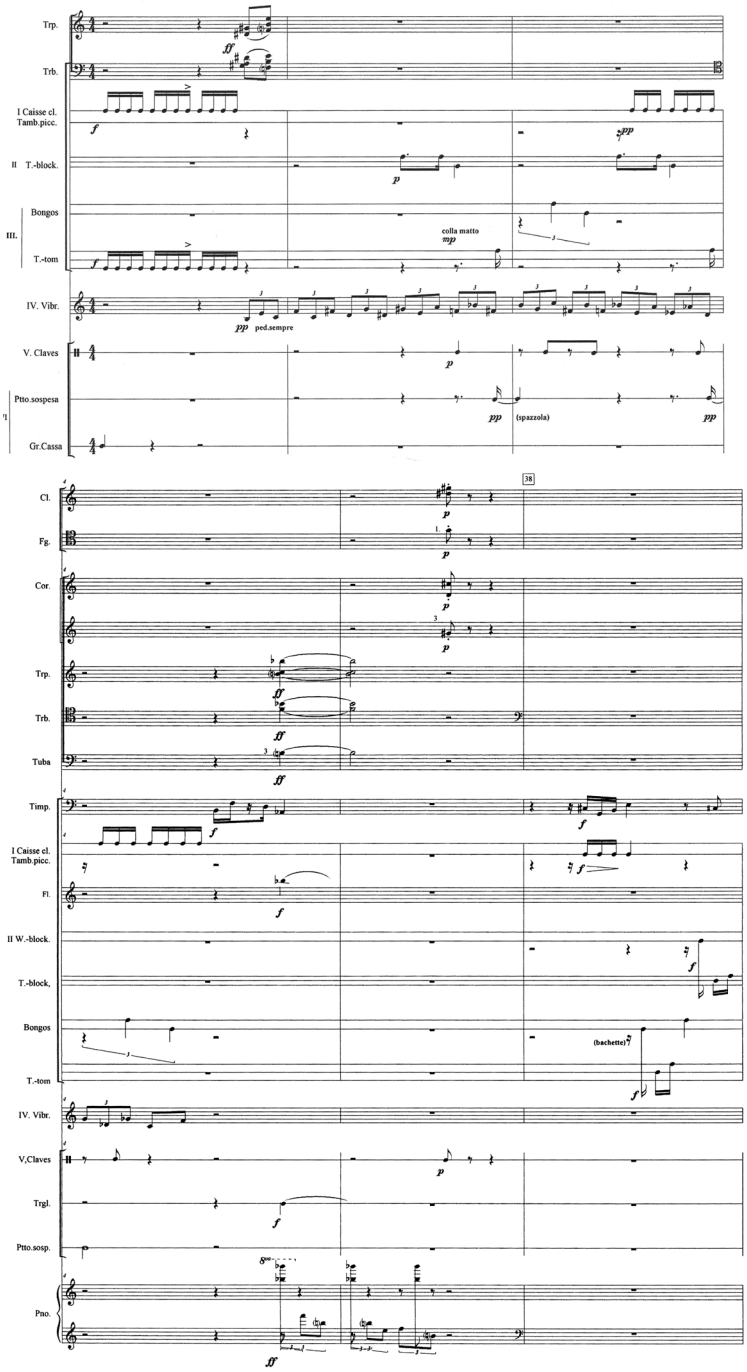


Abb. 1:
Pascal Bentoiu, *1. Symphonie*, 3. Satz, Partitur © Editura Musicală

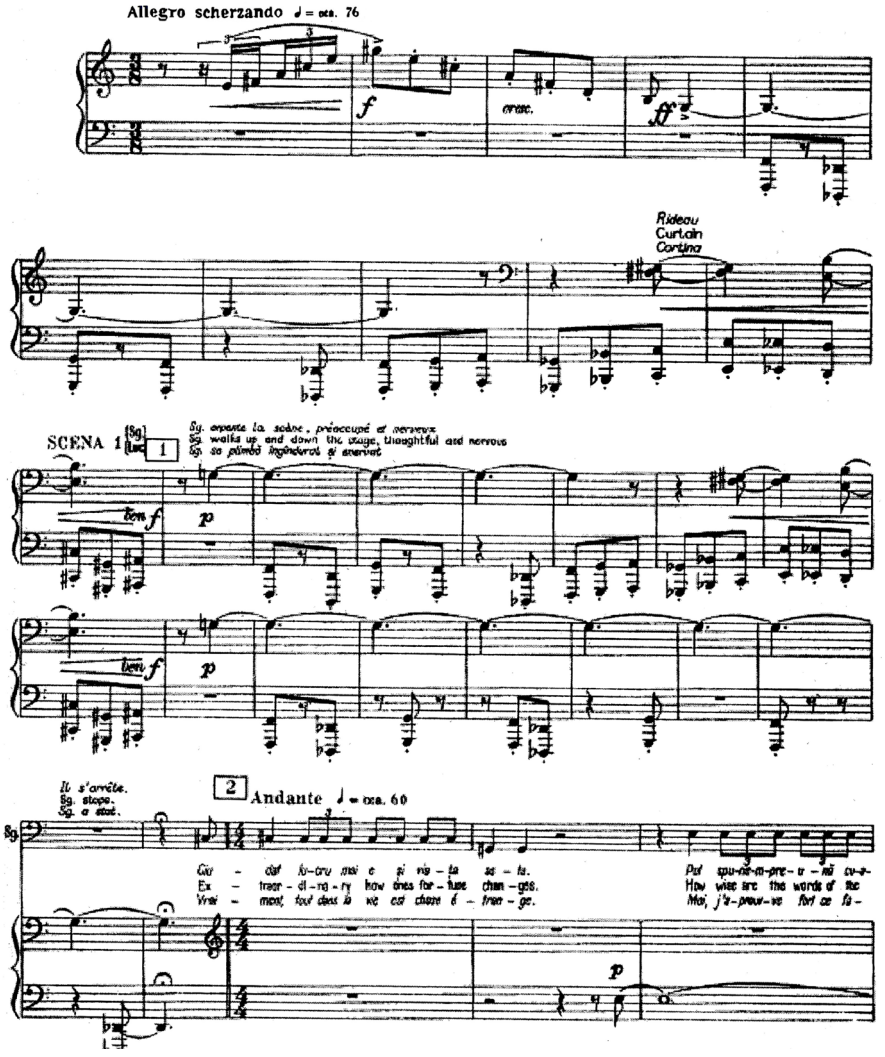


Abb. 2:
Pascal Bentoiu, *Die Liebe als Arzt,* Klavierauszug, S. 1 © Editura Musicală

So wird das Werk Meditation des Künstlers über die Schöpfung selbst und über den Widerspruch zwischen Freiheit und Notwendigkeit.

Was die Klangfarbe angeht, wird der menschliche Faktor in erster Linie von dem skandierenden oder singenden Frauenchor vertreten, und für die Gestaltung der Helden werden ein Schauspieler, eine Schauspielerin und eine Sängerin eingesetzt. Die Freiheitsidee wird mit der großen Orgel mit „kaleidoskopischer Registrierung“[10] (tutti) assoziiert, wobei die Idee der Notwendigkeit durch die Farbe der zahlreichen Schlaginstrumente und der sechs Instrumentalisten zum Ausdruck gebracht wird. Man verwendet ebenfalls verschiedene elektromagnetische Effekte (z. B. Übereinanderlegen von Bändern, Umkehrungen, Geschwindigkeitsänderungen (doppelt oder halbiert) und Kombinationen dieser Techniken). In der letzten Szene wird der Chor von einer Doppel-Hypostase der singenden und deklamierenden Stimme der Heldin begleitet.

Die Oper *Jertfirea Ifigeniei (Iphigenies Opfer)*, mit der Bentoiu im Sommer 1968 an dem Wettbewerb *Italia* teilnahm, gewann den Preis des italienischen Rundfunks (RAI). Das war die erste internationale Anerkennung Pascal Bentoius.

Sein Ruf verbreitete sich auch in Bukarest unter seinen Berufskollegen. Am 30. Mai wurden die Fachausschüsse des Rundfunks und Electrecord gegründet, und zusammen mit Wilhelm Berger, Liviu Glodeanu, Alexandru Paşcanu, Vasile Tomescu und Zeno Vancea wurde Bentoiu im Auftrag des Komponistenverbandes zum Ausschussmitglied verantwortlich für symphonische Musik ernannt.

Im Rahmen der Allgemeinen Versammlung des Komponistenverbandes in Dezember, an der 75 % der Mitglieder teilnahmen, wurden seine Leistungen anerkannt, und er wurde zum Sekretär der Fachgruppe Symphonie-, Kammermusik, Oper und Ballett bestellt.[11] Seine berufliche und persönliche Entwicklung fiel zeitlich mit der Unterdrückung des demokratischen Geistes durch den Kommunismus zusammen. 1968 genehmigten die Kommunisten die letzte Allgemeine Versammlung des Komponistenverbandes; sie wurden im Januar 1990 wieder aufgenommen.

Sowohl in der Zeit des Kommunismus als auch danach erwies sich Pascal Bentoiu als ein integrer Mensch. Er trug ständig das geistige Erbe seiner Eltern und Lehrer mit sich und bemühte sich stets, es zu bereichern.

10 Luminița Vartolomei., Präsentation der CD Creaţii simfonice româneşti/Rumänische Symphoniewerke, Band 8

11 Octavian Lazăr Cosma, Universul, S. 400.

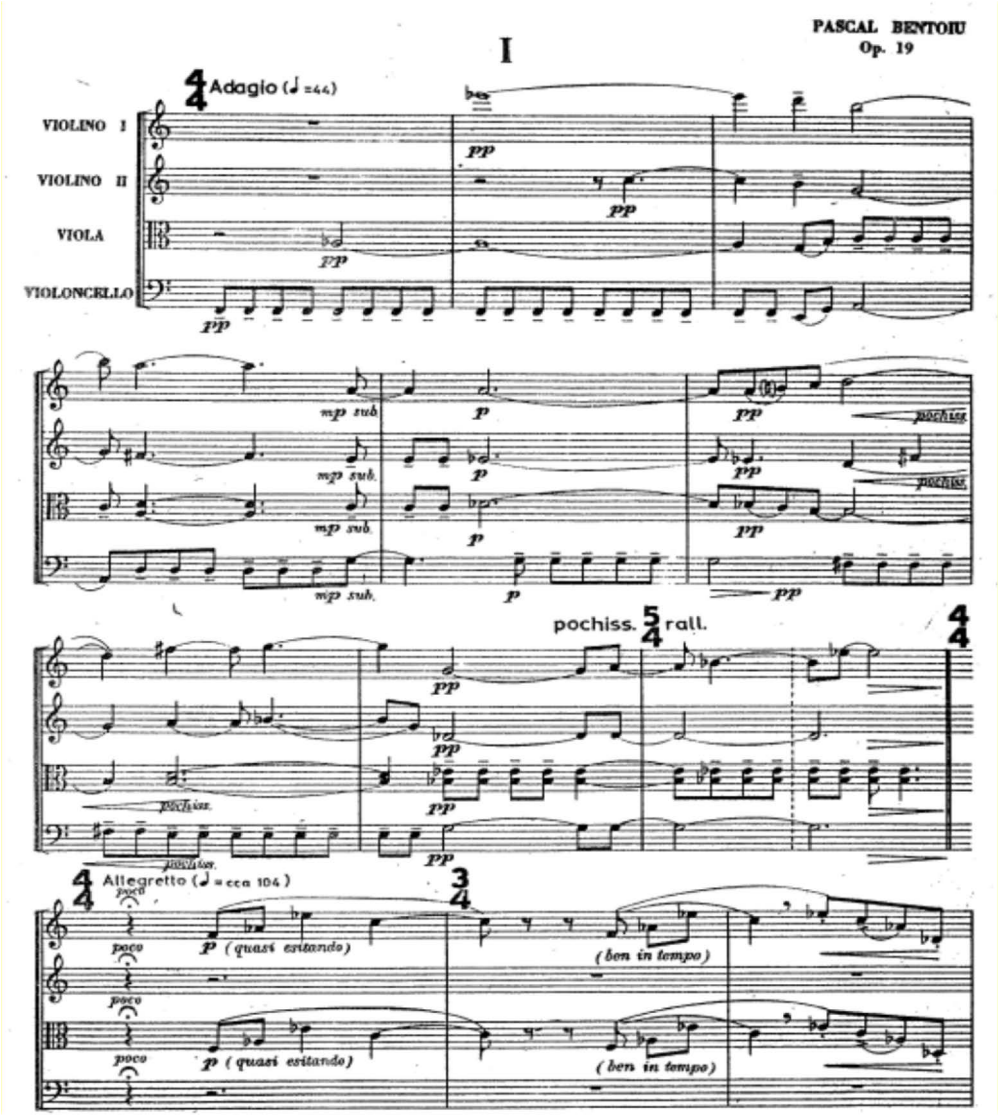


Abb. 3:
Pascal Bentoiu, *Konsonanzenquartett*, 1. Satz, Partitur, S.3 © Editura Musicală

Ein Beispiel dafür ist die Art und Weise, wie die Führung des Komponistenverbandes nach Dezember 1989 gewechselt wurde: mit Entschlossenheit aber anständig, so wie der neue Präsident des Komponistenverbandes, Pascal Bentoiu, von seinem Charakter her ist. Ich zitiere nach O. L. Cosma. Am 25. Dezember „sagte P. Bentoiu sehr kategorisch, dass es keine Zeit für Auseinandersetzungen gäbe und dass der Vorschlag zur Auflösung (des Komponistenverbandes) aus seiner Sicht unannehmbar wäre, da der Verband eine Institution mit Angestellten, Druckerei, Bibliothek, Angestellten im Bereich der Urheberrechte und vielen anderen ist. Folglich schlägt er die Ausarbeitung einer Satzung für die Generalversammlung des Komponistenverbandes vor; die Satzung sollte die guten Dinge weiter behalten und alle Meinungen für die Festsetzung der Bedingungen eines zukünftigen Unternehmens sollten gehört werden. Er ruft zur Mäßigung, Weisheit, Würde und inneren Schönheit auf und schlägt vor, dass alle ausgewanderten Kollegen Mitglieder des Verbandes werden."[12]

Arta sub semnul libertăţii (*Kunst unter dem Zeichen der Freiheit*) ist der Titel des am 29. Dezember 1989 von der Redaktion der Zeitschrift *Muzica* herausgegebenen Flugblattes. In seinem Artikel *După 22 decembrie (Nach dem 22. Dezember)* schrieb P. Bentoiu: „Es ist wunderbar, dass man sich jetzt vor ein weißes Papierblatt setzen kann, ohne den finsteren Schatten der Zensur mit seiner unvermeidbaren Folge: die Selbstzensur zu spüren." In Bezug auf die vergangene Zeit sprach er über die schwersten Anschuldigungen: „ [...] die Entstellung der Wertekriterien durch die Förderung einer wertlosen tot geborenen Produktion (Hunderte von stalinistischen Kantaten und Hunderte von anderen Liedern, Liederchen, Kantaten und kleinen Kantaten, Gedichten und Oden und sogar so genannten Opern, die einen einzigen Namen, eine einzige Familie und ihre 'Leistungen' glorifizierten); die Verhinderung der natürlichen und wertvollen Kontakte mit anderen europäischen Musikzentren; die Abwertung der authentischen Werke einer Schule, die für mich – ohne falsche Bescheidenheit – zu den besten Schulen der Welt zählt."[13]

Der demokratische Geist, der ihn charakterisiert, wurde auch in dem „Stabwechsel" spürbar: ohne Gewalt, sondern gesetzmäßig infolge einer Abstimmung. Als allgemeine Anerkennung seiner beruflichen und moralischen Autorität war Pascal Bentoiu Präsident des Komponistenverbandes bis zur Allgemeinen Versammlung vom 29.–31. Januar 1990. Im Rahmen der entscheidenden Versammlung stellte er den Entwurf einer Satzung des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler Rumäniens vor, die das neue Profil der Institution definieren soll: „Berufsverband, [...] der das Prinzip der schöpferischen Freiheit [...] den strengen Professionalismus, [...] die Freiheit von allen Ideologien, [...] die ethische Verantwortung des künstlerischen Werks unterstützt".[14] Nach der Wahl wurde Pascal Bentoiu Präsident des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler Rumäniens, und diese Stelle besetzte er bis Oktober 1992, als er auf diese Managementposition verzichtete, obwohl er im Februar desselben Jahres neu gewählt worden war.

12 Octavian Lazăr Cosma, *Universul*, S. 511.
13 nach Octavian Lazăr Cosma, *Universul*.
14 Octavian Lazăr Cosma, *Universul*.

2007, in Bentoius 80. Lebensjahr**,** bewundern wir seine Lebensbahn, seine Taten und Worte, und wir sind von der Konsequenz seiner Haltung und von der Vielzahl von Nuancen seiner Persönlichkeit beeindruckt. Er ist ein „Bojar des Geistes". Der warmherzige, humorvolle und lebensfreudige Mensch lebt in Harmonie mit dem entschlossenen Menschen, der seine Ideen laut ausspricht und sich für sie einsetzt, der an seine Werteskala fest glaubt und die falschen Werte kompromisslos ausschließt. Heute ist er immer noch voller Initiative, engagiert und ohne Verständnis für den Kompromiss.

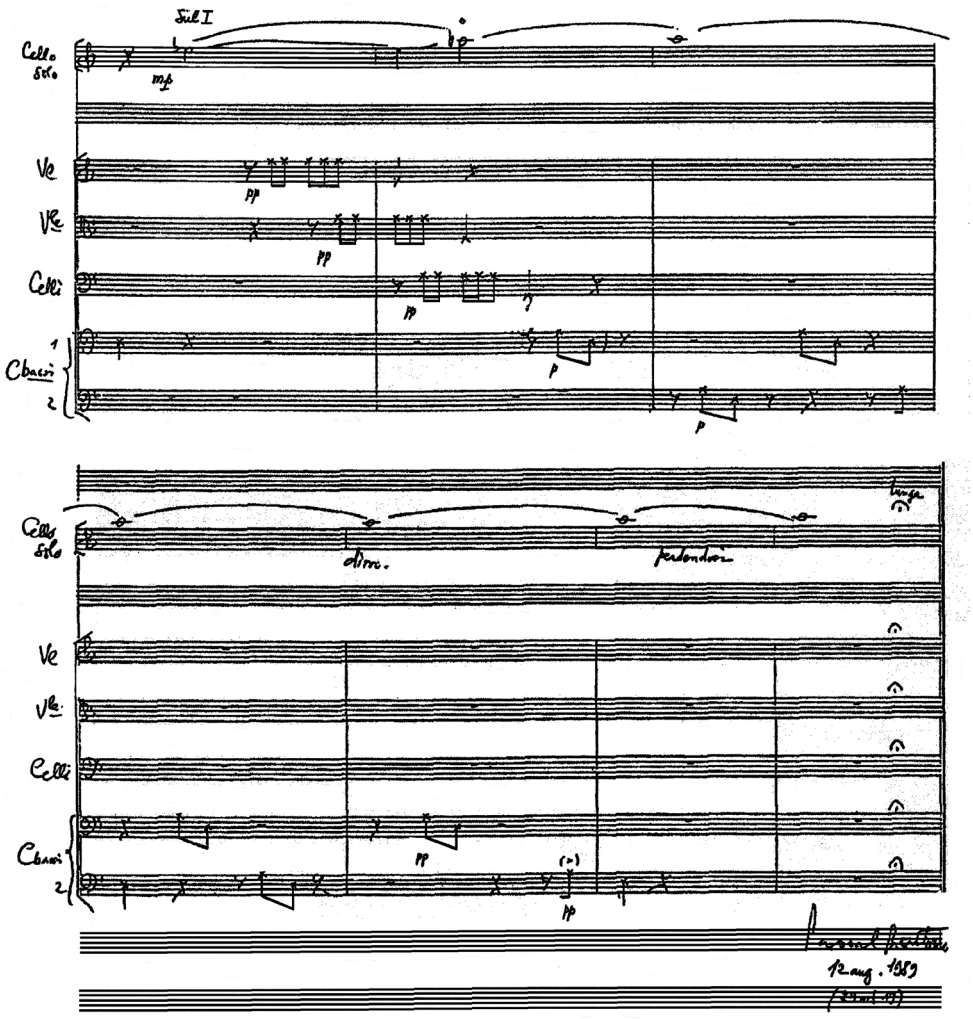


Abb. 4
Pascal Bentoiu, *Cellokonzert* op. 31, Partitur letzte Seite © Editura Musicală

Die halbton-harmonische Relation in dem Liederzyklus *Flăcări negre* (*Schwarze Flammen*) von Pascal Bentoiu

Iulia Anda Mare

Die Musik, die der menschlichen Stimme gewidmet ist, bedeutet für Pascal Bentoiu eine ständige Herausforderung, sowohl was die Bühnenmusik, durch die Werke der 1960er Jahre repräsentiert[1], als auch was die Kammermusik angeht. Das Lied war ein Prüfstein für viele rumänische Komponisten, und bei Pascal Bentoiu durchdringt diese Gattung sein Werk von Anfang an, man denke nur an die Lieder auf Verse von Ştefan Octavian Iosif, später von Mihai Eminescu, Nina Cassian und Mihai Beniuc; in den 1970er Jahren, nach der Komposition dieser Werke, kehrt der Komponist mit zwei Liederzyklen auf Verse von Alexandru Miran – *Flăcări negre* (*Schwarze Flammen*) und *Incandescenţe* (*Glühen*) zum Lied zurück.

Für Tenor und Klavier geschrieben, umfasst der Zyklus *Schwarze Flammen* (1974) sieben Lieder, deren poetische und klangliche Welten einerseits sehr individualisiert sind, einander anderseits aber auch ergänzen: *Der Spiegel, Süße Erwartung, Die Monade, Die Jungfrau schläft, Die Eislava, Die Wahl des Holzes* und *Der Weg ist noch weit.* In seinem Kommentar zu diesem Zyklus zitiert Dumitru Bughici den Komponisten, der sich zur Wahl der Verse äußert: „Das Gedicht von Alexandru Miran hat, unter vielen wichtigen Eigenschaften, eine besondere Musikalität und eine einzigartige Eingebungskraft"; und er fügt hinzu: „Ich wünsche mir, die kristalline Klarheit der poetischen Botschaft nicht verraten zu haben."[2]

Dieser Beitrag hat das Ziel, ein besonderes stilistisches Merkmal herauszuarbeiten, das sich, wenn auch nicht als eine Grundcharakteristik, dann doch wenigstens als ein kennzeichnendes Merkmal in dem Liederzyklus *Schwarze Flammen* erweist. Es handelt sich um die halbton-harmonische Relation, sei es, dass sie in Form von expliziten oder impliziten (bildlichen) Stimmbewegungen erscheint oder aber hinter verschiedenen kontrapunktischen Anordnungen der Strukturen verdeckt ist.

Bevor die eigentlichen Beispiele angeführt werden, ist es erforderlich, die Haltung Bentoius zum internationalen und rumänischen Schaffen des 20. Jahrhunderts zu umreißen. Seine Haltung verrät – betrachtet man auch das Werk selbst – eine große Hochachtung gegenüber den Vorgängern. Erwähnenswert ist hier vor allem auch die Einschätzung des Komponisten hinsichtlich der Bedeutung eines Werks im Kontext seiner Gegenwart: „Eine Arbeit ist eigentlich zeitgenössisch, insofern sie wertvoll ist."[3] Diese Behauptung muss im Sinne eines Gleichgewichts zwischen

1 *Amorul doctor* (*Die Liebe als Arzt*) (1964), *Jertfirea Ifigeniei* (*Die Opferung der Iphigenia*) (1968) und *Hamlet* (1969).

2 Dumitru Bughici, *Ciclul de lieduri „Flăcări negre" de Pascal Bentoiu* (*Der Liederzyklus „Schwarze Flammen" von Pascal Bentoiu*), in: *Muzica* Nr. 1, 1980, S. 9-15, hier S. 9.

3 Octavian Lazăr Cosma, *Dramaturgia operei contemporane româneşti. „Amoral doctor" de Pascal Bentoiu"* (*Die Dramaturgie der rumänischen Oper in der Gegenwart. „Die Liebe als Arzt" von*

Tradition und Innovation, einer Versöhnung dieser zwei Welten, die im Kontext des 20. Jahrhunderts sehr oft als gegensätzlich gelten, verstanden werden. So sind wir nicht überrascht, dass Alfred Hoffman das Werk *Amorul doctor* (*Die Liebe als Arzt*) – eine Schlüsselkomposition für das ganze Werk des Komponisten – als eine „zeitgenössische Musik" schätzt, „deren klassische Grundlagen aber jederzeit zu spüren sind und die die Quellen der Information einer persönlichen, umsichtigen und tiefen Ausarbeitung unterwirft."[4] In der folgenden Analyse sollen einige „klassische" harmonische Typologien herausgearbeitet werden, die scheinbar weniger innovativ, aber sehr effizient im Sinne einer Ökonomie kompositorischer Gesten sind.

An dieser Stelle sollen nun einige der Typologien der halbton-harmonischen Relation angeführt werden, indem die kompositorischen, technischen Mittel in ihrem musikalisch-dramaturgischen Kontext untersucht werden.

Die einfachste Erscheinung der halbton-harmonischen Relation ist innerhalb einer Schrittbewegung zu finden, ganz gleich, ob diese aufwärts oder abwärts erfolgt. Obwohl diese Aussage zunächst simpel zu sein scheint, ist die musikalische Realisierung einerseits, mit Blick auf die Polyphonie, durch die Vielfalt der Klangflächen und andererseits, mit Blick auf die Orientierung des Hörers – sei diese nun tonal oder modal angelegt, auf ein komplexes musikalisches Denken zurückzuführen.

Vor uns steht das Beispiel einer steigenden Schrittbewegung eines Satzes, die in einem Gleiten von Mixturen die harmonischen Höhepunkte markiert. Diese Schrittbewegung basiert auf einer Dominantenreihe, die bei der Klavierfiguration leicht zu bemerken ist. Die Inflexionen sind hinter melodischen Bassnoten versteckt, die der Reihe nach (Halbton-) Mixturen (die nach dem Muster eines Wechselakkordes angelegt sind), unvorbereitete Dissonanzen, aber auch Vorschläge entdecken lassen (wenn wir den Vorschlag als auf der Zählzeit erklingend interpretieren) (Abb. 1).

Wenn dieses Beispiel durch die Reihe der Dominanten eine tonale harmonische Welt vorstellte, bemerken wir im nächsten Beispiel die harmonische Relation zwischen zwei Akkorden, die in das Modalsystem integriert sind (Abb. 3). Das Beispiel erscheint am Ende der ersten Sektion, dessen chromatischer modaler Übergang sich, im Zusammenklang mit dem literarischen Text (*dieser innerliche und rückkehrlose Weg*) sinusoidal abspielt.

Eine Zwischenbemerkung: Sehr oft erscheint die Äußerung des poetischen Textes in dem sinusoidalen Weg der Seele (*Die Grenze läuft durch mich*) durch gewundene melodisch-chromatische Linien verdoppelt, die heterophon ablaufen (vgl. die Linie des Tenors mit ihrer Augmentation im Klavier) (Abb. 2):

Pascal Bentoiu), in: *Studii de muzicologie*, Bd. XI, Bukarest: Editura Muzicală 1976, S. 55-111, hier S. 56.

4 Alfred Hoffman, *Repere muzicale* (*Musikalische Merkzeichen*), Bukarest: Editura Muzicală 1974, S. 90.

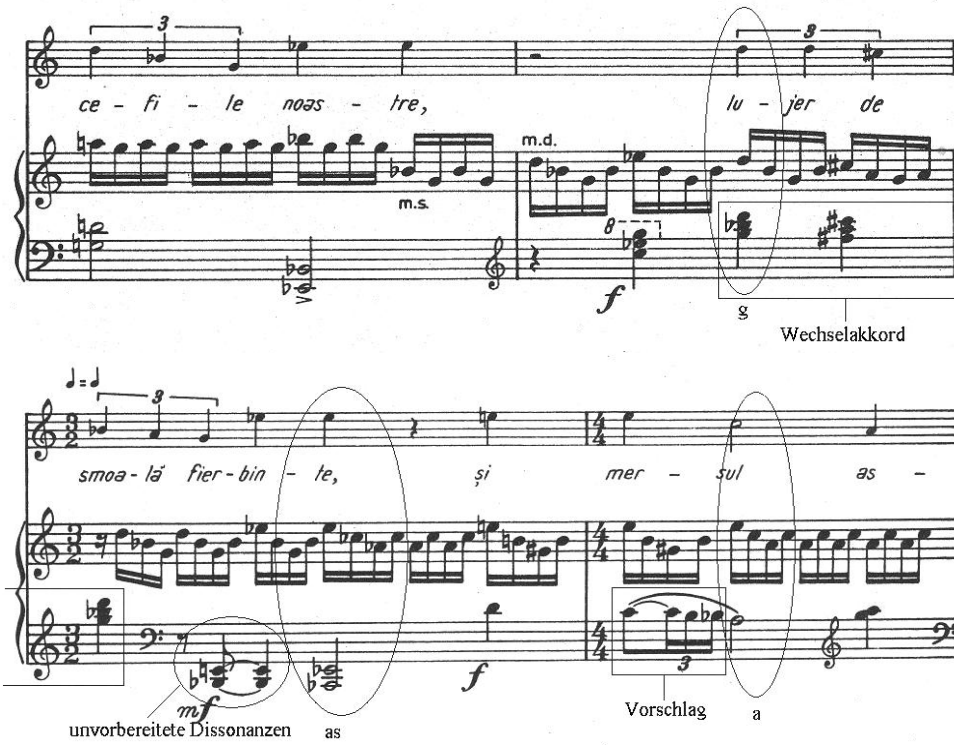


Abb. 1
Pascal Bentoiu**,** *Flăcări negre (Schwarze Flammen),* III. *Die Monade*, Partitur, T. 20–23
© Editura Muzical

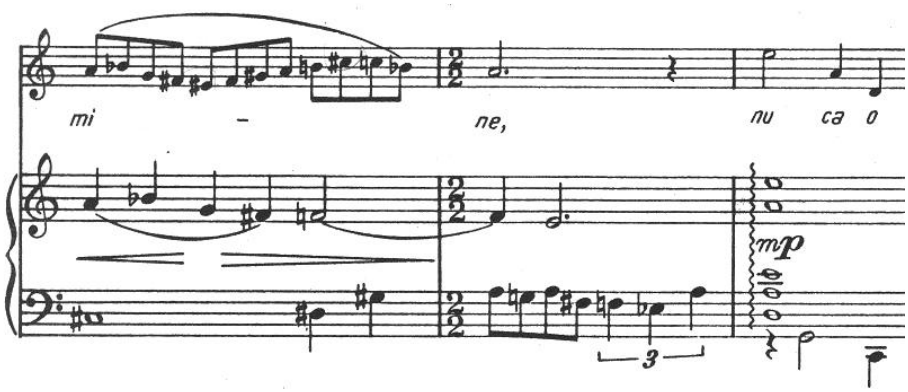


Abb. 2
Pascal Bentoiu**,** *Flăcări negre (Schwarze Flammen),* I. *Der Spiegel*, Partitur, T. 6–8
© Editura Muzicală

Der melodische Kern des Modus ist durch die Vermeidung des steigenden Schrittes der kleinen Sekunde getarnt, was dem Phrygischen eigentümlich ist. Diese Figur erscheint im Klavier, aber nur im Kontext der latenten Polyphonie der Klavierfiguration und nicht auch in der vokalen Partie des Tenors.

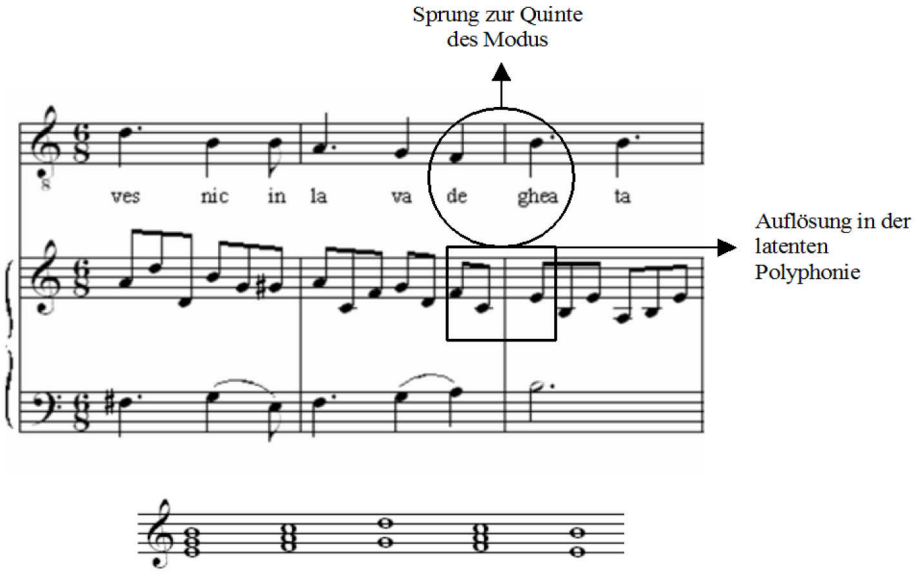


Abb. 3
Pascal Bentoiu**,** *Flăcări negre (Schwarze Flammen),* V. *Die Eislava*, Partitur, T. 13–15
© Editura Muzicalălă

Durch eine Analyse der musikalischen Struktur lässt sich, wie im nächsten Beispiel zu sehen ist, die tonale Relation zwischen zwei großen morphologischen Teilen, zwischen zwei Phrasen, aufzeigen. Erscheint der erste Teil in e-Moll, so beginnt der zweite in einem Sinn, der typisch für Prokofiev ist: mit einer Wendung im Geist der *Skordatur*, in Es-Dur. Dieses Gleiten aber, auf das Anton Dogaru in seiner Studie[5] hinwies, ist nichts anderes als ein feiner Übergang zu c-Moll und huldigt so dem „Enescu-Phänomen“:[6] durch das Abschreiten des Anagramms E(n)EsC(u). Der Tonbereich wird aber in Anton Dogarus Studie nicht ganz korrekt angegeben, denn zwischen den E-Dur- und Es-Dur-Akkorden steht ein breiter cis-Moll-Akkord, dessen Erscheinung allerdings nicht gegen die Korrespondenz mit dem Enescu-Akronym spricht, sondern diese Korrespondenz in einen höheren Komplexitätsgrad hebt. So haben wir auch die Beziehung zwischen *e*, *es* und *c* (kleine Sekunde – kleine Terz), auch in der umgekehrten Form der Tonreihenfolge *e*, *cis* und *c* (kleine Terz –

5 Anton Dogaru, *Der Liederzyklus Flăcări negre (Schwarze Flammen) von Pascal Bentoiu, in: Muzica* Nr. 8, 1975, S. 7–9.

6 Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1900–1940 (Die rumänische Musik zwischen 1900–1940)*, Bukarest: Editura Muzicală 2002, S. 254.

kleine Sekunde). Mehr noch: Die zwei Phrasen, deren Harmonien ebenfalls zu zweit aufeinander folgend geordnet sind, sind durch einen *passus duriusculus* verbunden, der eine Schrittbewegung von *cis* zu *b* (das die Quinte des neuen Es-Dur Akkordes wird) vollzieht.

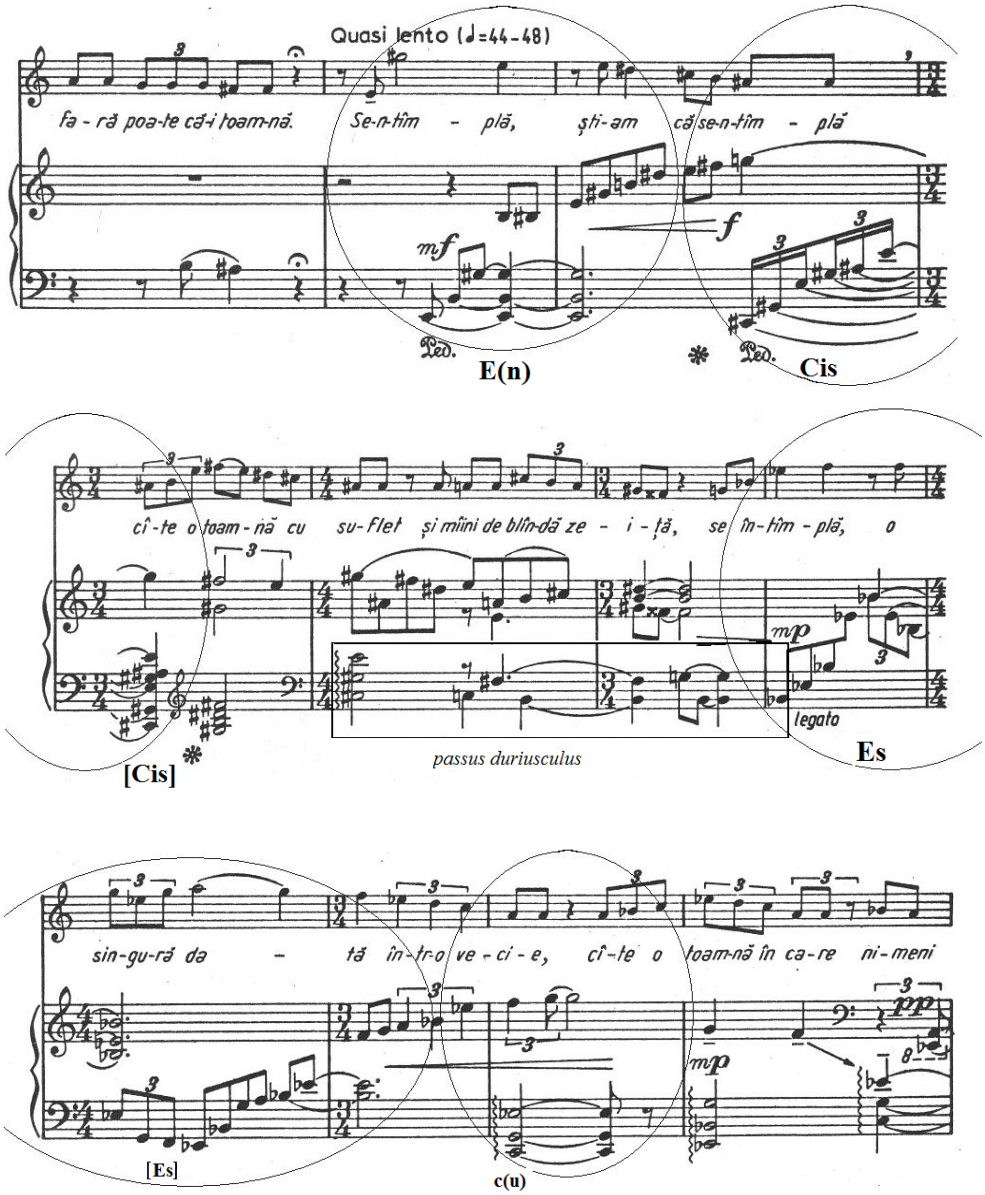


Abb. 4
Pascal Bentoiu**,** *Flăcări negre (Schwarze Flammen),* II. *Süße Erwartung*, Partitur, T. 12–22 © Editura Muzicală

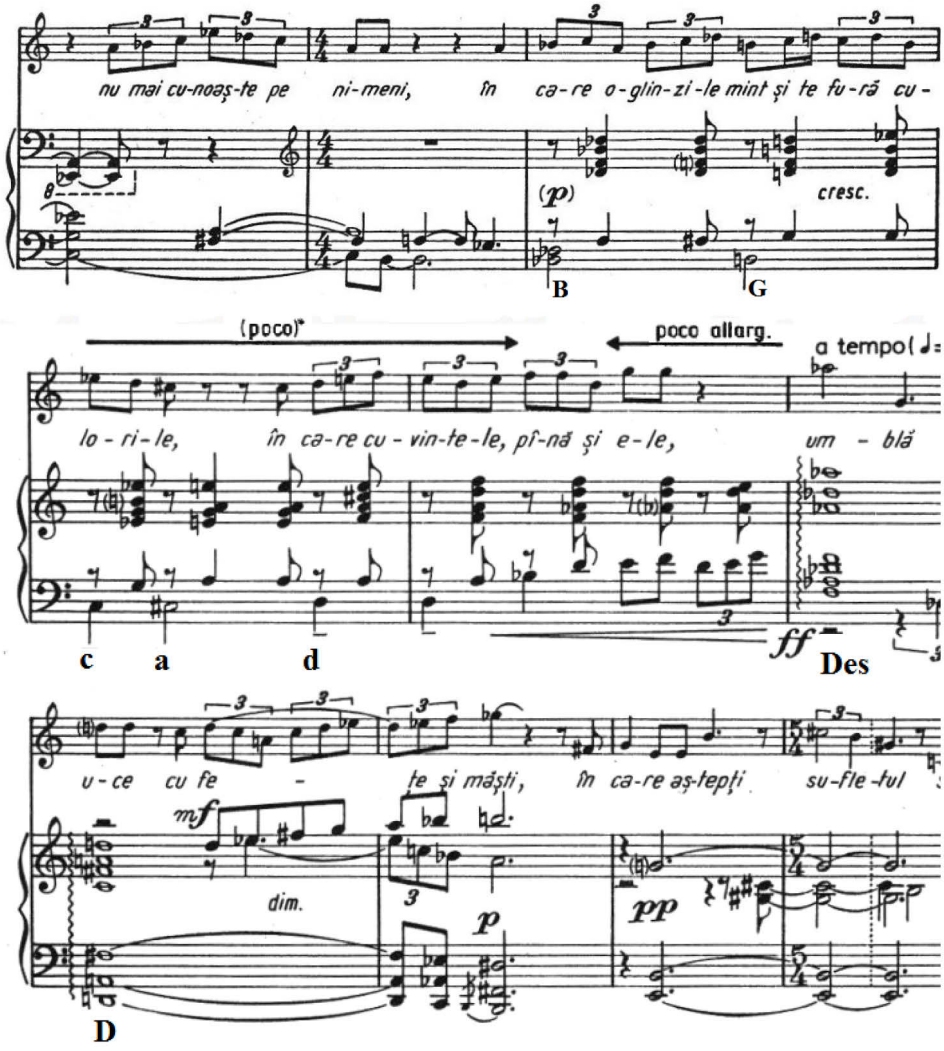
Die nächsten zwei Beispiele stellen die halbton-harmonische Relation vor, die – jetzt mit Blick auf die Dramaturgie – in zwei wichtigen, sowohl gegensätzlichen als auch komplementären Fällen auftritt.

Das erste der zwei Beispiele erscheint auf dem Höhepunkt des zweiten Liedes, *Süße Erwartung*; nicht nur die Dynamik, sondern auch die Agogik prägt diesen Höhepunkt aus, die Idee des im Text angesprochenen „Wahnsinns" wird hervorgehoben. Der Text handelt von einer Euphorie, die durch die „Jahreszeit der Farben" geschaffen wurde. Ein voriger Höhepunkt wurde melodisch durch eine chromatische Harmonik unterstützt, durch ein „poco accelerando" agogisch und durch „crescendo" dynamisch verstärkt. Nach diesem vorigen Höhepunkt ist eigentlich der Höhepunkt ff eine Auflösung. Den Höhepunkt bestimmt der Grundton *d*.

Für diese Betrachtung des Höhepunkts spricht das Notenbild, denn der unruhige Rhythmus der Synkope erscheint beschleunigt und strömt in großzügigen Arpeggien. Des Weiteren stützt die Harmonik diese Sichtweise, denn nach der steigenden Schrittbewegung zum Höhepunkt hin tritt der gipfelnde Akkord um eine Stufe tiefer versetzt auf und erreicht gleich dannach das vorige Zentrum wieder – in einem Vorgang, der der harmonischen Skordatura eigen ist: *d – des – d* (Abb. 5).

Die musikalischen Spannungspunkte entstehen aufgrund einer Akkumulation verschiedener Phänomene – und die traditionelle Musik gewährt uns einen Einblick in unterschiedliche Prozesse, die immer einen Übergang, einen Wechsel von einem Zustand zum anderen, von einem Status zum anderen zeigen. Die wichtigen Momente sind also die Übergänge. Wir bemerken in diesen Liedern, in den Übergängen von einer Strophe zur anderen eben diese halbton-harmonische Relation. Im nächsten Beispiel (Abb. 6) ist die halbton-harmonische Relation wieder durch ein polyphones Denken gekennzeichnet, wodurch der Grundton wesentlich verspätet auftritt.

Nach der Betrachtung harmonischer Relationen, die in modale oder tonale Kontexte integriert sind, soll im Folgenden die Modulation im Halbtonabstand (*ges – g*) untersucht werden. Obwohl diese Modulation enharmonisch ist, steigert das polyphone Denken den Komplexitätsgrad des Diskurses. Der ersten Stufe folgt der Dominantseptakkord, die Septime wird weitergeführt zur Sexte und dann zur Quinte. An dieser Stelle erscheinen in der Sechzehntelbewegung im Klavier die Töne *heses*^{2} und *ges*^{2} – und zwar vorzeitig. Die hochalterierte Quinte *d*^{2} ermöglicht dann bei enharmonischer Umdeutung dieser Akkordtöne einen Dominantklang, der die gesamte Wendung in einem g-Moll-Akkord auflöst (Abb. 7).



bb. 5
Pascal Bentoiu**,** *Flăcări negre (Schwarze Flammen),* II. *Süße Erwartung*, Partitur, T. 23–32 © Editura Muzicalălă

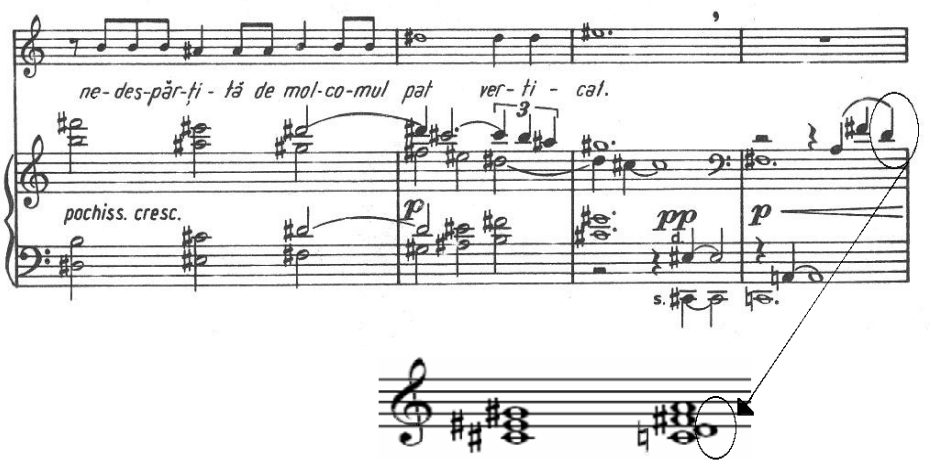


Abb. 6
Pascal Bentoiu**,** *Flăcări negre (Schwarze Flammen),* IV. *Die Jungfrau schläft,* Partitur, T. 32–35 © Editura Muzicală

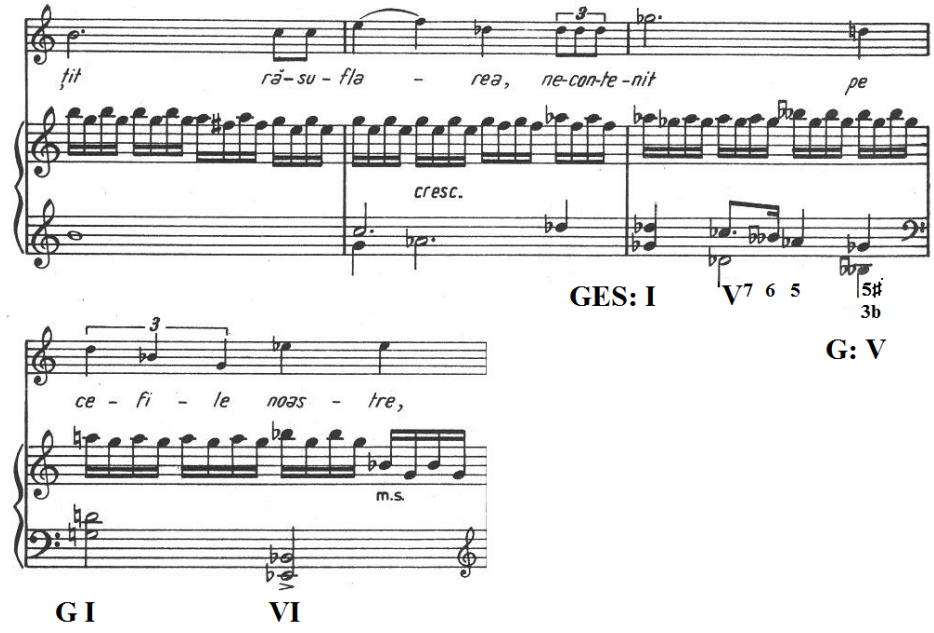


Abb. 7
Pascal Bentoiu**,** *Flăcări negre (Schwarze Flammen), III. Die Monade,* Partitur, T. 16–19 © Editura Muzicală

Spitzfindiger ist der Übergang, der im vorigen Takt dieser Modulation stattfindet – eine regelrechte Strukturverwandlung. Der Komponist verwandelt in einem einzigen Takt das C-Dur-Feld durch subtile Stimmbewegung in ein Des-Dur-Feld. Im nachfolgenden Beispiel (Abb. 8) stellen die schwarzen Noten den ersten Akkord dar, der sich allmählich verliert, während die roten Noten die Entwicklung zum Des-Dur-Akkord verdeutlichen.

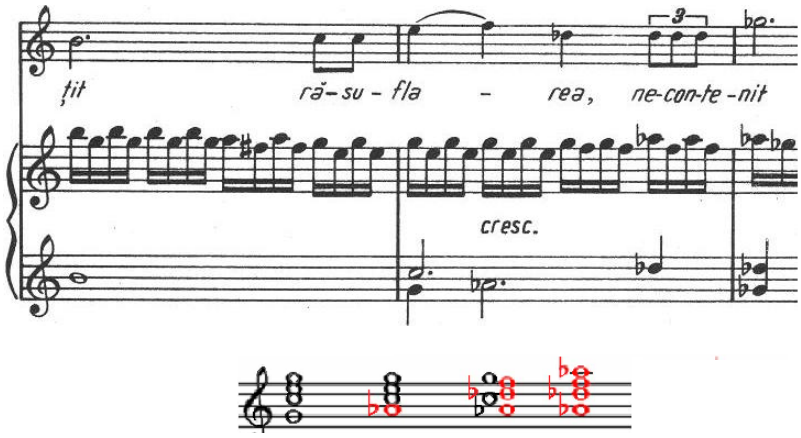


Abb. 8
Pascal Bentoiu**,** *Flăcări negre (Schwarze Flammen), III. Die Monade,* Partitur, T. 16–18
© Editura Muzicală

Das folgende Beispiel (Abb. 9) gibt noch einmal abschließend einen Überblick über die gesamte Entwicklung dieses harmonischen Komplexes, ausgehend von einem e-Moll-Kontext.

Die vorigen Beispiele zeigten harmonische Relationen zwischen Akkordstrukturen (auch als Figuration in Erscheinung tretend).
Das nächste Beispiel stellt die Transposition des modalen Zentrums innerhalb der zweistimmigen polyphonen Syntax dar. Es handelt sich um das erste Lied, das den Liederzyklus insofern programmatisch aufschließt, als es mit dem Ton *a* (unisono) beginnt. Das Lied öffnet sich dann in diesen ersten Takten weiter nach Art eines Fächers – und schließt sich wieder, auf demselben *a*. Der „Fächer" scheint aber schief zu sein, denn inmitten des melodischen Diskurses wird die modale Skala um eine Sekunde versetzt, wodurch über das Zusammenspiel der zwei Stimmen der originäre Klang regelrecht beleuchtet, quasi sensibilisiert wird (Abb. 10). Der Effekt ist ähnlich dem der Skordatur, und das Prinzip ist umso passender, als es der Ausdeutung des Textes dient: Der Spiegel gibt die Realität nicht als solche, sondern als Spiegelbild wieder. Diese erste musikalische Idee wird im Weiteren ergänzt und weiter ausgeführt; erst im vierten Lied befreit sich der Komponist von der Stimmenvereinigung.

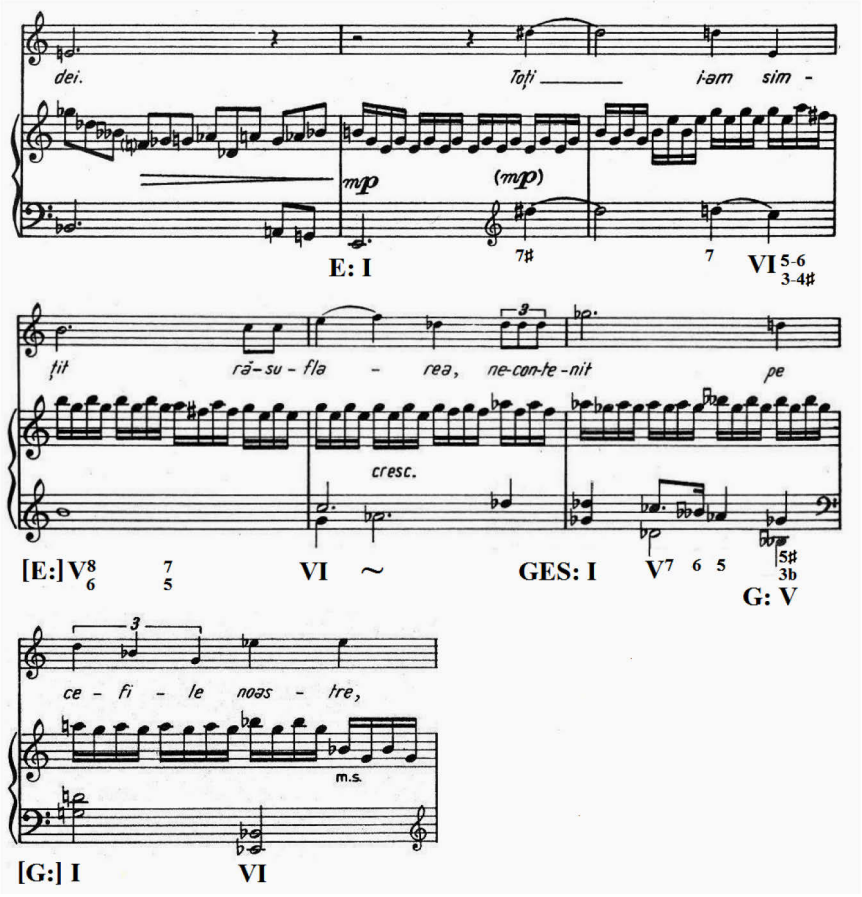


Abb. 9
Pascal Bentoiu**,** *Flăcări negre (Schwarze Flammen), III. Die Monade,* Partitur, T. 13–19
© Editura Muzicală

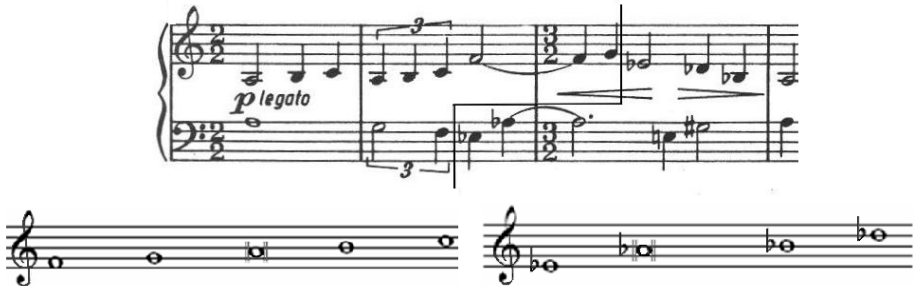


Abb. 10
Pascal Bentoiu**,** *Flăcări negre (Schwarze Flammen), I. Der Spiegel,* Partitur, T. 1–3
© Editura Muzicală

Polyphones Denken kann sich sogar in der Monodie niederschlagen. Das nächste Beispiel zeigt eine sowohl harmonisch als auch polyphon ausgerichtete Strukturbildung (Abb. 11). Die zwei Figuren sind in stretto auf steigenden Auftakt hin angelegt, bilden einen auftaktigen Prozess (Anakrusis) zur steigenden kleinen Sekunde hin ab, die den Inhalt des zweiten Motivs ausmacht.

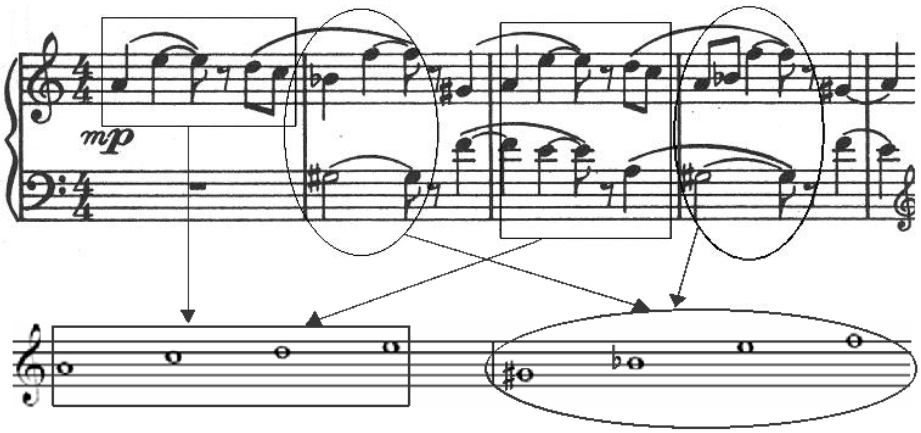


Abb. 11

Pascal Bentoiu, *Flăcări negre(Schwarze Flammen),* VII. *Der Weg ist noch weit,* Partitur, T. 1–5 © Editura Muzicală

Von großer kompositionstechnischer Bedeutung ist für Pascal Bentoiu die Vorbereitung des Bestimmungsorts des letzten Klangs – in einer doppelten Sensibilisierung des Klangs (wir könnten das „Hypersensibilisierung" nennen). Dieser Vorgang bewirkt die Vermehrung der halbton-harmonischen Beziehungen, sowohl was die Harmonik als auch was die linear-melodische Bewegung angeht; sogar in der Monodie sind – wie das vorige Beispiel zeigte – offensichtliche harmonische Beziehungen wirksam.

Abschließend lässt sich festhalten, dass eine sehr große Vielfalt von halbton-harmonischen Relationen zu entdecken ist. Die Komplexität des polyphonen Denkens bringt es mit sich, dass die halbton-harmonischen Beziehungen sogar bei der Partituranalyse (nicht nur beim Hören) oftmals schwer zu finden sind.

Harmonik und Melodik sind als komplementär zueinander zu betrachten: dank dem kontrapunktischen Denken bei der Stimmführung. So erscheinen sehr selten Mixturen zwischen den melodischen Linien; sofern sie erscheinen, sind sie nie weiträumig vertreten. Eben aus diesem Grund wird eine chromatische Schrittbewegung nie mit halbton-harmonischen Beziehungen übereinstimmen, obwohl die Schrittbewegungen manchmal diesen Eindruck vermitteln. Die Bedeutung dieser Beziehung schlägt sich in der Form der musikalischen Dramaturgie nieder. Aus dieser Perspektive erscheint die halbton-harmonische Beziehung sowohl als Mittel des Über-

gangs von einem Satz zum anderen als auch innerhalb der Klangsäule (Akkord) einer Klimax.

Das synthetische Denken Bentoius gewinnt aus der tonalen und modalen Harmonik die Grundprinzipien. Aus diesem Blickwinkel heraus lassen sich die Modulationen untersuchen. Gerade weil die Modulationen oft schulmeisterliche Strenge eines Lehrbuchs vermissen lassen, zeigen sie die Enharmonik in ihrem vielleicht ursprünglichen Wesen: nämlich als Übergang, als Prozess, als Umdeutungsgeschehen. Eine weitere Möglichkeit des Übergangs von einer akkordischen Struktur zur anderen ist die Verwandlung des ersten Akkordes durch Kontrapunktik. Hierbei entsteht ein tatsächlicher Verwandlungsprozess. Ähnliche Verwandlungsprozesse ermöglicht die Polyphonie. Die Rückkehr zur ursprünglichen Struktur führt in die Nähe der Skordatur**.**

Obwohl das Thema einem harmonischen Kontext angehört, berührt es doch ständig weitere Bereiche (die musikalischen Syntax, die Melodielehre, die Formung u.v.m). Diese Komplexität des kompositorischen Denkens ist wohl auch auf das „Erbe" Enescus zurückzuführen.

Am Schluss noch eine Bemerkung Bentoius, die sich auf den Zyklus *Sept Chansons de Clément Marot* von George Enescu bezieht, ein Satz, der auch diesen Liederzyklus beleuchtet: „Ein originales Werk, das durch eine reiche Harmonie gekennzeichnet und – trotz zahlreicher modaler Elemente – ungemein modern ist."[7]

7 Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene (Meisterwerke Enescus*), Bukarest: Editura Muzicală 1984, S. 128.

Pascal Bentoius Opera comică (komische Oper) *Amorul Doctor* (*L'Amour médecin – Die Liebe als Arzt*),

Mihai Cosma

Unter den rumänischen Komponisten, die entscheidend die Entwicklung der nationalen, aber auch der europäischen Oper, beeinflusst haben, steht Pascal Bentoiu an vorderer Stelle. Trotz der Tatsache, dass er nur drei Opern schrieb (von denen zwei für die Bühne und die dritte für eine Radioübertragung geschaffen wurden), gelten diese Partituren als wesentliche Leistung, sowohl in der tragischen als auch in der komischen Form des lyrischen Theaters.

Pascal Bentoiu ist ein vielseitiger Komponist mit einem abwechslungsreichen Werk und hoch geschätzten Fähigkeiten in allen Gattungen. Er scheint eine spezielle Neigung zur Oper zu haben. Seine Opern wurden in Rumänien und außerhalb aufgeführt – auch konzertant, aufgezeichnet, preisgekrönt, in einem Wort: berühmt. *Hamlet* und *Amorul Doctor* (*Die Liebe als Arzt*) sind sowohl in der musikalischen Ausführung als auch im Hinblick auf die musikalische Dramaturgie und das theatralische Denken bedeutende Meilensteine der rumänischen Oper.

Bevor er Opern komponierte, studierte und verwendete der Komponist die Grundsätze des Schreibens von Musikdramen für Theateraufführungen. Als feinsinniger Denker und Musikphilosoph (siehe seine Essays und speziell seine musikwissenschaftlichen Bücher), nähert sich Pascal Bentoiu der Beziehung von Musik und Drama an – auf eine sehr komplexe Weise und mit großer Empathie. Im Bewusstsein, wie wichtig eine perfekte Verbindung von Musik und Wort ist (nicht nur bezogen auf die Bedeutung der Worte, sondern auch auf deren Rhythmus und Abstufungen/Nuancen/Tonfall, schrieb Bentoiu – wie Wagner – seine eigenen Libretti, ausgewählt aus Theaterstücken von Shakespeare, Molière und Euripides.

Als moderner Komponist ist Bentoiu keinesfalls ein Modernist, ein Erneuerer der musikalischen Sprache auf der Suche nach Klangeffekten. Er gibt nicht der Versuchung des akustischen Experiments nach, sondern konzentriert sich nur auf die Noten, die notwendig sind, um die beste musikalische Konzeption, das Wesen des Dramas und die Stärke des Konflikts auszudrücken. Er verwendet viele innovative Verfahren, aber sie sind alle Mittel des Ausdrucks – in perfekter Harmonie mit der Aussagekraft, die sie haben sollen, und entstehen aus dem inneren musikalisch-dramatischen Kontext. Hoch dynamisch und farbenfroh schockiert die innovative Klangfülle seiner Sprache nicht, da jeder Klangeffekt, jedes Verfahren, jeder Grundsatz die Konsequenz einer Sache und nicht die Sache selbst ist.

Besonders interessant ist die moderne Dimension von Bentoius musikalischer Sprache bei der Anwendung literarischer Themen aus lange vergangenen Jahrhunderten. Durch seine Musik werden Shakespeare, Molière und Euripides in andere Ebenen versetzt. Die Frische des Ausdrucks unterstützt bestens die Modernität der Botschaft, ohne die originale Aussage zu verändern.

Pascal Bentoiu ist ein Komponist, der zum Erschaffen von Theatermusik höchster Vielfalt fähig ist. Jede seiner drei Opernpartituren hat ihre grundlegende unterschiedliche Individualität: Lust, Satire und dynamische Kraft sind charakteristisch für *Amorul Doctor*, Nüchternheit, Konzentration auf das Wesentliches, Sparsamkeit der Mittel sind spezifisch für die Radio-Oper *Jertfirea Ifigeniei* (*Iphigenies Opfer*) – während Selbstprüfung und Spannung typisch für das Musikdrama *Hamlet* zu sein scheinen.

Amorul Doctor wurde als eine der überragenden Komödien des großen Molière bekannt. Aber die Geschichte der Oper zeigt, dass, je berühmter die Quelle der Inspiration, desto schwieriger ist es, Musik dafür zu schreiben. Bentoiu wusste nicht nur, wie mit diesem „Handicap" umzugehen ist, sondern entwarf mühelos und mit seltenem Können die Neubearbeitung des Textes für die Oper. Man kann das besser nach der Lektüre seines Buches *Deschideri spre lumea musicii* (*Openings towards music)* verstehen. Dort schreibt er Folgendes: Ein Komponist erreicht sein Ziel nur, wenn er es schafft, die dramatische Funktion des Textes mit musikalischen Mitteln auszudrücken.[1]

Ein anderes Prinzip von Bentoius musikalischer Konzeption bezieht sich auf das musikalische Portrait, wobei die Grundanforderung ist, ein musikalisch allgemeines Charakteristikum eigens für jeden Hauptcharakter zu finden.

Der Humor in dieser Musik wird durch den musikalisch dramatischen Aufbau erreicht, aber auch durch das Erfinden musikalischer „Gags": Parodie, Pop- und Tanzmusik und sogar das Zitat einer berühmten Melodie („*Valencia*", 1924 komponiert von José Padilla) steuern zu einer entspannten Atmosphäre und zur Hochstimmung bei und schließen Steifheit und strenge Formen der Oper aus.

Ein anderer Vorteil dieser Musik ist die musikalische Einheit, die Homogenität, das Fließende, die Abstufung der dramaturgischen Elemente. Obwohl Bentoiu nicht viele Leitmotive benutzt, findet er die richtige Balance zwischen Klangbildern und Elementen von Aufbau und Entwicklung rein musikalischer Natur, die zum Zusammenhang und zur Logik der ganzen Partitur beitragen.

Der Konflikt liegt in der Konfrontation zwischen der alten und rigiden Mentalität einer anachronistischen Generation und der wagemutigen Lebensart der Jugend – verdeutlicht durch die Opposition zwischen dem alten Sganarelle und Lucinda (seiner Tochter). Ein traditionelles Charakteristikum der Opera buffa-Handlung wird auf einer anderen Ebene dargestellt: der geistreiche Diener und der unbeholfene Herr. Eine dritte Ebene zeigt, wie die Liebe über alle Hindernisse hinweg gewinnt, eine Ebene, die stets sichtbar ist und sich weiterentwickelt.

Im Folgenden die Liste der Charaktere und die Handlung, wie in dem Musikstück vorgestellt:

1 Pascal Bentoiu, *Deschideri spre lumea muzicii (Openings towards music)*, Bukarest: Editura Eminescu, 1973.

Amorul Doctor (Die Liebe als Arzt)

Komische Oper in einem Akt (12 Szenen), Libretto vom Komponisten, nach dem gleichnamigen Schauspiel von Moliere. Weltpremiere am 23. Dezember 1966 in der Bukarester Oper, Rumänien (Dirigent Mircea Popa, Direktor George Teodorescu, Bühnenbildner Ion Ipser).

Besetzung:

Sganarelle: reicher Kaufmann, Bass
Lucinda: seine Tochter, Koloratursopran
Lisetta: lyrischer Sopran
Lorenzo: Lucindas Liebhaber, Tenor
4 Ärzte: Tenor, 2 Baritone, Bass
der Advokat, Bass
Champagne: Diener, Tänzer

Die Geschichte spielt in Paris, in Sganarelles Haus.

Szene 1 Sganarelle, der erfahren möchte, warum seine Tochter ständig melancholisch ist, versucht den Grund herauszufinden. Als er hört, dass Lucinda heiraten möchte, geht er wütend hinaus und tut so, als habe er ihre Worte nicht gehört.

Szene 2 Lisetta hört von ihrer Herrin, dass diese verliebt ist, und verspricht, ihrem Liebsten Zutritt zum Haus zu verschaffen.

Szene 3 Sganarelle erfährt, dass Lucinda ernsthaft erkrankt ist und ruft vier Ärzte.

Szene 4 Die Ärzte treffen ein, untersuchen die Patientin und erklären, dass sie nun fachmännisch diskutieren müssten, um die Diagnose zu stellen. Sganarelle und Lisetta werden gebeten, draußen zu warten.

Szene 5 Die Ärzte halten ihre Debatte, und das Thema sind Albernheiten.

Szene 6 Die Ärzte unterbreiten jeder seine eigene von den andern verschiedene Diagnose, mit unterschiedlichen Behandlungsarten. Ein Streit entsteht, der erst aufhört, als sie ihren Lohn erhalten. Sie gehen mit letzten widersprüchlichen Empfehlungen, die Sganarelle völlig verwirren.

Szene 7 Lorenzo taucht als Arzt verkleidet auf und Lisetta empfängt ihn.

Szene 8 Sganarelle wird angekündigt, dass ein berühmter Arzt kommen wird, der Lucinda heilen kann.

Szene 9 Lorenzo tritt ein und beeindruckt durch magische Gesten und Beschwörungen.

Szene 10 Lucinda ist eingeweiht. Während ihres Treffens gestehen sich die beiden ihre Liebe. Lorenzo teilt Sganarelle mit, dass er das Mädchen durch eine fingierte Hochzeitszeremonie heilen kann, auf diese Weise würde Lucinda hinters Licht geführt und geheilt.

Szene 11 Der Notar kommt und Sganarelle, überzeugt davon, dass es nur zum Schein ist, unterzeichnet den Ehevertrag seiner Tochter und bietet eine große Geldsumme als Mitgift an.

Szene 12 Schlusstanz (mit Tänzern, die Lorenzo mitgebracht hat), um die Patientin aufzuheitern. Die beiden Liebenden flüchten aus dem Haus und Lisetta erklärt dem armen Sganarelle, dass er hereingelegt wurde.

Die 12 Szenen können zu je drei zusammengefasst werden, was eine Vierfach-Struktur ergibt. Pascal Bentoius Stil kann als dynamisch und temperamentvoll beschrieben werden, die Oper bezeugt eine bemerkenswerte Kraft der Darstellung, nicht nur von Personen, sondern auch von Situationen. Im Rezitativ, in der Arie, im Arioso und Sprechgesang kann man die typischen Opern-Strukturen finden. Die Musik hat in der Tat szenische Wirkung. Das simple Anhören inspiriert den Regisseur zu Bildern, wie sie der Komponist gewollt hat. Die Bewegung auf der Bühne hat eine wichtige Bedeutung, die Unruhe wird verstärkt, dem Tanz kommt eine große Bedeutung zu. Gleichzeitig kann man die Vielfalt und die Erweiterung des Schlagwerks beobachten, das die hohen rhythmischen Anforderungen zu erfüllen sucht. Trotzdem ist das Orchester nicht überbesetzt, sondern entspricht eher einer kammermusikalischen Besetzung und enthält auch Instrumentensoli.

Die Beschreibung der Charaktere, bildreich von Molière in seiner Komödie realisiert, wird brilliant durch die Musik bereichert.

Sganarelle, ein alter Witwer, wird sowohl durch Rezitative als auch durch die drei ihm vom Komponisten zugedachten erweiterten Elemente charakterisiert: ein Arioso, ein Monolog und eine Arie. Auffällig sind Parodie, Spott und Neckerei, die häufig im Text vorkommen. Sganarelle wird als anachronistisch beschrieben, mit fixen Ideen, unsensibel, selbstbetrügerisch, bis zu einem gewissen Grad rüpelhaft, mit einem Benehmen, das komisch und mitleiderregend erscheint. Im Bemühen, klug, würdevoll und respektabel aufzutreten, erreicht Sganarelle genau das Gegenteil. Der Rhythmus, die Orchestrierung, die Harmonie, das Zitat der Melodie „*Valencia*“ zusammen mit den musikalischen Querverbindungen zwischen Sganarelle und den anderen Charakteren schaffen ein stark suggestives Bild, zeichnen die perfekte Kontur des Charakters – obwohl etwas flach, wenn es um Sganarelles Psychologie geht selbstverständlich in Bezug auf Molières Komödie). In musikalischer Hinsicht erscheint Sganarelle von den anderen getrennt, er wird, verglichen mit dem Kreis der drei jungen Leute um ihn herum, zu einem Repräsentanten einer anderen Welt.

Im Gegensatz dazu genießen Lucinda, Lorenzo und Lisetta die Sympathie des Publikums. Jung, intelligent, gefühlvoll sind sie umgeben von hellen fröhlichen Bildern, meistens, wenn die Entwicklung der Geschichte sie favorisiert. Bis dahin hat jeder seinen eigenen musikalischen Bereich, nur Lisetta ist ständig sorglos und in Hochstimmung. Lucindas Hauptmerkmal ist der lyrische Ausdruck. Zu Beginn ist sie durch ihre Liebesträume in melancholischer Stimmung. Gesangliche Virtuosität ist kombiniert mit einer romantischen, liedhaften, melodischen Linie. Der Hauptmoment ihrer Darstellung ist die Arie „*Ich sprach nie…*“: einer der romantischsten und idyllischsten Momente, inspiriert durch die lyrischen Arien von Primadonnen

aus berühmten Opern. Lisetta (Sopran) hat den typischen Charakter einer Kammerzofe. Ähnlich Rossinis Figaro ist sie der Schlüssel zur Entwicklung der Ereignisse, indem sie alles mit Klugheit und Einfallsreichtum koordiniert. Ihre Melodie-Linie ist schlicht – mit hervorgehobenem Rhythmus sowie melodischer Sprache. Hinzugefügt werden theatralische Elemente wie Pantomime, z. B. wenn Lisetta sich über Sganarelle lustig macht, als dieser beschließt, die Ärzte zu rufen. Ihre Arie „*La, la, la, ria, ria, ra*" ist ein Beispiel von Virtuosität und Heiterkeit, mit hoher musikalischer Identität und mit starker Darstellungskraft, die im Gedächtnis des Publikums bleiben werden.

Lorenzo, der junge Liebhaber, übernimmt die Initiative von Lisetta in der der zweiten Hälfte der Oper. Sein musikalischer Bereich wird in Verbindung mit seinen Gefühlen der intensiven Liebe und dem Wunsch, um jeden Preis die Erlaubnis zu erreichen, Lucinda zu heiraten, immer melodischer und fließender.

Die am meisten pittoresken Charaktere sind die vier Ärzte. Ihr Auftritt, ihre sogenannte Konsultation, die Diagnose, sind alle charakterisiert von Satire. Lächerlichkeit und Komik stehen im Vordergrund. Übertriebene Höflichkeit, ausgedehnte Reverenzen, das Verbergen von Inkompetenz durch Abgleiten in Nebensächlichkeiten tragen zum Spott über das Bild vom berühmten, aber inkompetenten Arzt bei, dem Sganarelle und andere Kleinbürger seiner Art vollkommen vertrauen. Sganarelle selbst ebenso wie die Ärzte geben vor, eine gesellschaftliche Stellung zu haben, die in Wirklichkeit nicht existiert. (Wir können ihn mit Doktor Bartolo aus Rossinis *Barbier von Sevilla* vergleichen.)

Der Komponist nutzt Elemente wie die Zwölf-Ton-Skala und auch ein Thema mit acht Variationen, gespielt von Posaunen im Sinne scherzhafter Erhabenheit. Diese Szene wurde von Pascal Bentoiu hinzugefügt. Sie ist in Molières Spiel nicht enthalten. Die Rolle des Orchesters wird hervorgehoben, die Initiative geht von den Sängern auf die Instrumente über. Das Quartett der Ärzte ist eine hoch interessante Szene, die mit unbegleiteten Stimmen beginnt. Gegensätzliche Meinungen und die Art des Ausdrucks schaffen Verwirrung in Sganarelles Geist, der nichts verstehen kann von dem, was sie sagen.

Trotz der Tatsache, dass *Amorul Doctor* eine Opera buffa ist, ist sie überaus ernst, wenn wir uns der Intelligenz und Stringenz des Aufbaues und der musikalischen Konzeption nähern. Das Leitmotiv (ein Schlüsselelement der Musikdramaturgie) wird in einer mannigfaltigen und kreativen Weise von Pascal Bentoiu eingesetzt. Mindestens zwei oder sogar drei solcher Klangbilder haben die Funktion, viele der wichtigsten melodischen Abläufe zu beginnen, zusammenhängend mit den Charakteren und der Entwicklung der Geschichte. Das erste wird in doppelter Gestalt präsentiert, wie „*Ich liebe Dich nicht mehr*" von Sganarelle und „*Sie möchte heiraten*" von Lisetta, deren musikalische Konturen ganz ähnlich sind. Das zweite ist prägnant und dynamisch: ein Motiv aus drei Tönen, das, mit kurzer Tondauer, vom Rhythmus des Cha-cha-cha abgeleitet ist.

Pascal Bentoius Vorstellungskraft und musikalischer Humor werden illustriert durch das Spiel mit musikalischen Zitaten. Sie sind in einer subtilen Art ausgewählt und sind – nicht notwendigerweise komisch – gänzlich unterschiedlicher Herkunft,

von „*Valencia*“ bis zum Liebesthema aus Wagners *Tristan und Isolde* (im Liebesduett Lucinda – Lorenzo), von „*Sur le pont d'Avignon*“ bis zu Figaros Kavatine (Rossinis *Barbier von Sevilla*), von einem Zitat aus *Tosca* bis zu einem aus Wagners *Walküre.*

Der Vokalsatz ist meisterlich. Pascal Bentoiu belegt, dass er perfekt die Möglichkeiten der menschlichen Stimme kennt, ebenso wie die Technik, reizvolle melodische Linien hervorzuheben. Es gibt auch kurze pointierte Einlagen, schnell und scharf, die den komischen Effekt steigern.

In Kenntnis von Pascal Bentoius außerordentlichem Ruf und seinem Können beim Orchestrieren ist die symphonische Seite der Oper von hohem Rang: Die gewählten Instrumente bieten passende Farben und dienen der Dynamik der musikalischen Entwicklung. Sie unterstützen die Stimmen in sehr geeigneter Art und Weise. Obwohl die traditionelle komische Oper auch Choreinlagen hat und das Finale jeden Aktes spektakuläre Ensembles sind, wendet Pascal Bentoiu solch gewaltige Klangfülle und Auftritte einer großen Anzahl von Charakteren nicht an. Dies ist auch ein Vorzug für kleine Ensembles, denn sie können diese Oper auch aufführen, wenn es Probleme geben sollte, gute Stimmen für die vier Ärzte zu finden.

Nachdem ich *Amorul Doctor* besser kennengelernt habe, ist meine Schlussfolgerung, dass sie eine der besten rumänischen komischen Opern aller Zeiten ist. In den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts gab es höchst populäre Varietés, dann kam Paul Constantinescus *Eine stürmische Nacht*, und in der neuesten Zeit *Amorul Doctor* und Vasile Spătărelus *Les precieuses ridicules.* Das sind die Gipfel des Komik-Genres.

Sehnsucht als Einrede. Zu Pascal Bentoius *Eminesciana II*

Michael Heinemann

Ob es ein „richtiges Leben im falschen“ gäbe, kann nach Theodor W. Adornos viel zitiertem Diktum kaum mehr in Frage stehen. Denn nur versuchsweise zu rekonstruieren, welche Handlungsoptionen ein Komponist zu Zeiten der Diktatur hatte, wollte er nicht als willfähriger Parteigänger fragwürdiger ästhetischer Vorgaben gelten, gerät so problematisch wie der im Nachhinein erhobene Vorwurf wohlfeil, im expliziten „Widerstand“ Gefahr für Leib und Leben gescheut zu haben. Selbst der Ansatz, sich auf Traditionen zu beziehen, die resistent seien gegen alle politische Instrumentalisierung, muss im totalitären System scheitern, das auch dieses Residuum bereits usurpierte, bevor es jenen, die hier Zuflucht suchten, noch bewusst geworden war. Diese Ambivalenz offiziöser Positionen aber eröffnet dem Einzelnen auch wieder Freiräume: zu hoffen blieb den Musikern, dass nur die Klänge überdauern und man sie recht verstände.

Indem Pascal Bentoiu sich in den 1950er Jahren wiederholt auf Mihai Eminescu, einen Klassiker der rumänischen Literatur, bezog, evozierte er eine Tradition, die in den sowjetischen Satellitenstaaten seinerzeit keineswegs verleugnet wurde; denn der Rekurs auf zentrale Gestalten der nationalen Geschichte vermocht auch jenseits aller politischen Doktrin identitätsstiftend zu wirken: Gegenüber offiziöser Reklame konnten gegebenenfalls alternative Segmente eines Œuvres akzentuiert werden, wenn nicht durch eine subjektive Interpretation allgemein approbierter Werke eine individuelle Position oder Dissens zu formulieren waren. Dem leisteten ältere Kunstwerke schon durch den Zeitindex, den divergierenden Kontext von Genese und Rezeption Vorschub, und für einen Komponisten mehr noch das Dispositiv von Gestaltungsmitteln, mit denen Texte in Musik zu setzen waren.

Bentoius Annäherung an Dichtungen Eminescus in den 1950er Jahren zielte auf dessen wohl bekannteste Werke: Der *Abendstern* (*Luceafarul*), nicht selten *das* rumänische Gedicht schlechthin genannt, bildet das Sujet eines *Eminesciana I* betitelten Orchesterwerks op. 7 (1957). Bereits das nächste Opus aus dem folgenden Jahr bezeichnet einen zweiten Zugriff Bentoius auf das literarische Œuvre Eminescus: Drei Sonette, veröffentlicht im Herbst 1879 in der Zeitschrift *Convorbiri literare*, reflektieren die unglückliche Liebesbeziehung des Dichters zu Veronica Micle, die zu heiraten Eminescu sich selbst nach dem Tod ihres Ehemannes nicht entschließen konnte; als Literat zog er es vor, seiner Sehnsucht im Gedicht Ausdruck zu verleihen und nicht Melancholie und Resignation durch eine Verbindung mit der lange umworbenen Frau zu suspendieren.

I
Es herbstet schon. Die welken Blätter wehen,
Und schwere Tropfen prallen an die Scheiben;
Du liest in alten, längst vergilbten Schreiben
Und suchst den Sinn des Lebens zu verstehen.

Mit teuerem Kleinkram sich die Zeit vertreiben
Und klopft es an die Tür, nicht öffnen gehen;
Liegt dann auch schon Morast auf den Alleen,
Ist's schöner noch, am Ofen träumen bleiben.

So sitz auch ich, und die Gedanken schweifen
Zur schönen Fee ins alte Land Legende,
Und Nebel wachsen um mich, Reif um Reifen;

Auf einmal ist’s als teilten sich die Wände,
Ich höre einen Saum den Boden streifen...
Und meine Augen schließen kühle Hände.

II
Schon manches Jahr begann und musste enden
Seit unserer Begegnung heiliger Stunde,
Doch jetzt noch leuchtet aus der Zeiten Grunde
Mir groß dein Auge, Fee mit kühlen Händen.

O, komm zurück! Dass ich an dir gesunde,
Lass deinen Blick zu mir sich wieder wenden,
Lass seinen Strahl mein Auge wieder blenden,
Und süße Worte leihe meinem Munde.

Ach wüsstest du, wie schöne Nähe
Allein schon meines Herzens Sehnen schwichtet,
Als ob am Himmel still ein Stern aufgehe;

Der Aufruhr eines Lebens ist geschlichtet,
Wenn ich dich einmal kindlich lachen sehe,
Die Seele weit mir und der Blick gelichtet.

III
Wenn selbst die Stimmen der Gedanken schweigen,
Durchgeht wie süße Andacht mich ein Singen –
Wenn ich dann rufe, wird es zu dir dringen?
Wirst du den kalten Nebeln dann entsteigen?

Und wirst das Dunkel du der Nacht bezwingen,
Mit großen Augen friedvoll dich mir neigen?
So tritt doch aus der Zeiten Schattenreigen,
Dass ich dich nahen seh auf Traumesschwingen!

Ach steige, immer tiefer, zu mir nieder,
Dass unter deinem Lächeln ich erwarme,
Dass mir ein Seufzer deine Liebe beichte,

Berühre mit den Wimpern mir die Lieder,
Lass spüren mich die Schauer deiner Arme –
Geliebte du und ewig Unerreichte![1]

Der einsame Mensch im Herbst, der eine Liebeserfahrung erinnert und neuerlich zu beschwören sucht, nicht allein um körperlicher Gesundung willen, sondern auch, da er sich von der Vergegenwärtigung der Geliebten einen Impuls für die abgeschwächte künstlerische Produktivität erhofft, schließlich eine schwärmerische Phantasmagorie als Surrogat von Erotik: die Topoi dieser drei Sonette sind mühelos im 19. Jahrhundert zu verorten, ihre sprachliche Gestalt erinnert sicher nicht zufällig an Friedrich Hölderlin, und die Einflüsse einer Metaphysik der Liebe, wie sie Arthur Schopenhauer entwickelt hatte, liegen auf der Hand.

Dass Bentoiu auf Texte dieses Stimmungsgehaltes und in der poetisch elaborierten Form des Sonetts zurückgriff, bedeutet gewiss ein Bekenntnis zur Tradition, literarisch wie künstlerisch, sowohl in Bezug auf seine geistige Herkunft wie sein Selbstverständnis als Musiker: Kein Vertreter avantgardistischer Dichtung wird bemüht, kein Zeitgenosse, sondern ein „Klassiker" der Nationalliteratur, und die affektive Intensität, die aus jeder Zeile des Gedichts spricht, erscheint gebändigt durch sprachliche Formel und Versmaß: ein Rekurs aufs Altmeisterliche, ein Zug von Klassizität, bei einer musikalischen Umsetzung gewiss nicht das Experiment forcierend; inwieweit der subjektive Zugriff – Bentoius Zusammenstellung der drei Sonette, – biographisch bedingt sein mag als einer eigenen lebensgeschichtlichen Konstellation entsprechend, sei dahingestellt: Auswahl und Kombination der Gedichte sind programmatisch allein durch den Bezug auf einen prominenten rumänischen Dichter, die Form seiner Gedichte wie auch Sujet und Sprachbilder.

Die Sequenz der drei Sonette wird kompositorisch in einer leicht nachvollziehbaren Dramaturgie aufgegriffen, indem einem eröffnenden elegischen Teil, der vielfältiges musikalisches Material exponiert, ein Züge von Durchführung und intensiver motivischer Verarbeitung annehmender zweiter Abschnitt folgt, beschlossen von der Vertonung des dritten Gedichts, die den erregten Gestus der beiden vorangegangenen Sonette weniger zurücknimmt als transzendiert. Insgesamt freitonal angelegt, ist die Faktur zumal in diesem letzten Teil deutlich an Elementen harmonischer Tonalität orientiert, deren Relikte – insbesondere bei emphatisch exponierten Phrasenanfängen – zitathaft wirken, fast als expatriierte Topoi aus dem Fundus der Musikgeschichte.

Das gesamte Material der drei Vertonungen erscheint in einer initialen Phrase von

1 http://www.romanianvoice.com/poezii/poezii_tr/sonette1.php Tradus de Dieter Roth. Vgl. Mihai Eminescu, *Hunderte von Masten*, Leipzig 1982.

nur mehr fünf Tönen gebündelt: Der Rahmen einer Oktave wird ergänzt durch einen Dreiklang, dessen Bezug zu den beiden Ecktönen durch kleine Sekunden sowie einen Tritonus gewährleistet ist; mithin entsteht eine symmetrische Struktur, harmonisch als Bitonalität (*d/cis*) oder – so im Folgenden dann kaum weniger oft – als Tredezimen-Akkord zu deuten (Abb. 1).

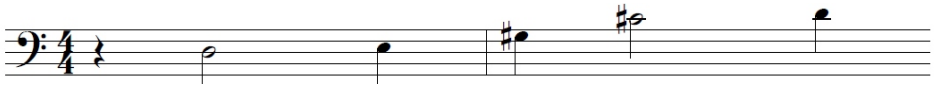


Abb. 1

Indem dieser Oktavrahmen immer wieder unterschiedlich gefüllt erscheint und die Inszenierung der Klänge keineswegs immer auf eine Kenntlichmachung harmonischer Zusammenhänge zielt, kann eine Vielzahl von Akkorden generiert werden, die sich immer wieder als nach demselben Prinzip konstituiert herausstellen. Auch rhythmisch impliziert das initiale Motiv zahlreiche weitere, die ostinat wiederkehren: so den Gedanken gleichförmiger Fortschreitung im Stile eines Chorals, ferner die belebtere Führung des Terzintervalls zwischen zweitem und drittem Ton als Impetus für ein in der Folge beschleunigtes Begleitmotiv. Und die zunächst melodisch exponierte Geste kann, aufs Arpeggio reduziert, im Verlaufe des Stückes wiederholt Bezüge zum Beginn stiften.

Schon in den ersten Takten demonstriert Bentoiu dieses Potential sehr konzis, die Zeilengliederung des Sonetts stets sorgfältig respektierend und durch eine ökonomisch geschickte Reduktion der Klavierbegleitung einen ruhigen Duktus hervorrufend: Die verhalten-lastende Stimmung, die der Text vorgibt, wird allerdings gegen Ende der ersten Strophe erheblich aufgebrochen, indem die Singstimme die schweifende Melodik aufgreift, den Bogen weiter spannt und von einem Spitzenton *g''* eine Duodezime abfällt, wenn es gilt, die Suche nach dem Sinn des Lebens musikalisch umzusetzen. Nunmehr ist auch textlich jene Spannung gewonnen, die in der Simultaneität zweier harmonischer Ebenen ihren Ausdruck fand: Analogon der Differenz von glücklicher Erinnerung und einer Gegenwart, die nicht durch die Prosa des Alltags unterbrochen werden soll. Das Sich-Verlieren in die glückliche Vergangenheit als Intention an einem unfreundlichem Herbsttag gelingt, plakativ dargestellt in einer in hohen Klavierlagen vereinzelten diatonischen Linie, *diminuendo* und *rallentando*: Raum für eine neue Eröffnung, die klanglich weitestgehend zurückgenommen wird und sich neuerlich aus dem Intervall einer kleinen Sekunde entwickelt – offenkundig das Signum nüchterner Narration, der, wie ebenso leicht zu erkennen, die weitschweifenden Arabesken des Klaviers als Ausdruck des nurmehr erinnerten Glücks entsprechen. Dann erst, wirkungsvoll durch ein Verstummen der Begleitung angekündigt, der Auftritt der Geliebten, als Fee, als guter Geist, musikalisch repräsentiert durch eine Folge choralhafter Klänge, deren Oberstimme mit der Folge Sekund – kleine Terz (*d-e-g*) einen archaischen Topos zitiert; dass dieser in verstellter Form auch im initialen Fünftonmotiv schon präsent war, verdeutlich nicht allein dessen summatives Potential, sondern verweist auf eine Tech-

nik Bentoius, erst im Verlauf eines Stückes Motive zu ihrer reinen Form sich kristallisieren zu lassen. Weitere Ableitungen aus diesem Anfangsgedanken zeigt ein instrumentales Zwischenspiel, das zudem die Gliederung des kleinen Triptychons verdeutlicht.

Die Vertonung des zweiten Sonetts beginnt deutlich bewegter, und der Impuls ostinater Sechzehntel bleibt in diesem Abschnitt weitgehend ungebrochen. Der gesteigerten Bewegungsintensität entspricht eine ungleich schlichtere Harmonik, die mitunter über Takte hinweg unverändert ist. Ihr korrespondiert ein auf Schönklang zielendes Melos: Auftaktige große Sexten mit gegenläufigen diatonischen Skalen erinnern vielleicht kaum zufällig an Liebesträume, deren berühmtesten Liszt mit diesem Initial pianistisch beginnen ließ – eine Reminiszenz, die durch As-Dur-Klänge der Begleitung und das zumal an Phrasenenden aufrauschende Klavier weiteren Rückhalt erhält. Die Evokation seliger Zeiten, imperativisch in der zweiten Strophe begonnen, setzt ebenfalls über kaum getrübten Dur-Harmonien an, verdichtet sich binnen kurzem chromatisch in gewaltiger Klimax zu einem Höhepunkt, der den Wunsch, die Geliebte möge für neue Inspiration sorgen, eindrucksvoll illustriert (Abb. 2).

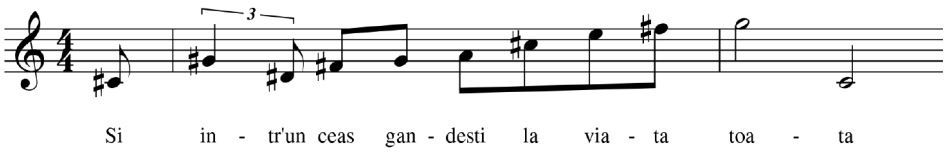


Abb. 2
Pascal Bentoiu, *Eminesciana II – Drei Sonette,* op. 8, nach Versen von Mihai Eminescu für Sopran und Klavier, 2. Sonett, S. 7 © Litografia Conservatorului Ciprian Porumbescu, Bukarest 1978

Der zweite Teil dieses Sonetts, nach der Anrufung nun die Erläuterung der eigenen Situation (respektive der Verbesserung des Zustands, wie sie die Gegenwart der Geliebten garantieren solle), ist dynamisch deutlich zurückgenommen, doch bietet das Klavier auch hier einen klanglich reichen Hintergrund, dessen nur unwesentlich getrübte Harmonien durch eine Binnenbewegung der Mittelstimmen analog dem Beginn des ersten Sonetts nuanciert wird. Schon in der Begleitung der Singstimme weit selbständiger als zuvor, gewinnt der Klavierpart in einem weiteren Zwischenspiel noch an Bedeutung: Die große Emphase der Evokation wird noch einmal wiederholt, kondensiert dann jedoch rasch zu einer einstimmigen, abwärts geführten Linie, deren „doloroso"-Auszeichnung keinen Zweifel an ihrer Semantik lässt (Abb. 3).

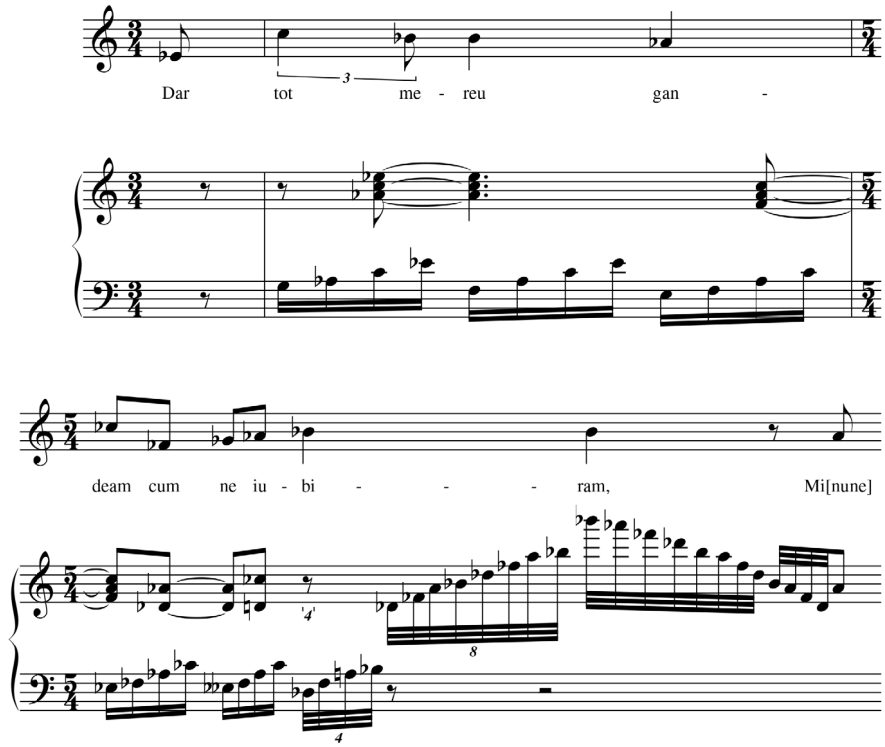


Abb. 3
Pascal Bentoiu, *Eminesciana II – Drei Sonette,* op. 8, nach Versen von Mihai Eminescu für Sopran und Klavier, 2. Sonett, S 11 © Litografia Conservatorului Ciprian Porumbescu, Bukarest 1978

An diesem Tiefpunkt des Stückes – klanglich, agogisch, dynamisch – lässt Bentoiu einen ruhigen Satz mit Anspielungskontrapunkten ansetzen, der den choralhaft anmutenden Gestus, den die gleichförmig schreitende, diatonisch geführte Singstimme hervorruft, noch unterstützt: auch dies eine leicht nachvollziehbare Umsetzung des Textes, der von der Ahnung einer Melodie jenseits intellektueller Anstrengung berichtet.

Die weitere musikalische Kommentierung des dritten Sonetts gelingt aufgrund der bislang definierten Motive ganz unproblematisch: Die neuerliche Anrufung der Geliebten erfolgt über akkordischem Fundament, dessen Binnentöne triolisch bewegt sind, und in nunmehr verhaltener Klimax; die Verzückung des lyrischen Ichs bei der Vergegenwärtigung der Geliebten erfährt durch weit ausschwingende Phrasen in hoher Lage eine beziehungsreiche Deutung, und eine Bassführung in kontinuierlichen Achtelnoten, fast ausschließlich in Quint- und Quartintervall pendelnd, erscheint als kompositorisches Analogon einer Unendlichkeit, die aus der potenzierten Wiederholung und Überschreitung jener reinen Intervalle resultiert, die klassischen Vorstellungen zufolge das Weltall symbolisieren (Abb. 4).

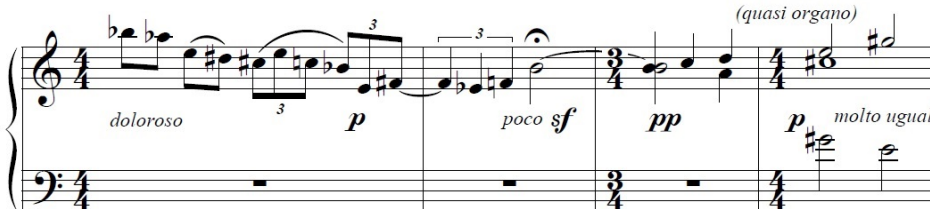


Abb. 4
Pascal Bentoiu, *Eminesciana II – Drei Sonette,* op. 8, nach Versen von Mihai Eminescu für Sopran und Klavier, 3. Sonett, S. 14 © Litografia Conservatorului Ciprian Porumbescu, Bukarest 1978

*

Diese freilich eher aphoristische Annäherung an einen kleinen Zyklus von Klavierliedern Bentoius mag vielleicht schon erkennbar gemacht haben, dass eine Analyse der Musik, die lediglich auf die Organisation von Tonvorräten und die Disposition motivischer Konfigurationen rekurriert, die Intention des Verfassers ebenso sehr verfehlen dürfte wie die des Werkes und seiner Rezipienten. Die Strategie des Komponisten bei diesen Klavierliedern zielte nicht auf einen Beitrag zur seriellen Musik, wie sie in den 1950er Jahren en vogue war, und intendierte auch nicht andere Modi rationaler Vorstrukturierung des musikalischen Materials. Vielmehr bediente Bentoiu sich aus einem reichen Repertoire musikalischer Archetypen, an deren Wirkungsmächtigkeit weder für ihn noch sein Publikum ein Zweifel bestehen konnte. Auf diese Weise war ein Text in Musik zu übersetzen, ohne dass die Gestaltungsmittel, die aktual rekrutiert wurden, „verdächtig" schienen, den Komponisten offiziös ebenso wenig suspekt werden ließen wie seine Musik auch gegenüber einem kritischer eingestellten Kollegenkreis.

Die theoretische Grundlegung dieses ästhetischen Ansatzes lieferte Bentoiu erst ein gutes Jahrzehnt später: Allein der Titel seiner kleinen Studie *Bild und Sinn* gibt Auskunft über sein kompositorisches Grundverständnis: Musik hat – selbstverständlich – Zeichencharakter, als „historisches" wie auch als „natürliches" Phänomen; die Bedeutung, die Klangvaleurs zukommt, bedarf dabei keiner akzidentellen Erklärung, da durch Geschichte, die zur zweiten Natur wurde, hinlänglich gesichert. Erst im Vertrauen auf dieses Potential und dessen Kenntnis bei der Hörerschaft kann der Komponist es disponieren, um eine individuelle Position zu formulieren, deren mögliche Ambivalenz sich allerdings nur denen erschließt, die um die genuine Intention des Verfassers oder gegebenenfalls geschichtlich variable Deutungshorizonte musikalischer Phänomene wissen. So ist denn auch Bentoius kleine Programmschrift weit mehr als lediglich eine Kritik seinerzeit, zumal im Paris durchaus geläufiger strukturalistischer Philosopheme eines Roland Barthes oder Claude Levi Strauss: Das Verfahren, in einer Musik, die sich dem Verdikt des Formalismus souverän verweigerte, durch die Integration von historisch determinierten Semantemen vordergründig einer approbierten Position doch nur scheinbar zu entsprechen, um jenseits der Floskel und in ihrer subjektiven Interpretation eine eigene und

gegebenenfalls divergierende Meinung zu formulieren, sollte den Kolleginnen und Kollegen in der Heimat gezeigt werden – als subtiler Hinweis für die Möglichkeit einer hintergründigen Produktion ihrer Werke wie auch – und wohl primär – zum adäquaten Verständnis der eigenen Musik.

Nicht undenkbar, dass die Reichweite dieses Programms Bentoiu erst aus der Distanz von anderthalb Jahrzehnten bewusst wurde. Gleichwohl findet sich das Ferment seiner Argumentation bereits in den *Eminesciana II* präformiert: Die bei Eminescu artikulierte Sehnsucht, hier wohl in einer biographischen Konstellation begründet, wird zum Katalysator, nun verallgemeinert die Problematik eines Künstlers zu formulieren, der eine veritable, unverfälschte Kommunikationsform gegenüber seiner Umwelt sucht; dabei erleichtert der Rekurs auf das Œuvre eines allgemein approbierten Dichters, als der Eminescu im rumänischen Kontext geriert, die Artikulation, deren Idiolekt freilich eine zweite, inoffizielle und gleichsam private Bedeutungsebene begründet, die wiederum allein durch die Wahl der Frauenstimme von der Person des Verfassers ablenkt und alle eilfertigen Versuche einer Gleichsetzung von ästhetischem und empirischem Subjekt verhindert.

Die Sehnsucht, die Eminescu in Worte fasste als erotische Phantasmagorie und die doch schon bei ihm lediglich das Surrogat einer Liebesbeziehung war, die zu realisieren ihm nicht gelang, ist mithin die romantische Frage nach der Möglichkeit von Kunst selbst, sie wird selbstreferentiell, indem sie den Verweischarakter von Kunst, ihre Entbergung von Transzendenz jenseits aller aktualen Instrumentalisierung thematisiert. Auf diese Weise erscheint durch die prinzipielle Unmöglichkeit ihrer Realisierung die qua Kunst formulierte Sehnsucht als Einspruch – und zugleich als Thema der *Eminesciana II* in vielfachem Sinne. Der Rekurs auf die Geschichte und die historische Gestalt des Nationaldichters ist dabei in zweiter Instanz nur mehr Mittel zum Zweck: Er verweist auf eine Vergangenheit, die es erst ermöglicht, solche Desiderate zu formulieren, und in der Aporie, die historisch vermittelt erscheint, können die Defizite der Gegenwart umso greller beleuchtet werden. Diese Strategie erlaubt denn auch die Integration von Zitat und Allusion, die auch ihrerseits nur vordergründig als musikalische Vokabel dienen, doch allein durch das Faktum ihrer Verwendung bereits ambivalent werden, indem die Differenz zu ihrem genuinen Kontext die Utopie von dessen Restitution indiziert.

So sind Bentoius *Eminesciana II* gewiss nicht der Versuch, mit der Avantgarde Westeuropas mitzuhalten, sondern bezeichnen im Verzicht auf Rezeption und eigenständige Weiterentwicklung etwa des Serialismus weit eher die Intention, einen Weg zu finden, der Klassizität fokussiert, um zwischen politisch inopportuner offener Provokation und andererseits künstlerisch undenkbarem Epigonentum Freiräume der eigenen Gestaltung zu gewinnen.

Damit wird das Klavierlied auch in seiner Intimität zur Ideologie und das Insistieren auf einem nach Maßgabe traditionellen Handwerks und universell verfügbar erachteten Vokabulars gestalteten Tonsatz zu einem Resilienzfaktor für den Komponisten nicht weniger als sein Auditorium. Dieses Vermeiden jeglicher Instrumentalisierung aber indiziert, so konservativ es anmutet, ein genuines Moment von Moderne, indem erneut eine Autonomie der Kunst reklamiert wird, die zu Zeiten autoritativer

Gesellschaftssysteme gefährdet schien. Doch liegt in solcher Retrospektive, der bedächtigen Bezugnahme aufs Bewährte und dem Zitieren geläufiger Topoi, die vordergründig als Zitat, mittelbar jedoch weit mehr als Beschwörung erscheinen, etwas Tröstliches, wenn nur das trotzige Bewahren des neuerlich Gefährdeten eine Chance für das eigene Schaffen jenseits aller Doktrin und des Versuchs der Vereinnahmung bot.

Literatur:

Corneliu Dan Georgescu, Artikel *Bentoiu, Pascal*, in *MGG II*, Sp. 1147–1150

Eva Behring, *Rumänische Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Konstanz 1994, S. 138–155 (zu Eminescu)

Werkanalysen und Interpretationen

Ein Traumlied. Pascal Bentoius *Konzert für Violine und Orchester* op. 9, dritter Satz (Adagio)

Eva-Maria Houben

Ein erstes Hören des *Konzerts für Violine und Orchester* (1958). (Scheinbar) Bekanntes schimmert auf, seltsam verändert und fremd geworden. Der erste Satz: eine Passacaglia, bei der die Violine auf merkwürdige Weise eigene Wege geht. In der Erinnerung taucht vielleicht Anton Weberns *Passacaglia* op. 1 auf, auch könnte der vierte und letzte Satz aus Johannes Brahms' *Symphonie Nr. 4 e-Moll* durchscheinen – von einer Allusion zu sprechen, wäre schon zu viel gesagt. Das, was Gustav Mahler einmal „fundus instructus" nannte, also der unabgeschlossene und unabschließbare Kanon all dessen, was hervorgedacht, hervorkomponiert und – dem ephemeren Grundcharakter zum Trotz – auch konserviert und tradiert werden konnte, ist da und kann – potentiell – erneut, d. h. aber zugleich verändert, aufgerufen werden. Die Partitur kennt die Geschichte, besetzt ganz bewusst einen bestimmten Punkt im historischen Koordinatensystem und sagt: Jetzt. Die Dreisätzigkeit wird beibehalten, allerdings unter umgekehrten Vorzeichen: Zwei langsame Sätze umrahmen einen schnellen – wobei diese Bogenform im einzelnen Satz jeweils wiederzuerkennen ist, denn jeder Satz strebt für sich – vergleichbar einem weit gespannten Ein- und Ausatmen – einem Mittel- oder Höhepunkt zu und fällt wieder zurück. Der Sonatensatz scheint im ersten Satz auch als zweite Schicht in der Violinstimme – neben der Schicht der Passacaglia – latent vorhanden zu sein, allerdings ohne Themendualismus. Zu hören ist eher keine Abfolge von Formteilen, sondern ein Fließen, ein (fast) nahtloses Gleiten von einer Verwandlung zur nächsten. Überhaupt scheint diese Musik dem Prinzip kontinuierlicher Verwandlung nachzuhängen; das Passacaglia-Thema tritt zu Beginn stark in den Vordergrund, verwandelt sich aber in processo di tempo so stark, dass es manchmal kaum mehr hörend aufzufinden ist. Dennoch bleibt es da, bleibt es präsent. Vielleicht sind diese Annäherungen und Entfernungen des Themas vom Betrachter auch eine Ursache für den Umstand, dass die Musik beim ersten Hören ohne Partitur die Gestalt eines Traumbildes annimmt. Der zweite Satz, dynamisch deutlich prononcierter, erinnert an ein Scherzo, an einen übermütigen Tanz auch. Ein buntes Farbenspiel breitet sich aus, alle Register der Instrumentationskunst werden gezogen. Vor allem das Schlagzeug wird (stellenweise) fast solistisch eingesetzt. Der letzte Satz schließlich, das Adagio, bestärkt den ersten Eindruck: Musik zeigt sich als etwas Fließendes, als Ungeteiltes – als kontinuierliches Werden. Zu hören ist ein Lied, das gar kein Ende nehmen will. Auch tritt hier, im letzten Satz, die Solovioline deutlicher noch als in den Sätzen zuvor als „Stimme", als vox humana gleichsam, auf. Die Violine wird sprechend, auf unbegriffliche Weise; knüpft in dieser Eigenschaft als Verlängerung der menschlichen Stimme vielleicht auch an die Violine George Enescus an, den Bentoiu sehr schätzte, wie seine Arbeiten und Forschungen belegen.

Ein erster Überblick

Der Eindruck von großer Formstrenge, der gleichwohl aufkommt (und durchaus nicht im Widerspruch zur Wahrnehmung der Musik als etwas Fließendes), legt die Frage nach der Art der Themenbildung, nach der Art der musikalischen Strukturen nahe.

Ein Blick in die Partitur zeigt, dass das Passacaglia-Thema im ersten Satz, das seinen Ausgang vom Ton *f* nimmt und in diesen wieder einmündet, auf einer Zwölftonreihe basiert; es entsteht aus der Verbindung der Reihentöne mit den Tönen der Umkehrung der Reihe (Abb. 1):

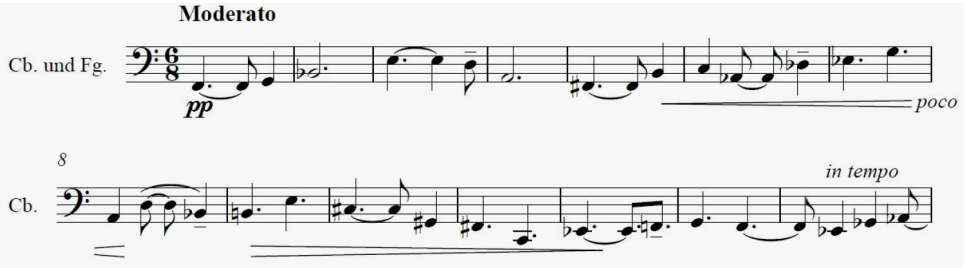


Abb. 1
Pascal Bentoiu, *Konzert für Violine und Orchester* op. 9, erster Satz (Moderato), Thema der Passacaglia beim ersten Auftreten (Kontrabässe und Fagotte), S.3–4
© Editura Muzicală

Im weiteren Verlauf durchläuft das Thema Transpositionen im Quintenzirkel aufwärts, nimmt also seinen Ausgang von *c*, dann von *g*, dann von *d* usw., bis *eis* (= *f*) erreicht ist; dann verläuft dieser Prozess in umgekehrter Richtung. Diese Strenge der Prozedur ist der Musik in keiner Weise anzuhören; das Thema selbst tritt für den Hörer nicht einmal als zwölftöniges sogleich in Erscheinung. Auch wird es so vielen Transformationen unterzogen, dass der soeben erwähnte strenge Organisationsprozess und die Konstruktion des Formprinzips hörend eher nicht zu erfahren sind.

Gerhard Dietel: „Eine Verbindung von spätromantischem Ton, neusachlicher Klangsprache und zwölftöniger Themenbildung gelingt Bentoiu in seinem Violinkonzert von 1958, das der Solistin Jenny Abel reichlich Gelegenheit gibt, ihren Geigenton sinnlich aufblühen zu lassen.“ Eine gewisse Irritation spricht aus diesem Urteil, das dem Violinkonzert „trotz konstruktiver Bindung“ einen „eher rhapsodisch[en]“ Charakter zuschreibt.[1]

Aber lassen sich zu einem Werk wie diesem mit antagonistischen Begriffspaaren überhaupt Zugänge finden? Adorno hat den Antagonismus auf den Punkt gebracht:

1 Gerhard Dietel, *Pascal Bentoiu, Porträt. Konzert für Violine und Orchester* op. 9/*Konzert Nr. 2 für Klavier und Orchester* op. 12/*Sonate für Klavier und Violine* op. 14. Jenny Abel, Violine; Mihai Ungureanu, Klavier; Nordwestdeutsche Philharmonie, Horia Andreescu. Hastedt HT 5325, in: *NZfM* 165 (2005), Heft 1, S. 75.

„Dass Kunst auf die fraglose Polarität des Mimetischen und Konstruktiven nicht als auf eine invariante Formel zu reduzieren ist, lässt daran sich erkennen, dass sonst das Kunstwerk von Rang zwischen beiden Prinzipien ausgleichen müsste. Aber in der Moderne war fruchtbar, was in eines der Extreme ging, nicht was vermittelte; wer beides zugleich, die Synthese erstrebte, wurde mit verdächtigem Consensus belohnt. Die Dialektik jener Momente gleicht darin der logischen, dass nur im Einen das Andere sich realisiert, nicht dazwischen."[2] Dies wiederum als Setzung, die einem Dazwischen kaum Raum zu geben vermag. – Vielleicht liegen hier die Wurzeln für Bentoius ganz richtige Selbsteinschätzung: „Die auffälligste Tatsache ist, wie meine Musik im Verhältnis zur Musik des 20. Jahrhunderts grundsätzlich steht: quer dazu."[3]

Der dritte Satz – ein Traumbild?

Die folgende Betrachtung des dritten Satzes will primär den ersten Höreindrücken nachgehen: Wie kommt es, dass die Musik sich als etwas Fließendes, Vorübergleitendes (nicht Fassbares und Fixierbares) zeigt? Wodurch gewinnt sie ihre Unschärfe, ihren Charakter als Traumgesicht? – Auf welche Weise tritt die Solo-Violine als „Stimme" auf: als eine „Stimme", die durchaus mit verändertem Tonfall, mehr oder weniger deutlich oder verschwommen, in größerer Nähe oder aus weiterer Entfernung „sprechend" bzw. „singend" in Erscheinung tritt? Solche und ähnliche Fragen nach den Traumbildern in diesem Satz, nach dem Liedhaften auch, nach der Art der Übergänge, nach Klarheit bzw. Verschwommenheit der musikalischen Figuren usw. scheinen eher in die Nähe der Komposition zu führen als weitere Bemühungen der Begriffe des „Rhapsodischen" oder „Spätromantischen".

Auffälliges Merkmal der Stimme der Solovioline ist die permanente Verwandlung. Die Stimme erhebt sich aus dem Klang der kurzen Orchestereinleitung: Tonale Intervalle wie Terz, Quinte und Sexte sowie Tonschritte neben übermäßigen Intervallen und großer Septime; gerade Taktgliederung (Viervierteltel) neben synkopischen Überbindungen. Diese gesamte erste Phrase (sieben Takte insgesamt) nimmt ihren Ausgang von *a* und mündet in *as*^{1}. Damit ist die Bedeutung der großen Septime (verm. Oktave) in der Melodik, zugleich die strukturelle Funktion des Halbtons umrissen. Die Kontrabässe bestätigen dies durch ihren Kommentar (divisi): *a – as/b* (Abb. 2):

2 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hrsg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann (= *suhrkamp taschenbuch wissenschaft* 2), Frankfurt am Main 51981, S. 72.

3 Pascal Bentoiu, *Opt simfonii şi un poem*, Bukarest: Editura Muzicală 2007, S. 145. Übersetzung: Corneliu Dan Georgescu, vgl. in diesem Bd. S. 167

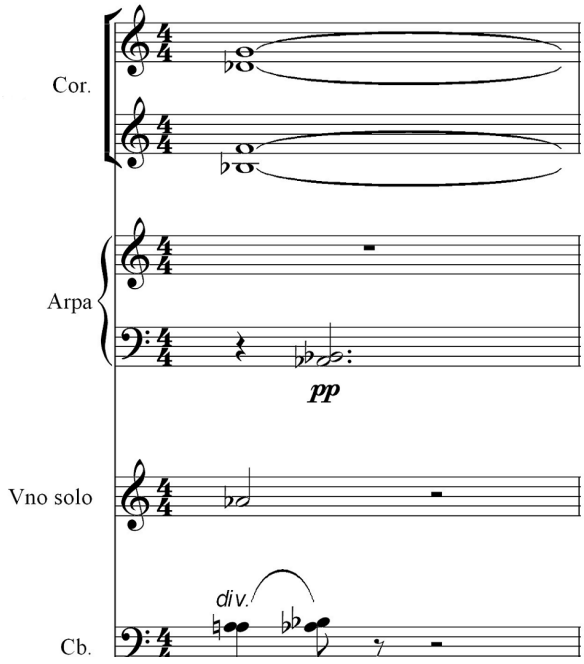


Abb. 2
Pascal Bentoiu, *Konzert für Violine und Orchester* op. 9, dritter Satz (Adagio), T. 11
© Editura Muzicală

Die Violine wird im Folgenden stets zu neuen, mehr oder weniger weiträumigen Bögen ausholen, die immer wieder in bestimmte Zielakkorde einmünden, ein neues Atemholen ermöglichen. Diese Zielakkorde sind aber keine Haltepunkte, sie führen sogleich weiter, öffnen neu. In der gesamten Entwicklung gibt es keinen Stillstand, nur ein unentwegtes Fortströmen. Dazu später mehr – zunächst noch ein Blick auf den Beginn des Satzes.

Es beginnt unisono, vom Ursprungston *a* aus öffnet sich die Schere: Flöten und Klarinetten greifen – in motivisch abgewandelter Form – das Thema des ersten Satzes auf, während Violoncelli und Kontrabässe diese Tonfolge in Spiegelung bringen. Dann verharren sie auf dem Orgelpunkt *g*, um wenig später zum *as* zu steigen (Takt 7). Durch diese plötzliche Wendung wird das f^2 in der Stimme der Solovioline in ein ganz anderes harmonisches Licht getaucht, der Satz gewinnt eine andere Farbe (Abb. 3).

As ist jetzt und für längere Zeit Bezugspunkt des harmonischen Geschehens, nicht *a*.[4]

4 Vgl. im vorliegenden Bd. den Beitrag von Iulia Anda Mare, *Die halbton-harmonische Relation in dem Liederzyklus Flăcări negre (Schwarze Flammen)* von Pascal Bentoiu S. 184.

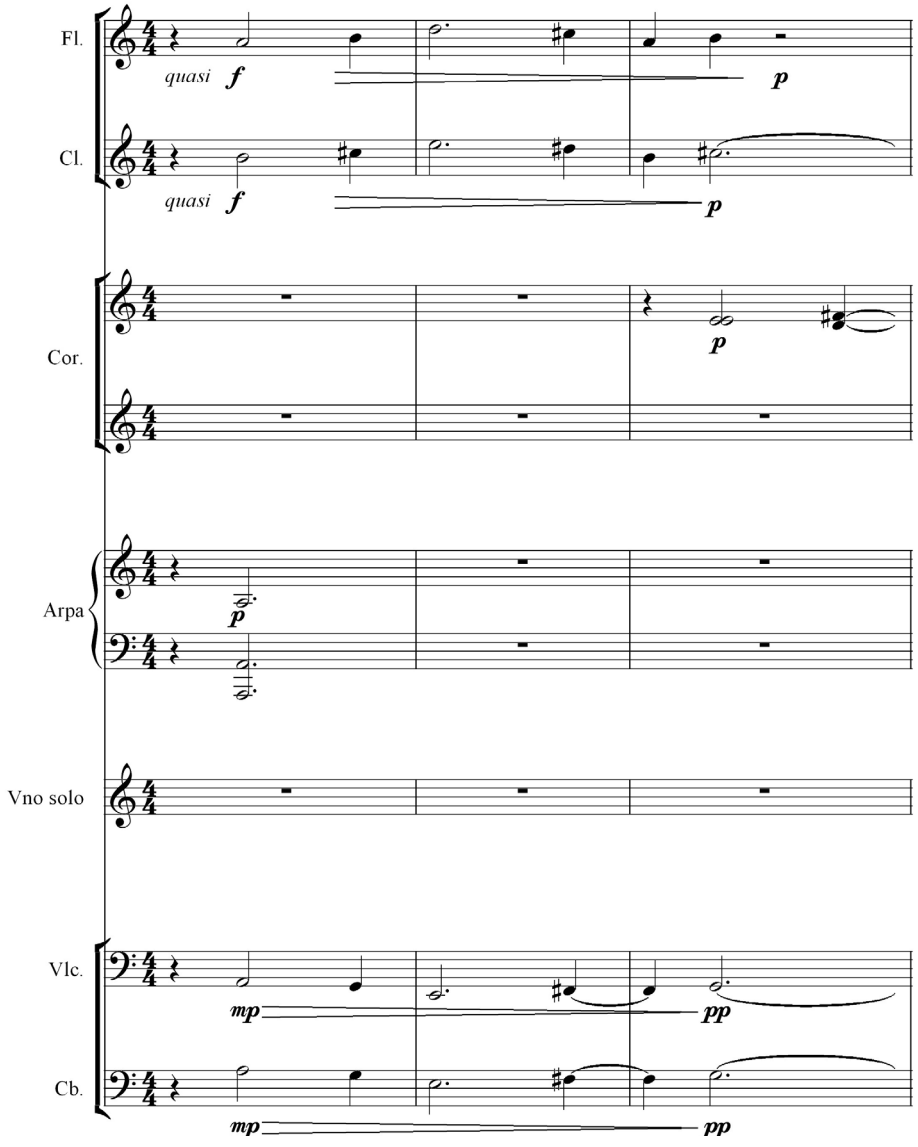


Abb. 3
Pascal Bentoiu, *Konzert für Violine und Orchester* op. 9, dritter Satz (Adagio), T. 1–3 © Editura Muzicală

Der dritte Satz läuft in sich zurück. Gegen Schluss gibt es einen Orgelpunkt auf *as* (allerdings unterbrochen), dann eine gegenläufige Bewegung zwischen den tiefen Streichern, die von *f* aus abwärts bis zum *as* wandern, und der Solovioline, die sich zum as^3 aufschwingt, so dass der Satz im Unisono (auf *as*) schließt. Die Halbtonspannung *a – as* betrifft also auch Beginn und Schluss des Satzes, der durch den

Rücklauf und die Parallelität der Unisono-Bildung eine gewisse Geschlossenheit gewinnt, gleichzeitig jedoch – durch die vom Halbton bestimmte Korrespondenz der Anfangs- und Schlusstakte eine Öffnung erfährt, also über sich hinausweist (Abb. 4).

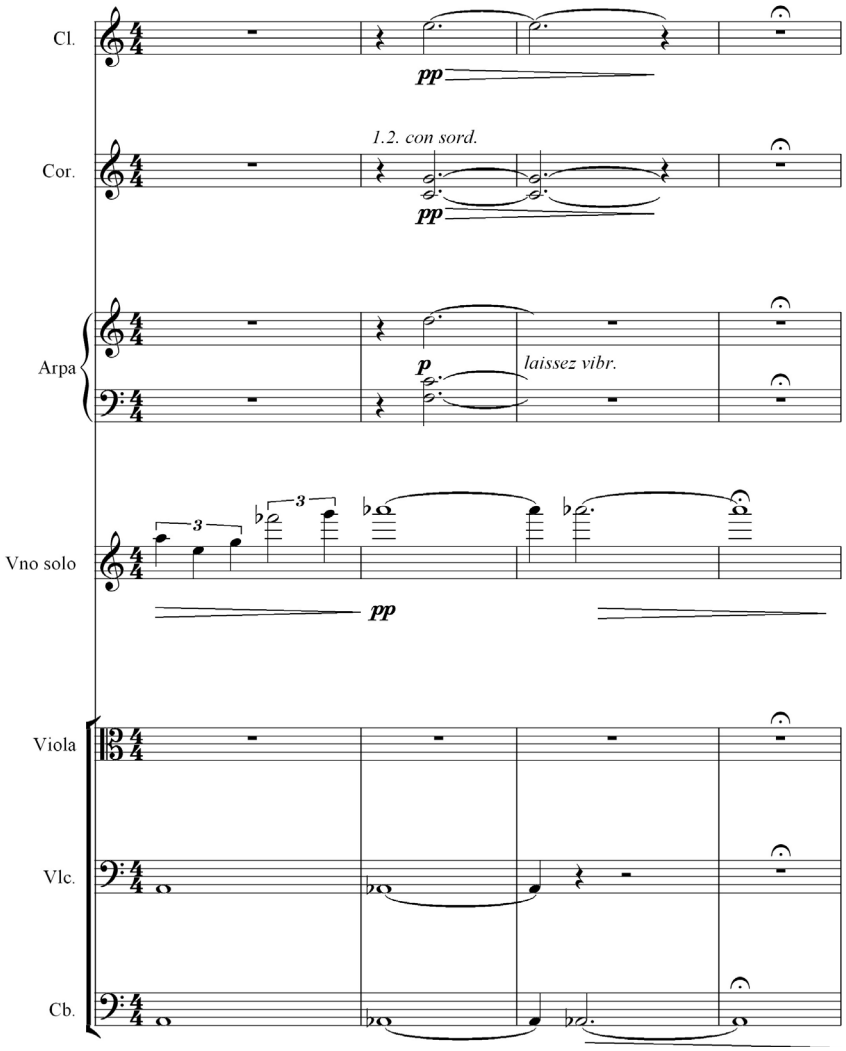


Abb. 4
Pascal Bentoiu, *Konzert für Violine und Orchester* op. 9, dritter Satz (Adagio), T. 111–114 © Editura Muzicală

Während im ersten Satz dem Ton *f* eine herausragende Bedeutung zukommt – er bestimmt den Beginn, den Höhepunkt (Ziffer [11]: A tempo, ma un poco meno mosso) und den Schluss –, bezieht sich der zweite schnelle Presto-Satz auf *a*, bildet demnach eine Terzverwandtschaft zum ersten Satz aus. Der letzte Satz beginnt mit dem unisono vorgetragenen *a*, schließt also eng an den vorhergegangenen an, wobei noch keinerlei Festlegung des Tongeschlechts erfolgt; dann gleiten die Anfangstakte über *G* (-Dur) nach *as* – und *as* bleibt auch des Weiteren bestimmend. Der Satz schließt mit *as* – bestätigt demnach ebenfalls eine Terzverwandtschaft zum ersten Satz, zugleich eine Halbton-Relation zum zweiten.

Die musikalische Entwicklung vollzieht sich nun in großen Bögen, wobei immer wieder neue Zielpunkte erreicht werden. Nach der Etablierung der *As*-Region kommt es zu einem kurzen Stillstand: Zwei Pausen mit Fermaten umschließen ein Motiv der Solovioline, die hier vereinzelt und ohne Orchester Terz und Sekunde als tragende Intervalle der melodischen Erfindung (die Nähe zum Themenbeginn ist offensichtlich), aber auch als das harmonische Beziehungsgeschehen bestimmende Intervalle vorstellt. Im Folgenden verbindet sich die Solovioline mit der Oboe, so dass die zwei Instrumente fast wie eine einzige Stimme auftreten: eine Besonderheit der Stimmführung, die aus impressionistischen Kompositionen bekannt ist. Die Oboe und das Englischhorn sind in der klassisch-romantischen Tradition (vgl. z. B. Partituren von Beethoven, Berlioz, Wagner U. a.) als Instrumente bekannt, die durch ihren „Tonfall“ und ihren „Stimmduktus“, ihre „sprechende“ Vortragsweise und spezielle Klangfärbung als instrumentale „Stimmen“ im Sinne einer Annährung an die Vokalstimme eingesetzt werden. Bentoiu führt hier eine Stimme, die durch zwei repräsentiert wird, wobei die Stimme sich mal mehr, mal weniger aufspaltet und ihre Zweiheit mal deutlich, mal verborgener offenbart: Verbindungen der beiden und Entfernungen der beiden voneinander (in rhythmischer und auch harmonischer Hinsicht) sind minutiös ausgearbeitet worden, wodurch der Gesang, bei zunehmender Entfernung der beiden voneinander, immer drängender wird (dieser Eindruck verstärkt sich durch die Tremolo-Bewegung in den Kontrabässen und der großen Trommel) (Abb. 5).

Im Folgenden wird ein Überblick über die Atempausen und Ruhepunkte der Violinstimme gegeben: Von Zielton zu Zielton spannt sich ein melodisches und auch harmonisches Geschehen, das sich weniger in Abschnitte gliedern lässt, sich vielmehr im Kontinuum präsentiert. Ein erster (vorläufiger) Ruhepunkt ist mit Erreichen des *as* erreicht (Takt 29, kurz vor Ziffer [3]). Danach setzt die Violine zweimal an, um eine filigrane, chromatisch orientierte und sehr virtuose Sechzehntel-Triolenbewegung zu erreichen, die anhält (Abb. 6).

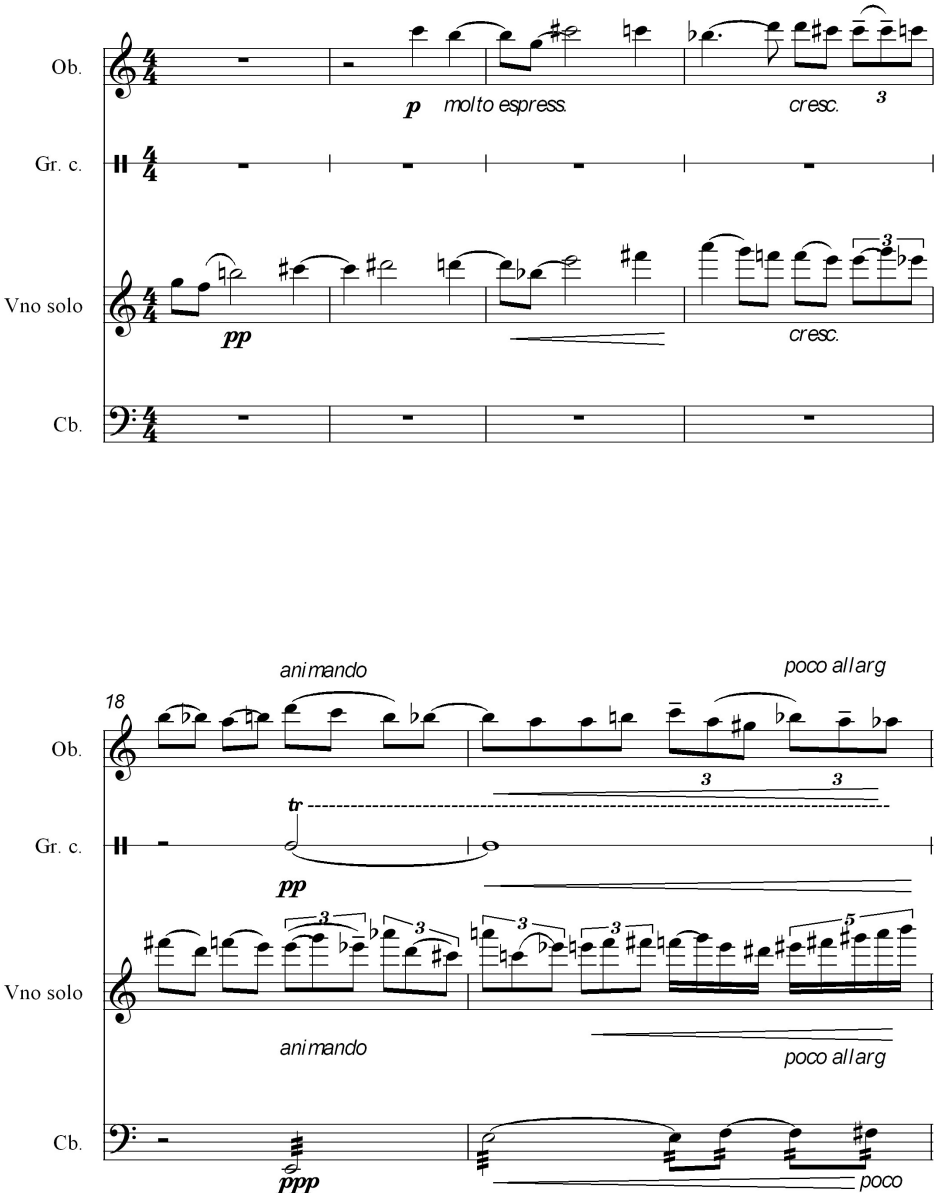


Abb. 5
Pascal Bentoiu, *Konzert für Violine und Orchester* op. 9, dritter Satz (Adagio), T. 14–19
© Editura Muzicală

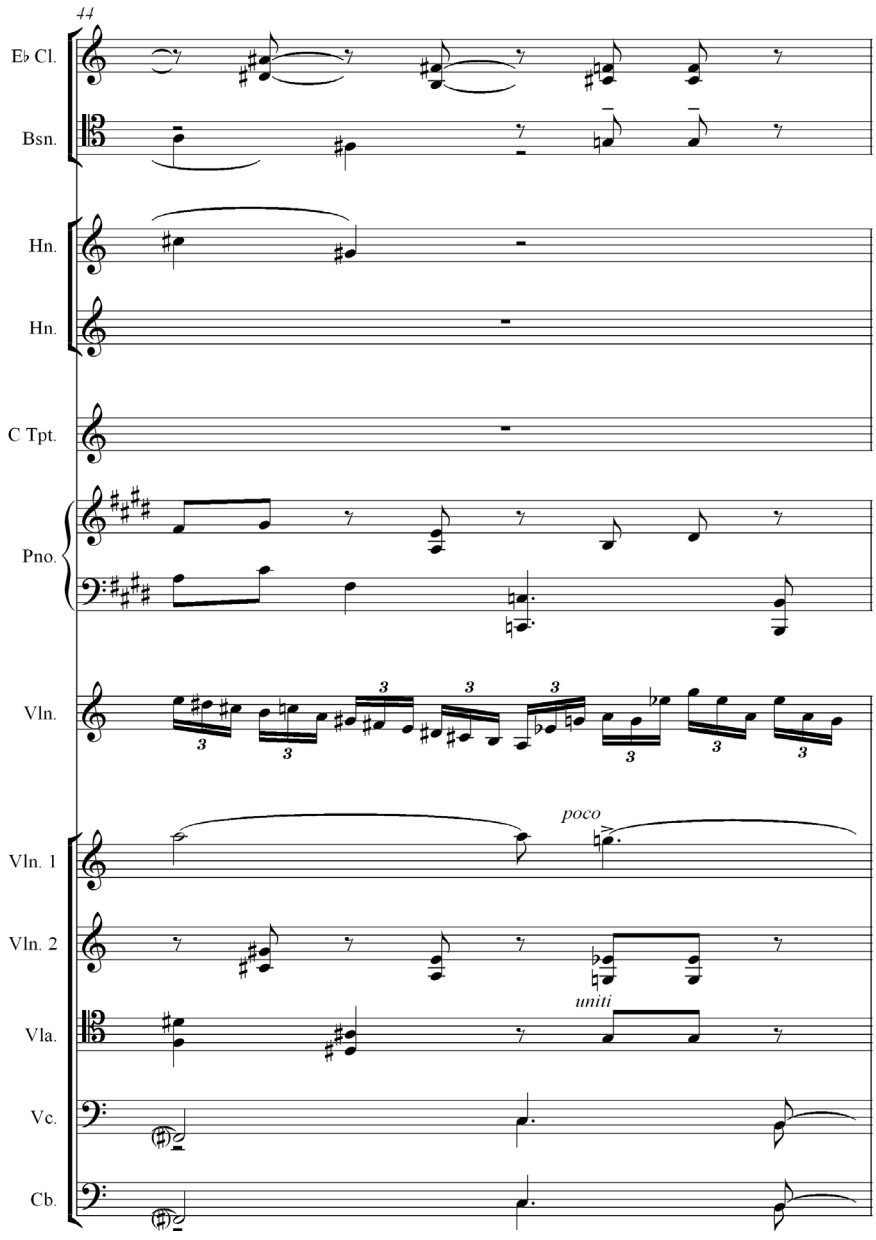


Abb. 6
Pascal Bentoiu, *Konzert für Violine und Orchester* op. 9, dritter Satz (Adagio), T. 43–44, Violinstimme © Editura Muzicală

Zielpunkt ist das *f* (f-Moll, Takt 46, Ziffer [5]); ein Ruhepunkt für die Violine ist erreicht. Das heißt nicht, dass an dieser Stelle eine wie auch immer geartete Kadenz eine Zäsur schaffen würde. Es geht weiter. Wieder setzt die Violine mehrmals an, um weiterzuführen, diesmal viermal (dreimal in analoger Bewegung): in immer neuen Anläufen (sie erreicht fis^3, g^3, dann h^3) fällt sie in einen Gesang („con passione"), der ins c^4 einmündet (fff, Takt 61), sogleich aber weitergeführt wird bis zur Einmündung in dis^3 (fff, Takt 63), wiederum sogleich seine Fortsetzung findet bis zum Erreichen eines tatsächlichen (vorübergehenden) Ruhepunktes auf *c* (c^4 in der Violinenstimme, C-Dur, Takt 65, Ziffer [7]). An dieser Stelle findet sie eine Atempause. Rückblickend zeigen sich also Zieltöne im Terzverhältnis als Wegmarken (*as – f – c*).

Und nun erfolgt eine kontinuierliche Rückführung – auch zurück in den dynamisch sehr zurückgenommenen Bereich des Pianos und Pianissimos vom Anfang.

Zwar dynamisch hervorgehoben, doch zart („dolce") setzt die Violine mehrfach an, um den Zielton *a* zu erreichen (Takt 80, Ziffer [9]). Die Halbton-Relation dieser Tonalität an dieser Stelle (im Bezug zu *as*) prägt ein ganz besonderes Kolorit aus.

Das bisher zu beobachtende mehrfache Anheben verleiht der Violine im folgenden Verlauf verstärkt den Charakter einer Stimme, die ansetzt und wieder verebbt (Takt 80–84; Abb. 7).

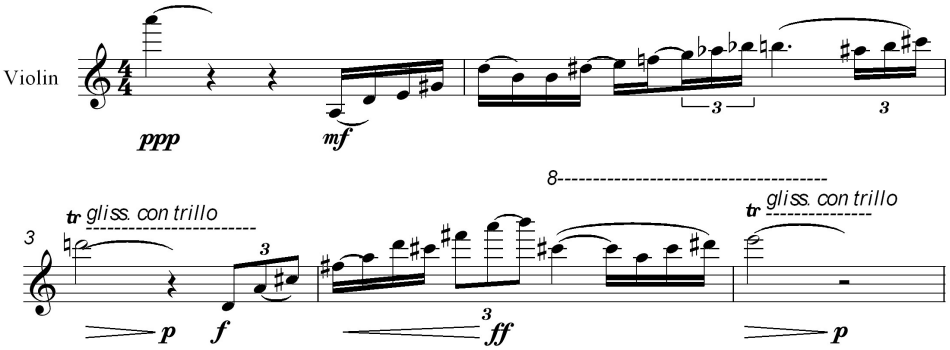


Abb. 7
Pascal Bentoiu, *Konzert für Violine und Orchester* op. 9, dritter Satz (Adagio), T. 80–84, Violinstimme © Editura Muzicală

Zum Schluss das Fortschwingen der Violinstimme von Zielton zu Zielton, verbunden mit immer neuen Ansätzen, in einer exzessiven Wiederholungsstruktur ($b^1 – d^2 – g^2 – d^3 – es^3$; Abb. 8):

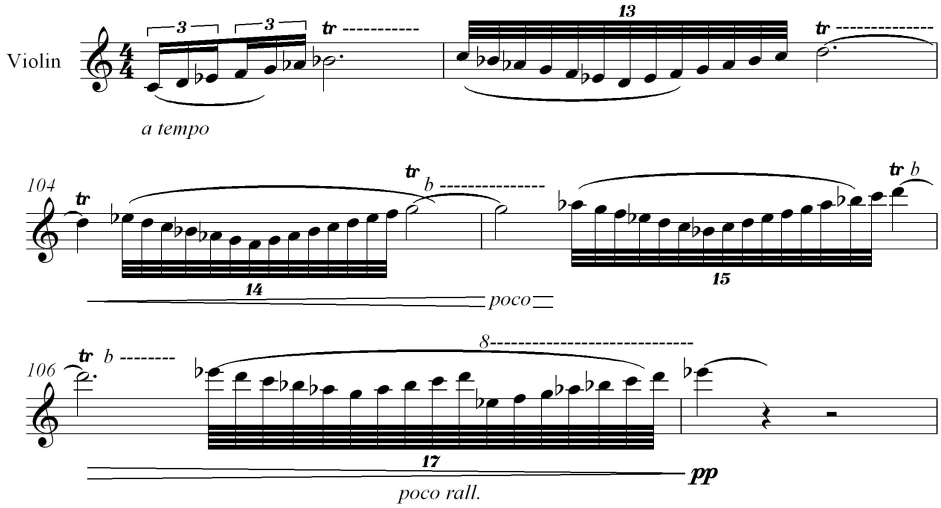


Abb. 8
Pascal Bentoiu, *Konzert für Violine und Orchester* op. 9, dritter Satz (Adagio), T. 102–107, Violinstimme © Editura Muzicală

Von großer Wirkung ist dabei die Krümmung der Bewegung am Schluss in die Halbton-Beziehung $d^3 – es^3$.

Die Stimme der Solovioline gewinnt einen quasi improvisatorischen Charakter durch die virtuosen, sehr schnellen Läufe, die oftmals – vor allem als Anläufe auf einen der Zieltöne hin, etwas verwischt klingen. Als Beispiele wäre die Sechzehntel-Triolenbewegung zu nennen (vgl. Abb. 6) – aber auch die Girlanden gegen Schluss des Satzes (vgl. Abb. 8). In solch schneller Bewegung verschwimmen die Töne, es entsteht eine gewisse Unschärfe. Neben diesen äußerst fein ziselierten, gleichwohl – oder gerade deshalb – gewollt schattenhaften Klangfolgen gibt es Violinklänge, die sich verlieren, wobei der Fluchtpunkt unscharf bleibt. Zu denken wäre hier vor allem an die Klänge der Zielpunkte von Bewegungen: Sie sind oftmals mit einem Bogen versehen, der ins Nichts führt. Bei folgendem Beispiel (Abb. 9, Takt 46, Ziffer [5]; Ausschnitt) ist zu erkennen, dass dem Zielton in der Violinstimme eine Decrescendo-Bewegung vorausging, der Klang also im Pianissimo verebbt, wobei das weitere Verschwinden durch eben diesen Bogen angedeutet wird. Die Harfe vollzieht diesen Verschwindungsprozess mit (ebenfalls mit weiterführendem Bogen, während Streicher und Pauken sich weiter verflüchtigen: vom Piano pianissimo noch weiter ins Nichts sich verlieren („perdendosi“) – obgleich die Bewegung des Orchesters bereits wieder weitertreibt: „a tempo“.

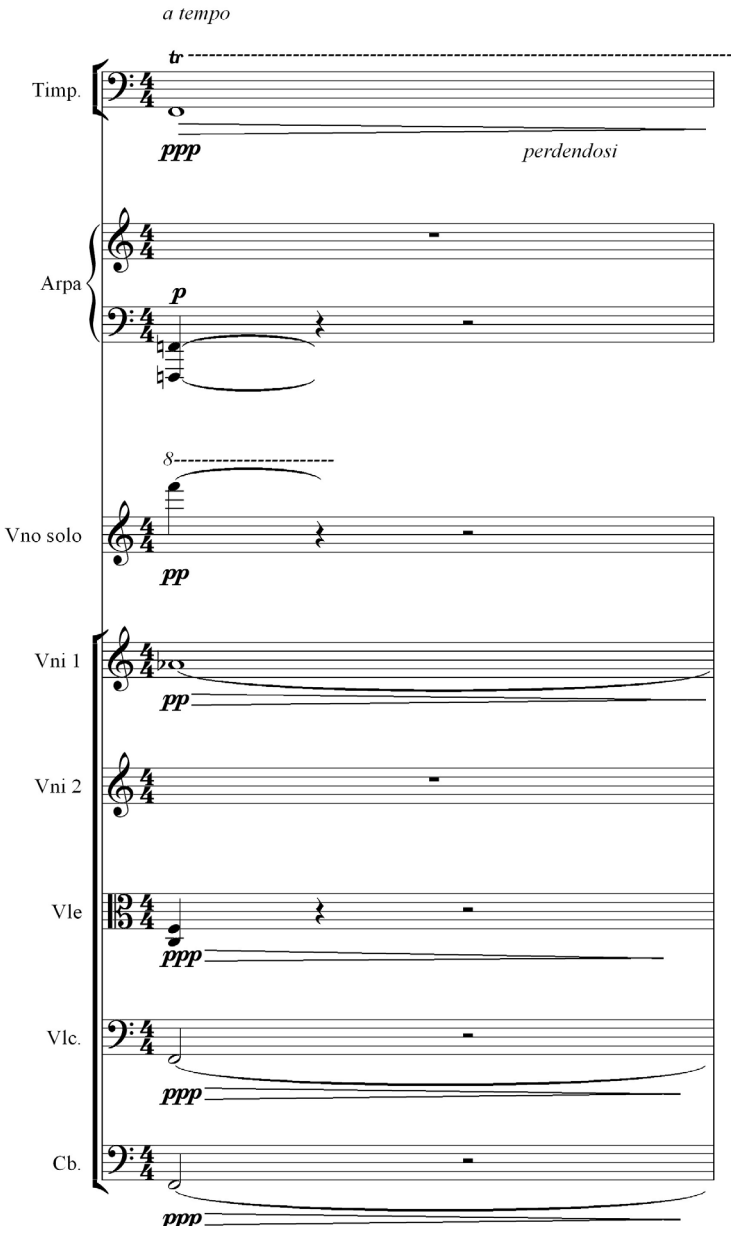


Abb. 9
Pascal Bentoiu, *Konzert für Violine und Orchester* op. 9, dritter Satz (Adagio), T. 46, Ausschnitt © Editura Muzicală

Eine Besonderheit sind in dieser Beziehung auch die „Glissandi con trillo“ im letzten Viertel des Satzes (vgl. Abb. 7), bei denen die Stimme abfällt und sich im Nebulösen verliert. Der Fluchtpunkt der Bewegung bleibt bei solchem „Glissando con

trillo“ unbestimmt, unscharf. Die Stimme mündet irgendwo ein. Der Klang gewinnt an Zwielichtigkeit, an Dämmrigkeit, Schattenhaftigkeit.[5]

Auch die Harmonik trägt dazu bei, diese Wirkung hervorzurufen. Allein die Schwankungen zwischen *a* und *as* evozieren eine seltsame Unentschiedenheit, ein irisierendes Dazwischen. Die von der Violine angelaufenen Zielpunkte sind nicht in simpler Weise harmonisch klar oder unklar, sondern mehr oder weniger klar bzw. mehr oder weniger unklar. Dies soll an den Schlusstakten (vgl. Abb. 4) noch einmal kurz exemplifiziert werden. Es ist nicht unbedingt klar, wo die absinkenden Kontrabässe halten werden: auf *a* oder auf *as*. Erst der letzte Halbtonschritt abwärts bringt die Entscheidung. Ein weiter Raum öffnet sich mit dem hohen Echo der Solovioline: as^3. Und jetzt kommt mit den Klängen der Klarinette, der Hörner und der Harfe wiederum eine neue Färbung ins Spiel, welche die ebenfalls bereits beschworene Harmonik f-Moll anklingen lässt, zu der *as* als Terz auftreten könnte. Ein Schlussklang, der in viele Richtungen weist. Auch hier wieder: Bögen, die sich in der Weite verlieren, ein „laissez vibrer!“, das sogar als solches ausdrücklich notiert wurde, ein Klang, der sich im Pianissimo verliert – „con sordino“ hervorgebracht, also mit Dämpfer. Klang wie verborgen, verhüllt – ins Schattenhafte zurückgetreten, im Weiten sich verlierend.

Erinnerungen – Assoziationen

Es ist wohl kein Zufall, dass diese letzten Klänge – abgesehen von dem „Abgrund“, den die Solovioline und die tiefen Streicher eröffnen – der Klarinette, den Hörnern und der Harfe vorbehalten bleiben. Über die Klarinette ist bekannt, dass sie wie kaum ein anderes Instrument den Klang wie aus dem Nichts auftauchen und wieder im Nichts verschwinden, den Klang nuanciert an- und abschwellen lassen kann. Der berühmte (dritte) Satz *Abîme des oiseaux* (*Abgrund der Vögel*) aus Olivier Messiaens bekanntem *Quatuor pour la fin du temps* (*Quartett für das Ende der* Zeit) (1940/41) für Violine, Klarinette, Violoncello und Klavier, ein Solo für die Klarinette, nutzt gerade diese Fähigkeiten des Instruments. Dass die Hörner häufig eingesetzt werden, wenn es gilt, Raumweite, eine Öffnung des Raumes in die Weite, Ferne hinein (bzw. eine Transparenz des Raums für die Weite draußen) zu ermöglichen, belegen viele Kompositionen der klassisch-romantischen Tradition, man denke – beispielsweise – nur an Fiordiligis berühmtes Rondo *Per pietà* aus Mozarts Oper *Così fan tutte* (UA 1790).

Exkurs:

Hector Berlioz schätzte an der Klarinette die Fähigkeit, auch schattenhafte und gleichsam verwischte Klänge hervorzubringen. Vor allem liebte er die berühmte Klarinetten-Stelle über dem Streichertremolo aus der Ouvertüre von Carl Maria von Webers *Freischütz* (UA 1821): „C’est celui de tous les instruments à vent qui peut

5 Vgl. Eva-Maria Houben, *Hector Berlioz. Verschwindungen: Anstiftungen zum Hören*, Dortmund 2005, S. 46–48: Hier im Hinblick auf Berlioz’ Vorliebe für den Klarinettenklang, dem er ähnliche Klangeigenschaften bescheinigt.

le mieux faire naître, enfler, diminuer et perdre le son. De là la faculté précieuse de produire le *lointain*, *l'écho*, l'écho de *l'écho*, le son *crépusculaire*."[6] („Unter allen Blasinstrumenten ist keines zu finden, das den Ton besser entstehen, anschwellen, abnehmen und verklingen lassen kann als die Klarinette. Daher ihre unschätzbare Eigenschaft, Ferne, Weite, das Echo, den Widerhall des Echos, den dämmerhaften Klang wiederzugeben.") – Im Satz *La harpe éolienne* aus dem Monodram *Lélio ou le Retour à la Vie* (1831; UA 1832) setzt Berlioz Streicher, Klarinette und Harfe ein, wobei Klarinette und Harfe Splitter und Fragmente vortragen und insgesamt ein sehr zurückgenommener Klang „presque rien" entsteht. „Berlioz spricht[7] […] von seinem Wunsch, in *La harpe éolienne* dem Klang einen Ton von Ferne, Weite und Unbestimmtheit (‚un accent aussi vague, aussi lointain que possible') zu verleihen und eine ‚verwischte' (halb ausgewischte) Klanglichkeit, ein ‚schattenhaftes' Klangbild (einen Schatten von Musik) entstehen zu lassen (une ‚sonorité à demi effacée'; une ‚ombre de musique')."[8]

Der dritte Satz aus Bentoius Violinkonzert scheint mit etlichen anderen Musiken der näheren oder zeitlich mehr oder weniger entfernten Vergangenheit einen besonderen Wesenszug gemeinsam zu haben, den Vladimir Jankélévitch über das Ephemere musikalischer Erscheinungen zu fassen sucht[9]:

„Fluente, non pas itinérante: telle est la musique. Sa dimension est de toutes la moins maniable et la plus évanescente, puisque cette dimension est le devenir, dont Aristote déjà affirmait qu'il est quasi inexistant: car on ne le pense que d'une pensée crépusculaire et comme à travers la brume des songes. Le devenir ne permet pas l'arrondissement de l'objet dans ses limites corporelles, mais il est bien plutôt la dimension selon laquelle l'objet se défait sans cesse, se forme, se déforme, se transforme, et puis se reforme ; la succession des états du corps, c'est-à-dire le changement fait fondre les limites solidifiées par nos morcelages. (Fließend, nicht schreitend: solcherart ist die Musik. Ihre Dimension ist am wenigsten griffig und am ehesten verschwimmend, denn diese Dimension ist das Werden, dem bereits Aristoteles zuschrieb, gleichsam inexistent zu sein: es lässt sich nicht erdenken außer in einem dämmerhaften Gedanken und wie in einem nebelhaften Traum. Das Werden erlaubt nicht eine Absteckung des Objekts in seinen körperlichen Grenzen, vielmehr ist es diejenige Dimension, in der sich das Objekt unaufhörlich auflöst, in der es sich formt, sich der Form wiederum entledigt, sich umwandelt, sich schließlich erneuert; die Abfolge der körperlichen Zustände, d. h. die Verwandlung, bringt die durch unsere Einteilungen erstarrten Grenzen zum Schmelzen.)"

6 Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Edited by Peter Bloom. *New Edition of the Complete Works*. Issued by the Berlioz Centenary Committee, London, in Association with the Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, Kassel u. a. (*New Berlioz Edition,* NBE, Bd. 24), S. 204. Übersetzung: Eva-Maria Houben.

7 Ebenda, S. 209.

8 Houben, *Hector Berlioz*, S. 47.

9 Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Paris: Éditions Du Seuil 1983, S. 118. Übersetzung : Eva-Maria Houben.

Im Traumbild, bei der Beschwörung der Kindheit, in der unscharfen, dämmerhaften Landschaft, welche die Konturen verschwimmen lässt, ist Bentoiu George Enescu ganz nahe, für den er sich zeitlebens so eingesetzt, den er stets bewundert hat.

Historische Positionsbestimmung

Die angeführten Beispiele aus der (klassisch-romantischen, westlichen) Literatur besagen nicht, dass Bentoius Satz aus dem *Violinkonzert* sich auf diese oder ähnliche Beispiele bezieht, dass er sie gekannt hat. Das kann sein, muss aber nicht sein, und tut auch nichts zur Sache. Was aber deutlich wird – und diesen Eindruck gibt bereits der erste Höreindruck: Die Partitur kennt die Geschichte, kennt die Musiken vergangener und zeitgenössischer Zeiten, zu denen sie sich in Beziehung setzt, sie kehrt Hörerfahrungen und Hörerlebnisse nach außen. Musik fügt sich in ein Netz von Musiken ein, lässt Querverbindungen und Verweise zu – und tut dies auf ihre ganz eigene Weise, ohne dezidiert „traditionell" oder „modern" sein zu wollen. Der Hörer wird frei gelassen, vielerlei Assoziationsmöglichkeiten ergeben sich.

Zeitgenossen – Musik der Zeit: In dieser CD-Reihe liegt die CD mit Bentoius *Konzert für Violine und Orchester* op. 9 (1958), mit dem *Konzert Nr. 2 für Klavier und Orchester* op. 12 (1960) und der *Sonate für Klavier und Violine* op. 14 (1962) vor. Wie passt solche Proklamation von „Zeitgenossenschaft" zu Bentoius Aussage, seine Musik stehe eher „quer" zur Musik des 20./21. Jahrhunderts, zur (von außen kommenden) Einschätzung seiner Musik als eher „spätromantisch" (obgleich er doch im Violinkonzert zwölftönige und modale Strukturen sowie eine Harmonik einsetzt, die in klassischer Dur-Moll-tonaler Harmonielehre nicht aufgeht)?

Vielleicht lässt sich eine ganz andere Frage stellen: Warum ist speziell dieser dritte Satz des Konzerts, von dem hier die Rede war, so anrührend – auch heute, immer noch? Vielleicht durch das bewusste Eingehen ins Koordinatensystem der Geschichte, durch die eigene Positionierung in einem Jetzt, das auch nur einer von vielen Punkten ist, die verbunden werden könn(t)en. Der Satz will nicht modern sein, aber auch nicht konservativ oder gar rückwärtsgewandt, etwa im historistischen Sinne. Er setzt sich vielmehr in Beziehung zu dem, was war, was ist.

„Nichts ist unbesehen, nur weil es vorhanden ist und einst etwas galt, zu übernehmen, nichts aber auch erledigt, weil es verging; Zeit allein ist kein Kriterium."[10]

10 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 67.

Zum Verhältnis von Werkintention und Geschichtlichkeit in Pascal Bentoius *5. Symphonie*

Vincent Rastädter

Einleitung

Nach dem ersten Hören von Pascal Bentoius *5. Symphonie* könnte der Eindruck zurückbleiben, es handele sich bei diesem Werk um die kompositorische Ausgestaltung einer kontinuierlichen Steigerung, vergleichbar vielleicht in der Musikgeschichte mit dem *Bolero* von Maurice Ravel. Hier wie dort sehen wir uns einem Werk gegenüber, das quasi aus dem Nichts anhebt, immer komplexer wird und zum Schluss – mehr oder weniger abrupt – wieder ins Nichts hinabstürzt. Doch unmittelbar ist auch deutlich, dass bei Bentoiu die Steigerung der Komplexität ganz anders vonstatten geht als bei Ravel: Während Letzterer eine stets gleichbleibende Melodie vorstellt und die Intensität der Orchestrierung erhöht, ist bei Bentoiu das musikalische Material in stetigem Wandel begriffen. Doch auch hier nehmen Intensität und Komplexität des klanglichen Geschehens immer weiter zu, die Information wird im Ablauf des Stückes potenziert. Diese vollkommene Durchstrukturierung und das scheinbare Anwachsen der Werke auf ihren Schluss hin könnte bei der Hörerschaft in beiden Fällen das Gefühl des Kalküls zurücklassen – das Gefühl, man habe einer Art musikalisch-stilistischem Experiment beigewohnt. Die Frage, ob diese Einschätzung zutrifft, soll hier für den *Bolero* nicht erörtert werden. Uns interessiert im weiteren Verlaufe nur noch die *5. Symphonie* Bentoius.

Die erste und wichtigste Erläuterung zu diesem Werk stammt aus der Feder des Komponisten selbst: Die Musikwissenschaft befindet sich in der glücklichen Lage, den Aufsatz heranziehen zu können, den Bentoiu über diese Symphonie – zusammen mit Essays zu allen anderen Resultaten seines sinfonischen Schaffens – in dem Band *Opt simfonii și un poem* veröffentlicht hat.[1] Bentoiu spricht hier im Falle der *5. Symphonie* tatsächlich von einem „Experiment";[2] mehrfach bezeichnet er den Fortgang des Werkes außerdem als „Abenteuer" persönlicher Art.[3] Was wäre aber die Aufgabe einer musikwissenschaftlichen Untersuchung, wenn wir doch neben dem Werk des Komponisten bereits seinen Aufsatz vorliegen haben, in dem uns dieser selbst sein Vorgehen und seine Absichten aufschließt? Es erscheint eindeutig, dass die Musikwissenschaft – die sich ja sowieso für gewöhnlich auf eine erklärende Rolle zu beschränken hat – hier in erster Linie den Dienst erbringen kann, den vorliegenden Aufsatz Bentoius zu erläutern, einige zentrale Punkte herauszuarbeiten und diese genauer auszuführen.

1 Pascal Bentoiu, *Simfonia a V-a* op. 26 (*5. Symphonie op*. 26), in: ders., *Opt simfonii și un poem (Acht Symphonien und eine Dichtung)*, Bukarest 2007. (Die Übersetzungen der Werktitel stammen – auch im Folgenden – stets vom Verfasser.) Ich zitiere hier aus der deutschen Übersetzung dieses Aufsatzes, im vorliegenden Band, S. 91–102.

2 Ebenda, S. 100.

3 Ebenda, S. 96, 99 u. 102.

Eine solche Exegese erscheint notwendig und ist gleichzeitig mit gewissen Gefahren verbunden angesichts der überaus metaphernreichen Sprache Bentoius. Was an der Terminologie aus Bentoius Aufsatz jedoch ins Auge sticht, ist die deutliche Betonung des Geschichtlichen in der Darlegung seiner künstlerischen Intention. Dabei verwendet Bentoiu mit besonderer Vorliebe sprachliche Bilder aus dem Bereich der Biologie, so etwa „Evolution" und „Organismus" oder das Gegensatzpaar „Ontogenese" und „Phylogenese". Diese Betonung des Entwicklungsbegriffs legt es nahe, in einer musikwissenschaftlichen Untersuchung zu Bentoius *5. Symphonie* das Augenmerk darauf zu richten, in welcher Weise die Geschichtlichkeit für die Intention des Komponisten bedeutsam ist und wie der von Bentoiu in seinem Werk entworfene Blick auf geschichtliche Prozesse im Detail zu verstehen ist.

Evolutionsbegriff und Geschichtlichkeit

Die entwicklungsgeschichtliche Metaphorik, in der Bentoiu über sein Werk spricht, legt es nahe, die *5. Symphonie* in gewisser Weise mit der Geschichte westlicher Kunstmusik überhaupt in Verbindung zu bringen. Dass er zahlreiche verschiedene Stilmittel und Kompositionstechniken einsetzt, die zum Repertoire dieser Musik gehören (oder zu einem bestimmten Zeitpunkt gehört haben), verstärkt diesen Eindruck – aber dazu später mehr. Bleiben wir zunächst beim Text von Bentoius Aufsatz und analysieren die dort verwendete Sprache. Hier ist also häufig die Rede von einer „Evolution", die das Werk durchmacht; von einem „Evolutionszyklus" oder „-bogen"; vom „Organismus" oder „System". Nun könnte diese Betonung des Biologischen eine zufällige sein, ein Produkt der Vorliebe des Autors für Metaphern aus einem bestimmten Bereich. „Evolution" könnte in Wahrheit einfach irgendeine allgemein verstandene Entwicklung bezeichnen. Allein die schiere Häufigkeit und Systematik, mit welcher der rumänische Terminus „evoluție" und dessen Spielarten verwendet werden, spricht jedoch dagegen: Dreizehnmal taucht der Begriff auf, dazu weiteres Vokabular aus dem Bereich der (Entwicklungs-)Biologie, welches diese Lesart stützt. Neutralere Bezeichnungen hingegen sind wesentlich seltener zu finden („desfășurare" [= Entwicklung] bloß einmal; „proces" [= Prozess] zweimal). Deshalb ist davon auszugehen, dass Bentoius Wortwahl keineswegs eine zufällige ist, sondern bewusst geschah, um eine bestimmte Intention in seinem Werk zu bezeichnen, und dass das Bild einer natürlich vonstatten gehenden Entwicklung nicht ein Nebenprodukt, sondern vielmehr den beabsichtigten Hauptsinn dieser Wortwahl darstellt. Meine weiteren Ausführungen stützen sich deshalb auf Bentoius Vokabular und machen dessen Verwendung explizit.

Darüber hinaus ist im Ablauf des untersuchten Musikstücks deutlich eine Entwicklung festzustellen, die einerseits in einem einheitlichen Bogen vonstatten geht, andererseits aber durchaus verschiedene Phasen aufweist; eine jede dieser Phasen kann grob mit kompositorischen Techniken und Stilistiken identifiziert werden, die uns aus der Geschichte der europäischen gelehrten Musik vertraut sind – Bentoiu stellt diese gleich zu Beginn seines Aufsatzes vor:

„Derselbe Musiker drückt sich der Reihe nach in einem monodischen Rahmen aus, dann in einem polyphonen (der von 2 zu 14 Stimmen fortschreitet), dann – nach einem Transformationsprozess des Kontrapunkts in Harmonie – in einem harmoni-

schen Rahmen, der Diatonik, Chromatismus, Polytonalität, Serialismus durchschreitet bis zur Zersplitterung der Information in genau so viele Klangquellen, wie es Instrumente gibt [...]."[4]

Der in Bentoius Aufsatz wiederholt verwendete Terminus der Evolution ist also nicht bloßes Kolorit, sondern findet auf der Ebene des musikalischen Geschehens in der *5. Symphonie* eine eindeutige Entsprechung, welche eben im Durchlaufen historisch verbürgter Organisationsstrukturen musikalischen Geschehens besteht.

Daraus ergibt sich für meine hier unternommene Erläuterung die Leitfrage, wie genau Bentoiu denn nun in seiner *5. Symphonie* mit diesem Erbe aus der Geschichte der europäischen „Kunstmusik" umgeht. Die einfache und naheliegende Auslegung, es handele sich um einen musealen Rundgang oder ein Nachkomponieren zur gerafften Verdeutlichung musikgeschichtlicher Entwicklungen, ist dabei sofort zu verwerfen. Bentoiu selbst lehnt eine solche Interpretation seiner kompositorischen Absichten mehrmals entschieden ab:

„Die Welt war für gewöhnlich beeindruckt vom Ausmaß des Projekts, obwohl die meisten es geradewegs aufgefasst haben als den Wunsch, die Musikgeschichte irgendwie zu veranschaulichen. Ein verfehlter Gedanke, da rein gar nichts von dem, was im Stück vorkommt, die entsprechende Epoche imitiert: weder der einfachste Kontrapunkt noch – in wesentlich geringerem Maße – der komplexe noch die verschiedenen Phasen des harmonischen Weges. Die Idee ist sehr viel allgemeiner (die Entwicklungskurve eines jeden Systems), und die Mittel wurden ausgewählt nach rein persönlichen Kriterien, nicht nach Kriterien der historischen Angemessenheit."[5]

Bentoiu wehrt sich also gegen die ihm unterstellte Intention, er habe ein Werk schaffen wollen, welches bloßen Modellcharakter für bestimmte Abläufe in der Musikgeschichte hätte.[6] Eine gewisse Verdeutlichung von Vorgängen scheint er zwar mit seiner Symphonie durchaus angestrebt zu haben – doch der von ihm erhobene Anspruch soll auf einer Metaebene stattfinden. Die Details dieser tatsächlichen Werkintention Bentoius sind allerdings schlecht unter vorgefertigte Etiketten zu subsumieren, sondern sollen im nächsten Kapitel genauer ausgeführt werden.

Jedenfalls ist das Hauptaugenmerk meiner Untersuchung im Folgenden auf das Problem der Geschichtlichkeit gerichtet. Ein anderer bedeutender Faktor kann deshalb nicht an und für sich untersucht werden, obwohl er eng mit historischen Fragen verknüpft ist und in der *5. Symphonie* eine ebenso große Rolle spielt. Die Rede ist von der Zeit. Diese wird zunächst von Bentoiu auf der Mikroebene absolut kontrolliert: „Ich benötigte diese Konstante eben dafür, auf ihren Untergrund jene melodisch-rhythmischen Figuren zu zeichnen, welche die ununterbrochene Beschleunigung der Zeit suggerieren sollen."[7] Doch darüber hinaus wird die Gesamtanlage des

4 Bentoiu, *Sinfonia a V-a*, S. 91.
5 Ebenda.
6 Deshalb polemisiert er gegen die „historizistischen Kriterien" (Bentoiu, *Sinfonia a V-a*, S. 99) und gegen den „historistischen Kulturalismus" (ebenda, S. 101).
7 Bentoiu, *Sinfonia a V-a*, S. 100

Werkes grundlegend charakterisiert durch eine Offenheit, die derart ausgeprägt ist, dass sie ihrerseits als Grundlage einer Zyklizität betrachtet werden kann:

„Mit *a* beginnt die Symphonie, auf *A-Dur* findet der Höhepunkt statt, von einem *a* als Pedalton werden am Schluss alle Töne verschluckt, so dass ein tiefes *a* als Magma zurückbleibt, von dem eine lebhafte Fantasie – wie gesagt – vermuten kann, dass aus ihm ein neuer Evolutionszyklus entsteht."[8]

Auf der Ebene der Ästhetik ergibt sich somit zum Beispiel ein Verweis auf die Theorie des „offenen Kunstwerks" von Umberto Eco und dadurch eine Vergleichsmöglichkeit von Bentoius Schaffen mit den Anliegen des westeuropäischen Kunstdiskurses in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.[9] Und zyklische Vorstellungen des Zeitablaufs wurden in jener Zeit ebenfalls diskutiert; die Vorreiterrolle nahm hier interessanterweise der ebenfalls aus Rumänien stammende Mircea Eliade ein.[10] Die Vertiefung all dieser Aspekte würde jedoch eine Thematisierung des Zeitproblems an sich zwingend erforderlich machen und Perspektiven erschließen, die zu weit entfernt liegen von der für die vorliegende Untersuchung bereits festgelegten Frage nach der Rolle der Geschichtlichkeit in Bentoius Werkintention.

Bentoius ästhetisches Programm

Kehren wir also zurück zur Betrachtung der musikalischen Vorgänge in Bentoius *5. Symphonie.* Das Werk stellt einen kontinuierlichen Bogen dar, der sich grob in die folgenden Abschnitte einteilen lässt:

- eine monodische Phase;[11]
- einen Passus, in dem zunächst Heterophonie und später Polyphonie auftritt, mit modaler Organisation sowie verschiedenen Tonzentren – dieser zweite Abschnitt zeigt zunehmend Chromatismen und Ansätze von Harmonie, die eindeutig wird mit dem Auftreten des reinen Dur-Akkords beim ersten Einsatz der Orgel;[12]
- eine tonale Phase, in der klare Harmonien und Choralsatz auftreten, außerdem Modulationen und nach einiger Zeit zunehmende Chromatismen sowie schließlich erste Ansätze von Polytonalität;[13]
- eindeutige Polytonalität und ein Chromatismus, den Bentoiu erstaunlicherweise selber als „post-wagnerisch" beschreibt;[14]
- eine längere Phase des Serialismus;[15]

8 Bentoiu, *Sinfonia a V-a*, S. 92
9 Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano 1962.
10 Mircea Eliade, *Kosmos und Geschichte: der Mythos der ewigen Wiederkehr*, Reinbek bei Hamburg 1966.
11 vgl. Bentoiu, *Sinfonia a V-a*, S. 92
12 In der Partitur von Ziffer [3] bis Ziffer [25]; vgl. ebenda, S. 92–97.
13 In der Partitur von Ziffer [25] bis Ziffer [29]; vgl. ebenda, S. 97.
14 In der Partitur von Ziffer [29] bis Ziffer [33]; vgl. ebenda.
15 In der Partitur von Ziffer [33] bis Ziffer [35]; vgl. Bentoiu, *Sinfonia a V-a*, S. 97f.

- vollkommene Verdichtung und „Pulverisierung“ des Tonmaterials, bis schließlich alle Klänge vom tiefen *a* geschluckt werden.[16]

Wie man sieht, finden also zahlreiche Techniken Verwendung, die tatsächlich im Verlauf der europäischen Musikgeschichte kompositorisch eingesetzt oder gar entwickelt wurden. Das hat wie gesagt zu der Annahme geführt, Bentoius Werkintention bestehe darin, die konkreten Entwicklungsstadien der gelehrten Musik Westeuropas in sinfonischem Gewand zu präsentieren. Und nicht nur das Konzertpublikum oder musikalische Laien erhielten diesen Eindruck – auch ein ausgewiesener Spezialist sieht in der *5. Symphonie* einen „Exkurs, der die ganze Musikgeschichte von altertümlichen Volks- und Kirchentraditionen bis hin zur Serialität in einer Art kontinuierlicher stilistischer Metamorphose durchschreitet“.[17]

Doch eine Lektüre des Aufsatzes, den der Komponist seinem Werk gewidmet hat, macht deutlich, dass Bentoiu diese Sicht ablehnt. Wie genau der Umgang mit der Musikgeschichte geartet ist, den er zurückweist, macht Bentoiu nicht explizit; aufgrund seiner Abwehr „historizistische[r] Kriterien“ [18] oder eines „historistischen Kulturalismus“[19] scheint aber klar, dass er sich gegen den bloßen Rückgriff auf bereits Dagewesenes richtet:

„Die übermächtige Gegenwart älterer Werke, Prinzipien, Satztechniken und Vorstellungen im Konzert- und Opernrepertoire, in der Interpretation oder Aufführungspraxis, in den Methoden der Komposition und im Musikdenken wird als Druck und Fessel gefühlt, und die Vokabel *Historismus*, die in der musikalischen Praxis einen eindeutig pejorativen Akzent hat, erfüllt eine abwehrende Funktion.“[20]

Ein solcher bewusster Rückgriff auf ältere Musikstile als ästhetisches Programm kam in der Entwicklung des europäischen Historismus auf; Dahlhaus sagt von Werken dieses Stils, sie hätten „primär dokumentarische[n] und erst sekundär ästhetische[n] Zweck“.[21] Ein Werk mit einer so gearteten Intention als Grundlage würde also wenig Neues mit sich bringen, sondern wäre eher als Wiederholung, Aneinanderreihung oder Neuordnung von bereits Dagewesenem zu verstehen. Es ist daher einleuchtend, dass Bentoiu sich gegen diese Sicht auf sein Werk zur Wehr setzt – schließlich verfolgt er durchaus eine Absicht, die über den Zweck des bloßen Dokumentierens historischer Epochen hinausgeht. Nachdem deutlich geworden ist, wie Bentoiu seine *5. Symphonie* nicht verstanden wissen möchte, ist es an der Zeit, die tatsächliche Werkintention darzustellen. Im zweiten Abschnitt habe ich bereits die These aufgestellt, dass es sich bei Bentoius *5. Symphonie* nicht um ein Nachkomponieren der Musik bestimmter Epochen handelt, sondern um einen Nachvollzug von (Musik-)Geschichte auf der Metaebene. Im Folgenden muss genauer geklärt werden, was darunter zu verstehen ist.

16 In der Partitur von Ziffer [35] bis zum Schluss; vgl. ebenda, S. 98–100.
17 Corneliu D. Georgescu, *Bentoiu, Pascal*, in: MGG 2, *Personenteil*, Bd. 2, Kassel u. Stuttgart 1999, S. 1149.
18 Bentoiu, *Sinfonia a V-a*, S. 97.
19 Ebenda S. 101
20 Carl Dahlhaus, *Historismus*, in: *MGG 2*, *Sachteil*, Bd. 4, Kassel u. Stuttgart 1996, S. 335.
21 Dahlhaus, ebenda, S. 341.

Subjektivität als Grundlage der Kompositionsstrategie

Bentoius Ablehnung des Historischen als leitender Komponente seines künstlerischen Entwurfes könnte man auch deuten als Weigerung, sein Werk auf der Grundlage einer bereits bestehenden, von außen vorgegebenen Weltanschauung zu entwerfen. Das Nachkomponieren historisch verbürgter Musikstile und ihre Aneinanderreihung im Sinne einer chronologischen Ordnung würde nämlich bedeuten, sich lediglich bei bereits vorgegebenen ästhetischen Modellen zu bedienen, ohne einen echten eigenen Beitrag zum Werk zu leisten. Der Komponist wäre eher eine Art Arrangeur ohne künstlerische Gestaltungskraft im eigentlichen Sinne. Bentoiu stellt sich dem entgegen, indem er wiederholt die subjektive Perspektive betont, von der aus er seine kompositorischen Entscheidungen getroffen habe. Terminologisches Zeugnis dieser Überzeugung ist der mehrmals auftauchende Begriff des Abenteuers;[1] dass Bentoiu ihn verwendet, um den von ihm durchlaufenen Schaffensprozess zu beschreiben, spricht für eine Betonung der Freiheit des Komponisten, der mehr tut, als bloß vorgegebenen geschichtlichen Kriterien nachzufolgen.

Bentoiu lässt sein Künstlerselbst entscheiden, um dem nachkomponierenden Historismus zu entrinnen: Es sind keine historischen Überlegungen, die den Umgang mit den Modalitäten musikalischen Denkens leiten, sondern die Wesensart des Komponisten.[2] Dieses „Persönliche“ ist eine Art unbewusster Entscheidungsträger und Gestaltungswille seines eigenen Künstlerselbst. Er wählt und verbindet die von ihm verwendeten Techniken und Stilmittel also nicht auf der Grundlage einer feststehenden und von außen vorgegebenen Logik, sondern lässt als einzigen Maßstab seine eigenen Vorlieben gelten.

„Und wenn etwas dieses gewagte Durchlaufen der Etappen zu einem authentischen Werk zusammengefasst hat, so ist dieses Etwas nicht die (explosive und antimusikalische) Idee als solche, sondern das Konkrete der affektiven und abstraktgestaltenden Persönlichkeit, welcher ich mein ganzes Leben lang die Freiheit gelassen habe, die Modalitäten meiner Musik für mich auszuwählen.“[3]

Dies könnte man deuten als eine Auswahl anhand des Geschmacksurteils oder als einen Versuch, dem absichtsvollen Charakter zu entrinnen, den ein nachkomponierender Historismus notwendig aufweisen würde. Aber auch ein solcher Versuch würde keine selbstverständlich-intuitive Verwendung von musikalischem Material mehr bedeuten, wie sie laut Dahlhaus kennzeichnend ist für diejenige künstlerische Aktivität, die fest in einer bestimmten Tradition verwurzelt ist.[4]

Vielmehr weist bereits Bentoius Ablehnung des planvollen Vorgehens eben dadurch eine absichtsvolle Natur auf, dass er auf eine bewusste Weise unbewusst-naiv bleiben will. Dies könnte erstmal ein intuitionistisches Kriterium darstellen. Doch auch diese nicht bewusste Instanz scheint von gewissen Überzeugungen geleitet zu

1 Bentoiu, *Sinfonia a V-a*, S. 96, 99 u. 102.
2 Vgl. ebenda, S. 91.
3 Ebenda, S. 101.
4 Vgl. Dahlhaus, *Historismus* S. 337 f.

sein, scheint von Konzepten geleitet zu sein, die erst im Kontext des Historischen überhaupt einen Sinn erhalten. Für Bentoiu vermittelt Musik stets Sinn,[5] und dieser Sinn drückt das spezifische „Ethos", die Wesensart des Komponisten aus.[6] Bentoiu muss seiner Ansicht nach also gar nicht bewusst einem bestimmten künstlerischen Programm anhängen, sondern kann sich darauf verlassen, dass sein Selbst, sein Ethos als ‚Summe seiner Handlungen' in seinen Kompositionen von selbst zum Ausdruck kommt und diesen auch ohne im Vorhinein genau festgelegten weltanschaulichen Plan, dem sie folgen würden, eine innere Kohärenz verleiht. Auch der bewusst unbewussten Instanz des Künstlerselbsts liegt also eine gewisse Weltanschauung, eine gewisse ästhetische Überzeugung zugrunde. Im Folgenden soll anhand der *5. Symphonie* herausgearbeitet werden, worin diese Grundüberzeugung Bentoius besteht.

Bentoius *5. Symphonie* als Metamusik

Dazu ist zu bemerken, dass durchaus ein gewisser Biologismus in Bentoius Werkintention zum Ausdruck kommt, was schon am oft benutzten – und hier bereits thematisierten – Evolutionsbegriff zum Ausdruck kommt. Auch aufgrund der Nähe des von Bentoiu skizzierten Standpunktes zum Organismusbegriff könnte man seine Ansicht als biologistisch bezeichnen.[7] Für die Nähe von Bentoius Ansicht zum Evolutionsbegriff spricht, dass für diesen das Merkmal der Kontinuität eben das entscheidende ist.[8] Und Kontinuität gibt es in Bentoius *5. Symphonie* tatsächlich in ganz besonderem Maße, so sehr wie er bemüht ist, das Stück als einheitlichen Bogen zu gestalten.[9]

Die wichtigste Überzeugung Bentoius ist wohl der Glaube an eine gewisse Notwendigkeit der Entwicklung von Systemen, also an einen vorgegebenen Ablauf geschichtlicher – und nicht nur geschichtlicher – Phänomene: Sein „Abenteuer" besitzt symbolischen Wert für eine ganze Kultur.[10] Der Leitgedanke für Bentoiu scheint dabei das notwendige Voranschreiten eines jeden Systems von einer geringen zu einer größeren Entropie zu sein, wie dies auch mit dem Evolutionsbegriff in Verbindung zu bringen ist.[11] Eine gewisse Komponente des Historischen und des auch historisch notwendigen Voranschreitens von einfachen zu komplexen Formen scheint damit bei Bentoiu einherzugehen; bemerkenswert ist außerdem, dass er mehrmals den Namen Wagners erwähnt und doch musikalische Ereignisse mit konkreten historischen Gegebenheiten in Verbindung bringt.[12] Bentoiu stellt in seiner

5 Vgl. Pascal Bentoiu, *L'image et le sens (Das Bild und der Sinn)*, Bukarest 1979, S. 46–52.
6 Vgl. Bentoiu, ebenda S. 111–115; vgl. dazu außerdem Valentina Sandu-Dediu, *Rumänische Musik nach 1944*, Saarbrücken 2006, S. 52 f.
7 Bentoiu, *Sinfonia a V-a*, S. 95.
8 Vgl. Gereon Wolters, *Evolution*, in: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, in Verbindung mit Gereon Wolters hrsg. v. Jürgen Mittelstraß, Bd. 1, Stuttgart 2004, S. 610.
9 Bentoiu, *Sinfonia a V-a*, S. 100
10 Ebenda, S. 101.
11 „Häufig ist mit dem E[volution]sbegriff [...] der Aspekt des Fortschritts zu immer höherer Komplexität verbunden."; Wolters, *Evolution*, S. 611.
12 Bentoiu, Sinfonia a V-a, S. 97 u. 100 f., außerdem ist dort zu Beginn des Aufsatzes die Rede vom Hervorgehen des Musikstücks aus einer „archaischen" Umgebung bzw. einem „Urzustand".

5. Symphonie also mit Hilfe der Musiksprache Entwicklungen dar, die er als notwendige Entwicklungen ansieht.

Die *5. Symphonie* weist also – ganz in Übereinstimmung mit Bentoius ästhetischem Credo – weder ein Primat des dokumentarischen Zweckes auf noch das eines rein ästhetischen Ausdrucks (welchen es laut Bentoiu so gar nicht geben kann).[13] Zwar ist die ästhetische Einheit des Werkes für Bentoiu wichtig, doch sie ist eben kein Selbstzweck, sondern dient der Verdeutlichung einer als notwendig angenommenen einheitlichen Entwicklung eines jeden beobachtbaren Systems. Die Musik verweist in Bentoius *5. Symphonie* also nicht auf sich selbst zurück – oder auf ihre Geschichte –, sondern sie weist über sich hinaus; eben das ist charakteristisch für Bentoius Auffassung des Sinnes in der Musik, wie er ihn in *L'image et le sens* dargestellt hat.[14]

Fazit

Die herausgearbeitete Werkintention Bentoius bringt natürlich zahlreiche Implikationen mit sich und wäre mit einer Vielzahl von Weltanschauungen in Verbindung zu bringen. Eine solche Annäherung müsste kritisch vollzogen werden; im Rahmen meiner Darstellung leiste ich sie hier nicht. Des Weiteren wäre es sehr interessant, Bentoiu als Komponisten, seine Theorien, sein Schaffen und speziell die *5. Symphonie* im Kontext der rumänischen Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – oder der Avantgarde-Musik jener Zeit überhaupt – zu verorten. Gerade die Frage, inwieweit hier bereits der mit seinem Schaffen mehrfach in Verbindung gebrachte Postmoderne-Begriff hier angemessen ist, wäre ein spannender Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen.[15] Letztendlich stellt sich auch die Frage, ob und inwieweit die *5. Symphonie* als repräsentativ für Bentoius Schaffen als Ganzes angesehen werden kann. Bentoiu selbst hing dieser Anschauung einige Zeit an (was zu einer gewissen universalistischen Sicht auf die Dinge gut passen würde), beurteilte sie letztendlich aber selbst schon skeptisch;[16] auch der Bolero kann ja nicht unbedingt als repräsentativ für Ravels Schaffen betrachtet werden.

Durch den Beleg für Bentoius künstlerisches Credo in *L'image et le sens* kann es aber als gesichert gelten, dass die Grundüberzeugung, welche Bentoiu beim Komponieren der *5. Symphonie* geleitet hat, so auch für andere Werke von ihm angenommen werden kann: Die Musik ist kein ästhetischer Selbstzweck, sondern transportiert eine Bedeutung, welche über sie hinausweist. Diese Überzeugung würde sicherlich bei so manchen Komponistinnen nicht auf Zustimmung stoßen, allein schon aufgrund der Tatsache, dass der ästhetische Ausdruck einem außermusikalischen Sinn untergeordnet wird. Somit wäre jede Art von Musik in irgendeiner Weise Programmmusik. Bentoiu selbst sieht die Gefahr, dass ein zu ambitioniertes Programm die ästhetische Integrität einer Komposition gefährden könnte: „Der Komponist willigt ein, sich mit einer Abfolge unterschiedlicher Denkweisen ausei-

13 Vgl. Bentoiu, *L'image*, S. 50 f.
14 Vgl. ebenda, S. 105–115.
15 Vgl. Sandu-Dediu, *Rumänische Musik*, S. 205–210, und Georgescu, *Bentoiu*, S. 1149.
16 Vgl. Bentoiu, *Sinfonia a V-a*, S. 101.

nanderzusetzen und geht das Risiko ein, ein Monstrum anstelle eines Werkes zu erschaffen."[17] Zumindest für die *5. Symphonie* jedoch resümiert Bentoiu, er habe „zu guter Letzt trotz allem ein Werk geschaffen".[18]

17 Bentoiu, *Sinfonia a V-a*, S. 101.
18 Ebenda.

Im Reich der Farben – Eine Interpretation der Klanginszenierung in Pascal Bentoius *6. Symphonie* op. 28 *Culori* (*Farben*)

Roberto Reale

Vorbemerkungen

Seit jeher bedingen und beflügeln sich das Reich der Farben und das Reich der Musik gleichermaßen im wechselseitigen Zusammenspiel und so ist es nicht verwunderlich, dass in den Künsten immer wieder Versuche unternommen wurden, diese zusammenzubringen. Der russische Maler, Grafiker und Kunsttheoretiker Wassily Kandinksy (1866–1944) wollte, dass seine Gemälde als „Klangsymphonien" wahrgenommen werden, und umgekehrt strebte der russische Komponist Alexander Skrjabin (1872–1915) U. a. danach, die visuelle Dimension seiner Musik hervorzuheben und diese sogar in den Kompositionsprozess einzubeziehen. Solche und ähnliche Bestrebungen, bei denen es darum geht, die Fähigkeiten der Sinne miteinander zu verknüpfen, werden üblicherweise und dabei etwas vorschnell dem Bereich der Synästhesie zugeordnet, einem Phänomen, unter dem man die Koppelung von Sinnesqualitäten versteht.[1] Bei der genuinen Form von Synästhesie gibt es „eine feste Kopplung zwischen den auslösenden Reizen und den mitlaufenden Farb-Form-Wahrnehmungen. Man könnte von einem Lexikon sprechen, das lebenslang gleich bleibt."[2] Darüber hinaus gibt es noch weitere Formen der Synästhesie wie z. B. die Gefühlssynästhesie, bei der „eine Stimmung erzeugt (wird), die die Wahrnehmung begleitet".[3] Diese auch als metaphorisch bezeichnete Form der Synästhesie trifft für diejenigen Menschen zu, „die ausgeprägte bildhafte, geometrische und farbige Erlebnisse haben – beispielsweise beim Anhören von Musik, in Meditationen, in Ausnahmesituationen ihres Lebens etc.", wobei „die Unterscheidung zwischen genuinen und metaphorischen Synästhetikern gar nicht so einfach" ist.[4]

Einleitung: *Symphonie Nr. 6 Culori* von Pascal Bentoiu

Synästhesie dürfte einer der ersten Begriffe sein, der einem ohne weitere Kenntnis der Zusammenhänge in den Sinn kommt, wenn man von einer Symphonie hört, die den Beinamen *Culori*, also Farben, trägt. Umso bemerkenswerter ist es, dass der Begriff Synästhesie in Pascal Bentoius eigener Analyse seiner *6. Symphonie* nicht ein einziges Mal auftaucht[5], und somit deutet nichts darauf hin, dass synästhetische

1 M. Hinderk Emrich/Udo Schneider/Markus Zelder, *Welche Farbe hat der Montag? Synästhesie: Das Leben mit verknüpften Sinnen*, Leipzig 2002, S. 34.
2 Ebenda, S. 33.
3 Ebenda, S. 40.
4 Ebenda, S. 37.
5 Pascal Bentoiu, *Opt Simfonii şi un Poem (Acht Symphonien und ein Poem)*, Bukarest 1998.

Eigenschaften bei der Komposition dieser Symphonie eine Rolle gespielt haben könnten.

Wie also ist diese direkte Bezugnahme durch den Komponisten zu verstehen? Welchen Ansatz verfolgt Bentoiu in dieser Komposition und wie nähert er sich musikalisch dem Reich der Farben, ohne redundant zu agieren oder einer zu großen Subjektivität und damit verbundenen Gefahr einer gewissen Banalität anheim zu fallen? Dass Bentoiu mit der *6. Symphonie* nicht nur hinsichtlich dieser Fragen eine bemerkenswerte Komposition gelungen ist, soll durch die folgende Analyse und Interpretation gezeigt werden. Bentoiu hat seine Symphonien selbst einer Analyse unterzogen (*Opt simfonii şi un poem* 1998), die in die Ergebnisse der hier vorliegenden Untersuchungen eingeflossen ist.

Ein wesentlicher Teil der Antworten auf die eben gestellten Fragen ergibt sich bereits aus der Betrachtung der Entstehungsgeschichte der *6. Symphonie* bzw. der *Symphonien 6* bis *8*, die von Bentoiu genauso wie die *Symphonien 1* bis *5* als Einheit bzw. Zyklen verstanden werden wollen. Bentoiu war nach der Fertigstellung der ersten fünf Symphonien nicht davon ausgegangen, nochmals im Genre der Symphonien tätig zu werden, zumal die Arbeit an dem Buch *Capodopere Enesciene*[6] ihn über den Zeitraum von zwei Jahren hinweg vollkommen in Anspruch genommen hatte. Mit den *Symphonien 6* bis *8* wird Bentoiu nochmals intensiv im Bereich dieses Genres aktiv und greift dabei bewusst auf außermusikalische Inspirationsquellen zurück, die dem Bereich der darstellenden Kunst in der *6. Symphonie*, dem Bereich der Architektur in der *7. Symphonie* und dem Bereich der Literatur in der *8. Symphonie* zuzuordnen sind. In seiner *6. Symphonie*, der er selbst den Beinamen *Culori* (*Farben*) gibt, nimmt Bentoiu explizit auf das Reich der Farben Bezug, indem er sich bei der Gestaltung der Komposition von verschiedenen Farbtheorien beeinflussen lässt, ohne sich dabei jedoch zu sehr in eine dieser Theorien zu vertiefen. „Ich wollte frei bleiben und eigene Farben der Musik erfinden."[7] Ausgangspunkt für diese Hinwendung zu den Farben war nach eigener Aussage Bentoius die eingehende Lektüre von Büchern über verschiedene Stile der Malerei im Allgemeinen (Impressionismus, Fauvismus, Hyper-Realismus) und bestimmte Maler im Speziellen (Van Gogh, Manet, Cézanne, Gauguin, Renoir), der er sich im Jahr 1984 widmete. Bentoiu schreibt: „Ich wurde in die Welt der Formen und Farben hineingezogen. Aber ich habe es dennoch bewusst vermieden, meine Musik einer bestimmten Theorie der Farben zu unterwerfen."[8]

Auch kompositionstechnisch markiert die *6. Symphonie* eine Zeit signifikanter Veränderungen im Œuvre des Komponisten, die im Zusammenhang mit der Entstehung des *III. Streichquartetts* zu sehen sind. Pendelte Bentoiu in allen vorhergehenden Werken zwischen mehr oder weniger tonaler und modaler Kompositionstechnik hin und her, so wandte er sich mit dem *III. Streichquartett* einer ausschließlich eigenen

6 Pascal Bentoiu, *Capodopere Enesciene (Enescus Meisterwerke)*, Bukarest: Editura Muzicală 1984, 21998.
7 Ebenda, S. 80.
8 Ebenda.

modalen Kompositionstechnik („exclusiv modal“) zu, die er für die sieben darauffolgenden Werke – einschließlich der *8. Symphonie* – beibehielt.

Konstruktionsweise(n)

Bentoiu bezeichnet seine Form des Modalismus im Unterschied zu Wilhelm Georg Bergers (1929–1993) geometrischer Form und Anatol Vierus (1926–1998) algebraischer Form nicht ohne Selbstironie als „konkret-hoffnungslos“[9] – konkret, weil in der überwiegenden Mehrheit dieser Werke – unabhängig davon, aus wie vielen Sätzen sie bestehen – das Tonmaterial jeweils aus einem einzigen Modus gewonnen wird; hoffnungslos, weil sich Bentoiu, trotz der Beschränkung auf nur einen Modus, dem generativen Potential der im Kompositionsprozess entstehenden Figuren und der Wege, die diese Figuren beschreiten, sowie der daraus resultierenden Harmonien hingibt – sich von ihnen „leiten lässt“. In Bentoius Auffassung erlangt das Gesamtwerk letztlich die Kraft der Persönlichkeit des Komponisten, die sich über alle Arbeitsprozesse hinweg entfaltet – ganz gleich, welche technische Variante Verwendung findet.[10]

Jeder Satz der *6. Symphonie* Bentoius trägt den Namen einer Farbe: Schwarz, Rot, Grün, Gelb, Alabaster, Weiß. Hierbei ist bereits auffallend, dass dieser Abfolge der Farben nicht eine allgemeine Farbtheorie zu Grunde liegt, sondern dass hier die von Bentoiu angesprochene Freiheit bei der Erfindung der Farben der Musik zum Vorschein kommt, nämlich ein subjektives Empfinden der Eigenschaften von Farben, das sich im Fortschreiten von dunklen zu hellen sowie von warmen zu kalten Farben manifestiert.

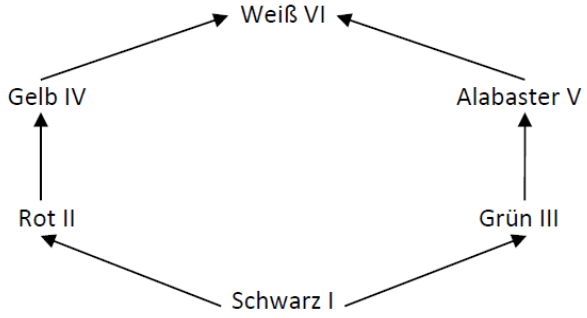


Abb.1
Der dem Satzverlauf der *6. Symphonie* zugrundeliegende Farbverlauf, von dunkel zu hell und von warm zu kalt (aufwärtssteigend), aus: Pascal Bentoiu, *Opt Sinfonii,* S.81

Bentoiu nutzt diese selbst gewählte formale Vorlage als Ausgangspunkt für die Gestaltung der musikalischen Parameter seiner Symphonie. Sie spiegelt sich nicht nur offensichtlich in der Makroform der Symphonie wider, sondern übt auch auf allen anderen Ebenen des musikalischen Diskurses ihren Einfluss aus.

9 Bentoiu, *Capodopere Enesciene*, S. 79.
10 Ebenda, S. 80.

Ein wesentliches Merkmal des Kompositionsprozesses dieser Symphonie ist die Tatsache, dass Bentoiu das gesamte Tonmaterial aus einem einzigen Grundmodus generiert. Dieser Grundmodus liegt allen sechs Sätzen zugrunde und ist folgendermaßen gestaltet:

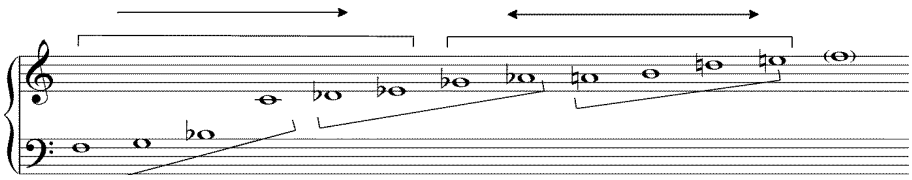


Abb. 2
Grundmodus der *6. Symphonie* von Pascal Bentoiu

An diesem Modus ist die in mehrfacher Hinsicht symmetrische Bauweise auffällig, d. h. der Komponist entscheidet sich für eine klare formale Vorlage. Andererseits wird Bentoiu aus diesen sehr regelmäßig gebauten Vorlagen eine größtmögliche musikalische Vielfalt generieren, die es ihm erlaubt, den intendierten „Farbdiskurs" widerzuspiegeln. Schematisch und strukturiert ist zunächst die weitere Vorgehensweise des Komponisten: Von der Grundreihe fertigt er 11 Transpositionen (Grundreihe = GR) an und davon wiederum 12 Krebsformen (Grundreihe/Krebs = GRK). Die 24 dadurch entstehenden Reihen ordnet er den einzelnen Sätzen der Symphonie – erneut in sehr pragmatischer Manier – zu. Die GR liefern das Tonmaterial für die Sätze I bis III, die GRK das für die Sätze IV bis VI. Einige dieser Reihen verwendet Bentoiu im Verlauf der Sätze in abwärts gerichteter Form und impliziert bzw. suggeriert somit eine zumindest hypothetische Unterscheidbarkeit. Alle Sätze basieren auf einer klar definierten Anzahl der Transpositionen des Grundmodus bzw. der jeweiligen Krebsformen, so dass sich für die Symphonie folgendes Gesamtschema ergibt:

Satz	**Verwendeter Modus und „Dominante"**
I (Negru/Schwarz)	1–2/7–8
II (Roşu/Rot)	3–4/9– 0
III (Verde/Grün)	5–6/11–12
IV (Galben/Gelb)	23–22/17–16
V (Alabastru/Alabaster)	21–20/15–14
VI (Alb/Weiß)	19–18/13–1 (24)

Tab. 1
Angabe der verwendeten Modi je Satz der Symphonie,
aus: Pascal Bentoiu, *Opt Simfonii*, S. 83

Im ersten Satz verwendet Bentoiu den Grundmodus und die zweite Transposition sowie die siebte und achte Transposition.[11] In der Tabelle ist auch die „Dominante“ angegeben. Diese Dominante ist nicht im herkömmlichen Sinne einer Dominante auf der V. Stufe zu verstehen. Bentoiu selbst bezeichnet sie als „falsche“ Dominante und sie entspricht derjenigen Transposition einer der 12 GR, die sich im Tritonusabstand zum Grundton der jeweiligen Reihe befindet, die dementsprechend als Tonika aufgefasst wird: Tonika GR1 beginnend auf *f* mit Dominante GR7 beginnend auf *h*; Tonika GR2 beginnend auf *fis* mit Dominante GR8 beginnend auf *c*. Gleichzeitig konzipiert Bentoiu im Voraus eine „Dramaturgie“ für den Verlauf des ersten Satzes. Aus dieser geht hervor, auf welche Weise formale Abschnitte und musikalische Ereignisse mit den jeweiligen Modi und den daraus resultierenden Strukturen gestaltet werden.[12]

Takte	**Abschnitt**	**Verwendete Modi**	**Beschreibung**
1 – 14	A	**1***, 2, 8	„Big Bang“ (anfängliche Explosion)
15 (Ziff. 1) – 30	B	1, 7, 2, 8	Liegende Klänge
31 (Ziff. 3) – 50	C	**1**, 2	Grundmodus/permutiert
51 (Ziff. 6) – 62 (60)	B‘	1, 2, **8**	„Klagegesten“ mit liegenden Klängen als Begleitung
62 – 74 (Ziff. 8) (77)			„Klagegesten“ mit komplexen Strukturen als Begleitung
74 (Ziff. 8) – 99	C‘	**2**	GR2/permutiert mit „Klagegesten“
100 (Ziff. 11) - 121	A‘	7, 2	„Big Bang“

*Die fett geschriebenen Zahlen bedeuten, dass der entsprechende Modus in diesem Abschnitt überwiegt.

Tab. 2
Modi und Dramaturgie des ersten Satzes *Negru* (*Schwarz*)

Bentoiu nimmt in seiner Darstellung darüber hinaus eine zeitliche Unterteilung des Satzes in Minuten vor, die in etwa mit der formalen Gestaltung korrespondiert. Neben der genauen Planung des Ablaufs wird aus der Tabelle auch ersichtlich, inwiefern sich die Einführung der „falschen“ Dominante auswirkt: kurz vor dem Ende des ersten Satzes komponiert Bentoiu einen „dominantischen“ Bereich auf dem Modus 7, also auf derjenigen Transposition, die die Dominante zum *f* der GR 1 bildet. Der Satz endet dann auf der nächsten Dominante auf der 2. Stufe (GR2), und im Verlauf des Werkes werden alle Stufen durchlaufen, um im letzten Satz schließlich zum *f* der GR1 zurückzukehren.

Anhand der folgenden Analyse des ersten Satzes soll gezeigt werden, wie die Abschnitte im Einzelnen gestaltet sind.

11 Im letzten Satz Alb (Weiß) kehrt die Symphonie in den Grundmodus zurück, nachdem in den vorausgegangenen Sätzen alle möglichen Transpositionen durchlaufen sind.

12 Bentoiu, *Capodopere Enesciene*, S. 85.

Analyse des ersten Satzes

4.1 Vorbemerkungen

Bentoiu gibt in seiner eigenen Analyse der Symphonie einzelne konkrete Hinweise auf die Quellen seiner Inspiration bezüglich des Farbenreichs – teilweise sogar mit der Nennung konkreter Künstler/Maler. Diese werden in die folgende Analyse einfließen, allerdings wird sich die Untersuchung mehr auf die kompositionstechnische Umsetzung der musiktheoretischen Grundlagen konzentrieren. Eine wichtige Voraussetzung für das Verständnis dieses Satzes ist die folgende Aussage des Komponisten: „Das Schwarz selbst existiert wie eine undefinierte Welt, die die Klänge eher aufsaugt, als sie von sich zu geben – wie ein schwarzes Loch. […] Ich hatte eine Form von Hölle vor Augen, ein Tal der Klagen, weil sich jede Farbe – außer ihrer physikalischen Existenz – zu dem Schöpfer wie ein Symbol einer sehr weiten Realität präsentiert. Schwarz bezieht sich für mich auf Trauer, Weinen und Depression.“[13] Dieser Aussage ist im Hinblick auf die Analyse des ersten Satzes und seiner konstitutiven Elemente wichtig und wird auch bei der Interpretation der Ergebnisse im Rahmen der Schlussfolgerungen eine entscheidende Rolle spielen.

4.2 Dramaturgische Konzeption und formale Gestaltung

Der ca. sechs Minuten lange erste Satz *Negru* (*Schwarz*) ist in sechs jeweils ca. einminütige Abschnitte gegliedert. Im ersten Abschnitt (Takte 1–15) entfaltet sich zunächst aus dem tiefsten Register der Bass-Klarinette (und kurz danach der Fagotte) im pp eine aufwärtsstrebende Klangstruktur, die alle Instrumente mit sich „reißt“ und bereits nach kurzer Zeit (im dritten Takt) ein ff erreicht, das die Gestalt einer im inneren vibrierenden, massiven Klangeinheit besitzt. Die Bewegungen im Inneren dieser Klangeinheit intensivieren sich ab Takt 6, und der blockartige Charakter weicht einem fluiden Gestus, der in komplexen Zusammensetzungen verschiedener rhythmischer Figurationen schnell auf das ganze Orchester übergreift. Der explosionsartige Ausbruch (Takte 1–4) des Beginns basiert ausschließlich auf dem Grundmodus (GR1) in aufsteigender Form. Der Höhepunkt der Eruption wird zwei Takte gehalten (Takt 4 und 5), bevor sich die freigesetzten Kräfte in den darauffolgenden Takten quasi selbstständig wieder zurückentwickeln (Takte 6–14). Dieser Prozess bringt zwei weitere Modi ins Spiel: GR2 (in absteigender Form) und GR8 (ebenfalls ins absteigender Form). Auf- und Abbau der „Kräfte“ korrespondieren demnach mit dem Konstruktionsprinzip der Modi (auf- und absteigende Formen). Mit dem Beginn des zweiten Abschnitts kommt schließlich der vierte und letzte Modus, der in diesem Satz verwendet wird, zum Einsatz (GR7 aufsteigend). Bentoiu weist in seiner Analyse darauf hin, dass sich die Großform der Symphonie in diesem Anfang widerspiegelt: „Die Rolle der nfänglichen Explosion besteht darin, in nuce das gesamte Werk zu präsentieren, wie es sich im Verlauf der folgenden sechs Sätze entwickeln wird.“[14]

13 Bentoiu, *Capodopere Enesciene*, S. 85
14 Ebenda, S. 84.

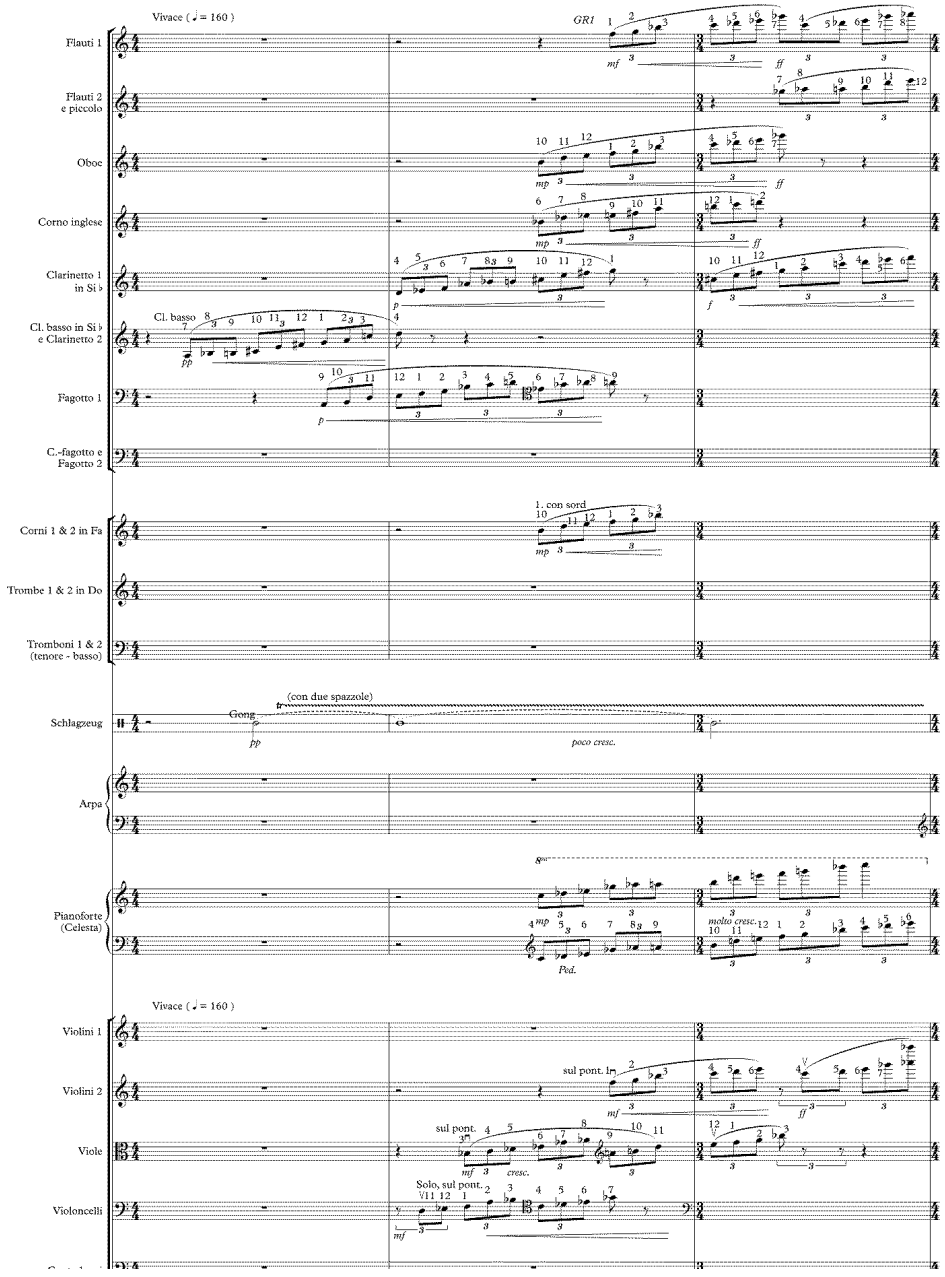


Abb. 3:
Pascal Bentoiu, *Symphonie VI (Culori),* 1. Satz, Partitur, S. 3 u. 4 © Editura Muzicală

Die letzten Takte des ersten Abschnitts leiten – vor allem durch die Wirkung des auskomponierten Ritardandos – beinahe unmerklich, aber durchaus konsequent in den zweiten Abschnitt (T. 15–30) über. Obwohl dieser auf nachvollziehbare Art und Weise aus der Faktur des ersten Satzes generiert wurde, unterscheidet er sich strukturell deutlich von dem vorhergehenden: Die zahlreichen Klangflächen und die stark reduzierte Motorik stellen einen großen Kontrast zum vorhergehenden Abschnitt dar. Zunächst wird das Tonmaterial aus GR7 gewonnen, bevor GR2 und dann auch wieder GR8 hinzutreten. Die zunehmende Ausdehnung der Klangflächen in diesem Abschnitt erzeugt das Gefühl einer weiteren Verlangsamung des Geschehens und steht erneut in starkem Kontrast zu dem darauffolgenden Abschnitt, der bei Ziffer [3] beginnt. Die Motorik des Geschehens nimmt plötzlich zu: Über 26 Takte hinweg erstreckt sich ein auskomponiertes Accelerando in Form eines dichten Satzes imitativer Polyphonie; kleine Kontureinheiten erscheinen sowohl identisch als auch mit verschiedenen Abweichungen in komplexen Konstellationen. Dieser Abschnitt besteht ausschließlich aus dem Material der GR1 – über den gesamten Abschnitt hinweg jedoch in kontinuierlicher Permutation.

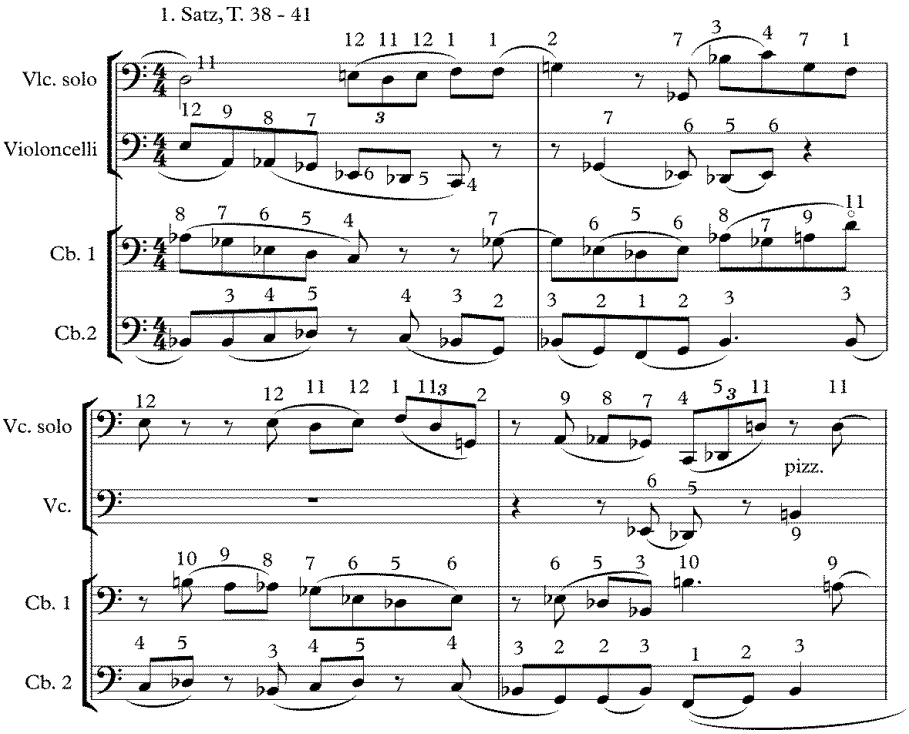


Abb. 4:

Ausschnitt aus: Pascal Bentoiu, *Symphoni VI*, 1. Satz, Partitur S.13, T. 38–41,© Editura Muzicală, Permutation des Grundmodus (GR1) im dritten Abschnitt des ersten Satzes

Zum Ende dieses Abschnitts hin (ab Takt 47) erscheinen nach und nach Elemente des anschließenden Abschnitts: die Viertel-Triolen in der Celesta werden zu einem

wichtigen Baustein des nächsten, relativ kurzen Abschnitts (Takte 51–62). Außerdem erscheinen in der Bassklarinette die Klagegesten (Takte 63–64), die laut Bentoius Aussage sinnbildlich für seine Interpretation der Farbe Schwarz zu verstehen sind. „Bei den Ziffern [7], [8] + 6 sowie [9] und [10] findet sich der Anfang einer Form von thematischer Entwicklung. Dies sind Fragmente der Trauer und Klage. Die Substanz dieses Teils gehört in den seelischen Bereich der Verzweiflung, der Trauer und der Dunkelheit.“[15] Die Klagegesten werden von Klangflächen (Hörner, Trompeten und Posaunen in den Takten 51–54, Streicher in den Takten 55 und 56, Holzbläser in den Takten 58–61) sowie von den Triolen-Figuren (Harfe und Bratschen) begleitet, die im Abschnitt zuvor generiert wurden.

Auch im folgenden Abschnitt (5) bleiben die Klagegesten als Teil der musikalischen Struktur erhalten, weiterhin deutlich wahrnehmbar von der Bass-Klarinette vorgetragen. In diesem Teil ändert sich jedoch die Art der Begleitung der Klagegesten: Bestand diese im Abschnitt zuvor noch aus Klangflächen, die im oben beschriebenen Wechsel von Bläsern zu Streichern und wieder zurück wechselten, so wird diese Begleitung nun durch eine komplexe Struktur in den Streichern ersetzt, in der das Triolen-Motiv als verbindendes Element erhalten bleibt. Die komplexe polyphone Struktur dieses Teils gestaltet das musikalische Geschehen langsam in den Zustand des folgenden Abschnitts um, der ab 8 nach einem kurzen Moment des Innehaltens (Takte 74–77) mit der Wiederaufnahme der Pulsation des dritten Abschnitts in Takt 78 beginnt. Hier wendet Bentoiu erneut das Verfahren der Reihen-Permutation an (GR2), deren Ergebnisse er auf die jeweiligen Instrumente verteilt und denen er durch die Unterteilung in Achtel-, Quintolen- und Triolen-Gruppen eine rhythmische Charakteristik verleiht. Die Klagegesten aus den Abschnitten davor erklingen weiterhin und gewinnen durch ihre Verteilung auf Bass-Klarinette, Kontrafagott, Horn und Posaune an Volumen bzw. räumlicher Ausdehnung (Abb. 5).

Kurz vor dem Beginn des nächsten und abschließenden Abschnitts verdichtet sich diese Struktur aus Klagegesten und motorischen Elementen und leitet somit auf nachvollziehbare/organische Weise in den ab Takt 97 (11) wiederkehrenden Aufschwung über, der deutlich als Wiederaufnahme des Geschehens aus Abschnitt (1) wahrgenommen (variierter „BigBang“) wird und somit die abschließende Klammer dieses Satzes bildet. Im Vergleich zum eröffnenden Abschnitt (1) weist der letzte Teil jedoch eine andere formale Struktur auf, die sich vor allem dramaturgisch begründen lässt: Wurde die in Abschnitt 1 entladene Energie der Takte 1–3 (5) so verarbeitet, dass sie in der Lage war, ein gewisses Potential beizubehalten und den folgenden musikalischen Entwicklungen Kraft zu verleihen, so wird die von der Eruption im letzten Abschnitt generierte Energie sogleich abgebaut (Takte 104–108) (12). Ihr Potential wird nicht weiter benötigt; stattdessen kommt die Musik in ausgedehnten Klangflächen zum Erliegen, in denen die Reihe in die Vertikale projiziert ist (Abb. 6). In den Takten 116–119 sowie 122 und 123 erklingen kurze Reminiszenzen an das Triolen-Motiv, die an das Vergangene erinnern und wie ein nachhallendes Echo wirken.

15 Bentoiu, *Capodopere Enesciene*, S.86.

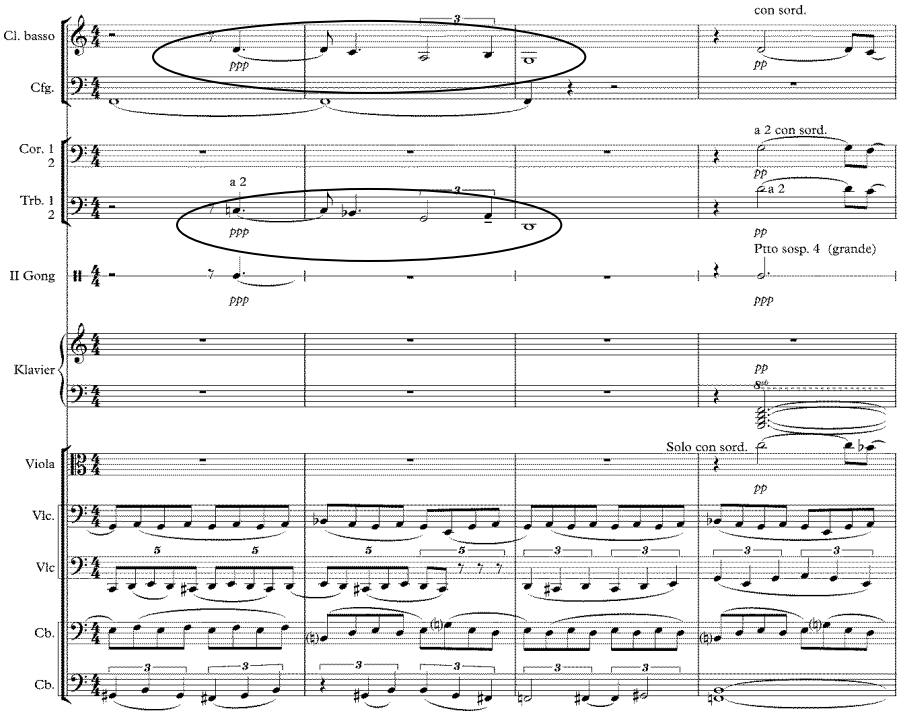


Abb. 5
Ausschnitt aus: Pascal Bentoiu, *Symphoni VI*, 1. Satz, Partitur S.22, T. 79–82,
© Editura Muzicală, Permutation der Reihe 2 mit darüber liegenden Klagegesten

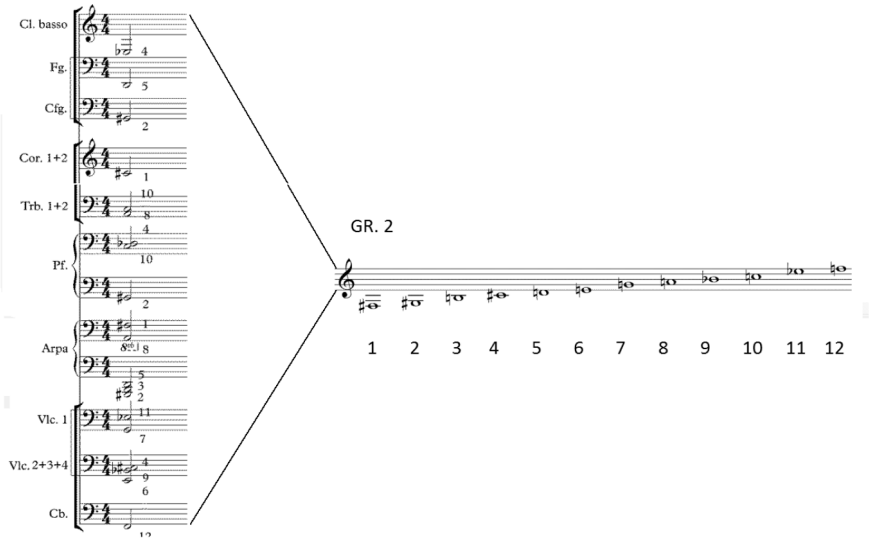


Abb. 6
Vertikalisierung der GR2 in den Takten 110 und 113

Fazit: Bentoius Modalismus – unendliche Vielfalt im endlichen Raum

Pascal Bentoiu beschreibt in der Analyse seiner *6. Symphonie*, wie man sich den Entstehungsprozess einer Komposition bei ihm vorstellen kann: Wenn er den unumkehrbaren Entschluss fasst, ein bestimmtes Werk zu schreiben, dann beginnt ein Denkprozess, in dem er alle möglichen Ideen und Intentionen sammelt und sich von ihnen leiten lässt: „Die Materie gewinnt eine Eigenständigkeit und -dynamik. Ohne Zwang entwickle ich irgendwie eine Art von Aufmerksamkeit für alles, was in Beziehung zu dem Stück stehen könnte. Ich notiere Fragmente und wenn dieser Prozess eine kritische Dichte erreicht hat, fange ich an, eine Art Literatur für meine Komposition zu schreiben, in der ich Daten von Strukturen und Möglichkeiten des Ausdrucks sammle, und dadurch wird das Stück zum Leben erweckt."[16] Diese Literatur unterwirft er dann einem denkbar engen, kontrollierten Prozess: Alle Ideen und Intentionen sollen musikalisch aus einem einzigen Modus/Tonvorrat generiert werden. So mag die Tatsache, dass Bentoiu seine Form des Modalismus als „konkret-hoffnungslos" bezeichnet auf den ersten Blick humorvoll wirken, aber der durchaus humorvolle/selbstironische Charakter des Komponisten, der auch an anderen Stellen in seinem Buch häufig zum Vorschein tritt, sollte in diesem Fall nicht zu sehr im Vordergrund stehen, denn die gewählte Terminologie ist durchaus ernstzunehmen.[17] Letztlich beschreibt das Wortpaar sehr genau, wie Bentoius kompositorische Vorgehensweise in diesem Werk und den anderen zu dieser Periode gehörenden Arbeiten beschaffen ist. Im zuvor beschriebenen Sinne erfindet Bentoiu konkrete Grundvoraussetzungen in Form eines einzigen Modus, der über das gesamte Werk waltet. Gleichzeitig lässt er den zum Leben erweckten Figuren, Strukturen und Harmonien den Raum, den sie zu ihrer Entfaltung per se in Anspruch nehmen. Die Herausforderung an ihn, den Komponisten, besteht darin, die kompositionstechnischen Fähigkeiten so zu beherrschen, dass sie es ihm erlauben, diese beiden Herangehensweisen zu einem organischen Ganzen zu vereinen – und zwar so, dass keine Grenzen erkennbar sind. Bentoiu erzielt somit eine Freiheit des Ausdrucks bei gleichzeitiger rigoroser Strenge in Auswahl und Anwendung des verwendeten Materials. Der musikalische Ausdruck ist in der Lage, die Grenzen, die durch das theoretisch generierte Material gegeben sind und die Bentoiu sich selbst aufbaut, zu überwinden.[18] Und hier offenbart sich für ihn die tatsächliche Kunstfertigkeit des Komponisten, denn es ist stets die gleiche Reihe, aus der alle Culori/Farben, bzw. alle Sätze generiert werden. Seine kompositionstechnischen Fähigkeiten ermöglichen es ihm, sich seine Freiheit des Ausdrucks auch in dem durch nur eine einzige Tonskala gegebenen Raum frei zu bewegen.

16 Bentoiu, *Capodopere Enesciene*, S. 80f.

17 Die Art, wie Bentoiu die Modi anwendet, setzt nicht nur die Benutzung von Bausteinen voraus, sondern dazu auch die Integration der dazugehörigen Intervall-/Klangkonstellationen, die einen immanenten Charakter besitzen.

18 Im WS 2013/14 habe ich zusammen mit Prof. Violeta Dinescu das Seminar *Der Komponist als Theoretiker* veranstaltet. Als wir die Kompositionstechnik, die Bentoiu in dieser Symphonie angewandt hat, vorgestellt haben, waren die Studierenden anfangs skeptisch bezüglich des künstlerischen Ergebnisses. Nach dem Hören der Symphonie zeigten sich alle von der Intensität und Vielfalt des musikalischen Ausdrucks beeindruckt.

Dieser kompositorische Ansatz, der von Bentoiu sicher nicht aus dem Wunsche heraus entsteht, sich zu rechtfertigen, bewahrt den Komponisten m. E. davor, ins Belanglose abzudriften. Dies gilt insbesondere für eine Komposition, die sich gezielt außermusikalischer Inspirationsquellen bedient. Es macht ihn gleichzeitig immun gegen Angriffe anderer „Kompositions-Schulen" und ihrer künstlerisch-ästhetischen Auffassungen. Rein technisch betrachtet, gewährleistet die Genese des vollständigen Werkes aus einem einzigen Modus aber auch die satzübergreifende Kohärenz des musikalischen Diskurses. Die bewusste Wahl der „Farben" als Anwendungsgebiet ermöglicht es Bentoiu, die Virtuosität des Umgangs mit der Strenge des Materials an ein nachvollziehbares und zugleich anspruchsvolles Thema anzupassen. Nach der Hinwendung zu der Kompositionstechnik des „reinen Modalismus" scheint die Wahl der Thematik eher zweckgebunden zu sein, was in diesem Fall nicht negativ verstanden werden darf; vielmehr sollen alle Facetten der Reihe – ähnlich wie Farben – zum Vorschein gebracht werden.

Bei der kompositionstechnischen Anwendung des Materials nimmt Bentoiu auf verschiedene Denkweisen damals aktueller sowie zurückliegender Zeiten Bezug: Die von ihm gewählten Bezeichnungen Tonika und Dominante (NB.: nicht im Quint-, sondern im Tritonusabstand), die historisch besetzt sind, könnten tonale Assoziationen evozieren, und teilweise tun sie dies auch. Es geht um starke, polarisierende Tonzentren, die magnetische Klangräume definieren; andererseits verweist die sogenannte T-D-Beziehung im Intervall des Tritonus auf das Achsensystem, wie es sich z. B. bei Béla Bartók so konsequent angewandt findet.[19] Der Strukturtyp der imitativen Polyphonie des 3. Abschnitts bezieht sich ohne Zweifel auf die Tradition abendländischer Mehrstimmigkeit. Die Struktur des Grundmodus erinnert einerseits an die Art des Umgangs rumänischer Komponisten mit modalen Strukturen, insbesondere die Unterteilbarkeit in Tetrachorde und Hexachorde teilweise symmetrischer Faktur; zugleich ist sie eindeutig an die Reihenkonstruktionen Anton Weberns angelehnt und somit an die Dodekaphonie. Dass sich der Grundmodus und die Transpositionen mit ihren Umkehrungen dabei teilweise auch auf die formale Disposition des Satzes auswirken, kann als Einfluss des Serialismus aufgefasst werden. Die Klagegesten sind ein Element, das auf die traditionelle Musik Rumäniens verweist, in der diese in allen Formen der Musik eine entscheidende Rolle spielen.

In der *6. Symphonie* macht sich Bentoiu all diese Techniken zu eigen, interpretiert und kombiniert diese verschiedenen Formen musikalischer Denkweisen auf seine persönliche Art, und somit entsteht seine eigene Musiksprache. Bentoius Bemerkungen aus den abschließenden Worten seiner Analyse machen die Logik dieses kompositionstechnischen Ansatzes nachvollziehbar.[20] Dort schreibt der Komponist, dass diese Symphonie „weder programmatisch noch illustrativ" verstanden werden soll. Es geht ihm nicht um die „physikalischen Eigenschaften der Farben", sondern um ihren „symbolischen Gehalt", den er – entsprechend seiner subjektiven Vor-

19 Darüber, ob Bartók bewusst ein bestimmtes System in seinen Kompositionen angewandt hat, gibt es keine Aussagen von ihm selbst. Ernö Lendvai hat das Achsensystem in zahlreichen Werken Bartóks nachgewiesen: Ernö Lendvai, *Béla Bartók: an analysis of his music*, London: Kahn & Averill 1979.

20 Bentoiu, *Capodopere Enesciene*, S. 97f.

stellung – zu einer „übergreifenden Betrachtung der menschlichen Existenz im Allgemeinen“ formt: „vom Anfang des Daseins im Nichts, über deren Transzendenz bis hin zur Transfiguration der menschlichen Existenz“. Dabei durchschreitet er wie auf einem Parcours verschiedene Modalitäten der Realität. Dieser „spiralartige Aufstieg“ (siehe Abb. 1) erfolgt durch alle sinnlichen Realitäten, ebenso wie durch das Reich der Pflanzen- und Tierwelt hindurch.[21]

Auf einen weiteren wichtigen Aspekt werden wir in Bentoius Schlusswort hingewiesen: Die Entstehungszeit dieser Komposition war eine Zeit widrigster äußerer Lebensbedingungen: Als Preis einer rücksichtslosen, inhumanen Sparpolitik waren die Winter 1984/85 in Rumänien durch einen extremen Energie-Notstand und Lebensmittelmangel gezeichnet. „Nicht nur in Bukarest gingen die Lichter aus, das ganze Land versinkt jeden Abend in Düsternis. Die Straßenbeleuchtung wird, bis auf wenige Ausnahmen, abgeschaltet. […] Per Dekret des Staats- und Parteichefs darf jeder Bürger nur noch einen Raum seiner Wohnung mit einer Glühbirne von höchstens 40 Watt beleuchten. Die Temperaturen in Privatwohnungen und Büros sollen zwölf Grad Celsius nicht überschreiten – das im transsilvanischen Winter, in dem 30 Grad minus keine Seltenheit sind.“[22] Bentoiu lässt die Frage offen, wie es für ihn möglich gewesen ist, dass er gerade in einer derart menschenfeindlichen und düsteren Zeit eine Symphonie komponieren konnte, die er aufgrund ihrer Ausgeglichenheit und stabilen Geformtheit für das zentrale und gelungenste Werk in seinem gesamten Œuvre hält, wohingegen „gute“ äußere Bedingungen bei ihm immer eher zu einem tragischen musikalischen Ausdruck führen. Es wird vielleicht gerade an dieser Frage deutlich, dass die Bedeutung seiner Tätigkeit als eine Überwindung der menschlichen Existenz nicht nur für ihn selbst sondern auch für seine Mitmenschen verstanden werden kann. Ein Modell der Überlebensstrategie?

21 Es sei an dieser Stelle auf die Parallelen zu Gustav Mahlers *Symphonie Nr. 3 d-Moll* hingewiesen, von der die folgenden ursprünglichen Satzbezeichnungen erhalten sind, die Mahler zu Gunsten herkömmlicher Satzbezeichnung jedoch später wieder strich: I. Pan erwacht; II. Der Sommer marschiert ein; III. Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen; IV. Was mir die Tiere im Wald erzählen; V. Was mir der Mensch erzählt; VI. Was mir die Engel erzählen; VII. Was mir die Liebe erzählt. Über seine 3. Symphonie schreibt Mahler: „Aber nun ist es die Welt, welche sozusagen aus unergründlichem Schweigen zum Tönen und Klingen erweckt ist.“ in: Constantin Floros, *Gustav Mahler*, Band III, *Symphonien*, Wiesbaden 1985, S. 75, zitiert nach: Gustav Mahler, Briefe, Neuausgabe erweitert und revidiert von Herta Blaukopf (=*Bibliothek der Internationalen Gustav Mahler-Gesellschaft*), Wien/Hamburg 1983, S. 180.

22 http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13514873.html; aufgerufen am 14. März 2014.

Die *7. Symphonie* und das Werk Pascal Bentoius[1]

Anatol Vieru

Vor kurzem hat Pascal Bentoiu die *7. Symphonie* beendet, bei deren Premiere in Timisoara ich das Glück hatte, dabei zu sein. Aufgeführt wurde sie vom Symphonieorchester Banatul unter der vorzüglichen Leitung des Dirigenten Remus Georgescu, dem sie auch gewidmet ist.

Was versteht man heute unter „Symphonie"? Das ist eine Frage, auf die zu antworten sehr schwierig geworden ist, da die Erscheinungsformen der Symphonien so vielfältig sind. Auf jeden Fall ist die Symphonie nicht mehr der Beweis einer akademischen Meisterschaft; sie ist eher ein Fluss symphonischer Energien, eine Verdeutlichung des schöpferischen Geistes, ein Beleg für Fantasie. Die Freiheit, der sich heute ein Musiker im Komponieren einer Symphonie erfreut, ist sein größtes Hindernis; der Komponist muss Argumente für die Unerlässlichkeit seiner Arbeit selbst erfinden.

Pascal Bentoiu ist das beste Beispiel der gegenwärtigen Symphonik durch die Art, wie er die symphonische Energie einsetzt. Im letzten Jahrzehnt hat Pascal Bentoiu keine „kleinen" Arbeiten komponiert; sein letzter Liedzyklus stammt, glaube ich, aus der Zeit davor. Aus seiner Feder stammen nur Symphonien und Streichquartette. Das „kleine" Genre ist meist die Antwort auf ein spontanes äußeres Ereignis, die Frucht unmittelbarer Eindrücke, der Begegnung mit neuen Vokal- oder Instrumentalformationen. Es bleibt, bevor es sich in den großen Fluss mit anderen, ähnlichen Anreizen begibt, eine persönliche Reaktion auf den Auslöser. Bentoiu scheint sich nicht von solchen Verlockungen verführen zu lassen. Wie er selbst sagt, ist er kein „Naturmensch", kein Freund von Spaziergängen und Sinneseindrücken; er projiziert „aus sich", von innen heraus die Arbeiten. In den letzten Jahren entstanden weder kleine noch Teile kleiner Arbeiten, sondern zeitgleich mehrere große Werke. Zum Beispiel die vier *Streichquartette* op. 27, die er zwischen 1980 und 1982 komponiert hat und die in ihrer Gesamtheit eineinhalb Stunden dauern. Gewidmet hat er sie dem Streichquartett „Voces" und einigen Freunden. In einem kurzen Vorwort weist der Komponist darauf hin, dass jedes dieser Quartette unter dem Zeichen eines besonderen psychischen Zustands steht: das erste unter dem der Sinneseindrücke, das zweite unter dem der Gefühle, das dritte unter dem des Denkens und das vierte unter dem Zeichen der Intuition. Wenn man sich die Quartette anhört, merkt man, dass sie als einheitlicher, ja sogar homogener musikalischer Organismus wahrgenommen werden. Das erste Quartett ist nicht weniger durchdacht als das dritte, und das dritte ist nicht weniger gefühlvoll als das zweite, das unter dem Zeichen der Gefühle steht. Tatsache ist, dass diese theoretischen Aspekte nicht das „definitive Ziel" sind, sie stellen nicht das Endergebnis dar, sondern das Projekt, die Initialabsicht. Wenn wir von

1 *Die 7. Symphonie und das Werk Pascal Bentoius* veröffentlicht: 1. in der Zeitschrift Ramuri (*Äste*), Februar 1987, Craiova, 2. in Anatol Vierus Buch *Ordinea in Turnul Babel (Die Ordnung im Turm von Babel)*, Editura Hasefer, Bukarest 2001, S. 244–247.

Sinneseindrücken sprechen, dann meinen wir eigentlich die Idee der Sinneseindrücke, in gleichem Maße die Idee der Gefühle, die Idee des Denkens. Das bedeutet noch lange nicht, dass wir behaupten, im Werk nicht mit Gefühlen oder Sinneseindrücken zu tun zu haben, sondern dass sie sich zusammen dem Anfangsimpuls unterordnen, dem Initialwillen, der in gewissem Sinne eine Art Urknall darstellt, aus dem heraus sich der Werkprozess entfaltet.
Das Gleiche findet auch im Bereich der Symphonien statt. Als Bentoiu begann, die *6. Symphonie, Farben*, zu komponieren, dachte er schon an die *8. Symphonie*, von der er sich schon damals vorstellte, dass sie literarische Verästelungen mit einschließen wird. Eigentlich liegt es vermutlich in der Art des Komponisten, sein Leben und sein Arbeiten zwei oder drei Jahre vorauszuplanen.
Die *7. Symphonie* trägt den Untertitel *Volumen*.
Auch diese skulpturartigen und kinetischen „Volumen" sind „Projekte", Ausgangspunkte, Intuition von Akkordblöcken, die sich uns annähern oder sich von uns entfernen: durch Crescendo oder Diminuendo oder, wie der Komponist mir sagte, „wie Häuser, über die wir fliegen und denen wir uns mit dem Flugzeug annähern oder von denen wir uns entfernen". Jedoch, ich wiederhole, das ist nur der Ausgangspunkt, der Auslöser, den der Autor braucht. Die Musik ist nicht obsessiver und übertriebener Ausdruck der Intuition; die Symphonie ist einfach nur Symphonie, bei der man (besonders am Beginn des zweiten Teils) diese Anfangsabsicht spürt. Ansonsten ist sie die Fortsetzung des symphonischen Zyklus Bentoius, in dem die Ausbreitung des musikalischen Diskurses von sicherer Hand geführt wird. Die Niederschrift des symphonischen Klangs ist stets einwandfrei und mit Verantwortung durchgeführt, indem die Symphonien meisterhaft die höchsten Ansprüche erfüllen.
Als ich mir im Konzertsaal die Symphonie anhörte, fühlte ich den starken Druck dieser Initialabsicht, beginnend mit der Makro- über die Mikrostruktur. Ausgehend von der Initialzündung des Geschehens, verbraucht sich die musikalische Energie im Verlauf des Stücks immer intensiver und gelangt erfolgreich ans Ziel. Die Mikrostruktur, mit ihren modalen, non-oktavianten Skalen und ihrer engen Agogik, die an die Klassik erinnert, sorgt für den starken Zusammenhalt des Ganzen. Die Mikrostruktur fühlt nicht die Notwendigkeit, in einen Dialog mit den Makrostrukturen zu treten. Ich glaube, es gibt so etwas wie Parallelismen im Sinne einer Neutralität zwischen den beiden Ebenen; jede durchläuft ihren Weg, sie gehen zusammen, ohne sich gegenseitig zu ernähren oder „anzustacheln". Die Materie wird von der Initialzündung in Schach gehalten, die Töne kommen, um dem Projekt Leben einzuhauchen, die Töne können außerhalb des Initialimpulses nicht leben. Sie brauchen einander und leben sehr gut zusammen, ohne die Dramatik des „Widerstands" des Materials, wie es zum Beispiel bei Cézanne der Fall ist.
Die Symphonie hinterlässt einen mitreißenden Eindruck. Die Energie des Komponisten nimmt dich ununterbrochen in Anspruch und führt dich mit. Diese neue Arbeit Pascal Bentoius ist ein unentbehrliches Werk in der Gesamtheit der Werke, an denen der Komponist mit unermüdlicher und bewundernswerter Kraft sein ganzes Leben gearbeitet hat.

George Enescus *Octuor* op. *7* und Pascal Bentoius *Konsonanzenquartett* op 19: Komparative Analyse vom Standpunkt der Strukturierung des musikalischen Raumes und der Gestaltpsychologie

Martin Kowalewski

Abstract

In dieser Arbeit vergleiche ich das *Octuor* von George Enescu mit dem *Konsonanzenquartett* von Pascal Bentoiu unter dem Aspekt der Strukturierung des akustischen Raumes. Hierbei greife ich unter anderem auf Annahmen der Gestaltpsychologie zurück. Die Betrachtung zeigt, wie beide Komponisten innerhalb ihres kompositorischen Gestus Gestaltdifferenzierungen einsetzen und so eine Synthese von europäischer klassischer Musik und rumänischem bzw. byzantinischem Stil kreieren.

Einleitung

Neben dem Vokabular der Musikwissenschaft bietet die Gestalttheorie einen alternativen Zugang, um die Struktur musikalischer Werke zu erfassen. Durch die Zusammenfassung einzelner Einheiten erlaubt das Erfassen von Klanggestalten den Rückschluss auf Gegenstände und lässt so Perspektiven in einem zyklischen Raum entstehen. In der Musik wird dieser Mechanismus und das implizite Wissen über diesen genutzt – beispielsweise um virtuelle Instrumente entstehen zu lassen. George Enescu schuf in seinem Werk eine grundlegende Verbindung zwischen rumänischer Folklore und europäischer Tradition. Er hat eine Vorbildfunktion für die Umsetzung heterophoner Strukturen. Auch im *Konsonanzenquartett* von Bentoiu finden sich solche Strukturen. Ebenen, rhythmische Zellen und harmonische Strukturen kommen in einen Dialog und durchlaufen eine Entwicklung. Ich beleuchte Gemeinsamkeiten und Unterschiede beider Komponisten anhand von Bentoius *Konsonanzenquartett* sowie dem *Octuor* von Enescu. Bei diesem Vergleich wird der Blick auf die Nutzung von Gestaltbildungsprinzipien durch die beiden Komponisten gerichtet. Sie nutzen die Möglichkeit akustischer Strukturierung von Raum zum Teil auf gleiche Weise, zum Teil auch auf verschiedene. Der Vergleich gründet auf der Gattungsähnlichkeit von Quartett und *Octuor* und der Tatsache, dass beide Komponisten aus dem gleichen Kulturkreis stammen und Bentoiu mit dem Werk Enescus vertraut war.

Bevor ich mit der Werkanalyse beginne, möchte ich meinen Ansatz erklären. Im Rahmen meiner Dissertation beschäftige ich mich derzeit mit der räumlichen Wahrnehmung von Musik. Bezüglich des Zusammenhangs von Raum und Klang gibt es eine große Anzahl begrifflicher Bestimmungen. Ich möchte mich hier auf ein eigenes Raummodell der akustischen Wahrnehmung beschränken. Es orientiert sich an der

Gestalttheorie. Ich gehe in meiner Arbeit phänomenologisch, sprachanalytisch und psychologisch vor.

Hier möchte ich mich auf einen Teil meiner sprachanalytischen Überlegungen beschränken. Dabei bestimme ich klangliche Gestalten als Ereignisse, die raumzeitlich – also vierdimensional – individuiert werden. Sie sind trotzdem kausal eingebunden. Sie stehen in Zusammenhang zu Gegenständen, auf die nach Prinzipien der Wahrscheinlichkeit geschlossen wird. Gestaltwahrnehmungen verweisen somit auf Fluchtpunkte im Raum. Durch verschiedene Arten des Schließens können Gestaltgesetze in unterschiedliche Kategorien aufgeteilt werden.

Eigenes Raummodell

Ich gehe beim Hören von einem zyklisch zweifach organisierten Wahrnehmungsraum aus. In diesem Raum reichen zwei Winkelangaben aus, um die Koordinate eines wahrgenommenen Klangs zu bestimmen. Eine Winkeldimension wird horizontal um die Person gedacht, eine andere vertikal. Stellt man sich einen solchen Wahrnehmungsraum vor, so bleibt die Tiefe unbestimmt. Mehrere Klangquellen können auf einer Koordinate hintereinander liegen. Um eine Perspektive auf eine Schallquelle zu gewinnen, muss also noch etwas hinzukommen. Bei der Aufführung traditioneller Musik in einem Bühnenraum wird im Allgemeinen nur ein kleiner Teil dieses zweifach zyklischen Raumes genutzt. In der Wahrnehmung musikalischer Werke und in der akustischen Wahrnehmung generell erfolgen Strukturierungen, die ich mithilfe der Gestaltpsychologie beschreibe. Ich gehe von einer Reihe „gängiger" Gestaltgesetze aus und füge noch einige speziell auf Musik bezogene Gestaltgesetze hinzu.

Zunächst präsentiere ich einige ontologische Grundlagen von Gestalten im Allgemeinen und klanglichen Gestalten im Speziellen. Dabei orientiere ich mich – wie auch bei den im Anschluss aufgeführten Gestaltgesetzen – an der Einführung *Wahrnehmungspsychologie* von Bruce E. Goldstein[1], füge aber von mir postulierte Eigenschaften hinzu.

Gestalt allgemein

Figur–Grund-Trennung (Die Figur wird eher als Ding wahrgenommen und besser im Gedächtnis behalten. Die Figur scheint vor einem Hintergrund zu stehen. Der Hintergrund erscheint als ungeformtes Material.[2] Die die Figur separierenden Konturen scheinen zur Figur zu gehören.)

Übersummenhaftigkeit (Das Ganze ist etwas anderes als die Summe seiner Teile. Im Falle von Melodien zeigt sich dieses an der Transponierbarkeit.)

Möglichkeiten der Umfundierung (Die gleiche Gestalt kann mit anderen Elementen erzeugt werden. Ich kann eine Gruppe von Tänzern auswechseln und danach trotz-

1 Bruce E. Goldstein, *Wahrnehmungspsychologie*, *eine Einführung*, Heidelberg usw. 1997, S. 168 ff.
2 Ebenda, S. 176.

dem die gleiche Gestalt erzeugen lassen. Diese Eigenschaft hängt in hohem Maße mit der Übersummenhaftigkeit zusammen sowie mit der im Folgenden ausgeführten Gestaltregel.)

Gestaltregel (Es gibt eine Regelhaftigkeit in der Anordnung und/oder im zeitlichen Ablauf, abstrahiert, formalisiert als Gestaltgesetze.)

Verhältnis Ganzes und Teil (Das Ganze ist etwas anderes als die Summe seiner Teile.)

Zählbarkeit bei Angabe eines Musters oder Darlegung der Klangstruktur.

Wechselstellung zwischen vorgefundener Entität oder Zusammenhang von Entitäten und Konstitutionsleistung des wahrnehmenden Subjekts (Hierhinter steckt die Frage, ob die Gestalt in der subjektunabhängigen Außenwelt vorkommt oder eine Konstitutionsleistung des Subjekts ist.)

Klangliche Gestalt im auditiven Raum

Figur–Grund-Trennung bei quasi-stationärem Hintergrund (Es findet beispielsweise ein Gestalt bildendes Ereignis im Vordergrund statt und eines im Hintergrund. Die Rollen können wechseln. Ein stabiler Hintergrund, wie das Augengrau bei geschlossenen Augen, gibt es im auditiven Raum nicht.)

Klangliche Gestalten sind fundiert durch Töne (Töne sind wiederum cofundiert durch die vier Parameter, d. h. es treten immer alle Parameter zugleich auf, genauso wie eine Fläche immer Seitenmaße und eine Farbe hat.)

Bei Klanggestalten tritt eine zeitliche Charakteristik auf. (Da es sich bei Tönen und Klängen um Ereignisse handelt, haben sie nicht nur eine zeitliche Begrenzung, sondern auch einen zeitlichen Verlauf.)

Gestalten strukturieren Räume durch eine Richtungsangabe und erzeugen so Perspektiven. (Während Gegenstände im Raum ausgedehnt sind, beinhalten Klanggestalten als raumzeitliche Ereignisse Perspektiven auf Klangquellen und Verbünde, die diese bilden. So können mehrere Perspektiven gleichzeitig im akustisch wahrgenommenen Raum entstehen. Dieser Wahrnehmungsprozess kann durch Komponisten gewollt fehlgelenkt werden.)

Im musikalischen Kontext entsteht eine kompositorische Beziehung von Teil und Ganzem. Teile haben Funktionen im Gesamtkontext, wodurch sich ihre Eigenschaften ändern, z. B. erweitern können.

Allgemeine Gestaltgesetze

Nach den ontologischen Betrachtungen präsentiere ich nun konkrete Gesetze für die Erzeugung von Figur–Grund-Trennungen und die Entstehung von Gestalten im Allgemeinen und in der auditiven Wahrnehmung.

Prägnanz/gute Gestalt: „Jedes Reizmuster wird so gesehen, dass die resultierende Struktur so einfach wie möglich ist.“[3]

Ähnlichkeit: Ähnliche Dinge scheinen zu zusammengehörigen Gruppen geordnet. Die Ähnlichkeit kann zum Beispiel die Größe, den Farbton oder die Orientierung betreffen.

Gestaltgerechte Linienfortsetzung: „Punkte, die als gerade oder sanft geschwungene Linien gesehen werden, wenn man sie verbindet, werden als zusammengehörig wahrgenommen. Linien werden tendenziell so gesehen, als folgten sie dem einfachsten Weg.“[4]

Gemeinsames Schicksal: „Dinge, die sich in die gleiche Richtung bewegen, erscheinen als zusammengehörig.“[5] Ein gutes Beispiel hierfür ist die Bewegung einer Gruppe von Tänzern. Ich verwende den Begriff in musikalischen Kontexten auch bei der „Bewegung“ von Stimmen im Tonraum (d. h. auf der Tonskala). Dinge bilden mit größerer Wahrscheinlichkeit Gruppen, wenn die Gruppen vertraut erscheinen oder etwas bedeuten.“[6] Ein Beispiel hierfür wäre das Erkennen von Gesichtern in einem Felsen oder von einer schemenhaft wahrnehmbaren Bohrinsel im Nebel.

Spezielle Gestaltgesetze in der auditiven Wahrnehmung

Ähnlichkeit: Einander ähnliche Töne werden meistens als zusammengehörig wahrgenommen. Besonders die Tonhöhe ist dabei ein wichtiger Aspekt von Klängen. „Je stärker sich die Tonhöhen von Tönen ähneln, desto wahrscheinlicher werden diese als zusammengehörig wahrgenommen. Die Bedeutung dieses Prinzips drückt sich darin aus, daß sich die Musik aller Kulturen aus kleinen Tonhöhenunterschieden zwischen den Noten einer Melodie aufbaut.“[7]. Goldstein verweist zudem auf Zusammenhänge aus der Musikgeschichte. „Komponisten nutzten dieses Prinzip der Gruppierung nach Ähnlichkeit, lange bevor es Psychologen zu erforschen begannen. Die Komponisten des Barock kannten bereits das folgende Phänomen: Wenn ein einzelnes Instrument hohe und tiefe Töne in rascher Folge spielt, nimmt der Zuhörer zwei getrennte Melodien wahr; er hört also die hohen Töne, als ob sie von einem Instrument gespielt würden, und die tiefen, als ob sie von einem anderen Instrument gespielt würden. Dieser Effekt geht auf das Wahrnehmungsphänomen zurück, das in der Psychologie Melodietrennung (auditory stream segregation) heißt.“[8] Ähnlichkeit durch Orientierung kann auch die vier musikalisch nutzbaren Parameter betreffen. Gestalten können somit auch durch ähnliche oder gleiche Dauer, Tonhöhe und Klangfarbe entstehen.

3 Goldstein, *Wahrnehmungspsychologie*, S. 170.
4 Goldstein, *Wahrnehmungspsychologie*, S. 173.
5 Goldstein, *Wahrnehmungspsychologie*, S. 174.
6 Ebenda.
7 Goldstein, *Wahrnehmungspsychologie*, S. 372
8 Ebenda.

Nähe: Zeitlich nahe beieinander liegende Töne werden als zusammengehörig betrachtet. Goldstein reduziert dieses Gestaltgesetz auf die räumliche Nähe. Ich fasse auch die Nähe auf der Tonhöhenskala hierunter. Hier ist der Übergang zur Ähnlichkeit fließend.

Start- und Endzeit: Klänge, die zu verschiedenen Zeiten beginnen und enden gehören wahrscheinlich zu verschiedenen Quellen.[9]

Gute Verlaufsgestalt: Eine Reihe unterbrochener Töne wird als getrennt betrachtet, wenn diese wirkliche Lücken der Stille aufweist. Die Töne werden aber mitunter als zusammenhängend gehört, wenn die Pausen durch Rauschen gefüllt sind. Goldstein vergleicht dieses Phänomen mit der Wahrnehmung eines Schornsteins, der teilweise von Rauch bedeckt wird, aber trotzdem als ein solcher wahrgenommen wird. Ich spreche in diesem Zusammenhang auch von „Verbundenheit". Zudem weist Goldstein[10] daraufhin, dass auch das Hören – genauso wie das Sehen – von vorhergehenden Erfahrungen und hieraus resultierenden Erwartungen beeinflusst wird.[11] So werden Melodien in Gedächtnisschemata abgespeichert. Ist eine bestimmte Melodie bekannt, wird diese auch bei einer Durchmischung mit einer anderen Melodie eher herausgehört. Ich halte dies für einen Spezialfall des Gestaltgesetzes der Bedeutung bzw. Vertrautheit.

Ich werde in den zwei folgenden Werkbetrachtungen auf die dargestellten Gestaltgesetze, bzw. die aufgeführte Gestaltontologie zurückgreifen.

Enescu: *Octuor*

Heterophonie und Register-Choreographien sind in diesem Werk die Hauptquellen der Gestaltdifferenzierung und der Strukturierung des akustischen Raums. Mit der Verwendung des Genres Oktett begibt sich Enescu in die Nähe des traditionellen Streichquartetts – ein wichtiges musikalisches Genre, welches als schwierig zu komponieren gilt. Ohne jeden Zweifel, war Enescus Entscheidung, ein Oktett zu schreiben, nicht zufällig: sowohl das Genre des Quartetts als auch das des Oktetts laden generell zu einer monodischen Denk- und Kompositionsweise ein. Das Oktett, welches acht anstelle von vier Instrumenten einsetzt, erweitert die Möglichkeiten der Heterophonie und der Register-Choreographie, um Gestalten voneinander abzugrenzen. Zudem erlaubt das Zusammenspiel von horizontaler und vertikaler Dimension Enescu vor diesem Hintergrund eine Synthese von europäischer klassischer Musik und rumänischer Tradition. In den folgenden Abschnitten möchte ich einige Beispiele aus Enescus *Octuor* anführen und zeige einige der Methoden, die Enescu verwendet, um Strukturen im musikalisch genutzten Raum zu erzeugen. Diese sind das Unisono, die Register-Choreographie, die Kollision und das Zittern.

9 Bruce E. Goldstein, *Sensation and Perception,* Pacific Groove 1999, S. 362
10 Goldstein, *Wahrnehmungspsychologie*, S. 170 ff.
11 Goldstein, *Wahrnehmungspsychologie*, S. 168.

Unisono

Der erste Satz beginnt mit dem Hauptthema in Unisono. Hierbei handelt es sich um die Figuration eines elliptischen Akkordes in einer weiten Geste, welche auf die klassische Tradition bezogen werden kann. Zur selben Zeit definiert diese weitläufige Geste den Tonraum (den im Werk genutzten Bereich der Tonskala): Sieben Instrumente spielen gleichzeitig in einem Bereich von zwei Oktaven auf drei verschiedenen Ebenen der Dichte: auf der ersten Ebene mit vier Violinen (beginnend auf e^2, auf der zweiten Ebene mit zwei Violen (beginnend auf e^1) und auf einer dritten Ebene mit nur einem der beiden Violoncelli (beginnend auf *e*). Das zweite Violoncello nimmt an diesem Diskurs nicht Teil. Ganz am Anfang dieser Unisono-Präsentation, welche das ganze Stück antizipiert, zeigt sich nur eine Perspektive im Raum. Doch ein genauerer Blick lässt den Beginn der Verräumlichung bereits nach einem halben Takt im zweiten Violoncello erkennen. Während das Unisono legato gespielt wird, verweilt das zweite Violoncello auf einer Tonrepetition (*c*, welche zudem als Vollendung des das Werk eröffnenden, figurierten Akkords fungiert. Dabei beinhalten die Töne des Unisonos eine enge harmonische Beziehung zu dem Ton *c* welcher als eine Art Tonzentrum betrachtet werden kann. Das *c* selbst wird vom zweiten Violoncello mezzo forte gespielt und erscheint wie eine kleine Zutat hinter dem Vordergrund der sieben anderen Stimmen, welche forte spielen. Mit dem g^1 im ersten Takt (eine absteigende große Sexte, auch interpretierbar als die Umkehrung einer Moll-Terz), welches nur für eine kurze Zeit, aber mit einer starken Impuls-Energie auftritt, beginnt ein großes Intervall, die Melodie zu definieren, die die (Gestalt-) Kontinuität durchbricht und eine stark perkussive Attitüde erzeugt. Das erste g^1 beleuchtet die Tatsache, dass die Tonrepetition auch schon auf der Ebene des Unisonos zu finden ist – ein Stilmittel, das im Verlauf des Stückes immer wieder auftritt und hier antizipiert wird – und verstärkt zudem auf dem Ton *e* die perkussive Attitüde des zweiten Violoncellos (gespielt auf dem Ton *c*). Hierdurch wird eine Polarisation von zwei Tonzentren (*e* und *c*) kreiert. Diese Tonzentren können als eine Art musikalisches Bildpuzzle interpretiert werden, da sie beide zum C-Dur-Akkord gehören, welcher graduell erzeugt wird. Die Gestaltgesetze der Ähnlichkeit, der gleichen Anfangszeit und des gemeinsamen Schicksals verbinden das Unisono und separieren diese Gestalt von der des zweiten Violoncellos.

Dieses Beispiel vom Incipit des *Octuors* zeigt die Koexistenz von Strukturtypen unterschiedlichen Ursprungs (klassische und traditionelle Musik), welche auf eine den spezifischen Stil der Musik von Enescu charakterisierende Weise zusammenkommen: Die vom zweiten Cello dargebotene Tonrepetition und auch der rhythmische Gestus können als Referenz auf das traditionelle Instrument Toaka interpretiert werden. Das Instrument wird für Perkussion in der orthodoxen Musik eingesetzt, um die Menschen zum Gottesdienst einzuladen. In allen anderen Stimmen gibt eine übergebundene Sechzehntelpause den folgenden Noten einen perkussiven Klang, der ebenfalls auf die Toaka bezogen werden kann.

Hier provoziert das Gestaltgesetz der zeitlichen Nähe den Schluss auf eine undifferenzierte Klangquelle und sorgt für eine starke Ähnlichkeit des Violoncellos mit Perkussionsinstrumenten.

Andererseits finden wir eine Figuration, welche auf dem Basis-Intervall der großen Sexte und ihrer Umkehrung (große Terz) basiert. Durch das Auftreten des Tons *c* im tiefsten Register des Cellos entsteht eine virtuelle Figuration des C-Dur-Akkords. Dieser C-Dur-Akkord erlaubt Anspielungen zur westeuropäischen Musiktradition mit ihren einfachen und starken Kristallisationen von musikalischer Substanz. Hier spielt das Gestaltgesetz der Vertrautheit eine große Rolle. Dieses Beispiel veranschaulicht die Koexistenz von zwei verschiedenen Quellen aus der Tradition, die auf eine sehr natürliche Weise zusammenkommen und dabei einen Impuls für die Genese einer musikalischen Sprache geben, die die Musik von George Enescu charakterisiert.

Hier sind die Stimmen des Unisonos verbunden und erzeugen einen Vordergrund durch die Gesetze des gemeinsamen Schicksals, der gemeinsamen Startzeit, der Verbundenheit, der gleichen Tonhöhe (Violinen) und der gleichen Klangfarbe. Das zweite Violoncello erzeugt eine separate Gestalt im Hintergrund. Es wird durch die höhere Lautstärke und Klangfülle des Unisonos eher zurückgedrängt. Hier spielt auch das Gestaltgesetz der zeitlichen Nähe eine Rolle – eine typische Vorgehensweise, um das Klanggeschehen in die Nähe der Bordun-Tradition und der Perkussion (Toaka) zu bringen.

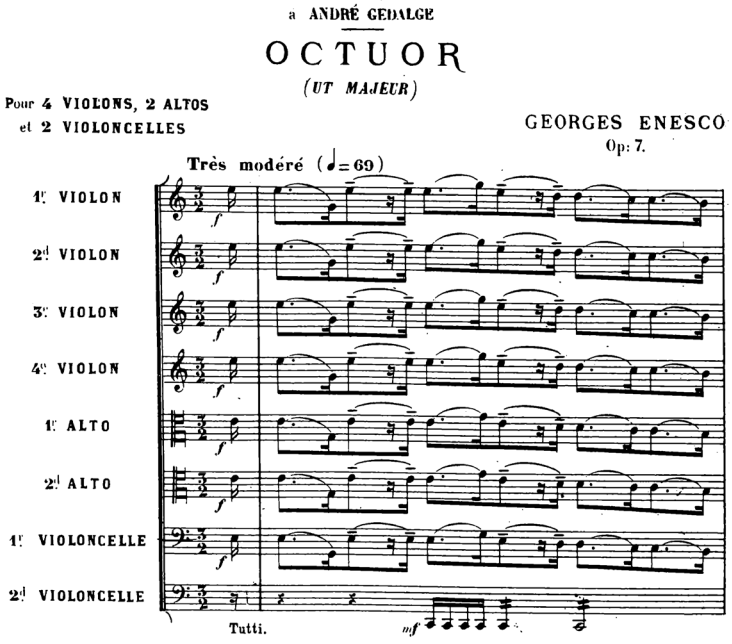


Abb. 1:
George Enescu, *Octuor*, op. 7, 1. Satz, Partitur, S.1 © Enoch & Cie.

Auch der zweite Satz beginnt wie der erste unisono und geht dann schnell zur Präsentation verräumlichter Klänge über – hier bereits im sechsten Takt. Am Anfang hat die Kontur der Melodie einen weiten Tonhöhenumfang. Dennoch ist die Kontur im zweiten System enger, vor allem in der führenden Stimme der ersten Violine und in der zweiten Violine, bis hin zum letzten Ton im zweiten System, welcher die Grenze zum Teil 20 darstellt. Dort treten zwei Oktaven auf und differenzieren Gestalten in der horizontalen Dimension (Gesetz „des gemeinsamen Schicksals" bzw. „der ähnlichen melodischen Konturen"). Ein anderer Aspekt von werkimmanenter Referenz am Anfang des zweiten Satzes ist die Kontur der melodischen Linien, welche, verglichen mit dem Anfang des ersten Satzes, gegenläufige Richtungen haben (auf–ab–auf). Hier ist auch die Pause von zwei Vierteltönen Dauer auf den Schlägen vier und eins positioniert. Auch die Tonhöhensprünge sind hier größer. Der in Takt zwei präsentierte Zentralton wird über drei Oktaven ausgeweitet wie eine Toaka, die über das ganze Register ausgedehnt ist. Zudem wird auch die Präsentation des Hauptthemas am Anfang des ersten Satzes in Erinnerung gerufen. Die Intervallstruktur tritt auch hier auf, aber mit einer höheren Spannung (aufsteigende kleine None, absteigende Oktave, aufsteigende kleine Sekunde), was wiederum eine Assoziation mit dem Toaka-Effekt erlaubt. Bei der Verwendung der Toaka treten oft ähnliche Beziehungen bezüglich der Tonhöhe auf.

Ein zweiter Blick offenbart eine schrittweise aufsteigende Linie (*b-c-des*) im ersten Schritt, welcher sich auf verschiedene Weisen manifestiert, beispielsweise in den folgenden Takten 3 und 4 (*e-f-fis-g-as-a-b*). Auf eine abstrakte Weise wirkt diese Passage – mit ihrem einfach strukturierten Raum. Sie ist zudem ein aussagekräftiges Beispiel für die Weise, auf welche Enescu mit Registern arbeitet. Darüber hinaus hat sie einen heterophonen Aspekt, da das von den vier Violinen gespielte Register um eine Oktave größer ist als das der anderen vier Stimmen.

Das „Gesetz des gemeinsamen Schicksals" wird verwendet sowie das der gemeinsamen Startzeit. Das Gestaltgesetz der Erfahrung erzeugt den Eindruck einer Ähnlichkeit zur geometrischen Form vom Anfang des ersten Satzes. Die großen Intervalle erzeugen Klänge, die von denen in der Umgebung separiert sind und so aus dem Gestaltkontext herausfallen. Somit werden durch die Negation der Gesetze der Nähe und der Ähnlichkeit der Tonhöhe isolierte Noten erzeugt, die einen perkussiven Gestus haben. Das gleiche passiert auch auf einer niedrigeren Ebene: In dem zweiten System führen die erste und zweite Viola sowie die dritte und vierte Violine ähnliche Strukturen aus, in welchen das Intervall von einer Oktave, dargeboten von den Violen, ebenfalls zu einem Herausfallen von Tönen aus dem Gestaltkontext führt – auch hier erzeugt durch Tonhöhenunterschiede und einen perkussiven Gestus produzierend.

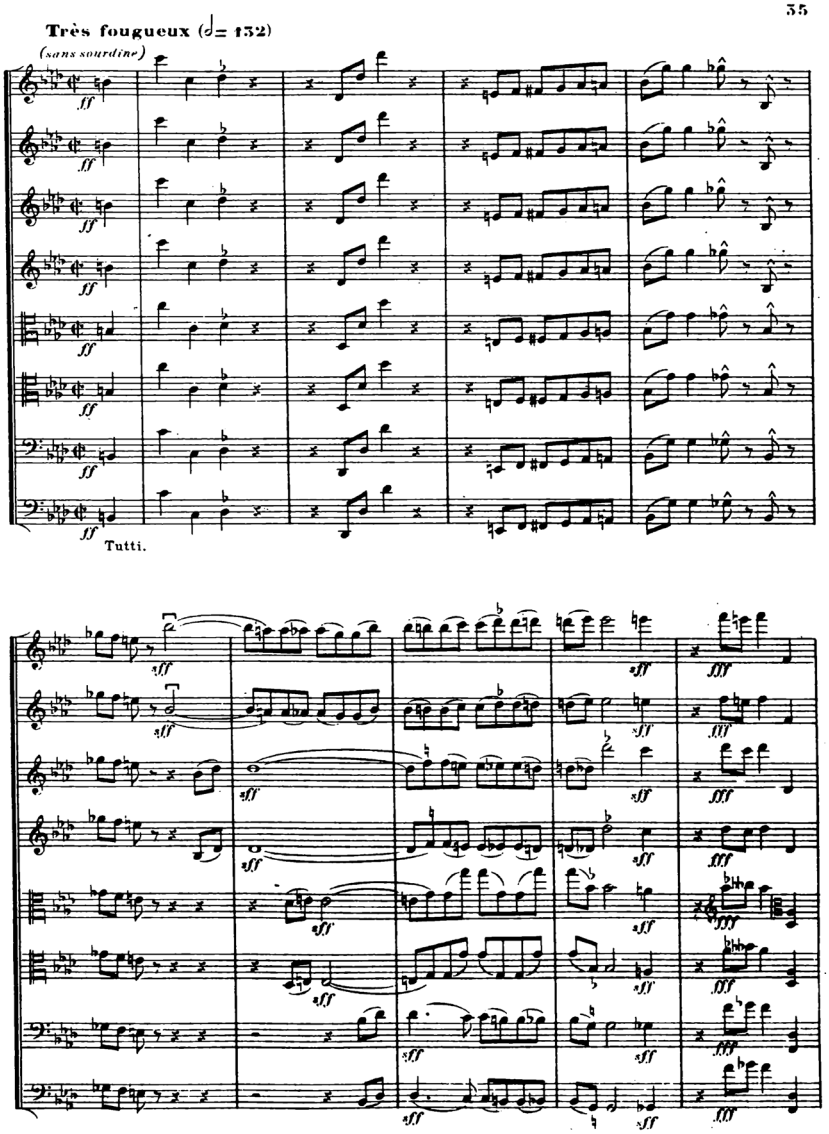


Abb. 2

George Enescu, *Octuor*, op. 7, 2. Satz, Partitur, S.35 © Enoch & Cie.

Registerchoreografie

Die Komposition von Registerchoreografien erscheint als ein zentrales Thema im *Octuor*. Bereits bekanntes Material wird variiert und auf verschiedene Weise in vertikalen und horizontalen Beziehungen kombiniert, wodurch neue Gesten und Arrangements im akustischen Raum entstehen. In diesen Fällen geben die Gestaltgesetze der Tonhöhen-Ähnlichkeit, der (allgemeinen) Ähnlichkeit und des gemeinsamen Schicksals gute Erklärungsansätze für die auftretenden Phänomene.

In dem folgenden Beispiel stoßen wir auf eine kontrastreiche Parallelität von drei, teilweise sogar vier Ebenen (bzw. Gestalten) in der ersten Hälfte des Systems. An dieser Stelle hat der erste Satz einen hohen Grad der Verräumlichung erreicht, durch die Differenzierung von drei Register-Strukturen. Dieses kann durch das Gesetz der ähnlichen Tonhöhe erklärt werden: Die erste und zweite Violine sind kurzweilig verbunden durch rhythmische Überschneidungen. Längerfristig ist dieses bei der dritten und vierten Violine (ebenfalls durch rhythmische Mitte) der Fall, dort aber auch mit heterophonen Differenzen. In der zweiten Hälfte des Systems tritt das Hauptthema wieder auf, kontrastiert von einem Block, in dem das Intervall der großen Sekunde verwendet wird. Diese Struktur wird in den folgenden Takten fortgesetzt. Die Stimmen 1, 6 und 7 führen eine Weise der Tonrepetition durch, welche zusammengeht mit der Präsentation von Intervallen, die einen virtuellen Akkord formen. Hier greifen die Gesetze des gemeinsamen Schicksals, der Nähe (Stimmen 3, 4, 5), zeitliche Nähe (die Stimmen 4 und 6 spielen ein stabiles Intervall in rhythmischer Identität und die Stimme acht spielt zudem eine konzentrierte Version hiervon mit zwei Tonhöhen), gleiche Startzeit und Verbundenheit (legato). In der Wiederholung des Hauptthemas werden die Prinzipien, die wir in Beispiel 1 gefunden haben, auf eine veränderte Weise angewendet.

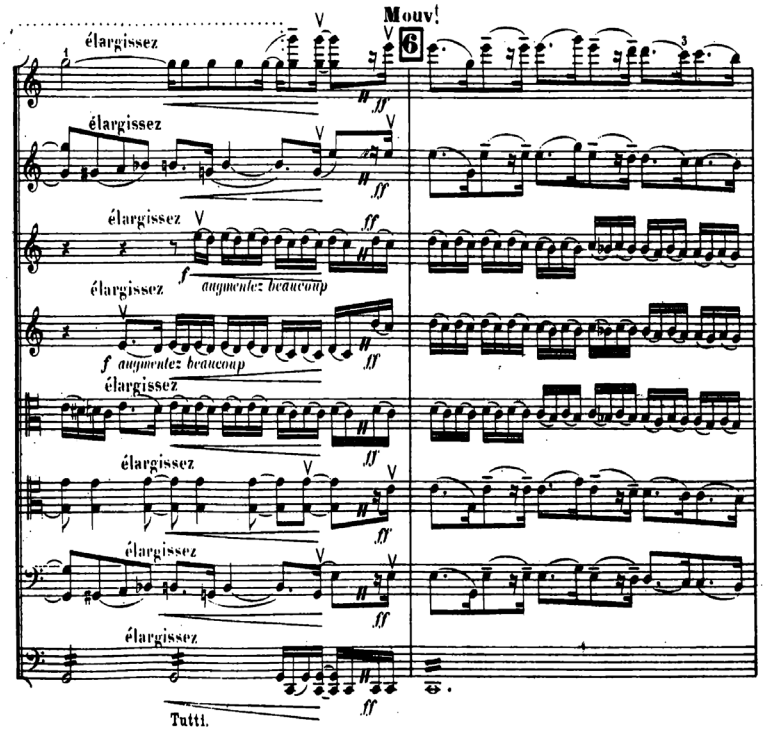


Abb. 3
George Enescu, *Octuor*, op. 7, 1. Satz, Partitur, S.10 © Enoch & Cie.

Kollision

Als ein Höhepunkt im ersten Satz kommt es zu einem Zusammenbruch des Raumes durch eine Kollision von Blöcken in der zweiten Hälfte des angeführten Systems. Genauer gesagt handelt es sich um zwei Blöcke, welche über weite Teile des Satzes stabil bleiben und das Ensemble aufteilen. Später kollidieren diese im Rahmen einer horizontal gespiegelten Struktur. Die obere, „hohe" Stimme der ersten Violine provoziert den Eindruck einer Abwärtsbewegung – zur gleichen Zeit spielt die zweite Violine eine enge Kontur in dieselbe Richtung in Triolen –, während wiederum ein darunter liegender tieferer Block (3. und 4. Violine sowie beide Violoncelli) eine Aufwärtsbewegung zu machen scheinen. Das zeitgleiche Auftreten der Blöcke kollabiert, während diese in einen zentralen Fluchtpunkt laufen. An dieser Stelle erreicht die Textur ein hohes Maß an Komplexität – auch interpretierbar als eine Figuration eines Quasi-Clusters –, wobei ein unscharfer Fluchtpunkt mit komplexen harmonischen Konnotationen auftritt. Zur gleichen Zeit verweilt ein weiterer Block aus Triolen mit Tönen aus dem Bereich um *a* und *as*. Hier werden die Unschärfe und die tonalen Konnotationen noch einmal betont. Die Kollision kann auch als ein

Zusammenhang aus Variationen aus dem Hauptthema mit seinen großen Intervallen betrachtet werden – hier aber auf ein Maximum gedehnt.

An dieser Stelle werden Wissen und Erfahrungen zu harmonischen Strukturen angesprochen und verwendet, um das Abzielen auf einen Fluchtpunkt zu provozieren – verstärkt durch harmonische Spannung. Hier kommen klassisches Denken und rumänischer Stil zusammen, im letzteren spielt die skizzierte harmonische Spannung eine zentrale Rolle. Die Weise, wie Enescu harmonische Spannungen nutzt, ist eine einzigartige Synthese dieses Zusammenspiels. Der Raum wird dabei in hohem Maße differenziert.

Die Gesetze der ähnlichen Tonhöhe, der Ähnlichkeit und des gemeinsamen Schicksals werden an dieser Stelle verwendet. Auch das Gestaltgesetz der Verbundenheit ist hier wichtig, da im Rahmen der Kollision das Legato verwendet wird. Wir finden zwei Typen der Verbundenheit zur selben Zeit. Die zuvor gezeigten großen Intervalle können als Vorboten dieser Kollision gesehen werden – etwa vor dem Hintergrund der Gesetze der Bedeutsamkeit und Erfahrung. Der Verlust von Gestalt-Differenzen und Perspektiven wird auch im nächsten Beispiel zu finden sein.

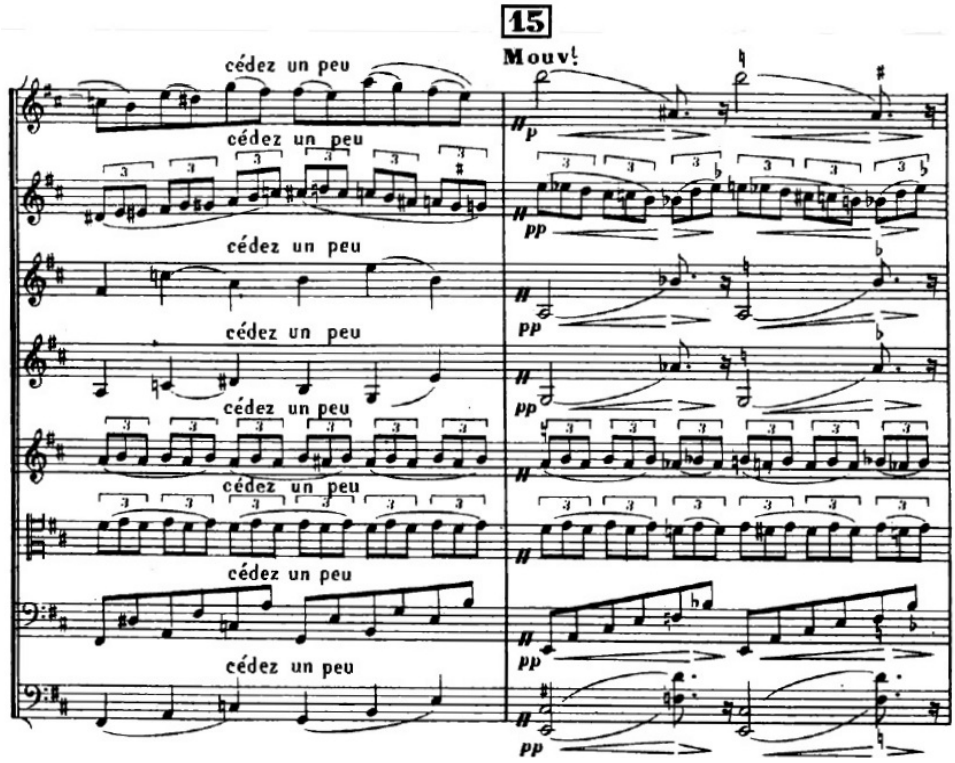


Abb. 4
George Enescu, *Octuor*, op. 7, 1. Satz, Partitur, S.26 © Enoch & Cie.

Zittern/Perspektivenverlust

Im Folgenden werde ich ein Phänomen beschreiben, das im Verlauf des Werkes nur einmal auftritt, aber als ein Höhepunkt am Ende betrachtet werden kann. Dieses Phänomen provoziert einen Zusammenbruch der Strukturen im akustischen Raum – ein ungewöhnlicher, elastischer Strukturtyp, bei welchem der Zusammenhang der Zeit aufgehoben zu sein scheint. Dieses Phänomen nenne ich Zittern. Die genauere Betrachtung zeigt, dass diese Struktur Klänge im Grenzbereich zwischen Klang und Geräusch erzeugt – da *des* und *c* beide auf ihre Existenz als Tonzentren innerhalb dieser Struktur bestehen. Das Ensemble wird in zwei Sektionen aufgeteilt – eine spielt auf den Zählzeiten eins und drei und die andere auf der Zählzeit zwei. Wegen des hohen Tempos und der Verwendung derselben Tonhöhen in beiden Sektionen scheint der Raum zu zittern. Eine Aufteilung in verschiedene Gestalten ist nicht mehr möglich. Dieser Effekt wird durch die Verwendung einer Kadenz noch verstärkt. Die Violinen und Violen spielen auf jedem Schlag die Töne *des* und *c*. Im Abschnitt 76 wechseln die Blöcke des Ensembles abrupt den rhythmischen Kontrast und beginnen, C-Dur-Akkorde zu präsentieren. Somit wird eine bestimmte Art der Spannung in eine andere Art der Spannung überführt, während Perspektivierungen im Raum aufgehoben sind. Vermutlich strukturieren die Gestaltgesetze der Nähe und des gemeinsamen Schicksals in diesem Fall die Wahrnehmung. Auch das Gestaltgesetz der Ähnlichkeit dürfte die Klangwahrnehmung zu einer Einheit formen. Doch die Differenzierung durch die Startzeiten und die zeitliche Nähe erzeugen wiederum eine interne Differenzierung, welche – aufgrund des hohen Tempos und der Verwendung derselben Tonhöhe – die Instabilität, das Zittern dieses Abschnittes provoziert. Wir finden zudem das Gesetz der Ähnlichkeit der Tonhöhe und der Erfahrung – die kleine Sekunde erwies sich bereits als Basis-Intervall im Werk. Auch die Pausen spielen bei der Entwicklung des Zitterns eine bedeutende Rolle. Sie sind wichtige Bestandteile hier wie auch in vorher aufgetretenen Gestalten.

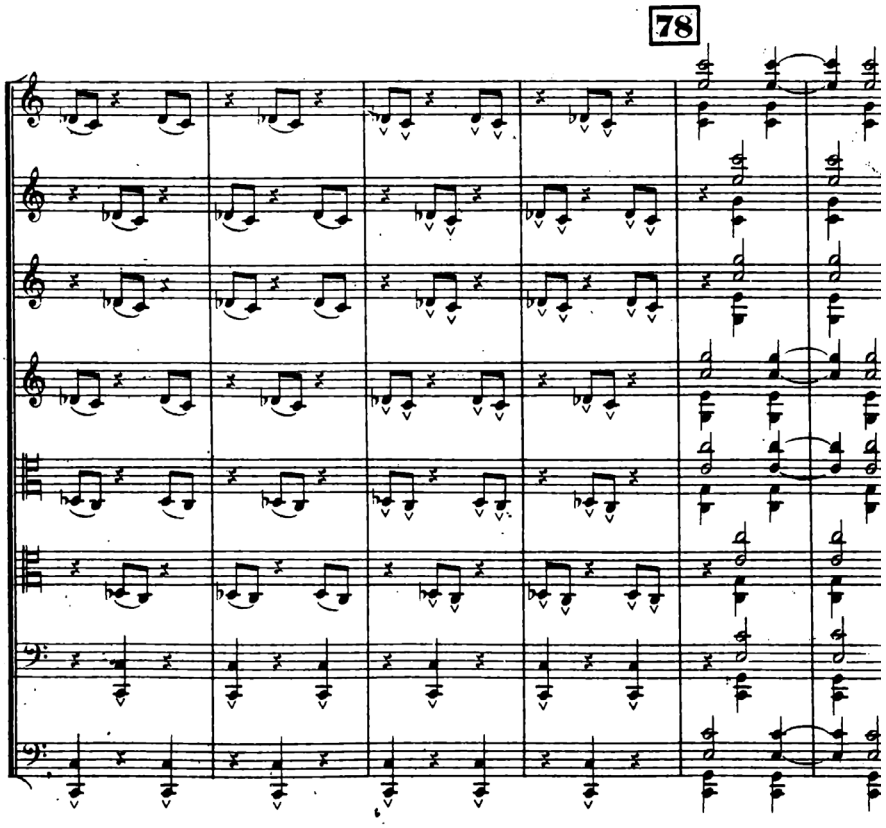


Abb. 5
George Enescu, *Octuor*, op. 7, 4. Satz, Partitur, S.138. (kurz vor Schluss)
© Enoch & Cie

Schluss als Werkessenz

In dem folgenden Beispiel vom Ende des *Octuor*s befindet sich ein Rest des C-Dur-Akkords aus dem Zittern und lässt es im Bewusstsein verweilen, wie ein großer, vibrierender Klangberg, in welchem fast alle gezeigten Weisen der Organisation von Klang konzentriert sind (Zittern, unisono, Register-Choreographie, Überbindung). Nach diesen Akkorden folgt eine Generalpause, welche einen starken Schnitt – fast wie bei einer Kontinentalfalte – in diesem Klangkontext erzeugt. Danach wird das Register durchleuchtet mit Hilfe einer aufsteigenden Linie in Unisono-Form vom tiefsten bis zum höchsten Ton. Konsequenterweise endet das *Octuor* nach dem Zittern mit drei Arten von Gestalten, welche sukzessive in der horizontalen Dimension auftreten – zwei von ihnen unisono: die aufsteigende Linie und das folgende Legato. Die dritte und letzte besteht aus Akkorden. Alle drei Gestalten beinhalten das Intervall der kleinen Sekunde. Durch die Darbietung und Auflösung der kleinen Sekunde *des-c* wird eine starke Betonung des Tonzentrums erreicht. Unter dem Gesichtspunkt der musikalischen Struktur entdecken wir an dieser Stelle in konzentrier-

ter Form die Essenz des ganzen *Octuor*s. Auf der anderen Seite – und vom phänomenologischen Standpunkt aus betrachtet – stoßen wir hier auf werkimmanente und werktranszendente Referenzen, welche das Gestaltgesetz der Erfahrung mit einbinden. Auch das Gesetz der Ähnlichkeit und das des gemeinsamen Schicksals werden exemplifiziert.

Zusammenfassung

Wie eigentlich in allen musikalischen Werken spielt das Gestaltgesetz des gemeinsamen Schicksals auch im *Octuor* eine große Rolle. Es ermöglicht die Entstehung von Unisoni. Es wird auch verwendet, um das Ensemble in Blöcke aufzuteilen. Außerdem ist dieses Gesetz auch in das Zittern involviert, welches einen Verlust räumlicher Perspektiven erzeugt. Das Gesetz der Erfahrung bzw. des Wissens ist eine mögliche Erklärung dafür, wie Enescu den Rezipienten mit Basis-Intervallen, geometrischen Strukturen in Konturen melodischer Linien und anderer musikalischer Komponenten – und mit werktranszendentem Wissen über die byzantinische und klassische Musik – konfrontiert. Das Gesetz der zeitlichen Nähe ist in die Erzeugung des Zitterns involviert und ermöglicht die Referenz zur byzantinischen Musik (Toaka/Bordun). Die Gleichheit von Tonhöhen vereinigt Klänge in Unisono. Dieses Gesetz wird auch in negierter Form angewendet, um Gestalten zu differenzieren und auch um Töne zu separieren und ihnen einen perkussiven Gestus zu geben. Nähe wird oft zur Erzeugung von Tonzentrierungen eingesetzt.

Bentoiu: ***Quartetul consonanţelor (Quartet de coarde Nr. 2) Konsonanzenquartett***

Da Bentoiu Enescu kannte und mit seinem Werk vertraut war, werde ich im Folgenden demonstrieren, dass die im *Octuor* vorgefundenen Methoden der Raumkomposition auch – auf unterschwellige Weise – im *Konsonanzenquartett* auftreten. Anhand dreier musikalischer Ideen und der Entwicklung von einem niedrigen Maß an rhythmischer Aktivität zu einem hohen werde ich diese Methoden aufzeigen.

Bei Bentoius Komposition ist die besondere Weise, zur Substanz musikalischer Ideen vorzudringen und die Ideen in organischen Strukturen anzuordnen, auffällig. Die musikalischen Ideen verwenden vertikale und horizontale Strukturen und erlauben es Bentoiu das Potenzial der Instrumente auf eine konzentriertere Weise (Streichquartett) zu nutzen. Während Enescu die Möglichkeit hat, traditionelle Strukturen auf acht Instrumente zu projizieren (Streich-*Octuor*), was eine größere Komplexität als der Einsatz von vier Instrumenten erlaubt, reagiert Bentoiu auf die Grenzen des Streichquartetts dadurch, dass er Raum bereits in musikalischen Ideen komponiert, die die Basis des Quartetts bilden. Enescu bevorzugt traditionelles Material und strukturiert die vertikale Dimension während der Genese des ganzen Werkes und produziert so verschiedene Perspektiven im akustischen Raum. Bentoiu verwendet vertikale Strukturen bereits, um musikalische Ideen zu komponieren und diese zu entwickeln.

Im ersten Satz präsentiert Bentoiu drei grundlegende musikalische Ideen und arbeitet mit diesen bis zum Ende des Werkes. Während der Präsentation der musikali-

schen Ideen steigert er die Komplexität bei der Verwendung räumlicher Perspektiven. Während die erste Idee horizontal komponiert ist und so einer Kultur der Monodie folgt, beginnt die zweite auf dieselbe Weise, belegt die Kontur der Melodie im weiteren Verlauf aber mit Flageoletts. Die dritte Idee ist eine Synthese von Vertikalität und Horizontalität.

Erste musikalische Idee

Die erste musikalische Idee hat eine Wellenstruktur und beinhaltet ein Unisono. Ein einfaches musikalisches Material wird ausgearbeitet. Somit ist diese musikalische Idee ein Beispiel für eine traditionelle, organische Kompositionstechnik. Sie hat zwei Perioden, die zweite ist eine konzentrierte Version des ersten. Beide bestehen aus den Tönen *f, as, es, c*. Somit tritt eine Quinte auf sowie eine indirekte Beziehung zur Terz – in den zwei gespiegelten Terzen. Die Intervalle treten im dritten Takt noch einmal auf, allerdings in absteigender Richtung (*es, c, as, des* – die Intervalle Terz, Terz und Quinte entstehen). Die Quinten stören die Linienfortsetzung und provozieren zudem eine Separierung von Gestalten, wodurch ein unterschwelliger perkussiver Effekt auftritt, welcher dem Ursprungsthema in Enescus *Octuor* ähnelt. Eine Verbindung von Klängen, erzeugt durch die Gesetze des zeitgleichen Anfangs sowie das gemeinsame Schicksal, tritt auf. Durch Erfahrung wird der letzte Teil der Gestalt in Beziehung zu den vorhergehenden Perioden gestellt.

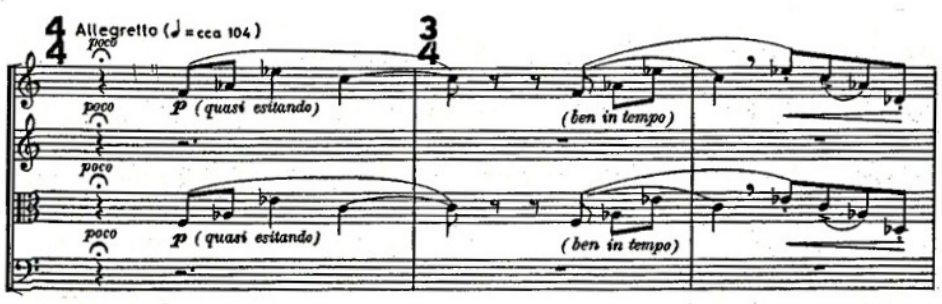


Abb. 7:
Pascal Bentoiu, *Konsonanzenquartett*, 1. Satz, Partitur, S. 3 © Editura Muzicala

Zweite musikalische Idee – Horizontalität plus Vertikalität, Unisoni in Verbindung mit Flageoletts, Register-Choreographie

Eine zweite musikalische Idee startet in der zweiten Violine horizontal und wird – in ihrer zweiten Periode – durch die Flageoletts spielende erste Violine in eine vertikale Verbindung involviert. Zur gleichen Zeit entfalten die Viola und das Violoncello verschiedene Linien, wobei sie fast imitatorisch zu verschiedenen Zeitpunkten einsetzen. Die Linien haben oft ähnliche Konturen, beispielsweise durch den Einsatz von sich verändernden Tonhöhen in gleicher Richtung, aber unterschiedlichen Intervallen. Die Urquelle dieser musikalischen Idee ist das Intervall der Terz. Zur gleichen Zeit tritt eine Register-Choreographie in den Stimmen von Viola und Vi-

oloncello auf. An dieser Stelle werden die Gestaltgesetze der Ähnlichkeit, der Erfahrung, des gemeinsamen Schicksals, der gleichen Startzeit und der gleichen Tonhöhe verwendet. Die zeitliche Nähe gibt den ersten drei Tönen eine Referenz zur Tradition der Toaka durch ihren perkussiven Gestus. Der Einsatz von Flageoletts negiert das Gesetz der Ähnlichkeit der Klangfarben und erzeugt eine interne Differenzierung in dieser zum Teil vertikal komponierten Idee.

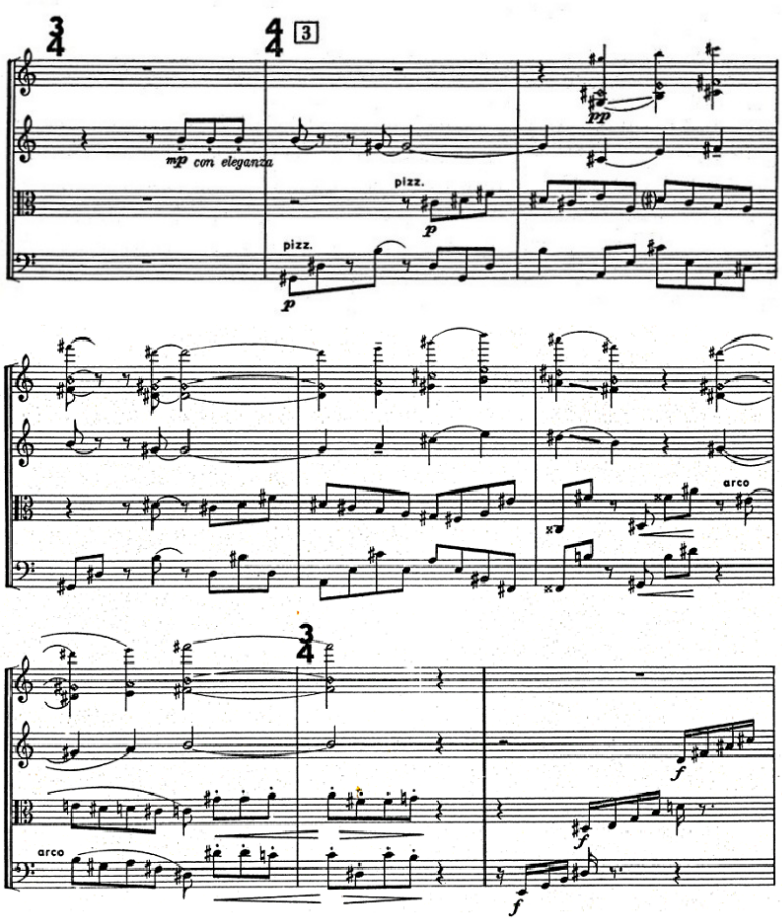


Abb. 8
Pascal Bentoiu, *Konsonanzenquartett*, 1. Satz, Partitur, S. 5 © Editura Muzicala

Die dritte musikalische Idee – eine Verbindung von Vertikale und Horizontale, Mikro-Zittern, Mikro-Kollisionen

Die Organisation von Intervallen, von Richtungen der Intervalle und auch die Variationen beider Verfahren können in den folgenden Takten entdeckt werden. Dabei werden organische Strukturen dargeboten, die als eine dritte Idee interpretiert werden können. Diese dritte wichtige Idee besteht aus einer netzartigen Struktur und

einer anderen Art Register-Choreographie. Die zwei Violinen agieren in einer Mikro-Heterophonie, indem sie gleiche Melodien spielen, die erste Violine legato, die zweite mit einem Vibrato. Das Zusammenspiel wirkt ein wenig wie eine Melodie mit einem Schatten.

Zeitweise überschneiden sich die Stimmen der Viola und des Violoncellos – was wie eine leichte Kollision erscheint – sanft und im Hintergrund der Melodie. Hier kommen die Gestaltgesetze der Ähnlichkeit, des gemeinsamen Schicksals (identische Kontur bei unterschiedlicher Phrasierung), die Gleichheit der Tonhöhe (inklusive der Reduktion der Tonhöhenunterschiede in den Mikro-Kollisionen) sowie gemeinsame und unterschiedliche Startzeit vor.

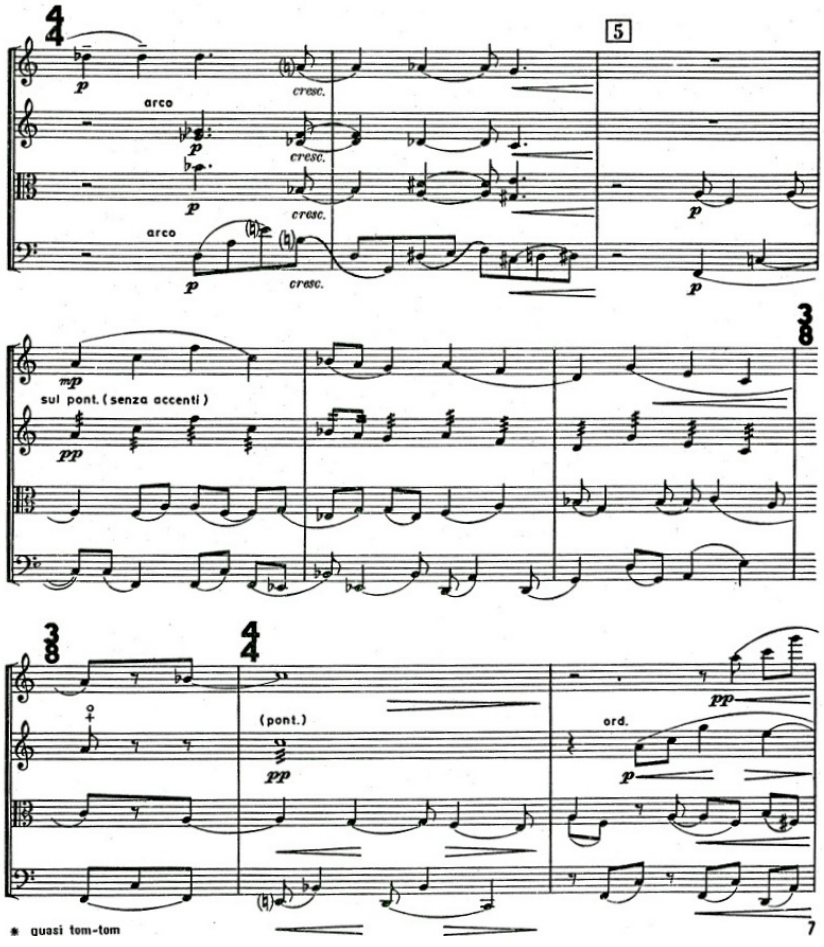


Abb. 9
Pascal Bentoiu, *Konsonanzenquartett*, 1. Satz, Partitur, S. 7 © Editura Muzicala

Das Quartett beinhaltet ein interessantes Arrangement von perkussiven und rhythmischen Elementen sowie stehenden Akkorden. Während das Werk Synthesen zwischen horizontalen und vertikalen Themen sowie einfacheren Elementen offenbart, tauchen horizontale und vertikale Konstellationen auf, die in späteren Passagen variiert werden. So werden komplexe musikalische Einheiten in ebenso komplexe Beziehungen gesetzt, wie in einer imaginären Architektur. Ähnlich wie bei dem *Octuor* von Enescu spielen Register-Choreographien eine bedeutende Rolle und auch der aus der Ison-Tradition übernommene Bordun, der auf die byzantinische Tradition und auf Passagen, die wir bereits bei Enescu gefunden haben, verweist. Im Verlauf des Werkes wird der Kontrast zwischen stabilen Akkorden und starken rhythmischen Effekten ausgearbeitet. Häufig nutzt Bentoiu vertikale Kombinationen bzw. Anordnungen, um Kontraste zu komponieren. Dabei sind stabile Akkorde ein Extrem. Ein anderes Extrem ist die Expansion des Borduns über das gesamte Quartett und rhythmische Agglomeration (oft auf einer bleibenden Note oder bei engen Konturen). Hierbei führt das Gestaltgesetz der zeitlichen Nähe zu einer stabilen Perspektivenbildung. Zwischenstufen sind die Verwendung von Stakkato, Vibrato und Tonzentrierungen. Die Umspielung von Tonzentren produziert dabei instabile Perspektiven – das Gesetz der Gleichheit (bzw. Ähnlichkeit) der Klangfarbe passt auf diese Strukturen, die Gleichheit der Tonhöhe passt nur begrenzt, weil die Tonhöhe in einem engen Rahmen variiert wird.

Das Werk beginnt mit einem stehenden Akkord – mit Ausnahme der Stimme des Violoncellos, die Achtelnoten ausführt. Somit hat der Anfang von Bentoius *Konsonanzenquartett* eine gewisse Korrespondenz mit dem des *Octuor*s von Enescu, in welchem das zweite Violoncello (achte Stimme) mit Achteln auf einer einzigen Note die Unisono-Ebenen der anderen sieben Instrumente kontrastiert. Am Ende von Bentoius Quartett wird wieder ein stehender Akkord präsentiert, der von perkussiven Effekten begleitet wird. Monodische und harmonisierte Teile werden häufig durch dissonante Einwürfe unterbrochen, vor allem im ersten Satz. Darum tritt dort eine hohe Zahl von Fragmenten auf. Während des Aufbaus des Akkords (f-Moll mit kleiner Septime) ist das Cello die erste auftretende Stimme. Sie steht mit Achtelnoten in Kontrast zu den später folgenden Stimmen, die fixierte Töne spielen. Da keine Melodie erklingt und das Cello den Akkord-Grundton spielt, erscheinen die Achteltöne als eine niedrige Ausprägung von rhythmischer Aktivität, die über den Verlauf des Werkes intensiviert und in verschiedensten Erscheinungen dargeboten wird. Des Weiteren spielt die vierte Stimme einen Bordun-Bass, entsprechend der rumänischen, durch Monodie geprägten Tradition. Hier liegt eine große Ähnlichkeit zum Anfang von Enescus *Octuor* vor. Bentoiu beginnt allerdings mit einer Register-Choreographie. Auch der pulsierende Gestus der Achtel und die Idee der Verräumlichung erinnern an den Beginn von Enescus *Octuor*. Doch findet Bentoiu eine andere Lösung, um diesen pulsierenden Klangeindruck und die Verräumlichung zu erreichen. Er komponiert eine fortgesetzte Linie und entwickelt den Raum anhand eines Akkords, der sukzessive durch die Register hindurch entwickelt wird. Innerhalb dieser langsamen Entwicklung ist die Richtung der Intervalle (auf, auf, ab) bedeutsam. Es entsteht eine geometrische Figur, die eine besondere Intervall-

Konstellation erzeugt. Ähnliches wird im weiteren Verlauf immer wieder auftreten. Hier verwendet Bentoiu Teile einer musikalischen Sprache, die derjenigen von Enescu nahe kommt. Ähnliche Ideen erscheinen in einem anderen Gewand. Es zeigt sich ein Weg eine elementare musikalische Attitüde zu übernehmen, die es erlaubt, eine musikalische Sprache zu generieren. Eine gewisse Werk-Logik – in der Perkussion und Verräumlichung eine große Rolle spielen – wird bereits am Anfang präsentiert und im weiteren Verlauf ausgearbeitet. Um dieses zu entdecken, bedarf es aber eines reflektierenden Blicks auf das Geschehen. Es zeigt sich eine bedeutsame Kommunikation zwischen den gezeigten Elementen, Entsprechungen in der Art und Weise des Umgangs mit einigen wenigen Intervallen, die sich in verschiedene Intervall-Richtungen bewegen, in der „Geometrie" der linearen Bewegungen, die vertikale Dimensionen eröffnen, und bei der Handhabung der rhythmischen Formen der Erscheinungen. Teilweise legen diese Formen außermusikalische Assoziationen nahe, vor allem bezogen auf die Toaka, wie bereits gezeigt. Erklärt werden kann dieses durch die Gestaltgesetze der zeitlichen Nähe, der gleichen Tonhöhe und der Erfahrung. Die lange andauernden Akkord-Töne exemplifizieren das Gestaltgesetz des gemeinsamen Schicksals.

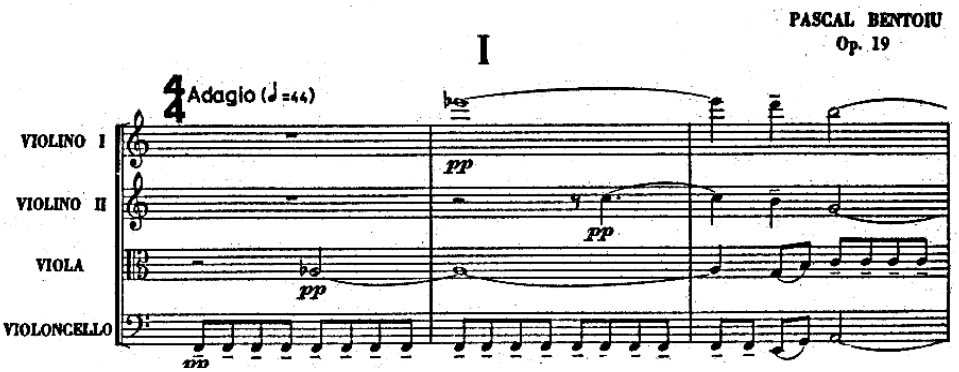


Abb. 10
Pascal Bentoiu, *Konsonanzenquartett*, 1. Satz, Partitur, S. 3 © Editura Muzicala

Nach der Präsentation der bereits besprochenen drei musikalischen Ideen arbeitet Bentoiu mit diesen – wobei die Assoziation mit der Durchführung im Bereich der klassischen Musik nahegelegt wird. Dabei nutzt Bentoiu die Möglichkeiten der vertikalen Vernetzung, Legato-Linien koloriert mit perkussiven Effekten – wie etwa das „Klopfen" auf dem Körper des Instruments sowie andere, weniger offensichtliche Effekte. Der Zuhörer könnte des Öfteren an den Einsatz der Toaka erinnert werden. Während dieser „Durchführungen" setzt Bentoiu zunehmend perkussive Klänge ein. Hieraus ergibt sich eine gewisse Basis für die umgebenden heterophonen Strukturen, in welchen die bereits präsentierten Ideen und elementaren Gestalten entwickelt und in vertikale Anordnungen gebracht werden. Teilweise werden metrische Schläge durch Off-Beats antizipiert. Die Stimmen zwei und vier stehen in heterophonen Verbindungen, während die erste Violine melodische Arbeit verrichtet. Perkussive Klänge, Heterophonie und lineares Komponieren treten gleichzeitig

auf. Das Stilmittel des „Klopfens“ tritt mit gleicher Tonhöhe und immer im Zusammenhang zeitlicher Nähe auf. Teilweise besteht eine Ähnlichkeit zwischen Perkussion und Stakkato-Noten. Hier haben die Gesetze des gemeinsamen Schicksals und der Ähnlichkeit besondere Anwendungen: In der Mitte des zweiten Systems (Takt 62–64) führt die zweite Violine eine Gestalt aus, die zunächst derjenigen des Cellos ähnelt, sich dann aber derjenigen in der Bratsche annähert. Die Referenz verändert sich. Im zweiten System tritt zudem eine Ähnlichkeit zur Idee 1 auf. Diese kann mit dem Gestaltgesetz der Vertrautheit und dem der Erfahrung erklärt werden und stellt eine weitere werkimmanente Referenz dar.

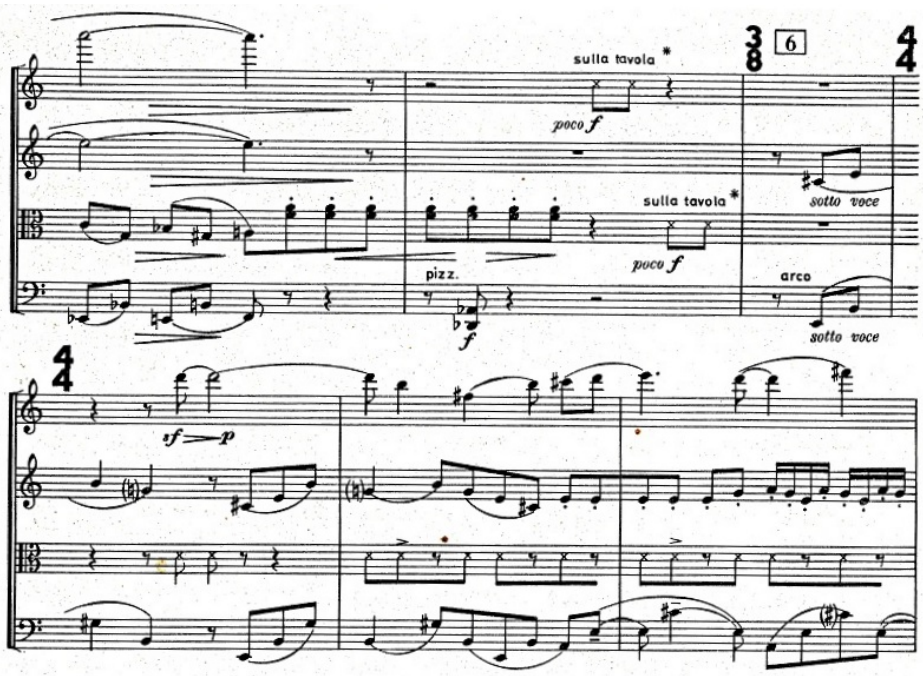


Abb. 11
Pascal Bentoiu, *Konsonanzenquartett*, 1. Satz, Partitur, S. 8 © Editura Muzicala

Am Ende des Werkes kommt der letzte melodische Einsatz vom Violoncello, bevor dieses zur Perkussion (Klopfen) übergeht. Zur gleichen Zeit spielt der Rest des Ensembles einen Akkord, der für acht Takte stabil bleibt. So endet das Werk mit perkussiven Gesten im Hintergrund eines Akkords. Harmonie und stabile Tonhöhen sind die letzten Eindrücke des Werkes, welche auf den Anfang und die Idee 1 referieren (Gestaltgesetze der Bedeutsamkeit/Erfahrung). Der Akkord besteht aus Moll-Terzen – ein elementares Intervall, welches bereits am Anfang des ersten Satzes und oft in den diskutierten Teilen auftrat. Hier wird der Akkord in einer Umkehrung gespielt (und so in indirekten harmonischen Beziehungen wie im vorhergehenden Material). Zudem besteht er komplett aus Flageolett-Tönen (Referenz zu Idee 2/Gestaltgesetz der Bedeutsamkeit und Erfahrung) und weist – in diesem spe-

ziellen Kontext – durchgängig die gleiche Klangfarbe auf. Hier treten wieder alle Gestaltgesetze auf, die wir am Anfang gefunden haben. Die Co-Referenz zur Toaka-Tradition bzw. byzantinischen Tradition (reine Perkussionsklänge, starke zeitliche Nähe) und klassischen Tradition (stehender Akkord, Moll-Terzen in Umkehrung) hat hier ein Maximum erreicht, nachdem viele Arten der Synthese präsentiert wurden.

Im Verlauf des Quartetts präsentiert Bentoiu Konstellationen vertikaler und horizontaler Strukturen. Manchmal sind die Perspektiven für lange Zeit stabil oder – in anderen Fällen – nur für eine kurze Zeit. Zudem arbeitet Bentoiu mit Register-Choreograpien (Gestaltgesetz der Nähe bzw. Ähnlichkeit der Tonhöhe) sowie heterophonen Gestaltdifferenzen, welche stabile Perspektiven erzeugen, wobei er häufig das Gestaltgesetz des gemeinsamen Schicksals verwendet sowie Ähnlichkeit der melodischen Kontur und der Ähnlichkeit allgemein. Darüber hinaus arbeitet Bentoiu mit vielen Differenzierungen, die zahlreiche Gestalten erzeugen und dem Raum so Perspektiven geben. Metrische Differenzen werden zum Beispiel genutzt, um die Position von Gestalten innerhalb der Takte zu verschieben und so dass Klangpotenzial des musikalischen Materials durch metrische Variationen (Gestaltgesetz der Ähnlichkeit) zu nutzen. In der zweiten und dritten musikalischen Idee verwendet er das Gesetz des gemeinsamen Schicksals, um musikalisches Material mit seinen Variationen zu verbinden, wobei auch verschiedene Klangfarben miteinander zusammengebracht werden. Das Gestaltgesetz der Ähnlichkeit wird auf vergleichbare Weise wie im *Octuor* eingesetzt. Geometrische Figurationen, Basis-Intervalle und Strukturen, die klassischen Durchführungen entsprechen, tauchen auf. Zudem finden sich werktranszendente Referenzen zur byzantinischen Kultur, wie etwa der Bordun und perkussive Klänge, wie auch zur klassischen Musik, beispielsweise Akkord-Strukturen und das gewählte Genre. Die Ähnlichkeit und Gleichheit der Tonhöhe wird teilweise genutzt, um Strukturen mit ihren Variationen zu verbinden. Auch in Bentoius *Konsonanzenquartett* sind die Raum strukturierenden Perspektiven oftmals instabil, aber es gibt keine Phänomene, die zu einem Verlust der Perspektivenbildung führen, wie wir sie im *Octuor* gefunden haben.

Fazit

Diese komparative Studie zeigt ein Beispiel für die Weise, wie musikalische Ideen, kombiniert mit tief verwurzelten traditionellen Elementen des musikalischen Denkens und Komponierens, neue Perspektiven zum Verständnis des Zusammenhangs der Phänomene der Assimilation und des kreativen Schaffens erzeugen können. In beiden Fällen haben die Komponisten ein Genre von großer Wichtigkeit in der europäischen klassischen Musik gewählt: das Streichquartett (bzw. das verdoppelte Streichquartett) mit seiner langen Tradition. Beide Komponisten verwenden die horizontale und die vertikale Dimension, um ein Zusammenspiel zwischen den Elementen der traditionellen rumänischen Musik und der europäischen Klassik zu erreichen. Dabei wird der Raum auf eine komplexe Weise mit Hilfe ähnlicher Strategien strukturiert: durch Register-Choreographie, Heterophonie und andere spezielle Methoden zur Produktion musikalischer Gestalten. Die Verwendung von Gestalt-

Differenzen hat eine alte Tradition in der klassischen westeuropäischen Musik, welche bis zu den barocken Komponisten zurückgeht und neue Möglichkeiten für die Komponisten des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart offenbart. Die Heterophonie ist ebenfalls eine Technik, um fragile Gestaltdifferenzen zu komponieren, welche oft für kurze Zeit Perspektiven aufbauen – was den Raum mitunter oszillieren lässt. Die beiden von der osteuropäischen Tradition inspirierten Komponisten finden verschiedene Lösungen, um in ihrer Musik Gestaltdifferenzen zu komponieren. Die Analyse dieser Aspekte der Gestaltdifferenzierung eröffnet neue Perspektiven für das Verständnis musikalischer Phänomene.

Enescu und Bentoiu verwenden Gestaltprinzipien auf unterschiedliche Weise. Enescu erreicht einen perkussiven Gestus durch die Negation des Gesetzes der Gleichheit bzw. Ähnlichkeit der Tonhöhe. Bentoiu tendiert zu einer intensiven Nutzung von Bordun-Strukturen und perkussiven Elementen. Akkord-Strukturen, die auf kulturelles Wissen referieren, erscheinen im *Octuor* nur implizit und für kurze Zeit, während Bentoiu mit stehenden Akkorden das Werk eröffnet und beendet. Enescu komponiert Höhepunkte durch den Verlust von Perspektiven, während wir in Bentoius Werk Strukturen mit stabilerem Vorder- und Hintergrund finden. Dieses Vorgehen scheint näher an der westeuropäischen klassischen Tradition zu sein. Im *Konsonanzenquartett* konnte der Wechsel der Referenzen von Gestalten aufgezeigt werden, die durch das Gestalt-Gesetz des gemeinsamen Schicksals verbunden sind.

Während Enescu häufig Blöcke mit homophonem Charakter komponiert, gibt Bentoiu den verwendeten vier Stimmen eine stärkere Bedeutung. Dafür konzentriert er grundlegende musikalische Ideen in vertikalen Strukturen. Bentoiu beginnt mit einem Akkord, geht seinen Weg durch die Vertikale integrierende Ideen und verschiedene Stufen des perkussiven Gestus und endet mit einem Akkord und reiner Perkussion. Enescu startet mit einer Monodie, verwendet im weiteren Verlauf heterophone Strukturen, Register-Choreographien, kommt zu einer Auflösung der Raumstruktur und endet mit einer Monodie und einem Schluss-Akkord.

Ausblick

Die gezeigte neue Methode kombiniert einen Weg der Musikanalyse mit einer ontologischen Theorie und offenbart so einen Weg, die organische Dimension in musikalischen Werken zu verstehen, welche den Regeln der Wahrnehmung und dem impliziten Wissen über musikalische Werke untersteht. Komponisten nutzen dieses implizite Wissen und wenden es in verschieden Strukturen an. Im Rahmen zukünftiger Forschung könnte diese Methode mit den zahlreichen Zugängen der kognitiven Psychologie, der Phänomenologie und der analytischen Philosophie (etwa der Theorie der Sprachspiele von Ludwig Wittgenstein) verbunden werden.

Das *Violinkonzert* op. 9 von Pascal Bentoiu als Gegenstand einer „assoziativen Interpretation“

Monika Jäger

Wie wirkt eine Komposition auf den Hörer? Welchen emotionalen Gehalt vermittelt sie? Wie verändert sich die Wahrnehmung durch Hintergrundinformationen zum Werk und seinem mutmaßlichen Entstehungskontext? Die vorliegende vierstündige Unterrichtssequenz widmete sich diesen Fragen am Beispiel des *Violinkonzerts* op. 9 von Pascal Bentoiu.

Ziel war die Sensibilisierung für die individuelle Wahrnehmung von Musik und ihrem spezifischen Kontext einerseits und die Annäherung an Musik als persönlicher Ausdrucksmöglichkeit eines Komponisten andererseits.

Es handelte sich um einen neu einsetzenden Musikkurs von Schülerinnen und Schülern der 11. Jahrgangsstufe eines Oberstufenzentrums,[1] die alle neu an der Schule und sich gegenseitig unbekannt waren. Das Leistungsspektrum war äußerst heterogen und reichte von SchülerInnen, die weder Notenkenntnisse noch instrumentale Erfahrungen besaßen, bis zu musikalisch ausgesprochen vorgebildeten und begabten Instrumentalisten und Sängerinnen. Diese Heterogenität wurde jedoch durchaus positiv gesehen und stand erstaunlicherweise einer großen Übereinstimmung in der Interpretation nicht im Wege.

Durch unterschiedliche methodische Zugänge sollten beim Hören der Komposition Assoziationen angeregt werden, die Impulse des Werkkontextes und die kreativen Möglichkeiten der Hörerschaft gleichermaßen aufnahmen.

Ursprünglich sollten die SchülerInnen im ersten Schritt ohne jede Hintergrundinformation mit dem Werk konfrontiert werden und ihre spontanen Höreindrücke äußern. Doch aufgrund eines technischen Problems mussten die ersten beiden Schritte getauscht werden, so dass der Kurs zunächst die einleitenden Hintergrundinformationen über den Komponisten erarbeitete, die der Einladung zum Symposium „Komponieren unter Verdacht“ entstammten, ergänzt durch einige Stichworte zur Doktrin des „Sozialistischen Realismus“.

Hier der Text der Einladung zum Symposium „Komponieren unter Verdacht: Pascal Bentoiu und Ştefan Niculescu“:

Pascal Bentoiu: *Violinkonzert* (1958)

Pascal Bentoiu (geb. in Bukarest am 22. April 1927 noch im Königreich Rumänien) studierte 1943–48 an der Musikakademie Bukarest (Komposition bei Mihail Jora) sowie 1945–47 Jura an der Bukarest School of Law. Als Sohn eines ehemaligen Ministers, der unter der kommunistischen Regierung im Gefängnis starb, durfte Bentoiu sein Studium jedoch nicht vollenden. 1953–56 Tätigkeit am Institut für

1 Es handelte sich um den Kurs mu l 52 des Oberstufenzentrums „Anna Freud“, Berlin.

Volksmusikforschung in Bukarest, ab 1956 freischaffender Komponist und Musikwissenschaftler. Nach dem Sturz Ceauceşcus wurde Bentoiu zum ersten Präsidenten des rumänischen Komponistenverbands ernannt, verzichtete aber 1992 auf diese Position, um sich seinem Schaffen widmen zu können. Bentoiu erhielt zahlreiche Kompositionspreise in ganz Europa.

Je rigoroser eine Diktatur ist, desto mehr achtet sie ihre Musik. In der Verfertigung verbindlicher theoretischer Leitlinien und ihrer praktischen Durchsetzung kommt den Diktaturen der Sowjetunion und der Volksrepublik Rumänien eine besondere Rolle zu: Nirgendwo sonst wurde die ideologische Anpassung der Musik so konsequent wissenschaftlich betrieben wie in diesen beiden Ländern des ehemaligen Ostblocks.

Während sich jedoch die Komponisten der Sowjetunion einer ständigen internationalen Aufmerksamkeit gegenüber sahen, erfolgte die Kontrolle der rumänischen Musik in einem hermetisch abgeschlossenen Prozess, über den kaum Informationen ins Ausland gelangten.

Der Maßstab für die Entwicklung einer neuen, nicht den Traditionen verbundenen Musik war der von Chrennikov etablierte Sozialistische Realismus, der für den gesamten Ostblock verbindlich war, in Rumänien jedoch besonders streng durchgesetzt wurde. Die noch Ende der 1940er Jahre in Rumänien gegründete „Kommission zur Regelung des Kunstschaffens" sollte ebenso nachdrücklich wie präzise „die Tätigkeiten der Komponisten in geregelte Bahnen führen", indem sie jährlich rund tausend rumänische Kompositionen analysierte, auswertete, freigab oder verbot, und den Komponisten konkrete Hinweise für die Verbesserung ihrer Werke gab. Der Musikwissenschaftler Octavian Lazar Cosma schreibt über die Atmosphäre der 1950er Jahre: „Komponisten wurden entlassen, marginalisiert, manche verhaftet und zum Bau des Donau-Schwarzmeerkanals geschickt; man inszenierte auch öffentliche Arbeitssitzungen mit Musikern, denen man gesellschaftliche Anklagen vorwarf, die schwer wiegende Auswirkungen auf ihre berufliche und musikalische Laufbahn haben sollten." Ein Großteil der rumänischen Komponisten unterwarf sich dem Diktat und begann, Massenlieder und Hymnen auf Stalin zu schreiben. Einige wenige jedoch verließen den von der Partei gesteckten Rahmen und nahmen Sanktionen in Kauf.[2]

Zielsetzung von „sozialistisch-realistischer" Musik in Schlagworten:

„Ein realistischer Künstler steht positiv zum Leben, will das Leben mitgestalten und schöner machen helfen.

Der realistische Künstler erkennt ein breites Publikum an und will für dieses schaffen."[3]

„Was sind die Prinzipien des musikalischen Realismus im Sozialismus?

2 Einladungstext zum Symposium „Komponieren unter Verdacht: Pascal Bentoiu und Ştefan Niculescu", Oldenburg 2007.

3 Walther Siegmund-Schultze, *Ziele und Aufgaben der sozialistischen Musikerziehung*, in:. *Handbuch der Musikerziehung*, Erster Teil, Leipzig 1967, S. 55.

1. Der sozialistische Komponist ergreift für das neue Leben Partei und [...] schafft solche Bilder und Gestalten, die dem gesellschaftlichen Fortschritt dienen und beispielhaft [...] einzuwirken vermögen auf den Kampf der Arbeiterklasse für den Sieg des Sozialismus und Kommunismus. [...]

2. Um anzusprechen, um belehren und aktivieren zu können, geht der sozialistische Komponist von den großen Traditionen der Vergangenheit aus, von den vertrauten Intonationen, Liedern, Tänzen und sonstigen traditionellen musikalischen Gestalten [...].

3. Der Komponist des sozialistischen Realismus verwendet eine klare Gefühls- und Gedankensprache, die sich in Überschaubarkeit der Form und einer auffaßbaren Melodik äußert. [...]"[4]

Durch diesen Einstieg begegneten die SchülerInnen dem Werk mit einer bewussten, ernsthaften Grundhaltung: Die Komposition war für sie „ernst" und hatte mit dem „echten Leben" zu tun, es war nicht ein „beliebig" komponiertes Konzert, in dem sich ausschließlich „künstlerische Fantasie" ausdrückte. Sie begegneten hier einer Person und einer Situation. Dies bedeutete somit die bewusste Festlegung des Werkes, auf die Gefahr hin, zu einer Überinterpretation zu gelangen – doch dieses Polarisieren schien mir im Sinne der didaktischen Reduktion legitimiert, da es ermöglichte, EINE Lesart des Werkes klar zu formulieren, die im Anschluss wiederum kontrovers diskutiert werden kann.

Vor diesem Hintergrund folgte nun die Annäherung an den ersten Satz in drei separaten Hördurchgängen mit jeweils explizit vorgegebenen Aufgabenstellungen.

I. **Moderato (Überschrift der Schüler: „Gefahr")**

In den folgenden Hördurchgängen sollten die SchülerInnen sich nach jeweils vorgegebenen Höraufgaben mit der Wirkung des Satzes auf sie auseinandersetzen:

1. Suchen Sie nach farblichen Entsprechungen für den Ausdrucksgehalt des Stückes. Stellen Sie in einer Linie die farbliche Entwicklung dar, in der Sie den musikalischen Verlauf abgebildet empfinden!

2. Beschreiben Sie jetzt den emotionalen Gehalt des Gehörten und ergänzen ihn zu der Farbe!

4 Siegmund-Schultze, *Ziele und Aufgaben*, S. 59.

Takte	Spielminute ca.	Farbzuordnung	Emotionale Zuordnung	Thematischer Einsatz von Instrumenten
1–12		schwarz/dunkel	bedrückt, düster, chaotisch	Bass/Fagott
13–24	0'30	blau	verwirrt, traurig	Cello/Bassklarinette
25–36	1'00	blau/grün	bedrückt, verwirrt, gespannt	Bratsche/Horn
37–48	1'30	(blau) grün	hoffnungsvoll, aufbrausend	Violine/Flöte/Oboe
49ff	1'56	grün/orange	zuversichtlich, erleichtert	Violine solo
ab ca. 57ff	ab ca. 2'10 / 2'20	blau/grün/hell	erleichtert – bedrückt – zwiegespalten, langsam wieder bedrückter	
97ff	3'58	schwarz/dunkel	hoffnungslos	Blechbläser-„Fanfare"

3. Entwerfen Sie entweder eine fiktive Handlung zu dem Gehörten in Form einer Szene oder ein Standbild!

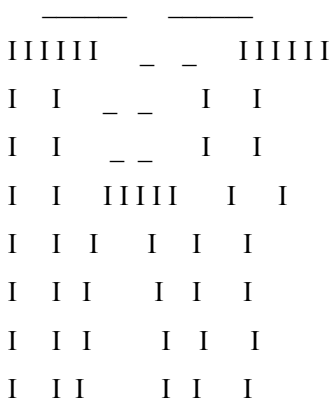
Die Handlungen, die die SchülerInnen assoziierten, hatten mit den in 1.) empfundenen Gefühlsebenen zu tun: Ein Gang durch ein dunkles Haus, darin jemand, der den Weg nicht findet, immer wieder wird er gehindert, wenn er denkt, er sei nah am Ziel, für kurze Zeit (Beginn Geigensolo) scheint es, als habe er sein Ziel erreicht.

Übertragen auf den Geigenpart wurde folgenderweise formuliert: „Das Soloinstrument kann sich immer nur phasenweise gegenüber dem Orchester behaupten, es wird immer wieder eingeengt."

Eine sehr starke Wirkung entfaltete ein Standbild, das zwei Schülerinnen und ein Schüler entwarfen: Eine Person befindet sich in der Mitte, in sitzender Haltung. Sie sitzt nicht unbequem, doch will eigentlich nach oben drängen – rechts und links von ihr jedoch befinden sich zwei andere Personen, die ihr subtil die Hände auf die Schultern legen, nicht gewaltsam, doch konsequent ihren Aktionsradius damit begrenzen. Im ersten Augenblick scheint es fast, als lägen die Hände begütigend, beschwichtigend oder stärkend auf den Schultern, doch der feste Blick und die starre

Haltung vermitteln, dass es nicht um Wohlbefinden geht. Sollte dieses Standbild anfangen sich zu bewegen, so vermutet man, würde die Person sich zwar erheben können, losgelassen jedoch würde sie nicht werden.

Eine Skizze des Standbildes, die ein wenig Deutungsoffenheit zwischen aktiven und passiven Anteilen zulässt, könnte so aussehen:



Die mittlere Person, im übertragenen Sinne für „die Geige“ oder „der Komponist“ oder „das Individuum“ – die Schüler fanden auf diese Weise eine einerseits treffende, doch andererseits hinreichend offene Ausdeutung des musikalischen Geschehens und Kontextes.

4. Bei einem weiteren Hördurchgang entstand mit Hilfe von Karteikarten, auf denen je ein Element stand, über das der/die betreffende SchülerIn etwas sagen sollte, eine musikalische Bestandsaufnahme:

- langsames Grundtempo;
- zunehmende dynamische Entwicklung;
- Sologeige und Tutti Orchesterbesetzung;
- rhythmischer Verlauf mit „Stolpereffekten“.

Würde das Gehörte vor der Doktrin des „sozialistischen Realismus“ bestehen? Die SchülerInnen verneinten einstimmig: Es klänge nicht positiv-optimistisch genug, nicht altbekannt und „schön“, lasse sich nicht zu repräsentativen Zwecken einsetzen, es verbreite eher eine kritische Stimmung.

II. Presto (Überschrift der Schüler: „Leben“)

Beim Kennenlernen des zweiten Satzes sollten die SchülerInnen selbst aktiv werden, wobei es wiederum drei Hördurchgänge gab:

1. „Lassen Sie sich von der Musik anregen, sich frei im Raum zu bewegen!“

Die KursteilnehmerInnen verteilten sich im Raum und begannen, zunächst zögerlich, Schritte beim Hören der Musik zu setzen.

2. „Versuchen Sie, den Grundrhythmus des Stückes motorisch zu übernehmen!“

Beim erneuten Hören des Satzes machten die SchülerInnen Arm- oder Tanzbewegungen, sie schnipsten, klatschen oder stampften, im Bemühen, entweder die Achtel- oder die punktierten Viertelnoten in Bewegung umzusetzen:

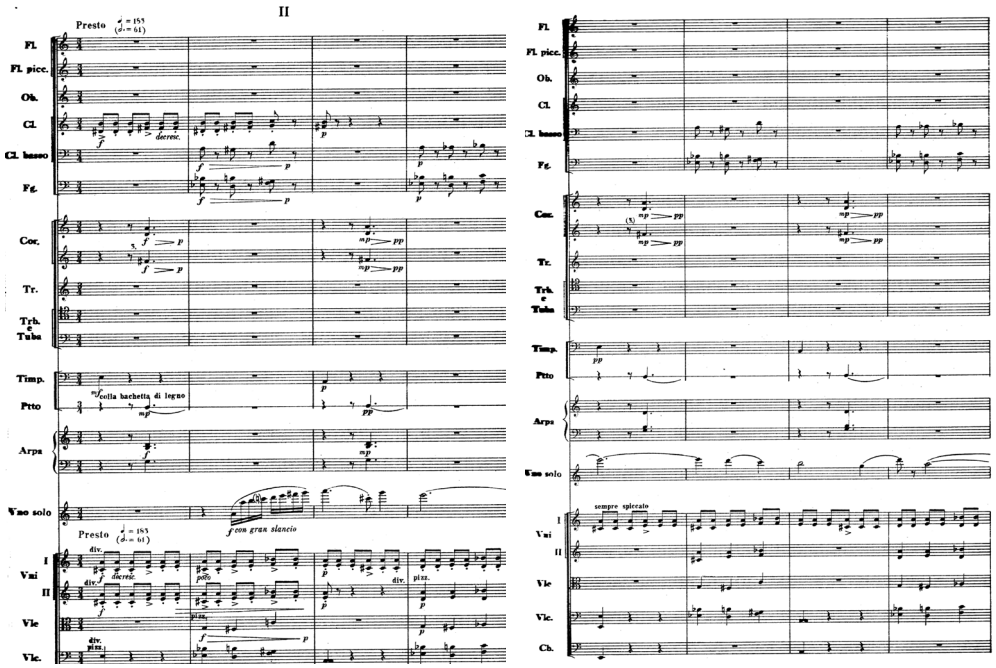


Abb.1:
Pascal Bentoiu, *Violinkonzert* op. 9, 2. Satz, Partitur, S. 46 f.
© Editura Muzicală,

Nach knapp vier Hörminuten wurde die Musik unterbrochen, und die SchülerInnen sollten versuchen, den Rhythmus ohne das Hörbeispiel weiter zu halten. In einer viertelstündigen Phase wurde der Grundrhythmus rekonstruiert und in Notenschrift notiert, so dass er danach von allen „verstanden“ wurde und gestaltet werden konnte.

Die drei rhythmischen Ebenen von Viertel-, Achtel- und punktierten Viertelnoten wurden übereinander notiert und als rhythmische Übung mit Wechsel der Stimmen

eingeübt. Die SchülerInnen wählten Perkussionsinstrumente, die den Rhythmus besonders markant wiedergeben sollten: Guiro, Handtrommel, Claves und Cabassa.

3.) Beim dritten Hören sollten die SchülerInnen versuchen, den eingeübten Rhythmus auf den Instrumenten zum Hörbeispiel im Originaltempo begleitend zu spielen. Deutlich wurde, dass es immer wieder Stellen gibt, an denen die Komposition rhythmisch „ausbricht", an denen der rhythmische Aufbau überlagert wird. Für die SchülerInnen wurden diese Stellen geradezu körperlich spürbar, da es für sie meistens unmöglich wurde, den Rhythmus weiter durchzuhalten.

Der Satz wurde von den SchülerInnen als außerordentlich vielschichtig, abwechslungsreich und lebensfroh beschrieben. Die KursteilnehmerInnen äußerten große Überraschung darüber, dass auch dieser Satz Teil des zuvor als so düster empfundenen Violinkonzertes ist. Im Tafelbild ergab ihr Fazit:

- schneller, lauter einsetzend und von gleichmäßigerer Entwicklung als der erste Satz;
- markante Punktierungen und versetzte Rhythmen, energiegeladen;
- Charakterbezeichnung „feurig";
- Klangfarbe: „ausstrahlend";
- Geige: „präsent, subjektiv".

III. Adagio (Überschrift der Schüler: „Einsamkeit")

Aus zeitlichen Gründen konnte der Kurs sich mit dem dritten Satz nur noch kurz auseinandersetzen. Eine kurze kreative Aufgabe bei wiederum dreimaligem Hören der ersten vier Satzminuten diente dazu, eine substantielle Empfindung gegenüber dem Ausdruck dieses Satzes hervorzurufen:

Aufgabe: „Stellen Sie sich vor, die Sologeige wäre eine Person, und skizzieren Sie ein Bild zu der Musik, die Sie hören. Was ist das für eine Person? In welcher Umgebung befindet sie sich? In welcher Beziehung steht sie zu anderen Personen (ausgedrückt durch die Orchesterinstrumente)?"

Die Ergebnisse zeigten wiederum einige Übereinstimmung: Die Beschreibungen dieser Person lauteten „ruhig, gelassen, einsam, melancholisch", auch „schwach". Auf fast allen Bildern waren keine anderen Menschen vorhandenen – und wenn doch, dann mit einer gewissen Distanz (Zuwinken, Zurufen) zu der „Hauptperson".

Abb. 2:

Schülerassoziation zu Pascal Bentoiu, *Violinkonzert*, 3. Satz

Die Landschaften – unter Sternenhimmel, an einem Fluss, unter Bäumen – wurde als „beruhigend", „weitläufig" oder „leer" gekennzeichnet. Bestimmende Assoziation war somit die Einsamkeit dieser Person, die sich jedoch nicht nur negativ, sondern auch positiv ausdeuten ließ. Musikalisch ausgedrückt nahmen die SchülerInnen nur wenige und flüchtige Dialoge der Sologeige mit anderen Instrumenten wahr, vielmehr betonten sie das „Schweben" über bzw. neben den Orchesterinstrumenten oder das „Überstimmt-Werden".

Bezogen auf den Ausgangspunkt der Begegnung mit Bentoius *Violinkonzert* versuchten die SchülerInnen, ihre Ergebnisse zu interpretieren: Die Entwicklung des Violinkonzerts lasse sich so deuten, dass das durch die politische Situation bedrängte Individuum zu einem Weg der Konzentration auf sich selbst gelange, vielleicht einer Art „inneren Emigration".

Eine mögliche Deutungsweise, die sicherlich ihre Berechtigung hat, aber nur eine neben ebenso möglichen anderen. Ist es sinnvoll, hilfreich, legitim, Musik durch das Lenken und Reflektieren von Assoziationen zu deuten, und lassen die gemachten Assoziationen auch Rückschlüsse auf musikgeschichtliche Kenntnisse im Allgemeinen zu? Abschließend wurde der methodische Zugriff auf diese Fragestellungen hin reflektiert, und neben der Feststellung, dass man Orchestermusik, die Gattung des Violinkonzertes, eine Kompositionssprache des 20. Jahrhunderts und eine Kurzbiografie kennengelernt sowie musikalische Kategorien wiederholt habe, wurde von den SchülerInnen eine wichtige Quintessenz benannt: Kompositionen sind an einen Kontext gebunden, an den der Entstehung, aber auch an den der Rezeption, der Zuhörer. Auch ihr Verständnis und ihre Ausdeutung sind historisch wie persönlich geprägt und beeinflussbar.

Konzert für Cello und Orchester op. 31 (1989)

Elena Agapia Rotărescu

Das letzte von Pascal Bentoius vier Instrumentalkonzerten entstand, nachdem er bereits acht Symphonien, drei Opern und fünf seiner sechs Streichquartette geschrieben hatte. Die ersten drei Konzerte – *Konzert Nr. 1* für Klavier und Orchester op. 5 (1954), *Konzert* für Violine und Orchester op. 9 (1958), *Konzert Nr. 2* für Klavier und Orchester op. 12 (1960) – stellen Etappen einer kontinuierlichen Entwicklung dar. Das *Cellokonzert* hingegen hat einen anderen Charakter: Es ist rhythmisch pointiert und bildet, wie der Komponist gegenüber Elenea Rotarescu äußerte, ein groteskes Spinnennetz, das sich allmählich entwickelt und in dessen ersten Satz das Cello sich verfängt. Im zweiten Satz entspinne sich, so Bentoiu, eine eine Art immaterieller ausgedehnter Träumerei, und der dritte Satz sei eine virtuose Fantasie im Stile Shakespeares.

Das *Cellokonzert* ist eine philosophische Klangdichtung, basiert dabei aber auf einer streng logischen Bauweise. Denn das Stück gründet sich auf Ordnungsprinzipien, die alle aus einer einzigen Ausgangsform abzuleiten sind. Pascal Bentoiu schafft hier ein Wechselspiel zwischen einer modalen Grundsubstanz und ihren Möglichkeiten, sich in einer architektonischen Struktur zu konkretisieren.

Etwa 15 Jahre vor seinem *Cellokonzert* kreierte Bentoiu ein eigenes modales System.[1] Mit dieser Technik komponierte er seine ersten drei Solokonzerte, die zwei Opern *Amorul doctor* op. 15 (*Die Liebe als Arzt*) und *Hamlet*, die Radiooper *Jertfirea Ifigeniei* (*Iphigenies Opferung*), Lieder sowie die *Symphonien 4* bis *8* und die *Streichquartette 4* bis *6*. Insbesondere die Sinfonien und die Quartette fußen auf einem einzigen Modus, der jeweils für ein Stück erfunden wurde. Diese Modi erlauben es Bentoiu auch, Farben zu konstituieren, um eine musikalische Aussage zu formulieren. „Im *Cellokonzert* haben wir es mit einer monomodalen, in sich geschlossenen Technik zu tun, die *per se* ein modales System konsolidiert." Bentoiu verwendet hier einen Grundmodus von besonders komplexer innerer Symmetrie (inklusive aller Umkehrungen und Krebsformen), den er bereits in der *Sinfonie 6 Culori* (*Farben*) ausgiebig nutzte und der im *Cellokonzert* noch weitere Facetten gewinnt.

1 Seit Bentoiu modal komponiert, arbeitet er nicht mehr am Klavier – ähnlich wie Wagner, Debussy, Ravel und insbesondere Enescu.

Teil I Quasi Lento ♩ = 48–54

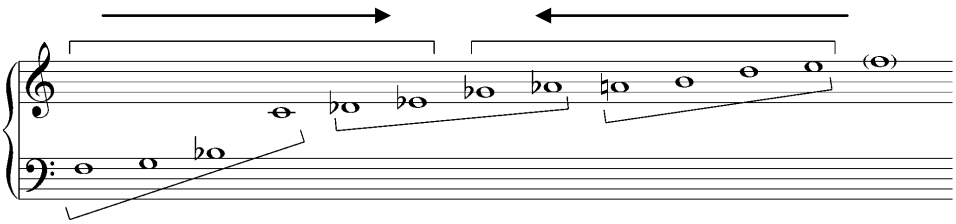


Abb. 1

In der *6. Symphonie* wird jeder der sechs Sätze mit einem Farbton assoziert: Schwarz, Rot, Grün, Gelb, Blau und Weiß. Jeder Satz benutzt die vier möglichen Transpositionen des Grundmodus. Im *Cellokonzert* wird der Grundmodus dann auf eine andere Art verarbeitet, so dass zwei völlig unterschiedliche Texturen entstehen, auch wenn sie auf ein und demselben Grundmodus basieren. Die Kernidee der Komposition ist es, eine homogene musikalische Struktur vorzustellen, die trotz der unterschiedlichen Klangenergien von Soloinstrument und Orchester von beiden geteilt wird. Jeder der drei Sätze basiert auf einer „Fundamentalen", die den leeren Saiten des Cellos entspricht *g, c, d* und in der Coda *a*.

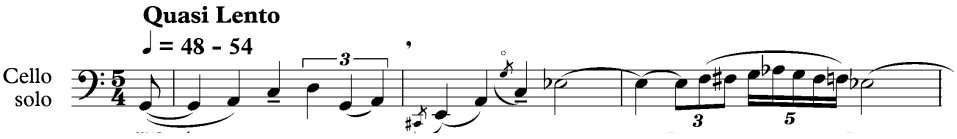


Abb. 2
Pascal Bentoiu, *Concert pentru Violoncel şi orchestră*, 1. Satz, T. 1–3

Der immer gleiche Grundmodus wird von Bentoiu im Orchester sehr konsequent angewendet: Es entfaltet eine abwärtssteigende Textur, die sich strikt an die Töne des Modus hält. Im Cello-Part dagegen wird der Modus mit ornamentalen Umspielungen angereichert und erweitert.

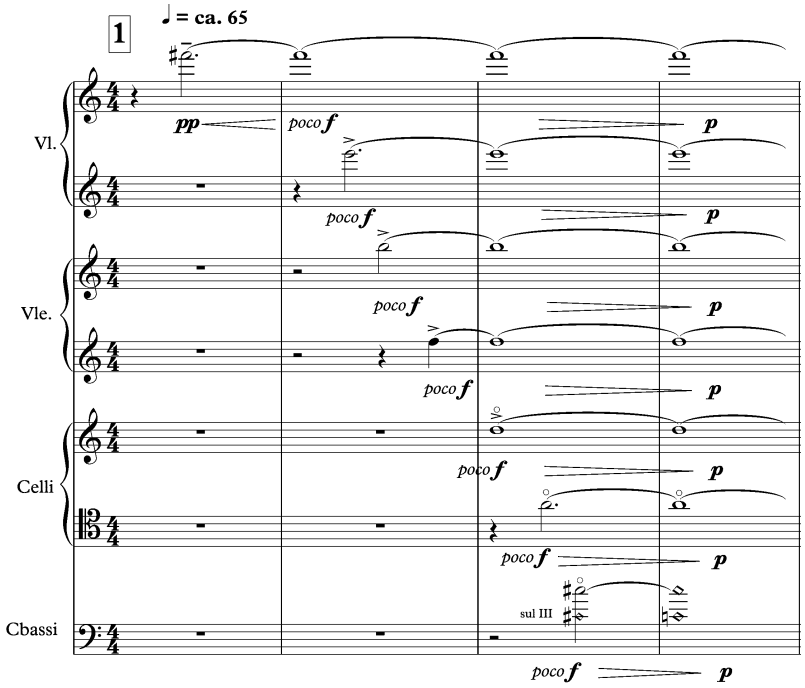


Abb. 3
Pascal Bentoiu, *Concert pentru Violoncel şi orchestră*, 1. Satz, T. 17–20

Der Kopfsatz beginnt mit einer Einleitung des Solo-Cellos. Vier orchestrale Abschnitte schließen sich an, die sich hinsichtlich der Klangfarben und durch struktuelle Eigenschaften deutlich unterscheiden. Der erste Abschnitt besteht aus 27 Takten (vier Takte vor Ziffer [1]): eine Auseinandersetzung zwischen Soloinstrument und Streichern des Orchesters, endend mit einem Flageolett des Solo-Cellos auf e^3.

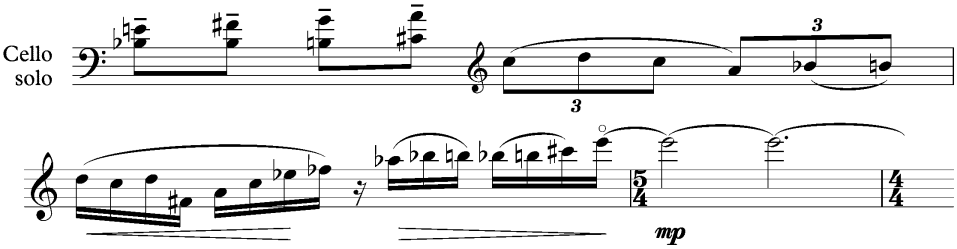


Abb. 4
Pascal Bentoiu, *Concert pentru Violoncel şi orchestră*, 1. Satz, T. 41–43

Anschließend löst ein brillianter technischer Impuls des Solisten, der die Umkehrung des Grundmodus verwendet, einen symphonischen Prozess aus, der zu einer vibrierenden Klangfläche führt.

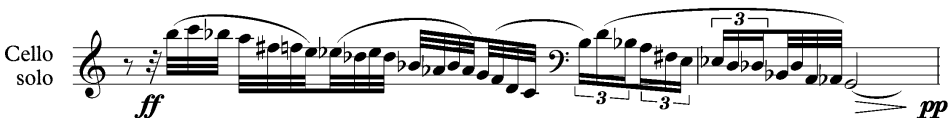


Abb. 5
Pascal Bentoiu, *Concert pentru Violoncel şi orchestră*, 1. Satz, T. 21–22

Auch der zweite Abschnitt (Ziffer [4] bis 4 Takte nach Ziffer [7]) arbeitet mit der Umkehrung des Modus, diesmal in den Holzbläsern, mit punktuellen Interventionen der tiefen Streicher. Die Spannung zwischen dem Solisten und den Klangfarben des Orchesters wird immer intensiver, da das Cello die Entwicklung der Klangereignisse extrem kontrolliert und beherrscht. Es bleibt die dominierende Größe – unabhängig davon, wie die Einwürfe des Orchesters beschaffen sind. Nach 31 Takten (der Abschnitt hat also fast dieselbe Dauer wie der vorausgehende) endet auch dieser Teil mit einer Generalpause des Orchesters, und wieder klingt das Cello in hoher Lage fort, diesmal auf dem Ton d^3.

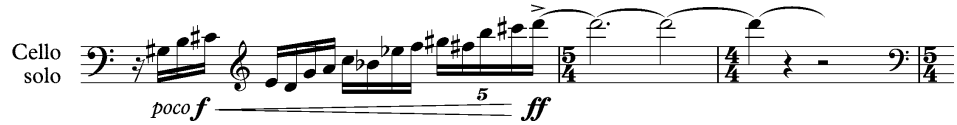


Abb. 6
Pascal Bentoiu, *Concert pentru Violoncel şi orchestră*, 1. Satz, T. 73–75

Im weiteren Verlauf der Komposition verdichtet sich der Orchestersatz, und die Abschnitte werden länger. Zugleich mehren sich die Einsätze des Cellos, so dass sich der Ausdrucksgehalt der symphonischen Faktur intensiviert.

Die folgende Abbildung beschreibt diesen Prozess.

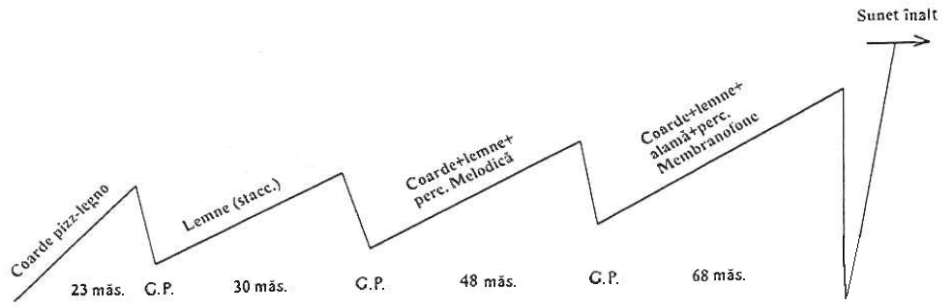


Abb. 7

Der dritte Abschnitt (Ziffer [7] + 4 Takte) unterscheidet sich von den vorangehenden durch eine neue und komplexere Kombination der Klangfarben. Nach einem Dialog von Holzbläsern und Streichern finden beide Gruppen allmählich zusammen. Der Solist schlägt Brücken zwischen den Orchesterteilen; außerdem spielt er fulminante rhythmische Arabesken. Der Grundmodus des Werks erscheint im Orchester nun eine kleine Terz höher transponiert; das Cello nimmt diesen Impuls auf und führt ihn energisch weiter.

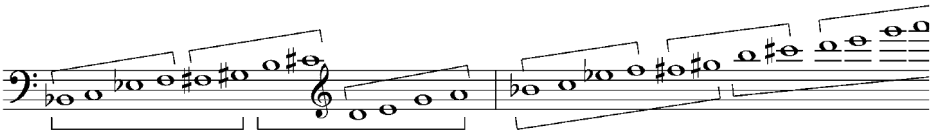


Abb 8

Anschließend erklingt im Orchester eine Variante des Modus, während das Cello auf dessen Grundgestalt verweilt. So kommt es zu einer Kluft zwischen Formen des Modus, die keinen gemeinsamen Ton haben; doch bleibt die Klangsubstanz homogen. Diese Homogenität resultiert aus der Summe der aufeinander folgenden Gestalten, die strukturell die Klänge formen. Die Reihung der Klangfarben wird im vierten Abschnitt D (Ziffer [13] – vier Takte vor Ziffer [21]) nach und nach durch Blechbläser und alle anderen Orchesterinstrumente erweitert, bis das volle Tutti erreicht ist: neben dem kompletten Streicherklang zwei Flöten, eine Oboe, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, jeweils ein Horn, Trompete und Posaune sowie Schlagzeug und Celesta.

Insgesamt vermittelt der Abschluss des ersten Satzes Klarheit, vermeidet Mehrdeutigkeit. Die Architektur der Klangräume folgt einer Regel, symmetrische Proportionen als Gegengewicht zur Rigorosität des Ausdrucks auszubilden. Konsequent wird auch der letzte Abschnitt der Partitur durch eine Generalpause des Orchesters beendet, die allerdings wiederum durch einen langen Ton – diesmal von den Bratschen im ppp – überbrückt wird. Damit wird im Kopfsatz des Konzerts jede Generalpause des Orchesters von einen Flageolett-Ton, einem nicht vibrierenden Ton oder einer langen Note überbrückt, die Intervalle der Grundform spiegelnd (große Sekunde, kleine Terz, große Sekunde).

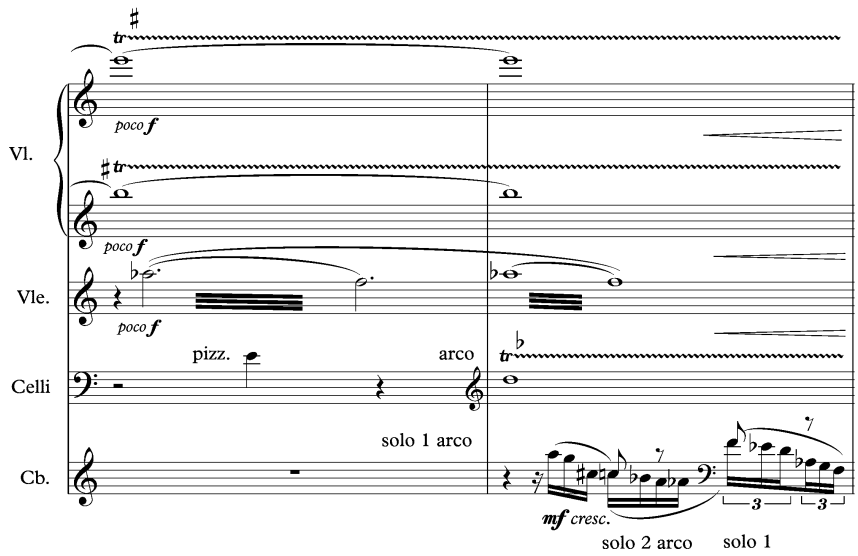


Abb. 9
Pascal Bentoiu, *Concert pentru Violoncel şi orchestră*, 1. Satz, T. 41–42

Trotz solcher strukturellen Details entzieht sich der Kopfsatz des *Cellokonzerts* mit seinen rege wechselnden, oft asymmetrischen Metren (5/4 – 4/4; 5/8 – 2/4; 7/4 – 4/4 – 5/4 etc.) und seinen vielgestaltigen Verzierungen in der solistischen Stimme einer genauen Kontrolle der Form. Die Partitur vermittelt den Eindruck formaler Freiheit. Dennoch ist die Struktur nicht beliebig. Der Komponist präsentiert einen Diskurs, in dem man zwar, anders als im *Konzert Nr. 2 für Klavier und Orchester*, kein charakteristisches Thema ausmachen kann, das in unterschiedliche musikalische Abenteuer verwickelt wird. Aber es gibt zwei grundlegende Kompositionselemente, nämlich die Bedeutung von Klangfarben und die Kontinuität der musikalischen Struktur.

Nach der Einleitung ändert sich das Tempo kaum; es bleibt beim „quasi lento" (♩ = 48–54 bis zu ♩ = 66), und der konzertante Gestus des Soloparts bleibt kontinuierlich eingehüllt von einem orchestralen Gewebe, dessen Einzelstimmen sich zwar in homophonen Abschnitten treffen, doch stets ihre Individualität wahren. Offenkundig hat die polyphone Struktur für den Komponisten Priorität gegenüber der Harmonik.[1]

Die Zusammenklänge sind strikt auf den Tönen des Modus und seinen unterschiedlichen Gestalten aufgebaut. Sie werden zu einer Quelle origineller Klangkonfigurationen, die Einheit stiftend auf die Makrodimension des modalen Materials ein-

1 George Enescu, *Contrepoint dans le miroir*, Paris usw. 1982, S. 36 : „Je suis essentiellement un poliphoniste, et non pas de tout l'homme des jolis accords enchaînés. J'ai horreur de ce qui stagne. Pour moi, la musique n'est pas un état, mais une action, c'est-a-dire un ensamble de phrases qui expriment des idées, et de mouvement qui portent ces idées en telles et telles directions".

wirken. Ein Beispiel für die instrumentale Mehrdimensionalität verschiedener Stimmen ist am Ende dieses Satzes in den Holzbläsern zu sehen, wo sieben Konturen mit jeweils eigener melodisch-rhythmischer Identität erklingen, zu denen die Streicher mit vier weiteren, von den Holzbläsern unabhängigen Konturen hinzutreten.

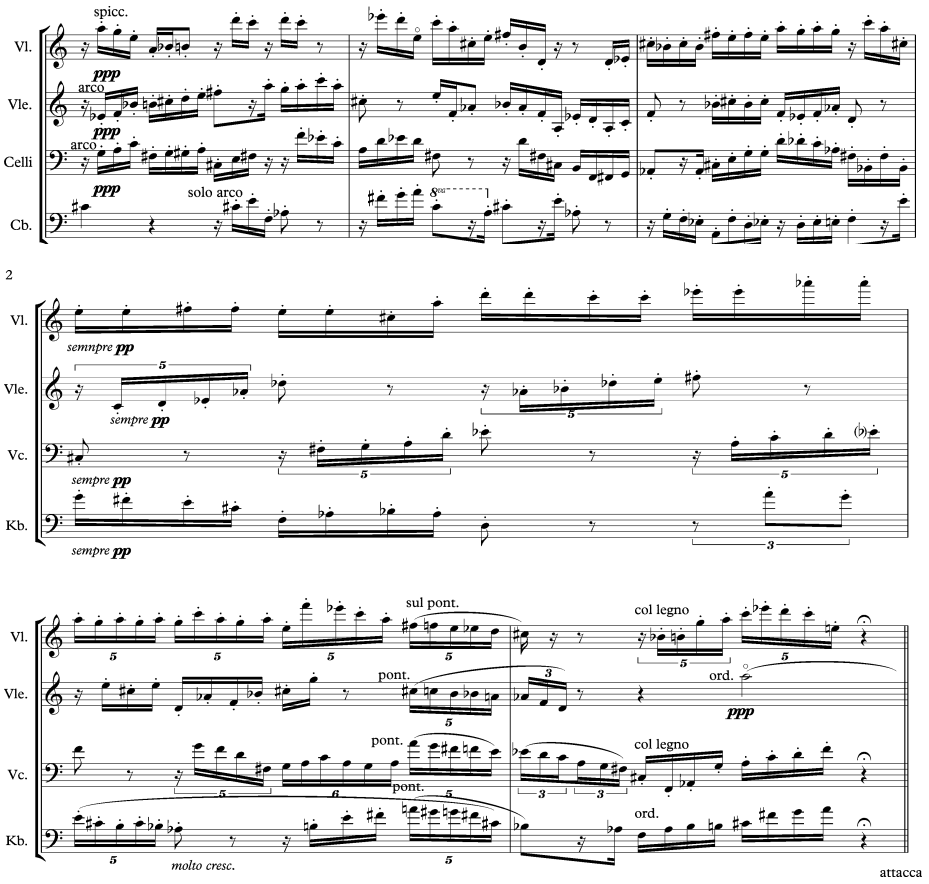


Abb. 10
Pascal Bentoiu, *Concert pentru Violoncel şi orchestră*, 1. Satz, T. 189–194

So entfaltet sich eine Klangfläche im ppp. Die anschließenden Aktivitäten der Blechbläser mit schlagzeugbegleiteten Akkordeinwürfen haben eindeutig Kadenzfunktion.

Insgesamt wird deutlich, dass sich die Klangwirkung des Kopfsatzes aus der Antinomie zwischen dem Soloinstrument und dem Orchester ergibt. Dank der oben beschriebenen modalen Strategie entfaltet sich dieser Konflikt sukzessive. Die Klangmodule werden schrittweise intervallisch und rhythmisch bereichert, bis sie immer mehr konstrastieren – obwohl sie doch vom selben modalen Ursprung stammen.

Teil II Lento 𝅗𝅥 = ca. 30

Im langsamen Satz des *Cellokonzerts* (Lento) entwickelt sich eine Synthese unterschiedlicher Ausprägungen der Gattung. Pascal Bentoiu verwendet eine polysemantische Sprache, die auf Hegels Denkweise von These, Antithese und Synthese basiert, und paart sie mit einer poetisierenden Polyphonie homophoner Klangräume. Was wie ein Widerspruch in sich klingt, wird beim Blick in die Partitur nachvollziehbar: Mixturen, Parallelführungen und multidimensionale Akkordverbindungen im Orchester werden überlagert von solistischen Einsätzen in frei-imitatorischer Polyphonie. In dieser Strategie der Multiplikation von Klangebenen spielt die Instrumentation und damit die Projektion suggestiver Klangfarben-Effekte eine wichtige Rolle. Sie erzeugt eine traumartige Atmosphäre, die sich mit der meditativ-introspektiven Atmosphäre von Beethovens *Klaviersonate* op. 27 Nr. 2 („quasi una Fantasia") vergleichen lässt. Bentoius „traumartige Klangebenen" bestehen aus lang gehaltenen Tönen der Bläser (Flöten, Klarinetten, Horn, Trompete), punktiert von Farben des Glockenspiels, der Celesta und gedämpfter Streicher.

Die Form folgt einem Variationsprinzip und basiert strukturell auf der Grundgestalt des Modus. In der Makro-Dimension besteht diese „Konzert-Dichtung" aus einem einzigen Bogen, der die drei Teile überspannt, aus langgehaltenen Tönen besteht und elastische Klangräume schafft, die nicht nur Brücken zwischen den einzelnen Abschnitten spannen, sondern auch die Entwicklung des musikalischen Diskurses motivieren. Insgesamt entstehen zwei Sektionen (im Verhältnis des goldenen Schnitts angelegt), die jeweils auf zwei Modi basieren (auf *e* und *f* sowie auf *g* und *h*). Die Taktanzahlen dieser vier Versionen des Modus stehen im Verhältnis einer Fibonacci-Reihe zueinander.

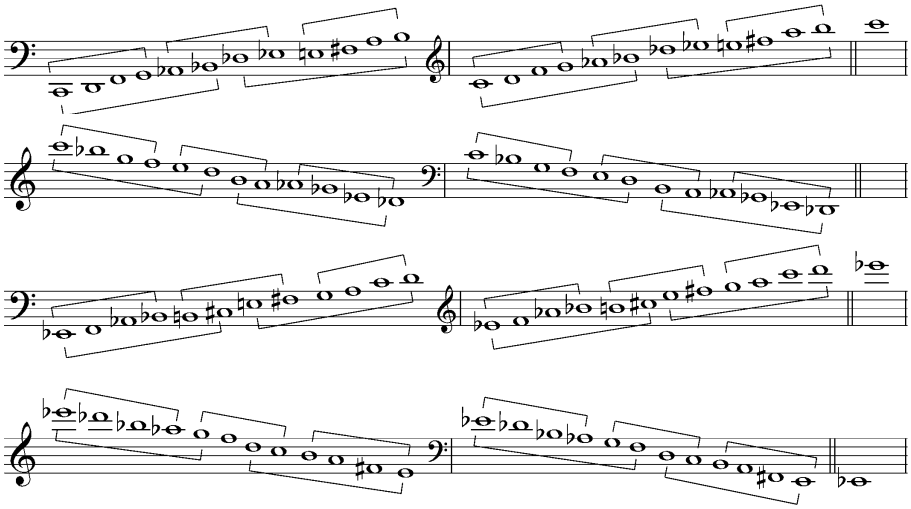


Abb 11

Die Anordnung der vier Modi erfolgt aufsteigend und mit besonderer Expressivität, und auch in der Folge der absteigenden Modi bleibt die Aufwärtsrichtung der Schlusstöne des jeweiligen Modus erhalten: *c-des-es*. Gleichzeitig stimmen die modalen Transpositionen mit den leeren Saiten des Cello überein und eröffnen somit einen idealen Raum für die Entfaltung eines solistischen Diskurses. Verteilt werden die modalen Strukturen gleichmäßig auf responsoriale Einsätze von Soloinstrument und Orchester. Allerdings werden die Modi auf dem Tonzentrum *c* aufgebaut. Die Solostimme erhält (wie erwähnt) reiche Verzierungen, die den Modus mit einer gewissen Freiheit bereichert.

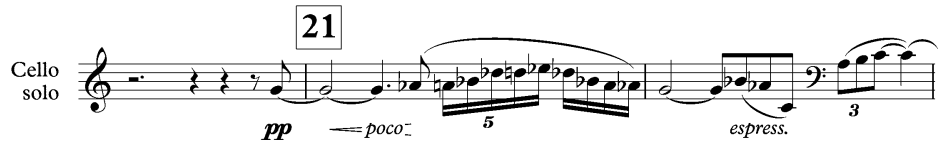


Abb. 12
Pascal Bentoiu, *Concert pentru Violoncel şi orchestră*, 2. Satz, T. 200–202

Innerhalb der ökonomischen musikalischen Textur werden die Modi folgendermaßen verwendet:

Bei Ziffer [24] wird der Modus in der Grundgestalt durch seine Umkehrung ersetzt (Ziffer [24]).

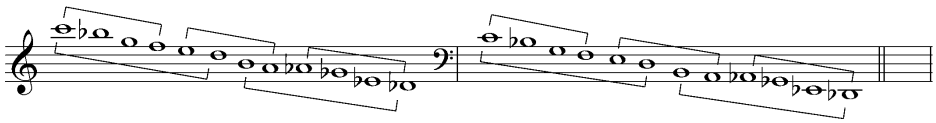


Abb 13

Bei Ziffer [26] erscheint der Modus *g* (*e* transponiert auf *mi b/es*), bei Ziffer [28] gefolgt von seiner Umkehrung, und wandelt sich schließlich in Modus H.

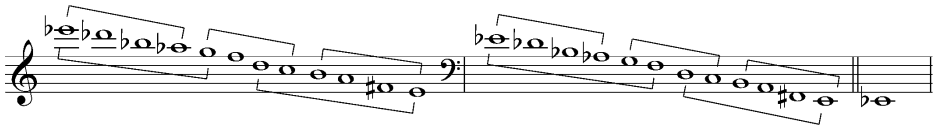


Abb. 14

Auch in diesem Fall nutzt der Komponist modale Strukturen sowohl in ihrer Originalgestalt (mit Klangzentrum auf *c* in der tiefen Lage) als auch in den Umkehrungen des Modus E und seiner Transpositionen eine Terz höher (Modus G – auf *c*).

Die konzertante Anlage der Partitur korrespondiert mit der konzertanten Disposition des orchestralen Klangraumes. Sobald ein neuer symphonischer Kontext beginnt, basiert er zunächst auf individuellen Einsätzen der Instrumente – unabhängig von

der Instrumentenfamilie, aus denen diese Instrumente stammen. Hierbei spielt die Celesta, begleitet von Vibraphon und Glockenspiel, eine wichtige Rolle.

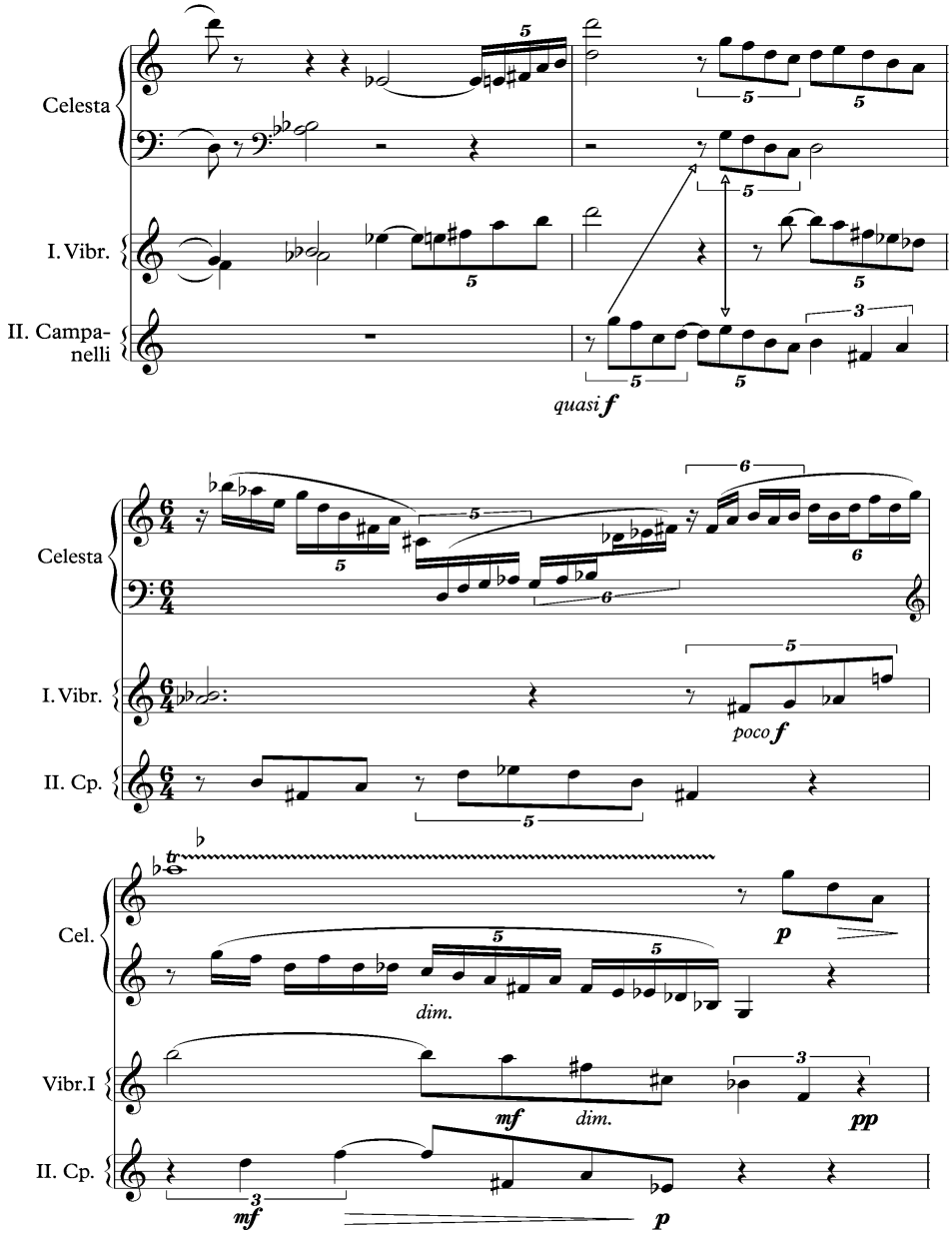


Abb. 15
Pascal Bentoiu, *Concert pentru Violoncel şi orchestră*, 2. Satz, T. 218–219

Der Dialog zwischen den Instrumenten entfaltet sich nach den Prinzipien von Imitation und Polyphonie wie z. B. der im Notenbeispiel gezeigte Diskurs von Flöte und Klarinette, deren Stimmen sich unabhängig voneinander entwickeln und nur punktuell mit den Streicherstimmen verbunden sind.

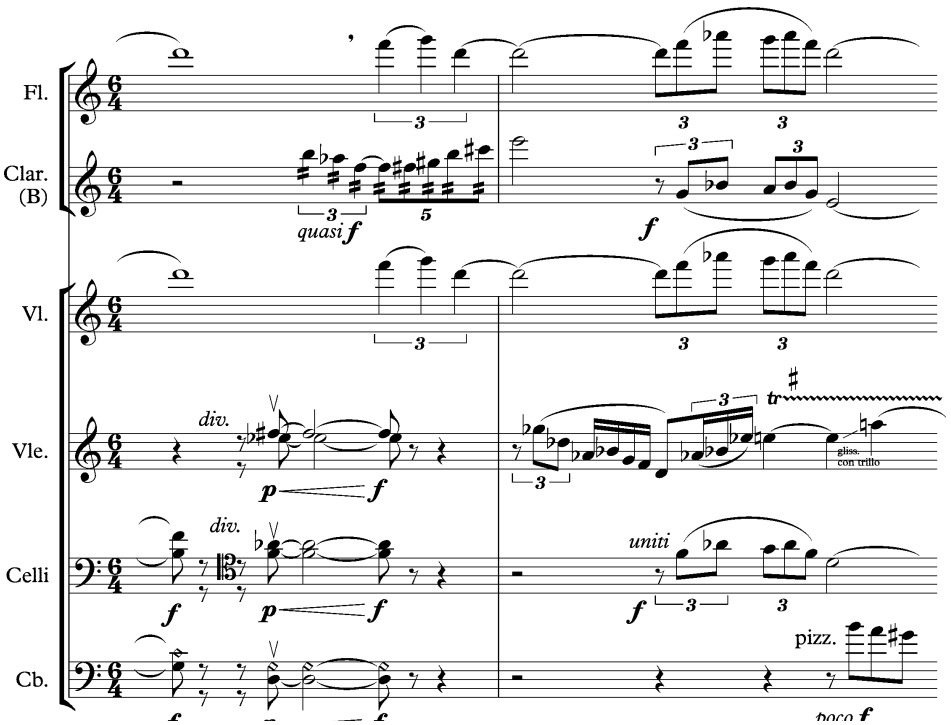


Abb. 16
Pascal Bentoiu, *Concert pentru Violoncel şi orchestră*, 2. Satz, T. 218–219

In diesem responsorial-polyphonen Netz spielt auch der Solist mit. Sein Einsatz wird fünf Takte nach Ziffer [24] von der Cello-Stimme des Orchesters imitiert, und bei Ziffer [26] wird dann ein Teil der Kontur von den Violinen übernommen – oder umgekehrt, die solistische Violinstimme des Orchesters wird vom Solo-Cello imitiert.

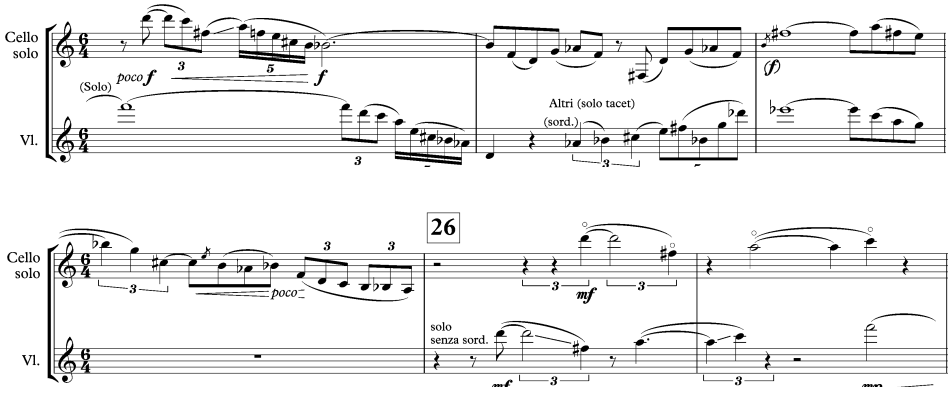


Abb. 17
Pascal Bentoiu, *Concert pentru Violoncel şi orchestră*, 2. Satz, T. 240–242

Auf diese Weise entsteht eine Atmosphäre klassischer Expressivität im Ausdrucksgewand der Moderne, wie sie am deutlichsten bei Ziffer [28] zwölf Takte lang zu sehen ist.

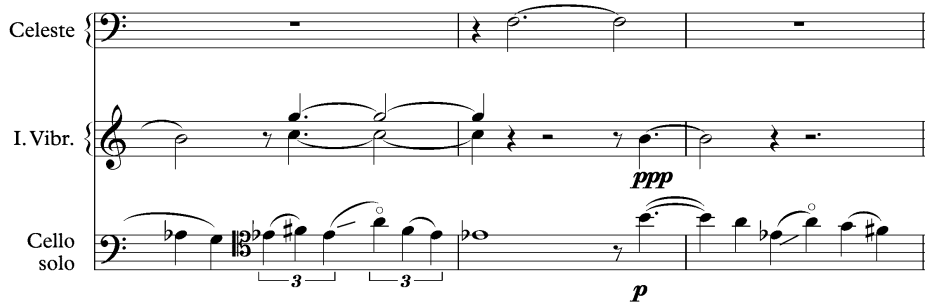


Abb. 18
Pascal Bentoiu, *Concert pentru Violoncel şi orchestră*, 2. Satz, T. 260–262

Aus dieser Perspektive ist es dann nahe liegend, den langsamen Satz des *Cellokonzerts* als Ausdruckszentrum des gesamten Werks aufzufassen.

Teil III Allegro ♩ =120

Im Finale des *Cellokonzerts* werden zwei grundlegende Besonderheiten des Kompositionsstils von Pascal Bentoiu am deutlichsten erkennbar: zum einen eine Tendenz zu Ordnung, Klarheit und logischen Vorgehensweisen auf allen Ebenen der musikalischen Textur (also einschließlich der motivischen Bausteine, der modalen Klangstrukturen, der melodisch-rhythmischen Konturen und der Klangfarben-Zusammensetzungen), zum anderen die inspirierte Konstruktion von Klangräumen,

die keinem vorgegebenen Schema folgen und sich einer „korrekten“ Bauweise entziehen. Der Komponist kontrolliert zwar die Sprache, die er gewählt hat, sie erlaubt es ihm aber, das musikalische Geschehen wie mit einem imaginären Geheimnis zu umweben. So entsteht eine „musikalische Poesie“.

In Bentoius Schaffen stehen die Rationalität des musikalischen Diskurses und eine leidenschaftliche Rhetorik einander weniger gegenüber, als dass sie sich wechselseitig bereichern. Die Hauptrolle in dieser musikalischen Dramaturgie spielt Bentoius Alchimie der Klangfarben, die charakteristisch ist für seine Kunst der Orchestrierung. Das überraschende Erscheinen von Stimmen im polyphonen Gefüge führt zu vibrierenden Klängen, die den Klangraum vertiefen, erweitern und ihm neue Dimensionen erschließen. Dennoch ist Bentoius orchestrale Technik weder eindeutig zu definieren, noch in einer klaren Theorie zu erfassen.

Im Schlusssatz seines *Cellokonzerts* (Allegro) umrahmt der musikalische Klangfarbendiskurs einen Dialog zwischen dem Solisten und dem Schlagzeug – eine Lösung, die der Komponist ähnlich auch in seinem *Streichquartett* Nr. 2 benutzt. Im *Cellokonzert* aber verwendet er größere und stärker konfigurierte Klangräume.

Der Einsatz der Schlaginstrumente wird funktional gern mit einer Rigorosität des Rhythmus' assoziiert. Im Schlusssatz des *Cellokonzerts* ist das für den musikalischen Verlauf aber nicht charakteristisch. Vom Tempo her bleibt der Puls den gesamten Satz hindurch konstant bei ♩ = 120, genau wie in allen Sätzen von Bentoius *Konzert für Violine und Orchester* op. 9. Neben dem Solo-Cello erscheinen Celesta und Vibraphon – eine Klangfarben-Kombination, die die traditionellen Schlagwerkregister erweitert. Diese starke klangliche Abhängigkeit verschiedener Instrumente hat nachgerade motivischen Charakter. Die außerordentliche Flexibilität in den Verbindungen von Klängen unterschiedlicher Instrumentenfamilien führt zu einem komplexen und ununterbrochenen polyphonen Diskurs heterogener Klangfarben.

Die kompositorische Struktur des Finales ist wie in den vorausgegangenen Sätzen deutlich wahrzunehmen. Sie basiert auf drei Sektionen, die in einen einheitlichen modalen Konstruktionsplan integriert sind, zugleich aber unterschiedliche Ausformungen der Modi erlauben. Die möglichen Kombinationen präsentieren sich in fünf Strukturen mit jeweils unterschiedlichen Möglichkeiten, bestimmte Taktmengen zu generieren. Modus I erscheint zusammen mit seiner Umkehrung, Modus J, innerhalb von 80 Takten (bis Ziffer [39]):

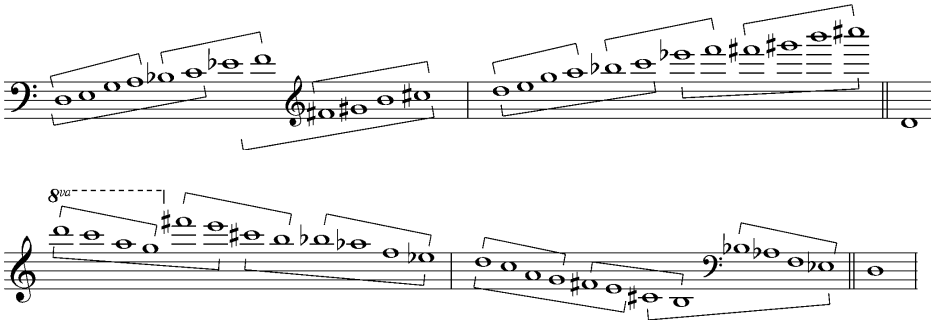


Abb. 19

Die nächsten 50 Takte (bis Ziffer [45]) basieren auf dem Modus K (mit dem Anfang auf *f* und seiner Umkehrung K).

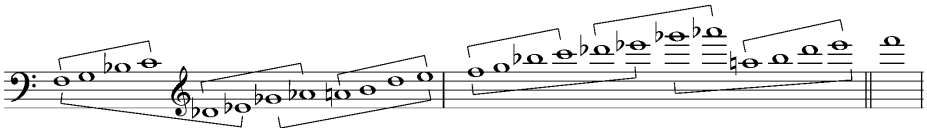


Abb. 20

Der letzte Modus M (mit dem Anfang auf *a*) erscheint nur in seiner Urform und umfasst 30 Takte (von Ziffer [45] bis zum Schluss)

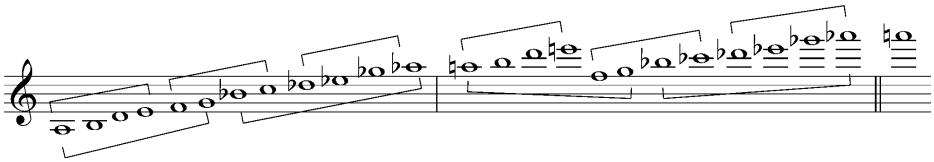


Abb. 21

Die Modi des dritten Teils sind also:

Modus I

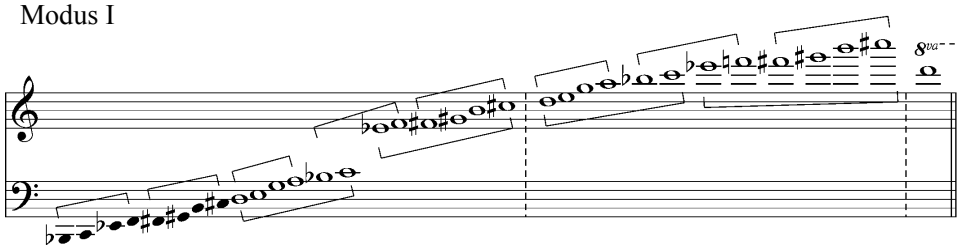


Abb. 22

Modus J (Umkehrung von Modus I)

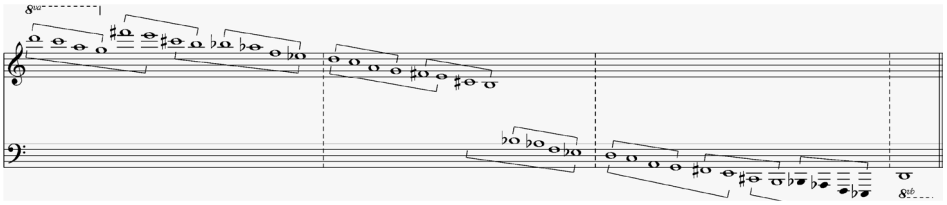


Abb. 23

Modus K

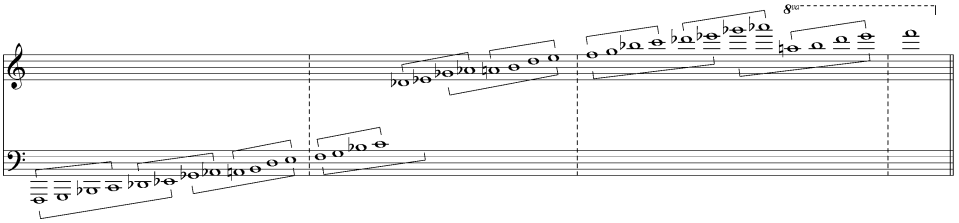


Abb. 24

Modus L (Umkehrung von Modus K)

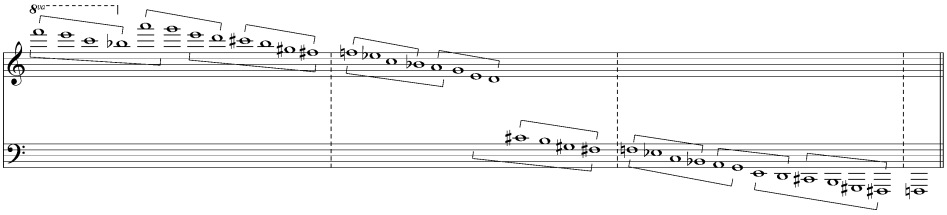


Abb. 25

Gleich zu Beginn des Satzes erscheint das Solocello gemeinsam mit Celesta und Vibraphon. Klanglichen Konventionen entsprechend, werden die Streicher staccato und alternierend legato gespielt. Die Fähigkeit des Soloinstruments, aus dem Klangverband hervorzutreten, basiert nicht nur auf einem rhythmischen Beharren auf knappen Sechzehntelnoten; diese finden sich auch innerhalb des Orchesters. Entscheidend ist vielmehr der Impulscharakter, der durch eine Brechung der Periodizität entsteht. Dadurch nimmt die Intensität zu. Das Streicher-Tutti erscheint nun nicht mehr sordiniert. Oboe, Horn, Posaune und Fagott erweitern den Orchesterklang.

Der gesamte Satz hat prozesshaften Charakter, befindet sich im Zustand ständiger Verwandlung. Die Variation als Motor musikalischer Verarbeitung erfasst sowohl Mikro- als auch Makro-Ebene kompositorischer Strukturen. Die Musik kreist, wird immer weiter angetrieben, die Bewegung ergreift schließlich das gesamte Orchester, ermöglicht jedoch auch solistische Exkurse. Die Kumulation der Orchestertutti ist zwar massiv, aber diese expressiven Passagen sind zugleich gekennzeichnet durch eine fast lyrische Klarheit und eine scheinbare Freiheit der motivischen Verarbeitung. Der spielerische Charakter determiniert somit die Stärke der Expressivität und damit alle Veränderungen der musikalischen Aussage.

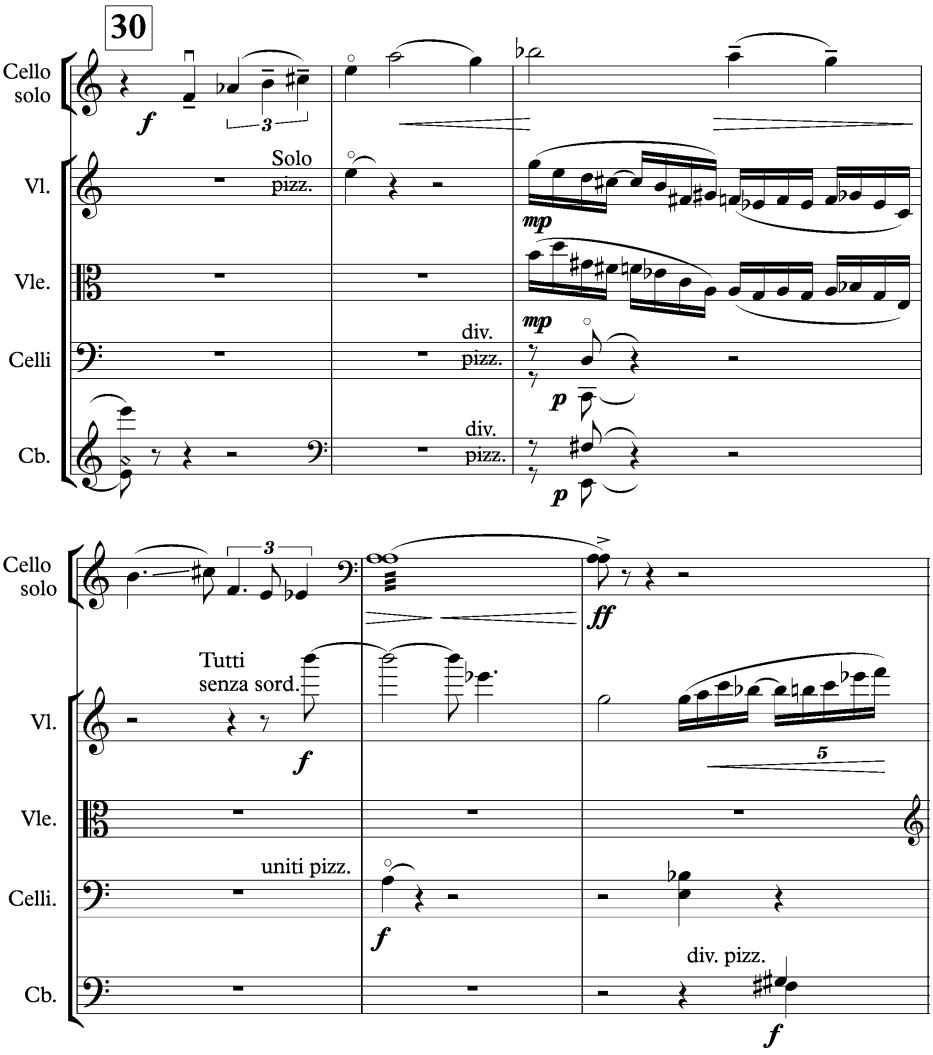


Abb. 26
Pascal Bentoiu, *Concert pentru Violoncel şi orchestră*, 3. Satz, T. 281–286

Die Homogenität der musikalischen Textur besteht auch dann noch, wenn instrumentale Effekte sich ändern, in neuen modalen Kontexten erscheinen und dadurch wie Scharniere fungieren. So ist die Sektion 2a bis b (Ziffer [38]–[45]) durch einen kontinuierlichen Fluss gekennzeichnet, obwohl der modale Schwerpunkt sich ständig verschiebt. Bei Ziffer [38] dominieren die Klangfarbe der Streicher gemeinsam mit Melodiebögen der Holz- und Blechbläser, die die Streicher unterstützen. Jetzt generiert der Modus K die musikalische Substanz; er erscheint vollständig in der Celesta und damit auf der Klangebene des Soloinstruments.

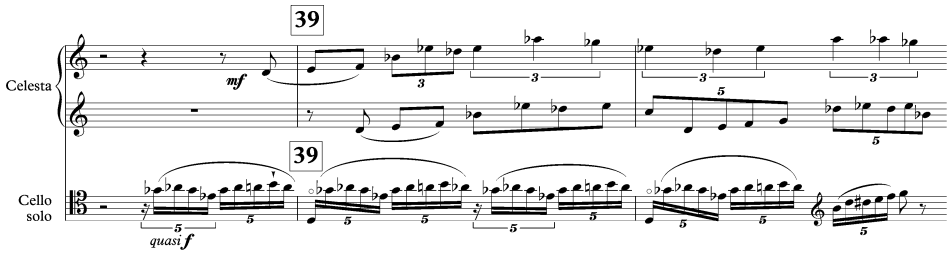


Abb. 27
Pascal Bentoiu, *Concert pentru Violoncel şi orchestră*, 3. Satz, T. 343–345

Die Töne des Modus K erscheinen auch in den Verzierungen anderer solistisch eingesetzter Instrumente, nämlich Vibraphon, Trompete, Glockenspiel und Flöte, die ihn in symmetrischen und asymmetrischen rhythmischen Unterteilungen (Triolen, Quintolen, Sextolen) spielen. Der variationenhaft entwickelte Charakter dieser Sektion changiert dynamisch zwischen mf und fff. In der letzten Sektion C (Ziffer [45]) findet sich eine effektvolle, ungewöhnliche Instrumentation, basierend auf dem Modus M. Hier dominiert ein perkussiver Klang, der sowohl vom Schlagzeug als auch von anderen perkussiv gespielten Instrumenten erzeugt wird. Diese besonderen Klangeffekte sind in Bentoius Partitur präzis vorgeschrieben: Violine und Viola sollen mit dem Instrumentenboden auf das Knie der Musiker gestützt werden; gespielt wird auf zwei Tonhöhen, die auf der ersten und fünften Line des Notensystems notiert sind. Auf dem Cello wird ein Schlag mit dem dritten Finger gemacht, der die Klänge von Bongos und Tom-Tom imitiert. [2]

Es entsteht eine Polyphonie rhythmischer Konturen, nach Frequenzen differenziert. Das Klangspektrum der Obertöne wird immer schwächer und weicht schließlich in kontinuierlichem Decrescendo bis zum ppp zurück, in das Klangbereich der Blasinstrumenten übergehend.

Auch die Bläser produzieren besondere Klangeffekte: Die Klarinette erzeugt slap-tongue-Klänge, die erste Flöte zunehmend Töne im Frullato. Flöte zwei spielt pha-

2 Diese Anweisungen sind für Streichinstrumente: Violine, Viola und Celli; siehe Partitur S. 113. Diese Effekte sind möglicherweise von den Impressions d'enfance (Kindheitserinnerungen) op. 28 für Klavier und Violine von George Enescu inspiriert.

senweise nur auf einzelnen Teile des Instruments, das auseinandergebaut wurde, so dass Glissandi entstehen, die dem Miauen von Katzen ähneln.

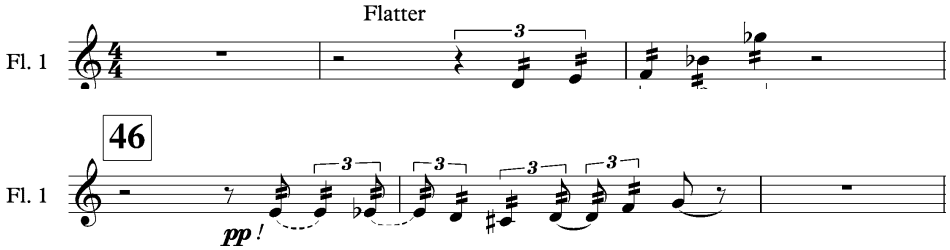


Abb. 28
Pascal Bentoiu, *Concert pentru Violoncel şi orchestră*, 3. Satz, T. 390–394

Die Celesta erzeugt einzelne Töne in extremen Lagen und tritt auf diese Weise in einen Dialog mit Piatti, Bongos und Tom-Tom.

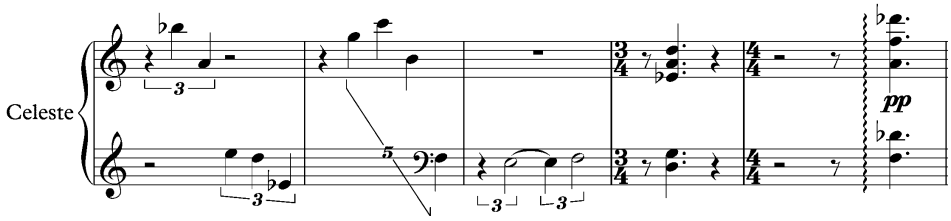


Abb. 29
Pascal Bentoiu, *Concert pentru Violoncel şi orchestră*, 3. Satz, T. 394–398

Das Solo-Cello antwortet mit einem Bartók-Pizzikato auf die col-legno-Töne der Kontrabässe und produziert Klänge, die durch Schläge mit der Handfläche auf das Korpus des Instruments oder auf zwei der drei zum Modus M gehörenden leeren Saiten des Instruments entstehen.

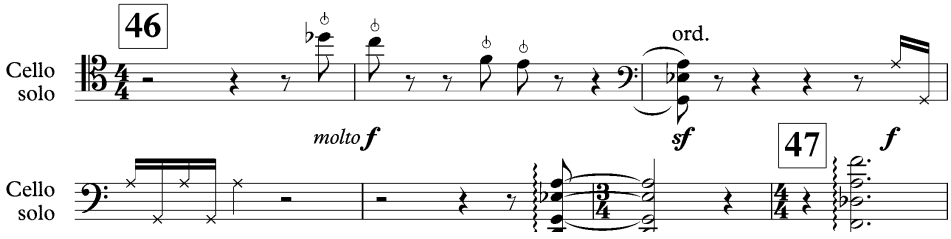


Abb. 30
Pascal Bentoiu, *Concert pentru Violoncel şi orchestră*, 3. Satz, T. 392–398

Insgesamt basiert die musikalische Substanz auf quasi-symmetrischen kurzen Formeln:

Diese sind bei den Streichern zu finden: Violinen, Viola und Celli werden auf oben beschriebene Art gespielt, während die Kontrabässe col legno und im Forte Klänge spielen, die kurzfristig harmonische Funktion übernehmen. Der Rest des Orchesters spielt fein gestaltete Motive wie eine Klangfarbenmelodie.

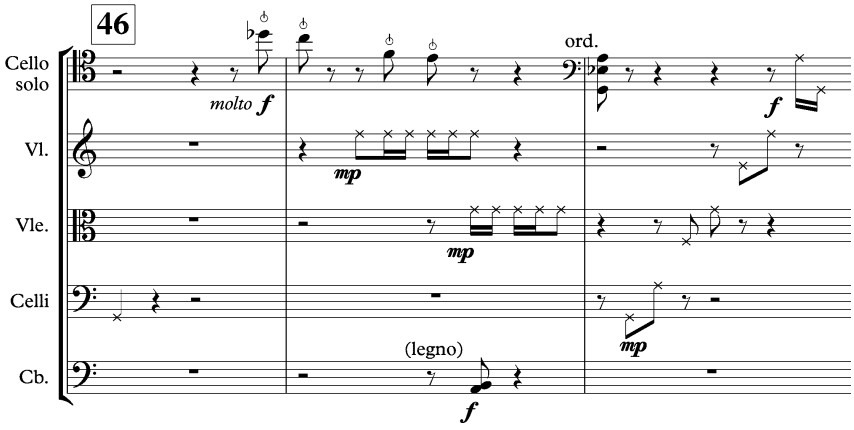


Abb. 31
Pascal Bentoiu, *Concert pentru Violoncel şi orchestră*, 3. Satz, T. 392–394

Bei Ziffer [47] beginnt die Coda. Sechs Takte später führt Soloinstrument über dem rhythmisch-perkussivem Klang des Orchesters im Flageolett col arco eine Kantilene, die auf der letzten noch möglichen Transposition des Modus M auf *a* basiert.

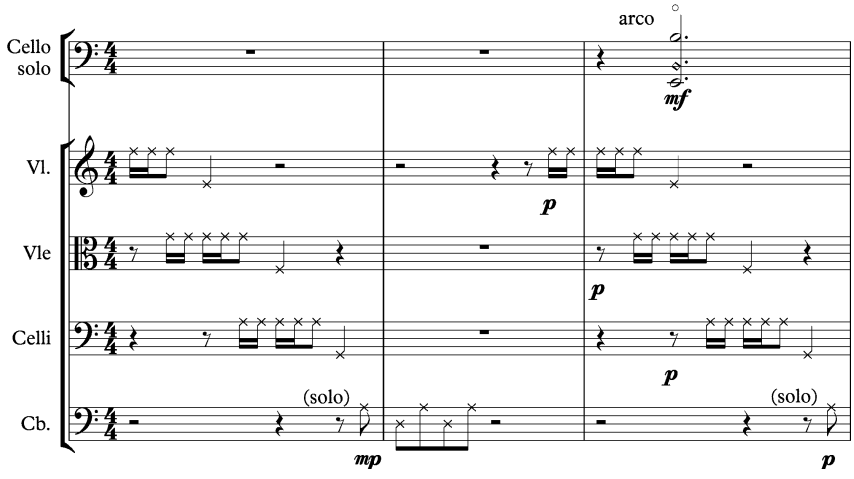


Abb. 32
Pascal Bentoiu, *Concert pentru Violoncel şi orchestră*, 3. Satz, T. 399–401

Das Ende gehört dem Soloinstrument: Eine über zwölf Takte aufsteigende melodische Linie (Ziffer [8]-1 bis zum Doppelstrich) spannt einen breiten Bogen, dessen Zentrum sich auf *b* befindet und bis zum *a* entfaltet. So klingt der Schluss des *Cellokonzerts* fast wie ein Übergang in eine andere Dimension.

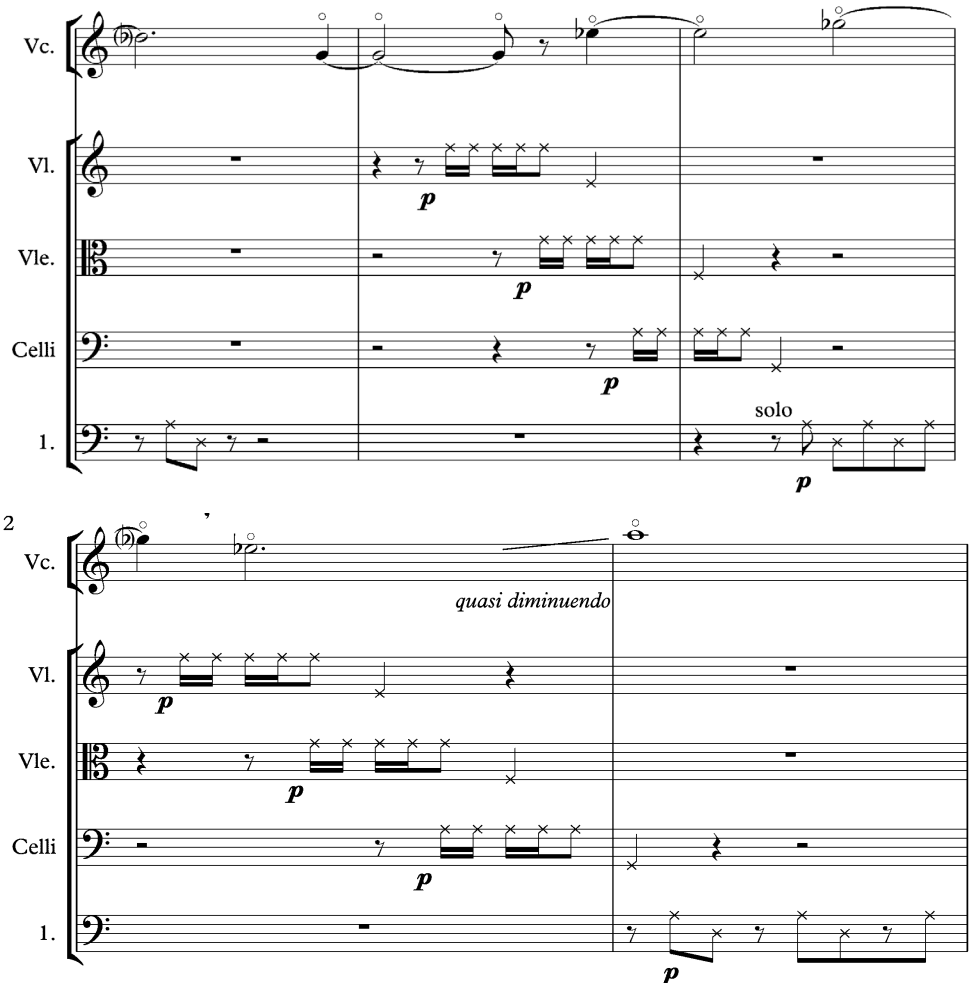


Abb. 33
Pascal Bentoiu, *Concert pentru Violoncel şi orchestră*, 3. Satz, T. 407–419

Die Partitur des *Cellokonzerts* zeugt von der kontinuierlichen Entwicklung kompositorischer Prinzipien: Bentoiu gelingt eine Synthese seiner eigenen Kompositionstechniken mit denen der Moderne, wobei das Ergebnis gefiltert ist durch eine lange Reflektion der Tradition. Am Ende steht eine strukturell gebundene Expressivität, bei der die instrumentale Schreibweise weit von jedem Eklektizismus entfernt ist. Dank des Raffinements und des subtilen Ausdrucks wirkt diese Partitur einheitlich,

auch hinsichtlich ihres Ausdrucksgehalts, und nicht zufällig ist dieses Konzert zu einem Referenzwerk der zeitgenössischen rumänischen Musik geworden.

Schlussbetrachtungen

Die Uraufführung des *Konzerts für Cello und Orchester* op. 31 fand 1992 mit dem Symphonieorchester Satu-Mare unter der Leitung von Corneliu Dumbrăveanu statt. Der Solist war Marin Cazacu, dem das Werk auch gewidmet ist. Anlässlich einer späteren Aufführung durch die Staatsphilharmonie Transilvanien Timişoara unter Mark Nast, wieder mit Marin Cazacu, äußerte der Komponist: „Das Werk ist in drei Sätze gegliedert, die attacca gespielt werden. Es bildet eine große Herausforderung für den Solisten – sowohl hinsichtlich der Intonation, des Kraftaufwands, der Spieltechniken und Klangfarben als auch in Bezug auf die Bevorzugung der hohen und sehr hohen Lagen des Cellos. Kompositionsweise und Instrumentation ermöglichen eine solistische Behandlung auch der Orchesterinstrumente. Es gibt z. B. ein kanonisches Duett zwischen dem Solocello und dem ersten Cello des Orchesters. Trotz spannungsgeladener Momente vor allem im ersten Satz soll der allgemeine Ausdruck dieses Konzerts Entspannung und Wohlbefinden ausstrahlen. Die Orchesterfarben tendieren zu einer reichen und teilweise üppigen Palette. Aus den Erfahrungen, die ich bis jetzt gemacht habe, habe ich gelernt, dass bei einer kleineren Besetzung, wie ich sie in diesem Konzert benutze, das Potential der Klangfarbe größer ist als in einem übergroß besetzten Orchester. Entstanden ist mein *Cellokonzert* fast drei Jahrzehnte nach dem zweiten Klavierkonzert (1960). Obwohl ich in der Zwischenzeit für andere Besetzungen und in anderen Gattungen komponiert habe, die vielleicht komplexer waren (Opern, Symphonien, Streichquartette), kann ich sagen, dass ich an dem Spezifischen des Dialog-Wettbewerb, der so charakteristisch ist für die Gattung des Solokonzerts, schnell Freude gefunden habe.“

Das Werk

Werkverzeichnis

Musiktheater

1955 *Nunta lui Figaro*, muzică de teatru pentru comedia lui Pierre Beaumarchais în cinci acte
Die Hochzeit des Figaro, Musik für die Komödie von Pierre Beaumarchais in fünf Akten
Le mariage de Figaro, musique de scène pour la comédie de Pierre Beaumarchais en cinq actes
The Marriage of Figaro, music for the comedy by Pierre Beaumarchais in five acts
Manuskript

Fântâna Blanduziei, muzică pentru teatru după drama lui Vasile Alecsandri
Der Brunnen von Blanduzia, Musik für Theater, nach dem Drama von Vasile Alecsandri
La Fontaine de Blanduzia, musique de scène pour la pièce de Vasile Alecsandri
The Fountain of Blanduzia, music for theatre after the drama by Vasile Alecsandri
Manuskript

1956 *Femeia îndărătnică*, muzică pentru teatru după comedia lui William Shakespeare
Der Widerspenstigen Zähmung, Musik für Theater, nach der Komödie von William Shakespeare
La Mégère apprivoisée, musique de scène pour la comédie de William Shakespeare
The Taming of the Shrew, music for theatre after the comedy by William Shakespeare
Manuskript

1957 *Cyrano de Bergerac*, muzică pentru teatru după piesa lui Edmond Rostand
Cyrano de Bergerac, Musik für Theater, nach dem Stück von Edmond Rostand
Cyrano de Bergerac, musique de scène pour la pièce d'Edmond Rostand
Cyrano de Bergerac, music for theater after a piece by Edmond Rostand
Manuskript

1958 *Hamlet*, muzică pentru teatru după tragedia lui William Shakespeare
Hamlet, Musik für Theater, nach der Tragödie von William Shakespeare
Hamlet, musique de scène pour la tragédie de William Shakespeare

Hamlet, music for theatre after the tragedy by William Shakespeare
Manuskript

Soldatul Svejk, muzică pentru teatru după romanul satiric al lui Jaroslav Hašek
Der brave Soldat Schwejk, Musik für Theater, nach dem Schelmenroman von Jaroslav Hašek
Le brave soldat Chvéïk, musique de scène pour la dramatisation du roman satirique de Jaroslav Hašek
The good soldier Schweik, music for theatre after the satirical novel by Jaroslav Hašek
Manuskript

1960 *Burghezul Gentilom*, muzică pentru teatru după piesa lui Molière
Der Bürger als Edelmann, Musik für Theater, nach dem Stück von Molière
Le Bourgeois Gentilhomme, musique de scène pour la pièce de Molière
The Bourgeois Gentleman, music for theater after a piece by Molère
Manuskript

Cei doi tineri din Verona, muzică pentru teatru după comedia lui William Shakespeare
Zwei Herren aus Verona, Musik für Theater, nach der Komödie von William Shakespeare
Les Deux Gentilshommes de Vérone, musique de scène pour la comédie de William Shakespeare
The Two Gentlemen of Verona, music for theatre after the comedy by William Shakespeare
Manuskript

1961 *Oceanul,* muzică pentru teatru după piesa lui Aleksander Stein
Der Ozean, Musik für Theater, nach dem Stück von Alexander Stein
L'Océan, musique de scène pour la pièce d'Alexander Stein
The Ocean, music for theatre after the piece by Alexander Stein
Manuskript

Poveste din Irkutsk, muzică pentru teatru după piesa lui Alexei Arbuzov
Irkutsker Geschichte, Musik für Theater, nach dem Stück von Alexei Arbuzov
Une histoire à Irkoutsk, musique de scène pour la pièce d'Alexei Arbuzov
An Irkutsk Story, music for theatre after the piece of Alexei Arbuzov
Manuskript

1963 *A fugit un tren,* muzică pentru teatru de păpuşi după romanul lui Gianni Rodari de Ştefan Iureş şi Ira Vrabie
Ein Zug ist auf der Flucht, Musik für Puppentheater, nach dem Roman von Gianni Rodari
Un train s'est enfui, musique de scène pour théâtre de marionnettes pour la dramatisation du roman de Gianni Rodari
A Train is on the run, music for puppet-theatre after a novel by Gianni Rodari
Manuskript

1964 *Orestia*, muzică pentru teatru după tragedia lui Eschil
Orestie, Musik für Theater, nach der Tragödie von Aischylos
L'Orestie, musique de scène pour la tragédie d'Eschyle
Orestie, music for theatre after the tragedy by Aeschylus
Manuskript

Drumul Piperului – Magellan, muzică pentru teatru de păpuşi de Costel Popovici
Der Weg des Pfeffers – Magellan, Musik für Puppentheater von Costel Popovici
La voie du poivre – Magellan, musique de scène pour théâtre de marionnettes, de Costel Popovici
The Pepper's Road – Magellan, music for puppet-theatre by Costel Popovici
Manuskript

Amorul doctor op. 15*,* operă bufă într-un act după comedia cu acelas i nume de Molière, libretul de Pascal Bentoiu
Die Liebe als Arzt op. 15, Opera buffa in einem Akt, nach der gleichnamigen Komödie von Molière, Libretto von Pascal Bentoiu
L'Amour médecin op. 15, opéra comique d'après la comédie du même nom de Molière, livret de Pascal Bentoiu
Dr. Cupid, op. 15*,* comic opera after the comedy of the same name by Molière, libretto by Pascal Bentoiu
Manuskript (Generalpartitur)
Klavierauszug bei Editura Muzicală, Bukarest 1970
UA: 23.12.1966
Opera Naţională Bukarest (Nationaloper Bukarest)
Dirigent: Mircea Popa

1965 *Amnarul,* muzică pentru teatru de păpuşi de Ştefan Lenkisch după Hans Christian Andersen
Das Feuerzeug, Musik für Puppentheater von Ştefan Lenkisch, nach einem Märchen von Hans Christian Andersen
Le Briquet, musique de scène pour théâtre de marionnettes de Ştefan Lenkisch
d'après un conte de fées de Hans Christian Andersen

Tinderbox, music for puppet-theatre by Ştefan Lenkisch after a fairy tail by Hans Christian Andersen
Manuskript

1966 *Iphigenia în Aulis*, muzică pentru teatru după piesa lui Euripide
Iphigenia in Aulis, Musik für Theater, nach dem Stück von Euripide
Iphigénie à Aulis, musique de scène pour la pièce d'Euripide
Iphigenia at Aulis, music for theatre after the piece by Euripides
Manuskript

1967 *Vrăjitorul din Oz*, muzică pentru teatru de păpuşi de Iordan Chimet după piesa lui Lyman Frank Baum
Der Zauberer von Oz, Musik für Puppentheater von Iordan Chimet, nach dem Stück von Lyman Frank Baum
Le Magicien d'Oz, musique de scène pour théâtre de marionnettes de Iordan Chimet d'après la pièce de Lyman Frank Baum
The Wonderful Wizard of Oz, music for puppet-theatre by Iordan Chimet after the piece by Lyman Frank Baum
Manuskript

Viforul, muzică pentru drama lui Barbu Ştefănescu-Delavrancea
Der Sturm, Musik für das Drama von Barbu Ştefănescu-Delavrancea
La Tourmente, musique de scène pour la pièce de Barbu Ştefănescu-Delavrancea
The Storm, for the theater play by Barbu Ştefănescu-Delavrancea

*Romeo şi Julieta,*muzică pentru teatru după tragedia lui William Shakespeare
Romeo und Julia, Musik für Theater, nach der Tragödie von William Shakespeare
Romeo et Juliette, musique de scène pour la tragédie de William Shakespeare
Romeo and Juliet, music for theatre after the tragedy by William Shakespeare
Manuskript

1968 *Caligula,* muzică pentru piesa de teatru a lui Albert Camus
Caligula, Musik für dasTheaterstück von Albert Camus
*Caligula,*musique de scène pour la pièce de théâtre d'Albert Camus
Caligula, music for theatre after the play by Albert Camus
Manuskript

Jertfirea Ifigeniei, op. 17, operă radiofonică. Libretul de Alexandru Pop şi Pascal Bentoiu după tragedia *Ifigenia în Aulis* a lui Euripide
Die Opferung der Iphigenia, op. 17, Funkoper. Libretto von Alexandru Pop und Pascal Bentoiu, nach der Tragödie *Iphigenie in Aulis* von Euripide
Le sacrifice d'Iphigénie, op. 17, opéra radiophonique. Livret d'Alexandru Pop et Pascal Bentoiu d'après la tragédie *Iphigénie à Aulis* d'Euripide

Iphigenia's Immolation, op. 17, radiophonic opera. Libretto by Alexandru Pop und Pascal Bentoiu after the tragedy *Iphigenia in Aulis* by Euripides
Manuskript
UA: September 1968
Bukarest
Radioteleviziunea Română (Rumänischer Rundfunk), Bukarest

1969 *Hamlet*, op. 18, operă în două acte. Libretul de Pascal Bentoiu după piesa lui Shakespeare
Hamlet, op. 18, Oper in zwei Akten. Libretto von Pascal Bentoiu, nach dem Theaterstück von Shakespeare
Hamlet, op. 18, opéra en deux actes. Livret de Pascal Bentoiu d'après la pièce de théâtre de Shakespeare
Hamlet, op. 18, opera in two acts. Libretto by Pascal Bentoiu after the play by Shakespeare
Klavierauszug: Survini-Zerboni, Mailand 1972
UA (konzertant): 19.11.1971
Orchestra Filarmonică George Enescu Bucureşti (Orchester der Philharmonie George Enescu Bukarest)
Dirigent: Erich Bergel
UA: 26.4.1974
Opéra Municipal
Marseille, Frankreich
Dirigent: Reynald Giovaninetti
Regie: Margarita Wallmann

Visul unei nopţi de vară, muzică pentru teatru după piesa lui Shakespeare
Ein Mittsommernachtstraum, Musik für Theater, nach dem Stück von Shakespeare
Le songe d'une nuit d'été, musique de scène pour la pièce de Shakespeare
A Midsummer night's dream, music for theatre after the play by Shakespeare
Manuskript

Sinfonische Musik, Filmmusik, Kammer-, Chor, und Vokalmusik

1948, *Uvertură de concert*, op. 2
rev. *Konzertouvertüre*, op. 2
1959 *Ouverture de concert,* op. 2
Concert overture, op. 2
Manuskript
UA: 1964
Bukarest
Orchestra Radioteleviziunii Române Bucureşti (Rumänisches Radiosinfonieorchester Bukarest)
Dirigent: Liviu Ionescu

1954 *Konzert Nr. 1* für Klavier und Orchester, op. 5
Concerto no. 1 pour piano et orchestre, op. 5
Concerto No. 1 for piano and orchestra, op. 5
Partitur und Klavierauszug, Editura Muzicală, Bukarest
UA: 1957
Bukarest
Orchestra Cinematografiei Naţionale Bucureşti (Nationales Filmmusikorchester Bukarest)
Dirigent: Edgar Cosma
Klavier: Gheorghe Halmoş

1955 *Suită ardelenească*, op. 6 (*Învârtita*, *Jieneasca*, *De-a lungu*, *Danţu*)
Suite aus Ardeal, op. 6 (*Învârtita, Jieneasca, De-a lungu, Danţu*)
Suite Transylvaine, op. 6 (*Învârtita, Jieneasca, De-a lungu, Danţu*)
Suite from Ardeal op. 6 (*Învârtita, Jieneasca, De-a lungu, Danţu*)
Manuskript
UA: 1955
Bukarest
Orchestra Radioteleviziunii Române Bucureşti (Rumänisches Radiosinfonieorchester Bukarest)
Dirigent: Mendi Rodan

1957 *Luceafărul*, op. 7 (*Eminesciana I*), poem simfonic inspirat după poemul lui Mihai Eminescu
Luceafărul, op. 7 (*Eminesciana I*), Sinfonische Dichtung, nach einem Gedicht von Mihai Eminescu
Luceafărul, op. 7 (*Eminesciana I*), poème symphonique inspiré par un poème de Mihai Eminescu
Luceafărul, op. 7 (*Eminesciana I*), symphonic poem inspired by a poem by Mihai Eminescu
Editura Muzicală, Bukarest 1965
UA: 1958
Bukarest
Orchestra Radioteleviziunii Române Bucureşti (Rumänisches Radiosinfonieorchester Bukarest)
Dirigent: Alfred Alessandrescu

1958 *Concert pentru vioară şi orchestră,* op. 9
Konzert für Violine und Orchester, op. 9
Concerto pour violon et orchestre, op. 9
Concert for violin and orchestra, op. 9
Version für Violine und Klavier bei Editura Muzicală, Bukarest 1963
Version für Violine und Orchester bei Editura Muzicală, Bukarest 1966
UA: 1962
Bukarest

Orchestra Filarmonică George Enescu Bucureşti (Orchester der Philharmonie George Enescu Bukarest)
Dirigent: Mircea Cristescu
Violine: Ştefan Gheorghiu

1959 *Imagini bucureştene*, op. 10, trei mişcări simfonice (*Şantiere, Grădini, Stadion*)
Bilder aus Bukarest, op. 10, drei sinfonische Bilder (*Baustelle, Gärten, Stadion)*
Images bucarestoises, op. 10, trois tableaux symphoniques (*Chantiers, Jardins, Stades*)
Images from Bukarest, op. 10, three symphonic images (*Construction Area, Gardens, Stadium)*
Editura Muzicală, Bukarest 1972
Orchestra Radioteleviziunii Române Bucureşti (Rumänisches Radiosinfonieorchester Bukarest)
Dirigent: Iosif Conta

1960 *Concert nr. 2* pentru pian şi orchestră, op. 12
Konzert Nr. 2 für Klavier und Orchester, op. 12
Concerto no. 2 pour piano et orchestre, op. 12
Concert no. 2 for piano and orchestra, op. 12
Partitur und Klavierauszug, Editura Muzicală, Bukarest 1969
UA: 1963
Bukarest
Orchestra Radioteleviziunii Române Bucureşti (Rumänisches Radiosinfonieorchester Bukarest)
Dirigent: Iosif Conta
Klavier: Henriette Mirvis

1965 *Simfonia nr. 1*, op. 16
Symphonie Nr. 1, op. 16
Symphonie no. 1, op. 16
Symphony no.1, op. 16
Editura Muzicală, Bukarest 1967
UA: 24.09.1966
Bukarest
Orchestra Filarmonică George Enescu Bucureşti (Orchester der Philharmonie George Enescu Bukarest)
Dirigent: Mircea Basarab

1974 *Simfonia nr. 2*, op.20
Symphonie Nr. 2, op. 20
Symphonie no. 2, op. 20

Symphony no.2, op. 20
Editura Muzicală 1977
UA: 09.10.1975
Bukarest
Orchestra Radioteleviziunii Române Bucureşti (Rumänisches Radiosinfonieorchester Bukarest)
Dirigent: Iosif Conta

1976 *Simfonia nr. 3*, op.22
Symphonie Nr. 3, op. 22
Symphonie no. 3, op. 22
Symphony no.3, op. 22
Editura Muzicală, Bukarest 1981
UA: 08.02.1979
Bukarest
Orchestra Filarmonică George Enescu Bucureşti (Orchester der Philharmonie George Enescu Bukarest)
Dirigent: Mircea Cristescu

Eminesciana III, op. 23, concert pentru orchestră
Eminesciana III, op. 23, Konzert für Orchester
Eminesciana III, op. 23, concerto pour orchestre
Eminesciana III, op. 23, concert for orchestra
Editura Muzicală, Bukarest 1979
UA: 24.05.1977
Bukarest
Orchestra Radioteleviziunii Române Bucureşti (Rumänisches Radiosinfonieorchester Bukarest)
Dirigent: Iosif Conta

1978 *Simfonia nr. 4*, op.25
Symphonie Nr. 4, op. 25
Symphonie no. 4, op. 25
Symphony no.4, op. 25
Editura Muzicală, Bukarest 1982
UA: 25.10.1979
Bukarest
Orchestra Radioteleviziunii Române Bucureşti (Rumänisches Radiosinfonieorchester Bukarest)
Dirigent: Iosif Conta

1979 *Simfonia nr. 5*, op.26
Symphonie Nr. 5, op. 26
Symphonie no. 5, op. 26
Symphony no.5, op. 26

Editura Muzicală 1983
UA: 07.11.1980 Bukarest
Orchestra Radioteleviziunii Române Bucureşti (Rumänisches Radiosinfonieorchester Bukarest)
Dirigent: Paul Popescu

1985 *Simfonia nr. 6, „Culori*“, op.28, (*Negru, Roşu, Verde, Galben, Albastru, Alb*)
Symphonie Nr. 6, „Farben“, op. 28, *(Schwarz, Rot, Grün, Gelb, Blau, Weiss*)
Symphonie no. 6, *« Couleurs »*, op. 28, (*Noir, Rouge, Vert, Jaune, Bleu, Blanc*)
Symphony no.6, "*Colours*", op. 28, (*Black, Red, Green, Yellow, Blue, White)*
Editura Muzicală 1989
UA: 28.03.1987
Orchestra Filarmonicii de Stat Transilvania Cluj-Napoca
Dirigent: Cristian Mandeal
Editura Muzicală 1992

1986 *Simfonia Nr. 7 „Volume*“, op. 29
Symphonie Nr. 7 „Volumen“, op. 29
Symphonie no. 7 « Volumes », op. 29
Symphony no. 7 "*Volumes*", op. 29
UA: 18.10.1986
Orchestra Filarmonica de Stat Banatul Timişoara (Orchester der Staatsphilharmonie Banatul)
Dirigent: Remus Georgescu

1987 *Simfonia Nr. 8 „Imagini*“, op. 30, (*Vergilius, Dante, Shakespeare, Goethe, Eminescu*)
Symphonie Nr. 8 „Bilder“, op. 30, (*Vergil, Dante, Shakespeare, Goethe, Eminescu*)
Symphonie no. 8 « Images », op. 30, (*Virgile, Dante, Shakespeare, Goethe, Eminescu*)
Symphony no. 8 "*Images*", op. 30, (*Vergilius, Dante, Shakespeare, Goethe, Eminescu*)
Editura Muzicală, Bukarest 1995
UA: 1992
Bukarest
Orchestra Filarmonică George Enescu Bucureşti (Orchester der Philharmonie George Enescu Bukarest)
Dirigent: Horia Andreescu

1989 *Concert pentru violoncel şi orchestră,* op. 31
Konzert für Violoncello und Orchester, op. 31
Concerto pour violoncelle et orchestre, op. 31
Concert for violoncello and orchestra, op. 31
Manuskript
UA: 1992
Satu Mare
Filarmonica « Dinu Lipatti » Satu Mare (Philharmonisches Orchester « Dinu Lipatti » Satu Mare)
Dirigent: Corneliu Dumbrăveanu
Violoncello: Marin Cazacu

Filmmusik

1962 *Cinci oameni la drum*, muzică pentru film, regia Mihai Bucur şi Gabriel Bartha
Fünf Wanderer, Filmmusik, Regie: Mihai Bucur und Gabriel Bartha
Cinq voyageurs, musique pour film, régie: Mihai Bucur et Gabriel Bartha
Five wanderers, music for film, directors: Mihai Bucur and Gabriel Bartha
Manuskript

Kammermusik

1947, *Sonată pentru pian*, op.1
rev. *Sonate für Klavier*, op. 1
1957 *Sonate pour piano*, op. 1
Sonata for piano, op. 1
Manuskript

1953 *Cvartet de coarde nr. 1*, op. 3
Streichquartett Nr. 1, op. 3
Quatuor à cordes no. 1, op. 3
Stringquartet no. 1, op. 3
Editura Muzicală, Bukarest 1974

1962 *Sonata penrtu pian şi vioară*, op. 14
Sonate für Klavier und Violine, op. 14
Sonate pour piano et violon, op. 14
Sonata for piano and violin, op. 14
Editura Muzicală, Bukarest 1964; 1966
ebenso in: *Piese pentru violină şi pian de compozitori români,* Editura Muzicală, Bukarest 1966; ebenso in: *Literatura Conservatorului* Bukarest 1978.

1973 *Cvartet de coarde nr. 2* „*al Consonanţelor*“, op. 19
Streichquartett Nr. 2 „*Konsonanzen*“, op. 19
Quatuor à cordes no. 2 « C*onsonances* », op. 19
String quartet no. 2 "C*onsonances*", op. 19
Editura Muzicală, Bukarest 1976

1980 *Cvartet de coarde nr. 3,* op. 27a
Streichquartett Nr. 3, op. 27a
Quatuor à cordes no. 3, op. 27a
String quartet no. 3, op. 27a
Editura Muzicală, Bukarest 1986

1981 *Cvartet de coarde nr. 4,* op. 27b
Streichquartett Nr. 4, op. 27b
Quatuor à cordes no. 4, op. 27b
String quartet no. 4, op. 27b
Editura Muzicală, Bukarest 1986

1982 *Cvartet de coarde nr. 5,* op. 27c
Streichquartett Nr. 5, op. 27c
Quatuor à cordes no. 5, op. 27c
String quartet no. 5, op. 27c
Editura Muzicală, Bukarest 1986

Cvartet de coarde nr. 6, op. 27d
Streichquartett Nr. 6, op. 27d
Quatuor à cordes no. 6, op. 27d
String quartet no. 6, op. 27d
Editura Muzicală, Bukarest 1986

Chormusik

1981 *Te slăvesc pe tine, Părinte*, pentru cor mixt, text liturgic: *Evanghelia după Matei 11, 25-30*
Ich diene Dir, Mein Vater für gemischten Chor, liturgischer Text aus dem *Evangelium nach Matthäus 11, 25-30*
I serve You, My Lord for mixed choir, liturgic texts after *The Gospel according to Matthew 11, 25-30*
Je te loue, Mon Père pour chœur mixte, texte liturgique d'après *L'Évangile selon Saint Matthieu 11, 25-30*

Vokalmusik

1953 *Patru cântece,* op. 4, pentru bas şi pian pe versuri de Ştefan Octavian Iosif (*Veselie, Mi-e dor, Doină, April*)
Vier Lieder, op. 4, für Bass und Klavier nach Versen von Ştefan Octavian Iosif (*Fröhlichkeit, Ich sehne mich, Doină, April*)
Quatre chants, op. 4, pour basse et piano, sur des poèmes de Ştefan Octavian Iosif (*Gaïté, Je me languis, Doïna, Avril*)
Four songs, op. 4, for bas and piano after verses by Ştefan Octavian Iosif (*Joy, I long for, Doină, April*)
ESPLA, Bukarest 1955

1958 *Eminesciana II – Trei sonete eminesciene,* op. 8, pentru soprană şi pian după versuri de Mihai Eminescu
Eminesciana II – Drei Sonetten, op. 8, nach Versen von Mihai Eminescu für Sopran und Klavier
Eminesciana II – Trois sonnets, op. 8, sur des poèmes de Mihai Eminescu
Eminesciana II – Three sonets, op. 8, after verses by Mihai Eminescu
Litografia Conservatorului Ciprian Porumbescu, Bukarest 1978

1959 *Cinci cântece pe versuri de Nina Cassian,* op. 11, pentru soprană şi pian (*Poetul şi marea, Obârşii, Despre război, Frumoasă eşti, Victorie*)
Fünf Lieder nach Versen von Nina Cassian, op. 11, für Sopran und Klavier (*Der Dichter und das Meer, Urquellen, Über den Krieg, Du bist schön, Sieg*)
C*inq mélodies sur des poèmes de Nina Cassian,* op. 11, pour soprano et piano (*Le poète et la mer, Les sources, Sur la guerre, Tu es belle, Victoire*)
Five songs after Verses by Nina Cassian, op. 11, for soprano and piano (*The Poet and the Sea, Roots, About War, You are beautiful, Victory*)
Editura Muzicală, Bukarest 1960 (Nr. 1, 3, 5)
Editura Muzicală, Bukarest 1962 (Nr. 2)

1962 *Gelozie*, pentru bas şi pian pe versuri de George Topârceanu
Eifersucht für Bass und Klavier, nach Versen von George Topârceanu
Jalousie pour basse et piano, sur des poèmes de George Topârceanu
Jealousy for bass and piano, after verses by George Topârceanu
Manuskript

1974 *Flăcări negre*, op 21, ciclu de 7 cântece pentru tenor şi pian, versuri de Alexandru Miran (*Oglinda, Dulce aşteptare, Monada, Doarme fecioara, Lava de ghiaţă, Alegerea lemnului, Mai este cale*)
Schwarze Flammen, op. 21, Zyklus von 7 Liedern für Tenor und Klavier nach Versen von Alexandru Miran (*Der Spiegel, Süsses Warten, Monada,*

Die Jungfrau schläft, Lava aus Eis, Die Auswahl des Holzes, Es gibt noch Weg zu gehen)
Flammes noires, op. 21, cycle de 7 mélodes pour ténor et piano, sur des poèmes d' Alexandru Miran (*Miroir, Douce attente, La monade, La jeune fille dort, La lave de glace, Le choix du bois, Un long chemin nous attend*)
Black Flames, op. 21, cycle of 7 songs for tenor and piano after verses by Alexandru Miran (*The mirror, Sweet waiting, Monada, The Virgin sleeps, Lava of ice, The choice of wood, There is still some Road to go*)
Editura Muzicală, Bukarest 1978

1977 *Incandescenţe*, op. 24, ciclu de patru cântece pentru soprană şi pian pe versuri de Alexandru Miran (*Cunoaşterea, Piatră peste piatră, M-am desprins, De ce*?)
Inkandeszenzen, op. 24, Zyklus von vier Liedern für Sopran und Klavier nach Versen von Alexandru Miran (*Die Erkenntnis, Stein auf Stein, Ich habe mich abgelöst, Warum*?)
Incandescences, op. 24, cycle de quatre chants pour soprano et piano sur des poèmes d'Alexandru Miran (*La connaissance, Pierre sur pierre, Je me suis détaché, Pourquoi?*)
Incandescent, op. 24, cycle of four songs for soprano and piano after verses by Alexandru Miran (*The Knowledge, Stone on stone, I've detached myself, Why*?)
Editura Muzicală, Bukarest 1978

Kritische Edition

2005 *Trio în la minor* de George Enescu, Descifrare, transcriere
Trio in a-Moll von George Enescu, Entzifferung, Transkription
Trio en la mineur de George Enescu, rétablissement du manuscrit original, transcription
Trio in a minor by George Enescu, decipherment, transcription
Editura Muzicală, Bukarest 2005

Orchestrationen

1970 *Şase cântece şi-o rumbă*, op. 12, de Mihail Jora
Sechs Lieder und eine Rumba, op. 12, von Mihail Jora
Six chants et une rumba, op. 12, de Mihail Jora
Six Songs and a Rumba, op. 12, by Mihail Jora
Manuskript
UA: 11.3.1971
Bukarest
Orchestra Radioteleviziunii Române Bucureşti (Rumänisches

Radiosinfonieorchester Bukarest)
Dirigent: Emanuel Elenescu

1995 *Sinfonia nr. 5* de George Enescu, descifrare, transcriere, orchestrare ca. 80 %
Symphonie Nr. 5 von George Enescu, Entzifferung, Transkription, Orchestrierung ca. 80 %
Symphonie no. 5 de George Enescu, rétablissement du manuscrit original, transcription, orchestration ca. 80 %
Symphony no. 5 by George Enescu, decipherment, transcription, orchestration ca. 80 %
Editura Muzicală, Bukarest 2005
UA: 1995
Bukarest
Orchestra Radioteleviziunii Române
Dirigent: Horia Andreescu

1996 *Sinfonia nr. 4* de George Enescu, descifrare, transcriere, orchestrare cca. 55 %
Symphonie Nr. 4 von George Enescu, Entzifferung, Transkription, Orchestrierung ca. 55 %
Symphonie no. 4 de George Enescu, rétablissement du manuscrit original, transcription, orchestration ca. 55 %
Symphony no. 4 by George Enescu, decipherment, transcription, orchestration ca. 55 %
Editura Muzicală, Bukarest 2005
UA: 1997
Bukarest
Orchestra Filarmonică George Enescu Bucureşti (Orchester der Philharmonie George Enescu Bukarest)
Dirigent: Cristian Mandeal

1998 *Şapte cântece de Clément Marot* de George Enescu pentru voce şi orchestră de coarde
Sechs Lieder von Clément Marot von George Enescu für Gesang und Streichorchester
Sept chansons de Clément Marot de George Enescu, pour voix et orchestre à cordes
Seven songs by Clément Marot by George Enescu for voice and string orchestra
Manuskript
UA: Orchestra de cameră a Radioteleviziunii Bukarest
Dirigent: Horia Andreescu
Sopran: Ioana Bentoiu

1999 *Isis* de George Enescu, descifrare, transcriere, orchestrare
Isis von George Enescu, Entzifferung, Transkription, Orchestrierung
Isis de George Enescu, rétablissement du manuscrit original, transcription, orchestration
Isis by George Enescu, decipherment, transcription, orchestration
Editura Muzicală, Bukarest 2005
UA: 9.12.1999
Orchestra Filarmonică George Enescu Bucureşti (Orchester der Philharmonie George Enescu Bukarest)
Dirigent: Cristian Mandeal

2001 *Andante religioso* de George Enescu pentru 8 violoncele şi 4 contrabaşi (Ed. Originală pentru două violoncele şi orga)
Andante religioso von George Enescu für 8 Violoncelli und 4 Kontrabässe (Orginalausgabe für zwei Celli und Orgel)
Andante religioso de George Enescu pour 8 violoncelles et 4 contrebasses (Edition originale pour deux violoncelles et orgue)
Andante religioso by George Enescu for 8 violoncellos and 4 doublebasses (Original edition for two violoncellos and organ)
UA: 17.09.2001
Bukarest
Cello-bassisimo Ensemble
Dirigent: Marin Cazacu

Diskographie

Concert pentru vioară şi orchestră*,* op. 9 (1962)
Konzert für Violine und Orchester, op. 9
Orchestra Filarmonică George Enescu Bucureşti (Orchester der Philharmonie George Enescu Bukarest)
Dirigent: Mircea Cristescu
Violine: Ştefan Gheorghiu
Electrecord ECE 0248

Concert pentru vioară şi orchestră*,* op. 9 (1962)
Konzert für Violine und Orchester, op. 9
Jenny Abel, Violine
Nordwestdeutsche Philharmonie, Leitung, Horia Andreescu
HT 5325
Hastedt (Scherzando)

Concert nr. 2 pentru pian şi orchestră, op. 12 (1963)
Konzert Nr. 2 für Klavier und Orchester, op. 12
Orchestra Radioteleviziunii Române Bucureşti (Rumänisches Radiosinfonieorchester Bukarest)
Dirigent: Iosif Conta
Klavier: Sofia Cosma
Electrecord ECE 0248
Klavier: Henriette Mirvis
Melodia – URSS 016585-86

Concert nr. 2 pentru pian şi orchestră, op. 12 (1963)
Konzert Nr. 2 für Klavier und Orchester*, op. 12*
Mihai Ungureanu, Piano
Nordwestdeutsche Philharmonie, Leitung, Horia Andreescu
HT 5325
Hastedt (Scherzando)

Cvartet de coarde nr. 1, op. 3 (1974)
Streichequartett Nr. 1, op. 3
Electrecord ST-ECE 01405

Cvartet de coarde nr. 2 „ al Consonanţelor“ op. 19 (1973)
Streichquartett Nr. 2 „*Konsonanzenquartett*“ op. 19
Electrecord ST-ECE 01405

Cvartet de coarde nr. 5, op. 27c (1982)
Streichquartett Nr. 5, op. 27c
Electrecord ST-ECE 02327

Cinci cântece pe versuri de Nina Cassian op. 11 pentru soprană şi pian *(Poetul şi marea, Obârşii, Despre război, Frumoasă eşti, Victorie)* (1959)
Fünf Lieder nach Versen von Nina Cassian op. 11 für Sopran und Klavier *(Der Dichter und das Meer, Urquellen, Über den Krieg, Du bist schön, Sieg)*
Electrecord EMCD 01

Incandescenţe, op. 24, ciclu de patru cântece pentru soprană şi pian pe versuri de Alexandru Miran (*Cunoaşterea, Piatră peste piatră, M-am desprins, De ce*?) (1977)
Glühend, op. 24, Zyklus von vier Liedern für Sopran und Klavier nach Versen von Alexandru Miran (*Die Erkenntnis, Stein auf Stein, Ich habe mich abgelöst, Warum*?)
INTEGRALA LIEDURILOR op. 8, op. 11, op. 21 şi op. 24 (Disc EMCD01)

Jertfirea Ifigeniei op. 17, operă radiofonică. Libretul de Alexandru Pop şi Pascal Bentoiu după tragedia *Ifigenia în Aulis* a lui Euripide (1968)
Die Opferung der Iphigenia op. 17, Radiophone Oper. Libretto von Alexandru Pop und Pascal Bentoiu nach der Tragödie *Iphigenie in Aulis* von Euripides
Radioteleviziunea Română (Rumänischer Rundfunk), Bukarest
Electrecord ECE 0388

Simfonia nr. 1, op. 16 (1965)
Symphonie Nr. 1, op. 16
Orchestra Filarmonicii de Stat Transilvania din Cluj-Napoca (Staatsphilharmonie Transilvania Cluj-Napoca)
Dirigent: Erich Bergel
Electrecord – EDC 972–976
Box Set

Simfonia nr. 2, op.20 (1974)
Symphonie Nr. 2, op. 20
Orchestra Radioteleviziunii Române Bucureşti (Rumänisches Radiosinfonieorchester Bukarest)
Dirigent: Iosif Conta
Electrecord – EDC 972–976
Box Set

Simfonia nr. 3, op. 22 (1976)
Symphonie Nr. 3, op. 22
Orchestra Filarmonică George Enescu Bucureşti (Orchester der Philharmonie George Enescu Bukarest)
Dirigent: Mircea Cristescu
Electrecord – EDC 972–976
Box Set

Simfonia nr. 4, op.25 (1978)
Symphonie Nr. 4, op. 25
Orchestra Radioteleviziunii Române Bucureşti (Rumänisches Radiosinfonieorchester Bukarest)
Dirigent: Iosif Conta
Electrecord – EDC 972–976
Box Set

Simfonia nr. 5, op. 26 (1979)
Symphonie Nr. 5, op. 26
Orchestra Radioteleviziunii Române Bucureşti (Rumänisches Radiosinfonieorchester Bukarest)
Dirigent: Paul Popescu
Electreord ST-ECE 02327; Attaca Babel 9264-3, OCD 116

Simfonia nr. 5, op. 26 (1979)
Symphonie Nr. 5, op. 26
Orchestra Radioteleviziunii Române Bucureşti (Rumänisches Radiosinfonieorchester Bukarest)
Dirigent: Paul Popescu
Electrecord – EDC 972–976
Box Set

Simfonia nr. 6, „Culori", op.28, (*Negru, Roşu, Verde, Galben, Albastru, Alb*) (1985)
Symphonie Nr. 6, „Farben", op. 28*, (Schwarz, Rot, Grün, Gelb, Blau, Weiss*)
Orchestra Filarmonicii de Stat Transilvania, Cluj-Napoca (Orchester der Staatsphilharmonie Transilvania, Cluj-Napoca)
Dirigent: Cristian Mandeal
Electrecord – EDC 972–976
Box Set

Simfonia Nr. 7 „Volume", op. 29 (1986)

Symphonie Nr. 7 „Volumen", op. 29
Orchestra Filarmonica de Stat Banatul din Timişoara (Orchester der Staatsphilharmonie Banatul Timişoara)
Dirigent: Remus Georgescu
Electrecord – EDC 972–976
Box Set

Simfonia Nr. 8 „Imagini", op. 30, (*Vergilius, Dante, Shakespeare, Goethe, Eminescu*) (1987)
Symphonie Nr. 8 „Bilder", op. 30, (*Vergil, Dante, Shakespeare, Goethe, Eminescu*)
Orchestra Radioteleviziunii Române Bucureşti (Rumänisches Radiosinfonieorchester Bukarest)
Dirigent: Horia Andreescu
Solistin: Irina Iordăchescu
Electrecord – EDC 972–976
Box Set

Eminesciana III op. 23 (1976)
Orchestra Radioteleviziunii Române Bucureşti (Rumänisches Radiosinfonieorchester Bukarest)
Dirigent: Iosif Conta
Electrecord – EDC 972–976
Box Set

Sonata penr tu pian şi vioară, op. 14
Sonate für Klavier und Violine, op. 14
Jenny Abel, Violine
Mihai Ungureanu, Piano
Nordwestdeutsche Philharmonie, Leitung, Horia Andreescu
HT 5325
Hastedt (Scherzando)

Sonata penr tu pian şi vioară, op. 14 (1962)
Sonate für Klavier und Violine, op. 14
Electrecord ECE 0457
Ştefan Gheorghiu, Violine
Valentin Ghoerghiu, Klavier

Te slăvesc pe tine, Părinte, pentru cor mixt, text liturgic: *Evanghelia după Matei 11, 25-30* (1981)
Ich diene Dir, mein Vater für gemischten Chor, liturgischer Text aus dem *Evangelium nach Matthäus 11, 25-30*
Electrecord ELCD-136; EDC 212

Rumanian Anthology (Romanian Contemporary Music) (1993): Stefan Niculescu: *Ison* II/Anatol Vieru: *Clarinet Concerto*/Myriam Marbe: *String Quartet I*/Pascal Bentoiu: *Sinfonia V*/Tiberiu Olah: *Sinfonia III*/Octavian Nemescu: *Combinations in Cercles*/Nicolae Brindus: *Vagues*/Cornel Taranu: *Garlands*/Doina Rotary: *Troite*/Calin Ioachimescu: *Celliphonia*/Adrian Iorgulescu: *String Quartet II*/Liviu Danceanu: *Glass Music*/Mihai Moldovan: *Origins*
Ausführende: Verschiedene KünstlerInnen
Box set
Olympia

Bibliographie

Schriften von Pascal Bentoiu

100 Jocuri din Ardeal, Editura ESPLA, Bukarest 1955.

Câteva consideraţiuni asupra ritmului şi notaţiei melodiilor de joc româneşti, in: *Revista de Folclor* nr. 1-2, Bukarest 1956.

Muzica populară ca izvor al creaţiei programatice şi cu text, in: *Muzica* 9, nr. 1, Bukarest 1959.

Câteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal, in: *Muzica* nr.1 und nr.8, Bukarest 1962 und in *Muzica* nr. 5 und nr. 7, Bukarest 1963; ebenso in: *Studii de Muzicologie* nr. 2, Bukarest 1966.

Probleme actuale ale muzicii, in: *Contemporanul* nr. 49 (947), Bukarest 4. Dezember 1964.

Imagine şi sens. Eseu asupra fenomenului muzical, Editura Muzicală, Bukarest 1973; ^{2}1979.

Deschideri spre lumea muzicii, Editura Eminescu, Bukarest 1973.

Gândirea muzicală, Editura Muzicală, Bukarest 1975.

L'image et le sens, Übersetzung von Pascal Bentoius *Imagine şi sens* von Annie Bentoiu, Editura Muzicală, Bukarest 1979.

Capodopere enesciene, Editura Muzicală, Bukarest 1984; ^{2}1999.

Aspects du monumental dans l'œuvre d'Enesco, in: *Muzica* nr. 1, Bukarest 1990; ebenso: *Aspetti del monumentale nell'opera di Enescu*, in: *Danubio, una civilta musicale* vol. IV, Monfalcone 1994.

Despre Mihail Jora – gânduri, amintiri (centenar Jora), in: *Muzica*, nr. 4, Bukarest 1991 ebenso in: *Mihail Jora. Studii şi documente*, Editura Muzicală, Bukarest 1995.

George Enesco – Arthur Honegger (Correspondances), in: *Muzica* nr. 2, Bukarest 1992.

Un manuscrit d'Enesco (Correspondance avec Bernard Gavoty) in: *Muzica* nr. 3, Bukarest 1994.

George Enescu - Sinfoniile neterminate, in: *Muzica* nr. 1, Bukarest 1998.

Isis de George Enescu, in: *Muzica* nr. 3, Bukarest 1999.

George Enescu, Lexikoneintrag in *MGG 2*, *Personenteil*, Band 2, S. 1147–1150, Ludwig Finscher (Hg.), Kassel, Stuttgart 2001.

Breviar enescian, Editura UNMB, Bukarest 2005.

Opt simfonii şi un poem, Editura UNMB Bukarest 2007.

Masterworks of George Enescu, Übersetzung von Lory Wallfisch, The Scarecrow pres, Inc. Lanham, Plymouth, U 2010.

Lexikoneinträge über Pascal Bentoiu

Cosma, Viorel: *Compozitori şi muzicologi români*. *Mic lexicon*, Editura Muzicală Bukarest 1965.

Steinpress, B. C. und Iampolski, I. M. (Hg.): *Entiklopediceski muzîlcanîi slovar*, Moskau 1966.

Seeger, Horst: *Musiklexikon*, Band 1 und 2, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1966.

Gatti, Guido M. und Basso, Alberto: *La Musica*. Dizionario I (A-K), Unione Tipografica-Editrice, Torino 1968.

Cosma, Viorel: *Muzicieni români*, Editura Muzicală, Bukarest 1970.

Chioreanu, Aurora und Rădulescu, Gheorghe (Hg.): *Mic dicţionar enciclopedic*, Editura Enciclopedică, Bukarest 1972; Ed. II, Bukarest 1978.

Riemann, Hugo: *Musiklexikon*. Ergänzungsband. Personalteil (Vol. 1, A-K), Carl Dahlhaus (Hg.), B. Schott's Söhne, Mainz 1972.

Frank, Paul und Altmann, Wilhelm (Hg.): *Kurzgefasstes Tonkünstlerlexikon*, Vol. 1 (A-K), Heinrichshofen Verlag, Wilhelmshafen 1974.

Solchmans Musiklexikon, Vol. 1 (A-Campos), Solchmans Förlag AB, Stockholm 1975.

Berindei, Mihai: *Dicţionar de jazz*, Editura Ştiinţifică Enciclopedică, Bukarest 1976.

Baker's Biographical Dictionary of Music, Revised by Nicolae Slominsky, Collier Macmillan Publishers, London 1978.

Pedigo, Alan: *International Encycolpedia of Violin-Keyboard Sonatas and Composer Biographies*, Arriaga Publications, Boonville 1979.

Sava, Iosif und Vartolomei, Luminiţa: *Dicţionar de Muzică*, Editura Ştiinţifică Enciclopedică, Bukarest 1979.

Cosma, Viorel: *Pascal Bentoiu* in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 3 (Back-Bolivia), Stanley Sadie (Hg.), Macmillan Publishers Limited, First Edition, London 1980.

Seeger, Horst: *Musiklexikon-Personen A-Z*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1981.

Smolka, Jaroslav: *Malá Encyclopedie Hudby*, Edition Supraphon, Prag 1983.

Vit, Petr: *Skladatelé Rumunské socialistické republiky*, Hudebné oddeleni Divadelniho ústavu, Prag 1985.

Mic dicţionar enciclopedic, Editura Ştiinţifică Enciclopedică, Bukarest 1986.

Dictionnaire Biographique Européen, 8-Edition 1989-1990, Edition Database, Waterloo 1989.

Brockhaus-Riemann: *Musiklexikon*, Dritter Band Edition Schott, München; Edition Pieper, Mainz 1989.

Cosma, Viorel: *Muzicieni din România*, Lexicon, vol. A-C, Editura Muzicală, Bukarest 1989.

Baker, Theodore und Slonimsky, Nicholas: *Dictionnaire biographique de musiciens*, Vol. 1 (A-G), Editions Bouquins et Robert Laffont, Paris 1991.

Manea, Ion: *Români în ştiinţa şi cultura occidentală*. Enciclopedie, Edition ARA Publications, Davis/Kalifornien 1992.

Anderson, Iulian: *Contemporary Composers*, St. James Press, Chicago and London, 1992.

Stanley, Sadie (Hg.): *The New Grove Dictionary of Opera Vol. 3*, Macmillan, London 1992.

Ionescu, Şerban N.: *Who was Who in Twentieth Century Romania*, Columbia University Press, New York 1994.

Avram, Mioara: *Dicţionar enciclopedic ilustrat*, Editura Canter, Chişinău 1999.

Vignal, Marc: *Dictionnaire de la musique*. Nouvelle Edition, Larousse-Bordas, Paris 1999.

Heister, Hans Werner und Sparrer, Walter-Wolfgang: *Komponisten der Gegenwart*, Loseblatt-Lexikon, München 1999.

Georgescu, Corneliu Dan: *Pascal Bentoiu* in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), *Personenteil* Bd. 2 (Bag-Bi), Ludwig Finscher (Hg.), Bärenreiter Verlag und J. B. Metzler, Kassel/Stuttgart 1999.

Trocan, Lelia und Cârţu, Emil: *Enciclopedie de muzică universală. Memento pentru discofili* (de la muzica barocă la cea contemporană), Editura Enciclopedică, Bukarest 2000.

Goléa, Antoine und Vignal, Marc: *Larousse. Dicţionar de mari muziceni*. Übersetzung und Ergänzung bezüglich rumänischer Komponisten von Oltea Serban-Pârâu, Editura Univers-Enciclopedic, Bukarest 2000.

Cosma, Octavian: *Pascal Bentoiu* in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 3 (Baxter to Borosini), Stanley Sadie (Hg.), Macmillan Publishers Limited, Second Edition, London 2001.

Aufsätze über Pascal Bentoiu

Popovici, Doru: *Creaţii ale tinerilor compozitori. Pascal Bentoiu: Patru cântece pe versuri de Ştefan Octavian Iosif* in: *Muzica* nr. 11, Bukarest 1956.

Hoffmann, Alfred: *Concertul tinerilor compozitori*, in: *România Liberă* 16, nr. 4 116, Bukarest 3. Mai 1958.

Rădulescu, Mihai: *Teme majore. Pascal Bentoiu: Poemul simfonic „Luceafărul“*, in: *Contemporanul* nr. 19 (605), Bukarest 16. Mai 1958.

Albulescu, Horia und Hoffmann, Alfred: *Concert de muzică de cameră românească*, in: *România Liberă* 16 nr. 4 327, Bukarest 7. September 1958.

Hoffmann, Alfred: *Concertul corului şi orchestrei Radio*, in: *România Liberă* 17 nr. 4 618, Bukarest 19. August 1959.

Brumaru, Ada: *Noi creaţii româneşti cu tematică contemporană. Lucrări simfonice. Pascal Bentoiu: „Bucureşti 1959“ - Trei mişcări sinfonice*, in: *Muzica* 9, nr. 10, Bukarest 1959.

Brumara, Ada: *Lieduri pe versuri de poeţii contemporani*, in: *Contemporanul* nr. 11 (700), Bukarest 11. März 1960.

Firca, Clemansa und Firca, Gheorghe: *Creaţii româneşti. Concertul nr. 2 pentru pian de Pascal Bentoiu,* in: *Muzica* 13, nr. 1, Bukarest 1963.

Popovici, Doru: *Lirism, tradiţie, înnoire (Pe marginea unor lucrări de Pascal Bentoiu*) in: *Tribuna* 7, nr. 17 (325), Cluj-Napoca 25. April 1963.

Voicu, Ioana: *Pascal Bentoiu*, in: *Contemporanul* nr. 46 (892), Bukarest 15. November 1963.

Hoffman, Alfred: *Concert de muzică românească,* in: *România Liberă* 21, nr. 5, 1950, 3. Dezember 1963.

Tomescu, Vasile: *Pascal Bentoiu*, in: *Contemporanul* nr. 33 (931), Bukarest 14. August 1964.

Pandelescu, J. V. und Georgescu, Smaranda: *Interviuri. Diversitatea stilurilor şi genurilor în muzica romaneâscă*, in: *Contempuranul* nr. 30, Bukarest 23. Juli 1965.

Berger, Georg Wilhelm: *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Editura Muzicală, Bukarest 1965.

Gavrilă, Silviu: *Concert inaugural la Filarmonică*, in: *Contemporanul* nr. 39, (1042), Bukarest 30. September 1966.

Firca, Gheorghe: *Deschiderea stagiunii: Simfonia I-a de Pascal Bentoiu în primă audiţie*, in: *Muzica* 16, nr. 11, Bukarest 1966.

Cosma, Viorel: La T.O.B. *Premiera operei „Amorul doctor*“ in: Ziarul *Informaţia Bucureştiului* 14, nr. 4 161, Bukarest 27. Dezember 1966.

Hoffman, Alfred: *Două noi opere româneşti* in: *România Liberă* 25, nr. 6 911, Bukarest 6. Januar 1967.

Pandelescu, J. V.: *Opera „Amorul Doctor“* in: *Magazin* 11, nr. 483, Bukarest 7. Januar 1967.

Gheciu, Radu: *Noua tinereţe a operei bufe. Alături de „O noapte furtunoasă“, „Amorul doctor“* in: *Scânteia* 36, nr. 7 (214), Bukarest 7. Januar 1967.

Brumaru, Ada: *Premieră la Operă. „Amorul doctor“* in: *Contemporanul* nr. 2 (1057), Bukarest 13. Januar 1967.

Sbârcea, George: *3 premiere de opere româneşti*, in: *Scânteia Tineretului* 23, nr. 5 521, Bukarest 18. Februar 1967.

Constantinescu, Grigore: *Creaţii noi. Opera „Amorul doctor“ de Pascal Bentoiu*, in: *Muzica* 17, nr. 2, Bukarest 1967.

Gheciu, Radu: „*L'amour Médecin“* in: *Revue Roumaine* nr. 4, Bukarest 1967.

Sbârcea, George: *Concertele lui Pascal Bentoiu*, in: *Magazin* 11, nr. 505, Bukarest 10. Juni 1967.

Popescu-Deveselu, V.: „*Amorul doctor“ şi „O noapte furtonească*“, in: *Muzica* 17, nr. 10, Bukarest 1967.

Ulici, Laurenţiu: *Cu Pascal Bentoiu despre: O operă, un premiu şi muzica radiofonică*, in: *Conetempuranul* nr. 42 (1149), Bukarest 18. Oktober 1968.

Codreanu, Petre: *Premiul I la Fesitvalul Internaţional de Radio şi Televiziune. Opera radiofonică „Jetfirea Ifigeniei“ de Pascal Bentoiu*, in: *Scânteia* 38, nr. 7, Bukarest 21. Oktober 1968.

Sava, Iosif: *Pascal Bentoiu. Premiul Radioteleviziunii Italiene*, in: *Tribuna* 12, nr. 44, Cluj-Napoca 31. Oktober 1968.

Răsvan, Constantin: *Dialog cu Pascal Bentoiu despre opera radiofonică „Jetfirea Ifigeniei“*, in: *Cronica* 3, nr. 44 (143), Iaşi 2. November 1968.

Cosma, Viorel: *Filarmonica George Enescu din Bucureşti (1868-1968)*. Editura Filarmonicii, Bukarest 1968.

Răzvan, Constantin: *Cronica artelor. „Jetfirea Ifigeniei“ de Pascal Bentoiu*, in: *Cronica* 3, nr. 44 (143), Iaşi 2. November 1968.

Rep. Pascal Bentoiu despre „Prix Italia“ şi „Jetfirea Ifigeniei“, in: *România Literară* 1, nr. 5, Bukarest 7. November 1968.

Dumitrescu, Iancu: *Pascal Bentoiu*, in: *România Literară* 2, nr. 17, Bukarest 24. April 1969.

Lungu, Florian: *O operă românească la B.B.C.*, in: *România Literară* 2, nr. 21, Bukarest 22. Mai 1969.

Răzvan, Constantin: *Ancheta „Muzica românească la ora marilor răspunderi“*, in: *Astra*, nr. 8 (39), Braşov 1969.

Pandelescu, J. V.: *„Jetfirea Ifigeniei“*, in: *Contemporanul* nr. 5, Bukarest 30. Januar 1970.

Popescu, Deveselu, Vladimir: *Cărţi-Reviste-Discuri. ... Opera radiofonică „Jetfîrea Ifigeniei“*, in: *SCIA* vol. 17, nr. 1, Bukarest 1970.

Sava, Iosif: *Cu Pascal Bentoiu despre o operă premiată la Milano*, in: *Scântia Tineretului*, nr. 6 650, Bukarest 6. Oktober 1970.

„Hamlet“, in: *Contemporanul* nr. 41, Bukarest 9. Oktober 1970.

Succes componistic românesc, in: *România Liberă* 8, 131, Bukarest 13. Dezember 1970.

Anghelescu, Gh. P.: *Pascal Bentoiu: „Expresia sonoră se făureşte în luptă cu materialul“*, in: *România Literară* 27, nr. 6, Bukarest 4. März 1971.

Reporter. *5 Minute cu Pascal Bentoiu*, in: *Tribuna* 15, nr. 10, Cluj 11. März 1971.

Firca, Gheorghe: *Pascal Bentoiu ou le moderne „classique“*, in: *Revue Roumaine* 25, nr. 4, Bukarest 1971.

Codreanu, Petre: *În primă audiţie la Ateneu. „Hamlet“ o vastă meditaţie în termeni muzicali impresionanţi*, in: Ziarul *Informaţia Bucureştiului* 10, nr. 5673, Bukarest 22. November 1971.

Hoffman, Alfred: *Opera „Hamlet“ de Pascal Bentoiu*, in: *România Liberă* 29, nr. 8425, *Bukarest* 26. November 1971.

R. S.: „*Hamlet“ de Pascal Bentoiu*, in: *România Literară* 4, nr. 48 (164), Bukarest 25. November 1971.

Constantinescu, Gabriela und Caraman-Fotea, Daniela und Constantinescu, Grigore und Sava, Iosif: *Ghid de operă*, Editura Muzicală, Bukarest 1971.

Constantinescu, Grigore: *Primă audiţie „Hamlet“*, in: *Contemporanul* nr. 48 (1307), Bukarest 26. November 1971.

Dumitrescu, Iancu: *Cronica*, in: *Săptămâna* nr. 51, Bukarest 26. November 1971.

Tomescu, Vasile: *Cronica muzicală. „Hamlet“ de Pascal Bentoiu*, in. *Scânteia* nr. 8984, Bukarest 30. November 1971.

Dumitrescu, Iancu: *Pascal Bentoiu: „Imagine şi sens“*, in: *Săptămâna* nr. 53, Bukarest 10. Dezember 1971.

Cosma, Viorel: *Semnificaţiliie şi implicaţiile unei prime audiţii*, in: Ziarul *Informaţia Bukarestului*, 19, nr. 5690, Bukarest 11. Dezember 1971.

Pintér, Lajos: *Pascal Bentoiu uj operájának hangverseny bemutatója (Premiera de concert a operei lui Pascal Bentoiu),* in: *Elöre*, Bukarest 15. Dezember 1971.

Tomescu, Vasile: *Muzicală. Pascal Bentoiu: „Imagine şi sens“*, in: *Scânteia* nr. 9025, Bukarest 12. Januar 1972.

Gheciu, Radu: *Lecturi. „Imagine şi sens“,* in: Ziarul *Informaţia Bukarestului,* 19, nr. 5722, Bukarest 19. Januar 1972 .

Caranica, Fulea M.: *Cartea muzicală Pascal Bentoiu. „lmagine şi sens“,* in: *Tribuna*, nr. 3 (787), Cluj-Napoca 20. Januar 1972.

Popovici, Doru: *Pascal Bentoiu: „lmagine şi sens“,* in: *Contemporanul,* nr. 4 (1315), Bukarest 21. Januar 1972.

Stan, Radu: *Plattenchronik,* in: *Rumänische Rundschau* 26, nr. 3, Bukarest 1972.

Tomescu, Vasile: *Viaţa muzicală. „Hamlet“ de Pascal Bentoiu,* in: *Muzica 2*2, nr. 1 (230), Bukarest 1972.

Tomescu, Vasile: *„Image et sens“ par Pascal Bentoiu,* in: *Ateneu* 9, nr. 4 (93), Bacău 1972.

Tomescu, Vasile: *O nouă afirmare a muzicii româneşti, in: Contemporanul* nr. 22 (1437), 24. Mai 1974.

Codreanu, Petre: *Studioul Conservatorului. Un spectacol spiritual,* in: *lnf. Buc.* 20, nr. 6012, Bukarest 26. Dezember 1972

Dogaru, Anton: *Un triumf al operei româneşti: „Hamlet“ de Pascal Bentoiu,* in: *Astra,* nr. 12, Braşov 1972.

Hoffman, Alfred: *Muzică-muzicologie. Cronica vieţii muzicale,* in: *SCIA* vol. 19, nr. 2, Bukarest 1972.

Pandelescu, J. V: *Pascal Bentoiu: Sinteze,* in: *Contemporanul* nr. 42 (1405), Bukarest 12. Oktober 1973.

Grigorescu, Olga: *Pascal Bentoiu. „Deschideri spre lumea muzicii“,* in: *Scânteia* 43, nr. 9729, Bukarest 22. Dezember 1973.

Teusch, Karl: *Uraufführung in Marseille. Aus den Kritiken zu Pascal Bentoius Oper „Hamlet“,* in: *Neuer Weg* 26, Nr. 7795, Bukarest 1. Juni 1974.

Vartolomei, Luminiţa: *„Cvartetul Consonanţelor“ de Pascal Bentoiu,* in: *Muzica* 24, nr. 1 (254), Bukarest 1974.

Elian, Edgar: *Inaugurarea concertelor - colocvii ale Filarmonicii,* in: *Muzica* 24, nr. 2 (255), Bukarest 1974.

Constantinescu, Grigore: *Opere contemporane. „Hamlet“ de Pascal Bentoiu,* in: *Muzica* 24, nr.3 (256), Bukarest 1974.

Abel, Jean: *Première mondiale. Vendredi* á L*'Opera. Ce que vous devez savoir sur „Hamlet" de Pascal Bentoiu,* in: *Le Provençal,* Marseille 22. April I974.

Abel, Jean: *Cinq minutes avec Margherita Wallmann qui met en scène „Hamlet" (de Pascal Bentoiu) crée demain soir* à *L'Opéra,* in: *Le Provençal,* Marseille 25. April 1974.

Stevens, David: *Opera in Marseilles. The Durability and Richness of „Hamlet",* in: *Herald Tribune,* London 30. April 1974.

Lonchampt, Jacques: *Première absolue á* L'*Opéra de Marseille. „Hamlet" de Pascal Bentoiu,* in: *Le Monde* 31, Nr. 9110 Paris 30. April 1974.

Abel, Jean: *„Hamlet" de Pascal Bentoiu à l'Opéra: Une grande réussite. Audacieuse avec intelligence et gout,* in: *Le Provençal*, Marseille 27. April 1974.

Clarendon B. Gavoty: *„Hamlet" de Pascal Bentoiu,* in: *Le Figaro* 148, Nr. 9214, Paris 2. Mai 1974.

Marseille: Rumänische „Hamlet" - *Oper,* in: *Die Bühne,* Nr. 189, Wien Juni 1974.

Mayer, Tony: *Our Critics Abroad Marseille,* in: *Opera,* Vol. 25, Nr. 8, London 1974.

Pascal Bentoiu „Hamlet" im Repertoire. Spielzeiteröffnung an der Bukarester Oper, in: *Neuer Weg* 26, Nr. 7902, Bukarest 5. Oktober 1974.

Constantinescu, Grigore: *Aspecte ale comediei muzicale româneşti ilustrate de opera „Amorul doctor" de Pascal Bentoiu,* in: *Studii de Muzicologie,* Vol. 10, Editura. Muzicală, Bukarest 1974.

Pintér, Lajos: *Pascal Bentoiu Hamletje a Román Opera szinpadán*, in: *Új Élet,* Târgu-Mureş, 1975.

Bureriu, Lucian: *„Orpheu",* in: *Orizont* 26, nr. 38, Timişoara 19. September 1975.

Onicescu, Radu: *„Suflu nou, idei noi, ieşire din lâncezeală",* in: *Flacăra* 24, nr. 30, Bukarest 27. September 1975.

Constantinescu, Grigore: *Actualitatea culturală. Premiera de aseară la Opera Română. „Hamlet" de Pascal Bentoiu.* in: Ziarul *Informaţia Bukarestului* 23, nr. 6858, 27, Bukarest September 1975.

Popovici, Doru: *Remarques sur la musique d'opéra roumaine contemporaine,* in: *Muzica* 25, nr. 9 (276), Bukarest 1975.

Popovici, Doru: *O valoroasă operă românească. „Hamlet" de Pascal Bentoiu,* in: *România Liberă* 33, nr. 9623, Bukarest 2. Oktober 1975.

Dumitrescu, Iancu: *Opera,* in: *Săptămâna,* nr. 252, Bukarest 3. Oktober 1975.

Vartolomei, Luminiţa: *Scena lirică. Spectacolul de idei. „Hamlet" la Opera Română,* in: *Contemporanul,* nr. 40, Bukarest 3. Oktober 1975.

Tomescu, Vasile: *„Hamlet“ de Pascal Bentoiu pe scena Operei Române. Cronica muzicală,* in: *Scânteia,* 45, nr. 10302, Bukarest 4. Oktober 1975.

Kessler, Klaus: *Auftakt mit „Hamlet“. Überlegungen zu einer Erstaufführung von Pascal Bentoiu an der Bukarester Oper*. in: *Neuer Weg* 27, Nr. 8209, Bukarest 4. Oktober 1975.

Cazaban, Costin: *Limbajul marilor mituri,* in: *Luceafărul* 18, nr. 40, Bukarest 4. Oktober 1975.

Popovici, Alina: *O valoroasă premieră la Opera Română. „Hamlet“ de Pascal Bentoiu,* in: *Scânteia Tineretului* 31, nr. 8201, Bukarest 3. Oktober 1975.

Constantinescu, Grigore: *„Hamlet“ de Pascal Bentoiu,* in: *Tribuna Română* 4, nr. 71, Bukarest 15. Oktober 1975.

Sorescu, Marin: *Iar „Hamlet“,* in: *România Liberă* 8, nr. 42*,* Bukarest 16. Oktober 1975.

Pinter, Lajos: *„Hamlet“*, in: *Utunk,* Cluj-Napoca, 1975.

Anghelescu, Dan: *„Hamlet“ de Pascal Bentoiu,* in: *Cronica* 10, nr. 48 (513), Iaşi 28. November I975.

Elian, Edgar: *Pe teme de creaţie. „Hamlet“ de Pascal Bentoiu,* in: *Muzica* 25, nr. 11 (278), Bukarest 1975.

Herman, Vasile: *Forma şi stil în muzica românească,* Editura Muzicală, Bukarest 1977.

Vartolomei, Luminiţa: *Viaţa muzicală. Prime audiţii. Simfonia a II-a de Pascal Bentoiu,* in: *Muzica* 25, nr. 12, Bukarest 1975.

Firca, Gheorghe: *Nouvelles musicales de Roumanie. Gândirea muzicală de Pascal Bentoiu,* Editura Muzicală, Bukarest 1976 und in: *Muzica* 26, nr. 5 (284), Bukarest 1976.

Elian, Edgar: *Seară de lieduri la Opera Română,* in: *Muzica* 26, nr. 6 (285), Bukarest 1976.

Auneanu, Manoie: *Consemnări. Repere ale stagiunii* (II), in: Ziarul *Informaţia Bukarestului* 23, nr. 7101, Bukarest 12. Juli 1976.

Scurtulescu, Dan: *„Hamlet“ de Pascal Bentoiu,* in: *Muzica* 26, nr. 10 (289), Bukarest 1976.

Berger, Wilhelm Georg: *Muzica simfonică modernă contemporană 1930 – 1950,* vol. 4, Editura Muzicală, Bukarest 1976.

Cosma, Octavian Lazăr: *Dramaturgia operei contemporane româneşti. „Amorul doctor“ de Pascal Bentoiu,* in: *Studii de Muzicologie*, Vol. 11, Editura Muzicală, Bukarest 1976.

Bentoiu, Pascal: *După „Hamle"t,* in: *România Literară* 9, nr. 6, Bukarest 5. November 1976.

Arion, George: *Dreptate pentru „Hamlet",* in: *Flacăra* 25, nr. 37, Bukarest 16. September 1976.

Ulmu, Bogdan: *Opera ca teatru,* in: *Luceafărul* 19, nr. 39 (752), Bukarest 25. September 1976.

Dogaru, Anton: *Pascal Bentoiu: „Gândirea muzicală",* in: *România Literară* 10, nr. 6, Bukarest 10. November 1977.

Dogaru, Anton: *Creaţii reprezentative ale muzicii noastre actuale,* in: *România Liberă* 35, nr. 10145, Bukarest 7. Juli 1977.

Drăgulescu, Theodor: *Creaţii româneşti. „Eminesciana III" de Pascal Bentoiu,* in: *Muzica* 27, nr. 9 (300), Bukarest 1977.

Peicu-Moldovan, Adriana: *Eminescu şi liedul românesc,* Editura Muzicală, Bukarest 1977.

De Rossi: *Storia dell 'Opera,* Unione Tipogratica Editrice Torinese, Torino 1977.

Berger, Wilhelm Georg: *Muzica simfonică contemporană 1950 - 1970,* vol. 5, Editura Muzicală, Bukarest 1977.

Arion, George: *Muzica tânără. De ce trebuie iubită opera „Hamlet",* in: *Flacăra* 27, nr. 39, Bukarest 28. September 1978.

Vartolomei, Luminiţa: *Orientations actuelles dans la composition,* in: *La Roumanie d'aujourd'hui,* no. 10, Bukarest 1978.

Mihăilescu, Cristian: *Discul,* in: *Săptămâna* nr. 420, Bukarest 22. Dezember 1972.

Vartolomei, Luminiţa: *Convorbire cu compozitorul Pascal Bentoiu. Gândirea muzicală contemporană* in: *Contemporanul* nr. 2 (1679), Bukarest 12. Januar 1979.

Codreanu, Petre: *Athenaeum. Contemporary Romanian Opera,* in: *Romania today* nr. 2 (291) Bukarest 1979.

Vartolomei, Luminiţa: *Les quatuors de Pascal Bentoiu sur disque,* in: *Revue Roumaine* 33, nr. 2, Bukarest 1971.

Hoffman, Alfred: *Muzica de ieri şi de azi,* in: *România Literară* 12, nr. 10, Bukarest 8. März 1979.

Avakian, Dumitru: *Simfonia a III-a de Pascal Bentoiu,* in: *Muzica* 29, nr. 3 (318), Bukarest 1979 und in: *Musik und Gesellschaft* Nr. 6, Berlin 1979.

Avakian, Dumitru: *Muzică românească de cameră,* in: *Muzica* 29, nr. 9 (324), Bukarest 1979.

Drăgulescu, Theodor: *Festivalul internaţional „George Enescu" a VIlI-a ediţie. „Simfonia a III-a" de Pascal Bentoiu,* in: *Muzica* 29, nr. 10 (325) Bukarest 1979.

Dumitrescu, Iancu: *Dincolo de convenţional,* in: *Săptămâna* nr. 465, Bukarest 2. Oktober 1979.

Constantinescu, Grigore: *File de stagiune în primă audiţie simfonică,* in: *Tribuna Română* 8, nr. 170, Bukarest Dezember 1979.

Georgescu, Adrian: *Interviuri. Convorbire cu Pascal Bentoiu,* in: *Muzica 29,* nr. 11-12 (326 - 327), Bukarest 1979.

Popescu. Mihai: *Repertoriul general al creaţiei muzicale româneşti,* Vol 1., Editura Muzicală, Bukarestt 1979.

Mihăilescu. Cristian: *Cronica muzicală. Portret de compozitor Pascal Bentoiu,* in: *Contemporanul* nr. 26, Bukarest 27. Mai 1980.

Constantinescu. Grigore: Intergrala *liedurilor lui Pascal Bentoiu,* in: *Muzica* 30, nr. 9 (336), Bukarest 1980.

Stoianov, Carmen: *Prime audiţii:* „*Simfonia a V-a" de Pascal Bentoiu,* in: *România. Literară* 14, nr. 8, Bukarest 19. März 1981.

Niculescu, Mihaela. *„Hamlet"*, in: *Muzica* 31, Nr. 10 (349), Bukarest 1981.

Popescu, Mihai: *Repertoriul general al creaţiei muzicală româneşti,* Vol. 2., Editura Muzicală, Bukarest 1981.

Wallmann, Margarita: *Pridvoarele cerului.* (Mit einem Vorwort von Bernard Gavoty; Überstzung: Adriana Vlad und Annie Bentoiu), Editura Muzicală, Bukarest 1981.

Cosma, Octavian Lazăr: *Dramaturgie operei contemporane româneşti „Hamlet" de Pascal Bentoiu,* in: *Studii de Muzicologie* vol. 16, Editura Muzicală, Bukarest 1981.

Popovici, Doru: *Consecvenţă,* in: *Săptămâna* nr. 593, Bukarest 16. April 1982.

Pelearcă, Ion: *Întâlniri cu compozitori*, in: *Muzica* 32, nr. 5 (356), Bukarest 1982.

Lowens, Irving: *News from Bucharest* in: *Opera News,* London 1982.

Pandelescu, Jean-Victor: *Creaţii autohtone la Radioteleviziune (1965),* in: J. V. Pandelescu - Insemnările unui critic muzical, Editura Muzicală, Bukarest 1982.

Dragea, Emiliu: *Cronica muzicală clujeană,* in: *Muzica* 33, nr. 9 (372), Bukarest 1983.

Sava, Iosif und Rusu, Petru: *Istoria muzicii universale în date,* Editura Muzicală, Bukarest 1983.

Bonea, Ştefan: *Opera Română din Bukarest,* in: *Muzica* 34, nr. 1 (376), Bukarest 1984.

Edgar, Elian: *Noile înregistrări ale compozitorului Pascal Bentoiu,* in: *Tribuna Română* 13, nr. 278, Bukarest 15. Oktober 1984.

Gherman, Liliana: *O noua stagiune de concerte.* in: *Cronica 19,* nr. 42 (977)*,* Iaşi 19. Oktober 1984.

Negulescu, Claudiu: *Profil. Deschideri spre lumea muzicii,* in: *Flacăra* 34, nr. 4 (1545), Bukarest 25. Januar 1985.

Popovici, Doru: *Capodopere enesciene.* in: *Săptămâna,* nr. 5 (738), Bukarest 1. Februar 1985.

Dogaru, Anton: *Capodopere enesciene*, in: *Cântarea României,* 5 (38), nr. 5, Bukarest 1985.

Brumaru, Ada: *Pascal Bentoiu: „Capodopere enesciene",* in*: Muzica* 35, nr. 6 (393), Bukarest 1985.

Cosma. Viorel: *Festivalul naţional „Cântarea României". Muzică românească în interpretări valoroase,* in: *România Liberă,* Bukarest 12. August 1985.

Susanu, Roxana: *Principii de construcţie în „Simfonia I-a" de Pascal Bentoiu,* in: *Tribuna Muzicologică* vol. 1, Editura Muzicală, Bukarest 1985.

Creţu, Viorel: „*Capodopere enesciene*" *de Pascal Bentoiu,* in: *România Literară* 19, nr. I, Bukarest 2. Januar 1986.

Brumaru, Ada: *Pascal Bentoiu: Chefs - d'œvre d'Enesco,* in: *Muzica* 36, nr. 2 (401), Bukarest 1986.

Creţu, Viorel: *Dincolo de „Oedipe"*, in: *Luceafărul* nr. 13, (1246), Bukarest 29. März 1986.

Vieru, Anatol: *Simfonia a VII-a şi creaţiile lui Pascal Bentoiu,* in: *Ramuri,* nr. 2 (272), Craiova 15. Novmber 1987.

Negulescu, Claudiu: *Darul,* in: *Flacăra* 36, nr. 10 (1655), Bukarest 6. November 1987.

Cosma, Viorel: *Festivalul naţional „Cântarea României". Evenimente artistice remarcabile* in: *România Liberă* nr. 13 243, Bukarest 5. Juni 1987.

Murgu, Doru: Timişoara muzicală. *Creditând durabile împliniri. Pascal Bentoiu* in: *Orizont,* Timişoara 5. Juni 1987.

Vartolomei, Luminiţa: *Muzică. „Amorul doctor",* in: *Contemporanul* nr. 20 (2 113), Bukarest 15. Mai 1987.

Popescu. Mihai: *Repertoriul general al creaţiei muzicale româneşti. Supliment,* Editura Muzicală, Bukarest 1987.

Negulescu, Claudiu: *Darul,* in: *Flacăra*. 36, nr. 10 (1655), Bukarest 6. März 1987.

Vartolomei, Luminiţa: „*Amorul doctor*". in: *Contemporanul* nr. 20 (2113), Bukarest 15. Mai 1987.

Cosma, Viorel: *Festivalul naţional „Cântarea României“. Evenimente artistice remarcabile* in: *România Liberă* nr. 13243, Bukarest 5. Juni 1987

Vartolomei, Luminiţa: *Făurari de artă care şi-au părăsit pentru un timp uneltele obişnuite,* in: *Contemporanul* 2, nr. 7, Bukarest 16. November 1990.

Florea, Anca: *Cu Pascal Bentoiu despre adevărata valoare a muzicii româneşti,* in: *România Literară* 21, nr. 9, Bukarest 1. März 1990.

Stroe-Brumariu, Raluca: *Cultura nu are cum să evolueze de una singură. Interviu cu domnul Pascal Bentoiu, preşedintele Uniunii Compozitorilor,* in: *România Liberă* 49*,* nr. 14411, Bukarest 13. April 1991.

Ursu, Ileana: *Pascal Bentoiu, portret componistic,* in: *Muzica* nr. 3, Bukarest 1993.

Vieru, Anatol: *Cuvinte despre sunete,* Editura Cartea Românească, Bukarest 1994.

Frandes, Marcel: *Violonistică şi melodică în „Concertul pentru vioară şi orchestră“ de Pascal Bentoiu,* in: *Muzica* nr. 4, Bukarest 1994.

Incontrera, Carlo: *Rapsodia romena: a colloquio con Pascal Bentoiu,* in: *„Danubio, una civilta musicale“,* vol. IV, Monfalcone (Italien) 1994.

Raţiu, Ileana: *Maestru şi discipol* (corespondenţa Mihail Jora – Pascal Bentoiu), in: *Mihail Jora – Studii şi documente,* Editura Muzicală, Bukarest 1995.

Cosma, Octavian Lazăr: *Universul muzicii româneşti*, Editura Muzicală, Bukarest 1995.

Florea, Anca: *Muzica în alb şi negru. Music in Black and White,* Editura Info-Team, Bukarest 1995.

Zottoviceanu, Elena: *Shakespeare în actualitatea muzicală,* in: *România Liberă* 29, nr. 21, Bukarest 29. Mai 1996.

Gheciu, Radu: *Întoarcerea lui „Hamlet“,* in: *Actualitatea Muzicală* 7, nr. 151, Bukarest 15. Juni 1996.

Vartolomei, Luminiţa: *Majoratul lui Hamlet pe stil vechi,* in: *Curierul Românesc* 8. nr. 6, Bukarest Juni 1996.

Williams, David: *Enescu's Fourth and Fifth Symphonies: an Interview with Pascal Bentoiu.* in: *„Celebrating George Enescu“* - a Symposium, Washington 1997.

Sava, Iosif: *Atenţie la Calendar* in: *Spectacului Muzicii* 3, nr. 98*,* Bukarest 29. Januar 1997.

Cosma, Viorel: *Pascal Bentoiu omagiat de Filarmonică* in: *Rampa* nr. 8 (140), Bukarest 25. Juni 1997.

Anghel, Irinel: *Orientări, direcţii, curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolui XIX,* Editura Muzicală, Bukarest 1997.

Nowka, Dieter: *George Enescu und die Entwicklung der rumänischen Musik,* Pro Universitate, Sinzheim 1998.

Răsvan, Constantin: *Fascinaţia muzicii*, Editura Ecran-Magazin, Braşov 1998.

Florea, Anca: *Interviu cu compozitorul Pascal Bentoiu. Din nou despre „World Music Days“,* in: *România Liberă* nr. 2710, Bukarest 25. November 1999.

Grăjdan, Maria: *Interviu cu Maestrul Pascal Bentoiu. Prezentul care încă smulge comori trecutului,* in: *Muzică* nr. 5, Bukarest Mai 1999.

Florea, Anca: *Reporter printe muzicieni,* Editura Fundaţiei Culturale Române, Bukarest 1999.

Cosma, Octavian Lazăr: *Simfonicele Radiodifuziunii Române (1928–1998)* Editura Societăţii Române de Radiodifuziune, Bukarest 1999.

Florea, Anca: *Primul CD al maestrului Pascal Bentoiu. Lieduri pe versurile Sonetelor lui Eminescu,* in: *România Liberă* nr. 2981, Bukarest 13. Januar 2000.

Madeleine Karakashian: *Capodopere enesciene şi interpreţi armeni,* in: *Ararat* 11, nr. 4 (193), Bukarest 16. Februar 2000.

Marghita, Ioana: *Pascal Bentoiu – 50 de ani printre partiturile enesciene,* in: *Excelsior -Cultural – Supliment România Liberă* nr. 18, Bukarest Mai 2000.

Popovici, Doru: *Poemul „Te slăvesc pe Tine Părinte“ de Pascal Bentoiu,* in: *Foaia Învierea,* Timişoara 1. Mai 2000.

Constantinescu, Grigore: *Scrisoare de dragoste,* in: *Melos* nr. 4-6, Bukarest Mai-Juni 2000.

Cosma, Viorel: *Muzică pe versuri de Eminescu,* in: *ABC* nr. 30, Bukarest 7. September 2000.

Constantinescu, Grigore: *Gong inaugural la Radiodifuziune. Descoperiri lirice,* in: *ABC* nr. 35, Bukarest 12. Oktober 2000.

Cosma, Mihai: *Pascal Bentoiu Doctor Honoris Causa în USA,* in: *Actualitatea Muzicală,* 11, 256, Bukarest 1. November 2000.

Cosma, Viorel: *Eminescu in universul muzicii,* Editura Libra, Bukarest 2000.

Constantinescu, Grigore: *Discografie românească. Creatorii români pe CD,* in: *ABC* nr. 49, Bukarest 19. Januar 2001.

D.S.: La Fundaţia Academia Civică apărut un volum de Aurelian Bentoiu, in: *România Liberă* nr. 3415, Bukarest 14. Juni 2001.

Cosma, Mihai: *De vorbă cu maestrul Pascal Bentoiu,* in: *Actualitatea Muzicală* nr. 1, Bukarest Juni 2001.

Vartolomei, Luminiţa: *Stop cadru în sonor (I). Dialoguri,* Editura Muzicală, Bukarest 2001.

Cosma, Mihai: *Opera in România privată în context european, Editura Muzicală,* Bukarest 2001.

Vieru, Anatol: *Ordinea în Turnul Babel. Însemnări despre muzică,* Editura Hasefer, Bukarest 2001.

Ţăranu, Cornel: *Privind înapoi fără mânie,* in: *Radio România,* nr. 273, Bukarest 22. April 2002.

Hasnaş, Irina: *George Enescu în contemporaneitate,* in: *Radio România,* nr. 306, Bukarest 9. Dezember 2002.

Vartolomei, Luminiţa: *Stop cadru în sonor. Portrete (II),* Editura Muzicală, Bukarest 2002.

Sandu-Dediu, Valentina und Radulescu, Antigona: *Muzică românească între 1944 - 2000,* Editura Muzicală, Bukarest 2002.

Firca, Clemansa Liliana: *Modernitate şi avantgadă în muzica ante şi interbellică a secolului XX (1900* - 1940*),* Editura Fundaţiei Culturale Române, Bukarest 2002.

Arzoiu, Ruxandra: *Opera de cameră românească,* Editura Muzicală, Bukarest 2002.

Diaconescu, Tanţa: *Fondul naţional subzistă în cele mai temerare inovaţii muzicale. Interviu cu compozitorul Pascal Bentoiu,* in: *Argeş* 3 (33), nr. 18 (249), Piteşti März 2003.

Ţăranu, Cornel: *Gânduri despre Pascal Bentoiu,* in: *Radio România,* nr. 323, Bukarest 21. April 2003.

Guţă, Bogdan: O *nouă dimensiune enesciană* in: *Radio România,* nr. 344, Bukarest 22. September 2003

Cosma, Viorel: *40 de ani în fotoliul de orchestră.* vol. 11 (1977–1986), Editura Pegasus Press, Bukarest 2003.

Pinghireac, Georgeta: *Simboluri estetice ale vocii de soprană,* Editura Universităţii Naţionale de Muzică, Bukarest 2003.

Donose, Vasile. *lmaginarul real,* Ed. I, Editura Muzicală, Bukarest 1990; Ed. II, Bukarest 2004.

Radu, Steluţa: *În jurul lui Pascal Bentoiu*. vol. I: Sonatele cu pian, vol. II: Liedurile, Editura UNMB, Bukarest 2005.

Fernbach, Ioan: *O capodoperă: Cvartetul „Raţiunea" de Pascal Bentoiu*. Editura Eubeea, Timişoara 2007.

Manoleanu, Remus: *Paradigme ludice în muzica românească*. Editura UNMB, Bukarest 2008, S. 10-50.

Rotărescu, Elena Agapia: *Concertul instrumental în creaţia lui Pascal Bentoiu*. Editura UNMB, Bukarest 2009.

Ciornenchi-Grigoraş, Andreea-Aura: *Repere stilistice în literatura concertistică pentru vioară în secolul XX*, Editura Muzicală, Bukarest 2011.

Anhang

Nachweise

Biographisches

Viorel Cosma: *Pascal Bentoiu: Biographie.* Diesem Text liegen folgende Quellen zugrunde:

Ein persönliches Gespräch von Violeta Dinescu mit Pascal Bentoiu (August 2011) sowie die Beiträge:

Viorel Cosma: Artikel *Muzicieni români (Rumänische Musiker)*, Bukarest 1970;

Viorel Cosma: Artikel *Muziceni din România (Musiker aus Rumänien)*.Bd. 1, Bukarest 1989;

Viorel Cosma in Zusammenarbeit mit Luminiţa Vartolomei und Constantin Catrina: *Enciclopedia Muzicii româneşti de la origini până în zilele noastre (Die Enzyklopädie der rumänischen Musik vom Ursprung bis heute)* Bd. 1, Bukarest 2000, ^{2}2005;

Viorel Cosma: *100 portrete sentimentale (100 einfühlsame Portaits),* Bukarest 2011.

Ioana Bentoiu, M*ein Vater Pascal Bentoiu*
Originalbeitrag (Lausanne 2014).

Der Komponist Pascal Bentoiu. Violeta Dinescu und Eva-Maria Houben im Gespräch.
Originalbeitrag (Dortmund 2013).

Aus Pascal Bentoius Schriften über Musik und Musiker

Imagine şi sens. Eseu asupra fenomenului muzical (Bild und Sinn. Essay über das musikalische Phänomen), Bukarest 1973. erstes Kapitel: *Imaginea (Das Bild)*, Übersetzung aus dem Rumänischen: Maria Herlo, Violeta Dinescu, Roberto Reale.

„Isis" von George Enescu, aus: *Capodopere enesciene* (*Meisterwerke Enescus*), Bukarest 1984, ^{2}1999; Maryland 2000 (übers. V. Lory Wallfisch, *Masterworks of George Enescu: a detailed analysis*). Übersetzung: Vincent Rastädter.

George Enescu. Die unvollendeten Symphonien [4. und 5. Symphonie], aus: *Capodopere enesciene* (*Meisterwerke Enescus*) von Pascal Bentoiu, Bukarest 1984, ^{2}1999; Maryland 2000 (Übersetzung ins Englische von Lory Wallfisch: *Masterworks of George Enescu: a detailed analysis*). Übersetzung aus dem Englischen: Vincent Rastädter.

Aus Pascal Bentoius Schriften über das eigene Werk

Sinfonia a V-a op. 26 (Symphonie Nr. 5 op. 26*)*, aus: *Opt sinfonii şi un poem (Acht Symphonien und ein Poem),* Bukarest 2007.

Sinfonia a VIII-a op. 30 *Imagini (Symphonie Nr. 8 op. 30 Bilder) (Vergilius, Dante, Shakespeare, Goethe, Eminescu)*, aus: *Opt sinfonii şi un poem (Acht Symphonien und ein Poem),* Bukarest 2007.

Porträt-Skizzen

Corneliu Dan Georgescu, *Pascal Bentoiu – Komponieren und Reflektieren*, Originalbeitrag.

Laura Manolache, *Pascal Bentoiu – Komponieren in schwerer Zeit*, Originalbeitrag.

Zur Rezeption

Adalbert Grote: *Spiel über Zeit und Raum. Pascal Bentoius Oper „Hamlet" im Spiegel internationaler und nationaler Kritik*, Originalbeitrag.

Ruxandra Arzoiu, *Die letzten drei Symphonien Pascal Bentoius im Spiegel der rumänischen Presse*, Originalbeitrag.

Das Symposium *Zwischen Zeiten* Oldenburg 2007

Iulia Anda Mare: *Die halbton-harmonische Relation in dem Liederzyklus „Flăcări negre" („Schwarze Flammen") von Pascal Bentoiu*, Originalbeitrag.

Mihai Cosma: *Pascal Bentoius komische Oper „Die Liebe als Arzt"* (Opera comică *„Amorul Doctor"*). Originalbeitrag, Übersetzung aus dem Englischen: Renate Volkmann

Michael Heinemann: *Sehnsucht als Einrede. Zu Pascal Bentoius „Eminesciana II"*, Originalbeitrag.

Ergänzende Bewiträge: Werkanalysen und Interpretationen

Eva-Maria Houben: *Ein Traumlied. Pascal Bentoius Konzert für Violine und Orchester op. 9, dritter Satz (Adagio)*, Originalbeitrag.

Vincent Rastädter: *Die 5. Symphonie op. 26*, Originalbeitrag..

Roberto Reale: Im Reich der Farben – Eine Interpretation der Klanginszenierung in Pascal Bentoius *6. Symphonie op. 28 Culori* (*Farben*), Originalbeitrag.

Anatol Vieru: *Die 7. Symphonie und das Werk Pascal Bentoius*, in: *Ramuri (Äste),* Februar 1987, Craiova; auch in: Anatol Vieru, *Ordinea in Turnul Babel (Die Ordnung im Turm von Babel)*, Bukarest 2001, S. 244–247.

Martin Kowalewski: *George Enescus „Oktett“ op. 7 und Pascal Bentoius „Konsonanzenquartett“ op.19: Komparative Analyse vom Standpunkt der Strukturierung des musikalischen Raumes und der Gestaltpsychologie*, Originalbeitrag.

Monika Jäger: *Das Violinkonzert op. 9 von Pascal Bentoiu als Gegenstand einer „assoziativen Interpretation“*, Originalbeitrag.

Elena Agapia Rotărescu: *Konzert für Violoncello und Orchester op. 31* (*Concertul pentru violoncel şi orchestră op. 31)* (1989), in*: Concertul instrumental în creaţia lui Pascal* Bentoiu *(Das instrumentale Konzert im Schaffen von Pascal Bentoiu)*, Bukarest 2009, S. 156–180

Abbildungen

S. 9, 16, 18, 19, 21, 156: Privatsammlung Bentoiu

Die Autoren

Ruxandra Arzoiu
ist Musikwissenschaftlerin (Doktor der Musikwissenschaft), Mitglied des Komponisten- und Musikologen-Verbands in Rumanien, musikalische Schriftleiterin an der Redaktion Musiksendungen der Rumänischen Rundfunkgesellschaft.

Veröffentlichte Werke: *Schita monografica – Mihail Andricu (Monographische Skizze – Mihail Andricu*) 1999; *Opera de cameră românească (Rumänische Kammeroper)* 2002; *În universul simfoniilor lui Gustav Mahler. Dialoguri cu compozitorul Aurel Stroe (Im Sinfonienuniversum von Gustav Mahler. Gespräche mit dem Komponisten Aurel Stroe)* 2003; *Prezent şi viitor în muzicologia românească. Viorel Cosma – schiţă de portret (Gegenwart und Zukunft in der rumänischen Musikologie. Viorel Cosma – Skizze eines Porträts)* 2005; *Timpul nemântuit. Paradigme culturale în muzica lui Aurel Stroe (Die unerlöste Zeit. Das kulturelle Paradigma in Aurel Stroes Musik)* 2007.

Musikalische Studien, Konferenzen über zeitgenössische Musik, Beiträge für internationale Symposien wurden in der Zeitschrift *Muzica* (und anderen) publiziert.

Ioana Bentoiu
wurde in Bukarest in einer Musikerfamilie geboren. Ihr Vater ist der Komponist Pascal Bentoiu. Sie erhielt ihr Gesangsdiplom von dem Ciprian Porumbescu Conservatorium in Bukarest (heute: Nationale Universität Bukarest), wo sie in der Klasse von Prof. Arta Florescu studierte. Nach dem Diplom siedelte sie in die Schweiz um, wo sie im Meisterkurs von Juliette Bise den ersten Preis mit Auszeichnung erhielt. Die Vollendung ihrer Gesangsstudien erfolgt jedoch bei Valentina Creţoiu und Sena Jurinac. Ihr szenisches Opern-Repertoire umfasst U. a. die Rollen der Poppea, Pamina, der zweiten Dame, Violetta, Mimi, Contessa und zahlreicher anderer Rollen in zeitgenössischen Opern. Mehrere Recitals mit Liedern und vokalsinfonischen Werken zogen Konzerte U. a. nach Frankreich, Deutschland, Spanien, Italien, USA, Tschechien und Kroatien sowie auch an vielen Orten in Rumänien und in der Schweiz nach sich. Sie sang die Solo-Partien in Mahlers *II.* und *IV. Symphonie*, in Strauss' *Vier letzten Liedern*, in Berlioz' *Les nuits d'ete*, in Brittens *Les Illuminations* sowie in weiteren Werken von Mozart, Dvořák, Duparc, Ravel und Enescu. Sie kooperiert mit zahlreichen Dirigenten und Musikern wie z. B. Armin Jordan, Eric Tappy, Cristian Mandeal, Jean-Marie Auberson, Jan Hobson, Horia Andreescu, Valentin Gheorghiu. Sie kann auf mehrere CD-Veröffentlichungen bei Claves, Timpani und Podium zurückblicken. Sie hat Meisterklassen in den USA und Rumänien gegeben und trat mehrmals als Jurorin bei internationalen Gesangswettbewerben in Erscheinung. Im Jahr 2009 promovierte sie mit einer Arbeit über die Gesangstechnik an der Nationalen Musikuniversität Bukarest. Ioana Bentoiu unterrichtet seit vielen Jahren Gesang am Institut de Ribaupierre – Ecole supérieure de musique in Lausanne, wo sie das „Lyrische Atelier" ins Leben gerufen hat und bis heute leitet.

Mihai Cosma
geboren 1965, studierte am Konservatorium Ciprian Porumbescu in Bukarest (heute: Nationale Musikuniversität Bukarest) U. a. bei Octavian Lazăr Cosma, Dinu Ciocan, Dan Buciu und Dragoş Alexandrescu) Seit mittlerweile 25 Jahren lehrt er selbst an der Musikuniversität in Bukarest. Außerdem ist er seit fast drei Jahrzehnten als Musikwissenschaftler und Musik-Kritiker tätig (U. a. als Verleger der Zeitschrift Actualitatea Muzicală und als Redakteur der Zeitschrift *Muzica*) und hat mit zahlreichen Sendern und Rundfunkanstalten zusammengearbeitet. Er ist Autor von über 800 Artikeln, die sich vorwiegend mit Themen der Opernwelt und der rumänischen Musik auseinandersetzen und in- und außerhalb Rumäniens veröffentlicht wurden. Eines seiner Forschungsfelder ist das Werk George Enescus. Als Referent wird er regelmäßig zu wissenschaftlichen Symposien und Workshops U. a. in den USA, in Deutschland, Griechenland, Bulgarien sowie Polen eingeladen. Darüber hinaus ist er Mitglied oder leitet verschiedene nationale und internationale Jurys von Gesangswettbewerben. Seit 2011 ist er wissenschaftlicher Leiter des internationalen George Enescu-Symposiums und seit 2012 arbeitet er als künstlerischer Berater an der Nationalen Oper Bukarest.

Viorel Cosma
geboren 1923 in Timişoara, Rumänien, hat in Timişoara, Bukarest und Erlangen/Nürnberg studiert. Seit 1950 ist er im Bereich der Didaktik tätig und – mit einigen kurzen Unterbrechungen – seit 1986 Professor für Musikwissenschaft am Konservatorium Ciprian Porumbescu in Bukarest (heute: Nationale Musikuniversität Bukarest). Viorel Cosma ist Autor eines Lexikons (11 Bände über MusikerInnen/KomponistInnen/MusikwissenschaflerInnen aus Rumänien) sowie zahlreicher Lexikonartikel. Darüber hinaus veröffentlichte er viele Musikkritiken, Aufsätze, Studien, Bücher (über 100 Bücher, davon 20 Bände über George Enescu) und zahlreiche weitere Arbeiten im Bereich der Musikwissenschaft.

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 Bukarest), 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. postmoderne 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 Institut 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.

Adalbert Grote
Studien in Musikpädagogik und Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Köln, Universität zu Köln, Freie und Technische Universität Berlin U. a. C. Dahlhaus, R. Stephan u. J. Kuckertz; Dissertation: „*Studien zu Person und Werk des Wiener Komponisten und Lehrers Robert Fuchs*"; Veröffentlichungen in: *ÖMZ*, Heine-Jahrbuch der Internationalen Heine-Gesellschaft, Festschrift Rudolph Stephan, Kongressberichte Bukarest 2009 und 2011, Festschrift Violeta Dinescu 2013; Zahlreiche Vorträge bei verschiedenen Institutionen in Europa und den USA, so U. a. National und International Conferences der „College Music Society of America" (2005-2013), Alban-Berg-Festival Hannover 2007 und Internationales Symposium G. Enescu 2009 Bukarest; Guest Lecturer George-Mason-University, Fairfax, VA, USA 2006/07; auf Einladung Teilnahme an der Konferenz des „Institutes for Music History Pedagogy", Juilliard School, New York 2008; Referent beim Internationalen Symposion „Zwischen den Zeiten" 2009/10/11/12. Seit 2012 Mitherausgeber der Schriften des „Instituts für die Musik Ost-Europas" an der Universität Oldenburg.

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, 2010–2013 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 Verräumlichung 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 „Octuor“*.

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 Unterrichtsbereichen 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 ist sie 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).

Iulia Anda Mare
geboren 1984, 2003–2009 Musikwissenschaftliche Studien (BA und MA) an der Musikakademie Gheorghe Dima, Klausenburg (rum. Cluj-Napoca). BA-Arbeit „*Die klausenburgische Suite*“ und MA-Arbeit „*Das musikalische Zitat im Schaffen von György Kurtág*“. 2005–2014 tätig als musikalische Sachbearbeiterin an der klausenburgischen Philharmonie „Transilvania“. 2006 Socrates/Erasmus Stipendiatin an der „Carl von Ossietzky“ Universität Oldenburg (SS). Fortsetzung der MA-Studien an der Universität Leipzig (2009–2010) und an der Universität Halle (2010–2011). 2010–2011 Studentische Hilfskraft am Leipziger Bach-Archiv. Ab 2011 Doktorandin an der Musikakademie Gheorghe Dima in Klausenburg (Der musikalische Stil von György Kurtág). Veröffentlichung musikwissenschaftlicher Arbeiten der rumänischen zeitgenössischen Musik und der philologischen Forschung im 18. und 19. Jahrhundert.

Vincent Rastädter
geboren 1981, studierte Musik, Philosophie und Germanistik an den Universitäten Oldenburg und Pavia (Italien). Er promoviert in Oldenburg bei Prof. Violeta Di-

nescu zur Rolle rumänischer Musikformen im Schaffen George Enescus. Rastädter ist außerdem tätig als Koordinator des Ehemaligennetzwerks der Universität Oldenburg sowie als Lehrbeauftragter am dortigen Institut für Musik. Ebenfalls in der Reihe „Archiv für osteuropäische Musik" erschienen ist seine Monografie *Die Doina. Eine Einführung in den lyrischen Gesang Rumäniens*.

Roberto Reale
geboren 1974 in Hannover. Er studierte zunächst Gartenbauwissenschaften an der Universität Hannover und schloss das Studium im Jahr 2000 mit dem Diplom ab. 2001 begann er sein Magisterstudium der Musik und Anglistik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Ein Schwerpunkt seiner musikalischen Ausbildung war der Kompositionsunterricht bei Frau Prof. Violeta Dinescu. Neben seinem Studium war er mit der musikalischen Gestaltung verschiedener Theaterproduktionen an der Landesbühne Wilhelmshaven, dem Landestheater in Detmold und dem Theater der jungen Welt in Leipzig tätig. Seit 2004 wirkt er bei der Organisation und Dokumentation des Oldenburger Komponisten-Colloquiums mit und seit 2006 ebenso bei dem jährlich stattfindenden Zwischen-Zeiten-Symposium in Oldenburg. Im Frühjahr 2010 schloss er sein Musikstudium (Magister Musikwissenschaften) in Oldenburg mit Auszeichnung ab. Im selben Jahr erhielt er ein halbjähriges Stipendium der Stadt Walldorf für einen Aufenthalt in der dortigen Künstlerwohnung „Scheune Hillesheim". Seit Oktober 2010 ist Roberto Reale wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musik in Oldenburg und promoviert bei Prof. Violeta Dinescu und Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh zum Thema „Elemente musikalischer Klage in der Oper *Œdipe* von George Enescu".

Elena-Agapia Rotărescu
geboren 1950 in Pietroasele Buzău. Von 1969 bis 1973 studierte sie am Konservatorium Ciprian Porumbescu (heute: Nationale Musikuniversität Bukarest). Von 1974 bis 1976 war sie Dozentin am Musik- und Kunstgymnasium in Buzău und von 1976 bis 1978 an der Musikschule Nr. 2 in Bukarest sowie 1991-2009 am George Enescu-Musikgymnasium. Parallel dazu wurde sie 1978 Geschäftsführerin der Abteilung Sinfonische Musik, Oper und Kammermusik des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler Rumäniens. Seit 2009 ist sie in ihrer Tätigkeit als Musikwissenschaftlerin Mitglied dieses Verbandes. Ebenfalls im Jahr 2009 erhielt sie den Doktortitel der Nationalen Musikuniversität Bukarest für das Buch *Das Instrumentalkonzert im Schaffen Pascal Bentoius*. Sie ist Autorin zahlreicher Veröffentlichungen, U. a. über Wilhelm Georg Berger (1993) und über das Schaffen rumänischer Komponisten in den Jahren 1976 und 1982. Ihre Arbeit wurde mit zahlreichen Auszeichnungen gewürdigt.

Anatol Vieru
Anatol Vieru (geboren am 8.6.1926 in Iaşi, verstorben am 8.10.1998 in Bukarest) studierte von 1946 bis 1949 am Konservatorium Ciprian Porumbescu (heute: Nationale Musikuniversität) in Bukarest (Komposition bei Leon Keppler) und von 1951 bis 1954 am Moskauer Konservatorium (Komposition bei Aram Chatschaturjan). 1950/51 war er in Bukarest als Chefredakteur der Zeitschrift Muzica tätig, von 1955

bis 1998 unterrichtete er Instrumentenkunde und anschließend Komposition an der Nationalen Musikuniversität Bukarest. Er hielt Vortragsreihen in den USA, Israel, Deutschland und Kanada und präsentierte seine Kompositionstheorie, die auch als Buch erschienen ist: *The Book of Modes*. Bukarest: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor si Muzicologilor din România 1993.Vieru erhielt zahlreiche Auszeichnungen, U. a. den Preis der Rumänischen Akademie (1967) und den Herder-Preis (Wien, 1986)

Im Archiv für osteuropäische Musik sind bereits erschienen:

Band 1 Ştefan Niculescu

Band 2 Die Doina

Weitere Bände sind in Vorbereitung:

- Pascal Bentoiu: *Bild und Sinn*
- George Enescu
- Myriam Marbe
- George Enescu und Béla Bartók