



ARCHIV FÜR OSTEUROPAISCHE MUSIK
QUELLEN UND FORSCHUNGEN BAND 6

Myriam Marbe

herausgegeben von
Violeta Dinescu
Michael Heinemann
Roberto Reale

Archiv für osteuropäische Musik Quellen und Forschungen

Herausgegeben von Violeta Dinescu
und Michael Heinemann

Band 6

Die Schriftenreihe

„Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen“

Im Jahre 2006 gründete Violeta Dinescu mit einem Symposium, das dem Schaffen George Enescus gewidmet war, die Reihe *ZwischenZeiten / ShiftingTimes*. Weitere Symposien rückten Leben und Werk von Ștefan Niculescu, Pascal Bentoiu, Sigismund Toduță, 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, Diskografien und Hinweisen zu weiterführender Literatur.

Diese 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 den zuständigen Referenten der Bibliothek systematisch betreut und erweitert wird.

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 (1927–2016), Ștefan Niculescu (1927–2008), Tiberiu Olah (1928–2002), Myriam Marbe (1931–1997) und Aurel Stroe (1932–2008). Publikationen rumänischer Musikwissenschaftler vom 19. Jahrhundert an runden die Sammlungen des Oldenburger Archivs ab.

Ein Schwerpunkt der Forschung ist 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 Monografien 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 Analyse-sprache 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
Roberto Reale
(Hrsg.)

Myriam Marbe



BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Oldenburg, 2022

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

Satz/Layout: BIS-Druckzentrum (Dörte Sellmann)
Umschlaggestaltung: Renate Volkmann

ISBN 978-3-8142-2393-3

Inhalt

Einleitung	11
------------	----

1 Erinnerungen

<i>Nausicaa Marbe</i> Meine Mutter. Jeden Tag höre ich ihre Stimme	17
---	----

<i>Gisela Gronemeyer</i> Myriam Marbe. Über mich selbst	20
--	----

<i>Kadja Grönke</i> <i>Und trotzdem ist es besser als im Winter</i> Myriam Marbe in den Erinnerungen Violeta Dinescu	80
---	----

<i>Violeta Dinescu und Eva-Maria Houben im Gespräch</i> Erinnerungen an Myriam Marbe	96
---	----

<i>Laura Manolache</i> Interview mit Myriam Marbe	101
--	-----

<i>Christel Nies</i> Begegnungen mit Myriam Marbe	142
--	-----

2 Kontexte

<i>Corneliu Dan Georgescu</i> Myriam Marbe und die Beziehungen ihres Schaffens zur rumänischen Volksmusik	149
--	-----

<i>Corneliu Dan Georgescu</i> Myriam Marbe und die Suche nach Archetypen in der rumänischen zeitgenössischen Musik	160
---	-----

Eva-Maria Houben
Die Aufhebung der Zeit in ausgewählten Kompositionen von Myriam Marbe 189

Laura Manolache
Myriam Marbe oder Die Musik der Hoffnung 199

3 Analysen

Thomas Beimel
Skandierter Rufe Myriam: Marbe komponiert für Kinder 211

Monika Jäger
Das *Ritual pentru Setea Pământului / Ritual für die durstige Erde* von Myriam.
Marbe im Musikunterricht einer 8. Klasse 228

Corinna Kiss
Analytische Aspekte der Kantate ... *in Erinnerung* von Myriam Marbe
und das kompositorische Debüt der rumänischen Komponistinnen des
20. und 21. Jahrhunderts 240

Martin Kowalewski
Oszillierend diskursiv
Myriam Marbes *Sonata*, betrachtet unter dem Aspekt der Räumlichkeit 249

Roberto Reale
Toujours avec finesse – zum 1. *Streichquartett Musiques Compatibles*
von Myriam Marbe 273

Cornelia Tăutu
Ritual für den Durst der Erde von Myriam Marbe 297

Jeremias Schwarzer
Myriam Marbe – Musik für den Durst der Erde 301

Michael Heinemann
Anfangen als Prinzip. Zu Myriam Marbes *Ecoul unui omagiu* für Violine
und Klavier 310

Michael Heinemann
Alter Bund und neue Klänge. Zu Myriam Marbes *Arc en ciel* 320

4 Selbstzeugnisse

Myriam Marbe

Vortrag beim 2. Internationalen Komponistinnen-Festival

Vom Schweigen befreit, Kassel 1990

333

Myriam Marbe

Georges Enesco, notre contemporain

341

Myriam Marbe

La troisième Sonate Pour Piano de George Enesco ou le sens de la joie
dans la création

356

Myriam Marbe

Unvermeidliche Zeit. Ein schöpferisches Bekenntnis

360

Myriam Marbe

Licht und Freude

363

Myriam Marbe

Brief an G. Gronemeyer

366

5 Material

Vollständiges Werkverzeichnis von Myriam Marbe

371

Bibliografie

397

Einleitung

Ein Buch über Leben und Werk von Myriam Marbe ist nicht einfach zu realisieren. Noch ist der Abstand zu ihrem Schaffen gering und der Faktor Zeit als Instanz und Qualitätskriterium erlaubt keine ausreichend weite Perspektive auf ihr Schaffen und die Umstände seines Entstehens.

Myriam Marbes Leben war mehrfach zerrissen. Zerrissen zwischen den Zeiten vor und nach dem Zweiten Weltkrieg, zwischen Ost und West, zwischen Herkunftswelten (ihre Mutter war Christin und ihr Vater sephardischer Jude), zwischen den Zeiten vor und nach der blutigen Revolution am Ende des 20. Jahrhunderts in ihrem Heimatland Rumänien. Ein weiteres sensibles Thema kommt hinzu, wenn man über Marbe nachdenkt: die komponierende Frau. Je mehr man versucht, ständig zu beweisen, dass auch die Weiblichkeit einen kreativen Aspekt der Musikgeschichte repräsentiert, desto mehr verliert man sich in theoretischen Spekulationen, die nicht überzeugend sind und nichts Wesentliches für die Forschung erbringen.

Myriam Marbe ist eine herausragende Persönlichkeit und eine zentrale Figur der Musik Rumäniens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In ihrem künstlerischen Schaffen vergegenwärtigt sich die Notwendigkeit des Kreativen (der Kreativität) und des Schreibens, um „leben zu können“. (Karl Jaspers)

Dabei gehörte Myriam Marbe zu jenen kreativen Persönlichkeiten, die ihre Begabung nicht leichtfertig oder mit Prahlerei zur Schau stellten. Ihre Kompositionen zeugen von einer durch und durch menschlichen Haltung, mit der sie die tiefen Ebenen unserer Existenz musikalisch reflektiert. Ihre Musik kann komplex und hochkomplex sein, wenn es der Zusammenhang des Ganzen erfordert. Ihre Musik kann aber auch beinahe hieratisch, einfach und archaisch sein und wirken, wenn der musikalische Gestus dies notwendig macht. Gleichzeitig hat Marbe nicht nur das Erbe der rumänischen Kultur kontinuierlich und tiefgehend aufbewahrt, sondern auch bewusst eine breite Palette verschiedener Musikkulturen wahrgenommen und mit überzeugender Kreativität auf diese reagiert. Oftmals war ihre Suche nach dem richtigen Ausdruck endlos. Aber wenn sie schließlich gefunden hatte, wonach sie suchte, war sie kompromisslos. Sie hat zugelassen, dass sich ihr eigenes Leben und das Leben der Anderen als Ausdruck des Zeitgeists mit großer Intensität in ihre Kompositionen einschreiben, und sie hat es dabei nicht nötig gehabt, sich um jeden Preis irgendwelchen Stilrichtungen anzupassen, z. B. erweiterte Spieltechniken

(extended techniques) anzuwenden oder Virtuosität hervorzurufen, um Anerkennung zu erhalten. Ihre Ausdrucksmittel stehen stets im Dienst der Aussage.

Ihre souveräne Haltung und konsequente Art des Handelns waren bemerkenswert und sind noch heute ein gutes Beispiel für eine künstlerische Lebenseinstellung. Obwohl es jene Formen des Diktats künstlerischer Instanzen, wie sie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch oft herrschten, nicht mehr gibt, kann man in unserem Zeitalter des „anything goes“ dennoch immer wieder Phänomene einer freiwilligen Anpassung an einen artifiziellen Zeitgeist beobachten. Marbe hat die Musik ihrer Zeit mit Aufmerksamkeit und Interesse wahrgenommen, um ihre eigene Art Musik zu prüfen, Musik zu denken, Musik zu reflektieren und Musik zu schaffen, daraus zu entwickeln.

In unserem Buch wird auf vielfältige Weise vorgestellt, wie die rumänische Komponistin Myriam Marbe ihren eigenen Weg gefunden und konsequent verfolgt hat. Selbstzeugnisse und Erinnerungen haben dabei nicht nur dokumentarischen Wert: In langen Interviews, die Gisela Gronemeyer und Laura Manolache geführt haben, erlaubt Myriam Marbe tiefe Einblicke in ihre Biographie und die Entstehungsgeschichte zahlreicher Werke. Zugleich wird in der Verbindung großer Gelehrsamkeit und einer völlig unprätentiösen Diktion eine Lebensklugheit deutlich, der stets Pragmatik wichtiger erscheint als die hohle Phrase von Programmen und Ideologien. Denn im Mittelpunkt steht der Mensch: als Subjekt, das unter den gesellschaftlichen Bedingungen des 20. Jahrhunderts, den Verwerfungen, die Diktaturen und Terror mit sich brachten, den Zuspruch bedarf. Ein Ethos, das nicht nach vielen Worten verlangt, sondern einer kompositorischen Arbeit, deren Intensität sie von aller vordergründigen Instrumentalisierung schützt. Insofern korreliert eine Ästhetik, deren Insistieren auf Form, Reflektion und Arbeit mitunter klassizistisch anmutet, mit der Integrität einer Person, die zu Zugeständnissen niemals bereit war: weder an aktuelle Trends oder Moden, noch gar den Zumutungen staatlicher Verordnungen zur Kunst.

Diese Grundlagen ihres kompositorischen Denkens werden in den Beiträgen von Corneliu Dan Georgescu, einem langjährigen Weggefährten Myriam Marbes, verortet, anschließend in zahlreichen Analysen exemplifiziert. In Texten von Myriam Marbe, und in Mitschriften von Workshops wird der pragmatische Ansatz künstlerischen Handelns noch deutlicher. Man wird dabei Zeuge eines intensiven Phänomens, in dem die Persönlichkeit Marbes, ihre Welt voller Faszination, voller Freude, ihre Musik voll bewegter Schichtungen der Erinnerungen, aber auch großen Schmerzes, wie ein Spiegel für uns wirken und eine Möglichkeit eröffnen, unsere eigene Zeit aus der Perspektive anderer Zeiten besser zu begreifen.

Bei der Arbeit an diesem Buch konnten die HerausgeberInnen auf vielfältige Hilfestellung zählen, für die sie von Herzen danken: Allen Autorinnen und Autoren für die Bereitstellung von Texten, deren nicht geringer Teil auf den Symposien

ZwischenZeiten, seit vielen Jahren vom Institut für Musik der Universität Oldenburg und dem Hanse-Wissenschaftskolleg Delmenhorst ausgerichtet, vorgestellt wurden.

Für ihre Mitarbeit an diesem Band sei Renate Volkmann unser besonderer Dank ausgesprochen, ebenso für die von ihr angefertigte Transkription des Workshopvortrags, den uns Christel Nies freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat. Unser besonderer Dank gilt auch Gisela Gronemeyer, die ihr vollständiges und bisher nur in Auszügen veröffentlichtes Interview mit Myriam Marbe transkribiert und uns gemeinsam mit zahlreichen Fotos von ihrer damaligen Begegnung zur Verfügung gestellt hat. Für die Übertragung des Interviews von Laura Manolache ins Deutsche gilt Cristina Ștefănescu unser Dank. Maria Herlo hat sich als erfahrene Übersetzerin von Texten aus dem Rumänischen bereits bei den vorherigen Veröffentlichungen unserer Schriftenreihe unentbehrlich gemacht. Auch zu der Vollendung dieses Bandes hat sie mit ihren Übersetzungen rumänischer Beiträge und ihren Revisionen wesentlich beigetragen, wofür wir zu großem Dank verpflichtet sind. Für die Mitarbeit an der Fertigstellung des viersprachigen Werkverzeichnisses von Myriam Marbe sei dem Sophie Drinker Institut in Bremen und insbesondere Kadja Grönke gedankt. Im BIS-Verlag Oldenburg sorgte schließlich Dörte Sellmann mit ihrer großen Erfahrung dafür, dass aus dem Konvolut von Texten, Noten und Tabellen ein Buch werden konnte. Der Mariann Steegmann Stiftung sei abschließend für ihre großzügige finanzielle Förderung gedankt: Sie macht den Druck dieses Bandes überhaupt erst möglich.

Oldenburg, 2021

Erinnerungen

1

Nausicaa Marbe

Meine Mutter

Jeden Tag höre ich ihre Stimme

Als junges Mädchen fragte ich meine Mutter manchmal, wie sie es vorgezogen hätte zu leben. Man führt solche Gespräche, wenn man in einer Diktatur lebt und man immer die Idee hat, dass das gelebte Leben eine Variante unter Zwang ist. Natürlich wollte meine Mutter in Freiheit, in einer Demokratie und in einem Rechtsstaat leben. Aber sie gab mir eine andere Antwort, die ihr am Herzen lag. Sie sagte, dass sie es vorgezogen hätte, in einem großen Haus mit einem riesigen Garten mitten in der Stadt zu leben, viele Kinder und viele Hunde und Katzen gewollt hätte. Freiheit und Wohlstand bedeuteten für sie, von jenen Lebewesen umgeben zu sein, die sie liebte und um die sie sich kümmern konnte.

Wir hatten keinen großen Garten, sondern ein großes Haus im Zentrum der Stadt voller Bücher, Gemälde, antiker Möbel und viel Musik. Das war das Elternhaus meiner Mutter und Großmutter, die Pianistin Angela Marbe lebte ebenfalls dort und gab fast täglich Klavierunterricht, bis sie achtzig war. Es gab immer Musik im Haus. Kein Wunder, dass mein Vater, der Schriftsteller Aristide Poulopol, sich im Hinterzimmer in der Nähe der Küche versteckte, um zu schreiben. Dort herrschte Frieden.

Wir hatten keine große Familie, weil meine Eltern Einzelkinder waren, genauso wie ich. Wir hatten jedoch viele Hunde und Katzen, weil wir uns um die Tiere gekümmert haben, die zu uns von der Straße kamen. Das große Haus stand immer allen offen. Alte und neue Freunde aus dem In- und Ausland, Studenten, Leute aus der Musikwelt, meine Freunde, die Freunde meiner Großeltern: sie waren immer eingeladen. Sie kamen, um nach Uraufführungen der Stücke meiner Mutter oder anderen Sonderkonzerten miteinander zu feiern. Sie kamen, um zu lernen, zu reden, zusammen mit Freunden zu sein. Es waren Abende, an denen es den Anschein hatte, als gäbe es keine Securitate und keine Zensur. Die Menschen aßen und tranken und redeten in einer vom Herzen erlebten Freiheit. Meine Mutter verstand die Kunst zu leben, als hätte sie keine Angst. Manchmal schien unser Haus das Hauptquartier eines Künstlerkreises zu sein. Es gibt einige Schüler, die meine Mutter als ihre eigenen Kinder betrachtete. Auf diese Weise konnte sie ihre Familie vergrößern.

Jedenfalls war sie eine Meisterin im Vergrößern. Ihre Liebe war großzügig, ihre Freundschaften auch, ihre Fürsorge für Familienmitglieder oder später, wenn sie

alleine lebte, für die todkranken Freunde, die sie im Hause aufnahm. Ihr komponierender Antrieb war auch so, genau wie ihre musikwissenschaftlichen Kenntnisse und ihre Analysen. Und natürlich ihr Engagement als Lehrerin am Konservatorium: der Unterricht hörte nicht in dem schönen Gebäude auf, das an den ältesten Park in Bukarest grenzte, sondern setzte sich in unserem Haus fort. Sie ließ Mahlzeiten für Musik aus, verbrachte Tage und halbe Nächte mit Orchesterproben, sie war sicherlich dominant, aber auch lieb und kreativ, so dass die meisten Menschen ihre auffällige Präsenz liebten. Es war, als wollte sie gleichzeitig mehrere Leben haben.

1997 starb sie am Weihnachtstag, viel zu jung. Als ich aus dem Krankenhaus zurückkam und das Haus betrat, in das sie nie wieder kommen würde, schaute ich mir die rissige Decke an und dachte: Das ist mein Vermächtnis und ich werde etwas Gutes daraus machen. Ich wollte bis zu diesem Moment nicht heiraten und hatte nicht an Kinder gedacht. Ich war allein und glücklich und bereiste die Welt als Journalistin. Aber als meine Mutter nicht mehr da war, wurde mir klar, dass meine Eltern in meinen zukünftigen Kindern weiterleben sollten. Obwohl ich in einem chaotischen Land wie Rumänien eine Beerdigung arrangieren musste, überkam mich eine seltsame Ruhe: Ich kannte meinen Auftrag, war zufrieden damit, ich würde meine Mutter und meinen Vater in zukünftigen Generationen weiterleben lassen, die unsere Geschichten kennen würden und die Vergangenheit mit der Zukunft verbinden konnten.

Die Liebe meiner Mutter und unsere Freundschaft waren so groß, dass ich mitten in der Trauerzeit erkannte, dass sie als Person glücklicherweise unvermeidlich war. Und bis heute denke ich jeden Tag an sie, höre ich im Alltag ihre Stimme und ihre Kommentare und mache Witze mit ihr und meinem Vater: wie zuvor.

Vor 16 Jahren brachte ich einen Sohn zur Welt, der aussah wie meine Mutter. Als Baby sah er aus wie die Babyfotos meiner Mutter, jetzt sieht er immer noch aus wie sie. Wenn wir in Rumänien sind, gucken ihn Leute, die meine Mutter kannten, an, als wäre er ein Zeichen von Myriam aus einer anderen Welt. Vor zehn Jahren musste meine damals zehnjährige Tochter ein Porträt eines Familienmitglieds für die Schule schreiben. Sie wollte mehr über meine Mutter wissen. Sie tauchte in ihr Leben ein und schrieb keinen Aufsatz, sondern ein kleines illustriertes Büchlein über die Großmutter, die sie nie gekannt hat, über ihre Kindheit als jüdisches Mädchen während eines faschistischen Regimes, ihre Jugend und Arbeit während des Kommunismus. Meine Tochter studiert jetzt Medizin (Myriams Vater war ein berühmter Bakteriologe), aber ihre langen Finger gleiten über das Klavier so, wie es mir nie gelungen ist. Ja, über den Flügel meiner Mutter und Großmutter, der jetzt in meinem Haus in Haarlem ist.

Meine Mutter ist überall. Vor zwei Jahren besuchte ich ihre Nichte in Los Angeles, eine schöne und vitale Frau von achtzig Jahren. Sie kochte uns ein umfangreiches Mittagessen nach Rezepten ihrer Mutter und Großmutter. Sobald ich bei ihr eintrat, roch ich etwas Vertrautes. Es war ein Aprikosenkuchen, den meine Mutter ohne

Rezept gemacht hatte. Sie kochte fast nie, aber sie backte gern im Sommer mit weit geöffnetem Küchenfenster, während sich die Hunde um sie drängten und um Krümel bettelten.

Während ich den Kuchen meiner Tante unter den hohen Palmen aß und mich daran erinnerte, dass, wenn meine Mutter ihn machte, dessen Aroma bis in unseren Garten in Bukarest zu riechen war, kam meine Tante mit dem Rezept. Der Kuchen hieß „Gleichgewicht“, weil er gleiche Mengen aller Zutaten enthielt.

Ich habe gelacht. Gleichgewicht war das Letzte, mit dem ich meine Mutter in Verbindung brachte. Ihr Leben war aufgrund der politischen Umstände und ihrer leidenschaftlichen Arbeit, der sie sich 200-prozentig widmete, turbulent. Aufgrund ihrer Beteiligung am Leben anderer wurde sie oft unerwartet in etwas hineingezogen. In den Tagen vor ihrem Tod lebte sie nicht ausgeglichen, sie hatte die Nacht durchgearbeitet, um eine Komposition fertigzustellen. Wie immer. Und doch, wie ich beim Essen des Aprikosenkuchens plötzlich bemerkte, brachte sie alles und jeden in Kontakt und Gleichgewicht. Meine Mutter war eine Balancekünstlerin. Ein geborener Mediator ohne Talent zum Streiten und Ressentiment, immer auf den nächsten versöhnlichen Schritt konzentriert. Deshalb lebt sie noch immer so intensiv in und mit mir weiter.

Sie ist gute Gesellschaft, genau wie ihre Musik.

Gisela Gronemeyer

Myriam Marbe. Über mich selbst

Vorbemerkung von Gisela Gronemeyer

Als Violeta Dinescu mich zu einem Beitrag zu diesem Buch bat, erzählte ich ihr, dass ich Myriam Marbe für ihr 1991 von den Musikfrauen Berlin veranstaltetes *Klangportrait* über mehrere Tage zu ihrem Leben und Werk befragt habe. Diese Sitzungen, die zum Teil am Klavier und immer mit den Partituren abgehalten wurden, hatte ich auf zehn C-90-Kassetten festgehalten und in kondensierter Interviewform in Heft 5 der Berliner *Klangportrait-Reihe* veröffentlicht. Violeta Dinescu meinte nun, sie würde diese mündlichen Selbstzeugnisse gern komplett in dieses neue Buch aufnehmen. Ich habe die Aufnahmen also noch einmal abgehört und die bereits gedruckte Fassung aus Berlin, soweit ich sie in eine Erzählform bringen konnte, ergänzt. Wenn Myriam sich unmissverständlich ausdrücken wollte, wechselte sie von der deutschen in die französische Sprache, die als „Dokument“ teilweise beibehalten wurde.

Kindheit und Kriegsjahre

Meine Mutter war Pianistin. Nach dem Krieg hat sie als Klavierlehrerin an der Musikschule gearbeitet, und zuhause wurde mit Freunden Kammermusik gespielt. Mein Vater war Forscher am Institut für Bakteriologie. Wir haben dort gewohnt, und dort bin ich auch geboren. Alte Möbel, die wir billig im Antiquariat gefunden hatten, haben der Umgebung eine gewisse Atmosphäre verliehen. Die Leute waren wichtige Wissenschaftler, die mit dem Pariser Institute Pasteur verbunden waren. Der Name von Doktor Cantacuzino, der dieses Institut geleitet hat, ist überall bekannt. Sie waren aber auch sehr an Kunst interessiert, das heißt, sie haben Musikabende mit Schallplatten veranstaltet oder auch selbst gespielt, und sie haben junge Maler gefördert. Das war eine gute künstlerische und intellektuelle Atmosphäre, ganz ohne Faxen. Dort waren wir bis zur Kriegszeit. Mein Vater war Jude, so dass es überhaupt nicht einfach war. Er durfte dort nicht weiterarbeiten. Meine Mutter ist eine geborene Walter aus Transsylvanien, sie stammt von griechisch-orthodoxen Eltern ab. Die Liebe zur Musik kommt wahrscheinlich aus der Familie meiner Mutter. Schon in der Familie meiner Großmutter gab es Musiker.

Irgendwie habe ich Klavier gespielt. Meine schönsten Erinnerungen sind zum Beispiel, dass meine Eltern in Heinrich Heine und Lieder auf Heine-Gedichte verliebt waren. Meine Mutter hat die Lieder am Klavier gespielt, und mein Vater saß daneben und hat die Verse gemurmelt. Diese Dinge erlauben eine sehr positive Entwicklung. Aber langsam kamen die Schwierigkeiten und Fragezeichen. Im Krieg durfte mein Vater nicht mehr arbeiten, es gab also auch materielle Probleme, und er musste ständig in Angst leben. Meine Mutter hat alle materielle Verantwortung auf sich genommen. Ich kann mich an Sachen erinnern, die jetzt grausam klingen mögen. Es war Winter, es war Krieg, wir hatten keine Heizung. Ich habe mit meinen Eltern zusammen in einem Zimmer geschlafen, und als sie meinten, ich schliefe schon, haben sie miteinander gesprochen. Mein Vater hat gesagt, dass er getötet oder deportiert wird. Ich war damals noch ein Kind.

Manche Juden wurden deportiert. Es war nicht ganz so schlimm wie hier in Deutschland. Es gab faschistische Rechtsextreme, die nannten sich Legionäre. Und dann geschah etwas Schreckliches. Sie sind in die Häuser gegangen und haben die Leute getötet. Es war wie eine Schlacht, wie eine Saint-Barthélemy-Nacht. Die Leichen wurden ins Schlachthaus gebracht.

Ich bin 1931 geboren, das heißt, es hat angefangen, als ich acht, neun Jahre war. Um mich vor den Bombenangriffen in Bukarest zu schonen, wurde ich von den Eltern zu meinen Vettern geschickt. Ich war ein Einzelkind und liebte meine Vettern wie meine Geschwister. Sie hatten einen Weinberg in der Nähe von *Ploiești*. Das war die Stadt, in der Öl gefördert wurde, und darum wurde sie fast jede Nacht bombardiert. Ich habe verbrannte Soldaten gesehen, Leichen, aus denen die Eingeweide hervorquollen.

Ich war mittendrin. Dann kamen die Russen, die uns „befreit“ haben. In diesem Moment glaubten wir wirklich, dass wir befreit wurden. Doch bald haben wir die Katastrophe erlebt, die mit Drohungen begann, mit Diebstählen, mit Gemetzeln von russischen Soldaten, sogar in den Häusern und auf den Straßen. So war es ein Problem, wieder nach Bukarest zu kommen, denn am Weg waren die Räuber. Das heißt, wenn ein Russe auf der Straße war, konnte er dir die Pistole auf die Brust setzen, und sagen, du gibst mir jetzt deine Uhr, und nicht nur das. Wir waren alle „Bourgeois“, auch wenn wir keine „Bourgeois“ waren. Unter der anschließenden russischen Herrschaft wurden solche Taten unter dem Titel „brüderliche Hilfe“ ganz offiziell vollbracht.

Ich erinnere mich an meinen Vater, eine ganz besondere Figur mit weißen Haaren, ein bisschen wie Fauré, eine sehr interessante Figur. Sehr schön war er und hatte eine sehr starke Persönlichkeit. Er liebte seine Familie und war an vielen Dingen interessiert. Sonntags sind wir zusammen durch Bukarest spazieren gegangen und haben die alten Quartiere gesehen. Das war vor dem Krieg. Jetzt komme ich zurück zur Kriegszeit, ich wollte noch erzählen, wie er uns nach Bukarest zurückgebracht hat. Ich hatte einen Briefwechsel mit meinem Vater. Je me suis posée la question de

l'attitude qu'on doit avoir dans des conditions tragiques. La différence qu'il ya entre la souffrance physique et la souffrance morale. Si on peut résister à la souffrance physique, c'est à dire même à la torture pour sauver une position éthique. Ich habe das in einem Brief an meinen Vater geschrieben, und er war ganz erstaunt, dass ich an solche Sachen denke. Er meinte, er wollte mich schonen, er meinte, es wäre zu früh, an so etwas zu denken. Es war ein ganz spezielles Verhältnis, nicht so, ich will ein Bonbon, dann bekommst du ein Bonbon oder kein Bonbon, es war ein bisschen anders.

Diese Jahre haben eine starke Wirkung auf meinen Reifeprozess gehabt, auf meine moralische und intellektuelle Entwicklung, auf meine ethische Konzeption. Die Kultur war nicht etwas „an sich“, sondern eine Komponente dieses Lebens und ein Mittel, es besser zu verstehen, es zu verschönern, und die Kunst, sich auszudrücken, zu vertiefen. Was meine musikalische Erziehung angeht, hatte ich während dieser Kriegsjahre immer Klavierunterricht. Dabei bin ich für Klavier gar nicht begabt. Ich musste viel mehr üben als andere, um ein schlechteres Resultat zu haben. Manchmal habe ich viel geübt, dann war die Sache am Abend erledigt. Am nächsten Tag sollte ich wieder bei Null anfangen.

Den ersten Unterricht bekam ich von meiner Mutter. Sie war eine ganz starke Persönlichkeit, weil sie auch Künstlerin war. Sie war auch allgemein intellektuell interessiert, und sie hat Ordnung in mein Leben gebracht. Und gleichzeitig waren meine Vettern bei uns, alle von meinem Vater und meiner Mutter geliebt. Es war ein offenes Haus mit vielen jungen Leuten. Einer der besten Freunde meiner Eltern war ein sehr lieber Maler, Samuel Mütznar war sein Name. Seine Frau war auch eine bekannte Malerin, Rodica Maniu. Wir waren oft zusammen, und der Bruder von Rodica war ein bekannter Dichter. So einfache, so liebe, so spontane Leute, mit denen der Kontakt leicht war. Es war wunderbar und überhaupt nicht idyllisch. Mütznar war auch Jude, und sie war Rumänin aus einer sehr guten Familie. Das heißt, auch diese Leute hatten im Krieg ihre Probleme, und wir hielten zusammen. Diese Schönheit, diese Spontaneität, diese Würde und all das, das war kein einfaches Leben. Ich schätze es so, weil es eben unter sehr schwierigen Bedingungen verlief.

Es kam wie von selbst, dass ich am Klavier musizierte und sagte, dass ich Komponistin werden wollte. Mit drei, vier, fünf, sechs Jahren. Das ist etwas, was uns jetzt lachen lässt, aber damals gab es kein weibliches Wort für Komponistin. Und ich weiß, dass ich ein Wort dafür gefunden hatte. Ich kann mich nicht mehr genau erinnern, wie das Wort war, aber ich glaube, es wird jetzt auch benutzt, Kompositorist oder so ähnlich. Für meine Mutter sollte ich Musik studieren und für meinen Vater Medizin.

Dass Frauen einen Beruf lernten, war ganz normal. Und ich muss sagen, dass die Erziehung in den Schulen sehr seriös und gut war, auch in der Schule, die ich besucht habe. Im Krieg war es ein bisschen ein Problem für mich, eine Schule zu

besuchen, wegen meines Vaters. Jetzt spreche ich von den Jahren 1938, 1939. In einem intellektuellen Milieu war es selbstverständlich, dass eine Frau studieren und Ärztin werden konnte, genau wie ein Mann. Ich kann mich noch gut erinnern, dass in diesem Forschungsinstitut auch Frauen waren. Und wie gesagt, von den besten Freunden meiner Eltern war er Maler, sie Malerin.

Studium

Nach dem Krieg bin ich ans Konservatorium gegangen, das durfte man auch ohne Abitur. Und gleichzeitig habe ich das Gymnasium besucht. Am Konservatorium konnte ich zunächst nur Klavier studieren, weil ich mit vierzehn Jahren für den Kompositionsunterricht noch zu jung war. Ich habe nicht wirklich ernsthaft Klavier studiert, aber bei sehr wichtigen Lehrerinnen. Eine von ihnen war Florica Musicescu, die Lehrerin von Lipatti. Ich war eine schlechte Klavierschülerin, aber als Musikerinnen hatten wir ein sehr gutes Verhältnis zueinander. Zum Beispiel habe ich ihr Bartók gebracht, bis dahin kannte sie Bartók nicht. Ich habe nicht lange bei ihr studiert, denn ich war nicht die Schülerin, die sie brauchte, und sie war nicht die Lehrerin, die ich brauchte. Aber das Klavierstudium war zu dieser Zeit eine Möglichkeit, das Konservatorium zu besuchen. Daneben gab es auch Unterricht in Theorie und Musikgeschichte, ein bisschen Harmonielehre. Es gab Leute, die im Krieg nicht studieren konnten. Ich war dreizehn, vierzehn, fünfzehn Jahre alt und hatte Kollegen, die schon dreißig Jahre alt waren. Der Rektor des Konservatoriums war damals der Komponist Mihail Jora. Ich habe eine Prüfung gemacht – das waren noch nicht so schreckliche Prüfungen wie heute, wo die Kinder trainiert werden müssen, bis sie blöd sind. Ich wurde normal von meiner Mutter trainiert. Ich erinnere mich, auf einem Spaziergang hat meine Mutter mich plötzlich gefragt, wie viele Halbtöne hat eine Septime, und das war ganz normal. Die Prüfung verlief sehr gut. Sie haben gesehen, dass ich begabt bin, und haben zu meiner Mutter gesagt: Sie ist zu jung, ihre Kollegen sind achtundzwanzig bis dreißig Jahre alt. Deshalb sollte ich Klavier studieren, obwohl man wusste, dass ich keine Spezialisierung für Klavier anstrebte. Aber ich konnte mich in einer organisierten Schule musikalisch weiterentwickeln.

Nach dem Abitur habe ich richtig studiert, aber inzwischen waren schreckliche Sachen geschehen. Am Anfang wussten wir noch nicht, was es heißt, eine neue kommunistische Regierung zu haben. All diese Neustrukturierungen gingen mit Katastrophen einher, mit Selbstmördern, mit Leuten, die plötzlich von heute auf morgen arbeitslos waren. Die kommunistische Macht wollte vernichten, eine ganze Zivilisation, eine ganze Kultur, eine ganze Vergangenheit. Und dann kam, als ich noch im Gymnasium war, ein neues Studienprogramm mit anderen Lehrern, alles war ganz chaotisch. Und diese neue Zeit ereilte auch die Hochschule. Der Direktor Mihail Jora wurde abgesetzt, er war „persona non grata“. Neue Leute kamen, das konnten auch gutwillige Leute sein, die benutzt wurden. Und die hat man in alle

Schulen geschickt, nicht nur für Musik, sondern auch zu den Arbeitern, zu den Studenten. Zum Beispiel hatten wir plötzlich in der Musikhochschule Kinder, die bisher in der Armeekapelle erzogen worden waren, oder Zigeuner, die Musik in den Cafés machen.

Um meine Position verständlich zu machen, muss ich sagen, dass meine Eltern überhaupt keine Snobs waren. Mein Vater war Sozialdemokrat, und nicht nur er, sondern seine ganze Familie. Meine Großeltern waren in einer französischen Art, wie die *socialistes français*, in Verbindung mit allen Sozialdemokraten in Rumänien, und wir wurden ganz demokratisch erzogen. Mein Vater hat mir viel von früheren Ungerechtigkeiten erzählt. Aber was jetzt passierte, war keine politische Angelegenheit mehr, sondern es war nur eine Macht, eine Gewalt, die vernichten wollte. Und alle diese Leute waren gar nicht begabt für Musik, sondern sie waren nur dort, weil sie einen anderen Geist in die Hochschule bringen sollten. Die Studenten, die jetzt aufgrund ihrer „gesunden Abstammung“ kamen, konnten nicht einmal schreiben, das waren richtige Analphabeten. Und es gab sehr viele Stunden in Marxismus, nicht nur am Konservatorium, sondern in allen Schulen. Das waren zwei Stunden Unterricht, dann zwei Stunden Seminar und noch zwei Stunden Proseminar, die Leute wie ich oder meine Kollegen, die Abitur hatten, geben mussten. Und dann gab es die sogenannte Ästhetik, das war im Marxisten-Kurs, eine scheußliche Ästhetik, gemacht von scheußlichen Leuten, auch so eine Maschine zur Vernichtung, Gehirnvernichtung, diese schrecklichen, langen Sitzungen. In einer von diesen Sitzungen war ich in Gefahr, herausgeschmissen zu werden. Das passierte ganz zufällig, man konnte nie wissen. Alle Studenten nahmen an einer Sitzung teil, die von drei Uhr nachmittags bis morgens um drei Uhr dauern konnte. Und dann kam einer, der politisch Karriere machen wollte, der war nicht unbedingt Student, das konnte der Elektriker der Hochschule sein, und der konnte alles über einen erzählen, was er wollte, das konnte auch unwahr sein. Aber er wusste, dass er damit Karriere machen konnte. Mir ist das passiert, das hat angefangen wie ein „boule de neige“. Ich hatte das große Glück, dass in dieser Zeit an der Hochschule ein Komponist war, der jünger war als ich und jetzt in Deutschland lebt, er heißt Walter Michael Klepper, ein Deutscher aus dem Banat. Und im Banat, in *Reșița*, das ist berühmt für seine Schwerindustrie und Eisen, ist er Arbeiter gewesen, das war etwas Großartiges. Und als er an die Hochschule kam – ich war schon im Kompositionsstudium –, sollte ich gerade von diesen Leuten geprüft werden. Er war so klug und hat den Mechanismus durchschaut. Jemand brachte etwas vor, und dieser „boule de neige“ wurde immer dicker. Und dann hat Klepper gesagt: „Ich bin so stolz, dass ich jetzt in der Hochschule bin und Musik studieren kann. Wir, die Arbeiter aus *Reșița* können jetzt Kontakt mit der Kunst aufnehmen.“ Diese ganzen Parolen hat er abgespult, die waren so blöd und ganz dumm, aber für sie waren die heilig, und deshalb mussten sie schweigen. Und dann hat er gesagt: „Und dafür muss ich mich bei Myriam Marbe bedanken, die so lieb war und mir geholfen hat.“

Und damit hat er mich gerettet. Dann war der „boule de neige“ erledigt. So war unser Leben.

Ich spreche jetzt von einer Etappe der Vernichtung einerseits und der Neuorganisation andererseits, die noch nicht organisiert war, weil alles chaotisch verlief. Es konnte zum Beispiel passieren, dass einen Monat lang kein Unterricht stattfand, weil wir ein politisches Fest vorbereiten sollten. Der Chor des Konservatoriums sollte ein Lied für den Frieden singen. Und wegen dieses Liedes für den Frieden durften wir einen Monat lang nichts anderes studieren. Später war es bei den Chinesen auch so, sie durften nur den „Gelben Fluss“ komponieren. Das war auch so eine Gehirnwäsche. Ich kann mich erinnern, ich war zweite Stimme. Frieden ist pace [singt]. Das konnten wir in- und auswendig singen. Aber es musste nochmal gesungen und nochmal gesungen und nochmal gesungen werden, und nichts wurde in dieser Zeit studiert. Darum habe ich privat bei Jora studiert, er ist Komponist. Das war schon geheim, auch wenn man es ein bisschen wusste. Man sollte es nicht wirklich wissen, weil man das immer gegen mich verwenden konnte. Er war „persona non grata“, und das bedeutete, ich war in Kontakt mit einer „persona non grata“. Ich kann mich erinnern, Jora stammte aus einer alten rumänischen Familie. Bei ihm gab es einen sehr schönen Saal mit alter, ein bisschen primitiver Malerei. Sehr schöne Sachen von den Bojaren und so etwas. Er hatte keine Heizung, es war schrecklich kalt in seinem Zimmer, und wir haben so musiziert.

Dann gab es Leute wie Konstantin Silvestri. Das war ein sehr guter rumänischer Dirigent, der nachher in England gelebt hat. Er hat auch Aufnahmen gemacht. Das ist dieses schrecklich traurige Schicksal von Leuten, die sich in Rumänien nicht entwickeln konnten und irgendwo ins Ausland gegangen sind. Sie haben zwar ein positives künstlerisches Leben gehabt, aber es war nicht das Leben, das sie sich wirklich gewünscht haben. Silvestri war ein großartiger Musiker. Hätte er von Anfang an in England gelebt, würde man ihn jetzt kennen, dann hätte man wenigstens Schallplatten mit ihm. Er ist schon früh in England gestorben.

Weiter mit Jora: Er hatte keine Möglichkeit zu leben. Er hat viele Privatstunden gegeben, und er hat sehr vielen Leuten, die auch in seiner Situation waren, geholfen. Gleichzeitig war Leon Klepper an der Hochschule. Leon Klepper ist Komponist, jetzt lebt er in Freiburg, und war damals in Rumänien neu an die Hochschule gekommen. Bei ihm habe ich Kontrapunkt und Komposition studiert. Als Lehrer waren auch andere Persönlichkeiten wie der Komponist und Dirigent Theodor Rogalski oder der Komponist Tudor Ciortea wichtig. Zum Glück war ich nicht allein, sondern zusammen mit einer Gruppe von wirklich wunderbaren, begabten, lieben, gebildeten Leuten: Dan Constantinescu, Adrian Rațiu, Anatol Vieru, Aurel Stroe, Tiberiu Olah, Felicia Donceanu – auch eine Frau, nicht wahr –, Ștefan Niculescu, Friedrich Wanek, Nicolae Beloiu (heute – nach der Revolution – Rektor der Musikhochschule) und anderen.

Leon Klepper kam nach dem Krieg als Professor an die Hochschule. Vorher war er in Paris gewesen, und was weiß ich, wo er gelebt hat, Nach dem Krieg meinte er, er könnte in Rumänien leben, und ist zurückgekommen. Er kam aus Moldawien, aus *Iasi*. Er war ein sehr feiner Musiker und Komponist, jemand, der seine Musik sehr gut kannte. Er war sehr streng. Dagegen war ich zum Beispiel etwas chaotisch, das heißt, ich wollte etwas Neues machen, aber ich hatte noch keine Kriterien dafür. Ich war bis Bartók und Honegger gekommen, aber technisch wusste ich nicht genau, wie und in welche Richtung ich weitergehen sollte. Bei mir war alles ein bisschen gemischt. Mir war das peinlich, es war schwierig, aber doch sehr gut, dass er mich ein bisschen zusammengebracht hat. Ich bin ihm dafür sehr dankbar.

Bei Klepper sollte ich Kontrapunkt und Komposition studieren. Die Kontrapunktlehre war nicht nur für Komponisten. In solch einer Stunde wurden dreißig oder vierzig Leute unterrichtet. Und diese dreißig, vierzig Leute waren auch die Analphabeten. Gleichzeitig war es so, dass in dieser Zeit die sogenannten Studenten einen Professor immer denunzieren konnten. Diese Analphabeten oder Halbalphabeten haben unseren Professor, den Leon Klepper, angeklagt, dass er nicht proletarisch unterrichtete. Und ich habe diesen Kollegen gefragt: „Gut, das sagst du so. Aber hast du selbst einmal versucht, eine Kontrapunktaufgabe zu lösen? Oder hast du mich gefragt? Bist du zum Lehrer gegangen, um zu sagen, das verstehe ich nicht?“ Und die Folge davon war, dass ein weiterer Prozess gegen mich inszeniert wurde. Da war einer von den verrückten Leuten, so ein Stalinist, ein ganz aufgeregter Mann. Er war auch in mich verliebt, und das war seine Rache. Das ging so weit, dass er behauptete, ich wäre in diesen Leon Klepper verliebt und würde ihn deshalb verteidigen. Und diese blöden jungen Leute haben alles getan, was dieser Verrückte gesagt hat. „Diese Myriam, die müssen Sie anklagen, weil sie den Professor verteidigt hat.“ Ich kann mich erinnern, da war so ein liebes Mädchen, das hat gesagt: „Jetzt musst du uns erklären, wie du dazu gekommen bist, deine Studienkollegen so zu verraten“, ich kann diese Stimme noch hören. Das Mädchen war Operettensängerin, und in diesem Moment war es so, als ob jemand anders durch ihren Mund gesprochen hätte. Gott sei Dank ist das auch vorbei.

Jetzt kommt die Antwort auf die Frage, wie der Unterricht war. Klepper hat Analysen mit uns gemacht. Moderne Stücke haben wir bis zu Komponisten wie Prokofjew und Busoni durchgenommen. Aber man kann nicht nur abstrakt über etwas reden, das man irgendwo gelernt hat, ohne die allgemeinen Umstände zu erwähnen. Inzwischen hatte sich die kommunistische Vernichtungsmaschinerie zum Shdanowismus entwickelt. Rumänien war ein Sklavenstaat von Russland, in dem alles ganz genau wie in Russland sein sollte. Der stalinistische Wille, die Kunst zu vernichten, wurde von Shdanow ausgeführt. Alles, was modern, was zeitgenössische Kunst war, war dekadent, und dagegen sollten wir alle kämpfen. Das war nicht nur eine Vernichtungsmaschinerie, sondern auch eine Methode, die Leute unter Druck zu halten. In der Musik gab es ein Problem, denn die Frage war: Wo beginnt ein Kunstwerk, dekadent zu sein? Diese Frage ließ sich mit keinem Computer beantworten. Und

dann gab es die ständige Zensur: Das war nicht gut, das war ein bisschen zu dramatisch, oder nicht dramatisch genug, und wie macht man Kunst? Wir durften keine dissonanten Werke schreiben. Wo beginnt die Dissonanz? Mit dem Nonenakkord? Und dann haben diese Leute, die meinen Lehrer Leon Klepper angeklagt haben, auch mich angeklagt, dass mein Stück für die Prüfung dekadent sei. Sie haben das nicht nur mit mir, sondern auch mit anderen gemacht.

Bei Leon Klepper konnte ich mein Studium beenden. Aber er durfte Namen wie Schönberg und Strawinsky nicht in den Mund nehmen. In den ersten Jahren meines Studiums, kann ich mich erinnern, on a fait des auditions. Das haben wir unter uns Kollegen oft gemacht. Wenn jemand eine Schallplatte hatte, Stücke von Schumann oder Schubert, sind wir hingegangen und haben sie gemeinsam gehört. Eine Schallplatte wie das Quartett von Debussy war etwas ganz Besonderes, das hatten wir irgendwo entdeckt. Und die *Morceaux en forme de poire* von Satie. Wir hatten nicht alle einen Plattenspieler und haben solche „auditions“ auch in der Hochschule gemacht. Zum Beispiel kann ich mich erinnern, dass wir *Jeanne d'arc au boucher* von Honegger gehört haben, und am Anfang haben wir ein kleines Stück von Perotin oder Leonin gespielt. Daran erinnere ich mich, weil ich die Einführung gegeben habe. Da habe ich ein bisschen über diese linearen modalen Sachen gesprochen und eine Verbindung zu manchen Elementen von Schönberg hergestellt. Das konnten wir einen Moment lang in der Hochschule machen.

Jetzt komme ich auf die Frage, ob man mich direkt angeklagt hat oder nicht. Wir waren alle irgendwie unter Druck. Ils sont des choses qui n'avaient pas une consequence directe. C'est à dire, il a dit ça, et je n'étais pas immédiatement punie pour ça. Quelque part ça faisait une atmosphère, j'étais la brébille noire. Weil der Lehrer gesehen hat, dass ich etwas in cis-Moll geschrieben habe, und cis-Moll war keine proletarische Tonleiter. Oder es kam jemand, der überhaupt keine Verbindung zur Musik hatte, eine Frau, die Inspektorin war. „Ach, Myriam Marbe, ich glaube, die komponiert so etwas mit wah-wah“, aber das nicht wegen der Trompeten mit wah-wah. Das war, weil ich keinen Viervierteltakt in C-Dur komponiert hatte. Aber ich war in diesem Fall nicht die einzige. Es waren alle, und wir haben überlebt.

Gemeinsame Hör- und Lesesitzungen

Es gab noch einen Kompositionslehrer, Mihail Andricu. Er hatte die Möglichkeit, an Schallplatten zu kommen, manchmal hatte er auch dafür bezahlt. In sein Haus kamen auch Leute, die nicht direkt seine Schüler waren. Aurel Stroe war zum Beispiel sein direkter Schüler, aber ich war die Schülerin von Klepper, und ich hatte auch bei Jora studiert. Aber wir sind alle in sein Haus gekommen und haben dort langsam, langsam Komponisten entdeckt. Wir haben auch de Falla gehört oder Debussy, Ravel, solche Sachen, die nicht unbedingt neu waren, aber wir haben uns in Richtung auf neue Musik bewegt, nicht wahr, wenn man das *Concerto für Clavecin* von de Falla hört, dann kann man schon eine Richtung der modernen Musik sehen.

Andricu selbst hat Klavier gespielt und Lieder von Fauré begleitet. Wir waren ein bisschen in der französischen Tradition erzogen, all dieser Musik von Debussy und Ravel. Dann kamen Strawinsky und Bartók, schließlich auch Schönberg und Webern. Das war immer in seinem Haus, es war noch nicht verboten. Wir waren jede Woche dort und haben das gehört. Und für ihn waren es auch Neuheiten. Dann gab es Kollegen wie Aurel Stroe, die diese Sachen ein bisschen besser verstanden, die konnten manches erklären. Es war eine Welt, die wir zusammen entdeckt haben. Nicht nur mit Andricu, sondern mit all diesen Kollegen, c'était un nucléus, und wir sind immer Freunde geblieben. Ich glaube, das ist einmalig.

Die Radioverbindungen ins Ausland waren sehr schwach. Wir haben es versucht, aber wir konnten keine Kultur darauf aufbauen, was wir im Radio hörten. Man konnte zufällig etwas hören, schlecht hören, vielleicht den Anfang hören, und dann ist es verlorengegangen. Wir hatten eine große Chance mit diesem Andricu. Es war immer ein paralleles Leben. Einerseits gab es das offizielle Leben, das ein artifizielles Leben war, obwohl es ganz konkret war. Es war die Realität, aber eine falsche Realität. Die Wahrheit dieser Realität war Gewalt und Vernichtung. Man sagte, es sollte positiv sein, aber es war genau das Gegenteil. Wir hatten dieses parallele Leben, um noch etwas Positives zu bauen oder in Erinnerung zu behalten. Und dann wurde die ganze Aktion darauf gerichtet, auch unser paralleles Leben zu vernichten. Viele Intellektuelle saßen im Gefängnis. Einmal hat meine Tochter mich gefragt: „Du sprichst von allen diesen Freunden, die im Gefängnis waren, wie kommt es, dass du nicht im Gefängnis warst?“ Ich hatte so ein Gefühl, dass ich schuldig war. Sie konnte glauben, dass ich etwas Hässliches gemacht hätte, um nicht ins Gefängnis zu gehen, und dann habe ich gesagt: „Nein, Gott sei Dank waren nicht alle im Gefängnis, ich war doch jünger.“ Obwohl auch Leute in meinem Alter ins Gefängnis geworfen wurden, bei manchen weiß man überhaupt nicht, warum. So waren viele im Gefängnis, aber auch die, die nicht im Gefängnis waren, hat man irgendwie erschreckt, on les a banni de la vie publique. Das heißt, es gab Sitzungen, zu denen viele Leute eingeladen waren, auch Schauspieler, Mediziner, Schriftsteller, Bildhauer, sehr verschiedene Leute. In diesen Sitzungen wurde über dies und das gesprochen, und dann hat man plötzlich gesehen, dass die Sitzung nur angesetzt war, um jemanden in Verdacht zu bringen. Einmal war es ein berühmter Arzt, ein anderes Mal war es eine Bildhauerin, und dann war es dieser Andricu. Er war wie eine Pest, man durfte nicht mehr mit ihm sprechen, ihn nicht mehr anrufen, er war ganz isoliert. Ich hätte ihn anrufen oder zu ihm gehen können, aber ich wusste, dass ich am nächsten Tag ins Gefängnis käme oder wer weiß wohin. Aber was wir zusammen ein, zwei Jahre lang erlebt hatten, das war sehr wichtig für uns und für unser Leben.

Aber jetzt muss ich noch von einer anderen Gruppe erzählen. Wir haben uns privat bei einem unserer Kollegen, bei Aurel Stroe, der jetzt in Mannheim ist, getroffen. Das ist ein großartiger Komponist, eine starke Persönlichkeit. Dort haben wir die Dodekaphonie, das Buch von Leibowitz studiert. Alles haben wir uns erobert. Die Opfer waren sehr groß, aber das war nicht schlimm, weil wir den echten Preis der

Sache kennengelernt haben. Jetzt geht alles viel zu leicht. Und deshalb konsumiert man es genauso wie viele Sorten Schokolade, man weiß nicht mehr, welche Schokolade man kaufen soll. Dann produziert man eine neue Schokolade, die drei Farben hat, um sie zu verkaufen. Und genauso ist es mit der Kunst.

Vorbilder

Erstens hatte ich Schwierigkeiten mit mir selbst. Wie gesagt, wollte ich etwas anderes machen, aber ich wusste nicht wie. Ich wollte eine moderne Musik machen, die weiter ging als Debussy und Bartók. Mir fehlten die Kriterien, ich hatte nicht genug Beispiele, die Sachen waren mir nicht klar. In einem Moment glaubte ich, der Stil, der zu mir passt, wäre eine bitonale Musik in der Art von Honegger. Aber dann habe ich gesehen, dass die mir auch nicht genug war. Die Suche nach einer eigenen Sprache war sehr schwer. Es gab zu viele Dinge, die ich nicht zusammenbringen konnte. Eine Form soll doch eine Schulform mit Gleichgewicht, mit einem unitären Stil sein, nicht hier ein Stückchen Debussy, dort drei Stückchen Folklore und dann noch etwas, sondern eine klare stilistische Linie haben. Und das soll auch gut sein für meinen Lehrer, der – wie ich sagte – streng war, und das sollte auch für eine Hochschulprüfung gut sein, das heißt, nicht zu modern, also gut für alles.

Zu meinen Vorbildern muss ich sagen, dass ich keine Lieblingsfarbe, keinen Lieblingskomponisten, kein Lieblingsvorbild habe. Ich bin nicht für eine einzige Person. Aber ich war zum Beispiel – und bin es immer noch – von Bartók fasziniert. In den ersten Jahren nach 1945 war noch niemand dekadent. Da war alles erlaubt, aber man hatte noch nicht alles zur Verfügung. Im Kino wurden amerikanische Filme gezeigt und im Rundfunk hat man Strawinsky gespielt. Da hat man gegen alles reagiert, was die Deutschen im Krieg verboten hatten. Und nachher konnten wir von Schostakowitsch nur *Das Lied von den Wäldern* hören, und der Kontakt mit allen Sachen wurde schwieriger. Vorbilder hatte ich keine, aber es ging doch in diese Richtung.

Zwölftontechnik und modale Skalen

Wir wollten zusammen eine neue Sprache finden, unsere ganze Gruppe. Wir waren immer zusammen. Wir haben diese Richtung irgendwo in der Zwölftonmusik gesucht, und das hat uns weit von Schostakowitsch weggebracht. Ich habe schon von Konstantin Silvestri gesprochen. Er hat die *1. Sinfonie* von Schostakowitsch wunderbar dirigiert. Und wir haben darin diese authentische, echte, gute Musik erkannt. Als wir dann andere Werke von Schostakowitsch kennenlernten, in denen er neoklassizistisch wurde, da haben wir uns gesagt: Mein Gott, der Schostakowitsch ist ein Opfer des Stalinismus. Das heißt, die Frage ist, wie konnte Schostakowitsch sich stilistisch entwickeln? Wahrscheinlich anders ohne einen Stalin. Nach ein paar Jahren haben wir gesehen, dass die Neuheit von Schostakowitsch eben nicht in

seinen Stilkombinationen liegt, sondern in dem Gefühl, das er vermittelt, in etwas ganz anderem. Aber dazu waren wir damals zu jung. Wir haben die Neuheit auch darin gesucht, wie die Intervalle oder die Rhythmen sich verbinden.

Jetzt komme ich auf diese Zwölftonsachen zurück. Am Anfang haben wir gelernt, was eine Reihe ist. Aber dann sind wir ein bisschen weiter gegangen, das heißt, wir haben diese symmetrischen Reihen bei Webern gesehen, die ergeben schon Modi von sechs und sechs Tönen. Das heißt, wir haben einen Modus von sechs Tönen, auf einer anderen Stufe noch einmal sechs, also die ganzen zwölf Töne. Und dann hat es begonnen mit Aurel Stroe, mit Adrian Rațiu, mit Wilhelm Berger – das war auch ein deutscher Name –, ein rumänischer Komponist. Ich nenne die Namen, die mir jetzt einfallen, aber das sind nicht die einzigen, Olah und Vieru arbeiten auch mit solchen Sachen. Wir haben in dieser Richtung weiter geforscht. Das heißt, wir haben in einer modalen Welt gearbeitet, die doch die zwölf Töne enthielt.

Bisher habe ich noch nicht von George Enescu gesprochen. Enescu ist ein ganz spezieller Komponist. Wenn man eine Sinfonie von Enescu hört, kann man auch Brahms oder Wagner assoziieren. Aber Enescu ist ein Komponist, der in zwei Jahrhunderten gelebt und komponiert hat und zwei Einflüsse aufweist. In diesen Werken, in denen er auch mit rumänischen modalen Skalen gearbeitet hat, kann man etwas sehen, das ich eine gute „Wirtschaft der zwölf Töne“ genannt habe. Er hat etwas von diesen zwölf Tönen in modaler Art genommen und den Rest in den Kühlschrank getan, um ihn später zu benutzen. Das ist nicht seriell gedacht, aber es gibt ein Gleichgewicht, ein ganz spezielles stilistisches Gefühl. Enescu ist kein Komponist, der dodekaphonisch geschrieben hat. Aber man sieht, wie er manchmal den Bereich der zwölf Töne benutzt hat: Es bleibt etwas übrig, das er nicht benutzt. Und wenn er etwas Neues bringen will, dann bringt er eben das. Und das ist eine gute Wirtschaft. Aber er ist kein Zwölftonkomponist, er ist ein ganz anderer Typ Komponist. Aber es gibt ein Gleichgewicht, ein ganz spezielles stilistisches Gefühl. Und dieses Gefühl haben wir auch, wenn wir diese modalen Skalen bauen, die sogenannten komplementären Skalen, die manchmal symmetrisch sind. Zum Beispiel die Skalen mit sechs Stufen, die transponiert die zwölf Töne ergeben.

Oder Skalen mit vier Stufen in drei Transpositionen.



Die rumänischen Volkslieder beruhen auch auf modalen Skalen. Das ist so. Natürlich haben die modalen Skalen, die wir benutzen, etwas mit der rumänischen

Folklore zu tun. Und doch sind sie anders gebaut, ähnlich wie Messiaen sich seine Skalen gebaut hat. In diesen Volksskalen gibt es mobile Stufen, die einmal Dur, einmal Moll sein können. Einmal ist es phrygisch, das andere Mal ist es lydisch. Ein diatonisches Volkslied kann somit auch bei einem kleinen Ambitus sehr reich an Stufen sein. Nicht gerade zwölf, aber es gibt Fälle, die bis elf gehen. Das ist auch etwas, das zu denken gibt.

1952 habe ich ein progressives Lehrbuch für Klavier geschrieben. Und das war wichtig, denn bei allen Unterrichtsmethoden war man es gewohnt, Tonika und Dominante zu hören. Das hier war eine Lehre der modalen Welt auf dem Klavier. Das Problem ist, dass Kinder nicht so viel Lust dazu haben. Meine Frage war, wie kann man Kindern die Lust beibringen, so etwas zu lernen? Also habe ich solche Titel wie *Rotkäppchen und der Wolf* gewählt. Aber es gibt auch neue Strukturen und verschiedene rhythmische Kombinationen, zum Beispiel eine authentische *colinda*, die ich im Kanon geschrieben habe. Ce sont les mesures qui se superposent non pas le même premier temps. Ce sont des exercices de polyrythmie. Studie Nummer 82 ist eine Suite. Da bin ich sehr stolz drauf, die hat der Kontarsky gespielt. Man muss denken, das war '52, und '62 ist das erst gedruckt worden. In den Werken von Adrian Rațiu ist das auch klar zu sehen, und von Tiberiu Olah gibt es eine sehr schöne Kantate für Frauenstimmen und ein paar Instrumente, Flöte, Schlagzeug und Streicher. Und dort kann man genau sehen, wie er eine Stimme mit vier Noten besetzt. Es gibt drei Stimmen und immer dieselben Modi von vier, vier und vier, das macht zwölf. Und diese Kombinationen entwickeln sich immer reicher.

Klaviersonate (1956)

In der Periode der Zwölftontentwicklung ist zum Beispiel meine *Klaviersonate* angesiedelt. Ich habe jetzt nur über Skalen gesprochen, aber man muss auch über Rhythmen und das Gefühl der Zeit sprechen, weil das genauso wichtig ist. Hier gibt es eine Zwölftonreihe, aber sie wird nicht weiter als Reihe benutzt. Aber man sieht, wie sich das Spektrum der zwölf Töne langsam entwickelt. Es ist eine Sonate in einem einzigen Satz, ein sehr romantisches Stück in der Alban-Berg-Tradition. Ich habe Lieder und anderes in der Zwölftontechnik geschrieben, aber ich habe gesehen, das war nicht meine Sprache. Die sind als Übungen geblieben, aber sind nicht meine Werke, obwohl sie geschrieben sind. Die *Klaviersonate* ist dagegen schon mein Werk. Hier habe ich ein Thema und da das zweite. Ich kann nicht mehr genau sagen, warum das zweite Thema mit diesen Tönen anfängt. Aber es ist ein Thema, das ich liebe, immer im *tempo rubato*. Und als Schlussteil habe ich einen Choral. Ich muss sagen, meine erste Liebe war die Harmonie. Wenn ich mich erinnere, habe ich als Kind lange, lange am Klavier improvisiert. Und ich habe solche Lust daran gehabt, Harmonien zu finden. Ich hatte überhaupt noch keinen Musikunterricht und habe schon lange improvisiert und Harmonien gesucht. Die Harmonie war aber nur

ein Element. Das war mir nicht genug, die Harmonie ist abhängig von etwas anderem, sie gehört zu einem System. Wenn man nur mit Harmonien anfängt, die man liebt, dann wird das nichts. Ich wollte alle Elemente zusammenbringen.

Ich muss sagen, dass ich bei dieser *Sonate* auch ein Problem mit dem Klaviersatz hatte. Der traditionelle Klaviersatz war mir nicht mehr genug, ich wollte einen anderen Klaviersatz finden. Kurz vor meiner *Sonate* hatte Aurel Stroe eine wunderbare, sehr interessante und ganz neue, originelle Klaviersonate geschrieben. Und das hat mir Mut gegeben. Es ist eine Klaviersonate in einem einzigen Satz, sehr traditionell. Irgendwie wollte ich meinem Meister zeigen, dass ich eine Sonate schreiben kann und habe aus dem zweiten Thema eine Fuge gemacht. Und hier ist der Klaviersatz ein bisschen anders als gewöhnlich, diese Fuge ist so etwas wie ein eigener Satz. Und dann komme ich mit einer Reprise zurück, sehr ruhig und sehr nüchtern. Alles das immer mit verschiedenem Rhythmus und mit tempo rubato und mit drei zu fünf, und auf einmal kommt etwas ganz Einfaches. Obwohl man die Abschnitte sehr gut erkennen kann, hat mein Meister mir gesagt – ich kann mich an seine Worte nicht genau erinnern –, aber es war so etwas, dass ich immer versuche, von einer strengen Struktur aus noch weiterzugehen. Und das ist doch keine Sonate. Mein alter Klepper hat immer gesagt, dass ich nie brav sein kann.

Sonate für zwei Bratschen (1966)

Das Werk hat drei Sätze. Der *Prologo* ist ein Krebskanon und nicht nur ein Krebskanon, sondern auch eine Krebsumkehrung. Ein Krebskanon hat immer eine Mitte. Und ich bin gegen diese Symmetrie, das heißt, eine Stimme entwickelt sich so, die andere Stimme entwickelt sich so, und in der Mitte müssen sie sich treffen. Für mich muss die Klimax irgendwo dort sein, wo der Goldene Schnitt ist. Und dann kommt eine Stimme dazu, eine symmetrische Stimme, die stellt die Klimax dar, und plötzlich sieht man, dass hier der Goldene Schnitt des Werks ist. Hier treffen sich die beiden Stimmen, der Kanon trifft sich hier, in der Mitte des Werks, aber der Goldene Schnitt ist hier.

Die Idee ist, dass ein Ton sich verbreitern kann. Das ist ein bisschen die Idee von Bartók, das ist so wie ein melodischer Cluster. Das sind schon auch meine Ideen, elles sont plus développées que ça, sur le sentiment du son chez Bartók, c'est à dire même ces accords qui sont tellement fréquents chez Bartók, on a dit que cette quarte augmentée qui remplace la tierce parce qu'il pense dans un monde modale, il y a la quarte augmentée. C'est possible mais moi je pense aussi que c'est, on savait partie de sans plaisir à lui d'étendre la surface d'un son. Es gibt auch andere Beispiele in Bartóks Quartetten, im vierten zum Beispiel, seine kleinen Glissandi bestehen aus einem Ton, der rutscht, sich verbreitert und weiterentwickelt. Dieses Anfangsmotiv [spielt das Kopfmotiv von Beethovens c-Moll *Sinfonie*] gab es in meiner Musik noch nicht. Erst sehr spät. Meine Musik beginnt, c'était le manque de génie, je n'ai pas trouvé le [spielt wieder das Motiv]. C'était aussi le manque de

l'époque dans laquelle nous vivons, qui ne permettait pas, on ne travaille pas dans une autre époque avec des motifs, pour commencer avec des motifs prégnants. C'était aussi une manifestation peut-être de mon respect envers la musique. C'est à dire je n'ai posé pas, je savais que je n'ai pas le génie, je ne peux pas trouver ça [spielt wieder das Motiv] et alors je n'ai posé pas autre chose pour ma musique. Et je laissais ma musique commencer elle seule de quelque chose. C'est à cause de ça que beaucoup de mes œuvres commencent avec un seul ton qui commence à se développer. Et ça c'est devenu un moment donné, c'était justement un manque, une pauvreté de mes œuvres. Alors je me suis forcée justement de trouver le [singt das Motiv].

Hier verbreitert sich der Ton vom G, dann geht er weiter, es kommt immer noch einer dazu. Und dann wird das umgekehrt. Diese Verbreiterung geht in mehreren Etappen vor sich, sie kann etwas erreichen. Und dann kommt der Kontrast, nicht wahr, dieser Dialog, eine Melodie, die etwas sagt und etwas fragt. Solche Sachen bleiben mir im Ohr, zum Beispiel dieser Ruf. Ich rufe manchmal jemanden in meiner Seele damit. Wenn du mich fragst, was ich von diesem *Prologo* singen kann, dann ist es dieser Ruf.

Hier ist zum Beispiel eine Fuge. Das wird keiner entdecken, dass das eine Fuge ist. Das ist so *molto rubato*, so heterophon angelegt. In meinen Anmerkungen kann man lesen, warum es so geschrieben ist: „Die *Sonata* für zwei Violoncelli ist eine Huldigung an die Polyphonie. Ihre Charakteristika werden beibehalten, sind aber äußerlich kaum erkennbar.“ Sie ist mit Absicht ganz streng geschrieben, aber man soll die Formen nicht erkennen, es soll sich etwas ganz anderes ergeben. Was mich an der Polyphonie interessiert hat, war eben nicht die Form, sondern l'esprit d'émulation, l'esprit entre deux personnalités qui cherchent soit à collaborer, soit à s'imiter, soit à se contredire, donc la dynamique d'un œuvre contrapuntique, je repris, la structure, l'évolution d'une œuvre polyphonique est celle des rapports de deux personnalités. Et ce rapport est un rapport soit de collaboration soit au contraire ils se contradisent ou d'émulation, l'un veut faire ce que veut l'autre, il est stimulé par l'autre.

Der zweite Satz ist eine Aria, *Cântec* heißt das, das ist Gesang. Das ist der Dux der Fuge, unverkennbar, weil er sich auch so ganz langsam im *tempo rubato* mit heterophoner Begleitung entwickelt. Man hätte nie gedacht, dass ein Fugenthema heterophon und rubato sein kann. Dann kommt der Comes, umgekehrt und auf die Hälfte reduziert. Das Ende der Fuge ist für ein Fugenthema überhaupt nicht charakteristisch, sondern rekurrent, umgekehrt und halbiert als Rhythmus. Wer dem folgt, wird das ganze Thema korrekt wiederfinden. Keine Note ist weggelassen. Das Emulationsspiel beginnt hier, wo es ein bisschen mehr zufällig als rhythmisch ist, aber es muss nicht streng rhythmisch sein, ils ne se superposent pas rythmiquement absolument exacte. Da ist das Thema, aber ganz frei gemacht, und das Viertel von dem einen ist nicht genau wie das Viertel von dem anderen. Und das war für mich die

Befreiung vom Takt! Das heißt, dieses Thema, das ganz frei, ganz rubato ist, das sind diese Folklore-Gesänge, die heißen *Doina* oder auch *Cântec lung*, langer Gesang, ganz lyrisch. Das, was man hier erkennen kann, ist dieser Kampf zwischen einer ganz strengen, bewussten Struktur, die ich beherrschen muss, und diesem Gefühl der Freiheit, l'expression est au contraire une expression très libre. So war ich eben. Ich wollte mich irgendwo beherrschen und bewusst sein mit allem, was ich mache, aber das war nicht das Ziel an sich. Man kann nicht nur „nach dem Ohr“ komponieren. Das sage ich immer. Man muss bewusst sein. Aber das ist nicht der Zweck der Sache. Das machen sehr viele Leute falsch. Die Tendenz war auch bei uns ein bisschen, immer zu erklären, wie wir es gemacht haben. Aber das ist die Küche, nicht wahr. Man muss wirklich wissen, wie man es macht, aber das ist noch keine Garantie, kein Alibi, dass es sehr gut ist oder nicht. Das ist unser System, und ohne das geht es nicht.

Nochmal: Hier gibt es dieses Verhältnis zwischen einer sehr bewussten, einer sehr beherrschten Struktur und der Freiheit des sentiment. Gleichzeitig kommt zum ersten Mal diese aleatorische Freiheit des superpositions qui sont libres et ce qui est une croche pour une voix n'est plus la croche pour l'autre voix. Der dritte Satz ist ein *Epilogo*, eine Passacaglia. Hier gibt es zum Beispiel diesen Modus mit den zwei dritten Stufen. Und das ist so: Hier haben wir diese Passacaglia, und das geht immer so weiter. Hier kommt die eine Stimme, dort die andere Stimme, immer im selben Rhythmus. La fréquence avec lequel le son vient ist immer dieselbe, nochmal, einer spielt das, einer spielt das, aber wenn sie zusammenspielen, kann es sein, dass die zweite Bratsche etwas von der Melodie der ersten spielt, und manchmal werden sie kombiniert. Die Tonhöhen sind im Prinzip zwölfmäßig gedacht, aber nicht streng seriell. Und hier ist noch etwas, das es weiter in meiner Musik gegeben hat, das ist ein Farbkanon. Es bleibt ein einziger Ton, das *D*, mezzopiano – mezzopiano. Erst hat der eine ein Tremolo, dann der andere. Dann spielt einer verschiedene Flageolets, künstliche und natürliche. Dann kommen diese Pizzicati in der linken Hand, dann Ponticelli. Das heißt, es ist einfach ein Kanon.

***Incantatio* (1965)**

Die *Incantatio* für Klarinette ist eine Art Hexerei. Wir haben einen Nullpunkt, das ist das C. Dann haben wir einen Halbton, das ist ein Sechstel. Von hier bis hier sind drei Halbtöne, dann haben wir drei Sechstel. Ich spreche noch nicht von den Pausen. Von 1 bis 3, 5, 7, 11, 13, 17 haben wir Primzahlen. Dann ist das Verhältnis genau zwischen den Tonhöhen und den Tondauern, und die Summe sollte auch in den Primzahlen progressiv sein, 23, 31, 47, und so weiter. So dass die Melodie hier abhängig von allen diesen Sachen ist. Diese Zahlen gehen aber nicht durch das ganze Stück, das ist unmöglich, und man kann auch blöd dabei werden, und das Stück kann auch blöd werden.

Es gibt diese Pausen, die auch progressiv sind. Später werden sie etwas schlucken, das wie ein zweites Thema ist. Die Strecken werden immer breiter, so dass auch die Pausen immer breiter werden. Und hier gibt es auch diese verschiedenen Proportionen. Ich behandle die Quinte immer als sieben Halbtöne und so weiter. Und dann kommt eine Durchführung, die immer freier wird. Das geht auch von etwas ganz Strengem aus. Und es wird so frei, dass man hier auch improvisieren kann. Dann kommt die Klimax mit Farben von drei Fortissimi. Ein einziges Instrument muss drei Farbflächen spielen. Aber die kommen nicht eine nach der anderen, sondern man muss das polyphon denken. Unser Glück war, dass wir einen ausgezeichneten Klarinettenisten hatten, Aurelian Octav Popa. Das hat uns stimuliert, für Klarinette zu schreiben. Hier ist eine echte Reprise. Man spielt, was A und B war, dieses A und B spielt man jetzt zusammen. Das heißt, die Pausen sind nicht mehr leer. Aber die Tonhöhen kommen von weit her. Sie sind nicht gleich auf demselben C, sondern rutschen langsam zusammen, bis sie endlich auf dem C landen.

Dieses Werk wurde 1965 geschrieben. 1963 bekam ich ein Baby, das war Nausicaa. Und dann kam ein schwieriges Jahr. Ich muss sagen, dass mir das Komponieren schwerfiel. Es war einfach so, dass ich nicht komponiert habe, und das war auch kein Drama. Ehrlich gesagt, ist mir das Komponieren immer schwergefallen, das heißt, wenn ich etwas gefunden und angefangen hatte, konnte das Stück auch in einer Woche fertig sein. Aber schwer war für mich der Anfang, meine Zweifel zu überwinden. Ich glaube, 1964 habe ich doch ein Stück für Frauenstimmen, für Madrigalchor auf Haikus geschrieben, aber das Werk, das mich zur Musik zurückbringen sollte, ist dieses *Incantatio*. Ich wollte mir alles klarmachen. Ich wollte wissen, worauf ich in der Musik zählen kann, was ich beherrschen kann. Ich sehe, dass man alles kontrollieren kann, dass man alles nach Reihen organisieren kann, rhythmischen, modalen. Das System, in dem wir gearbeitet haben, c'était seulement une modalité de travailler. C'était seulement l'instrument. Et surtout ce n'était pas un alibi pour un œuvre. On ne peut jamais dire, mon œuvre vit, parce que j'ai utilisé tel système. Tel système c'est la modalité, c'est l'instrument avec lequel je travaille, et c'est tout à la fois mon appartenance à un style, c'est à dire, ça montre la direction dans laquelle je travaille, comment je pense, c'est à dire comme on travaille comme ça on ne peut pas être éclectique, on ne peut pas faire des collages ou je ne sais pas quoi. C'est une position esthétique. Mais ça ne peut pas être le but, ou comme je disais aussi l'excuse, l'alibi pour un œuvre.

An *Incantatio* habe ich wie ein Berserker gearbeitet. Es war wie ein Wettbewerb mit mir selbst. Ich wollte das finden, und ich wollte das schaffen. Das war nicht leicht. Gleichzeitig wollte ich erreichen, dass man die strenge Konstruktion nicht hört, sondern dass es klingt, als sei es spontan komponiert.

Komponieren mit dem Goldenen Schnitt

In diesen Jahren der kontrollierten Strukturen war es durchaus möglich, dass Komponisten von Anfang an einen genauen Plan für das ganze Werk hatten, das heißt, sie haben alles kalkuliert und dann nur noch die Matrix mit Noten ausgefüllt. Soweit ich mich erinnern kann, ist mir das nicht passiert. Das heißt, ich hatte modale Systeme, ich hatte modale und rhythmische Reihen, ich hatte ein Bild des ganzen Werks vor mir, aber ich hatte keine durchgängige Matrix. Die Struktur wusste ich und die allgemeinen Proportionen, die im Allgemeinen mit dem Goldenen Schnitt zusammenfielen, mit Mikro- und Makrostrukturen des Goldenen Schnitts, und dieser Kampf zwischen der bilateralen Symmetrie und der dynamischen Symmetrie des Goldenen Schnitts. Das hat mir das Gleichgewicht des ganzen Werks gegeben. Ich habe stets von einer Etappe zur anderen komponiert, das heißt, ich wusste im Prinzip, wohin ich gehen muss, aber die kleinen Strecken habe ich Schritt für Schritt komponiert.

Meine Kollegen Stroe, Olah, Berger haben auch über das Thema geschrieben. Vieru hat zum Beispiel ein Buch, seine Doktorarbeit *Cartea modurilor* über die Modi geschrieben, aber dabei ging es vor allem um Verhältnisse von mathematischen Strukturen. Ein junger Mathematiker hat das Buch von Vieru gelesen, so dass dessen musikalische Verhältnisse etwas in der mathematischen Forschung anregen konnten. Oder es waren Leute wie Aurel Stroe, der eine ganz klare Idee davon hatte, was er machen wollte, und er hat dann manche Sachen am Computer weiterentwickelt. Ich glaube, auch hier kann man verschiedene Etappen, Stufen sehen. Zum Beispiel die Verwendung der Fibonacci-Reihe, um kleine Rhythmusfolgen zu komponieren. Das kann ich auch an *Stanzus labyrinthus* aus der *Ur-Ariadne* zeigen, oder an einem Moment des Cembalokonzerts, *ce sont des moyens*. Wenn man diese Musik hört, und die Dauern gehen auf 5, 8, 13, 5, 3, und andere gehen auf dieselbe Reihe, aber in doppeltem Tempo, heißt das nicht unbedingt, dass man dort den Goldenen Schnitt oder die Fibonacci-Reihe hört. Man spürt nur, dass etwas in Ordnung ist. Das ist auch eine Erleichterung für den Komponisten, eine Schreibtechnik. Berger hat ein Buch über die modalen Skalen geschrieben, Vieru auch. Und andere, ohne Bücher zu schreiben. Man kann in sehr vielen Partituren eine Achtel mit einem Punkt sehen, die gebunden ist an eine Sechzehntel mit einer ganzen Note, weil alle diese Dauern die Konsequenz einer Reihe sind.

Jetzt habe ich über Stufen gesprochen. Und es ist so: Für kleinere Sachen ist das eine Technik. Auf einer anderen Stufe kann das auch ein Bausystem werden. Das passiert zum Beispiel bei Vieru. Für ihn gibt es die Konzeption einer flüssigen Zeit, und auf diesen Fluss kommen die von ihm sogenannten *Ephemeriden*. Das sind kleine Erlebnisse, die abstrakte Zeit und die konkrete Zeit. Sehr viele seiner Werke sind auf eine Musik gebaut, die fließt. *Ce n'est pas une musique avec des événements concrétisés, c'est une musique neutre, une musique comme des grains de sable ou quelque chose dans ce genre*. Und diese Werke heißen bei ihm *Sanduhr*,

Clepsidra oder *Sonnenuhr*. Gut, das ist eine Methode, um zu bauen. Es kann auch verschiedene andere Töne geben, auch entwickelnde Töne. Die fallen bei ihm im Allgemeinen mit den Primzahlen zusammen, und seine Werke heißen deshalb zum Beispiel *Sieb des Erathosthenos*. So ein Werk hat auch eine ästhetische Bedeutung und ist nicht nur eine Konstruktionsmöglichkeit. In diesem *Sieb des Eratosthenos* gibt es auch so ein neutrales Rauschen der Instrumente und kleine Fragmente aus der klassischen Musik, er nennt sie *Ephemeriden*. Und das war ein Manifest, all diese Musiken hatten ihren eigenen Sinn, eine Beethoven-Sonate hatte ihren eigenen Sinn, wenn man sie in ihrem System dachte, das heißt, im tonalen System dieser Epoche. Aber man kann es als „objet musical“ an sich herausnehmen, und dann ist es nicht mehr wichtig, dass nach der Dominante eine Tonika kommt, sondern es ist das Beispiel einer Zeit, die sich an anderen Regeln orientiert, und diese Regeln sind so, wie sie sich der Komponist mit diesem Primzahlensystem zusammenbaut. Ich nenne diese Sachen Manifest-Werke. So ein Werk kann man nicht zweimal machen.

Mit meiner Musik hat das indirekt zu tun. Ich wollte damit sagen, dass es eine technische Möglichkeit sein kann, etwas ganz Einfaches in meiner Kompositionsarbeit zu erledigen, oder es kann eine ganze Struktur sein und nicht nur eine ganze Struktur, sondern eine ästhetische Position. Ich kann auch eine einfache, ganz traditionelle Sonate schreiben. Aber in dieser Form kann ich die Tonhöhen der Themen mit einer Fibonacci-Reihe bilden. Dieses Beispiel, wo die Struktur auch die Form gibt. Und das war in diesem Moment sehr wichtig und hat irgendwie mit mir zu tun, nicht nur deshalb, weil ich in *Incantatio* zufällig mit Primzahlen, in der *Sonate* für zwei Bratschen mit symmetrischen rhythmischen Reihen (Messiaen nennt sie non-rétrogradables) und allgemein mit der Fibonacci-Reihe und dem Goldenen Schnitt gearbeitet habe, sondern es lag in der Luft. *J'ai conçu la musique*. Für uns war es in diesem Moment sehr wichtig, weil wir uns freimachen wollten von allem, was dramatische Form war. Die Formen aus der Beethoven-Tradition waren evolutive Formen mit Vorbereitungen, Durchführungen, Kontrasten, Überraschungen, mit einem coup de théâtre. Deshalb sagt man zum Beispiel, dass Bartóks Quartette mit Beethovens Quartetten zu tun haben, weil sie auch diese dramatischen Kontraste aufweisen. Davon wollten wir uns befreien und eine andere Entwicklungsform finden. Und diese neue Form konnte nur mit einem anderen Zeitgefühl zusammengedacht werden.

Rumänische Avantgarde

Wir waren einfach die Avantgarde. Seit der Zeit bei Andricu waren wir befreundet. Da wir alle die gleiche Entwicklung hatten, gab es natürlich die Gefahr, dass wir auch in die gleiche Richtung dachten. Nicht, dass wir einen einzigen Stil hatten, jeder wollte doch seinen eigenen Stil haben. Aber wir hatten denselben Feind: das Regime. Zum Beispiel hasste der Präsident des Komponistenverbands die neue

Musik und die jungen Leute. Es ist klar, dass er nur deswegen diese Stelle hatte, weil er diese Musik hasste. Das hatte auch mit persönlichen Sachen zu tun, denn er konnte selbst nicht mehr komponieren. Und dann hat er eine Gruppe von alten, konservativen Leuten um sich geschart. Und diese Leute waren gegen uns, offiziell nicht aus politischen, sondern aus künstlerischen Gründen. Man kann das auch „le conflit des générations“ nennen, Ältere und Junge. In einem freien Land gibt es das nicht, jeder denkt, wie er will, ich mache meine Musik, wie ich will. Aber bei uns war es so: Um aufgeführt zu werden, mussten wir die Erlaubnis vom Verband haben. Und dann haben wir überlegt: Wie kann ich dieses Stück beim Verband präsentieren, wann ist der und der krank und kann nicht in dieses Komitee kommen, weil ich weiß, dass er gegen meine Musik ist, oder wer steht dort meiner Musik positiv gegenüber – um herauszufinden, wie wir es praktisch schaffen können.

In der kommunistischen Struktur war es bei jedem Konzert Pflicht, ein rumänisches Werk zu spielen, auch bei Sinfoniekonzerten. Im Allgemeinen waren das scheußliche Werke für Landwirtschaftsproduktionsgenossenschaften oder für die Partei. So wurden sie vom Publikum wie vom Orchester gehasst. Aber die Pflicht blieb, man musste diese Werke aufführen. Und langsam, langsam schälte sich eine inoffizielle Taktik heraus, die das ein bisschen veränderte. Wenn nicht gerade die Parteihymnen gespielt werden mussten, konnten doch auch normale Stücke ins Programm genommen werden. Und das war die Chance, dass ein Orchesterstück von uns gespielt wurde, das kein politisches Programm hatte und stilistisch unkonventionell war. In den Sechzigerjahren wurden kaum Sinfonien geschrieben, aber zum Beispiel ein Stück wie *Arcade* von Stroe, das schön und interessant gebaut und reich an Klangfarben ist. Nach den Sechzigerjahren musste unsere Musik nicht mehr unbedingt in C-Dur stehen, eine modale Farbe und einen Titel für die Partei haben, um gespielt zu werden. Aber es gab ein anders Problem: Orchester und Publikum waren an die moderne Musik nicht gewöhnt. Und das heißt, wir Komponisten hatten zwar die Chance, von den Sinfonieorchestern gespielt zu werden, aber weil es eine moderne Musik war und sie an die Stelle einer scheußlichen Musik trat, haben die Orchester und das Publikum sie genauso gehasst wie die andere. Das heißt, man wusste immer, dass am Anfang eines Konzerts eine schlechte Musik für die Partei kam, also ist das Publikum spät gekommen. Jetzt kam statt dieser scheußlichen Musik ein Werk von Vieru oder Olah, das einfach als *Das Stück (piesă)* bezeichnet wurde, und das Publikum kam auch spät. Das Orchester hat auch nicht gearbeitet und das moderne Stück nur kurz vor dem Konzert geprobt. Aber wir hatten doch das Glück, dass unsere Musik gespielt wurde. Außerdem gab es junge Ensembles oder junge Interpreten, die noch unbekannt waren. Wenn sie zur Philharmonie gegangen wären und gesagt hätten: Wir wollen ein Konzert mit Werken von Robert Schumann geben, wäre das abgelehnt worden. Aber wenn sie sagten: Wir geben einen Avantgarde-, einen rumänischen Musikabend, hat man ihnen die Erlaubnis gegeben. Deshalb haben sich gerade junge Interpreten und Ensembles auf moderne Musik spezialisiert. Und für die haben wir dann geschrieben.

Es gab auch sehr gute Interpreten, die an moderner Musik interessiert waren. Deshalb haben viele Komponisten ihnen ihre Werke gewidmet: dem Klarinettenisten Aurelian Octav Popa, der Sängerin Marta Kessler, später auch der Mezzosopranistin Steliana Calos, den Ensembles *Musica nova* (mit der Pianistin und Komponistin Hilda Jerea und Mircea Opreanu und *Ars nova* unter Leitung des Komponisten Cornel Țăranu, dem Madrigalchor unter der Leitung von Marin Constantin, dem Kinderchor aus Cluj unter der Leitung von M. Guttmann). Auch Interpreten, die nicht mehr in Rumänien lebten (zum Beispiel die Organistin Ilse Maria Reich oder der Komponist und Pianist Alexander Hrisanide) haben unsere Musik in Rumänien und im Ausland bekannt gemacht. Später haben auch ausländische Interpreten wie der französische Saxophonist Daniel Kienzty oder die deutsche Sängerin Roswitha Sperber unsere Musik über die Grenzen hinaus bekannt gemacht.

Ich glaube, wir waren keine Gruppe, die einen Motor oder einen Slogan hatte. Nicht wie die sechs Franzosen, die *Groupe des Six*. Für uns war es ganz selbstverständlich, die Entwicklung der Musik weiterzubringen. Nous n'avons pas sautés les étapes. Das heißt, wir haben tüchtig unsere Zwölfton- und serielle Technik gelernt, und dann haben wir gesehen, ob es uns passt oder nicht. Einer ist vielleicht bei der Zwölftontechnik geblieben, während wir etwas anderes gemacht haben, eben diese modalen Skalen. Mir hat das in diesem Stadium nicht mehr gereicht. Wenn ich über die Zeit spreche, die mit der Struktur zusammengeht, muss ich sagen, dass manche Ideen nicht vom Westen kamen, sondern aus unserer Tradition. Zum Beispiel hat man bei uns – nicht bei mir – des morceaux de musique, des blocques de musique, et l'ordre dans lequel on a joué ces choses-là, était aléatoire. On pouvait combiner a, b, c ou a, c, b. Il y avait des règles. Il y avait par exemple des choses instrumentales, c'est à dire, on ne pouvait pas faire deux groupes dont l'un n'avait pas clarinette, enfin des règles établis par le compositeur. Die Form wird nicht mehr als Entwicklung gedacht. Eben durch diese Möglichkeit. Ich persönlich habe nicht so gearbeitet, aber das bringt uns auf das Thema Aleatorik. Für mich war die Aleatorik eine rhythmische Befreiung. Ihre Verwendung war nicht verboten, unser Problem war nur, wie sollen wir es anpacken, um solche Werke durch die Zensur zu bringen? Ich glaube, dass wir manches für die Zensur anders eingereicht haben. Ich kenne einen russischen Witz: Man macht eine Ausstellung, und mehrere Künstler bringen Bilder zu dieser Ausstellung. Und einer der Künstler hat immer Erfolg, obwohl er viel abstrakter und viel moderner als die anderen ist. Und die anderen sind erstaunt: Wie macht er das, dass seine Werke durch die Zensur, dieses Komitee gehen. Das hieß nie Zensur, sondern ästhetische oder musikalische oder künstlerische Kommission. Er sagte, ich habe mein Bild, und ich male auf dieses Bild immer eine Spinne oder eine Maus oder etwas Unangenehmes und Hässliches. Und dann gehe ich mit dem Bild zur Kommission. Die Kommission sagt: Mein Gott, das geht nicht, das darf hier nicht sein, so eine Ratte oder eine Spinne. Dann biete ich an, das Untier wegzunehmen. Man muss erstmal etwas Schlimmeres machen, um das, was man will, zu erhalten.

Volksmusik

Ich glaube, dass viele der musikalischen Tendenzen in der heutigen Musik *an sich* notwendig waren, aber gleichzeitig sind sie aus verschiedenen Quellen gekommen. So sollte sich zum Beispiel die Singstimme vom „Belcanto“ befreien. Schönberg hat es in *Pierrot Lunaire* mit seinem Sprechgesang absichtlich als *neu* gegen *alt* konzipiert. Dem Sprechgesang begegnet man in Bergs *Wozzeck*, aber auch in Enescus *Œdipe*, wo er ganz anders klingt, weil er von der Art der alten Griechen, singend zu sprechen, oder vom *parlando rubato* der rumänischen Volksmusik inspiriert ist. Auch bei Strawinsky, zum Beispiel in *Les noces*, lässt sich eine Wurzel in der Volksmusik erkennen: Die Sänger müssen in der charakteristisch scharfen Tonfarbe der Bauernsänger intonieren. Bei Berio und Cathy Berberian spürt man den Einfluss der konkreten und elektronischen Musik, die ähnliche Farben bei Instrumenten und Stimme hervorbringt. Es ergibt sich von selbst, dass alle diese neuen Singweisen nicht nur davon abhängen, wie man singt, sondern was man Neues zu singen hat. Die Tonfarbe ist selbstverständlich eine Komponente des Stils.

Für mich war besonders Lutosławskis Kantate *Trois poèmes d'Henri Michaux* beeindruckend und aufschlussreich. Kurz danach habe ich mein *Ritual* komponiert. Es ähnelt Lutosławski überhaupt nicht, und doch spürt man, dass die Werke im selben Jahrhundert entstanden sind und aus der gleichen Familie wie zum Beispiel Schönbergs *Moses und Aron* oder Milhau's *Choéphores* kommen.

So war es, glaube ich, auch mit der Aleatorik. Eine Befreiung des Rhythmus und der Form war notwendig. Aber sie war nicht nur eine Reaktion auf den strikten Serialismus, sondern auch ein Beitrag der Instrumentalisten / Komponisten (zum Beispiel Vinko Globokar) oder dieser spontanen Kreativität, die in der rumänischen Volksmusik noch zu finden war. Für mich war dieser improvisatorische Aspekt in der Volksmusik sehr wichtig, und mit dieser rumänischen Aussteuer trat ich in die Welt der modernen Aleatorik ein.

In meinem Lebenslauf steht, dass ich an der Hochschule Folklore studiert habe, aber dieses Studium hat mich nicht viel weitergebracht, obwohl ich dadurch manche Systematisierung und Katalogisierung kennenlernte. Den wirklichen Sinn der rumänischen Musik habe ich erst durch Enescu und Bartók erfahren. Durch Enescus Musik habe ich auch ein anderes Zeitgefühl bekommen, ein Bewusstsein für die frei fließende Zeit. Aber mein Fehler war immer, dass ich keine rhythmische Person im traditionellen Sinn war. Wenn ich früher am Klavier Mozart spielte und Achtel in Sechzehntel tauschen sollte, hatte ich immer Angst davor, denn die Einheit war für mich nicht dieselbe. Für mich war der Rhythmus ganz frei. Und darum war ich von dieser Volksmusik angezogen, deren lange Gesänge (*Cântec lung*) keine rhythmischen repères hatten, sie waren alle *rubato*, ganz improvisatorisch. Das gibt es auch bei Enescu.

***Ritual für den Durst der Erde* (1968)**

In Stücken wie *Incantatio* wahre ich eine strenge Disziplin, um dem Werk eine Einheit von Grundidee, Form und Stil zu geben, aber nicht, um damit streng zu wirken. Ich bin der Meinung, dass, je präziser ein Mantel geschnitten ist, man sich um so freier in ihm bewegen kann: Er nimmt die Form dessen an, der ihn trägt – in meinem Fall: der Interpret. Doch das wurde für mich eben mehr und mehr zum Problem, weil mich die Relativität eines so strengen Kompositionssystems beunruhigt hat, auch wenn es die Ordnung, den Stil und das Gleichgewicht des Werks garantieren konnte. Ob es Fibonacci-, Primzahlen- oder Zufallsreihen waren, sie waren alle irgendwie austauschbar. Sie konnten weder den Wert eines Werks versichern, noch ein „Alibi“ für ein sinnloses Werk bieten. In diesem Krisenmoment habe ich beschlossen, keine Klänge mit fest umrissenen Tonhöhen und Dauern mehr zu verwenden, nur um der Notwendigkeit ihrer Organisation zu entrinnen. Die musikalischen Bausteine, mit denen ich das *Ritual für den Durst der Erde* gebaut habe, waren nicht mehr Töne, sondern Worte, die ich alten Folklore-Texten entnommen habe. Auch hier gibt es verschiedene Tonhöhen, Klänge, auch gesungener Art, aber sie sind nicht aus irgendwelchen Modi oder einer Reihe, sondern aus der Sprechweise abgeleitet. Ich habe die Texte auch nach ihrer Klanglichkeit ausgewählt. Es waren nicht nur Texte aus dem Regenritual, sondern auch Texte, die eine Struktur und Entwicklung ermöglichen, eine nicht-dramatische Entwicklung, die nicht in einer Kontrast- (das hätte ich damals gesagt), sondern in einer Bogenform (das sage ich heute noch) verläuft. Die uralte, einzige Form, die möglich ist. Auch die *Sonata* ist natürlich irgendwie eine Bogenform. Ich meine, die Flussform ist ein extremer Fall der Bogenform. Ich verwende aber nie die symmetrische Bogenform, sondern die Klimax läuft immer auf den Goldenen Schnitt zu, so dass der Bogen ein bisschen schief ist.

Ganz konkret: Für das *Ritual* habe ich eine Struktur auf Papier entworfen. Das heißt, ich habe gesehen, welche Texte ich wo benutze und wie ich diese Texte verbinden kann, so dass sie vielleicht einen tieferen Sinn ergeben. Dieser Sinn, auf den hin ich diese verschiedenen Texte zusammengebaut habe, lag auch in einer Entfaltung des Bilds vom irreversiblen Tod (die Erde, die sich mit Schlössern verschließt, deren Schlüssel verloren sind – ein wunderbares Bild der rumänischen Volksdichtung) in der Hoffnung auf ein Jenseits, auf eine geistige Fülle, auf eine Projektion der Wirklichkeit zum Absoluten (das Brot, das nicht einfach Brot ist, sondern das Sonnenbrot, Gottesbrot, das Osterbrot). Ich transponiere nicht, ich mache keine Collage, sondern ich nehme nur, was ich brauche, und ich benutze es so, wie ich es brauche.

Was ist ein Ritual? Warum heißt das ein Ritual? Ein Ritual hat auch Fixpunkte. Man spricht immer dieselben Worte, man macht dieselben Gesten. Aber sie dürfen nicht formell sein, denn dann ist das Ritual verloren. Sie müssen die ganze Zeit neu gefühlt sein. Manchmal hat jemand, der ein Ritual ausführt, schon vergessen, warum

er diese Geste macht oder dieses Wort sagt. Aber er muss sehr stark daran glauben, es muss ein echtes Ritual sein. Und in diesem Sinn ist mein Werk ein Ritual, weil es eben diese Fixpunkte hat, und dazwischen wird improvisiert. Man ist verpflichtet, kreativ zu sein.

Leider ist meine Musik keine Schallplattenmusik, das Ritual muss man wirklich im Konzertsaal erleben. Dieses Werk habe ich für eine Gruppe von sieben Leuten geschrieben, sechs Frauen und einen Mann, die in einem Kulturhaus gearbeitet haben und keine professionellen Sänger waren. Und ich habe mich gefragt, warum moderne Musik damals immer so etwas schrecklich Kompliziertes sein musste, mit Sprüngen von Nonen und Septimen, qui étaient très incommodes pour les interprètes, alors les interprètes étaient obligés à faire tous les cirques des intervalles impossibles à chanter, et le compositeur il était toujours fâché que l'interprète n'a pas la technique nécessaire pour chanter de la musique moderne. Et de faire des rythmes foux qu'on devait étudier, Rhythmen mit vielen Punkten. Für die Interpreten war es nur eine Qual. Und meine Idee war, dass man den gleichen Effekt auf andere Weise erreichen kann, indem man einfach zeigt, was man sich vorstellt. Man geht vom Ergebnis aus und sieht, wie man es am leichtesten erreichen kann. Und so habe ich es beim *Ritual* gemacht. Es war überhaupt nicht schwer zu lernen. Die Texte habe ich auf der Schreibmaschine geschrieben. Wenn das Publikum im Saal mitsprechen sollte, habe ich ihm gesagt, wann und wie, ohne Probe, ohne alles.

Das Stück ist ein Bestseller des Madrigalchors geworden. Innerhalb eines Jahres gab es mehr als dreihundert Aufführungen, eigentlich sollte ich irgendwo ein Schloss besitzen. Ein wichtiger Aspekt des *Rituals* ist die Kommunikation mit den Leuten, die daran teilnehmen. Es gibt einen Jazz-Moment, in dem alle hysterisch sind und zusammen schreien. Es ist nicht nur ein ästhetisches Ritual, wegen dieser Kreativität, die man in Formen bringen muss, sondern auch wegen dieser Verbindung, cette liaison qui s'établit zwischen denen, die es machen, und den anderen, die daran teilnehmen. Aurel Stroe hat in seinem Kompositionsunterricht gesagt, das sei kein echtes Ritual, denn Myriam Marbe habe nicht beabsichtigt, dass es Regen bringt. Er hat das gesagt, weil er gegen den formellen Titel war. Für ihn war ein Ritual etwas, das Regen bringt. Mein Geheimnis, mon désir secret war aber, dass es auch regnen sollte. Und es hat geregnet, nicht nur damals. Es ist klar, dass es Zufälle sind, aber es ist doch interessant und merkwürdig. C'était une conception de spectacle. Und dann hat es immer geregnet, auch dann, als die Schallplattenaufnahme gemacht wurde. Irgendwo in einer Festung in Transsilvanien hat man es im Freien zwischen den Mauern gemacht. Es hat nicht geregnet, aber es hat gedonnert. Es war wunderbar, diese Trommeln mit dem Donner zusammen zu hören. Und am schönsten ist das, was man mir einmal aus Norwegen erzählt hat: Da gab es eine Katastrophe, einen Unfall, ein Flugzeug ist abgestürzt, und im Fernsehen wurde das Programm unterbrochen. Und zwischen den Nachrichten hat man mein *Ritual* gespielt.

Es ist noch etwas mit diesem *Ritual*. Ich hatte auch eine *Incantatio* komponiert, und *An die Sonne* ist auch eine Beschwörung. Für die Leute, die eine einfache und originelle Charakterisierung von mir machen wollen, bin ich eine Ritualfrau, eine Ritualkomponistin. Das stimmt nicht. Ich bin etwas differenzierter als eine reine Ritualmacherin.

Freiheit der Interpreten

Das hat angefangen mit der *Sonate* für zwei Bratschen, in der mich die Polyphonie als ein Impuls, als Stimulans für zwei Interpreten gereizt hat. Nicht die Polyphonie von zwei geschriebenen Stimmen, sondern von zwei Persönlichkeiten, die aufeinander einwirken.

Ein bisschen Aleatorik kommt auch durch dieses *Rubato*, auch wenn es in der Partitur genau ausgeschrieben ist. Wenn es *Rubato* heißt, kann man ein bisschen etwas von sich geben. Dieses *Rubato* kommt aus der Volksmusik. Wir haben diese Aleatorik, und wir haben auch diese Tradition unserer Volksmusik, besonders von Enescu. Ich glaube, diese Aleatorik ist aus einer Notwendigkeit der Entwicklung der Musik überhaupt entstanden. Diese unglaublich komplizierten Rhythmen beim späten Boulez und Nono waren so geschrieben, um dieses Taktgefühl nicht mehr zu vermitteln, aber sie waren so spannend, dass die Interpreten völlig im Takt gespielt haben, sie haben eben nicht das Gefühl von Freiheit vermittelt. Dieses Gefühl von Freiheit kam mit der Aleatorik, es gab eine Notwendigkeit für die rhythmische Befreiung. Globokar hat gesagt, ich kann so vieles mit meinem Instrument machen, aber ich kann das nicht aufschreiben. Globokar hatte seine eigene Tragödie. Er wollte aufschreiben, was er macht, es war seine Obsession, alles ganz genau zu notieren, aber seine ganze Art war improvisatorisch. Er wollte seine improvisatorische Kraft in einer strengen Notation fixieren, aber es gibt Sachen, die man nicht notieren kann.

Wir haben über Zeit gesprochen, über Tonfarben und instrumentale Möglichkeiten, aber besonders zu betonen ist die Initiative des Interpreten. Keiner weiß, wie Mozart seine Musik gespielt hat. Und es geht nicht nur um die Musikgeschichte, sondern selbst Zeitgenossen spielen dasselbe Stück anders, und auch derselbe Interpret spielt einmal so und ein anderes Mal so. Jeder Interpret bringt seine eigene Persönlichkeit ein, wenn er kreativ ist. Aleatorisch heißt nicht unbedingt, dass er improvisieren soll, sondern er kann entscheiden, ob es ein bisschen länger, ein bisschen kürzer, ein bisschen mehr rechts oder mehr links, früher oder später sein soll. Ich glaube, das ist nur die Ausweitung dessen, was er sowieso macht.

***Jocus secundus* (1969)**

Nach diesem *Ritual* war es wirklich schwierig, ein neues Werk zu schreiben. Besonders für mich. Wie ich schon sagte, fiel es mir immer schwer, einen Anfang zu

komponieren. Das *Ritual* habe ich in einer Woche oder zehn Tagen oder zwei Wochen komponiert. Aber danach war es besonders schwierig, nicht nur weil das *Ritual* ein gutes Stück und ein Erfolg war, sondern weil ich der Meinung bin, dass die Musik und die Kunst überhaupt zum Absoluten streben soll. Aber wie kann man dieses Absolute mit *Cis* und *Des*, Rhythmen und Tönen zeigen? Die Töne der Reihe erschienen mir zu relativ, darum bin ich weiter zu den Worten gegangen. Und dann ist dieser *Jocus secundus* geboren. Der Titel bezieht sich auf einen Gedichtband des rumänischen Dichters Ion Barbu (*Jocus secundus*). Seine Art, Gedichte zu schreiben, c''était un art de dépuración. C'est à dire, il avait une idée, et quand il écrivait le poème, le poème était déjà disant une métaphore, une abstraction de son idée première. Et c'est a cause de ça, que son volume, le poème s'appelait *Jocus secundus*, c'est à dire, le jeu déjà au deuxième degré. Mit den Gedichten von Ion Barbu hat der Titel *Jocus secundus* nichts zu tun, sondern nur mit seinem System, das eine Idee immer weiter abstrahiert.

Für mich ist *Jocus secundus* voller Probleme. Das erste Problem ist, dass es auf der Bühne gespielt ein Erfolg war, obwohl es nicht oft aufgeführt wurde. Am Anfang war das Stück in Rumänien verboten, deshalb war die Uraufführung erst 1971 in Royan. Die Schallplatte war schon erschienen, aber in Rumänien auch verboten. Nicht, weil etwas Politisches drin war, sondern es war eine zu avantgardistische Musik, die in dieser Zeit nicht erscheinen durfte. Ich habe in diesem Werk sehr viele Probleme gelöst, und der Kontakt zum Publikum ist, wenn es im Saal gespielt ist, ganz direkt. Dann gibt es Fragen, weil meine Werke auch szenisch gedacht sind: der letzte Moment, in dem ein Spieler nur eine Geste macht, als ob er spielen wollte. Aber das ist kein Theatereffekt, sondern es geht um diesen Prozess der Abstraktion. Ob das Werk gut ist oder nicht, kann ich nicht wissen. Die gute Absicht eines Komponisten ist keine Garantie, dass das Werk gut ist.

Das Stück beginnt mit einem Wort, das überhaupt keinen semantischen Sinn hat, „datitiridat“. Diese Silben, die wahrscheinlich einmal einen beschwörenden Ur-Sinn hatten, stammen aus einem alten Kinderlied der Volksmusik. Dann werden sie gesiebt, und es bleibt der Rhythmus. Dieser Rhythmus hat doch zwei Tonhöhen, und in der nächsten Runde bleiben nur die Tonhöhen. Etwas geht weg, und etwas anderes kommt heraus. Das ist, wie ich gesagt habe, ein Abstraktionsprozess. Für Aurel Stroe war das Wort die Summe der Abstraktion. Ich habe dagegen das Wort als etwas Materielles genommen, während die Abstraktion für mich die reine Musik war, das war schon etwas anderes. Das heißt, vom Materiellen war die Abstraktion das Wort, aber für mich war das Wort das Materielle, von dem aus ich weitergegangen bin, und die Abstraktion war die Musik.

Die erste Melodie geht so [singt *D-D-H-D-H*]. Ganz einfach. Und dann gibt es hier verschiedene Abschnitte. Der eine ist noch reiner als der andere. Dann kommt Improvisation, dann kommen die langen Töne, auf welche Punkte gesetzt sind. Diese instrumentalen Punkte sind ein bisschen die Punkte von diesem „datitiri“.

Dann kommen die Cluster 5, 3; man kann sehen, sie sind von der Fibonacci-Reihe abgeleitet. Danach kommt der *Jocus secundus*, das Sieb des ganzen Abschnitts. Und hier beginnen wir, vom Gedächtnis zu sprechen. Das heißt, was ich als 1b notiert habe, bringt alles in Erinnerung, was in 1 war, aber rückwärts. Was haben wir hier? Die Cluster, immer weiter. Aber nicht mehr so kategorisch wie dort, sondern *piano, non vibrato*, ein bisschen mit *Tremoli*, nicht ganz so unrein. Was kommt? Dann kommen die Punkte. Hier haben wir auf den Saiten des Klaviers kleine Punkte. Wenn die Interpreten über dieses „datitiri“ improvisieren und sprechen, dann kommen langsam, langsam, on y introduit également des éléments de l’accession de l’improvisation. Die Interpreten erinnern sich an das, was sie gespielt haben, und bringen es wieder ein. Und dann haben wir einen anderen Abschnitt mit A und B. Der Bereich der Erinnerung ist kleiner, und zusammen ergibt sich eine Strecke, die Achse zwischen den zwei Punkten, und hier ist der Goldene Schnitt. Und dann haben wir zwei große Momente, einen lyrischen und einen dynamischen. Am Anfang habe ich gesagt, dass ich das Rhythmische wahrscheinlich vernachlässigt habe, und jetzt sieht man, dass es gerade nicht so ist. Hier ist das *Andante* mit langen, schönen Tönen. Und dann beginnt das *Allegro* mit exakten Rhythmen. Das *Andante* hat dagegen freie Strecken. Das Improvisatorische, das Aleatorische, erlaubt diese Formeln, die sich wiederholen, *répétition décalée*, das heißt, sie werden wiederholt, aber sie müssen nicht zusammenfallen. Und das ist diese Kugel, die dort kreist, der *Andante*-Kreis, und dann kommt der *Allegro*-Kreis. Der *Allegro*-Kreis ist der dynamische mit präziser Rhythmik. Ich kann mich erinnern, wie ich diese Rhythmen konzipiert habe, aber das ist eine ganz persönliche Sache. Ich habe mir etwas gesagt, das ich mir wünsche, und dann habe ich diesen Rhythmus genommen. In diesem sogenannten *Andante* steckt wahrscheinlich auch noch so eine Symmetrie der Erinnerung. Diese Symmetrien sind nicht mechanisch. Ich weiß, dass ich hier verschiedene Sachen kalkuliert habe, auch wie das Klavier im Verhältnis zu den anderen Instrumenten steht. In diesem Fall hatte ich einen Plan gezeichnet. Aber ich kann am Anfang noch nicht sagen, dass ich im dritten Teil im fünften Takt ein *B* in der Klarinette haben werde. Manche sind von der Matrix her so kalkuliert, dass in sieben Minuten und einer Sekunde dieser Ton erklingt. Ich fülle ein Gerüst mit Sachen, von denen ich vorher nicht wusste, dass sie da sein werden. Füllen ist vielleicht das richtige Wort. Und dann kommen wir zurück zu diesem Schema, wir haben das Lyrische, wir haben das Dynamische, und hier sollte auch der Goldene Schnitt des Werks sein. Das ganze Werk hat vier Teile. Der erste Teil hat seine Erinnerung, der zweite Teil ist der lyrische Pol, der dritte Teil ist der dynamische Pol. Und dann muss man zurückkommen, eine *Conclusio* haben, fühlen, dass etwas erledigt ist und sich beruhigt. Und dann kommt der letzte Moment, in dem der Cellist nur eine Geste macht, als ob er spielt.

Man könnte auch denken, dass ich in diesem Stück eine Demonstration des Goldenen Schnitts oder von Gedächtnisformen machen wollte. Die Wahrheit ist anders. Ich hatte so schreckliche Hemmungen, wenn ich komponieren sollte. Ich hatte die-

ses Gefühl von Verantwortlichkeit und Respekt für das, was man schreibt, denn es ist auch eine Pflicht, alles gut zu denken und alles am besten zu tun. Ich hatte solche Hemmungen, dass ich nicht gut genug dafür bin. Aber es gibt für dieses Werk auch einen anderen Ausgangspunkt, und das ist der ganz konkrete Kontakt mit einem musikalischen Klang. Mir geht es so, dass ich manchmal einen besonderen Ton höre, zum Beispiel wenn ich auf ein Holz klopfe. Oder wenn ich eine Musik höre, zum Beispiel eine moderne Musik. Und das gibt mir die Idee, das könnte ich machen, aber ganz anders. Wie ich sagte, ich hatte immer Schreibhemmungen, und es fiel mir immer schwer, anzufangen. Das gab es zum Beispiel ein Werk, das ich für das Ensemble *Musica nova* schreiben sollte. Und ich konnte es nicht schreiben. Der Ausgangspunkt, der mich dann wieder in Kontakt mit dem Leben der Musik gebracht hat, war etwas sehr Schönes. In den orthodoxen Kirchen gibt es das Holzbrett Toaca, auf das die Mönche Rhythmen schlagen, die immer schneller werden. Die Tonhöhen richten sich nach der Stelle, an der das Brett angeschlagen wird. Ostern war ich einmal in einer Kirche in der Nähe von meinem Haus. Die orthodoxe Tradition sieht so aus: Die Kirche bleibt geschlossen, bis der Priester um Mitternacht zum Klang der Glocken die Auferstehung Jesu ansagt. Ohne besonders religiös zu sein (im Sinne eines regelmäßigen Kirchenbesuchs) und nicht nur der orthodoxen Tradition verbunden, liebe und achte ich bestimmte Rituale, besonders das Osterritual. Mich hat in diesem Fall besonders erstaunt, dass der Klang der einzigen Kirchenglocke nicht sehr laut war, etwas Nostalgisches an sich hatte und ein kurzer Schlag der Toaca ihm – wie eine Vorschlagsnote – vorausging. Dieser Klangeffekt im nichtsynchronisierten Gesangsmurmeln wird im letzten Teil von *Jocus secundus* beschworen. Das Werk ist sehr kurz. Die Idee habe ich nicht wiederholt. Das heißt, ich meinte, jetzt muss ich etwas sagen, und das habe ich gesagt.

... *de aducere aminte* (1967)

Das kann man auch in der Kantate ... *de aducere aminte* [... *in Erinnerung*] hören, ein Stück für gemischten Chor und kleines Orchester, wobei der Schwerpunkt auf dem Chor liegt. Der singt eben rumänische Folkloretexte, die mit dem Krieg zu tun haben, mit Frauen, die klagen, Männern, die gefallen sind, aber man weiß nicht, wo und wie. Und dieses Werk, *ça m'a montré ce que peut donner, comment on peut utiliser et combien c'est riche ce qu'on peut faire de ces paroles qui proviennent des verses populaires*. ... *in Erinnerung* ist ein Werk, das ich liebe. Manche von diesen Texten habe ich später im *Requiem* benutzt, weil sie von einem Mann handelten, der allein gestorben war, und niemand wusste, wie. In Erinnerung an alle, die verschwunden, die tot sind. Alles passiert in sechs Minuten, es ist sehr konzentriert. Das war die Zeit, wo man ganz konzentriert geschrieben hat, ohne Wiederholungen. Für mich war es in dieser Zeit auch nicht ungewöhnlich, diatonisch zu schreiben. Es war die Zeit, in der man noch auf alles reagierte, was an traditionelle Musik erinnerte, zum Beispiel mit der Zwölftontechnik. Diese Periode war ein bisschen zu lang und wurde ein bisschen zu schrecklich, nur mit hohen Sprüngen und mit klei-

nen Nonen und großen Septimen, das war verrückt. Und da habe ich gesagt: Ich will das nicht, ich will etwas anderes. Ich habe die Aufnahme jetzt mit anderen Ohren angehört. Dazu muss ich sagen, dass es keine gute Aufnahme ist, weil der Chor die dramatischen Sachen theatralisch interpretiert, das geht überhaupt nicht. Das ist nicht die echte Tragödie, das ist furchtbar. Damit bin ich überhaupt nicht einverstanden. Ich stelle mir viele Fragen und bin kritisch mit mir selbst. Ich liebe meine Werke, ich habe sie mit Liebe gemacht, aber das heißt nicht, dass ich nicht kritisch bin. Manchmal macht es mir wirklich Spaß, ein Stück wiederzuhören, aber manchmal auch nicht. Ich habe das Werk jetzt wieder gehört, um zu sehen, ob man in sechs Minuten wirklich so viele Teile bauen kann. Und meine Meinung ist, dass man es kann, weil es eine Sache des Verhältnisses ist. Wenn man es vergrößert, dann muss man alle Teile vergrößern. Vielleicht ist es ein bisschen schwierig, wenn es so konzentriert ist, in Kontakt mit dem Hörer zu kommen. Doch es ist möglich. Es gibt aber kein Thermometer dafür, ob diese Diatonik wirklich etwas Reines, Schönes, Klares ist, oder ob sie ein bisschen rosa-süßlich wird. Das ist das Problem.

Goldener Schnitt

Wenn wir heute von Symmetrie sprechen, dann denken wir an „la symmétrie bilaterale“, das heißt, zwei Sachen, die sich genau spiegeln. Aber diese symmétrie bilaterale ist nur ein Fall der Symmetrie. C'est un concept nouveau, c'est à dire de symmetrie, et penser à la symmetrie bilaterale, c'est quelque chose du dix-septième, si non dix-huitième siècle, weil das von den Griechen kommt, *symmetros*, das war ein harmonisches Verhältnis. Aber dieses harmonische Verhältnis heißt nicht unbedingt, dass beide Seiten genau gleich sind. Wir haben genaue Symmetrien, das ist die „symmétrie bilaterale“, die Spiegelsymmetrie. Dann gibt es die „symmétrie de translation“, das heißt, dasselbe Muster rutscht weiter. Man kann das auch statische Symmetrie nennen. Aber es gibt auch die dynamische Symmetrie, die Symmetrie des Körpers, des täglichen Lebens. Wir können die Fibonacci-Reihe und den Goldenen Schnitt am Wachstum der Blätter ablesen. Die Spirale der Muscheln ist eine logarithmische Spirale. Wie wir sehen, ist der Goldene Schnitt ein symmetrisches Verhältnis im griechischen Sinn, ein harmonisches Verhältnis, das aber dynamisch ist, eine charakteristische Entwicklung hat. Und auch wir Menschen sind so gebaut mit unserem Gesicht, alles ist nach dem Goldenen Schnitt geordnet. Die Symmetrien der Natur sind nicht genau symmetrisch, nicht einmal die einfachsten Mikroorganismen. Die reine Symmetrie ist etwas ganz Abstraktes, so wie die Sphäre der alten griechischen Philosophie. Du meinst, du bist symmetrisch, aber du bist nicht symmetrisch, weil dein Herz auf der linken Seite ist. Im Allgemeinen ist dieser Goldene Schnitt charakteristisch für alles, was lebendig, dynamisch ist und sich entwickelt. Und deshalb ist er für mich sehr wichtig. Ich errechne ihn nicht, sondern er kommt von selbst. Ein Komponist wie Bach stand in der oralen Tradition der Geheimnisinitiierung, und wahrscheinlich war der Goldene Schnitt in dieser Initiierung enthalten, weil wir ihn auch in den Kathedralen und den Proportionen der

Bach-Werke haben. Ich kann nicht beschwören, dass zum Beispiel Beethoven genau wusste, was der Goldene Schnitt ist, und ihn berechnet hat. Und doch kommt man auch in seinen Werken auf den Goldenen Schnitt. Bei Bartók ist es ganz klar, denn bei ihm finden sich genau die Zahlen der Fibonacci-Reihe. Das hat mich auch bei anderen Komponisten interessiert, weil ich den Konflikt entdeckt habe zwischen der perfekten Form, der runden Form, die nicht lebendig ist, aber diese Spiegelsymmetrie hat, während die lebendige Form dynamisch zum Goldenen Schnitt führt. Man kann den Goldenen Schnitt auch in vierstrophigen Gedichten finden. Wenn man nach der tiefsten Stelle im Gedicht sucht, dann sieht man plötzlich, dass sie im Goldenen Schnitt liegt. So habe ich zum Beispiel *An die Musik* von Rilke analysiert und danach mein Werk komponiert.

Die unvermeidliche Zeit (1968–1971)

Alexander Hrisanide hatte die Idee, beim Gerig-Verlag eine Sammlung rumänischer Klavierwerke herauszugeben und auch mich gebeten, etwas dafür schreiben. Und ich habe mir gesagt, wenn es in den Westen geht und in den Gerig-Verlag, dann kann ich etwas ganz „Verrücktes“ schreiben. Und ich habe mein Bestes in einer modernen Musiksprache gegeben. Das Ergebnis war, dass sie überhaupt nicht daran interessiert waren, sie haben eine Colinda aus meiner didaktischen Sammlung gewollt. Ich bin in allen meinen Werken aufrichtig und ehrlich gewesen, wahrscheinlich habe ich auch deshalb so wenig komponiert. Jedes Werk sollte etwas Besonderes sein. *Die unvermeidliche Zeit* habe ich in einer Periode geschrieben, in der wir versucht haben, alles, was möglich ist, aus den Instrumenten herauszuholen. Das war damals fast eine Mode, aber das Wort ist nicht richtig, weil doch alles tief und ehrlich erlebt war. Und dann gab es auch noch das Problem, eine Notation für alle diese neuen Möglichkeiten zu finden. Das heißt, ich habe das Stück auf zwei Systemen notiert, das eine für die Saiten und das andere für die Tasten. Es gab keine bestimmten Tonhöhen, sondern bestimmte Bereiche, in denen man spielen sollte.

Das Stück heißt *Die unvermeidliche Zeit*, weil es hier und auch im *Trommelbass* dieses Verhältnis gibt zwischen einer ganz regelmäßigen, einer unvermeidlichen Zeit und ephemeren Ereignissen. Die Frage ist heute, ob die Zeit unvermeidlich ist. Aber als ich das Stück geschrieben habe, war sie (so meinte ich damals) unvermeidlich. Das *D* geht weiter, ad infinitum. Das heißt, die Zeit, dieses *D*, das regelmäßig pulsiert, das Leben ist so. Die Cluster, Akkorde kommen und gehen, aber das *D* bleibt.

Als Kind war ich verliebt in Cis-Dur. Ich habe zum Beispiel das D-Dur Konzert von Haydn in Cis-Dur gespielt und habe überhaupt nicht verstanden, warum dieses Konzert in D-Dur und nicht in Cis-Dur geschrieben ist. In Cis-Dur war es wunderschön, tausendmal schöner als in D-Dur. Das *D* habe ich aus ganz praktischen Gründen verwendet. Man muss nur an die leeren Saiten der Streicher denken, und daran, dass die Mitte des Klaviers auch ein *D* ist. Es ist einfach eine Achse.

Das Stück ist graphisch notiert, wobei ich die verschiedenen Bereiche des Klaviers, in denen gespielt werden soll – auf der Tastatur und den Saiten – angegeben habe, sowie verschiedene Aktionen durch Zeichnungen: zum Beispiel Saitenzupfen, Papier auf die Saiten legen, mit Fingerhüten spielen. *Die unvermeidliche Zeit* ist ein Titel für mehrere Klavierstücke oder Klavier mit Tonband, so dass das Stück, über das wir hier sprechen, als *Die unvermeidliche Zeit Nummer I* bezeichnet werden kann. In *Die unvermeidliche Zeit Nummer II* geht der Prozess der Abstraktion noch weiter, und die Graphik beschränkt sich darauf, die Aktion zu bezeichnen, aus der die Musik entsteht. Im Prinzip geht es um den Einfluss eines musikalischen Klangs auf einen anderen. Wir haben zuerst Akkorde, die mit Punkten bombardiert werden, so dass sie zersplittern und selbst zu Punkten werden. In diesem Moment beginnt aber eine andere Schicht, das sind die langen Töne, die Linien. Und dann beginnen die Punkte, sich zu gruppieren. Sie möchten gern Linien werden, aber sie schaffen es nicht, und darum werden sie zu Clustern. Um wieder zu Akkorden zu kommen, müssen wir die Cluster mit Löchern bombardieren. Also werden die Cluster wieder Akkorde, die Akkorde werden Punkte, und das geht rundherum. Aber wie kann man in der Musik „Löcher“ realisieren? Das war mein Problem. Die Lösung wusste mein Mann, Aristide Pouloul: Er hatte die Idee, dass ein Klangband existiert, das durch „Löcher“ unterbrochen wird. Ich habe es „bande de présence“ genannt, auf dem ein Rauschen oder ein Murmeln sein kann, genau wie diese diffuse Klangatmosphäre, die uns umgibt, die wir nicht bewusst wahrnehmen, aber deren Abwesenheit, das absolute Schweigen, auffällt. Die Besetzung ist beliebig. Das ist die höchste Abstraktion, die ich komponiert habe. Sie soll gefüllt werden mit dem, was in einer Zeit jeweils als Akkord, Cluster oder Punkt gilt. In meinem Werkverzeichnis gibt es ein Klavierkonzert, das auch *Die unvermeidliche Zeit* heißt. Dieses Werk ist noch nicht komponiert. Ich habe die Hoffnung, es einmal zu schreiben. Ich habe es im Werkverzeichnis gelassen, weil es konzipiert ist, diese abstrakte Konzeption, die sich füllen kann mit der Sprache der Zeit, in der man es spielt. Das heißt, ich kann es im Jahr 1971 konzipieren, und wenn ich noch weiterlebe, im Jahre 2001 komponieren. Das kann überraschend sein!

Schöpferische Pause

Die Werke, über die ich bisher gesprochen habe, waren bis 1971 komponiert. Die neuen Werke fangen erst 1974 an, das heißt, es gibt eine Zeit, in der ich überhaupt nicht komponiert habe. Das war aus ganz persönlichen Gründen: In dieser Zeit war mein Mann sehr krank. Ich versuche nicht, eine Entschuldigung durch die Umstände zu erhalten, aber ich konnte nicht weiter komponieren. Ich habe gesagt, dass der Künstler doch ein bisschen deutlicher ein Zeuge seiner Zeit sein muss. Das ist auch eine politische Position. Aber in dieser Zeit zwischen 1971 und 1974 gab es keinen politischen Grund. Das war, weil ich einfach nicht komponieren konnte. Wenn man diese riesige Kraft hat, nicht die physische Kraft, sondern die kreative Kraft, dann ist man von allen Umständen befreit. Das war ich nicht. Wenn ich ein Genie wäre,

dann hätte ich in zwei Nächten ein Streichquartett geschrieben. Aber jetzt habe ich gelernt, dass man auch unter schwierigen Umständen schreiben kann. Ich habe zum Beispiel das dritte *Quartett* in so einer Situation komponiert, ich wusste nicht, was mit meiner Tochter passiert ist, ich war blockiert, und nur durch dieses Quartett konnte ich weiterleben. Wenn ich zurückschaue, finde ich, dass ich nicht viel komponiert habe und bin darüber überhaupt nicht böse.

Etwas hatte sich verändert: 1971 war ich anlässlich der Uraufführung von *Jocus secundus* zum Festival für neue Musik in Royan eingeladen. Auf einsamen Spaziergängen habe ich mir dort die Frage gestellt: Was ist die Musik, woher kommt sie? Alle diese ästhetischen Probleme, die uns damals beschäftigt haben, gingen durch meinen Kopf. Und ich dachte, wenn jemand sich ganz einfach äußern will, und beginnt – manchmal unbewusst – zu murmeln, dann ist das doch die Geburt der Musik. Und es war auch etwas in dieser Klangatmosphäre. Am Ozean gab es einen Ankerplatz für Yachten, aber er war leer, weil noch keine Saison war. Da waren nur diese Yachten und Boote, die gegen die Wellen und die Seile schlugen, rhythmisch oder auch nicht. Dieser Klang hat mich sehr beeindruckt, und er ist mir als musikalische Idee geblieben.

Vocabulaire I und II (1974–1975)

Im Jahr 1974 kam vieles zusammen. Das *Vocabulaire* zeigt, dass ich eine andere Position hinsichtlich der Kreativität in der Musik eingenommen hatte. Das Werk heißt *Vocabulaire*, weil es die Frage stellt, was die Musik ist. Ich habe mit dem Gesang, der Stimme angefangen. Und die Stimme kann von weitem kommen, da sie nicht einmal weiß, dass sie singt, sie kann einfach singen, sie kann auch schreien. Sie kann sich auf verschiedene Arten äußern. Die Idee zu diesem Gesang ist mir in Royan gekommen, dieses Funkeln. Wie konnte ich das erreichen? Die Lösung lag in präparierten Glocken, das heißt, ich habe eine ganze Batterie von Glocken genommen, und jetzt kommen die Stricknadeln, die Bambusstäbchen und andere kleine Glocken, wie sie die Schäfer haben.

Ich brauchte zum Komponieren immer ein Stimulans. In diesem Fall war das die Gruppe „3 Plus“, bestehend aus einer Sängerin, einer Klarinette und einem Klavier. Das „+“ bedeutete, dass sie auch andere Instrumente dazunehmen konnten. Vielleicht ist es komisch, dass auch ein Klavier dabei war, obwohl das Stück *Vocabulaire – Chanson* hieß, aber ich wusste, dass das *Vocabulaire* viel mehr als nur ein Lied ist. La première intervention des Klaviers war eine melodische, weil das Klavier auch singt, und mit der Klarinette war es noch einfacher. Da kommt auch ein rhythmisierter Schrei, was man auf Rumänisch „chiot“ im Singular und „chiuituri“ im Plural nennt, das sind suggestive Sachen, gesungene Schreie und so weiter.

Im nächsten Jahr hatte ich die Gelegenheit, etwas für Schlagzeug zu schreiben. Und das war auch ein komisches Jahr, ich weiß nicht, warum ich nicht viel mehr kompo-

nieren konnte. Und doch habe ich mich gezwungen, ein zweites *Vocabulaire* für Schlagzeug zu komponieren, weil ich mir gesagt habe, das sind nur sieben Minuten und nicht die wichtigsten sieben Minuten meines Lebens. Ich sollte aus disziplinierten Gründen doch mindestens ein Werk pro Jahr schreiben. Die Problemstellung in *Vocabulaire II* ist die gleiche wie in der Sonata für zwei Bratschen: Wie reagieren zwei Interpreten aufeinander, wie kann eine freie Entwicklung laufen, das heißt, in einer freien Zeit, aber diese freie Zeit hat einen regelmäßigen Schlag, gespielt von den Gongs. Also gibt es zwei Arten, die Zeit zu konzipieren. Doch trotz all dieser schönen Erklärungen ist es nicht das wichtigste Werk in meinem Leben. Ich sage nicht, dass es schlecht ist, aber ich glaube, es lebt vor allem in Verbindung mit *Vocabulaire I*.

***Cyclus* (1974)**

Mit *Vocabulaire II* sind wir schon im Jahr 1975, aber das Jahr 1974 bedeutet für mich viel mehr als nur *Vocabulaire I*, zum Beispiel das Stück *Cyclus*. Ich hatte die Gelegenheit, für den sehr guten Flötisten Voicu Vasinca zu schreiben. Er war verliebt, verrückt nach allem, was modern war, Tonfarben, Tonmöglichkeiten und wollte unbedingt, dass ich für ihn schreibe. Er hat mir gezeigt, wie der Ton sich verändern kann, wenn man lacht, der Klang des Lachens. Wie man nur mit einer Hand spielen kann und mit der anderen eine Trommel schlagen. Er hat es mit so viel Lust gemacht, mit so viel Freude, dass er wirklich überzeugend war. Jetzt ist die Frage, wie schreibt man solche Stücke, denn die große Gefahr bei so guten Interpreten ist, dass man nur ein Inventar von Möglichkeiten erstellt. Und dann klingen sie alle genau gleich. Mein Problem war also, eine Struktur, eine Idee für dieses Werk zu finden. Und dann habe ich den *Traité d'objets musicaux* von Pierre Schaeffer gelesen und von diesem Buch her zu denken angefangen. Der *Cyclus*, der daraus entstand, ist so gebaut: Er beginnt mit einer sehr strengen Melodie, in der man die Fibonacci-Reihe, diese 1, 2, 3, 5, 8 in den Dauern und in den Tonhöhen, wiedererkennen kann. Alles ist schrecklich präzise gemacht. Dann beginnt ein Prozess, der die Melodie auseinandernimmt. Womit macht man eine Melodie – mit Tönen. Was haben diese Töne – Eigenschaften. Die erste ist der Ansatz, es muss ein Ton sein. Man muss anfangen. Beide Instrumente, Flöte und Gitarre, demonstrieren, dass der Ton einen Ansatz hat, dass er existiert. Wir haben jetzt den Ton. Was machen wir mit einem Ton? Der Flötist sucht auf Bongos eine andere Klangfarbe desselben Tons. In diesem Moment beginnt die Gitarre, die Töne der Flöte nachzuspielen. So geht das immer weiter. Zwei Töne fangen an, sich zu verbinden und es beginnt eine Improvisation. Bis jetzt war der Rhythmus frei. Der Flötist spielt etwas Einfaches mit einer Hand und mit der anderen Hand improvisiert er auf den Bongos. Dann kommt der Gitarrist mit verschiedenen rhythmischen Formen und Schlagzeug dazu. Hier dynamisiert sich die Musik stark, die Klimax liegt im Goldenen Schnitt. Inzwischen hat der Flötist sein Instrument auseinandergelöst und spielt es auf Hirtenart, das heißt, er singt in die Flöte hinein. Und hier beginnt die Wiederholung. Die

Gitarre spielt die Flötenstimme vom Anfang, aber alles ist viel freier. Während es sich in *Jocus secundus* um einen Prozess der Abstraktion handelt, ist hier der Prozess, der das Werk hervorbringt, analytisch. Man nimmt gewissermaßen am Schaffensprozess teil. Zuerst hat man das fertige Produkt, diese Melodie. Nachdem eine innere Freiheit erobert ist, kann auch das Endprodukt, das am Anfang noch in einem Korsett steckte, viel leichter gespielt werden. Die Partitur endet, wo die Spirale beginnt. Die Interpreten – es kann jetzt auch ein anderes Instrument oder eine Stimme hinzukommen – haben die gleichen Noten, aber sie müssen entscheiden, was sie damit machen, wie sie die Stimmen tauschen, wie sie improvisieren. Im Grunde genommen ist das auch ein Bühnenwerk, eine Aktion.

La parabole du grenier (1975)

Die Parabel vom Dachboden ist der Titel eines Kapitels aus Pierre Schaeffers *Traité d'objets musicaux*. Schaeffer sagt darin, wir sollen uns einen Dachboden mit verschiedenen Sachen vorstellen, alten, neuen, bunten, die noch nützlich sind oder nicht, und Ordnung auf diesem Dachboden schaffen. Das ist eine Parabel von der Mengenlehre. Wie macht man Ordnung? Man nimmt alle Sachen für den Winter, Schlittschuhe aus Eisen, Schlitten und Skier aus Holz, oder wir nehmen alles aus Eisen, dann kommen die Schlittschuhe zu Eimer und Schaufel, oder wir nehmen alles, was alt ist, aber wir können auch nach Farben ordnen, dann kommt das blaue Kleid der Großmutter mit einem blauen Eimer zusammen. (Das sind jetzt nicht genau die Beispiele von Schaeffer, sondern welche, die mir gerade einfallen.) Es gibt so viele verschiedene Möglichkeiten, die Sachen zusammenzubringen, dass er fragt: Was machen wir mit allen unseren Musiktönen, die so viele Eigenschaften haben? Und so ist dieses Werk eine Parabel vom Dachboden: Wir haben zwölf Töne, und wir versuchen, auf verschiedene Weise Ordnung in diesen zwölf Tönen zu schaffen. Das geschieht um ein *D* herum, weil es in der Mitte liegt. Aber das *D* bleibt nicht nur in der Mitte, sondern wir haben eine Menge *D*-Töne in verschiedenen Registern, Rhythmen, Lautstärken und Klangfarben, letztere durch verschiedene Anschlagsarten und durch eine neue Farbe, die Celesta. Später wird die Klangfarbe auch zur Charakteristik der Menge angewandt. Dafür wird – vom gleichen Interpreten gespielt – auch ein Cembalo eingesetzt. Die Mengencharakteristik kann auch in der musikalischen Schreibweise, zum Beispiel in Akkorden oder in bestimmten Lautstärken bestehen. Die poetischen Titel der einzelnen Abschnitte deuten das Verfahren an: *Auf der Suche nach einem D*, *Das Universum der D-Töne*, *Das Universum des pp*, *Auf der Suche nach einer neuen Klanglichkeit*, *Das Universum des Cembalos*, *Auf der Suche nach einem Lyrismus*, *Der Dachboden der Erinnerungen*, *Auf der Suche nach dem verlorenen D*, *Der Mythos der ewigen Wiederkehr*. Dieser Titel stammt von Mircea Eliade, ein rumänischer Schriftsteller und Philosoph. Er hat insbesondere über Mythen, Glauben, Symbole geschrieben und spricht auch von dieser nichtlinearen, zyklischen Zeit. Im Ursprung wurde die Zeit ähnlich wie der Lauf des Mondes und der Jahreszeiten zyklisch verstanden. Die Zeit

verlief nicht linear, sondern in Spiralen. Das sind Urwahrheiten, wenn der Mythos einen Sinn hat.

Noch vor *La parabole du grenier I* ist *La parabole du grenier II* entstanden. Cornel Țăranu, ein bekannter rumänischer Komponist, hat das Stück mit dem Ensemble von Cluj 1977 in Zagreb uraufgeführt. Das war auch das Jahr, in dem das Erdbeben war, und danach sind ganz merkwürdige politische Sachen passiert. Nous étions suspectés und ich musste zur Polizei, aber es war nicht die gewöhnliche Polizei. Ich wurde in eine Festung gebracht und sollte sagen, ob ich alte Papiere, alte Akten von meinem Vater hätte. Wahrscheinlich sollte diese Aktion mir Angst machen. In diesem Jahr hatte auch die IGNM ihr Weltmusikfest in Bonn, und man hat dort mein *Ritual* gespielt, aber ich durfte nicht kommen, nicht teilnehmen, nicht in Zagreb, nicht in Bonn. Was war passiert? Ein Freund saß im Gefängnis. Nochmal: Ich sollte also für dieses Ensemble aus Cluj ein Werk schreiben, und ich hatte den Anfang von *La parabole du grenier* geschrieben, aber das ist nur bis an einen Punkt gegangen. Weiter konnte ich nicht. Für Ensemble fiel es mir leichter, weil ich mehrere Instrumente hatte. Und dann habe ich verschiedene Farben genommen, ich habe diese Instrumente auch improvisieren lassen, das heißt, es war auch das Universum der Freiheit. Ich habe das Werk dann für Cembalo und Kammerensemble geschrieben, während die *Parabole I* noch auf eine Lösung wartete, die ich später gefunden habe. Die Tonhöhen sind nur am Anfang die gleichen, der weitere Verlauf ist verschieden. Ein Teil des Werks ist derselbe, nur mit anderen Instrumenten besetzt. Das Prinzip ist das gleiche, aber es ist anders gefüllt. Dort gibt es mehr Improvisation, mehr Freiheit und mehr Schlagzeug. So konnte ich Ordnung schaffen.

Serenata – Eine kleine Sonnenmusik (1974)

Es war die alte Sache, dass ich nicht einsah, warum die moderne Musik immer so gespannt, so ernst sein musste. Ich hatte manchmal auch Sehnsucht nach einer jovialen, dicken Musik, so wie sie Händel in seiner Feuerwerks- und Wassermusik gelungen ist, und das hatte ich früher auch schon geschrieben, zum Beispiel eine *Musica festiva* für Streicher mit Pauken und Blechbläsern. Das ist eine Erinnerung an die Musik von Händel, Streicher mit Pauken und Blechbläsern. Es ist ein neoklassizistisches Stück. Der zweite Teil ist ein bisschen schöner, ein bisschen mehr Myriam. Aber die Freude, die Blechbläser klingen zu lassen, hatte ich schon damals. Diese *Kleine Sonnenmusik* ist eine Paraphrase von Mozarts *Kleiner Nachtmusik*. Ich wollte eine freundliche, liebe Musik mit den Sprachmöglichkeiten unserer Zeit schreiben, und das wurde eben diese Serenade. Obwohl die Musik so frei ist und vielleicht auch ein bisschen eklektisch, ist sie doch sehr streng gebaut. Ich sollte für ein Streicher-Kammerorchester schreiben, aber ich konnte auch Schlagzeug und andere Instrumente dazunehmen. Die Streicher sind als Solisten gedacht. Die ersten Violinen spielen nicht alle dasselbe. Und es gibt auch eine Symmetrie, die ersten und zweiten Violinen sitzen links und rechts, der Kontrabass ist in der Mitte, Viola

und Cello sitzen auf der Seite. Die zweite Violine war mit nur fünf Musikern besetzt, die erste Stimme darunter mit Klarinette, und es gab drei Schlagzeuger. Dann habe ich etwas, das es auch im *Ritual* gibt: Eine Gruppe von fünf Streichern, die irgendwo im Saal verteilt sind, nicht in der Mitte des Saals. Die Spieler sollen nicht zwischen uns sein, sondern um uns herum, zwei Flöten und dieses Holzbrett Toaca.

Das Werk beginnt wieder auf einem Ton, dem *D*, weil er für die Streicher so gut passt. Dieser Ton entwickelt sich, wird immer reicher bis zum *Fortissimo*, und dann ist plötzlich Schluss. Aber wenn es so plötzlich aufhört, sieht man, dass irgendwo an anderer Stelle etwas Neues begonnen hat. Es war schon früher da, aber im *Pianissimo*, und nimmt nun seine eigene Entwicklung. So geht es über immer größere Strecken weiter. Das nenne ich eine Entwicklung in Wellen, die immer mit dem Goldenen Schnitt zusammenfallen. In diesen Wellen erscheinen immer neue Elemente, nicht nur in den Instrumenten oder der räumlich-stereophonen Aufteilung, sondern auch in verschiedenen musikalischen und stilistischen Ereignissen wie Vogelgesang, eine Anspielung an *Eine kleine Nachtmusik* von Mozart, ein Zitat aus der rumänischen Folklore, ein Tanz aus Bihor, den ich in der Fortsetzung von Béla Bartóks Sammlung gefunden habe. In dieser Weise bin ich in einigen meiner Werke „eklektizistisch“ verfahren, insbesondere in meinem *Requiem* von 1990, in dem ich Fragmente des lateinischen Requiems den Schmerzscreien der griechischen Antike oder der rumänischen Folklore gegenübergestellt habe, die hebräische Totenklage dem rumänischen Ritual der Initiation der Toten und der byzantinischen Hymne, die die Auferstehung der Toten verkündet. Das sind verschiedene Weisen, die ein gleiches Gefühl ausdrücken, aber da sie sich gegenseitig ergänzen, konnte ich die Einheit des Ausdrucks (ich wage auch zu sagen: die stilistische Einheit) im Werk verwirklichen. Aber ich habe von der Idee gesprochen, dass ich eine sonnige Musik schreiben wollte: Diese Musik ist so voll, diese Erinnerung an Mozart, diese Triller wie ein Vogelgesang, einfach die Freude am Spiel. Das Stück ist kaum im Takt geschrieben, nur die letzte Welle läuft im Takt. Die vier ersten Violinen haben eine einzige Stimme, so dass eine ein „tirili“ macht, das die anderen hören und mit dem Triller dazukommen. Jetzt kommt die technische Sache: Ich beginne auf einem Ton und versuche, langsam die Nachbartöne zu erobern. Diese Töne leite ich aus symmetrischen modalen Skalen ab, die die zwölf Töne ergeben, sechs plus sechs. Und jetzt kommt die Entwicklung, aber sie verläuft nicht nur in Wellen, sondern in kleinen Veränderungen der Skala. Ich ändere eine Stufe und erhalte eine neue Skala. Unglaublich ist, dass der C-Dur-Akkord, mit dem ich Mozart zitiere, in so einer modalen Skala enthalten sein kann. So dass diese eklektisch scheinenden Zitate in eine sehr strenge modale Entwicklung eingebunden sind.

***Evocări* (1976)**

Die Basis für die *Serenata* war ein Streichorchester, das eine besondere Aufstellung hatte. Die erste Violine war mit vier oder fünf Instrumentalisten besetzt, die jeder

etwas anderes spielen sollten oder konnten. Dasselbe war beim Stück *Evocări* der Fall. *Evocări*, im Französischen sagt man auch „*évocations*“, sind keine Beschwörungen. Das heißt nur, dass man etwas in Erinnerung bringt. Hier sieht man: erste und zweite Violine sind auch symmetrisch, rechts und links, und der Kontrabass ist wie eine Symmetrieachse in der Mitte, auf dem *G*, das ist auch eine leere Saite. Jeder Instrumentalist sollte auch ein Schlaginstrument spielen. Dieses Werk ist ein ganz diatonisches Werk, das sind echte *Colinde*, die jetzt Weihnachtslieder geworden sind. Früher waren sie etwas anderes, nämlich echte Volkslieder. Man versucht, sich an etwas zu erinnern, und dann erscheint das Lied genau wie es ist, aber es sind nur kleine Fragmente, nicht so klar, und dann verschwinden sie wieder. So dass ich sage, die Form dieses Werks ist unser Verhältnis zu unserem Gedächtnis. Wie die Sachen herauskommen und dann zurückgeschluckt werden, so dass man glaubt, man hat sie vergessen, aber sie kommen doch zurück. Ich habe dieses Werk jetzt erwähnt, weil dieses Problem der Erinnerung in manchen meiner Werke als Kriterium auftaucht.

Konzert für Viola und Orchester (1977)

Ich liebe die Bratsche seit jeher und hatte das Glück, immer gute Bratschisten zu treffen. Einer von ihnen war Vladimir Mendelssohn, der heute in den Niederlanden lebt. Er hat eine Weltkarriere als Solist gemacht. Und der „Vladi“, wie wir ihn immer genannt haben, wollte unbedingt, dass ich ein Bratschenkonzert für ihn schreibe. Wenn ich jetzt darüber nachdenke, fällt mir auf, dass alle Werke von jemandem verlangt wurden. Ich brauchte einen Anstoß von außen, nicht von mir selbst, etwas sollte mich zum Komponieren zwingen. Und das Problem ist Folgendes: Wie entwickelt sich ein Komponist? Er soll selbst entscheiden, was er schreiben muss oder soll, woran er denkt, wie er weiterarbeiten möchte, wohin seine Forschungen gehen. Und seine Ziele entsprechen nicht immer dem, was man von ihm verlangt. In meinem Fall war es so, dass ich immer sehr schwer ans Komponieren gegangen bin, und deshalb sollte immer jemand etwas von mir verlangen oder mich zu etwas zwingen. In Deutschland hatte ich verschiedene Möglichkeiten, für Ensembles zu schreiben. Wenn ich jetzt ein bisschen hinter mich blicke, was mit meiner Musik geschehen ist, sehe ich doch, dass manchmal auch die Stücke, die ich als Pflicht empfand, eine Rolle in meiner Entwicklung gespielt haben. Werke wie *La parabole du grenier* oder *Vocabulaire* oder später die Streichquartette hätte ich geschrieben auch ohne, dass jemand es von mir verlangt hätte. Aber auch die Werke, die man von mir verlangt hat, habe ich irgendwie in meine Richtung gelenkt. Dieses *Bratschenkonzert* ist ziemlich interessant als Phänomen. Zwar wollte ich schon immer ein Bratschenkonzert schreiben, aber ich hatte es nicht getan. Und weil Vladimir sich unbedingt ein Bratschenkonzert wünschte, und weil er auch Komponist ist und sich im Komponieren auskennt, hat er meine *Sonata* für zwei Bratschen genommen und hat selbst angefangen, eine konzertante Form dieses Werks herzustellen. Er hat es mir gezeigt, und ich habe gesagt, das ist sehr gut

gemacht, aber es ist nicht das, was ich will. Willst du die *Sonata* für zwei Bratschen in der Form eines Violakonzerts haben, mache ich es selbst. Dann habe ich das gemacht, und ich muss sagen, obwohl manche Strukturen genau dieselben sind, ist der Sinn der Musik ganz anders. Aber jetzt möchte ich die beiden Werke nicht vergleichen, sondern sagen, was das für mich bedeutet hat. Wir haben an der *Sonata* für zwei Bratschen gesehen, dass sie sehr streng gebaut ist, obwohl das, was man hört, sehr, sehr frei und sehr *rubato* gehalten ist. Ich konnte mir nicht vorstellen, dass man einer so festen Struktur noch etwas hinzufügen konnte, die Struktur war in sich schon geschlossen. Und das Problem war, ohne die Strenge dieser Struktur zu beeinträchtigen, sie doch als Bratschenkonzert zu bereichern. Mit der starken Struktur der *Zwei-Bratschen-Sonate* als Basis konnte ich andere Sachen ganz frei entwickeln.

Konzert für Cembalo und acht Instrumentalisten (1978)

Nach dieser ganz abstrakten Periode, allen meinen Hemmungen und meiner Angst, dass ich zu konkret bin, wenn ich mich äußere, kam etwas zurück, das ich die spontane Freude am Musizieren genannt habe. Und das kam durch dieses Konzert und auch im Jahr 1978 durch das *Konzert* für Cembalo und acht Instrumentalisten. Ich glaube, es interessiert jetzt nicht mehr so sehr, wie das Konzert gebaut ist. Das ist in diesem Fall schon eine Küche. Man erzählt nicht, wie man die Zwiebel in Stücken geschnitten hat, man zeigt das Ergebnis. *Quel est le sens de cet œuvre dans mon évolution?* Das ist die Versöhnung, wie ich sagte, mit der Freude am Musizieren. Das heißt nicht, dass das Werk rein nach dem Ohr komponiert ist, also ganz spontan. Ich kann mich erinnern, dass ich eine ganze Reihe von Modi hatte, aber ich kann sie jetzt nicht beschreiben. Es war mein alter Komplex, das war schon bei der *Klaviersonate* so, als mein Professor Leon Klepper mir gesagt hat, dass ich nie eine richtige Sonate schreiben konnte. Seitdem versuche ich es, aber ich schaffe es nie. Und doch ist dieses Konzert auch eine Sonate. Es klingt vielleicht komisch, wenn ich bisher über Formen gesprochen habe, die nicht entwickelnd sein sollen, und dann rede ich plötzlich davon, dass ich etwas in der Sonatenform geschrieben habe. Aber das kam vielleicht zusammen mit dieser Spontaneität des Musizierens. Dieses Konzert ist in einem einzigen Satz geschrieben, und doch habe ich die Verhältnisse der Sonatenform respektiert. Jede Stimme hat ihre eigene Entwicklung, aber immer, wenn mehrere Stimmen zusammenkommen, gibt es einen harmonischen Klang. In diesem Stück beginnt etwas, das ich schon seit längerer Zeit im Kopf hatte, aber ich hatte noch keine Möglichkeit gefunden, es in ein Werk einzubauen. Das heißt, dass eine Melodie, eine Intervallverbindung, die mit einer Farbe beginnt, sich langsam, langsam verändert, eine Farbe verliert sich, es kommt eine neue Farbe dazu, und so geht das weiter.

Dass ich viel Kammermusik geschrieben habe, ist kein Wunder. Die Frage ist, warum ich am Anfang keine Orchestermusik geschrieben habe. Da ich so viel in

meinen Werken erledigen wollte, schien mir ein kleines Ensemble leichter zu kontrollieren. Es war klar, dass ich *Incantatio* für nur ein einziges Instrument schreiben konnte, denn es war unmöglich für mich, soviel Kontrolle über mehrere Instrumente auszuüben. Später habe ich mein *Concerto pour Daniel Kientzy et saxophones(s)* nach dem Ohr komponiert. Das Werk ist für großes Orchester geschrieben. Ich hatte als Grundlage modale Leitern, die ich selbst gebaut habe, rhythmische Reihen, ausgewogene Proportionen, und vor allem war ich mir über die Linie, die das ganze Werk haben sollte, im Klaren, da ich eine Grundidee hatte: die Bearbeitung der im *Ritual für den Durst der Erde* gesprochenen Musik auf Instrumente. Wahrscheinlich ist man ab einem gewissen Alter, wenn die technischen Erfahrungen im Unterbewusstsein gespeichert sind, dafür reif, „nach dem Ohr“ zu schreiben, aber man läuft Gefahr, diese Sicherheit in den folgenden Werken langsam zu verlieren, weil die Ressourcen des Unterbewusstseins und des Bewusstseins nicht erneuert werden. Deshalb habe ich mich danach gezwungen, den zweiten Satz meiner Sinfonie *Ur-Ariadna*, den *Tanz des Labyrinths*, so determiniert und kontrolliert zu schreiben, dass man keine einzige Note von ihrem Platz verrücken kann! Darüber hinaus habe ich mich in Kammermusik immer sehr gut gefühlt. Ich habe meine Pflicht getan und auch Orchesterstücke geschrieben, die ich hier nicht mehr erwähnt habe. Es gibt in meiner Jugend auch eine *Kantate* (nicht politischer Natur!) für Stimmen und großes Orchester.

Trium (1978)

In Rumänien gab es keine Aufträge. Wenn jemand ein Stück von mir haben wollte, sei es Kammer- oder Orchestermusik, habe ich es geschrieben, ohne dafür bezahlt zu werden, und wenn es gut war, wurde es vom Komponistenverband gefördert. Das System ist ein bisschen anders als hier. Das Stück *Trium* habe ich von mir aus komponiert, weil ich für Orchester schreiben wollte, es war eine schöpferische Notwendigkeit. Es ist der Versuch, eine Struktur in drei Teilen zu bauen, das heißt, eine einzige Struktur, die drei verschiedene Charaktere hat. Normalerweise hat man zwei verschiedene Charaktere, und hier war der Wettbewerb mit mir selbst, es mit drei zu machen. Wieder haben wir dasselbe Phänomen: Der Anfang tut sich schwer mit nur einem Ton – das ist kein *D* sondern ein *G* –, und dann gibt es eine Art Scherzando, das mit Trillern viel bewegter ist. Nachher dominiert ein massiver Block von Blechbläsern.

Was diese Triller für mich bedeuten? In vielen Fällen sind es Vogelrufe, aber es meint auch etwas anderes: Irgendwo hatte ich Angst, dass eine Musik, die nicht pulsiert, stehenbleibt. Ich hatte dieses Gefühl, dass der Ton auch durch Pulsation immer lebendig sein muss. Seit dieser letzten Periode, in der ich auch meine Liebe für das Cembalo entdeckt habe, brauchte ich die Triller und Tremoli. Seit ich die Freude am Musizieren wiederentdeckt habe, habe ich eben auch Freude am materiellen Klang gefunden. Werke wie *Incantatio* oder *Cyclus* konnte ich ohne Klavier

komponieren, obwohl ich in meinem Studium immer am Klavier komponiert habe. Ich dachte, ich könnte nicht ohne komponieren, aber als ich angefangen habe, die Sachen zu kombinieren, habe ich mich daran gewöhnt, sie in meinem Kopf zu hören und die richtige Dosierung zu finden. Aber als diese Etappe vorbei war, und ich wieder den Kontakt mit dem Lebendigen brauchte, musste ich unbedingt ein Klavier neben mir haben. Nicht unbedingt, um auszuprobieren, was ich geschrieben hatte, sondern um die Hände auf den Tasten, den materiellen Klang zu spüren. So war ich viel am Klavier im Zimmer meiner Mutter, und sie war manchmal dabei und hat zugehört. Zu meinem Freund Dan Constantinescu hat sie gesagt: Ich glaube, sie macht zu viele Triller. Weil alles, was ich probiert habe, war die ganze Zeit ein Zittern und Beben. Ich wollte, dass der Ton vibriert, die Musik sollte weiter lebendig sein. Aber ich liebe die sehr langen, schönen Töne genauso.

Die Vögel in meinen Werken haben nicht nur Triller, sondern singen auch in den höchsten Höhen. Messiaen hat seinen „style oiseau“, und ich habe eben meinen. Ich kenne zwar nicht – wie er – die verschiedenen Vogelrufe, aber ich registriere empfindlich, wann sie was singen, beim Sonnenuntergang zum Beispiel oder vor dem Gewitter.

Les oiseaux artificiels (1979)

„Dies ist ein Stück ohne Anfang. Es könnte tändelnd mit der Sorglosigkeit eines Fiedlers beginnen oder mit dem Nachhall anderer und anheimelnder Weisen. Aber der Komponist bittet um Nachsicht, weil er den ganzen Aufruhr und das bunte Treiben eines ersten Satzes übergeht – und es vorzieht, dafür die letzten Worte Prosperos sprechen zu lassen.“¹ Dieses „set me free“ hat einen großen Skandal in Rumänien ausgelöst. Ein bisschen Angst hatte ich auch, aber dass sie so blöd sein würden, hätte ich nicht gedacht. Normalerweise mussten unsere Stücke vor den Proben durch die Zensur, und wenn der Komponistenverband sie genehmigt hatte, konnten sie gespielt werden. Aber in diesem Fall sind die Parteileute in die Probe gekommen, weil sie Angst vor etwas anderem hatten: Einer von meinen Kollegen, ein Komponist, hatte kleine Intermezzi komponiert, die zwischen den Stücken des Programms gespielt werden sollten, etwas Komisches à la Charlie Chaplin. Und die Parteileute haben sofort gegargwöhnt, dass es sich um eine Parodie auf Ceaușescu handelt. Und dann sind sie gekommen und haben entdeckt, dass in diesem Konzert nicht nur diese Musik kritisch war, sondern auch mein Shakespeare, der sagte: „Lasst mich frei.“ Das war ein Skandal – die Papiere, die ich damals geschrieben habe, um mich zu verteidigen, habe ich noch. Ich habe gesagt, dass der einzige, der mich entschuldigen könnte, Shakespeare selbst sei. Der Verband sollte mich verteidigen, aber der war an einem solchen Fall nicht interessiert. Das ist genau wie im Unterricht: Eine Schule konnte schreckliche Studenten haben, aber niemand hat

1 Myriam Marbe liest aus dem Anfang der Partitur von *Les oiseaux artificiels* vor.

gesagt, dass sie schrecklich sind, parce qu'on pouvait annuler l'école. Wenn wir gesagt hätten, dass es im Konservatorium schlechte Studenten gibt, dann hätte man gesagt, wir brauchen kein Konservatorium mehr. Und so haben wir immer gesagt, dass alles wunderbar ist. Also hat der Verband gesagt: Nein, nein, es geht schon. Nach dem Konzert wurde das Stück in zwei Versionen aufgenommen: eine mit Shakespeare, die dans une archive secrète gesperrt wurde, und eine Fassung, die ganz blöd ist, da sagt man „Entrada“, und dann beginnt die Musik mit dem zweiten Satz, ganz einfach. Unglaublich, aber ganz einfach.

Der erste Satz des Stücks, ein Choralvorspiel, heißt *Entrada*. Der zweite, ein Choral, heißt *Orgue*, weil es darin sehr ruhige und sanfte Sonoritäten gibt, und der dritte Satz heißt *Oiseaux*. Im zweiten Satz gibt es lange Töne, eine schöne melodische, aber sehr einfache Entwicklung. Und ich hatte die Erfahrung gemacht, dass Musiker, die Kammermusik spielen, manchmal nicht wissen, was ein langer Ton ist. Sie denken, dass ein langer Ton, so wie eine Posaune im traditionellen Orchester, Teil eines Akkords ist. Ein langer Ton ist aber nicht nur Teil eines Akkords, sondern ein langer Ton kann auch eine Anwesenheit bedeuten.

Die Musiker spielen das manchmal avec indifférence. Ich hatte Angst, dass ihnen das ganz egal ist. Also habe ich geschrieben: „aimez la rencontre des *do* alto – violoncelle“ und „aimez l'enchaînement des quintes *do-sol* (alto) et *re-la* clarinette – violoncelle“, um zu zeigen, wohin das führen muss. Die Choralvariationen im dritten Teil sind so eine Art musikalisches Testament. Das heißt, die Struktur des Chorals wird wiederholt, aber mit Flageoletts. Das heißt, ganz hoch und ganz lieb und ganz durchsichtig. Darauf wirkt sich vielleicht die objektive Zeit von Vieru ein bisschen aus: Von Zeit zu Zeit kommen kleine Momente der Erinnerung, zum Beispiel wie *Eine kleine Sonnenmusik*. Dann kommt Vogelgesang, irgendwo ist ein Volkslied. Ich kann nicht sagen, das ist mein liebstes Volkslied, aber ich brauchte so etwas Buntes und Konkretes und Lebendiges. Später findet man etwas von einem Tango, von *La parabole du grenier* (singt), von *Vocabulaire* und Fragmente aus der Zwei-Bratschen-Sonate.

***Narratio* (1979)**

Es sollte ein Trio aus Schweden kommen, das war mit Flöte, Violine und Bratsche besetzt, und für diese Instrumente sollte ich ein Werk schreiben. Wie schreibt man ein Trio, wenn man überhaupt keine musikalische Idee hat? Und dann habe ich in einem schwedischen Buch Geschichten gefunden, aus denen ich einige Worte genommen habe. „En söndagsmorgon“, diese Sonorität gefällt mir, und dann kommt irgendwo ein Schwan über das Wasser, „svana“. Das sollten Punkte im Werk sein. Aber das war noch nicht das ganze Material. Einmal bin ich spazieren gegangen, das war die Zeit, in der ich noch laufen konnte – sehr selten, aber doch – das habe ich mir dann geleistet. Ich bin auf die Chaussee gegangen und habe überlegt, wie

ich das Stück komponiere. Und ich hatte die Idee, dass es ein Beispiel für das Verhältnis *entre un et multiples*, zwischen Einheit und Mehrheit sein kann.

Die Struktur von *Narratio* spiegelt dieses Verhältnis. Der erste Teil ist rhythmisch gebaut, mit schwedischen Worten aus einem einfachen Märchen, die keinen semantischen Sinn haben. Das Stück gibt die Atmosphäre eines Sonntagmorgens wieder, einen Tanz, und es finden sich auch rumänische Akzente darin. Es ist leicht ironisch, ich habe es mit der Freiheit geschrieben, mit der man auch Jazz improvisieren kann. Die Mehrheit sind hier kleine melodische Bausteine, die entweder aufeinander folgen oder übereinandergelegt werden. Im zweiten Largo-Teil beginnen alle Stimmen auf dem *C*, bilden dann eine heterophone Mehrheit, wie ein Strauß, der sich entfaltet, und treffen sich wieder in der Einheit. Diese Sachen sind, wenn man sie so erzählt, *tout à fait naïves*. Mir gefällt es irgendwo, das Wort in die Musik zu bringen. Da man die Sprache nicht versteht, hört man die Naivität nicht, sondern nur die Sonorität. Mir gefällt es, den Interpreten das Wort zu geben, und in diesem Fall lasse ich sie auch Schlaginstrumente dazu spielen. Aber man kann das Werk auch ohne Text spielen. Vor allem sollte er nicht übersetzt werden, denn dann kommt der semantische Sinn, und es wird ein bisschen zu einfach.

Einer der Interpreten sollte den Text sprechen. Manche Interpreten können das sehr gut, aber meistens sind sie ängstlich, und dann ist es besser, ihn nicht zu sprechen. Und dann kommen diese Mehrheiten wie ein Vogelschwarm. Die Vögel werden in meinen Werken nicht nur durch Triller, sondern auch durch diese Höhen dargestellt, „*style oiseau*“ in meiner Art. Das beginnt mit eins, dann kommen immer mehr, eins, eins, zwei, drei, fünf, acht, mein Gott, hier ist die Fibonacci-Reihe, das habe ich vergessen oder daran habe ich nicht gedacht. Schließlich erscheint die Lösung des Ganzen, die wiederkehrenden Glocken. Weiter geht es mit den Vögeln und einem *Allegro brillante*. So etwas hat mir immer Spaß gemacht, in einer Musik, die eine andere Zeitstruktur und keinen Takt hat, ein *Allegro brillante* oder *Scherzando* oder *Andante* zu bringen, weil ich es nicht als Tempobezeichnung benutze, sondern als Expressivität. Vielleicht ist es Nostalgie, *il ya des valeurs qui durent encore*. Und noch etwas: Wenn mir etwas sinnvoll erscheint, warum sollte ich es nicht benutzen? Wenn uns allen *Allegro brillante* das sagt, was wir denken, warum soll ich etwas ganz anderes schreiben als *Allegro brillante*?

Noch etwas über die Sonorität der Sprache. Die letzten Worte sind „*en gång ingen gång*“, einmal ist keinmal, und man hört einen Gong. Und wenn man geschickt genug ist, versteht man auch die Pointe des Werks, weil ich gesagt habe, das Werk spiegelt das Verhältnis zwischen *un et multiples*, und einmal ist keinmal, das kann auch wie ein Witz sein. Das letzte Mal heißt es: „Einmal ist keinmal?“ Aber noch einmal: Dafür müssen die Musiker wirklich begabt sein.

Souvenir d'un paysage inconnu (1979)

Das schwedische Trio war dann kein Trio mehr, sondern ein Duo mit Flöte und Bratsche. Dieses *Souvenir* war eine Erinnerung an eine unbekannte Landschaft. Für dieses Werk habe ich den Anfang eines echten Volkslieds benutzt. Und das heißt, diese Elemente, die nicht nur aus einem rumänischen Volkslied, sondern aus einer rumänischen Atmosphäre kommen, stellen die unbekannte Landschaft dar, nicht als Photographie, sondern vorgestellt. Diese Landschaft ist den Musikern, für die ich das Werk komponiert habe, unbekannt. Das Werk wird getragen von der Dualität zwischen meiner damaligen Musiksprache und einer Erinnerung an die *Zwei-Bratschen-Sonate*, nicht nur weil ich faul war, sondern weil die *Aria* in diesem Teil aleatorisch frei geworden ist. Es hat mir wirklich gefallen, das nicht von zwei Bratschen, sondern von einer Bratsche und einer Flöte gespielt zu hören. Der Anfang dieses Volkslieds hat eine ähnliche Wirkung wie das ta-ta-ta-taaa aus Beethovens fünfter *Sinfonie*, obwohl es nicht mein eigenes ist. Aber ich hatte den Mut, mit etwas anderem als mit einem Ton oder einer *Entrada* anzufangen oder mit gar nichts, oder zu sagen, ich kann keinen ersten Satz machen. In *Narratio* war auch so etwas, es war ein bisschen Schlagzeug und es war ein Ton, auch eine Art *Entrada*, aber es hat so angefangen, wie es sollte. Obwohl es nicht mein ta-ta-ta-taaa war, habe ich endlich den Mut gefunden, um zu sagen: Meine lieben Leute, das ist mein Werk. Ich habe den Mut, es für euch zu spielen, und das bin ich, gut oder schlecht, aber das bin ich.

Pavane pastorale aux oiseaux (1981)

Dieses Motiv habe ich auch in der *Pavane pastorale aux oiseaux* benutzt. *Schäfers Pavane mit Vögeln* war ein Werk für Christine Daxelhofer, eine Schweizer Cembalistin. Warum heißt es *Pavane*? Die Pavane ist ein Tanz. Plötzlich sieht man, dass ich immer freier geworden bin, dass ich nicht mehr über die Reihen spreche, ob es modale Reihen oder rythmes non rétrogradables sind. Jetzt habe ich versucht, andere Sachen zu finden. Diese Freiheit gibt es zum Beispiel auch in dieser *Pavane*. Und auch diese Lust, für Cembalo ohne Hemmungen zu schreiben, dass alles impeccable und sehr gut kalkuliert sein muss. Nochmal: Warum ist dieses Stück eine Pavane? Wenn man sich ein bisschen befreit hat, versucht man, immer weiter in diese Richtung zu gehen. Und die Pavane ist ein schöner Tanz, der imponiert, der seine Ruhe hat, une danse très noble. Ich kann mich erinnern, dass auch Enescu in seinen Suiten so eine Pavane hatte, auch Ravels *Pavane pour un infante défunte*, das ist dieselbe Atmosphäre, die alle diese Pavanen haben. Und dann habe ich gesagt, aus diesem Volkslied [singt] mache ich eine Pavane [singt], eine elegante Pavane. Das Stück heißt deshalb *Schäfers Pavane*, weil es von einem Volkslied abgeleitet ist. Man hört auch Melodien vom Dudelsack und mes oiseaux.

Les musiques compatibles – I. Streichquartett

Immer macht man etwas Neues und immer benutzt man etwas Altes. Ich fühle, dass dieses Quartett einer anderen, neuen Schaffensperiode angehört, c'est une période peut-être plus mature. 1981, mit fünfzig Jahren, habe ich endlich mein erstes *Streichquartett* geschrieben. Erst dann habe ich geglaubt, dass ich reif dafür bin. Ich dachte zunächst, dass ich, wie Debussy, nur ein einziges schreiben würde. Aber meine Liebe zu dieser Besetzung war so groß, dass ich wieder auf sie zurückgekommen bin, insbesondere, wenn ich „für mich“ schreiben wollte. So ist auch ein zweites *Streichquartett* entstanden, in dem am Ende der „Schrei“ wiederkommt, der sich langsam in etwas Mildes, Gutwilliges verändert und ein drittes, das ich unter großem inneren Druck geschrieben habe. In meinem neuesten Werk *Der Schätzer* vereinigen sich ein Streichquartett, eine Posaune, ein Schlagzeuger, ein Sprecher und ein Tenor, um einen der letzten poetischen Texte meines Mannes musikalisch auszudrücken.

Wir haben gesehen, dass meine Werke normalerweise abhängig von der Besetzung entstanden sind, die gerade von mir verlangt wurde. Wenn ich zurückblicke, kann ich allerdings sagen, dass ich dabei doch immer meine kompositorischen Absichten verfolgt habe. Aber damals wollte ich endlich ein Streichquartett schreiben und es war mir egal, ob es gespielt wird und wer es spielt. Es ist auch ein Werk, das mit einem ta-ta-ta-aaa beginnt. Es hat drei Sätze, die *attacca* aufeinander folgen, der erste ist *deciso*, der zweite ist lyrisch und *lento* – das fällt mir immer leicht zu schreiben –, und im dritten Satz hatte ich außerdem den Mut, ein echtes *Presto possibile* zu komponieren. Ich habe in diesem Quartett drei verschiedene Zitate in die Musik gebaut, um zu zeigen, wie die, so verschieden sie sind, doch eine Einheit bilden können. Das erste kommt aus meinem Lieblingswerk von Enescu, dem 2. *Streichquartett*, das zweite aus der *Unanswered Question* von Ives und das dritte aus dem 4. *Streichquartett* von Bartók. Wie kommen diese Sachen in meine Musik? Ähnlich wie in *Eine kleine Sonnenmusik* hatte ich modale Skalen gefunden, aber sie basierten nicht mehr auf sechs Stufen, sondern auf Gruppen, die sich symmetrisch entwickeln und mehr als eine Oktave umfassen. Sie waren nicht unbedingt komplizierter, aber boten mehr Möglichkeiten und brauchten nicht mehr alle zwölf Töne zu enthalten. Es ist einfach eine andere Art, die modale Skala zu konzipieren. Die Modi sind so gebaut, dass sie gemeinsame Stufen haben und somit die Strukturen von Enescu, Ives und Bartók umfassen können.

C'est une œuvre théma-unitaire du point de vue stylistique malgré les musiques tellement distantes comme espace et comme temps. Ives était au début du siècle, Enescu était beaucoup plus tard ainsi que Bartók. Ces musiques distancées justement elles peuvent coexister dans un seul siècle. Et c'est une méditation sur ce qu'a donné ce siècle sur la musique. C'est à dire, on est plus handicapé par le fait qu'on doit penser les choses seulement d'un point de vue technique, ce soit disant de la musique sérielle comme à la moitié du siècle, ou que ce soit aléatoire ou ce soit

musique avec des instruments, avec des possibilités électroniques et ainsi de suite. C'est une musique qui ... probablement ce que a donné ce siècle. Et je pense qu'on doit commencer avoir les choses d'une autre manière, c'est à dire les gens qui s'agrippent, qui veulent rester seulement dans une évolution strictement esthétique lié aux moyens comment on fait, pourquoi on fait, on justifie avec ça et ça et ça sont des gens pauvres dans leur création, c'est à dire ils doivent avoir ça seulement comme moyen mais voir les choses un peu plus largement, parce que nous avons déjà ... une telle richesse, qu'on ne peut pas aller en avant seulement en desséchant les choses et pas aussi en les voyant dans une vue plus large, dans un prisme plus large, qui les contient. Et c'est pour ça que ce quatuor là s'appelle aussi *Les musiques compatibles* – darum heißt das Quartett im Untertitel *Les musiques compatibles*.

Ich habe mich jahrelang mit der Analyse von Enescus zweitem *Quartett* beschäftigt. Enescu hat kein Kompositionssystem wie Schönberg und Webern entwickelt, aber seine Musik ist sehr reich in der Konzeption und der musikalischen Schreibweise. Die Leute, die eine traditionelle Analyse machen, stellen nur fest, dass er die Sonatenform oder gewöhnliche Harmonien benutzt hat. Während wir, zum Beispiel Ștefan Niculescu, Adrian Rațiu und ich, versucht haben, in dieser Sprache etwas zu finden, das für uns wichtig war, nicht nur als Anleitung, sondern auch als Rechtfertigung, weil wir ständig von diesen Leuten bedrängt wurden, die eine tonale, modale, sehr einfache Musik von uns haben wollten. Alors, le fait que Enescu avait élargi son langage, jusque que les doux sons, les échelles modales ainsi de suite, c'était pour nous aussi un argument, et pas seulement un argument, un guide aussi pour beaucoup des gens, des idées nous venaient justement de cette analyse. Et ce que je voulais dire c'est que comme compositeur on fait des analyses qui tiennent aussi d'un niveau auquel on est arrivé comme compositeur au moment quand on fait l'analyse. Parce que c'est seulement dans les années par exemple '81, quand j'ai écrit mon *quatuor a cordes* et quand j'ai eu l'idée de ces nouvelles structures modales avec des symmétries intérieurs ainsi de suite, que j'ai découvert que certains passages, certaines structures d'Enescu peuvent être intégrés dans des structures de ce genre. Il y a vingt ans plutôt quand j'avais fait l'analyse, je n'aurais pas pensé à ça et ainsi je n'avais pas découvert la. C'est mon quatuor *les musiques compatibles*, qui n'est pas dédié seulement à ma mère, mais à l'atmosphère de sa chambre.

Am Anfang stand die Frage, ob das Stück diatonisch ist oder nicht, und ich würde sagen, in diesem Fall ist das Konzept von Diatonik ein bisschen anders. Bei einem Stück wie *Die wiedergefundene Zeit*, in dem ich byzantinische Modi verwendet habe, kann man wirklich von einer diatonischen Skala im traditionellen Sinn des Worts sprechen. Aber in diesem Fall handelt es sich um eine diatonische modale Skala, weil jede Stufe selbstständig ist. Auch die modalen Skalen können alle zwölf Töne, oder wenn nicht zwölf, so doch viele weitere Töne enthalten, so dass traditionelle Diatonik der weißen Stufen nicht mehr gilt. Alle diese modalen Skalen, die diatonisch sind, haben eine horizontale Entwicklung oder auch eine monodische Entwicklung.

Die wiedergefundene Zeit (1982)

In diesem Streichquartett handelt es sich nur um Zitate. *Die wiedergefundene Zeit* ist dagegen ein Stück Musik über Musik. Da in jedem Konzert immer auch ein rumänisches Stück gespielt werden sollte, hatte ein *Consortium violae* mich gefragt, ob ich eine Bearbeitung alter Melodien für sie machen könnte. Natürlich konnte ich das nicht, und so habe ich ein eigenes Werk komponiert. Die Melodien sind originale byzantinische Melodien aus dem Kloster Putna, wo unsere alten musikalischen Traditionen gepflegt werden. Es war für mich notwendig, eine Form zu finden, die die ursprüngliche Schönheit der Melodien nicht zerstört. Diese Gesänge haben Melismen, Appoggiaturen, Verzierungen. Diese habe ich zusammen mit den Melodiefragmenten in einen Sack gepflückt und daraus eine neue Komposition gemacht. Ich habe auch den Charakter der Melodien verändert, das heißt, ich habe nicht nur ihren ruhigen, ursprünglichen Ausdruck benutzt. Hier ist ein sehr schönes Fragment von einem dieser Gesänge, das heißt „die vergoldete Trompete“, aber es ist nicht unsere heutige Trompete, sondern eine einfache Trompete, die in der alten rumänischen Sprache „trâmbița“ heißt. Aber auch die Musik ist sehr glänzend, sehr schön. Eben haben wir von der Stereophonie gesprochen, hier können wir auch von Antiphonie sprechen. Das ist nicht dieselbe Melodie, die fließt, sondern man antwortet sich, man singt es einmal hier und einmal dort. Es ist eine andere Art, den Raum zu benutzen. Was auch schön und glänzend ist, ist das letzte Halleluja. Wir sind in Rumänien im Jahre '82. Es ist undenkbar, „Halleluja“ zu sagen oder zu singen. Dann hat eine Stimme nur die Vokale des Halleluja gesungen, so dass ich doch ein Halleluja hatte. Ich denke, dass es nicht wichtig war, Halleluja zu sagen, sondern man sollte das Gefühl von einem Halleluja haben. Und ich glaube, dieses Gefühl stellt sich ein, wenn man das Stück analysiert.

Diese Musik wurde von Mönchen im Kloster gesungen, mit einer charakteristischen Stimme, ein bisschen nasal. Das Ensemble ist mit Sopran (oder Tenor), Blockflöte, drei Violinen, Alt-, Tenorgambe und Cembalo besetzt. Das ist ein traditionelles Ensemble für Barockmusik, wird aber von mir überhaupt nicht als Barockmusik eingesetzt. Das heißt, Barockmusik und byzantinische Musik haben nur gemeinsam, dass sie alte Musiken sind. Und das war damals ungewohnt, Musik in eine andere Zeit zu verlegen. Wie ich zum Beispiel in der byzantinischen Musik diese Diatonik und diese Zeit gefunden habe, so habe ich aus der alten Musik diese alten Violinen und Blockflöten genommen.

Hier haben wir auch die Diskussion über vertikal und horizontal. Was heißt in unserer neuen Musik vertikal und horizontal? Ein Cluster, was ist das zum Beispiel? Und dann habe ich mir gesagt, ich muss alles benutzen, wie zum Beispiel stereophone Raumschiffe. Auch in der *Serenata* waren Gruppen im Saal, auch im *Ritual*. Diese Stereophonie geht bei mir auch weiter, einmal kommt ein Instrument von rechts und dann ein Instrument von links. Das gibt so eine spatialité, eine Raumbewegung.

Manchmal können die Sachen auch tonal klingen und sind doch nicht tonal. Zum Beispiel können bei Ives die Töne eines Akkords so weit auseinanderliegen, dass sie diesen Zusammenhang, la cohésion, der unbedingt nach einer Dominante, einer Tonika verlangt. Das ist auch etwas von Raum, aber Raum anders gedacht. Auch die Dauern zum Beispiel. Wenn man einen langen, reinen C-Dur-Akkord hat und danach die Dominante, die noch länger ist, vergisst man. Die Zeit wirkt inzwischen. Es ist ein bisschen zu einfach, nur tonal-modal zu denken, es sind auch alle anderen Faktoren, die in dieser Musik wirken. Nicht alles, was schnell geht, gibt das Gefühl, rasch zu sein. Zum Beispiel Debussy im Pianissimo, irgendwo von oben bis unten; hat man dabei das Erlebnis, dass es rasch ist? Nein. Um dieses Gefühl, dass es rasch ist, zu haben, muss es points de repère geben. Aber wenn alles nur einfach fließt, die vielen kleinen Noten, die dort sind, geben einem nicht das Gefühl der Zeit, sondern das Gefühl des Raums.

Die wiedergefundene Zeit, warum heißt es so? Wir können hier wieder von einer „langen Zeit“ sprechen. Dieser Zeit, die sich langsam entwickelt und nicht von einer ersten Taktzeit oder bestimmten Proportionen beherrscht wird. Das brauchten wir in unserer heutigen Musik, und eben diese Zeit haben wir mit Freude wiedergefunden.

Konzert für Tenorgambe und Orchester (1982)

In der *Wiedergefundene Zeit* hat der Spieler der Viola da gamba auf einem alten Instrument gespielt, aber nicht auf den traditionellen Darmsaiten, sondern auf Drahtsaiten. Für die Puristen ist das ein Sakrileg. Für ihn war das überhaupt kein Sakrileg, weil er versucht hat, auf diesem „neuen“ Instrument ganz neue Sonoritäten zu entwickeln. Und mit diesem Instrument konnte er ein instrumentales Gleichgewicht zur nasalen Klangfarbe der Vokalstimme herstellen. Und dann habe ich ein Concerto für Viola da gamba (Tenor) und Orchester für ihn komponiert. Er heißt Robert Dumitrescu, er ist Cellist im Radioorchester und kein berühmter, großer Solist. Dieses Instrument klingt in einem kleinen Ensemble schön und gut, aber hier war es schwierig, die Balance zwischen Instrument und Orchester zu halten, obwohl ich nur ein Kammerorchester, ein Mozart-Orchester benutzt hatte.

Das Konzert beginnt mit einigen Erinnerungen aus *Die wiedergefundene Zeit*, das sind diese Triller und Vogelgesänge. Und dann gibt es immer diese Dualität, diese Dichotomie, hier zum Beispiel gibt es auf diesen Trillern brutalité, il y a toujours une menace, il ya une réalité qui est contre nous. La beauté, la sérénité, l'équilibre, le denouement positif et justement dû, parce qu'on sait qu'en dualité, qu'on prend une position. Das kommt nicht von selbst. Das ist nicht etwas, das schön ist, calophilie heißt das. Der zweite Moment ist *Sarabande triste*. Ich habe schon gesagt, dass ich keine besonders rhythmische Komponistin bin, meine Äußerung ist immer *rubato* und frei gewesen, und manchmal war es für mich eine Qual, im Takt zu schreiben, wenn ich dazu gezwungen wurde, wenn ein Ensemble größer war und

ich es freilassen wollte. Und manchmal, wie man etwas Altes verwendet, hat man plötzlich so eine Freude, dass man es wiederentdeckt hat und denkt nicht mehr daran, ob es stilistisch passt oder nicht. Ich würde sagen, dass diese *Sarabande* ein bisschen meinen musikalischen Kontakt mit Schostakowitsch zeigt. Seine Rhythmen sind manchmal traurig und ein bisschen obsessiv, und die Entwicklung hat auch etwas Trauriges, aber ohne zu schreien, sondern innig traurig. Und über diesem Sarabande-Rhythmus liegt die *Pavane* aus der *Sarabande* für Orgel. Diese *Pavane* war damals ein Volkslied, so breit, mit solch langen Tönen. Zur Dominante-Tonika-Beziehung habe ich gesagt: Wenn die Töne so breit geworden sind, hört man sie überhaupt nicht mehr als Verbindung, und das kann man vielleicht auch hier sagen. Diese Melodie ist jetzt so breit geworden, die Töne sind viel länger als im Volkslied geworden, so dass man sie als etwas ganz anderes hört. Wir haben hier nicht mehr *Les musiques compatibles*, sondern es ist eine Welt, an der verschiedene musikalische Quellen teilnehmen können. Meine Werke sind ganz verrückt.

Der dritte Teil heißt *Hommages*. Es war das Strawinsky-Jahr. *Hommages* mit s, warum im Plural? Weil ich mit seiner Erlaubnis auch etwas aus Vierus *Concerto pour violoncelle* entnommen habe. Ich habe so etwas als Freundschaftszeichen benutzt, manchmal unkenntlich, c'est une marque de notre groupe, alles was wir gemeinsam hatten. Am Anfang hört man zum Beispiel etwas von Vierus Konzert, und irgendwo ist auch eine ganz kleine Erinnerung an *Le sacre du printemps* im Fagott. Und es gibt Flageolets in der Viola da gamba. Man kann dieses Konzert auch als Fortsetzung von *Timpul regăsit* sehen.

An die Musik (1983)

Im Jahre 1983 ist das Werk *An die Musik* für Altstimme, Flöte und Orgel entstanden, das waren Marta Kessler, Ilse Maria Reich und der Flötist Virgil Frîncu. Marta Kessler hat unsere Musik von Anfang an gesungen. Ilse Maria Reich, die jetzt in Deutschland lebt, hat viele Werke für Orgel gefördert und gespielt. Die Orgelfassung der *Pavane* hat sie überall gespielt. Ich habe schon gesagt, dass man den Goldenen Schnitt nicht nur in der Natur und in klassischen Theaterspielen entdecken kann, sondern manchmal auch in Gedichten. *An die Musik* von Rilke ist etwas ganz Spezielles, auch wie er die Laute und Vokale organisiert. Und es war wirklich eine Freude, mit diesem Text zu arbeiten. Als ich ganz jung war, war es so: Wenn mir ein Gedicht gefallen hat, dann hatte ich auch Lust, es zu vertonen. Später war es anders, je voulais lui laisser l'intégrité, ich wollte es nicht durch meine Musik verderben. In diesem Fall mit Rainer Maria Rilke war es anders, es war ein wunderbares Zusammenwirken zwischen der Struktur und der Entwicklung, l'évolution du sens, zwischen dem Sinn des Gedichts und der Musik. In Verbindung mit modalen Skalen und dem Goldenen Schnitt hat es mich ein bisschen an das erinnert, was Aurel Stroe viel früher in seiner *Arcade* für Orchester gemacht hat. Obwohl mein Werk anders ist, habe ich es ihm gewidmet.

Unterricht an der Hochschule

Das Jahr 1984 ist nicht ganz so wichtig. Irgendwie war es ein schweres Jahr mit meiner Mutter, die inzwischen sehr alt war und langsam von dieser Welt in eine andere Welt gegangen ist, und mit meiner Tochter, die nicht mehr in Rumänien lebte. Unter solchen Umständen muss man einen neuen Lebenssinn finden, einen neuen Lebensrhythmus. Und die Situation in Rumänien wurde immer schlimmer. Ich kann mich erinnern, während ich das *1. Streichquartett* schrieb, lag ich in meinem Bett, nicht nur mit Decken über mir, weil es keine Heizung gab, sondern auch mit Schal und Mütze. Ich denke, unter solchen Umständen ein Streichquartett zu schreiben, ist schon eine politische Sache. Ich war wie eine, die gemartert wird, on résiste à la torture, das war moralischer Widerstand gegen alles. On n'a pas cédé, je n'ai pas cédé. Darum wollte ich auch nicht von der Hochschule weggehen. Ich meinte, in der Hochschule müssen auch Leute bleiben, die anders als nur mechanisch oder rein didaktisch mit den jungen Leuten umgehen. Ich hatte nicht nur Kompositionsstudentinnen wie Violeta Dinescu, Maia Ciobanu und Gabriela Aștileanu, sondern auch Studenten der sogenannten theoretischen Fächer. Ich hatte mit begabten jungen Leuten zu tun, die gut vorbereitet und gebildet waren. Aber schon in der Musikschule wurden die Kinder nur auf ein bestimmtes Fach, ein Instrument getrimmt, zum Beispiel auf Klavier. Aber das bedeutete nicht, dass ihnen auch ein Musikverständnis vermittelt wurde. Die Finger sollten nur schnell laufen, sie sollten sehr viele Preise einheimen, nach Möglichkeit in Italien, weil das die Garantie war, dass dieses Kind in der Hochschule eine Chance bekam. Da nicht alle diese Kinder an der Hochschule weiterstudieren konnten, kamen sie in die Theorieklasse, ohne wirkliches Interesse daran zu haben. Das damalige System war auf Technokratie gerichtet. Die Art, zu lehren und zu lernen, hatte etwas Mechanisches, das logisches Verstehen, das Denken und die Kultur eher umging. Das galt genauso für die Sprachlehre, zum Beispiel: keine Literatur. Man brauchte nur zu wissen, wie man einen dienstlichen Brief beantworten muss. Die ganze Kultur war weggeschmissen. Und in der Musik sollten nur die Finger schnell gehen, ein Verständnis musste nicht mehr sein. Aber weil ich ständig mit diesen Leuten Analysen gemacht und über die Musik gesprochen habe, haben sie gesehen, dass man auch ein bisschen darüber nachdenken und analysieren und nicht nur mechanisch vorgehen kann. Das ist der Grund, warum ich an der Hochschule unterrichtet habe. Und in dieser Kategorie von intellektuellem Widerstand kann auch dieses *Streichquartett* gesehen werden. Alles war gegen uns, und es war so kalt, dass man sogar die Nase unter die Decke stecken musste. Und doch waren meine Nase und mein Bleistift über der Decke, und ich habe ein Streichquartett geschrieben. In der *Sonata per due* und auch im *Trommelbass* habe ich dann bewusst reagiert. Einerseits geschieht in diesen beiden Werken, was in meiner Musik sowieso geschehen sollte, aber gleichzeitig gibt es auch eine musikalische Antwort oder ein musikalisches Bild von dem, was damals in Rumänien geschah.

***Sonata per due* (1985)**

Die *Sonata per due* ist ein Werk für Bratsche und Flöte. Der erste Satz heißt *Schrei* und er ist nicht nur *deciso* wie das *1. Streichquartett*, sondern er bringt auch diese schnellen Sachen „wie ein Blitz“ oder das lange *sforzando*, das vielleicht auch überraschend kommt, wie ein Schrei. Der Schrei ist möglich geworden, und in bestimmten Strukturen – jetzt spreche ich rein musikalisch – musste er sein. In *Vocabulaire – Chanson*, ging die Entwicklung der Stimme von Murmeln, von kleinen Melodien, die auf wenigen Tönen basierten, bis zum hohen Schrei, aber das war ein gesungener Schrei. Es gibt eine Ähnlichkeit zwischen diesem Werk und *Vocabulaire*, weil es die drei Möglichkeiten zeigt, sich zu äußern: die Möglichkeit des Schreis, der Klage und der Stimmen, die leise flüstern, aber weil es so viele sind, sind sie auch sehr kräftig. Es ist auch eine Art Vokabular der Ausdrucksmöglichkeiten, der Reaktionen, die angesichts des Bösen möglich sind.

Die Klage, dieses rumänische *bocet*, war nicht verboten, weil das von Russland kam, „tragedia optimista“, das heißt, sie haben immer gesagt, dass wir nicht nur formell positiv sein, sondern auch etwas Dramatisches zeigen sollen. Aber das, was sie dramatisch nannten, war nicht das wirkliche Drama. So konnten wir ein *bocet*, ein Klage- und Trauerlied, auch in unsere Werke einbauen, weil danach die positive, die schöne, die sonnige Lösung kommen sollte. Das erste ist also der *Schrei*, das war auch musikalisch neu. Das zweite ist die *Klage*, das konnte ich schon schreiben, das fiel mir leicht. Und das dritte, die *Stimmen*, ist auch programmatisch. Das ist das *frémissement* der Stimmen, die ruhig, aber doch sehr stark sind. Elles ne cèdent pas, sie bleiben ruhig, aber sie gehen weiter. Dies ist ein Werk, in dem die Freundschaft mit zwei von meinen Kollegen durch kleine Zitate, ganz versteckte Zitate, angedeutet ist.

Widerstand

Die Frage war: Was macht man in so einer Situation, schreit man, klagt man oder geht man ruhig, aber ganz stark weiter? Die Frage war, ob in diesem Moment nicht der Schrei notwendig war. Wir waren vielleicht zu ruhig, ich weiß es nicht. Wir haben unter uns gesprochen: Bleiben wir immer so ruhig? Einerseits war es ganz klar, dass das Volk allein angesichts all dieser Securitate keine Revolution machen konnte. Hier im Westen habe ich nur gehört, dass wir Feiglinge waren. Das war – ich bin jetzt vielleicht frech – auch eine Entschuldigung, ein Alibi für den Westen, der sehr gut lebte, und er lebte auch gut, weil wir seit Jalta schlecht gelebt haben, und wir, die Ostländer waren schuld, dass uns so geschah, weil wir nicht die Kraft hatten, eine Revolution zu machen. Aber es ist ganz klar, dass es nicht so war. Wir hatten die Beispiele der Revolutionen in Budapest und Prag, dorthin sind die russischen Panzer gekommen und haben gesagt: überhaupt keine Revolution mehr. Und mit solch einer Securitate war das auch gar nicht möglich. Ich sage, dass wir keine Feiglinge waren. Jemand konnte schreien, ins Gefängnis gehen und Beispiel für ein

Opfer werden, aber er konnte den Ceaușescu nicht kaputtmachen. Die Frage war: Können wir beginnen, zu schreien, oder was anderes können wir tun? Wir konnten nicht gleichgültig bleiben.

Aurel Stroe hat jetzt zum Beispiel erklärt, dass er in seinen Opern, den *Orestien*, einen politischen Sinn gegen die Tyrannei von Ceaușescu gesehen hat. Aber eigentlich haben wir keine Programmmusik geschrieben. Ein Werk muss einen Wert an sich haben, um zu wirken. Ich glaube, dass eine gute Musik immer irgendwie die Position des Schöpfers, des kreativen Menschen zeigt. Einen *Jocus secundus* zu machen, obwohl es verboten ist, und man es doch unbedingt will, das ist nicht nur mein *Jocus secundus*, sondern das ist eine kulturelle Kontinuität, assurere une continuité.

Ich musste nicht nur meine Würde bewahren, sondern eine aktive, bewusste Position gegen das, was Rumänien passiert ist, einnehmen. Ich hätte ein Werk mit einem sozialistischen Titel schreiben und dann viel Geld dafür bekommen können. Dann hätte ich eine Lösung für alle meine materiellen Probleme gefunden, und danach könnte das Werk ohne diesen Titel weitergespielt werden. Das habe ich doch nicht gemacht!

Das Leben war nicht nur grausam, sondern es wurde immer klarer, dass der Ceaușescu alles vernichten wollte. Er hatte so einen Hass. Das heißt, wir hatten nicht nur den Kommunismus, das war die Situation aller Ostländer, sondern noch eine Extraportion mit Ceaușescu. Es gab prominente Dissidenten, die den Krebsstod starben, weil sie beim Verhör auf einem radioaktiven Stuhl gesessen hatten. Oder sie hatten einen Autounfall. Eine öffentliche Dissidentin zu werden, konnte für mich heißen, am nächsten Tag im Gefängnis zu sitzen. Dafür war ich nicht intelligent genug und war politisch nicht vorbereitet. Für Leute wie mich war nur der passive Widerstand möglich, und aktiv nur in dem Rahmen, anders mit den Studenten zu reden, nicht für Ceaușescu einzutreten und so weiter. Die Realität von damals kann man nicht nur darin entdecken, was wir geschrieben haben, sondern auch in dem, was wir nicht schreiben konnten oder was wir nicht geschrieben haben, weil es verboten war.

Trommelbass (1985)

Genau wie bei der *Sonata per due* denke ich immer daran, wohin meine Musik gehen muss, was ihr noch fehlt. Das ta-ta-ta-aaa habe ich erreicht, den Schrei habe ich gefunden, aber was gibt es noch nicht in meiner Musik? In meiner Musik gibt es die regelmäßige Pulsierung noch nicht, bis auf einmal in *Die unvermeidliche Zeit*. Genau wie die *Sarabande* im *Concerto* für Viola da gamba. Den Rhythmus von der *Sarabande*, den gibt es! In einem Bach-*Oratorium* habe ich wiederentdeckt, wie schön diese einfachen Rhythmen sein können. Dabei waren wir als junge Komponisten in den Fünfziger- und Sechzigerjahren schon so zufrieden, dass wir aus die-

sem 1, 2, 3, 4 herausgekommen sind. Und wir waren stolz auf unsere Volksmusik, weil sie diese geraden Rhythmen nicht kennt. *Trommelbass* ist der barocke Name für die schnelle Wiederholung eines Tons in der Basslage. In *Die unvermeidliche Zeit* hatten wir ein *D*, das mit verschiedenen Ereignissen punktiert wurde, die die rhythmische Wiederholung zerstören wollten. Hier gibt es einen Rhythmus, der ganz obsessiv, unangenehm, auch brutal ist. Da die Musik der anderen Instrumente ihn nicht zerstören kann, versucht sie, ihn zu verändern. Das ist der Moment, wo dieser Puls ganz schön wird, ganz hoch, sich in Vogel- und Grillengesang verwandelt. Und irgendwo beginnt eine Trommel zu schlagen, am Anfang unbemerkt, dann immer lauter, immer dringender, immer drohender. Aber die Musik reagiert nicht mit Gewalt, sondern geht ganz ruhig, mit kleinen Vögeln und diatonischen Motiven, ihren Weg weiter. Die Bedrohung der Trommel hat keine Kraft, sie kann nicht Wurzel fassen, so dass sich ihr Rhythmus am Ende in einen lieben Herzschlag wandelt. Ich habe dabei an die oppressive Kraft unserer Regierung gedacht, aber auch an einen Freund, der damals sehr krank war. Ich wollte, dass sein Herz weiter schlägt. Ähnlich ist der Höhepunkt meines 2. *Streichquartetts* ein langer, schrecklicher Schrei im *Fortissimo*. Er kommt auf einer Septime, und dieses Intervall bleibt, aber wird immer milder, lieber und hat sich am Schluss in etwas Schönes, Positives verändert.

***Des-Cântec* (1985)**

Des-Cântec ist eine folklorische, magische Anwendung, wenn jemand krank ist oder *il a été frappé par le mauvais œil*, und *des-cântec* ist ein Verfahren, wie man sich von diesem bösen Blick befreit. *Cântec* ist Gesang, *cantus* auf lateinisch. Aber es ist nicht nur Gesang, weil zum Beispiel „*a in-cânta*“ auf Rumänisch heißt, jemanden mit etwas Schöнем glücklich machen, jemanden bezaubern. Aber „*a descânta*“ hat die Bedeutung eines Zauberspruchs. „*Des*“ ist ein bisschen wie das deutsche „*ver*“. Aber gleichzeitig heißt „*des*“ auch *dicht*. Und *des-cântec* kann auch ein *dichter* Gesang heißen. Das Stück ist für Bläserquintett. Ich hatte noch nie für Bläserquintett geschrieben und habe gemerkt, wie schwierig und kompliziert es ist, für so eine Besetzung zu schreiben. Mir fiel es vielleicht ein bisschen leichter, weil es überhaupt nicht traditionell geschrieben ist. Manchmal glaube ich, dass die Sachen bei mir weniger traditionell sind, weil ich einfach keine gute Technik habe. Sagen wir so: Weil meine Schreibtechnik nicht gut ist, muss ich jedes Mal etwas Neues für mich entdecken. Hätte ich in meiner Studentenzeit fünf traditionelle Bläserquintette geschrieben, wäre es für mich viel schwieriger gewesen, jetzt ein neues in einem neuen Stil zu schreiben. Zum Beispiel ist das Horn als Basis unter dem Fagott; die Flöte spielt in der tiefen Lage und das Fagott in der hohen. Die Stimmen entwickeln sich unkonventionell und frei.

In dem Stück gibt es kleine Fragmente, die von der altgriechischen Musik in unsere Zeit gelangt sind, das sind delphische Wettbewerbe, Spiele für Dichter. Der Dichter

hat auch gesungen. Es ist nicht genauso wie in *Die wiedergefundene Zeit*, dort gab es lange Strecken dieser Gesänge, während hier nur kleine Fragmente auftauchen. Vielleicht ist auch *Le temps retrouvé* hier versteckt, zum Beispiel in einem Bach-Zitat. Das sind immer meine Fragen: Was ist ewig in der Musik, wo ist ihre Ur-Quelle? Diese Ur-Musik konnte dieses delphische Fragment sein, aber auch diese kleine versteckte Bach-Verbindung. Das ist keine Collage, das ist eine Meditation. Es gibt auch Glocken – meine Werke müssen immer Glocken haben. Diese griechischen Fragmente sind nicht nur als Melodien interessant und schön, sondern sie haben diesen Fünffachtelrhythmus. Diese präzisen Rhythmen wollte ich mit meiner rhythmischen Welt, die frei ist, zusammenzubringen.

2. Streichquartett (1985)

Als ich mein *1. Streichquartett* komponiert hatte, nannte ich es nicht einmal *1. Streichquartett*, da ich meinte, es wird mein einziges Streichquartett bleiben, wie eine Art Debussy-Streichquartett, das Quartett meines Lebens. *L'homme propose, Dieu dispose* – so war es nicht. Es gab in Wien einen Wettbewerb für Streichquartette in memoriam Alban Berg. Und ich habe wieder für einen Wettbewerb geschrieben, aber keinen Preis bekommen. Aber etwas hatte ich doch gewonnen, nämlich mein *2. Streichquartett*. Weil es als Hommage an Alban Berg komponiert war, gibt es ein kleines Anagramm. Alban Berg hat *a-b-a-b-e-g* in seinem Namen, so dass ich nur noch Töne für l, n und r finden musste. Und aus diesen Tönen seines Namens habe ich meine modalen Systeme gebaut. Dieses Mal sind sie so angelegt, dass sie alle zwölf Töne, das Anagramm von Alban Berg und auch manche Intervalle enthalten können, die charakteristisch für die *Lyrische Suite* sind. Das ist wieder die Küche.

Dieses Werk beginnt *con sordino*, und die Instrumente spielen weiter mit Dämpfer. Die ganze Zeit spielen zwei oder drei oder mindestens eines mit Dämpfer. Wir haben auch bei anderen Werken über Erinnerungen gesprochen, die ein bisschen gedämpft sind. Aber der wahre Grund dafür ist, dass nur am Ende des Stücks, nicht beim Goldenen Schnitt – das war sehr schwierig zu bauen – plötzlich alle ohne Dämpfer spielen. Hier kommt wieder der Schrei, dieser schreckliche Schrei. Und dieser schreckliche Schrei ist schrecklich lang im *fortissimo* und *senza decrescendo*. Der Höhepunkt des Werks – ich spreche von Dynamik – ist gleichzeitig die Coda und der Sinn dieses Werks, weil die Septime immer bleibt. Aber sie wird immer milder, immer lieber, *decrescendo*. Sie ist dann wieder *con sordino* gespielt. Weiter gibt es nichts mehr. Dann ist es *più dolce*. Und dann kommt sie irgendwo wie ein Echo und ist lieb geworden, das ist die *Conclusio*. Wenn man so will, ist es eine Fortsetzung der Stimmen, die ganz leise waren, von der *Sonata per due* oder vom Prozess im *Trommelbass*, wo etwas, das ganz grausam war, sich verändern kann in etwas Positives, in etwas Gutes, in etwas Mildes. Dort gab es verschiedene Töne, verschiedene Instrumente. Hier ist es dasselbe Intervall, das den Schrei, der bleibt,

wiedergibt. Weil seine Dauer eine innere Wirkung hat, kann aus dem Schrei letztlich etwas ganz Schönes und Positives werden.

Ich schreibe nicht programmatisch. Keines meiner Werke hat mit einem Wumm oder mit einem Punkt oder mit einem Schlag geendet. Elles offrent une porte ouverte pour aller plus loin, in Positives. Nous avons commencé à discuter sur cette chose. Maintenant, quand nous avons eu les exemples des œuvres, qui avaient une liaison avec la situation de la Roumanie ce que j'ai vécu avec la position de l'artiste vis à vis face à ce qu'il a vécu ainsi de suite, à l'attitude qu'il doit apprendre. Nous avons parlé un peu de ces choses et j'ai souligné qu'il n'y a pas de programmes qu'on doit prendre comme tels. Maintenant je te dis, que en générale si tu prends toutes mes œuvres, les œuvres importantes, par exemple le *Rituel*, ça va plus loin, le *Cyclus*, c'est une spirale qui est toujours ouverte, on peut reprendre, on peut aller plus loin. *Die Sonnenmusik*, *Serenata* ça ce termine sur un ton qui va de plus en plus haut, et qui peut aller plus loin, le premier *quatuor* de même, c'est sur un ton, en générale elles sont des œuvres ouvertes. Le *Trommelbass*, c'est le cœur qui bat. Le fait que je t'ai donné maintenant des exemples de ces œuvres qui sont ouverts, des œuvres plus anciennes, ça veut dire que ce n'est pas seulement une chose qui est dû maintenant à ma conception et à ma position de ces dernières années. Mais que ça peut avoir aussi une raison plus profonde. Par exemple, que c'était exactement comme je ne pouvais pas commencer, c'est à dire, je n'ai jamais eu l'audace de dire: je fais exactement comme Dieu, je crée ça, je commence ça, parce que dans mon terrain j'ai su le Dieu qui fait ça. Donc je sais couper au début, pour marquer le début, mais ça pouvait dire aussi couper, maintenant c'est fini, voici ça c'est mon œuvre, ça tient peut-être aussi de ça. Ça tient aussi d'une autre chose. Ce désir de l'absolu, moi je peux dire avec mon langage, et avec la force créatrice que j'ai et qui est limitée, moi je peux dire seulement ça comme son et comme note et comme rythme et comme ça, mais je veux suggérer, que ce que j'ai dit moi, ce n'est que le commencement de quelque chose plus loin qui pourrait être nommé avec le nom nommable, das ich nicht mit Worten benennen kann, aber das ich verehere. Nous voulons l'hommager, nous avons la tendance. Nous pouvons aspirer vers celui-là. Et ce que nous faisons, ce n'est qu'un début. Et on va sur ce début aussi loin que nous pouvons avec notre langage concret, notre langage humain, qui est, comme je disais, il est limité dans l'époque et aussi il est limitée par la force de chacun. Il y a des créateurs qui ont la force plus grand. Moi je ne veux pas mettre le point après ce que ... seulement moi je peux dire. Je veux laisser la porte ouverte. Si tu veux, c'est aussi une sorte d'hommage à l'haut-delà, à l'absolu. L'absolu kann auch Gott sein, für den, der nicht gläubig ist, ist l'absolu nicht Gott, sondern ein Prinzip. Früher waren meine Mittel ganz abstrakt, und ich bin daraufhin in eine Krise geraten. Erst später habe ich verstanden, dass es keine abstrakte Sprache gibt, sondern dass ich versuchen muss, das Absolute durch meine konkrete Musiksprache zu zeigen. Und das hat mir meine innere Ruhe gegeben. Es ist mir fast ein bisschen peinlich, über diese Dinge zu sprechen, weil diese auch meine sehr innigen und sehr intimen

Gedanken sind, und ich finde es keine Schande, zu sagen, dass ich mit meiner Musik Gott verehren will.

Aber in dieser letzten Zeit in Rumänien, dans cette entière période après la révolution durant Iliescu on a tellement utilisé Dieu et les rapports des hommes avec des Dieux dans des choses politiques ... à travers, que je n'aime plus parler de ma croyance et de mon rapport avec ce que je crois. D'une part le régime d'Iliescu et tous les régimes ils utilisent tous les popes et toutes les possibilités de l'église et de la réclame par l'église pour se faire populaire à des certaines populations. C'est à dire, tout le temps on voit la télévision comme, je ne sais pas où, je ne sais pas combien des popes, on fait une messe pour les gens qui sont tombés dans la révolution ou pour célébrer ... la Roumanie est libre ou je ne sais pas quoi. Moi, j'ai le rapport avec Dieu, je n'ai pas honte d'en parler, mais dans ce moment là je ne veux pas parler, parce que c'est devenu une mauvaise habitude, de parler tout le temps de ce rapport avec Dieu. Meine geöffneten Formen sind vielleicht auch eine position peut-être philosophique, trop dire, parce que je ne suis pas un philosophe, tout de même peut-être cette position qui tient aussi avec un espoir que nous ne sommes pas seulement que nous sommes maintenant, pendant notre vie. Mais connaissant quelque chose qui fait partie de quelque chose qu'ira aussi plus loin quoi qu'il n'y aura plus de temps connaissant plus, non, le temps c'est seulement le temps quand nous vivons, il n'y a plus de temps, mais peut-être que nous-mêmes nous ne sommes pas limités à ce que nous sommes depuis notre naissance à notre mort.

An die Sonne (1986)

Roswitha Sperber, die mir damals noch unbekannt war, sollte nach Rumänien kommen, um mit einem Bläserquintett zu singen. Dafür sollte ich ein Stück schreiben. Das Problem war, dass die Texte auf Deutsch sein sollten, weil sie eine deutsche Sängerin ist, und ich hatte keine so große Wahl. C'était mettre d'accord ce que je voulais composer moi, c'est à-dire ce que j'étais en état de composer avec les textes que j'avais. Und dann habe ich mich entschieden, nicht ein einziges Gedicht zu vertonen, sondern Texte aus verschiedenen Kulturen, die der Sonne gewidmet sind. Und ich habe angefangen mit den Textfragmenten der delphischen Hymnen, da ich diese Texte auch ein bisschen analysiert habe, als ich *Des-cântec* komponierte. Und dann habe ich in der rumänischen Folklore eine Beschwörung aus einem Hochzeitsritual gefunden, eine Beschwörung der Mutter an die Sonne: „Sonne, Sonne, halte fest, meine Tochter mich verlässt.“ Für mich hatte das eine ganz andere Bedeutung, denn ich war getrennt von meiner Tochter, die das Land aus anderen Gründen verlassen hatte, nicht, weil sie heiraten wollte. Und dann gibt es noch einen dritten Moment in diesem Werk, der, muss ich sagen, ist ein kleiner Trick: Die Beschwörung lautet „Morgenröte, Morgenröte“. Aber es ist nicht das, was wir normalerweise unter Morgenröte verstehen, sondern es sind des génies, des esprits, so eine Art Feen, die in Rumänien „zorilor“ heißen. „Zori“ heißt in Rumänien auch Morgenrot,

aber hier ruft die Frau, die die Beschwörung macht, nicht die Morgenröte an, sondern diese Feen. Das geschieht, wenn jemand gestorben ist. Im Ritual gibt es zwei Aspekte. Ein Aspekt ist die Klage, genau wie bei den alten Griechen, und der andere Aspekt ist die Initiierung des Toten. Das ganze Werk hat nicht den Charakter einer Toteninitiierung, das kommt später in meinem *Requiem*, sondern hier ist es nur die Beschwörung der Morgenröte, sie soll nicht weggehen, bis der Tote vorbereitet ist. Hier war es ein kleiner Trick, denn die Beschwörung richtet sich an die Sonne und die Morgenröte ist nicht die Sonne, aber ich wollte hier keine Collage von Texten *An die Sonne* machen, sondern verschiedene Momente beleuchten, rendre un hommage, so wie die delphischen Hymnen an Apollo, oder diese Freude, die auch mit Tristesse zusammenkommen kann, weil meine Tochter mich verlässt, oder dass wir auch für etwas anderes vorbereitet sein können. Das als poetischer Sinn, der die Entwicklung des Werks prägt. Da Roswitha das Stück später auch in Heidelberg aufführen wollte und es nicht so klar war, ob das Bläserquintett ein Visum für Heidelberg bekommen wird, habe ich eine Fassung für Stimme und Saxophon hergestellt. Weil ich schon mit Daniel Kientzy gearbeitet hatte und wusste, dass seine Art zu spielen sehr fein ist und sich sehr gut mit der Stimme verbindet. Als Roswitha das zum ersten Mal in Rumänien gesungen hat, hatte sie eine sehr starke Kraft auf der Bühne, sie war eine Persönlichkeit. Sie hatte auch eine Glocke, die sie geschlagen hat, und sie war wirklich quelqu'un qui officié. Und der Kientzy hat auch so eine Bühnenpräsenz. Und dann habe ich mir gedacht, dass die beiden als zwei starke Persönlichkeiten auf der Bühne gut zusammenpassen könnten. Sie haben es zusammen gespielt, aber ich habe nur die Aufnahme gehört, ich habe es nicht im Konzert erlebt. Für Daniel Kientzy habe ich dann auch ein Konzert für Sopran-, Alt- und Baritonsaxophon und großes Orchester geschrieben. Es ist ein langes Werk, länger vielleicht als ein gewöhnliches Konzert. Vieru sagte, es könnte eine erste Sinfonie sein.

***Ur-Ariadne* (1988)**

Die *Ur-Ariadne* habe ich für das Bremer Festival *Komponistinnen aus Ost und West* komponiert. Dabei gab es auch ein Orchesterkonzert, und Siegrid Ernst hatte mir gesagt, dass ich auch für großes Orchester schreiben kann. Nach dem *Saxophonkonzert* war die Versuchung groß. Roswitha Sperber sollte dort auch singen. Ich habe gesehen, dass die Roswitha gut singt, wenn Bläser mit ihr zusammenspielen. Sie wollte unbedingt eine „Ariadne“ haben. Eine einfache Geschichte war mir zu wenig. Immer wenn so etwas auf mich zukommt, richte ich die Kompositionen doch so ein, dass sie dans l'évolution de mes pensées passen. Deshalb ist es keine einfache Ariadne, sondern eine *Ur-Ariadne*, das heißt, es ist wieder dieser Gedanke, an den Anfang zurückzugehen, wo alle Wahrheiten oder alle Möglichkeiten, sich zu äußern, entspringen. Deshalb benutze ich in meiner Ariadne Texte von Hesiod, Ovid, Catull, Herder, Nietzsche und auch ein Volkslied. Das war sehr lustig, wie ich den Text dieses Volkslieds entdeckt habe. Er handelt von einer Frau, die ihren Mann

anklagt, der sie mit einem Kind allein gelassen hat, und sie hat nur ihre Tränen. Er ist glücklich, er geht weiter, und sie bleibt mit ihrem Kind und ihren Tränen zurück. Das ist genau die Geschichte von der verlassenen Ariadne, bis Dionysos sie gefunden hat. Das Werk hat vier Teile, der erste heißt *Prologos*, der zweite *Tanz des Labyrinths*, ein ritueller, magischer Tanz ohne Stimme. Der dritte Teil heißt *Ania*. *Ania* ist das griechische Wort für Schmerz, aber nur im psychischen Sinn, nicht physisch, und der vierte Teil ist die *Ariadna libera*. Der Text ist von Nietzsche, aber Dionysos heißt auch „Liber“. Und die Ariadne von Dionysos ist die „Ariadna libera“. Bei Herder gibt es auch eine „Ariadna libera“, seinen Text habe ich in *Ania* verwendet. Mir hat *Ariadna libera* als Titel für den vierten Satz gefallen, weil das für uns einen Klang hat, die freie Ariadne. Im *Tanz des Labyrinths* gibt es wieder diese Idee von der Urquelle, aus der alles entspringt. Ich habe ihn so gebaut, dass – in Entsprechung zum Goldenen Schnitt des Teils – eine Geige allein einen rumänischen Tanz spielt. Alles führt zu diesem rumänischen Tanz. Le point culminant ce n'est pas le point le plus fort, le point le plus dense, au contraire, c'est le point le plus transparent. Die Idee dabei ist, dass eine Klimax nicht unbedingt laut oder dramatisch sein muss. Dafür habe ich einen echten Volkstanz aus einem Heft gesucht und habe gesehen, dass dieser Tanz auch einen Text hat. Der hat mich nicht interessiert. Aber später habe ich gesehen, dass es darin eben um diese Frau ging, die klagte, dass ihr nur die Tränen geblieben sind. Und da habe ich diesen Text sofort genommen, weil er genau das ausdrückte, was ich brauchte. Aber wie komisch: Die Melodie war eine Tanzmelodie. Und der Text handelte von einer Frau, die weint und klagt. Das ist die Idee und der Text und alles von meiner *Ur-Ariadne*.

Dann kommt die Frage, wie man die Struktur eines großen Orchesters beherrschen kann. Es gibt die Partitur mit den vier Teilen der *Ur-Ariadne*, und dann gibt es noch eine Extra-Partitur, das Manuskript vom *Tanz des Labyrinths*. Dort kann man sehen, wie alles genau kalkuliert ist, seine logische Folge und rhythmischen Reihen hat. Wie die großen Strukturen in Symmetrien und Goldenen Schnitten organisiert sind. Die Modi, jedes Instrument spielt einen gewissen Abschnitt aus einer modalen Skala. Alles ist sehr streng kontrolliert. Ich brauchte das, manchmal muss ich zurückgehen, um zu sehen, ob ich noch alles kontrollieren kann. Weil es die Gefahr gibt, ein bisschen zu eklektisch zu sein oder zu weit zu gehen.

Kontakte und Diapente (1989/1990)

Meine „deutsche“ Periode begann 1989 mit *Kontakte*. Das war ein Auftrag. Ich sollte für Klarinette, Violine, Bratsche und Kontrabass in einer Zeit komponieren, in der ich nicht wusste, ob ich schreiben kann oder nicht. Ich wusste es wirklich nicht. *Kontakte* wurde 1991 von einem sehr guten Dresdner Ensemble uraufgeführt. Ich hatte damals gar nicht daran gedacht, dass Stockhausen auch *Kontakte* geschrieben hat, aber nun stand das Werk schon als *Kontakte* im Programm. Diese *Kontakte*, c'est le désir d'avoir de contact, de communiquer. Ich glaube, es ist wie-

der ein Werk, das szenisch erlebt sein muss, weil die Instrumentalisten versuchen, durch ihr Spiel in Kontakt miteinander zu kommen, durch verschiedene Sachen aus meiner Erinnerung. Das ist doch ein bisschen autobiographisch. Es sind Musiken, die ich damals gehört habe, die in meinem Gedächtnis anwesend waren, zum Beispiel die *Barcarole* von Offenbach. Es ist schwer zu erklären, ein Werk, in dem die Gegenwart und die Vergangenheit sich irgendwie zu versöhnen versuchen, und die Form so eines Werks ist keine einfache Form. Praktisch ist es so, dass die Musiker auf der Bühne versuchen, von weitem Kontakt aufzunehmen, sich zu finden mit verschiedenen Tönen. Dann spielen sie zusammen und gehen wieder auseinander, aber sie bleiben auf einem Ton, der auch von weitem derselbe Ton sein kann, und können trotzdem kommunizieren.

In *Diapente* für fünf Violoncelli und auch im *Requiem* habe ich zum ersten Mal diese langen Töne verwendet, wie sie zum Beispiel im Klostersgesang vorkommen. So ein Ton in der Vesper, der klingt wunderschön. Es ist nicht mehr der lange Ton aus *Eine kleine Sonnenmusik*, der keinen Mut hat, Musik zu werden, sondern es ist der lange Ton, der sagt: Ich bin ein langer Ton, und das ist meine Schönheit, dass ich ein langer Ton bin. Warum heißt das Stück *Diapente*? Weil es fünf Celli waren und weil Diapente, die Quinte, mathematisch das Verhältnis 2:3 ist. Und das passte sehr gut für mein Werk, das doch einen Titel haben sollte.

Requiem: Fra Angelico – Marc Chagall – Voroneţ (1990)

Der Kunstverein in Heidelberg war in ein neues Gebäude gezogen, das mit der Ausstellung *Blau: Farbe der Ferne* eröffnet wurde. Ich hatte den Auftrag, dazu ein Werk zu komponieren. Deshalb habe ich für mein *Requiem* den Titel *Fra Angelico – Marc Chagall – Voroneţ* gewählt, weil die Farbe Blau bei diesen Malern wie auch in den berühmten Außenfresken des Klosters Voroneţ eine besondere Rolle spielt. Wenn diese Ausstellung nicht der Anlass gewesen wäre, das Werk aufzuführen, hätte ich es vermutlich nur *Requiem* genannt. Seit längerer Zeit, das heißt, seit meiner Mannheimer Periode, hatte ich die Idee zu einem *Agnus Dei*. Ich war in einem Konzert mit neuer Musik in der Bonifatiuskirche. Und dann habe ich gedacht, mein Gott, wie schön wäre es, ein einfaches *Agnus Dei* mit einer Stimme, Altflöte und Pauken zu schreiben. Das konnte ganz modern sein und gleichzeitig den schönen langen Ton aus der Vergangenheit haben. Ich hatte im Mannheimer Turm nur Radio, keinen Fernseher und habe dort viel Radio gehört. Ich schaltete das Radio ein und habe plötzlich ein *Agnus Dei* gehört, das auch dramatisch war, aber sehr schön dramatisch, nicht theatralisch. Es war aus der Paukenmesse von Haydn. Daraufhin habe ich mein *Agnus Dei* komponiert, das war der erste Teil des *Requiem*s für Chor, auch mit dem langen Ton. Bei der Aufnahme hatten sie noch nicht den Mut, diesen ganz langen Ton am Anfang des Stücks auszuhalten. Das muss ein Ton sein, qui penètre, der Zuhörer wird ganz davon erfüllt. Das ist ein Moment in diesem *Requiem*, den ich sehr mag, wo der Chor auf diesem *D* bleibt,

und drei Posaunen und ein Horn stereophon dazu spielen, in verschiedene Ecken rufen. Und das *D*, das bleibt. Je ne peux pas parler avec indifférence de ma musique, parce que ne dois pas être indifférente. Si je parle avec conviction, c'est que j'ai fait cette chose avec conviction. Ça ne veut pas dire que je suis tout à la fois convaincu, que j'ai fait quelque chose de très bon ou qui est vraiment à la valeur ou à la force que je crois dû avoir donné. Mais je dois parler selon mes intentions. Das hat sich ganz schön bis zum *Dona nobis pacem* entwickelt, und das war zu schön, ich konnte so nicht weiterkomponieren. Das war im Dezember, und dann kamen diese Schießereien und schrecklichen Sachen, die in Rumänien passierten. Ich war an einem toten Punkt. Ich konnte nicht weitermachen, es fehlte mir der Schrei, das Dramatische, das Starke, der Akzent. Und alles, was in Rumänien passierte, hat eine direkte Wirkung auf mich gehabt. Der Schrei des *Dies irae* war das, was ich brauchte. Es steht geschrieben, dass das Werk den Opfern der Revolution gewidmet ist. Ich bin gegen diese Widmung. Erstens mag ich das Modische nicht. Es gab eine Revolution, und schon komponiere ich ein *Requiem* mit dieser Widmung. Ich bin böse, weil es dort geschrieben steht, obwohl ich es nicht gesagt habe und auch nicht gefragt wurde, ob ich einverstanden bin, dass es so dort stehen sollte.

In Wirklichkeit war es ein *Requiem* für meinen Mann, und es wurde ein Jahr nach seinem Tod gesungen und gespielt. Mein Mann ist im Februar 1989 ermordet worden, und am 2. März 1990 wurde das Werk uraufgeführt. Der erste Teil war das *Agnus Dei*. Die Texte folgen nicht der Reihenfolge, die sie im Ordinarium haben, sondern ich habe von jedem das genommen, was ich brauchte, besonders die Texte mit „lux aeterna“, mit „pace“, mit ewiger Ruhe, mit Licht. Aber dann kam auch dieser Strahl des „dies irae, dies illa“. Im *Ritual* habe ich einmal eine Verbindung zwischen zwei Abschnitten durch ein Wort hergestellt, das Wort Schlüssel. Das waren einerseits die verlorenen Schlüssel und andererseits die Schlüssel, die vom Himmel kommen und schöne Schreine aufschließen. Und hier war das Wort, das die Verbindung herstellte, eben „dies illa“. Beim *Lacrimosa*, dem zweiten Teil, heißt es auch „Lacrimosa, dies illa“. Hier werden nicht immer die Worte der lateinischen Messe benutzt, sondern es gibt auch Textfragmente aus der Beschwörung *An die Sonne*: die Frauen, die den Toten lehren, wie er sich verhalten soll. Und es gibt auch ein paar Volkstexte aus ... *de aducere aminte*, Frauen, die über ihre im Krieg gefallenen Männer klagen, das ist mehr persönlich. Dann kommt auch dieses Wort „Ania“, das uralte griechische Wort für den psychischen Schmerz, das schon in der *Ur-Ariadne* vorkam. Und dann gibt es noch ein kleines Fragment aus dem Kad-disch, dem jüdischen Totengebet. Ich wollte zeigen, dass alle Religionen kompatibel sind, wie *Les musiques compatibles*, und dazu reichte mir der lateinische Text nicht, aber gleichzeitig hatte ich Angst, dass es Patchwork werden könnte. Es scheint, dass diese Befürchtung grundlos war. Wie das Stück gebaut ist, wie es sich entwickelt, hat eine Logik. Und der dritte Teil ist jetzt im richtigen Sinn diatonisch. Das kommt von einer byzantinischen Tradition, aber dieses Mal ist es nicht mehr diese Putna-Tradition, sondern eine neuere, die in Südrumänien verbreitet ist. Das

bringt ein bisschen Licht in diese Atmosphäre, bringt wieder das Positive. Bei mir ist der dritte Teil immer ein bisschen sonniger, ein bisschen positiver. Das Stück endet auf einem ruhigen Ton, und die Männer sagen nicht synchronisiert: „Die Erde auf dem Berg soll immer leicht sein.“ Das sagt man gewöhnlich, wenn Leute gestorben sind. Und es scheint, dass es auch in der lateinischen Tradition so etwas Ähnliches gab.

***E-Y-Thé* (1990)**

Nach diesem Werk habe ich Ordnung in meine Sachen in Mannheim gebracht. Das hat sehr lange gedauert, und dann bin ich endlich nach Rumänien gefahren. Ich sollte *E-Y-Thé* für das Komponistinnenfestival in Kassel schreiben. Ich hatte es schon ein bisschen in Rumänien angefangen, aber es war noch nicht fertig. Nach Salzburg war ich bei Freunden in Wien. Als ich dort im Fernsehen und in der Zeitung gesehen habe, was in Rumänien mit den sogenannten Bergleuten geschah, diese unglaublich gewalttätigen Massaker unschuldiger Leute, hatte ich nicht die innere Ruhe, um zu komponieren. Es war wie eine Bremse, bis ich etwas gefunden hatte, das zu diesen Ereignissen eine Verbindung herstellte. So ist *E-Y-Thé* vielleicht das Werk, das am meisten direkt an ein Erlebnis gebunden ist. Ich kann nicht sagen, dass ein Werk nur eine Quelle hat. Es sind immer so viele Dinge, die in uns bleiben, an welche wir denken, die wir versuchen, in unsere Entwicklung einzubringen, das heißt, rein musikalisch. Ich kann mich erinnern, dass ich in den Niederlanden war, und ich war schrecklich, schrecklich traurig. Aber ich liebe die Tulpen, es war die Tulpenzeit, und es war das erste Mal, dass die Tulpen geblüht haben, als ich in den Niederlanden war. Ich war in einem Park. Dort gab es einen kleinen Pavillon mit Orchideen. Die Schönheit dieser Blumen ... Aus persönlichen Gründen war ich sehr, sehr traurig. Und alles das kam damals zusammen. Das ist irgendwo in meinem Gedächtnis geblieben.

Und jetzt bin ich in Wien, und ich sehe im Fernsehen, wie junge Leute, und nicht nur junge Leute, geschlagen und gemartert werden, eine Offensive der Gewalt gegen alles, was jung, ehrlich, schön ist. Und dann denke ich an eine einfache und liebe Melodie, die in Umstände kommt, die immer dramatischer werden und sie vernichten wollen. Es gibt einen Moment, der wirklich sehr brutal ist. Die Melodie ist in der Klarinette, und diese scheint keine Kraft mehr zu haben, ihre Melodie weiterzuspielen. Aber wie immer in meiner Musik gibt es zwar kein Happy End, aber doch irgendwo eine Hoffnung. Das heißt, dieser gewaltige Moment in der Mitte des Werks hat selbst keine Kraft. Was danach klingt, sind nur noch Fragmente dieser Melodie, aber sie scheinen reifer geworden zu sein. Es ist dieselbe Melodie und doch nicht dieselbe.

Schönheit

Die Wahrheit, das Gute und das Schöne: Ich glaube an dieses platonische Prinzip. Aber ich denke, dass dieses Schöne zusammen mit dem Werk vers l'absolu gehen soll, vielleicht unbewusst. Ich habe Freude an schönen Dingen. Schön ist nicht nur, was makellos ist. Ein Kind, das lacht, ist schön. Das ist eine Schönheit. Vielleicht habe ich in dieser letzten Periode viel mehr als in der ersten über Schönheit gesprochen, weil es meine Versöhnung mit dem Metier, mit der Freude am Musizieren war. Am Anfang war ich gespannt, weil alle diese Möglichkeiten, die ich benutzte, die Möglichkeiten meiner Zeit waren. Später, die Periode nach *Les oiseaux artificiels*, dem *Cembalokonzert* und so weiter, kam die Versöhnung. Und mit dieser Versöhnung kam diese handwerkliche Freude am Musizieren.

Für mich war die Musik nicht das Ziel oder die Zuflucht meines Lebens. Mein Leben war ganz erfüllt, und die Musik war ein Teil dieses Lebens. Was ist die Schönheit an und für sich? Ich weiß es nicht. Es gibt eine Statue von Rodin, *Celle qui fut la belle Heaulmière*, die ein altes, nacktes, hässliches Weib darstellt, das nachsinnt, wie es einmal war – in den Gesprächen zwischen Rilke und Rodin kann man das nachlesen. Diese Statue ist schön, denn Schönheit in der Kunst ist nicht unbedingt auch das Makellose. Die alten Griechen haben in ihren Tragödien die Schönheit durch die Katharsis erreicht. Wenn man von Schönheit in meinen Werken spricht, habe ich eine andere Angst. Ich habe Angst, dass diese handwerkliche Freude, die manche schöne Sachen hervorbringt, oder diese Hoffnung am Ende eines Stücks, die positiv ist, die Werke verdünnen können, wenn man ihnen keinen tieferen Sinn zu verleihen weiß. Es ist sehr schwierig, die echte, die wirkliche Schönheit zu erhalten. Es gibt auch Pseudo-Schönheiten, und die sind wirklich gefährlich.

Kadja Grönke

Und trotzdem ist es besser als im Winter ...

Myriam Marbe in den Erinnerungen Violeta Dinescus¹

Die rumänische Komponistin Myriam Marbe wurde 1931 in Bukarest in eine Familie des gehobenen Bildungsbürgertums hineingeboren. Der Vater, Max Marbe, arbeitete als angesehener Arzt und Bakteriologe, die Mutter, Angela geb. Valter, als hochgeschätzte Klavierlehrerin. Die jüdisch-sephardischen Vorfahren des Vaters waren über Spanien und Holland nach Rumänien eingewandert, die der Mutter² über Irland und Amerika. So wuchs Marbe in einem Klima von Weltoffenheit, Toleranz und geistiger Unabhängigkeit auf, kam früh und lebensprägend in Berührung mit allen Facetten von Kunst, Bildung, Wissenschaft und sozialem Engagement, wurde mehrsprachig erzogen und erlebte die reiche abendländisch-humanistische Geistestradiation ihres Heimatlandes als eine Selbstverständlichkeit.³

Umso einschneidender begriff sie den materiellen und geistigen Verfall ihrer Heimat. Denn Rumänien durchlitt im 20. Jahrhundert einen radikalen Wandel: absolute Monarchie, faschistische Militärdiktatur, Kommunismus und schließlich Nicolae Ceaușescu autoritärer Personenkult führten zu einer Verelendung der Menschen und machten das Überleben zu einem physischen wie psychischen Kraftakt. Die Kultur war nach sowjetischem Vorbild gleichgeschaltet, d. h. in Künstlerverbänden organisiert, deren Mitglieder auf die Doktrin des Sozialistischen Realismus verpflichtet und – wie alle Bürger – bis ins Privatleben hinein überwacht wurden. Beispielsweise war seit 1984 der Besitz einer Schreibmaschine meldepflichtig; alljährlich musste eine Schriftprobe bei der Polizei abgegeben werden.

In einem solchen Umfeld besitzt jede Kunst, die keine Staatskunst ist, per se ein subversives Potential. Auch die von Myriam Marbe.

1 Violeta Dinescu zu ihrem 60. Geburtstag am 13. Juli 2013. Erweiterte Schriftfassung eines Vortrags im Rahmen des Symposiums zum 60. Geburtstag von Violeta Dinescu, Universität Oldenburg, 6. Juli 2013. Die entsprechenden Erinnerungen Dinescus stammen aus Interviews, die die Verfasserin im Frühsommer 2013 mit Dinescu geführt hat.

2 Die Mutter hatte zur Hälfte ebenfalls jüdische Wurzeln.

3 Siehe dazu auch: Detlef Gojowy, *Myriam Marbe. Neue Musik aus Rumänien*, Köln u. a. 2007, S. 19 (= *Europäische Komponistinnen*, Bd. 5).

Wenn man nach dem Menschen Marbe fragt, hört man zuallererst Geschichten.

Der rumänische Komponist Ștefan Zorzor erzählt auf die Frage nach seiner Kollegin und Freundin Marbe zunächst eine Geschichte über Zivilcourage.⁴ Als eines seiner Werke auf einer Sitzung des Komponistenverbands – offenkundig aus politischen Gründen – abgelehnt wurde, gab es nur einen einzigen Menschen, der aufstand und sagte: „Diese Musik ist gut.“ Das war Myriam Marbe.

Marbes Schüler Thomas Beimel erzählt als erstes eine Geschichte über Marbes Liebe zu aberwitzig schnellen Autofahrten, wilden Partys und spontanen nächtlichen Gastmahlen.⁵

Die erste Geschichte, die die Komponistin Violeta Dinescu erzählt, handelt von einem Hund⁶: Als Dinescu 1977 für ein Jahr als Privatschülerin bei Marbe ein und aus ging, besaß ihre Lehrerin einen kleinen, zotteligen Schoßhund, dem die Haare bis weit über die Augen hingen. Marbe hatte Mitleid mit dem Tier und schnitt ihm die Stirnfransen ab. Aber was passierte? Der Hund war so irritiert von der neuen Möglichkeit, die Welt zu sehen, dass er vollkommen desorientiert war und fortan ständig gegen Möbel lief.

Die erste Geschichte, die der Emigrant Ștefan Zorzor überliefert, ist eine typische Diktaturen-Geschichte, die so oder ähnlich wohl in allen autoritären Staaten kursiert: Sie thematisiert die mutige Tat eines Einzelnen, der sich ohne Furcht vor persönlichen Nachteilen für seinen Mitmenschen einsetzt. Die zweite Geschichte, die Thomas Beimel berichtet, handelt von einem Lebenshunger, der sich erst an der Grenze zur Gefahr voll entfaltet. Und damit ist keineswegs die Gefahr zu schnellen Fahrens über rumänische Schlagloch-Straßen gemeint, sondern ganz im Sinne der ersten, Zorzor'schen Geschichte das persönliche Risiko, das jede individuelle Lebensäußerung in einer Diktatur mit sich bringt. Die dritte Geschichte wirkt dagegen wie eine harmlose Anekdote. Aber ist es nicht beziehungsreich, wenn selbst ein Hund den freien Blick auf die rumänische Lebenswirklichkeit nicht erträgt – und Marbe gerade diesen freien Blick einfordert?

Letztlich verdeutlichen alle drei Geschichten, wie sehr Marbe lebenslang auf Freiheit und Verantwortung beharrte. Aus dieser Haltung heraus wählte sie sehr früh das Komponieren als ihren Weg, einerseits die Kultur Rumäniens für die Zukunft lebendig zu erhalten, andererseits von den Bedingungen des Menschseins unter der Ceaușescu-Herrschaft Zeugnis abzulegen. Infolgedessen ist ihr Leben und Schaffen geprägt von einer kompromisslosen Selbstverpflichtung auf die Kunst, die sie trotz aller leidvollen Konsequenzen für ihr Berufs-, Alltags- und Privatleben bis zum Tod

4 Oldenburg, 7. Juni 2013, Komponisten-Colloquium der Universität Oldenburg.

5 14. Dezember 2012, Komponisten-Colloquium der Universität Oldenburg. Beimel war ebenfalls Komponist, allerdings mehr als eine Generation jünger als Zorzor und Marbe.

6 Oldenburg, Winter 1995/96.

aufrechterhalten hat. Ihre Tochter, die niederländische Schriftstellerin Nausicaa Marbe (*1963), präzisiert diese Haltung mit den Worten: „Sie hat mir gezeigt, dass man auch im kommunistischen Rumänien menschlich wertvoll leben, dem unmenschlichen System etwas entgegensetzen kann.“⁷

Dennoch war Myriam Marbe keine Heldin und auch keine Märtyrerin. Ihr Verhalten war lediglich die Folge davon, dass sie bereit war, für ihre persönlichen Überzeugungen sogar gravierende Einschränkungen auf sich zu nehmen. So erhielt sie nach ihrer Ausbildung zwar die Möglichkeit, am Bukarester Konservatorium Kontrapunkt und Komposition zu unterrichten,⁸ den Professoren-Titel – und das entsprechende Gehalt – versagte man ihr jedoch, da sie sich konstant weigerte, der Kommunistischen Partei beizutreten. Violeta Dinescu kommentiert:

„Sie hätte, wie die anderen, Parteimitglied werden und nur passiv zu den Sitzungen hingehen können; viele haben das getan. Aber Myriam hat, soweit sie konnte, keine Kompromisse gemacht. Auch in ihrem eigenen Leben nicht. Sie hat immer den schwierigen Weg genommen. Ohne eine Heldin zu sein.“⁹

Dabei war ihr Alltag alles andere als leicht. Weil sowohl ihre Mutter als auch ihr zweiter Ehemann, der Schriftsteller Aristide Poulopol (1928–1989), schwer krank waren, musste Marbe die Familie versorgen – und das bedeutete nicht nur, Alleinverdienerin für eine vierköpfige Familie zu sein, sondern auch, in den bitterkalten Bukarester Wintern, in denen der Strom erst nach Einbruch der Dunkelheit angeschlossen wurde, nachts zu kochen, zu waschen, den Haushalt zu machen – tagsüber aber nach Lebensmitteln und Medikamenten anzustehen, im Konservatorium zu unterrichten und zu Hause zu komponieren (zeitweise unter der Bettdecke, weil die Heizungen nicht funktionierten). In den Sommern kamen die staatlichen Zwangsverpflichtungen in Form von Gemeinschaftsarbeit oder Ernteeinsätzen hinzu.

Solche äußeren Umstände sind wohl nur mit einem ganz speziellen Charakter zu ertragen. Möglicherweise prägt ein solches Leben aber auch erst bestimmte Wesensmerkmale aus:

„Mit ihr Kontakt zu haben“, erinnert sich Violeta Dinescu, „war nicht leicht. Sie stellte ständig alles in Frage. Nie machte sie eine Aussage, wie einfach auch immer, ohne nicht tausend Möglichkeiten zu finden, diese Aussage sofort wieder in Frage zu stellen. [...] Man blickte nicht immer durch, was sie wollte. [...] Ein Beispiel: Sie nimmt sich vor, einen Spaziergang zu machen, tut dann aber alles, um diesen Spaziergang unmöglich zu machen. Aber den

7 14. Dezember 2012, Komponisten-Colloquium der Universität Oldenburg.

8 Marbe unterrichtete von 1954 bis 1988 am Bukarester Konservatorium.

9 Kadja Grönke, Interview mit Violeta Dinescu vom 2. Juni 2013.

Menschen in ihrem Umfeld zu helfen – das war das Einzige, was sie nie in Frage gestellt hat.“¹⁰

Dennoch gelang es Marbe nicht, ihren Mann vor den fatalen psychischen Folgen der geistigen Unfreiheit zu beschützen. Rettung für ihn und die heranwachsende Tochter versprach nur ein Landeswechsel, und nachdem die 19-jährige Nausicaa 1982 zum Studium in die Niederlande geschickt worden war – natürlich mit der Intention, dass sie dort bleiben möge –, ließ Myriam Marbe 1988 auch ihren Mann gehen, wohl wissend, dass die Emigration der nächsten Angehörigen ihr in Bukarest erhebliche politische Nachteile einbringen würde. Ergänzend zu den üblichen Repressionen wurde Marbe der Kontakt mit ihrer Tochter und ihrem Mann erschwert. Emotional belastend kam hinzu, dass ihr Mann im darauffolgenden Jahr Opfer eines Gewaltverbrechens wurde.

Trotz dieser persönlichen Verluste und trotz der geradezu unmenschlichen Lebensbedingungen im totalitären Rumänien war es für Myriam Marbe jedoch undenkbar, ihr Land zu verlassen. Auch später kehrte sie von ihren wenigen Auslandsaufenthalten regelmäßig und freiwillig in das Haus in der Bukarester Altstadt zurück, in dem sie bereits ihre Kindheit verlebt hatte. „Das Haus beinhaltete all ihre Erinnerungen“, erzählt Violeta Dinescu. „Es war der Ort, wo sie sich wohlfühlte, und im Haus befanden sich all ihre Papiere: Noten, Erinnerungen, Briefe. Das gehörte alles zu ihrem Leben. Sie hat mir gesagt, sie könnte nicht weggehen, weil sie das alles nicht verlassen möchte.“¹¹ Und auch Nausicaa Marbe berichtet von der starken Bindung ihrer Mutter an den Familienwohnsitz, in dem sie am 25. Dezember 1997 verstarb.¹²

Befragt, woher die Komponistin die Kraft für diese Entscheidung hernahm – immerhin eine Entscheidung gegen Freiheit, Absicherung und berufliche Anerkennung, gegen ein Zusammenleben mit Mann und Tochter, gegen die Möglichkeit zu reisen und ihre Werke in die Welt zu begleiten –, vermutet Violeta Dinescu:

„Ich glaube, diese Kraft kam aus ihrer eigenen Familie – ein Zuhause von intellektuellem Niveau, voll wunderbarer Bücher – und dann ein Freundeskreis von unglaublicher menschlicher Qualität. In Zeiten, wo in Rumänien alles so schwer war – etwas zu Essen zu finden, das Leben, die Existenz ... –, waren diese Menschen noch in der Lage, über Kunst zu reden, über neue Sachen zu reflektieren und über das Essenzielle des Lebens nachzudenken. Dieser Zirkel war lebensrettend, der Austausch. [...] Und das hat Myriam selbst mit ganzer Seele kultiviert.“¹³

10 Kadja Grönke, Interview mit Violeta Dinescu vom 19. Mai 2013.

11 Kadja Grönke, Interview mit Violeta Dinescu vom 19. Mai 2013.

12 14. Dezember 2012, Komponisten-Colloquium der Universität Oldenburg.

13 Kadja Grönke, Interview mit Violeta Dinescu vom 19. Mai 2013.

Tatsächlich blieben der Austausch mit Gleichgesinnten und die Musik für Marbe lebenslang der Anker, der ihr trotz aller äußeren Bedrängtheit das Überleben und Weiterleben ermöglichte. An der Seite von Kollegen wie Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Dan Constantinescu oder Anatol Vieru entwickelte sie sich zu einer zentralen Vertreterin der rumänischen Avantgarde und zu einer geschätzten und respektierten Lehrerin. Ihr Schüler Thomas Beimel präzisiert: „Ihre Arbeit ist besser zu verstehen, wenn man sie auch als ‚rumänisches‘ Phänomen darstellt. [...] Auf Unterdrückung mit schöpferischer Innovation zu antworten war eine der Grundbedingungen ihres kompositorischen Handelns.“¹⁴ Dabei glückte den Komponistinnen und Komponisten der 1950er Jahre „ein erstaunliches Gleichgewicht zwischen Struktur und Expression mittels musikalischer Sprachen, die sowohl auf traditionelle Musiken zugreifen, wie auch nach Möglichkeiten einer modernen Klanglichkeit suchen“.¹⁵

Marbes technisch vergleichsweise einfach auszuführende Partituren verknüpfen Elemente traditioneller rumänischer Musik mit byzantinischen und jüdischen musikalischen Modellen und avantgardistischen Kompositionstechniken, die ganz bewusst die vom sozialistischen Realismus verpönte aktuelle Musik des Westens rezipieren. Damit verbindet Marbe in ihrer Musik all das, was Rumänien als Kulturraum an der Schnittstelle zwischen Ost und West ausmacht. „Rumänien als besonderer Raum einer kulturellen Osmose war eine der prägenden Lebenserfahrungen Myriam Marbes“, deutet Beimel.¹⁶ Aber die „Absorption anderer Musiken ist eine der für den Zuhörenden irritierendsten ästhetischen Erfahrungen“.¹⁷ Wenn Marbe versucht, das Heterogene zu einer homogenen Sprache umzuformen, wird daher „der Prozess der Erinnerung sowohl Auslöser als auch formbildendes Element“.¹⁸

Erinnern, bewahren und neu gestalten sind also Motive, aus denen heraus Myriam Marbe komponiert, und daher beschränkt sich die Vergegenwärtigung unterschiedlicher Zeitebenen und Kulturen und ihre Brechung im Augenblick des Erklingens nicht darauf, das Leben zur Zeit Ceaușescus künstlerisch zu reflektieren. Für Marbes Mitmenschen stand außer Frage, dass ihr Schaffen Zeugnis ablegt von der Widerstandskraft des Geistes – und damit Grundlegendes in Klang fasst, das weit über das

14 Thomas Beimel, *Myriam Marbe und das Problem der Zeit*, in: Christel Nies, *Gut zu hören – gut zu wissen. Komponistinnen und ihr Werk III*, Kassel 2002, S. 63.

15 Ebda.

16 Ebda.

17 Ebda.

18 Ebda.

Persönliche und auch weit über politische, ästhetische oder ethische Botschaften hinaus geht.

Durch die Anerkennung ihrer Musik, die ab den späten 1970er Jahren auch außerhalb Rumäniens geteilt wurde, durch die künstlerischen Erfolge ihrer Studierenden und durch den erzwungenen Verzicht auf den Professorenstatus nahm Myriam Marbe am Bukarester Konservatorium eine Sonderstellung ein, die es ihr ermöglichte, ihren Unterricht anders zu gestalten als die in ein festes Curriculum eingebundenen Kollegen.

„Wenn ich zu ihr zur Stunde kam“, erläutert Violeta Dinescu, „konnte es passieren, dass wir überhaupt gar nicht auf Musik zu sprechen kamen. Manchmal sah sie einen nur an und merkte, dass irgendetwas war, und dann fragte sie, wie es einem geht. Und es war so wohltuend, in dem kommunistischen System, in dem es keine Individualität, keine Menschlichkeit geben durfte, dass da jemand war, der dich als etwas Besonderes wahrnahm und sich für dich interessierte. Oder wir gingen ins Museum. Oder in den Park.“¹⁹

Marbe nutzte folglich sowohl ihren Einzel- als auch den Gruppenunterricht als Möglichkeit zu einer umfassenden und ganzheitlichen Persönlichkeitsbildung, also zu etwas, das im kommunistischen System eigentlich undenkbar war.

„Sie sorgte auf ihre Art dafür, dass das reichhaltige rumänische Geistesleben der vorkommunistischen Zeit nicht verlorenging, gab uns Bildung, weckte unser Interesse für alle Formen der Künste. Musik war da nur eine von vielen Möglichkeiten, den Geist zu schulen“,²⁰ betont Dinescu. „Man hat nicht nur über Musik gesprochen, und trotzdem hat man Musik absorbiert.“²¹

So war es für Violeta Dinescu ein Glücksfall, dass sie nach Abschluss ihres Studiums von den kulturpolitischen Entscheidungsträgern angewiesen wurde, ein Jahr als Privatschülerin bei Marbe zu bleiben. Gefragt, was das Wichtigste ist, das sie von Myriam Marbe für ihr eigenes Komponieren gelernt hat, antwortet Dinescu:

„Marbe hat so lange Geduld mit uns gehabt, bis sie das Gefühl hatte, das wir das Eigene gefunden haben. [...] Was sie einem vermittelte, war das Gefühl der Wahrfähigkeit. Sie hat nicht zugelassen, dass man etwas machte nur so. Sie erkannte, wenn etwas nicht echt war oder authentisch“.²² Und vor allem hat sie „mir geholfen, eine Art innere Instanz [dafür] zu entwickeln“.²³ Und sie ergänzt: Schließlich „kann

19 Kadja Grönke, Interview mit Violeta Dinescu vom 13. Dezember 2012.

20 Ebda.

21 Kadja Grönke, Interview mit Violeta Dinescu vom 2. Juni 2013.

22 Kadja Grönke, Interview mit Violeta Dinescu vom 1. Mai 2013.

23 Ebda.

man nicht immer eine Myriam bei sich haben“, die einem hilft. „Dann musst du es dir selbst sagen“.²⁴

Diese Suche nach dem Authentischen beinhaltet einen starken Respekt vor den künstlerischen Äußerungen anderer – etwas, das Myriam Marbe all ihren Schülern entgegengebracht hat und das auch Violeta Dinescu Umgang mit Studierenden und Kunstschaffenden auszeichnet.

Auch in den bislang drei Werken, die Violeta Dinescu dem Andenken ihrer Lehrerin und Freundin gewidmet hat, versucht Dinescu in keiner Weise, die Tonsprache Marbes zu imitieren. Stattdessen schreibt sie Musik, in der sich Marbes Art zu sein, zu denken und zu arbeiten im Modus der eigenen, Dinescu'schen Ausdrucksweise spiegelt.²⁵ Einer besonderen Facette dieser Interferenz zwischen dem Fremden und dem Eigenen soll nachfolgend anhand der Komposition *et pourtant c'est mieux qu'en hiver ...* [*Und trotzdem ist es besser als im Winter ...*] für Saxophon, Cello und Klavier aus dem Jahr 1998 nachgegangen werden.

24 Ebda.

25 Dinescu kommentiert: „*et pourtant c'est mieux qu'en hiver ...* ist eine Art Psychogramm, eine Hommage an Myriam Marbe, ein musikalisches Porträt und zugleich ein imaginärer Monolog geworden. Ich fühlte damals, ich müsse dieses Stück so gestalten und so nennen. Ich habe Myriam Marbe darin nicht zitiert, und es gibt auch keine Spur ihrer Art, musikdramaturgisch zu denken. Doch ich habe die Musik ‚erfunden‘, indem ich daran dachte, wie sie mit Menschen umging und sich mitteilte. Daran möchte ich erinnern. Auch an ihre Gabe, mit anderen in intensiven Kontakt und Austausch zu kommen, wobei es ihr stets gelang, Unnötiges zu vermeiden und direkt zum Essenziellen vorzudringen.“ Abgedruckt im Booklet der CD *Unfinish fini des BOVIARTrío* (Daniel Bollinger, Klarinette, Julian Arp, Violoncello, Gerhard Vielhabe, Klavier), gwk (Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Kulturarbeit e. V.) / ClassicClips 2013.

In memoriau Augustin Mante

et pourtant c'est mieux qu'en hiver ...

pour saxophone alto, violoncello et piano

Violeta Dinescu

The image shows a handwritten musical score for three instruments: saxophone alto (Mib), cello, and piano. The score is divided into two systems. The first system includes staves for saxophone (Mib), cello, and piano. The second system includes staves for cello, saxophone (Mib), and piano. The music features various dynamics (pp, mf, mp) and performance instructions like 'Rubato', 'vib.', and 'senza vib.'.

Abb. 1: Violeta Dinescu, *et pourtant c'est mieux qu'en hiver ...*
pour saxophone alto, violoncello et piano (1998), S. 1

The image displays a musical score for three instruments: Saxophone (Sax. Mib), Cello, and Piano. The score is divided into two systems, each containing three staves. The first system covers measures 2 through 5, and the second system covers measures 6 through 10. Measure numbers are indicated by circled numbers (2, 5, 10) above the staves. The saxophone part features melodic lines with dynamic markings such as *mf* and *pp*. The cello part includes sustained notes and a section marked *siacile*. The piano part provides harmonic accompaniment with various textures and dynamics like *mp* and *mf*. The score includes detailed notation for fingerings, breath marks, and articulation, along with performance instructions like *mp*, *mf*, *pp*, and *siacile*.

Abb. 2: Violeta Dinescu, et pourtant c'est mieux qu'en hiver ..., S. 2

The image displays a musical score for three instruments: Saxophone (Sax. Mib), Cello, and Piano. The score is divided into three systems, each containing three staves. The first system covers measures 15 to 18. The second system covers measures 19 to 21. The third system covers measures 22 to 24. The saxophone part features melodic lines with various dynamics (mp, f, pp, pp semplice, ancora pp) and articulations (trills, slurs). The cello and piano parts provide a rhythmic accompaniment with sustained notes and slurs. The tempo is marked 'Tranquillo'. Measure numbers 15, 20, and 24 are circled. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Abb. 3: Violeta Dinescu, et pourtant c'est mieux qu'en hiver ..., S. 3

The image displays a handwritten musical score for three instruments: saxophone (Sax. Mib), cello, and piano. The score is organized into three systems. The first system shows the initial entries of the instruments. The second system, marked with a double bar line and a circled number 25, features a tempo change to 'Tempo I' and includes dynamic markings such as 'mf' and 'ff'. The third system continues the piece with various dynamics like 'mp' and 'p', and includes performance instructions like 'simile' and 'ad. bb'. The notation includes complex rhythmic patterns, triplets, and slurs across all three staves.

Abb. 4: Violeta Dinescu, et pourtant c'est mieux qu'en hiver ..., S. 4

Die Musik beginnt eher zögerlich, die Instrumente setzen nacheinander ein und suchen quasi ihren Klang. Auch die ersten rubato dahintropfenden Töne des Klaviers und seine bebenden Repetitionsnoten wirken noch wie ein Einstimmen auf das, was folgt. Erst mit dem zweiten Einsatz des Cellos (S. 1, 2. System) scheint die Musik Gestalt anzunehmen, und zwar die eines freien Monologs, in dem das Cello sehr unterschiedliche Klanggesten und Klangfarben erprobt.

Auf der zweiten Partiturseite wechselt der Monolog in die Stimme des Saxophons. Parallel dazu wiederholen die anderen Instrumente für die Dauer der schlangenlinienartigen Pfeile frei einen vorab festgelegten Kompositionsbaustein, der einerseits aus brandungsartigen Klangwellen des Klaviers, andererseits aus einer absteigenden Skala des Cellos und Klopferäuschen besteht. Unmerklich geht der Monolog schließlich wieder in die Verantwortung des Cellos über.

Die jeweilige Solostimme bewegt sich also in einem assoziationsreichen Klangraum, der durch seine Gestik, seine repetitive Gestalt und die fehlende metrische Struktur etwas Naturhaftes, organisch Werdendes hat. Dieser Klangraum bettet das Tasten und Suchen des Monologs in einen tragfähigen, aber flexiblen Rahmen ein, so dass die monologisierende Stimme nie allein ist. Man könnte vielleicht sagen: Alle drei Instrumente scheinen sich – gemeinsam einsam und nebeneinander her, aber mit einer gewissen Empathie füreinander – auf die Suche zu machen.²⁶

Intern ist diese Suche geprägt durch einen großen Reichtum an Klangfarben, die Tendenz zu abwärts gerichteten Gesten (auch aufspringende Klänge rutschen letztlich wieder in die Tiefe) sowie durch eine reduzierte Lautstärke, ein tempo rubato und einen grundsätzlich gemäßigten Grundpuls. Dadurch verströmt die Musik eine gewisse Melancholie, in der die jeweilige Solostimme, ohne je wirklich allein zu sein, dennoch Einsamkeit assoziiert.

Die beschriebenen Kompositionsverfahren prägen weitgehend die gesamte Partitur. Nur einzelne Passagen nehmen unvermutet einen anderen Gestus an – wie beispielsweise im Cello der Aufschrei der Qual am Ende.

Befragt, warum ihre Werke häufig diesen Beiklang von Traurigkeit haben, führt Violeta Dinescu diesen Eindruck auf ihre allerersten Klangerfahrungen zurück, die gesättigt waren von der traditionellen Musik Rumäniens:

26 Daher ist der Monolog auch nicht einem einzigen Instrument anvertraut, sondern alterniert zwischen Cello und Blasinstrument, als ob er aus der Resonanz des Klangraums neue Anregungen gewinnt. – Unter <http://www.youtube.com/watch?v=hGDdizFbEnE> (24. Juni 2013) gibt es eine nicht autorisierte, aber durchaus der Intention der Komponistin gemäße Version der Komposition mit dem Ensemble *Trio Contraste* (Klavier, Flöten, Schlagwerk), bei der die Interpreten die Cellostimme zwischen Flöte und Perkussion aufteilen. Bei aller Bewunderung für diese Deutung fehlen die Seele des Cellos und die Zerriebenheit seines Singens und Sagens. Dafür birgt die Version für Flöte, Klavier und Schlagwerk mehr Klarheit.

rig?“²⁷ „Und das stimmt. Irgendwie ist immer eine traurige Aura um diese Töne.“²⁸ „Im Grunde genommen seit ich überhaupt schreibe, es gibt eine Traurigkeit in dieser Musik.“²⁹ „Meine Kindheit habe ich die meiste Zeit bei meinen Großeltern verbracht, weil meine Mutter viel krank war. Da war um mich herum sehr viel Musik [...]. Meine Großeltern wohnten in einem Dorf mit einer einzigen Straße, auf der gingen immer die Begräbniskapellen. Frauen, die geklagt haben, und Gruppen von Musikern begleiteten die Begräbnisprozession. Wenn ich das von ferne hörte, bin ich immer ans Tor gegangen und habe zugehört. Man hörte es lange Zeit: Die Musik näherte sich und entfernte sich. Blechbläsermusik ist daher für mich immer assoziiert mit dieser klagenden Aussprache.“³⁰

Eine weitergehende Deutung von *et pourtant c'est mieux qu'en hiver ...* darf den Titel des Werks nicht außer Acht lassen. Wie so oft bei Dinescu handelt es sich um ein Zitat, das auf einen präexistenten literarischen Text und dessen Kontext verweist und zugleich freie Assoziationen zulässt. Ziel einer solchen Titelwahl ist es, die Imagination zu sensibilisieren und die Kreativität der Interpreten anzuregen. Im Falle von *et pourtant c'est mieux qu'en hiver ...* kommt hinzu, dass der Titel auf einen biographischen (auf Marbe bezogenen), zusätzlich aber auch auf einen autobiographischen (auf Dinescu bezogenen) Subtext verweist, denn es handelt sich um eine Zeile aus einem Brief Marbes an Dinescu, der heute im Sophie Drinker Institut in Bremen aufbewahrt wird.³¹

Wenn der Titel des Werkes eine Zeile aus einem privaten Brief zitiert, dann lässt sich das Monologisieren vielleicht als eine menschliche Stimme verstehen, die sich behutsam an Wörter, Sätze und Aussagen herantastet. Dieser Monolog verhält aber nicht ungehört, sondern ist eingebunden in ein Umfeld, in dem die Stimme ungefährdet ihren Ort und ihre Sprache suchen kann. Der ideelle Raum, in dem sich die Stimme bewegt, erweist sich also als ein Raum, der ein solches nuancenreiches Monologisieren begünstigt, denn er trägt die Suche der Einzelstimme, zeigt eine Art empathische Resonanz und öffnet sich dem, was gesagt werden soll.

Ein solcher Resonanzraum könnte in der Tat ein Brief an eine vertraute Person sein, denn beim Schreiben setzen wir voraus, dass das ferne Gegenüber sich uns öffnet und uns erlaubt, auch für Trauriges, Nachdenkliches oder sehr Persönliches einen Ausdruck zu suchen. Aber auch andere Deutungen sind möglich.

27 Kadja Grönke, Interview mit Violeta Dinescu vom 2. Juni 2013.

28 Kadja Grönke, Interview mit Violeta Dinescu vom 19. Mai 2013.

29 Kadja Grönke, Interview mit Violeta Dinescu vom 2. Juni 2013.

30 Kadja Grönke, Interview mit Violeta Dinescu vom 19. Mai 2013.

31 Sophie Drinker Institut Bremen, Nachlass Marbe, Appendix IV (Programmhefte, Rezensionen etc. 1997–2001), Nr. 25.

Zu der Komposition existiert eine offizielle Werkeinführung der Komponistin, die viel aussagt über die Subjektivität von Erinnerungen. Aber gerade aus der Diskrepanz zwischen Erinnerung und Faktenlage entsteht ein ganz besonderes Bild von Myriam Marbe, welches das hier umrissene Porträt abrundet.

„*et pourtant c'est mieux qu'en hiver ...* habe ich geschrieben, weil ich nicht anders konnte“, erinnert sich Dinescu.

„Das war in der Zeit, als mich John Kelly³² gebeten hat, für sein Ensemble zu schreiben. Ich habe ein Saxophonquartett für ihn gemacht, und dann hat er mich gebeten, noch etwas zu schreiben. Und ich habe gewusst, ich werde etwas tun, das mit Myriam zu tun hat. Ihr Tod [am 25. Dezember 1997] hat mich sehr überrascht. Wir hatten uns gerade getroffen, zwei Wochen vorher, und hatten verabredet, dass sie [zu mir] nach Oldenburg kommt.“³³

Der Einführungstext Violeta Dinescus stammt aus dem Winter 2012/13:

„Der Titel *et pourtant c'est mieux qu'en hiver ...* zitiert ein Fragment aus einem Brief von Myriam Marbe, den ich im Sommer 1989 bekam. Mit dem ihr eigenen Humor hat sie mir damals geschrieben, wie schwer für sie alles sei, wie mühevoll der Alltag, die immer wiederkehrenden Anforderungen [...]. Nach dieser ironischen Klage (es waren damals die härtesten Zeiten in Rumänien, im eisigen Winter war es draußen ‚wärmer‘ als im Hause) schrieb sie nicht zufällig auf Französisch: *et pourtant c'est mieux qu'en hiver ...* [*Und trotzdem ist es besser als im Winter ...*]³⁴.

Im persönlichen Gespräch betont Dinescu noch im Sommer 2013:

„Dieses Stück ist ohne Text, aber es erzählt die Geschichte, die hinter diesen Worten – *et pourtant c'est mieux qu'en hiver ...* – zu finden war. [...] Damit hat sie geschrieben, dass sie Schwierigkeiten hat, aber die Schwierigkeiten, die sie beschrieben hat, waren nicht die, die sie eigentlich gemeint hat. [...] Es war bittere Ironie und eine Klage ums Dasein – und gleichzeitig ihre Art, alles im Leben humorvoll zu sehen.“³⁵

Für Violeta Dinescu bedeutet diese Briefzeile also eine verborgene Botschaft, deren doppelte Bedeutung dadurch hervorgehoben wird, dass sie dem einzigen französischsprachigen Satz in dem ansonsten rumänisch geschriebenen Brief anvertraut ist. Unter dem Deckmantel einer ganz privaten Klage über ihre Alltagsprobleme versteckt Marbe – so Dinescus Interpretation – einen Hinweis auf die bittere Hoch-

32 John-Edward Kelly war von 1981 bis 1991 Altsaxophonist des 1969 gegründeten *Raschèr Saxophone Quartet* und gründete 1994 das *Alloys Ensemble* (Saxophon, Cello, Klavier und Perkussion).

33 Kadja Grönke, Interview mit Violeta Dinescu vom 2. Mai 2013.

34 Abgedruckt im Booklet der CD *Unfinish fini*, siehe Anm. 25. Der Textentwurf Dinescus datiert vor dem 30. Januar 2013, Redaktion durch Susanne Schulte.

35 Kadja Grönke, Interview mit Violeta Dinescu vom 2. Mai 2013.

Zeit des rumänischen Polizei- und Überwachungsstaats, die 1989 kulminiert. Mit dem „Winter“ ist in den Augen Dinescus also nicht die Jahreszeit gemeint, sondern die politische Erstarrung; und die Formulierung, dass es Marbe trotz aller Alltagsbelastungen derzeit immer noch besser gehe als im Winter, bedeutet für Dinescu nichts anderes, als dass Marbe zur Zeit des Briefs von der Staatsmacht offenbar relativ wenig behelligt wurde, dass aber der nächste Winter, die nächsten persönlichen Schikanen zweifellos kommen würden. Solche doppeldeutige Art zu sprechen ist in Überwachungsstaaten eine häufig geübte Praxis, Wahrheiten zu sagen, ohne sie auszusprechen. Die Deutung erscheint auf den ersten Blick also plausibel.

Ein Blick auf das Brieforiginal beweist jedoch, dass die von Dinescu genannten Fakten durch die Erinnerung gefiltert und verzerrt sind. Erstens stammt der Brief Marbes nicht etwa aus dem Sommer 1989, ein halbes Jahr vor der rumänischen Revolution, die im Dezember 1989 zum Sturz Ceaușescus führte, und ist folglich keineswegs in der politisch krisenhaftesten Phase der rumänischen Geschichte geschrieben. Vielmehr sind die Zeilen auf den 22. September 1997 datiert – eine politisch und persönlich vergleichsweise entspannte Zeit – ein Vierteljahr vor Marbes plötzlichem Tod. Und die Worte sind auch nicht etwa auf Französisch, sondern genau wie der Rest des Briefes auf Rumänisch verfasst.

Die unbewusste Umdatierung, Umdeutung und Übersetzung von Marbes Brief sollte freilich nicht als Erinnerungslücke oder gar als bewusste Verkehrung der Tatsachen verkannt werden. Vielmehr sagen die Unterschiede zwischen Faktenlage und Narration etwas Entscheidendes über Violeta Dinescus Erinnerung an Myriam Marbe. Denn auffällig ist, dass Dinescu in keinem Augenblick darauf hinweist, dass es sich um den letzten Brief der Lehrerin und Freundin an sie handelt. Sie hebt nicht den Vermächtnis-Charakter und damit die eigene, stark emotionale Beziehung hervor, sondern nutzt die Worte „Dar tot e mai bine decât la iarnă!“³⁶ dazu, das grundsätzliche Porträt eines Menschen zu umreißen, der Schweres durchmacht, aber dennoch seine menschliche Aufrichtigkeit nicht verliert und auf hintersinnig-kluge Weise eine Botschaft über das Leben in Rumänien überliefern will. Indem Dinescus Unterbewusstsein das rumänische Zitat zudem ins Französische übersetzt – nicht zufällig die Sprache der rumänischen Kulturelite im 19. und 20. Jahrhundert –, werden Geist, Kulturbewusstsein und Humanität als entscheidende Gegenkräfte gegen Unkultur und Unmenschlichkeit des Regimes beschworen.

Auf diese Weise kristallisiert sich in dem Titel *et pourtant c'est mieux qu'en hiver ...* und in Violeta Dinescus dazugehöriger, 15 Jahre später verfassten Deutung nicht etwa eine falsche Erinnerung, sondern die Essenz dessen, was Violeta Dinescu zu Myriam Marbe erinnert und überliefert haben möchte.

36 Brief Marbe, S. 2; wie Anm. 31.

Dazu passt auch, dass Dinescu Kommentar die Niederschrift des eigenen Werks um Jahre nach hinten verlegt.³⁷ Zwar komponiert sie *et pourtant c'est mieux qu'en hiver ...* 1998, also in dem Jahr nach Marbes Tod, aber die Erinnerung entzerzt 2013 in dem Werkkommentar die Ereignisse und rückt ihre Hommage an die Lehrerin in eine objektiviertere Distanz, die zu dem objektivierten, allgemeingültigen Bild passt, das sie von Myriam Marbe in die Erinnerung einbrennen möchte.

Und so ist der zentrale Satz des Werkkommentars sein Schlusssatz: „Meine Musik gewordene Erinnerung an sie [Marbe] gleicht einem Palimpsest: Je mehr man zu entziffern versucht, desto mehr findet man – und man wird immer neugieriger.“³⁸

Tatsächlich macht der zeitliche Abstand zwischen Werk und Kommentar aus diesen beiden Erinnerungs- und Bedeutungs-Ebenen ein „Palimpsest“, also ein von zweiter Hand überschriebenes altes Manuskript, bei dem durch die Überschreibung ein Fragment des Subtextes lesbar bleibt. Beide Schichten – und zwar dezidiert beide Schichten gemeinsam – bleiben der Interpretation zugänglich und bedürftig; sie ergänzen einander und profitieren durch den Austausch.³⁹

Deshalb vermittelt der Versuch, die Zweiheit von Komposition und Werkkommentar zu deuten, eine doppelte Erkenntnis sowohl über die Lehrerin als auch über ihre Schülerin. Aus der ursprünglich intendierten Hommage an Myriam Marbe entwickelt sich ein schillerndes Ineinander von Klängen, Bildern und Deutungen, das Dinescu zentral dazu nutzt, sich ihrer eigenen Erinnerung an Marbe zu vergegenwärtigen, sie festzuschreiben und der Welt zu überliefern. Immanent stellt sie sich damit aber auch selbst in eine Traditionslinie, die sie aus vollem Herzen bejaht: „Ich war in totalem Einklang mit Myriam, weil ich ähnlich wie sie gefühlt habe. Eindeutig haben wir uns deshalb so gut verstanden.“⁴⁰

37 „Jahre später hat mich John Kelly gebeten, für sein Trio [...] ein Stück zu komponieren“. Booklet der CD *Unfinish fini*, wie Anm. 25.

38 Ebda.

39 Das gilt auch für spätere Werkkommentare. Während Dinescu im Booklet-Text von 2012/13 ausdrücklich vermerkt: „Nach dieser ironischen Klage [...] schrieb sie [Marbe] nicht zufällig auf Französisch: ‚et pourtant c'est mieux qu'en hiver ...‘“, kommentiert sie im Sommer 2019: „Als ich das Stück komponiert habe, wusste ich, dass ich [für mein Werk] diesen Titel (Fragment) nehmen werde ... aber wollte es nicht auf Rumänisch schreiben, da es [...] nicht gut klingt ... und man braucht sowieso einen Titel, den man versteht [...], und so habe ich [...] die französische Sprache benutzt“ (Mail an Kadja Grönke vom 6. Juni 2019). Diese aktuelle Betonung von Wohlklang und Verständlichkeit marginalisiert den Zitatcharakter des Werkstitels, und Marbes Worte werden vom (auto)biographischen Subtext und Prätext zum poetischen Motto umgedeutet. Die mehrfachen Umakzenturierungen der eigenen Partitur scheinen demnach Teil eines unabgeschlossenen Prozesses zu sein, durch den Violeta Dinescu das Werk, das ihr am Herzen liegt, für sich lebendig und aktuell erhält.

40 Kadja Grönke, Interview mit Violeta Dinescu vom 19. Mai 2013.

Violeta Dinescu und Eva-Maria Houben im Gespräch

Erinnerungen an Myriam Marbe

Eva-Maria Houben: Du hast bei Myriam Marbe Kompositionsunterricht gehabt. Das ist sehr spannend – und bestimmt kannst du einiges aus der Erinnerung berichten. Wie war Myriam Marbe als Kompositionslehrerin? – Was hat sie euch beigebracht?

Violeta Dinescu: Myriam bekam sehr spät diese Aufgabe, im Conservatorium Ciprian Porumbescu (heute: Nationale Musikuniversität Bukarest) Komposition zu unterrichten. Ich kam zu ihr, als sie ihr zweites Jahr angefangen hatte; sie hatte also nur ein Jahr Erfahrung mit Kompositionsunterricht. Vorher hatte sie im Conservatorium Kontrapunkt unterrichtet. Sie wirkte auf mich dennoch vollkommen souverän. Aber wenn du mich danach fragst, was ich gelernt habe, dann kann ich sagen: fast nichts. Denn: Myriam Marbe hat uns nicht das Komponieren beigebracht. Ich glaube auch: Das Komponieren, die Kompositionstätigkeit eines Menschen kann man nicht lehren, sondern eher hervorrufen. Und genau das hat Myriam gemacht. Sie hatte die Gabe herauszufinden, was jemand zu sagen hatte. Dann ist sie fast psychoanalytisch, psychotherapeutisch vorgegangen. Sie war gleichzeitig sanft und streng. Sie war uns ein Beispiel, indem sie selbst unglaublich viel arbeitete. So wurde sie ein Vorbild für uns. Sie lehrte uns, wie man brennend und intensiv an einer Sache arbeitet und die Arbeit nicht loslässt.

Eva-Maria Houben (nachfolgend E.M.H.): Welche Kollegen von Myriam Marbe waren etwa zeitgleich am Conservatorium Ciprian Porumbescu?

Violeta Dinescu (nachfolgend V.D.): Zugleich waren u. a. auch Anatol Vieru, Aurel Stroe, Dan Constantinescu, Tiberu Olah, Ștefan Niculescu dort tätig.

E.M.H.: Bei Myriam Marbes Kompositionen fallen mir die avancierten Notationstechniken auf.

V.D.: Alle diese Komponisten, die zu der Zeit am Conservatorium lehrten, hatten eine ganz eigene Schreibweise. Myriam Marbe sticht durch ihre besondere Art hervor, mit Klängen umzugehen. Sie bevorzugte auch unkonventionelle Schreibweisen, ein gutes Beispiel dafür ist *Ritual für den Durst der Erde* für 7 oder 14 Stimmen, Responsorienchor und Schlagzeug aus dem Jahr 1968.

E.M.H.: Deutlich wird, dass Myriam Marbes Kompositionen oft in irgendeiner Weise das Thema Zeit behandeln: Musikalische Zeitverläufe in ihrer Unterschiedlichkeit, Stillstand der Zeit (und deren Fortschreitung dann wieder), Zeitebenen ... Hast du eine Erklärung dafür, warum sie sich so häufig mit der Zeit in ihren Werken auseinandersetzt?

V.D.: Eine Erklärung dafür könnte sein, dass sie immer auf der Suche war. Die Zeiten in Rumänien, von denen hier die Rede ist, waren kaum zu ertragen. Myriam entstammte einer intellektuellen Familie, war von daher in einer Gefahrenzone. Sie musste gezwungenermaßen versuchen, in dieser Gefahrenzone zu leben. Die Konsequenz daraus: Ein bewusster Umgang mit divergenten Zeitebenen, eine bewusste Wahrnehmung der Vergangenheit. Zeitebenen und Zeitschichten miteinander verbinden zu können – das war nicht nur eine musikalische Angelegenheit, die sich in der Kompositionstechnik niederschlug, nein, das war direkt auch eine Überlebensstrategie.

E.M.H.: Es gibt viele Stellen in ihren Kompositionen, in denen die Zeit aufgehoben zu sein scheint: Fermaten, rotierende Elemente, zirkuläre Formen.

V.D.: Man will sich in Oasen begeben, damit man den Schmerz aushalten kann. Sie hatte ein schweres Schicksal. Die Sehnsucht nach Unbegrenztheit war auch für sie eine Möglichkeit der Selbsttherapie, ein Weg, neue Energien zu schöpfen.

E.M.H.: Was geschah mit Myriam Marbe vor der sogenannten Wende? Durfte sie Kontakte zum Westen haben?

V.D.: Das ist das Interessante: Ja, sie durfte! Durch die Verbindung mit Detlef Gojowy hatte sie viele Vorteile. Der hat sie so viel wie möglich unterstützt. Über ihn hat sie Kontakt zum WDR bekommen. Das war für sie natürlich mit einigen Privilegien verbunden. Außerdem hat sie den Gedok Kompositionspreis in Mannheim gewonnen. Die Strategien des kommunistischen Regimes waren schwer zu durchschauen: Es war immer auch möglich, ein Visum zu erhalten, selbst dann, wenn man nicht mehr damit rechnete. Die Behörden hatten das Ziel, Angstzustände zu erzeugen. Man war eigentlich nie sicher, ob man ein Visum bekam oder nicht.

E.M.H.: Sind diese Ängste bei Myriam sichtbar gewesen? Oder eher nicht?

V.D.: Myriam hat immer gewusst, was passiert, hatte aber die innere Souveränität, die ihr selbst und anderen geholfen hat. Sie hatte auch die Gabe, sich verschlüsselt auszudrücken. Und hatte einen siebten Sinn für das, was man bei den Personen, mit denen sie in Kontakt kam, aussprechen durfte und was nicht.

E.M.H.: Wie war Myriam Marbes Position im Komponistenverband?

V.D.: Sie hat dort eine Art Zuflucht gehabt, sie war dort sehr anerkannt. Sie hatte es nie nötig zu kämpfen oder sich durchzusetzen. Das Thema Frau in der Musik oder Gender-Studies gab es überhaupt nicht. Auch in der Schule war nie die Rede davon.

Myriams Existenz als Komponistin war selbstverständlich und wurde nie angezweifelt. Myriam war sehr früh anerkannt, in ganz jungen Jahren schon.

E.M.H.: Wo hat sie in Bukarest gelebt?

V.D.: Sie hatte ein sehr schönes Haus in Bukarest, das Haus der Familie. Das war eine Oase im Zentrum der Stadt. Ein sehr offenes Haus: Sie hat regelmäßig und großzügig Leute eingeladen.

E.M.H.: Ich habe den Eindruck, wenn ich allein einige Werktitel vergleiche, dass Myriam Marbe ein sehr religiöser Mensch war.

V.D.: Sie hat alle christlichen Feste sehr treu eingehalten. Sie war Halbjüdin: Ihr Vater war Jude. Ich glaube nicht, dass man sie in irgendeiner Weise einordnen könnte. Sie hat, wie gesagt, die christlichen Feste gefeiert, hatte eine besondere Art von Gläubigkeit, hat vielleicht für sich selbst eine Art umfassender Gläubigkeit hervorgebracht, die viele Konfessionen, ja Religionen umspannte. Es war eine ökumenische Haltung, aber wenn ich ökumenisch sage, so ist damit noch zu wenig gesagt. Sie verband Religionen – für sich; über den christlichen Aspekt hinaus. Immer bewegte sie sich zwischen den Welten: Juden haben sie nicht wahrgenommen, weil sie keine jüdische Mutter hatte; und Christen haben sie nicht wahrgenommen, weil der Vater Jude, genauer: Sepharde war.

E.M.H.: Und die Kommunisten? Haben sie solche Art von Religiösität akzeptiert?

V.D.: In Albanien zum Beispiel gab es schlimme Verfolgungen von Christen, bei Taufen etwa. Aber in Rumänien waren Kirchen offen. Dennoch wusste man, dass man aufpassen musste. Wenn man zur Messe ging, dann konnte einem jederzeit jemand auf die Schulter klopfen und sagen: „Was machst du da?“ Myriam war eine ausgezeichnete Kennerin der Kirchen in Bukarest, auch eine Expertin in Bezug auf die Kirchenmusik. Wenn man ihre Werke hört, merkt man das. Ihr umfassender religiöser Geist wurde wohl auch von dem Regime als weniger gefährlich eingestuft. Bei ihr war diese Haltung aber auf keinen Fall Kalkül, sondern beruhte auf einer inneren Notwendigkeit.

E.M.H.: Hat Myriam Marbe dezidiert politische Musik geschrieben?

V.D.: Im Allgemeinen nicht. Aber Komponisten haben das Privileg, nicht so klar sein zu müssen wie jemand, der Worte benutzt. Und gerade bei Menschen, die sich nicht in der Öffentlichkeit zu Fragen der Politik äußern, findet man politisch wirksame Musik.

E.M.H.: Ich würde gerne noch einmal auf unsere Gedanken zu Anfang zurückkommen: auf Myriams Wirkung als Kompositionslehrerin und auf die Rolle der Komponistin im Musikbetrieb, gerade auch im Betrieb vor der Wende.

V.D.: Myriam hatte keine große Kompositionsklasse, sie unterrichtete ja auch erst 1972 eine Klasse. Dennoch hatte sie eine große Aussagekraft in der Musik-Szene.

Konzerte waren Treffpunkte, Zentren der Kommunikation. Hier konnte ein Lehrer auch wirksam sein – und das wusste Myriam genau. Ihre Wirkung war bei diesen gesellschaftlichen Ereignissen sehr stark. Ihre Art zu unterrichten hatte außergewöhnlichen Charakter. Man ging zu ihr, um eine bestimmte Kompositions-Haltung zu gewinnen, eine besondere Art, mit Klang umzugehen. Man lernte bei ihr dauerhafte Selbstkritik. Sie begleitete uns auf der Suche nach unserer Musiksprache. Wir lernten: Wir müssen alleine mit uns selbst sein. Die Rolle des Kompositionslehrers war: Hilfe bei der Suche nach der jeweiligen inneren Instanz, durch die wir in die Lage versetzt wurden, uns selber zu korrigieren. Man braucht zu Beginn des Studiums einen Wegweiser; dann kann man später die Reise alleine fortsetzen.

E.M.H.: Glaubst du, dass diese souveräne Haltung und der Erfolg, der ihr beschieden war, auch ausstrahlten? Insofern, dass andere Frauen angestoßen und ermutigt wurden, sich einer Tätigkeit zu widmen, die bis dato eine Domäne der Männer war?

V.D.: Für den Werdegang von Frauen gab es in Rumänien, auch in schlimmsten Zeiten, keinerlei Behinderungen. Es gab auch kein geistiges Klima, das hätte suggerieren können, Frauen könnten nicht auch komponieren. Allerdings: In der Musikgeschichte waren kaum Frauen zu finden, und wir wussten nichts über Clara Schumann oder Fanny Mendelssohn-Bartholdy. Zur Komponisten-Klasse in Bukarest: Es waren immer auch Frauen in den Klassen ausgebildet worden. Aber die Lebensläufe der Komponistinnen haben sich verloren. Es gab sogar Jahrgänge, in denen mehr Frauen als Männer ausgebildet wurden. Woran liegt es, dass in einem Klima, in dem niemand an Gender-Studies dachte, aber auch niemandem in den Sinn kam, Frauen könnten nicht Komposition studieren oder könnten nicht ebenso gut wie Männer komponieren, Lebensläufe als Komponistin so selten waren? Wie gesagt: Die Biographien verliefen sich, Frauen mit ausgezeichneter Ausbildung schienen ihren Beruf dann doch nicht auszuüben. Die Lebensumstände von Frauen waren offensichtlich doch so beschaffen, dass eine regelmäßige spätere Kompositionstätigkeit nicht aufrechtzuerhalten war. Das Beispiel von Myriam Marbes Lebenslauf ist ganz prägnant, weil dieser zeigt, wie Myriam sich gegen alle möglichen Widerstände und Schicksalsschläge gewehrt und sich schließlich durchgesetzt hat. Deshalb ist es auch wichtig, dass die Arbeit von Frauen in diesem geistigen Klima beleuchtet wird. Nicht der musikalische Stil von Myriam war prägend, sondern ihre Haltung, ihr Charakter, ihre persönliche Ausstrahlung wirkten bildend und vorbildlich. Sie wurde auch von ihren Kollegen wahrgenommen, die Myriams Erfolge einzuschätzen wussten.

Ich selber wurde Zeugin einer intensiven und außergewöhnlichen Freundschaft zwischen ihr und Anatol Vieru. Sie haben sich sehr oft bei Myriam getroffen, und ich durfte auch dabei sein. Sie vertieften sich, nicht ohne Spannungen und Überspannungen, in Werkanalysen und Werkbesprechungen nicht nur eigener Werke. Wichtig zu sagen ist, dass diese musikalische Freundschaft Jahrzehnte lang immer intensiver wurde, trotz einer deutlichen Kluft zwischen deren musikalischen Denkweisen.

Ich erinnere mich an mein letztes Treffen mit Anatol Vieru, einige Monate nachdem Myriam verstorben war. Er war völlig niedergeschlagen und äußerte sich mehrfach, wie eine Litanei, hinsichtlich der Aussichtslosigkeit seines eigenen musikalischen Fortlebens. Dies ist nur ein Beispiel für den Zusammenhalt, der umso größer wurde, je stärker der politische Druck war. Das Zusammenhalten war für alle notwendig. Und je größer der äußere Druck war, desto größer wurden der Widerstand und der Wunsch, authentische Werte und Werke zu schaffen. Als Alternative wäre nur Verschwinden in Frage gekommen. Myriams Karriere vollzog sich in einer günstigen Zeit, wenn man ein zweites Mal hinschaut. Auf den ersten Blick sieht man nur die Schwierigkeiten im politischen Umfeld; aber hier, inmitten der Sorgen und Nöte, konnte sie ihr Bestes leisten.

Laura Manolache

Interview mit Myriam Marbe

Musik wirkt unmittelbar, und im Prinzip spiegelt Musik die Persönlichkeit ihres Autors wider. Und doch, wie interessant und nützlich ist es, die Erfahrungen und Ideen eines Komponisten zu erkennen, die in den Klängen versteckt sind und die sich manchmal so schwer entdecken und verstehen lassen. Der Grund meines Interviews lag nicht in meiner Absicht, die Werke von Myriam Marbe zu analysieren, sondern in meinem Wunsch, anhand des Wortes ihr Gedankengut zu erforschen, das von ihrer Musik angedeutet und in ihr verborgen liegt.

Die Auswahl der hier erwähnten Werke erfolgt demnach nicht nach bestimmten Kriterien, sondern mit dem Ziel, eine Thematik zu illustrieren; denn es hätten umfangreiche Kommentare bezüglich Kompositionen wie *Simfonia Ur-Ariadna* (1988) [*Sinfonie Ur-Ariadne*], *Quartett Nr. 4* für Sprecher, Tenor, Posaune, und Schlagzeug, *Preșitorul* [*Der Preisrichter*] nach einem Text von Paul Aristide (1990) oder das *Requiem. Fra Angelico-Chagall-Voroneț* nicht fehlen dürfen, um nur einige Beispiele zu nennen.

Das vorliegende Interview basiert auf Gesprächen, die wir 1990 für eine Radiosendung geführt haben, aber auch auf Gesprächen, die dazu dienen sollen, bestimmte Konzepte zu klären oder einige Ideen hervorzuheben.

Laura Manolache (nachfolgend L.M.): Als Ausgangspunkt unseres Gesprächs wünsche ich mir, dass Sie ein Werk vorschlagen, das Ihnen am Herzen liegt und von dem Sie denken, dass es viel über Sie aussagt.

Myriam Marbe (nachfolgend M.M.): Aus dem Stegreif heraus etwas vorschlagen? Das ist nicht einfach, weil es eine große Verantwortung voraussetzt. Mit ein bisschen Mut werde ich es dennoch wagen: *Serenata – Mica muzică a soarelui* [*Kleine Sonnenmusik*], weil ich dieses Stück liebe wegen des umfassenden Gefühls, das ich da ausdrücken wollte, dieses Gefühl von Verständigung, voller Wärme, und weil es ein kleines Mozart-Zitat einschließt, als Zeichen meiner unendlichen Mozart-Nostalgie.

L.M.: Die vorherrschende Stimmung in der *Serenata* aus 1974 erinnert mich an Ihre kontinuierliche kompositorische Intention, mit erweiterten instrumentalen und vokalen Mitteln, mit zeitgenössischen Techniken eine Musik voller Licht und Hoffnung zu komponieren. In einem musikalischen Porträt über Sie, von Gisela Gronemeyer herausgegeben, habe ich gelesen, dass die meisten Ihrer Werke mit einem Funken Hoffnung enden.¹

The image shows a handwritten musical score for Myriam Marbe's piece 'Serenata - Mica muzică soarelui'. The score is written on 18 staves. The top staff is for voice, with lyrics in Romanian: 'tut / brăz / pond'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. A box around the number '86' is visible at the top left. The score is marked with 'V1' and 'V2' on the right side.

Abb. 1: Myriam Marbe, *Serenata – Mica muzică soarelui* [Serenade – eine kleine Sonnenmusik], S. 7, Ziffer 86

1 Gisela Gronemeyer (Hrsg.), *Myriam Lucia Marbe*, Berlin 1991 (= *Klangportraits*, Bd. 5).

M.M.: Ja, das stimmt, nur möchte ich dies aus der Perspektive zweier Aspekte näher erklären. Der eine gehört zur zeitgenössischen Musik, die in den 1960er Jahren einen sehr strengen Charakter hatte. Es war eine sorgfältig ausgearbeitete Musik, die im Spektrum ihrer Ausdrucksmittel keinen Raum ließ für direkt ausgesprochene Freude und für Spontaneität. Ich hatte nun dieses Bedürfnis. Und es gab noch einen Trieb, der mich leitete: Ich habe mit meiner Musik des Öfteren versucht, das zu realisieren, was in der Ästhetik jener Zeit als unmöglich galt. Das war eine Vorsichtsmaßnahme, um nicht dem Konformismus anheimzufallen, damit ich nicht sklavenartig den üblichen Modellen nachging. Somit hoffte ich, etwas Neues suchen zu können, weiter zu gehen und über meine eigenen Grenzen hinauszugehen.

Sie erwähnten auch diesen Schimmer von Hoffnung, und ich möchte betonen, dass er mehr darstellt als die schlichte Freude, worüber ich schon sprach. Es ist eine Haltung. Ich wünschte mir die Kraft (vielleicht, bzw. hoffentlich ist es mir sogar gelungen), ihn allen meinen Werken einzuprägen, und insbesondere denen, die eine dramatische Aussage beinhalten. In den 1990er Jahren habe ich mir immer häufiger die Frage gestellt, ob wir in unseren Werken nicht offensichtlicher zur Situation unserer Lebensbedingungen Stellung beziehen sollten. Und dann noch eine Frage: Wie soll das erfolgen, da die Sprache der Musik abstrakt ist? In meine Kompositionen schloss ich zu jener Zeit musikalische Elemente mit ein, die ich bis dahin nicht angewandt hatte: den Schrei (im *Quartett* Nr. 2 und in der *Sonata per due*, beide 1985 komponiert) und die Drohung, dargestellt durch ein rhythmisches Ostinato von wiederholten und verstärkten Vierteln, gegen Ende von einer Trommel gespielt (in *Trommelbass*). Alle diese Aspekte, die Formen von Härte vermitteln, werden aber am Ende konterkariert und überwunden, und zwar infolge der Beharrlichkeit, mit der die anderen musikalischen Elemente – man könnte sie „wohltuend“ nennen – ihre Präsenz behaupten. So verwandelt sich zum Beispiel im 2. *Quartett* der Schrei in einen Laut, der sich auf ungefähr eine ganze Minute ausdehnt, und während er zahmer wird, wechselt er seinen Ausdruck und seine Farbe, bis er allmählich wärmer und reiner wird.

Wie Glocken
comme des cloches
comme campane

46 ≈ 120

quasi f arco md sf poco molto sf arco

quasi f <mf sf sf mp

quasi f sf molto poco f reboite/ sanzig

quasi f sf molto

50 poco mf pizz arco

(arco)

(silo)

Abb. 2: Myriam Marbe, *Cvartetul de coarde* Nr. 2, [2. Streichquartett], S. 6, T. 46–54

In den drei Teilen der *Sonata per due* war es meine Absicht, drei Hypostasen einer möglichen Reaktion gegenüber einer gegnerischen Kraft zu zeigen. Das Ende im dritten Teil *Voci* [Stimmen] entwickelt sich stets im piano, aber mit solcher Konsequenz, dass die entstandene Kraft offensichtlich den spontanen und affektiven Gegenkräften überlegen ist – im Vergleich zum „Schrei“ und dem „Klagen“ (im ersten, bzw. im zweiten Teil).

Im *Trommelbass* unterliegt das drohende Pulsieren selbst der Wandlung in Richtung milderer Zonen und erreicht den Höhepunkt mit einer diatonischen Textur (eine Art persönlichem „oiseaux“-Stil). Es ist der Moment, in dem die Trommel (Tom-tom) mit zunehmender Dynamik erklingt, die den Hauch von Vogelgesang zu vernichten droht; doch zeigt sich dieser so beharrlich, dass sich der Angriff der Trommel zurückziehen und verschwinden muss. Der obsessive Rhythmus erklingt weiterhin, jedoch sanft und verinnerlicht, wie ein Herz, das schlägt und schlägt (eine Erinnerung an einen *envoy* von François Villon: „comme un coeur qui bat ...“).

Im Sommer 1990 machte ich auf meiner Rückreise nach Bukarest einen kurzen Aufenthalt in Wien, wiewohl ich mich beeilen musste, weil ich ein Werk für Klarinette und vier Celli, *E-Y-Thé*, zu komponieren hatte, welches zwei Monate später in Deutschland, in Kassel, aufgeführt werden sollte. Ausgerechnet dann, während meines Aufenthalts in Wien, ist in Bukarest die „mineriade“ (der Bergarbeiteraufstand) ausgebrochen! Die furchtbaren Bilder, die man in der Presse und im Fernsehen zeigte, waren grausam und haben mich aufgrund ihrer Brutalität und Absurdität zur ernstesten Überlegung veranlasst, ob in Rumänien tatsächlich eine Wende stattgefunden hatte. Ebenfalls fragte ich mich, ob ich meine Partitur bei meiner Heimkehr nach diesen Geschehnissen einfach frei nach Deutschland würde schicken können oder ob ich mich wieder den alten Regeln der Zensur würde fügen müssen, um die nötigen Genehmigungen zu erhalten. So entschied ich mich für eine Verlängerung meines Aufenthalts in Wien, um mein Werk fertig zu schreiben und es aus Österreich abzuschicken. Ich war wie in einer Falle, denn ich hatte eine Verpflichtung gegenüber Kassel; nur war ich unter derartigen Umständen ganz blockiert und konnte nicht komponieren. Und doch musste ich! Die Lösung war, meine affektive und intellektuelle Anteilnahme in eine schöpferische umzuwandeln. Deswegen beginnt das Stück mit einer Art heiterem Lied, das vielleicht sogar kindisch wirkt. Die von der Klarinette gespielte Melodie wird vom Eingriff der vier Celli zerschmettert, die zu einer unglaublich brutalen Klangfülle anwachsen. Trotz allem erscheint die Melodie wieder, gegen Ende des Werkes, irgendwie verformt, oder sollte ich sagen: verstümmelt. Sie klingt trauriger, aber sie ist auch gereift und – wie auch immer – mit dem Willen zu überleben.

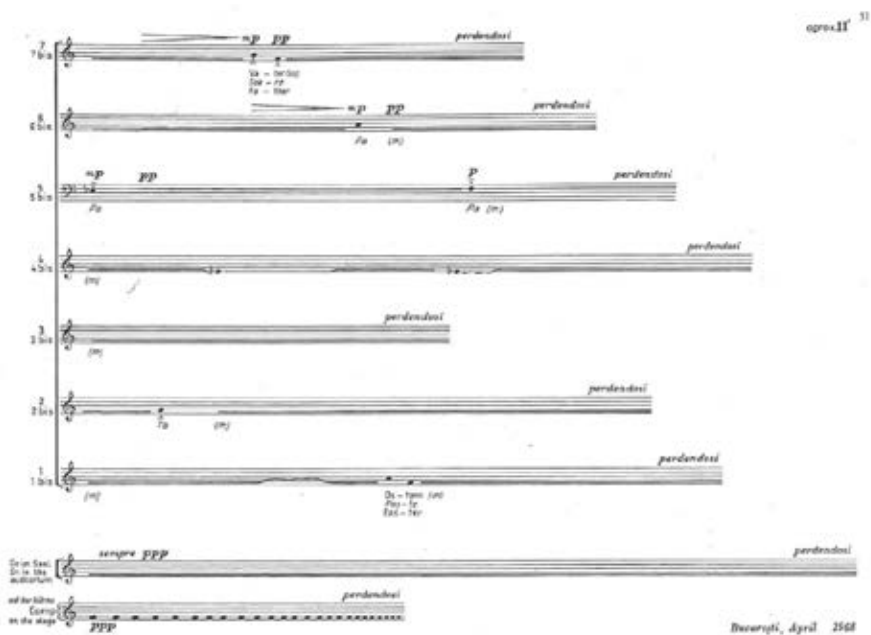


Abb. 4: Myriam Marbe, *Ritual pentru setea pământului* [Ritual für den Durst der Erde], S. 51, Ende

L.M.: Damit wir – so gut es möglich ist – systematisch in Ihr Labor gelangen, bitte ich Sie zu den Anfängen Ihrer musikalischen Biografie zurückzukehren. Was waren die ersten Anstöße, die ersten Kontakte?

M.M.: Sie können vielleicht ein Lächeln in meiner Stimme vernehmen, wenn ich Ihnen auf diese Frage antworte, weil ich meine musikalischen Anfänge der besonderen Atmosphäre in meinem Elternhaus verdanke. Es sind wirklich sehr, sehr liebe Erinnerungen. Meine Mutter Angela Marbe war Pianistin und Klavierlehrerin. Mein Vater, Max Marbe, war Wissenschaftler, ein Arzt, der als Forscher im renommierten Institut *Dr. Cantacuzino* tätig war. Da unsere Wohnung eigentlich ein Nebengebäude im Park des Instituts war, bin ich im Milieu von Ärzten unter der Leitung von Ionescu-Mihăilești aufgewachsen. Alle waren Menschen von hoher wissenschaftlicher und allgemeiner Bildung, aber gleichzeitig auch große Kunstliebhaber (es war ein Institut, in dem Kunst gepflegt wurde, wo Künstler vorbeikamen, z. B. der Maler Dumitru Ghiață oder Gheorghe Oprescu, und wo ebenfalls Musik gemacht wurde). Somit kann man sagen, dass meine Eltern mir zu Hause eine hochwertige künstlerische und intellektuelle Atmosphäre boten. In der Familie wurde Kammermusik gemacht; während meine Mutter manchmal in der Dämmerung die *Dichterliebe* von Schumann spielte, murmelte mein Vater, der die Musik verfolgte, Heines Verse vor sich hin.

L.M.: Kultur war also nicht auf einen einzigen Bereich begrenzt?

M.M.: Richtig. Kultur war das Leben selbst. Es fing an mit der Tasse, aus der man trank, mit dem Gemälde, das an der Wand hing, mit der Sprache und wie man sich äußerte, in der Art des Benehmens und in der Art, auf der man mit den anderen kommunizierte.

L.M.: So wie ich Sie kenne, denn ich war ja Ihre Studentin, kann ich sagen, dass Sie als Lehrerin am Konservatorium Ihrerseits versucht haben, uns mit denselben Sachen bekannt zu machen, indem wir gemeinsam ins Museum gegangen sind, oder anhand der Bildbände, die Sie uns zeigten, oder durch Bücher, die Sie uns empfahlen.

M.M.: Ich fand das selbstverständlich, es liegt im Wesen der Dinge. Ich betrachtete es als einen natürlichen Vorgang in allen Zeiten und als notwendig, so zu handeln. Aber in den Zeiten, als Sie meine Studentin waren, war es meiner Meinung nach noch nötiger, da solche Dinge nicht mehr üblich waren; und noch mehr, es gab entgegengesetzte Kräfte: sie beförderten das Vergessen, verhinderten das Lernen, vernichteten das Denken und entfremdeten den Menschen von den Kriterien des Denkens und dessen Äußerungen. Alle sprachlichen Stereotypen mit ihren bombastischen Wörtern, die von „bescheuerten Radikalen“ – wie wir sie mit Humor nannten – vermittelt wurden, waren nichts mehr als ein System von Dummheiten, um die Leute zu verblöden. Nun, meine pädagogische Methode hat ja Früchte getragen, denke ich. Violeta Dinescu, Maia Ciobanu, Speranța Rădulescu, Mihaela Vosgianian oder Livia Teodorescu sind Argumente dafür.

L.M.: Dieses intellektuelles Millieu, welches Sie im Elternhaus erlebten, haben Sie anscheinend auch als Studentin am Konservatorium wiedergefunden. Ist das richtig?

M.M.: Tatsächlich. Ich hatte Glück, gute Lehrer und gute Mitschüler zu haben, und das war wunderbar.

Meine erste Lehrerin war meine Mutter, sie hat mir Klavierunterricht gegeben. Aber bekanntlich soll kein Kind von den eigenen Eltern unterrichtet werden (gut, wir sprechen jetzt nicht von Mozart, und wir wollen uns nicht mit ihm vergleichen; Mozart übertraf von sich aus alles, was sein Vater ihm hätte beibringen können).

Später stand ich vor der Wahl zwischen Musik und Medizin, denn ich sollte Medizin studieren, um die Recherchen meines Vaters fortzusetzen. Da habe ich ein wenig geschummelt. Im Gymnasium habe ich zwei Jahre in einem Jahr beendet, und konnte somit meinen Vater um Erlaubnis bitten, mich in diesem von mir gewonnenen Jahr ausschließlich der Musik widmen zu dürfen. Es war nicht in betrügerischer Absicht und auch kein schlechter Wille, sondern einfach der richtige Weg für meine wahre Neigung. So kam es zum Studium der Komposition, und die Medizin wurde aufgegeben. Ich war bereits Studentin des Konservatoriums. Zu der Zeit konnte man das Konservatorium besuchen, obgleich man noch ein Schüler im Gymnasium war.

Das heißt, ich studierte am Konservatorium, bevor ich das Abitur hinter mir hatte. Wir befinden uns also im Jahr 1944/45, in der Nachkriegszeit. Der Direktor des Konservatoriums war noch immer Professor Mihail Jora. Er hat sein Augen-

merk auf mich gerichtet. Damals studierte ich Klavier, obwohl es klar war, dass die Zeit nicht ausreichte, um aus mir eine Pianistin zu machen. Wie Sie sehen werden, bin ich eher geneigt, mehr über meine Meister zu reden, die mich auf den Pfad der Komposition leiteten. In direktem Kontakt mit ihnen zu sein, ihre musikalischen Meinungen, ihre Vorstellungen über die Interpretation, ihre Einstellungen, ihren intellektuellen Horizont und ihre Arbeitsdisziplin kennenzulernen, das war fantastisch.

Florica Muzicescu. Wahrscheinlich war ich die schlechteste Schülerin von Florica Muzicescu, meine Erinnerungen sind aber wunderbar. Und damit Sie sehen, wie intelligent und wie offen Florica Muzicescu war, die aber alle fürchteten und deren Wort keinen Platz für Kommentare übrigließ, werde ich Ihnen etwas erzählen. Eines Tages habe ich, die Studentin in Komposition, Bartók sowie auch die Möglichkeit, Polyrhythmen zu machen, entdeckt; dann habe ich einige kleine didaktische Stücke für Klavier, mit Polyrhythmen komponiert und habe ihr diese gezeigt. Es waren Dinge, in denen sie nicht gerade versiert war, d. h. sie gehörten nicht zu ihrem Repertoire oder Interessen. Sie hat sich jedoch ganz offen und interessiert gezeigt und gab mir sogar einige Ratschläge. Das war einer meiner fantastischen Kontakte.

Ebenfalls muss ich **Silvia Căpățână** erwähnen. Dann, obwohl ich nur ganz kurze Zeit mit ihr gearbeitet habe, möchte ich **Muza Ghermani-Ciomac** hier anführen, da sie eine so außerordentlich musikalische und vornehme Person war ...

L.M.: Wenn wir hier bei den Meistern Halt machen, die auf Ihre kompositorische Ausbildung direkten Einfluss hatten, wen würden Sie hier nennen?

M.M.: Es ist unmöglich, alle meine Professoren hier aufzulisten. Es gibt aber einige, an die ich sehr schöne Erinnerungen habe, eben auch von solchen, die nicht meine direkten Professoren waren. Dabei ist es mir eine Freude, mich an Maestro **George Breazul** zu erinnern, der bei meiner Aufnahmeprüfung, die ich mit 14 Jahren machte, anwesend war. Obwohl ich nicht wusste, wer es war, hinterließ er durch die Art und Weise, in der er mich ansprach und sich an mich wandte, einen starken Eindruck auf mich. Leider kann ich jetzt nicht alle meine Erinnerungen wachrufen – so sehr ich einigen von ihnen hier gerne meine Verehrung und meinen Dank äußern möchte.

Im Kontext von brutalen und beschleunigten „Umwandlungen“ (sprich „Vernichtungen“) gewinnt das Profil eines kompetenten Professors, vornehm und ethisch unbeugsam (wenn auch mit dem Risiko, beseitigt zu werden) mehrfach an Wert. Ich werde diejenigen erwähnen, die tatsächlich meine Lehrer in Komposition waren, meine Meister **Mihail Jora** und **Leon Klepper**. (Leon Klepper konnte ich in Deutschland, in Freiburg im Breisgau, besuchen, wohin er ausgewandert war. Er war schon 90 Jahre alt, und ich war froh zu sehen, wie er seinen Geist wach bewahrte und dass er genau so scharfe Ideen und Äußerungen voll feinem Humor behalten hatte.)

Weiterhin möchte ich noch **Tudor Ciortea** sowie zwei weitere sehr bemerkenswerte Persönlichkeiten nennen, die ausschlaggebend für meine Entwicklung waren: **Theodor Rogalski**, den ich nicht nur als Maestro der Orchestrierung erwähnen möchte, sondern auch wegen seiner Persönlichkeit, seiner Vornehmheit, seiner musikalischen Vorstellungen, seiner Meinungen, seiner vornehmen Gesinnung und seiner Sorgfalt in der Auswahl der Werke, mit denen wir uns beschäftigt haben. Dann möchte ich gerne etwas mehr über Maestro **Mihail Andricu** sprechen. Er hat eine große Rolle in der kompositorischen Entwicklung unserer ganzen Studentengruppe gespielt. Ob wir seine Studenten waren oder nicht, gingen wir zu ihm und sprachen ihn an, oder wir besuchten seine Colloquien, wo unsere Ausbildung zum größten Teil erfolgte. Er war es, der eine Verbindung zur neuen Musik schuf und uns für sie öffnete. Seine Schallplattensammlung war bekanntlich beeindruckend. Bei ihm konnte man das komplette Werk von Webern anhören. Um uns einen weiten, sehr weiten Horizont zu verschaffen, ermöglichte er uns auch, viele andere Werke anzuhören, die er häufig selber angeschafft und freundschaftlich weiterverliehen hat; so z. B. de Fallas Werke, denn diese spielten eine wichtige Rolle in der Entwicklung der Musik; ebenda hatten wir die Freude, seine Musik anzuhören, zu entdecken oder Unterschiede zwischen *Amor Brujo* und dem *Konzert* für Cembalo und Kammerensemble festzustellen.

L.M.: Wie weit ging das Studium der Komposition in jenen Zeiten im Konservatorium Bukarest? Wie aktuell waren die Partituren, die sie analysiert haben?

M.M.: Das hing vom Professor ab, d. h. ob er eine offene Einstellung gegenüber der zeitgenössischen Musik hatte, aber auch davon, ob die notwendigen Materialien, d. h. Partituren und Schallplatten zur Verfügung standen. Vergessen wir nicht, dass wir über die ersten Jahre der Nachkriegszeit sprechen, d. h. in blühender stalinistischer, bzw. shdanowistischer Ära; es gab damals einerseits ein ideologisches Verbot bezüglich des Zugangs zu einer bestimmten Art von Musik, andererseits war es auch gefährlich.

Meine Ausbildungszeit wurde eine ganze Zeit lang von quasi-geheimem Unterricht geprägt, den ich bei Maestro Mihail Jora zu Hause erhielt. Wir hatten einen weiteren Treffpunkt bei Aurel Stroe, wo wir aus Leibowitz' Buch über Schönbergs Technik und dergleichen lasen. Bei Maestro Mihail Andricu trafen wir uns, ohne uns zu verstecken, doch gerade deswegen kam es zur Anklage gegen ihn; damals passierte mit ihm das, was auch mit vielen anderen Intellektuellen geschah: Er wurde verurteilt, verspottet, isoliert und zur *persona non grata* erklärt.

Sogar als der shdanowistische Terror einigermaßen nachgelassen hatte (seitens des sowjetischen Rats, vom sogenannten „Komponisten“ Martinov und an Ort und Stelle von anderen ähnlichen Individuen vertreten), mussten wir weiterhin dem Druck derer standhalten, die in ihrem eigenen Interesse diese enge und strafbewehrte Optik behielten. Und so hieß es später, in den 1950er Jahren, bei unseren Kollegen von den bildenden Künsten: „Jungs freut euch! Man hat die Landschaft frei gegeben!“ – wobei wir Musiker uns freuten, weil „Mahler frei gegeben wurde“

(trotz der Behauptung eines Kollegen, der meinte Mahler sei kein Freund der Melodie gewesen, obwohl er selbst niemals Musik von Mahler gehört hatte), und ebenfalls Enescu! Mein Enthusiasmus, mit dem ich das 2. *Streichquartett* entdeckte und anhörte, war groß, und darauf folgte eine ebenfalls enthusiastische Analyse, die ich sehr gewissenhaft für die Zeitschrift *Muzica* schrieb.² Ich wurde jedoch auf die „12 verbotenen Halbtöne“ aufmerksam gemacht, worüber ich weder im Allgemeinen noch im Besonderen in Zusammenhang mit Enescus Musik reden durfte. Der Grund war sowohl die Furcht unserer damaligen Meister vor den geheimnisvollen und gefährlichen „12 Halbtönen“, als auch die Furcht, dass Enescus Musik, aus dieser Perspektive gesehen, ein Alibi für unsere eigene Suche werden konnte, die wir Jugendlichen damals vornahmen. Ich wurde also genötigt, den Ausdruck „12 Halbtöne“ durch „chromatische Komplexität“ zu ersetzen (etwas völlig Verschiedenes), was das Verständnis der Analyse schwierig machte.

Wie Sie sehen, erfolgte unsere ganze Entwicklung unter dem Zeichen des Widerstands und sogar der Gefahr politisch repressiver Maßnahmen. Es war vielleicht nicht so schlimm, denn so haben wir den Wert der Dinge wahrgenommen, so sind wir gründlicher und ernster geworden und hielten besser zusammen; in diesem Kontext war es nicht möglich, Ereignisse leicht und oberflächlich wahrzunehmen und zu erleben.

L.M.: Ich habe einen Katalog Ihrer Werke durchgeblättert, und mir ist aufgefallen, dass die ersten Stücke, aus den 1950er Jahren, zum größten Teil für Stimme komponiert wurden. Hatten Sie eine Vorliebe für dieses musikalische Ausdrucksmittel?

M.M.: Ich bin an dieses Ausdrucksmittel, die Stimme, gebunden, weil – wie mir scheint – es zu den Elementen gehört, durch die am Anfang der Welt die Musik entstand. Die Stimme erlaubt unendliche Möglichkeiten des musikalischen Ausdrucks, und dem zufolge hat sie einen authentischen Charakter. Außerdem mag ich die Stimme, weil ich selbst sensibel für poetische Texte bin; ich habe den Wunsch, Dichtung zu vertonen, adäquate Korrespondenzen zu finden, nicht unbedingt gesungene, auch bildliche oder rezitierte. Das ist wohl der Grund, weswegen ich die Stimme so sehr in Anspruch genommen habe. Aber es kann sein, dass ich ein bisschen faul bin, und die Stimme ist diejenige, die am leichtesten zu prüfen ist, wenn ich komponiere. Ob hier die richtige Stelle ist, ein solches Geständnis zu machen? Das ist jedoch die Wahrheit. Mit anderen Worten, das, was ich für Stimme geschrieben habe, habe ich auch gehört und dann geprüft.

L.M.: Anfangs richtete sich Ihre Aufmerksamkeit auf Arghezi Dichtung, dann George Topârceanus, François Villon.

2 In diesem Band S. 341 ff.

M.M.: Wenn Sie mir schon die Gelegenheit bieten, zu den Anfängen zurückzukehren, möchte ich Tudor Arghezi als ersten ins Auge fassen, denn im Genre des Lieds zu komponieren, so wie es Arghezis Dichtung verdient, wurde irgendwann ausschlaggebend für meinen Stil, dem ich bis heute treu geblieben bin.

Ich kann mich an ein Fest zu Ehren von Tudor Arghezi im Athenäum erinnern; ich drängte mich hinein durch Schwindel, wie auch andere Kollegen, ohne eine Karte zu kaufen, die Eingangstüren einstürmend, und setzte mich auf die Treppen im Saal. Wir waren voller Leidenschaft (später, als ich selber Lehrer war, habe ich mit Bedauern feststellen müssen, dass die Studenten nicht mehr mit derselben Leidenschaft, mit derselben Flamme künstlerische und kulturelle Phänomene um jeden Preis suchten und erlebten).

Zur selben Zeit hörte ich auch *Cântecul din fluier* [Das Flötenspiel] von Mihail Jora, aufgeführt von Lisette Georgescu, die von Maestro Jora selbst am Klavier begleitet wurde. Es hat mir sehr gefallen, und es hat mich beeindruckt; ich hatte ein großes Interesse an solch einer Möglichkeit, Wort und Musik zusammenzufügen, anders als im traditionellen Lied, und es eröffneten sich mir neue stilistische Perspektiven, die sehr viele musikalische Parameter miteinbezogen, d. h. nicht nur die Behandlung der Stimme, sondern auch die klanglichen Elemente wie auch eine Befreiung des pianistischen Schreibens.

Es gab hier keinen traditionellen Klaviersatz mehr, den ich in meinen Werken auch nicht mehr benutzen konnte, weil er nicht mehr zu mir passte; ich war auf der Suche nach etwas Anderem, doch konnte ich es nur schwer finden. Joras Lied hat mir einen Wink gegeben. Dann war ich noch an Fragen der zeitlichen Entwicklung interessiert, d. h. an der Art, in der die Zeit hier einen Ausdruck findet. Die Struktur konnte einer speziellen immanenten Logik folgen, ohne von Phrasen mit symmetrischen Bauformen abhängig zu sein. Außer dem klanglichen Bild und der Verbindung von poetischen Gedanken und Musik hat mir dieses Lied im Allgemeinen auch jenseits des Verhältnisses von Stimme und Klavier sehr viele Lösungen eingegeben. Das kann auch ein Grund sein, warum ich am Anfang so sehr an Arghezis Dichtung hing.

Das Nachdenken über die Beziehung zwischen stimmlichem Ausdruck und den Anfängen der Musik beschäftigte mich, während ich bei dem Festival für zeitgenössische Musik in Rouen war. Es war 1971, in einer Zeit, als die Musik in schwarz-weiß strukturiert, konturiert, gedacht usw. war. Und ich habe eine bildliche Erinnerung daran, wie ich zum Ozean ging – es war im April, also außerhalb der Saison –, dorthin, wo der Hafen voll Yachten war. Weil das Gewimmel der Leute fehlte, wirkte der Hafen jedoch verlassen. Es gab eine leichte Brise, und das Geplätscher des Wassers zwischen den verankerten Booten machte rhythmische Geräusche, die von Metallteilen und Tauen stammten, wie sie gegeneinanderstießen und versetzte rhythmische Wiederholungen ergaben. Nicht alle Geräusche hatten dieselbe Intensität, noch hatten sie denselben Zyklus. Das war der klangvolle Hintergrund meiner Gedanken. Und ich versuchte, diesen Eindruck zu bewahren, als ich diese Idee des Gesangs in einem meiner Werke konkret wiedergeben wollte; eine Umwandlung

vom Geräusch zum Gemurmeln und vom Gemurmeln zum Gesang, dann bis zur Überschwänglichkeit des Singens, vom „Jodeln“, sogar bis zum Schrei. Ich beziehe mich nun auf *Vocabular I [Vokabular]* (1974), in dem ich auf Elemente eines Vokabulars zurückgreife. Ich habe versucht, den klanglichen Hintergrund, das Geräusch des Wassers, durch „präparierte Glocken“ wiederzugeben, d. h. Glocken, an denen ich Stricknadeln, Kettchen, kleine Glöckchen, Stäbchen aus Metall und Bambus angehängt habe; diese führten zu leichten Vibrationen sowie einem Klingeln und wirkten wie schöne, wenn auch ziemlich seltsame Schläge. Dieses Verfahren wurde bis dahin noch nicht benutzt. Es waren die Zeiten, in denen wir alle leidenschaftlich auf der Suche nach neuen Klängen waren, die auf traditionellen Instrumenten hergestellt werden konnten.

Ich hatte eine Partitur für Klavier geschrieben, in der ich einen Effekt einbezog, der aus dem Schlagen der Saiten mit Fingerhüten resultierte. Die Fingerhüte für Klavier, die Stricknadeln an Glocken gefestigt ... und es war schon genug Wasser auf der Mühle, damit in der westlichen Presse (lobende!) Überlegungen mit Bezug auf die „Weiblichkeit“ meines Schaffens erschienen! Gegenüber diesem Hintergrund von präparierten Glocken war die Stimme zu bestimmten Zeiten von einer Klarinette begleitet, also von einem melodischen Instrument, sowie auch vom Klavier, das in diesem Fall gleichfalls als melodisches Instrument zu klingen versuchte.

L.M.: Könnten wir bezüglich der Kompositionstechniken, die Sie sich zu eigen gemacht haben, sagen, dass Sie ebenso wie Ihre Kollegen aus derselben Generation von seriellen Techniken ausgingen, um dann die Welt der Modi vorzuziehen?

M.M.: Ja, das stimmt und trifft auf fast alle meiner Kollegen zu. Es ist so wie mit Scharlach, das in den Jugendjahren unvermeidlich ist. Ich habe ebenfalls einige serielle Lieder niedergeschrieben – die ich niemals mehr abschrieb, ich weiß auch nicht, ob diese noch irgendwo zu finden sind –, denn ich musste ja auch diese Erfahrung mitmachen.

Es gibt selbstverständlich einen Bedarf an Rigorosität, der mich zu dem Zeitpunkt dazu führte, mich einem System zu fügen. Ich betrachtete die Lage als ideal, da in so einem System sowohl die ästhetische Idee als auch die Idee des Ausdrucks, kurz gesagt, die Gesamtidee des Werkes vertreten sein konnte. Es war eine relativ komplizierte Sache, weil jedes Werk seiner eigenen Motivation bedurfte, oder anders, des gewissen persönlichen „pourquoi“, und das nötigte mich, für jedes neue Stück das gewisse „warum“ zu finden, das mit dem „wie“ gleichgestellt werden musste.

Was ich sagen möchte, ist, dass die Dinge jenseits von „entweder seriell oder modal“ betrachtet werden müssen, und zwar aus der Perspektive eines Systems, das man haben muss. Mich hat dieses Suchen in eine Sackgasse geführt, zu einer Krise, weil mir irgendwann die Relativität des Systems aufgefallen ist. Dann musste ich mir die Frage stellen: Warum seriell, warum modal, warum Primzahlen, warum numerische Reihen? Ich hatte eindeutig das Gefühl, dass es nur Hilfsmittel sind, und dass sie mir auf keinen Fall als Alibi dienen können, als – ich wage es zu sagen – Argument oder Vorwand für den Inhalt meines Werkes. Ein Werk darf nicht wegen

– sagen wir – einer schönen Entwicklung einiger numerischer Reihen verstanden werden. Wenn das Werk im Allgemeinen gut gemacht und gut gedacht ist, dann verleiht die numerische Reihe ihm Rückhalt und Struktur. Der Ausdruck steckt nicht in dieser Logik, sondern in dem, was ausgedrückt wird mittels einer bestimmten Logik.

Was ich gerne erwähne, ist, dass trotz der Systeme, die ich benutzt habe, trotz des Gedankens, den ich damals hegte, das System und die Idee des Werkes zusammengehören, dass das System in der Idee des Werkes aufgehen muss. So wird der Ausdruck in nach solchen Kriterien komponierten Stücken (z. B. *Sonata* pentru Clarinet solo [*Sonate* für Klarinette solo], 1964, oder *Sonata* pentru două viole [*Sonate* für zwei Bratschen], 1965), doch irgendwie verzaubernd wirken. Wenn man es anhört, hat man das Gefühl einer improvisatorischen Freiheit, eines schöpferischen Beitrags *sur place*. Diese Tatsache hat mir viel Mut eingeflößt, weil die Notwendigkeit der Strenge als Sicherheit für das Gleichgewicht die Struktur und den Ausdruck unterstützen und nicht verstümmeln würde.

Um einen banalen Vergleich anzuführen: Ich habe immer gesagt, dass ein gut geschnittener Anzug einen jeden gut kleidet, aber er wird dennoch die Form dessen annehmen, der ihn trägt. Und in unserem Fall handelt es sich um den Interpreten. Darin besteht eine weitere meiner Freuden: Mir anzuhören, was der Interpret hervorbringt, was er an Neuem mit sich bringt – denn immer gibt es etwas Neues – zu dem, was ich mir gedacht habe.

L.M.: Haben Sie für bestimmte Interpreten geschrieben?

M.M.: Die Antwort ist „Jein“, wie Sie es vielleicht immer wieder von allen hören werden. Um eine konsequente Entwicklung zu haben, muss man stets und unabhängig komponieren, nicht nur bei „Gelegenheit“. Jedoch sind Gelegenheiten ein Ansporn, und im Fall von Komponisten, die weniger wagen als ich, spielen diese sogar eine rettende Rolle. Auch sind sie wichtig, weil sie einen an bestimmte Termine binden und instrumentale Besetzungen erzwingen, aber sie lassen freien Raum für den eigenen Stil, so dass man seinen eigenen Interessen nachgehen kann.

Noch mehr. Es ist möglich, dass die von einem gewissen Ensemble vorgeschlagene Besetzung eine Erneuerung des Konzeptes und/oder des Stils notwendigerweise herbeiführt, so wie in meinem Fall *Timpul regăsit* [*Die wiedergefundene Zeit*] (1982), das gar nicht im barocken Stil komponiert wurde, doch für ein Ensemble mit barocken Instrumenten, *Consortium Violae*, geleitet von Sanda Crăciun Popa, entstand. 1985 hat mich der Bratschist Ștefan Gheorghiu gebeten, etwas für sein Trio *Romantica* zu schreiben. Wir waren alle in einer kritischen Lage, die ihren Höhepunkt erreichte, zumal sie von manchen persönlichen Problemen erschwert wurde. Als Gegenreaktion hätte ich gerne wieder etwas Neues, eine lichtvolle Musik, eine *Cassazione* zum Beispiel, komponiert. Das Ergebnis war aber *Trommelbass*, über dessen Tragik ich schon geredet habe. Dann kamen meine Stücke für Ensembles wie *Musica nova*, geleitet von Hilda Jerea und Mircea Oprean (*Joc secund* [*Jocus secundus*], 1969, und *Les oiseaux artificiels* [*Die künstlichen Vögel*], 1979),

Ars nova aus Cluj, geleitet von Cornel Țăranu (*La parabole du grenier II* [*Die Parabel des Dachbodens II*], 1977), *Concordia*, geleitet von Miltiade Nenoiu (*Des-cântec* [*Zaubergesang*], 1985), und zusammen mit Roswita Sperber (*Către soare* [*An die Sonne*], 1986), *Ars nova ensemble* aus Berlin, geleitet von Peter Schwarz (*Stabat mater*, 1991), der Chor des Musikgymnasiums, geleitet von Mihai Guttman (*Madrigale din lirica japoneză* [*Madrigale aus der japanischen Lyrik*], 1964, und *Clime* [*Klima*] nach Ion Negoïtescu Gedicht, 1966) usw.

Unter diesen Ensembles gab es auch die Gesangsgruppe *Lira* des Bukarester Kulturhauses Nr. 1, auf dessen Wunsch ich *Ritual pentru setea pământului* [*Ritual für den Durst der Erde*] komponiert habe, wobei ich mir die Frage aufwarf, wie man eine im Ausdruck ganz moderne Musik, die in der Intonation und Zusammensetzung aber gar nicht kompliziert oder schwierig ist, (mit Noten) niederschreiben kann. Später wurde das Stück von Marin Constantin und seinem Chor *Madrigal* übernommen.

Allen diesen Auftraggebern und Interpreten, die die zeitgenössische Musik bekannt machten, wie Martha Kessler, Steliana Calos, Aurelian Octav Popa, Vladimir Mendelsohn, Adrian Tomescu oder – last but not the least – Alexandru Hrisanide, möchte ich hier mein Dankwort aussprechen.

Der Kontakt mit der Kunst eines gewissen Interpreten ist sehr wichtig. So kam es zum *Concertul pentru Daniel Kientzy, saxofone și orchestră* [*Konzert für Daniel Kientzy, Saxophon(e) und Orchester*] (1986) oder *Grădina fermecată* [*Der verzauberte Garten*] (1994), das der Flötistin Carin Levine gewidmet ist. Wenn im Fall des *Konzertes für Saxophon(e) und Orchester* das Stück auch von einem anderen ausgezeichneten Saxophonisten (Ulrich Krieger) interpretiert werden könnte, kann ich mir in anderen Fällen gar nicht vorstellen, wie jemand außer Carin Levine die Partitur des *Grădina fermecată* [*Verzauberten Gartens*] meistern könnte. Die Partitur wurde in ihrer Anwesenheit komponiert, wobei alles berücksichtigt wurde, d. h. ihre riesige klangliche und instrumentale Ausdruckspalette, ihre physische Präsenz auf der Bühne, der Umriss ihrer Geste, wenn sie das Instrument hält oder es gegen ein anderes austauscht, ihre Bewegungen auf der Bühne zwischen den Schlaginstrumenten (die sie übrigens auch handhabt), die nach stereophonischen und szenografischen Kriterien verteilt sind. Vor kurzer Zeit habe ich eine Zusammenarbeit mit dem Schweizer Gitarristen Markus Hochulo begonnen, der mir ungeahnte Möglichkeiten seines Instruments wie auch den Zauber von Mani Matters Dichtung in *Berner Deutsch* enthüllt hat. All das spiegelt sich in meinem jüngsten Werk *5M* (1995).

-5-

MARBE "ds ZÜNDHÖLZI" (L'ALLUMETTE)

in dieser Art
 rapidissime
 rapidissime
 IMP auf den gegebenen Tonhöhen
 wie Funkeln
 wie gekratzt
 giss über dem Schallloch
 IMP Halbflageolete *
 (comme prima)

i kan es zündhölzi azündt
 ja me was
 was char passiere
 we me nid ufpasset mit für

Der angegebene Ton wird gedrückt, aber stärker als ein Flageolet,
 * doch schwächer als ord.

Abb. 5: Myriam Marbe, 5M, 2. Satz Chibritul [Ds Zündhölzi]

Wie Sie sehen, gab es auch Momente, in denen ich mit einem bestimmten Interpretieren im Sinn geschrieben habe. Um das schon angesprochene Problem der sehr strengen Struktur und der Freiheit des Interpretieren im Ausdruck zu veranschaulichen, führe ich das Beispiel der *Sonata pentru clarinet solo – Incantatio* [Sonate für Klarinette solo – *Incantatio*] (1964) an, die von Aurelian Octav Popa, einem der Widmungsträger, aufgeführt wurde.

Mein Grübeln über die Bedeutung der Kompositionsmethode (diese Idee möchte ich nochmals aufgreifen) führte mich in eine Sackgasse. Ich war von einem Gefühl des Absoluten beherrscht, dass Kunst das Absolute zu schildern hatte, und ich war behindert in meinen Bemühungen, dieses mit menschlichen Mitteln zu erreichen, abhängig von einer Zeit, und abhängig auch vom Stil, von einem Gedanken, der dir als Mensch eigen war, von einem Gedanken, der erlebt und in einer gewissen Zeitspanne übermittelt wird. Eigentlich war mein Ansatz grundsätzlich falsch. Die Schönheit ist eben darin zu finden, dass wir, die Vergänglichen, beschränkt von einem vergänglichen Stil, uns bemühen, das Absolute auszudrücken, besser gesagt, das Absolute hervorzurufen (denn es ist ja unmöglich, dieses auszudrücken). Weil ich aber zu dieser Zeit nicht dieser Tatsache gewahr war, bekam ich Angst und suchte immer mehr nach Mitteln, die mir nun abstrakter und reiner schienen. Infolgedessen habe ich, um aus der Klemme geordneter klanglicher Verhältnisse, von Tonhöhen und Rhythmen, zu geraten, meine Aufmerksamkeit auf das Wort gerichtet – das Wort als musikalischer Baustein.

Ich habe 1968 *Ritual pentru setea pământului* [*Ritual für den Durst der Erde*] komponiert, in dem nicht gesungen wird und die Partitur, von wenigen Ausnahmen abgesehen, keine Notenlinien beinhaltet, sondern aus musikalisch klingenden Komplexen besteht, die aus zusammengedrängten Wörtern entstehen. Die Wörter haben ihren eigenen Klang dank der Phoneme, aus denen sie zusammengestellt sind, und der Art, wie sie ausgesprochen werden: gemurmelt, geschrien, halbgesungen oder sogar gesungen, auf verschiedenen Tonhöhen.

Perspektive, zu der die elektronische Musik beigetragen hat, oder anderen Auffassungen, die Tonhöhen darzustellen, einschließlich der nicht temperierten usw.

Diese Freiheit – die Sie erwähnten – in der Weise, diese 12 Halbtöne stilistisch anzuwenden und technisch zu ordnen, fand ich als eine Charakteristik der rumänischen Kompositionsschule. Auch bei Enescu ist es mir aufgefallen, nämlich sein Sinn im Aussparen des Tonvorrats, z. B. am Anfang der 3. *Sonate* für Klavier und Violine. Alles scheint so sehr spontan und mit viel Melodie, so modal „dans le caractère populaire roumain“ [*im rumänischen Volkscharakter*], sagt der Autor selbst, als ob es aus den heimischen Liedern direkt übernommen wäre. Jedoch kommen bei einer aufmerksamen Analyse Modi von 6–8 Halbtönen zum Vorschein, und das, was übrig bleibt bis zur Vervollständigung der 12 Halbtöne, ist „beiseitegelegt“, mit anderen Worten, es ist gut gewirtschaftet für die nächste musikalische Idee.

Als die westlichen Theoretiker z. B. Weberns Reihen studierten, entdeckten sie die zwei symmetrischen Hälften. Sie konnten als zwei neue, sich ergänzende Tonarten, als komplementäre Modi angenommen werden. Infolge unserer praktischen musikalischen Erfahrung kannten wir sie, erlebten wir sie, hatten wir sie schon beim Schreiben unserer eigenen Stücke kreativ erlebt.

Ich erinnere mich daran, was uns Marcel Mihailovici (eine vornehme und bewundernswerte Persönlichkeit unseres Musiklebens) über seine Gespräche mit Enescu mit Bezug auf die Reihentechnik, also auf Schönbergs Erfahrungen, erzählte. Maestro Mihailovici hat Enescu gefragt, ob er diese nicht ausprobieren möchte. Und Enescu hat „Nein“ gesagt. Ich wagte schon immer, in diesem Nein nicht ein Zurückbleiben zu sehen, sondern eine Art, sich zu überwinden, weiterzugehen, da ich in Enescus Musik eben diese Üppigkeit der 12 Halbtöne entdeckt habe, nur anders organisiert, anders benutzt, in ausgewählten Systemen, oder in einer Dosierung, die wir als musikalisch gesunden Menschenverstand bezeichnen können. Ich bin überzeugt, dass Enescu viel mehr mit seiner Arbeitsweise erreicht hat, als wenn er sich bewusst der zu seiner Zeit praktizierten Atonalität angepasst hätte. Er hat nicht nur für sich und für seine Musik, sondern auch für uns mehr geleistet, weil er dadurch ein offenes Modell angeboten hat, ein Modell, das für uns den Ausgangspunkt bietet, weiter zu schreiten und uns weiterzuentwickeln.

L.M.: Wie spiegelt sich das in Ihren Werken? Inwiefern hat es Ihnen geholfen, bestimmte Stadien zu überwinden?

M.M.: Um Ihnen eine Antwort auf diese Frage zu geben, muss ich mich abermals dankbar zeigen und mich freuen, dass ich zu dieser Generation gehörte, bei der das Kreative Hand in Hand mit den theoretischen Recherchen der Strukturen oder der musikalischen Systeme ging. Wir waren damals alle in diesen Aspekt von Typen der komplementären Modi leidenschaftlich verwickelt: Aurel Stroe, Adrian Rațiu, Tiberiu Olah u.v.a. Und wir freuten uns sehr, wenn einer von uns einen Modus, den die anderen nicht kannten, entdeckte; dann zeigten wir einander das Neue, machten Kommentare und kamen zu neuen Schlussfolgerungen. Man kann also sagen, dass

meine Errungenschaften in diesem Bereich eigentlich unsere Errungenschaften von damals sind.

Danach kam die Zeit, in der Wilhelm Berger und Aurel Stroe anfangen, modale Strukturen herzustellen, in denen sie die Fibonacci-Reihe, das Prinzip der *sectio aurea* berücksichtigten. Ich kann mich daran erinnern, was für einen besonderen Eindruck mir *Arcades* [Bögen] machten, mit ihrer Logik und der Schönheit des Bauwerkes, wie ein antiker Tempel, mit einer fantastischen Üppigkeit an instrumentalen Farben. Anatol Vieru seinerseits hat Recherchen in diesem Bereich gemacht, die er nicht nur in seinen musikalischen Werken verwertet hat, sondern auch in seinen theoretischen Schriften, die von großer Bedeutung sind.

Selbstverständlich bin ich nicht bei diesen bereits entdeckten Modi geblieben, d. h. bei den Modi aus den 1950er Jahren, und was ich davon behalten habe, ist die Idee bzw. die Notwendigkeit, ein modales System zu haben, auf das ich mich beziehen kann, aus dem man sich die Klänge auswählen kann.

L.M.: Und Sie haben verschiedene System angewandt, z. B. die non-oktavianten Modi. Wenn Sie einverstanden sind, könnten wir wieder auf die Notwendigkeit des Systems für den Komponisten zurückkommen, um wieder an die Zeit 1964–65 anzuknüpfen, als Sie nach *Incantatio*, dem Stück für Klarinette, auf ungefähr denselben Koordinaten die *Sonata* pentru două viole [*Sonate* für zwei Bratschen] geschrieben haben.

M.M.: Bevor ich wieder über meine Musik rede, möchte ich noch einen Moment beim Thema der theoretischen Auseinandersetzung verweilen. Es gibt Beispiele dafür, wenn ein Komponist das Nicht-Vorhandensein eines Systems vorgibt. Meiner Meinung nach ist auch dies eine Auseinandersetzung mit demselben Problem und spiegelt eine Beziehung zwischen Komponisten und System wider, die bis zur bewussten Verneinung gehen kann. Dann wird eben die Erklärung eines Non-Systems zum System. Was mich angeht – und ich weiß nicht, ob ich falsch liege oder nicht –, habe ich stets versucht, meinen Werken die Strenge eines Systems zu verleihen, das in einer Ausgeglichenheit des Ausdrucks resultiert, aber ohne dessen Flexibilität zu beeinträchtigen. Und da Sie mich bitten, über meine *Sonate* für zwei Bratschen zu sprechen, möchte ich gestehen, dass in diesem Werk viele Gedanken untergebracht sind. Eigentlich ist das mit den meisten meiner Werke der Fall: Sie stehen nicht nur für einen einzigen Gedanken oder eine einzige Darstellung einer Modalität, sondern für vielfache, ergänzende und kompatible. Ein Werk ist letzten Endes etwas so Vollständiges, dass man es aus mehreren Quellen schöpfen muss, wenn es reich sein soll. Manchmal ist die Quelle eines Werkes nur eine klangliche Andeutung: Ich konnte sie hören, ich bewahrte sie, und so konnte sie zum Kern eines neuen Werkes werden; das passierte z. B. mit einem einzelnen abgeschnittenen Laut der *Toaca*, dem ein anderer einzelner Laut einer Glocke folgte. Ich beziehe mich auf mein Stück *Jocus secundus*, auf das ich später noch zurückkommen werde.

Jetzt wollen wir über meine *Sonate* für zwei Bratschen (1965) sprechen. Die modalen Strukturen, die Probleme bezüglich der Strenge, die sich ebenfalls in den rhythmischen Reihen spiegeln, beschäftigten mich, aber auch das, was heutzutage als Polyphonie bezeichnet wird. Und ich rede nicht über polyphone Formen, sondern über die polyphone Haltung. Die Stimmen betrachtete ich als Individualitäten, als Persönlichkeiten, die im musikalischen Diskurs wie in einem dramatischen Stück eindringen, mit einem Anspruch auf eine herrschende Rolle, mit Unterbrechungen, mit Forderungen, mit plötzlichen Abwesenheiten, mit der Absicht zusammenzuarbeiten. Man könnte sagen, dass ich im Fall der *Sonate* für zwei Bratschen mit mir selbst eine Wette gemacht habe, die ich dann auch gewonnen habe, und zwar wollte ich traditionelle Formen der Polyphonie benutzen, ohne dass diese wahrgenommen werden. Jedoch ist meine Anwendung der Polyphonie nicht auf die Verwendung von Strukturierungsformeln beschränkt, die sie mir anbot und die für mich einigermaßen bequem waren. Ich habe mich bemüht, das Konzept der polyphonen Beziehungen der Stimmen zu erweitern, deren Darbietung (wie schon gesagt) ich mit der Dramaturgie in einem Zusammenhang sehe. Ich habe für Interpreten geschrieben, die sich – so wie Schauspieler – sowohl treu zum Text als auch spontan in dessen Übertragung zeigen. Kurzgefasst: Ich war an dem polyphonen Geist als Ansporn für die kreative Einstellung des Interpreten interessiert.

Es ist uns allen klar, dass ein Interpret immer eine kreative Haltung hat. Die Art und Weise, in der er etwas vorträgt, ist eine kreative Lektüre, sei es Mozart, Beethoven usw. Was ich meine, ist mehr, und zwar die gewisse gegenseitige Haltung der Interpreten zueinander, die Emulation, die Zusammenarbeit, die Divergenzen und trotzdem das „Zusammensetzen“ zu einem künstlerischen Ganzen. So müssen in der *Sonate* für zwei Bratschen die beiden Interpreten selbst den emotionalen Gehalt sowie die Initiative tragen, die ich früher den polyphonen Stimmen zuteilte. Tatsache ist, dass in einem polyphonen Werk der Komponist über die schnellen Einsätze oder den Abstand, die Divergenz etc. derselben entscheidet. Trotzdem habe ich mich bemüht, die Partitur so zu notieren, dass ich auch dem Interpreten solche Initiativen einigermaßen überlasse. Infolgedessen gibt es in der *Sonate* für zwei Bratschen ein aleatorisches Element, es gibt Momente, in denen die Interpreten selbst entscheiden, wann sie eingreifen, wie schnell und mit welcher Intensität. Der Freiheitsgrad ist nicht sehr groß, denn die Komposition ist mit großer Genauigkeit niedergeschrieben. In der Partitur sind jedoch auch solche Momente einbezogen, in denen die Interpreten angespornt werden und rigorose Hinweise beiseitegelassen worden sind, zu Gunsten einer Initiative von den Interpreten, die die Musik vortragen und neu erschaffen.

Nun, im zweiten Teil der *Sonata* gibt es sogar etwas Amüsantes. Dieser Teil ist *Cântec [Lied]* überschrieben, und tatsächlich, wenn man es so einfach anhört, wie es vorangeht, macht die Melodie der Bratsche den Eindruck eines *cântec lung (doina)*, mit deutlicher Verwandtschaft zum Ausdruck der traditionellen Musik, mit riesigen inneren Räumen, gleichermaßen klingend und geistig. In Wirklichkeit kann man, wenn man auf die Partitur blickt, direkt Angst vor der modalen und rhyth-

misch unbeugsamen Ordnung bekommen. Es gibt dort zwei nicht-umkehrbare Strukturen – d. h. gemäß Olivier Messiaens Benennung – einige symmetrisch geordnete Notenwerte, die zwei Blöcke darstellen. Diese drängen sich aber nicht auf, vielmehr spürt man vielleicht ein gewisses Gleichgewicht. Noch mehr, dieser zweite Teil ist eine Fuge. Ja, wer hat noch von einer *doina* oder einem *cântec lung* in der Form einer Fuge gehört? Es ist eine Fuge mit einem Thema, das willentlich in a-typischer Art gedacht wurde, mit einem sehr langsamen Verlauf und darüber hinaus heterophon dargeboten.

II
ARIA
(CÂNTEC)

Andantino ♩ = 50-72
Molto rubato
con sord.

7

Abb. 7: Myriam Marbe, *Sonata pentru două viole* [Sonate für zwei Violen], 2. Satz, *Aria*

Die nachfolgende Struktur in ihrem Ganzen befolgt die Prinzipien der Fuge. So auch der Eintritt der zweiten Stimme; das nennt man aus klassischer Sicht eine Antwort des Themas (*comes*). Die Antwort wird also gegeben, aber in umgekehrter Weise und wiederholend, ebenfalls mit verminderten Werten, so dass sie nicht erkennbar wird. Die Antwort erfolgt wie eine Art Nachrede, wie eine Art Murmeln (sogar ein bisschen *in stretto*), das dem ersten Thema nachfolgt. Gegen Ende gibt diese rhythmische Strenge allmählich nach und lässt freien Raum für Aleatorik.

Da haben Sie ein Beispiel von zusammengeführten Elementen: Strenge mit dem Schein von Nicht-Strenge und insbesondere einem Gefühl der Freiheit als Ansporn für den Interpreten.

Im Rahmen dieser Beziehung zwischen Autor und Interpreten ist es, da wir schon über die Bratsche reden, mir eine Freude, hier Vladimir Mendelsohn zu erwähnen, denn er hat mich dazu gebracht, die *Sonate* für Bratsche zu komponieren. Er wünschte sich ein Konzert für Bratsche, das ich nicht schrieb (ich hatte schon immer meine eigenen Ideen bezüglich des Komponierens: Wenn ich etwas komponiere, dann muss es etwas ganz Neues sein, und – ich weiß nicht warum – ich fühlte mich gar nicht zu einem neuen Werk für Bratsche hingezogen). So machte er sich selber an die Arbeit und wollte die *Sonate* für zwei Bratschen in ein Konzert umwandeln. Das war der Anreiz. Nein, das ging nicht! So machte ich mich an die Arbeit. Ich schrieb selber ein neues Werk. Ich war fast immer gegen „Arrangements“ der geschriebenen Werke und ihre gelegentlichen Umwandlungen.

In diesem Fall jedoch, da das Projekt des neuen Werks (das *Konzert* für Bratsche, 1977) aufgrund eines schon fertig geschriebenen (die *Sonate*) erfolgte, was mir die Sicherheit eines systematisch strengen Unterbaus gewährte, konnte ich es mir leisten, etwas weniger vorsichtig und weniger zurückhaltend zu sein. Das gab mir die Möglichkeit, dieses *Konzert* für Bratsche mit einer großer Freiheit Gestalt annehmen zu lassen, die dann auch die Freude der Darbietung erzeugt, die das Interpretieren mit sich bringt – ich nannte es „Musizieren“ –, das Musikmachen, das Genießen der Klänge eines Instrumentes oder der Kombination mehrerer. Beispielsweise gab es einen Moment, in dem eine Harfe wie „der Aufgang des Bühnenvorhangs gleitet“ – so Vladimir Mendelsohn, der den Klang dieses Moments liebte; das klingt ganz banal, wenn es erzählt wird, aber im Kontext hatte es seine Bedeutung. Der Harfenklang vermischt sich mit dem Murmeln der Blasinstrumente bzw. Hörner. Es treten immer neue und verschiedene Klangfarben in den Vordergrund. Ich möchte erwähnen, dass ich z. B. präparierte Glocken, die ich in meinem Werk *Vocabular I [Vokabular I]* verwendet habe, wieder eingeführt habe, wegen der Geräusche der Glöckchen und Kettchen, die auf den Röhren der traditionellen Glocken ein Vibrieren erzeugen.

L.M.: Diese Liebe für das „Musizieren“, konkret im *Konzert* für Bratsche, sowie in der *Serenata*, kann als Motto für unser Gespräch gewählt werden, und es lässt sich gut mit dem *Konzert* für Cembalo (1978) in Verbindung bringen: ein anderes Instrument, für das Sie eine Zuneigung haben.

M.M.: Es gab diese Zuneigung nicht von Anfang an, ich habe sie mit der Zeit entdeckt und bin diesem Instrument lange treu geblieben. Ich muss auch sagen, dass das Cembalo mir ebenfalls treu geblieben ist, d. h. es hat meinen kompositorischen Absichten sehr gut gedient. In der Tat war das *Cembalo-Konzert* für 8 Instrumentalisten eine Errungenschaft, die – wie soll ich sagen – einen Moment voller Schönheit und Erfüllung in meinem Schaffen als Komponistin darstellt. Später habe ich dieses Instrument dann auch in andere Werke miteinbezogen. Sie finden es z. B. in

meiner *Kammermusik*, im Stück *Les oiseaux artificiels* (1978), in *Pavană păstorească cu păsări* (1981) [*Idyllische Pavane mit Vögeln*], die es auch in einer ersten Variante mit Cembalo (1981) gibt und dann einer zweiten für Orgel (1983).

Das Werk, welches mir tatsächlich entgegengekommen ist, man könnte sagen, dass es mich in meiner Betätigung „auf die Beine“ gestellt hat, war *La parabole du grenier I*, das ich in den Jahren 1975–76 zu schreiben begonnen habe.

L.M.: Sie meinen die *Parabel des Dachbodens*, nach dem Untertitel eines Kapitels des *Traité des objets musicaux* [*Traktat über musikalische Objekte*] von Pierre Schaeffer.

M.M.: Genau. Es ist eine Erzählung, eine Parabel, die ihm dazu dient, über die Qualität der Klänge und über deren Klassifizierung zu reden. Eine Mengenlehre. Wonach ordnen wir die Klänge? Nach ihrer Höhe, nach ihrer Dauer etc.? Und so, der Reihe nach, zählt er alle Qualitäten der Klänge auf, indem er diese mit den verschiedenen Sachen vergleicht, die man auf dem Dachboden eines Hauses finden kann, und die verschiedene Farben haben, die mehr oder weniger nützlich oder abgenutzt sein können, die noch etwas taugen oder nicht. Und demzufolge erklärt er mit typischem Humor und französischer Subtilität und mit einem Lächeln die ernstesten und schwierigsten Dinge der Musikwissenschaft: Man kann selbstverständlich auf dem Dachboden nach neuen oder alten Kriterien Ordnung machen oder aus Sicht der Nutzbarkeit; man kann aber auch fantasievollere Kriterien haben, wie etwa Farbe. Und dann finden ein blaues Kleid, ein blauer Ball, eine blaue Hacke usw. aufgrund der Farbe zusammen.

Wie ich schon sagte, zog ich es vor, meine Werke auf einer bestimmten Idee aufzubauen. (Wir befinden uns nicht mehr in dem Stadium, wo eine Idee gleich einem System ist, d. h. eine strenge numerische Beziehung, in der die Tonhöhen einander folgen.) Ich war geradezu entzückt von dieser Idee, ein Werk zu komponieren, in dem auf ähnliche Weise wie die Dinge auf dem Dachboden (weswegen mein Werk denselben Titel *La parabole du grenier* trägt), die Klänge nach dem vorherrschenden Charakter gruppiert werden. Also beginnt mein Werk (für Klavier) mit den 12 Halbtönen, die sich in verschiedener Art und Weise ordnen, so dass alle ohne Ausnahme da sind, in Zusammenstellungen, die jedes Mal anders ausfallen, nach neuen Ordnungskriterien – ohne tiefere Bedeutung. Sie müssen mir aufs Wort glauben.

Im Werk gibt es auch andere, sogar ziemlich viele Kriterien des Ordners. Zunächst stellen wir die permanente Wiederkehr der Note *D* [*Re*] fest, nachdem die 12 Halbtöne (im Rahmen verschiedener Systeme geordnet) völlig ausgeschöpft sind; und das ist bloß der Anfang. Dann folgt das Überschneiden, d. h. die Projektierung dessen, was auf der Horizontalen erfolgte, auf die Vertikale – in diesem Fall ist also das Kriterium die Vertikalität der 12 Halbtöne.

Nachfolgend kann das Kriterium das eines einzigen Klages sein, und wieder ist es das *D*, jetzt aber projiziert auf Tonhöhen in verschiedenen Registern und auch in Bezug auf andere Parameter (Dauer und Farbe). (Die Note *D* ist in verschiedenen

Registern des Klaviers sowie auf der Celesta zu hören.) Da aber traf ich auf den toten Punkt meines Werkes, denn ich brauchte ein neues Kriterium. Auch habe ich explizit Kriterien der Dynamik ins Werk miteinbezogen: nicht schematisch, wie eine Aufreihung von Mengen, bei der eine nach der anderen aufgezählt wird. Das Werk hat auch Interludien, und diese hätten *pp* sein können, so dass ein Gefühl der Innerlichkeit hervorgerufen worden wäre. Da musste ein neues Element eintreten, und deswegen hat das Werk ein paar Jahre geruht und ist gereift. Eigentlich hat es nicht einmal gereift, es lag einfach da, bis 1979. Die rettende Idee war das Cembalo, d. h. eine neue Klangfarbe.

Mit dieser neuen Klangfarbe des Cembalos, aus diesem neuen Universum des Cembalos (man findet sogar den Ausdruck „das Universum des Cembalos“) habe ich meine Komposition bereichert, ebenso durch die Idee der zyklischen Wiederholungen. Das war möglich, weil das Cembalo erst das, was vorher am Klavier gespielt wurde, wiederaufnimmt. Oder, genauer gesagt: Am Anfang präsentiert das Cembalo sein eigenes Universum, nachher fügt sich seine Welt mit der des Klaviers zusammen. Es folgt eine Kombination zwischen Cembalo, Klavier und Celesta, von einem einzigen Interpreten vorgetragen. Ich hatte große Angst, in einem musikalischen Zirkus zu enden. Gott sei Dank, das ist nicht passiert! Es gibt eine Art, die Instrumente so zu platzieren, dass die Aufführung nicht als protzig empfunden wird. Das Werk beinhaltet zyklische Wiederholungen, jede mit einem neuen Untertitel. Es sind Wiederholungen in Form von Variationen, mehr und mehr auf verschiedenen Ebenen essenzialisiert, indem eine jede die Erinnerung des Gewesenen bewahrt. Aus diesem Grund ist einer der letzten Untertitel *Le mythe de l'éternel retour* [Mythos der ewigen Wiederkehr] der Titel von einem von Mircea Eliades Büchern.

L.M.: Da Sie sich auf die Idee des Zyklus' bezogen haben, möchte ich diese Idee in einem Ihrer Werke, das den Titel *Ciclu* [Zyklus] (1974) trägt, identifizieren.

M.M.: Ja, die zyklischen Wiederholungen gibt es in diesem Stück für Flöte und Gitarre wie auch sonst in anderen meiner Werke. Jeder Zyklus bringt etwas mehr als das Vorhergehende. Wie ich schon sagte, trägt dieses Werk die Erinnerung an das Vorhergehende mit sich oder es gewinnt durch die Entwicklung an Umfang, indem seine Teile sich nach der *sectio aurea* ordnen. Daraus ergibt sich eine Wellenstruktur.

L.M.: Wurden Sie zu dieser Idee ebenfalls von Schaeffers Traktat inspiriert?

M.M.: Ob das ein direkter Einfluss war, kann ich nicht sagen. Aber da es ungefähr zur selben Zeit mit dem Stück *Parabel des Dachbodens* geschrieben wurde, ist es möglich, dass diese Idee in mancher Hinsicht ebenfalls davon stammt. Ich denke nicht an die Idee des Zyklischen, sondern an das Material, mit dem ich einige Phasen des Werkes ausgestattet habe, d. h. ich habe eine kompositorische Übertragung der Analyse bezüglich der Charakteristika der Klänge und der möglichen Prozesse gemacht, durch die sich die Klänge im künstlerischen Sinn gruppieren lassen. Die Idee und die Vollendung des Stückes bringen uns zurück zur (schon früher

besprochenen) Beziehung zwischen „sehr streng“ und „sehr frei“: Dieses Stück, das ich auf Wunsch des Flötisten Voicu Vasinca geschrieben habe, beginnt mit einer Melodie, und diese ist extrem streng. Es gibt Zusammenhänge zwischen Tonhöhen und -dauern, doch alle sind nach der Fibonacci-Reihe entwickelt, eine Melodie (nicht eine lange), die es nicht erlaubt, weder irgendeine Tonhöhe noch Dauer zu ändern. Dann – wenn Sie mir erlauben – beginnt eine Geschichte, oder vielmehr ein Bühnenspiel, denn es gibt mindestens zwei Interpreten. Dieses „Spiel“ entwickelt sich in Phasen, die sehr streng und sehr logisch angeordnet sind, aber gleichzeitig von den Interpreten einen erfinderischen Geist und Schlagfertigkeit erfordern, beides charakteristisch für aleatorische Musik. Der Sinn dieses Spiels ist zu erklären, woher und wie eine Melodie entsteht, in unserem Fall die Melodie dieses Werkes. Wir hören diese Melodie am Anfang gespielt von der Flöte; ergänzend und färbend setzt die Gitarre punktuell ein. Dann beginnt das musikalische Abenteuer. Zuerst ist die Melodie in ihre Komponenten zerstückelt. Das ergibt einen Laut der Flöte, einen Hinweis auf einen Laut quasi ohne Ansatz. Damit wir auch diese Charakteristik, d. h. den Ansatz (worüber so wenig gesprochen wird, obschon er so wichtig ist) des Lautes wahrnehmen, wird dieser später von einem Glockenschlag verstärkt. Wie Sie sehen, ist dieses Stück nicht einfach für eine Flöte und eine Gitarre geschrieben, sondern für einen Flötenspieler und einen Gitarristen, die gleichzeitig auch das Schlagzeug handhaben. Noch einmal zeigt sich dieses Bedürfnis für den Ausdruck auf unterschiedlichen klanglichen Ebenen, wie in der *Parabel des Dachbodens* mit Klavier, Cembalo und Celesta – nicht wahr?

L.M.: Um noch eine Analogie hervorzuheben, finden wir hier ebenfalls zwei Charaktere wie in der *Sonate* für zwei Bratschen.

M.M.: In dem Werk war ich am Emulationsgeist und der Initiative der Interpreten interessiert. In *Zyklus* findet sich dieser Geist der Emulation und der Initiative wieder, aber in einem späteren Teil, der den Klängen selbst gewidmet ist. Da wir schon den Klang erobert haben, von einem quasi tonlosen Laut zu einem stimmhaften mit artikuliertem Ansatz, mit Persönlichkeit, mit Dauer etc. gekommen sind, stellt sich nun die Frage: Wie machen wir aus diesen aufeinanderfolgenden Klängen eine Abfolge, die einen musikalischen Sinn aufweist? Welche Kriterien führen zu solchen Entwicklungen? Das musikalische „Abenteuer“ geht weiter: Der Flötenspieler sucht einen Klang mit der Flöte und einen ähnlichen mit den Bongos, anders gesagt, er vergleicht die zwei Klänge (mit gleicher Tonhöhe, aber mit verschiedener Klangfarbe). Dann kommt der Gitarrist, also eine neue Klangfarbe. Sehr wichtig ist der Moment, an dem die zwei Interpreten beginnen, sich zu differenzieren, in eine Konfrontation zu treten, zusammenzuarbeiten; ihre Konfrontation führt zur Ballung einer Unmenge von Klängen und zu deren Organisation gemäß ihrer ursprünglichen Melodie. Die Wiederkehr dieser Melodie rechtfertigt die Idee des Zyklus'. Infolge dieses Abenteuers des Neu-Komponierens erscheint die Melodie nun gereift. Sie weiß nun, was sie ist, und dass sie es sich leisten kann, sich weniger verkrampft zu zeigen, wenn sie die Strenge ihres ursprünglichen Baus einhält zu Gunsten einer

Flexibilität neuer Ausdrucksformen. In dieser Phase des Spiels kann man weitergehen durch den Einsatz eines neuen Interpreten, der die Initiative eines neuen Zyklus' übernimmt, dem er Merkmale seiner klanglichen und interpretativen Persönlichkeit einprägt. Die Partitur in ihrer ursprünglichen Form ist nicht mehr als ein Kern, der wie ein erstes Steinchen, das ins Wasser geworfen wird, Wellen verursacht, die sich bis ins Unendliche verbreiten. Am Ende der Partitur heißt es nicht, dass man Schluss macht, sondern es soll eine Einladung zur neuerlichen Wiederholung des Werkes sein, mindestens in unserer Fantasie.

L.M.: Die Thematik, die ich gerne weiterhin besprechen möchte, wurde mir von einem Ihrer vorherigen Kommentare suggeriert. Als Sie über die *Parabel des Dachbodens* gesprochen haben, erklärten Sie die Strukturierung dieses Stücks durch das wiederholte und zunehmend abstrakte Aufnehmen dessen, was vorher geschehen war, oder anders formuliert: als eine spiralförmige Entwicklung, in der das Gedächtnis eine wichtige Rolle spielt.

Mir scheint, dass es kein isolierter Fall ist. Sie haben des Öfteren die Rolle des Gedächtnisses erwähnt und dessen Funktion in Anspruch genommen. Aus dieser Perspektive möchte ich das Gespräch weiterführen. Denn Sie haben sogar ein Werk mit dem Titel ... *in Erinnerung* (1967) geschrieben.

M.M.: In der Tat haben wir bis jetzt über diesen Aspekt der abstrahierten Wiederholungen gesprochen, die davon ausgehen, Altes ins Gedächtnis zu rufen, eben mit dem Zweck, besser zu verstehen (durch Vergleich), dass man eine neue Ebene erreicht hat. Das kommt nicht nur in der *Parabel des Dachbodens* vor, sondern auch in *Zyklus* und anderen meiner Werke – z. B. in *Jocus secundus*, über das wir vielleicht noch sprechen werden.

Sehen Sie, wie aktiv das Gedächtnis ist! Sie können sich noch an ein Werk erinnern, das den Titel ... *in Erinnerung* hat. Es hat diesen Titel bekommen, weil es eine Hommage ist, ein Werk, das ich als Erinnerung an die geschrieben habe, die unter tragischen Umständen umgekommen sind. Ich gestehe, dass ich es meinem Cousin, Gheorghe Mladenovici, der im Krieg ums Leben gekommen ist, gewidmet habe, sowie einem anderen Freund, Mihai Rădulescu, der ebenfalls auf tragische Weise im Gefängnis gestorben ist und der ein sehr verehrter Intellektueller, Musikwissenschaftler und Musiker, ein großer Kenner nicht nur der Musik im Allgemeinen, sondern auch Enescus gewesen ist.

Das Werk ... *in Erinnerung*, welches auf von Constantin Brăiloiu gesammelten Volkstexten, die sich auf Kriegsoffer beziehen, basiert, ist eine Huldigung in der Art von Ravels Stück *Le tombeau de Couperin*. Mein Werk wurde vor langer Zeit geschrieben, jedoch, wie soll ich sagen, bin ich ihm treu geblieben.

Meiner Meinung nach sollten wir das Thema des Gedächtnisses nicht nur unter dem Gesichtspunkt einfacher Aspekte, d. h. des Appells an das Gedächtnis, wie es Titel und Inhalt des Werkes widerspiegeln, bewerten, sondern darüber hinaus. Denn es hat mich aus verschiedenen Perspektiven beschäftigt. In gewisser Art wurde ich auch von der *Filosofia mirabilis* beeinflusst, einem Buch von Anton Dimitriu,

einem vornehmen Geist. Er meinte auch, dass die Mutter der Musen (die je nach Tradition mal drei, mal neun sind und manchmal nur eine einzige) die Mnemosyne, d. h. das Gedächtnis, ist. Es war ein erster Ansporn zum Meditieren. Ich habe ebenfalls andere Quellen einbezogen, Homer, Hesiod.

Die Bedeutsamkeit des Gedächtnisses ist so groß, dass sogar die Traditionen, die die Zahl der Musen reduzieren, der Meinung sind, dass eine unter ihnen das Gedächtnis sein muss. Nun, wenn wir uns an Hesiod wenden, erfahren wir, dass Mnemosyne die Tochter des Himmels und der Erde ist. Irgendwann als Gattin des Zeus bringt sie die Musen zur Welt. Also sind die Musen die Frucht der Paarung des Himmels mit der Erde. Ich bin keine Philosophin, meine Erklärungen sind die eines gewöhnlichen Menschen, der zu denken versucht. Leider bin ich auch keine Gelehrte. Trotzdem wage ich, meinen Gedanken auszusprechen, dass diese Musen, eigentlich – meiner Meinung nach – eine Verbindung zwischen dem Abstrakten und dem, was als Menschheit angenommen wird, darstellen, sowie auch den Versuch der Menschheit, das Jenseits zu verstehen. Übrigens, gemäß der Tradition des griechischen Denkens (Aristoteles), ist das Melos ein Kettenglied – so wird es genannt – des Erkenntnisprozesses, welches auch das Gedächtnis miteinbezieht.

L.M.: Wir sind am Gedächtnis als Mittel des Verstehens, als Instrument der Erkenntnis interessiert, denn fehlte es, könnten wir die Codes zur Entzifferung eines Kunstwerkes nicht anwenden.

M.M.: Selbstverständlich setzt die Entzifferung einer Sprache die Kenntnisse voraus, d. h. das Wiedererkennen des bestimmten Codes. In diesem Fall ist das Gedächtnis ein Hilfsmittel zum Verstehen. Jedoch kann uns das Gedächtnis auch irreführen. Es gibt Kunstwerke, die Aspekte beinhalten, die nur teilweise zu einem gewissen Code gehören und diese Aspekte sind anders zusammengefügt, nach anderen Regeln oder einer anderen Syntax als diejenigen, zu denen uns der Code spontan geführt hat. Das ist zum größten Teil der Fall mit George Enescus Werken. Seine Musik ist verwirrend für den nicht-gewarnten Musikliebhaber, der z. B. hier und da Harmonien Brahms'scher Art zu erkennen meint; doch diese Harmonien entfalten sich in einem allgemeinen Kontext, für den der „Brahms-Code“ nicht ausreicht und sogar fehl am Platz ist.

Sehr oft kommt es vor, dass beim Kontakt mit dem Kunstwerk der Code entweder verloren gegangen oder uns einfach unbekannt ist (wenn die Kunst eine sehr alte ist, oder Teil einer Zivilisation, in die wir nicht eingeweiht sind). Nichtsdestoweniger übermittelt uns das Kunstwerk etwas, denn der Wert der Kunst (das ist auch eine Art, eine Eigenschaft der Kunst, sich zu wehren) besteht darin, sehr viel zu bieten, so dass sie auf mehrfachen Ebenen ausdrucksvoll ist. Es ist immer möglich, aus dem Kunstwerk etwas zu gewinnen, woran der Autor oder diejenige Zivilisation, die es ins Leben gerufen hat, ursprünglich gar nicht gedacht haben.

L.M.: Mit anderen Worten, in seinem Bestreben, das Absolute im Kunstwerk festzuhalten, muss der Autor von gewissen Aspekten in ihren Einzelheiten und lokal

spezifischen Details Gebrauch machen. Und gerade in solch einem Punkt nimmt man Bezug auf den Code. Wie Sie aber selber sagten, bleibt, auch wenn dieser Code verloren gegangen ist oder nicht mehr erkannt werden kann, dennoch etwas übrig von dem ursprünglichen Impuls.

M.M.: Jetzt haben Sie das Problem der Beziehung, die wir Menschen untereinander haben, aufgeworfen: wir Menschen, die durch die Zeit, eine Zeitspanne, ein Leben, einen bestimmten Ort, dem Absoluten ausgesetzt und verbunden sind. Ich habe mir sogar die Frage gestellt, ob in der Angst oder dem Schmerz, den manche Menschen vor dem Tod spüren, der Verlust des Gedächtnisses nicht eine extrem große Rolle spielt. Der Gedanke, dass die Menschheit eines Tages zugrunde geht und damit auch die antike Tragödie, Platons Denken, Shakespeares Stücke, Michelangelos Werke, Mozarts und Bachs Musik. Aber wie Sie sehen: Sogar durch die Art und Weise, in der ich diese Liste aufgestellt habe, habe ich gesündigt aufgrund des unvollständigen Gedächtnisses, weil ich z. B. bei Mozart und nicht bei Machaut anfang. Oder hätte ich doch bei unseren uralten Liedern, den Weihnachtsliedern, anfangen sollen? Und ich habe mich auf einige bekannten Beispiele begrenzt, indem ich andere Kulturen einfach beiseite ließ. Also? Der Gedanke, dass das Gedächtnis sich an all diese wunderbaren Dingen eines Tages nicht mehr erinnern wird, ist furchtbar. Das nur von einer Ebene aus betrachtet. Auf einer anderen Ebene zeigt sich das Problem des Gedächtnisses unter sehr komplexen Gesichtspunkten in Bezug auf das Leben hier auf Erden oder das im Jenseits. Ich finde es irgendwie seltsam, dass die alten Ägypter (die als Eingeweihte angesehen werden, eben wegen ihrer Offenheit gegenüber einer abstrakten Welt jenseits des Lebens hier) sich mumifizieren ließen und eine ganze Reihe von Sachen ins Grab mitnahmen, die ihnen mindestens symbolisch die Erinnerung an ihr Leben hier bewahren und sicherstellen sollten. Wobei das Hinüberschreiten ins andere Leben gerade eine Befreiung in Erwartung von etwas ganz Verschiedenem, eine Offenbarung ist. Wir verlassen diese Zeit und d. h. die Dinge, die uns hier beschäftigten. Aber wir vergessen die Erinnerungen, die wir somit verlieren, sogar die schmerzlichen Erinnerungen. Unser gegenwärtiges Ich ist ein Ich, das im Rahmen der Konfrontation mit den erlebten Momenten durch die affektiven Kontakte geformt wurde, aufgrund der Kultur und letztendlich von der eigenen Problematik jedes Individuums. Dass die orthodoxe Tradition – wie auch andere – den Menschen nach seinem Tode vor dem Jüngsten Gericht in seiner psychischen und körperlichen Vollkommenheit zeigt, heißt das vielleicht nicht, dass das Gedächtnis aufbewahrt bleibt? Auch Pater Dumitru Stăniloae meinte in seiner *Teologia dogmatică ortodoxă* (Band 3, 1978) [*Die dogmatische orthodoxe Theologie*], dass Beethovens Symphonien in die Ewigkeit aufgenommen wurden.

Ich habe es gewagt, hier über einige Aspekte der Religion aus der Perspektive des philosophischen Denkens zu reden, weil beide, Religion und Philosophie, die Bereiche sind, anhand derer wir unsere Antworten zu unseren großen Fragen suchen.

Nochmals hebe ich hervor, wie die Probleme, die ans Gedächtnis gebunden sind, an seine Bewahrung oder Auflösung, immer wieder zurückkehren.

L.M.: Auf die Musik nun zurückkommend, erinnern wir uns, dass wir von einer Behauptung ausgegangen sind, und zwar dass das Gedächtnis ein Ansporn oder sogar die Motivation für ein Werk sein kann.

M.M.: Genau das ist der Fall bei meinem Stück *Evocări* (1976) [*Hervorrufungen*]. Schon wieder so ein bedeutungsvoller Titel. Ich habe im Archiv in Scheii Braşovului [einem Stadtteil von Braşov] einige alte *colinde* [*Weihnachtslieder*] entdeckt. Am Anfang war ich geneigt, diese in ein Werk für Chor (*Cântece din Schei* [*Lieder aus Schei*], 1971) einzubeziehen, eine ziemlich einfache Arbeit auf den ersten Blick, aber weil diese Lieder *colinde* waren, wurde ihr Singen von der Zensur verboten und das Werk blieb „in der Schublade“. Da ich aber das Material liebte, habe ich ihm ein anderes Leben in unserer zeitgenössischen Musik verliehen, und zwar in einem Stück für Streichorchester. Die Interpreten – Violinist, Cellist, Kontrabassist – spielen nebenbei auch noch das Schlagzeug.

Am wichtigsten ist, dass die Melodien ganz unverändert bleiben (eine sehr mutige Geste für zeitgenössische Musik). Doch machen sie sich nicht von Anfang an so bemerkbar. Es gibt zuerst ein „flou“, einen Hauch des Gedächtnisses, etwas Nebliches, technisch zusammengestellt aus Teilen dieser Lieder, die verformt sind und sich auf unklare Weise überlappen. Allmählich lösen sie sich aus diesem „flou“, um dann aufzugehen, um zu dämmern und sich als Melodie zu konturieren, als das, was sie in meinem Unterbewusstsein waren, woher ich sie dann auch wieder ins Leben gerufen habe. In diesem Kontext möchte ich auch Anatol Vieru zitieren mit seinem Stück *Scoica* [*Muschel*], dessen Untertitel *Monografia comunei Sârbova* [*Monografie der Gemeinde Sârbova*] ist. Aufgrund eines volksmusikalischen Materials, gesammelt von Nicolae Ursu an diesem Ort, setzt sich der Komponist zum Thema des Werkes, diese Schichten musikalischer Archäologie „an die Oberfläche“ zu bringen.

L.M.: Beim ersten Blick auf die Partitur von *Hervorrufungen* [*Evocări*], entstand mein erster Eindruck aufgrund der besonderen Art, in dem der musikalische Ablauf schrittweise in eine feste Form zusammengeführt wird. Die Instrumente schreiten ein, ohne synchronisiert zu sein, sie tragen eine musikalische Idee vor, in seltsamer Art, um dann einen gewissen Moment zu erreichen, in dem sie sie alle zur selben Zeit ausdrücken. Somit kommen wir in unserem Gespräch näher zum Konzept der Heterophonie.

M.M.: Das ist ja auch der Reiz des Metiers. Ich sehe ein, dass ich beim Komponieren meines Stückes *Hervorrufungen* dem Konzept der Heterophonie tatsächlich sehr viel schuldig bin. Die Heterophonie (diese zeitlich versetzten Gesänge, die sich in

gewissen Punkten dann doch wiederfinden), so wie es von Ștefan Niculescu³ auch theoretisch formuliert wurde, ist ein wichtiges Charakteristikum der rumänischen Musik im Allgemeinen wie auch der rumänischen zeitgenössischen Musik und der Musik Enescus.

Auch müssen wir mit Bezug auf *Hervorrufungen* die stilistische Beschaffenheit des Werkes aufgrund der theoretischen und technischen Begriffe, die seinerzeit in der Musik verwendet wurden, ins Auge fassen. Ich war von Lutosławski und seinem Werk *Livre pour orchestre* [*Buch für Orchester*] sehr beeindruckt. Am Anfang der Partitur gehen mehrere Instrumente demselben klanglichen Ablauf nach, aber nicht gleichzeitig, sondern zeitversetzt. Es ist, als ob sie mit verschiedenen Geschwindigkeiten gleiten würden, und diese Zeitunterschiede führen zu Überlappungen, zu cluster- oder texturartigen Anhäufungen. Man kann also, am Anfang der zwei Werke, *Livre de orchestre* und *Hervorrufungen*, eine gewisse Ähnlichkeit in der Bearbeitungsweise finden. Bei Lutosławski ist das Ergebnis jedoch etwas härter, dramatischer. Und jetzt ist die richtige Zeit, über die Freude des Handwerks zu reden: Man kann sich freuen (die Wiederholung des Wortes „freuen“ ist absichtlich, nicht eine stilistische Nachlässigkeit) über das Schaffen anderer, das eine breite Palette technischer Mittel und Arbeitsmethoden zur Verfügung stellt. Es bleibt aber auch die Freude des Handwerks, erstens weil man in einem Schaffensprozess nicht nur die Möglichkeit hat, seiner Vorliebe für das eine oder das andere der Mittel nachzugehen, sondern auch die Freiheit, diese Optionen neu zusammenzustellen, und zwar in einer erdachten Welt. Ich gestehe, wie Sie sehen, dass ich einiges von Lutosławski vom Anfang seines Stückes geklaut habe. Es kann vielleicht paradox klingen, dass ein aus Lutosławskis Werk gewonnenes Ausdrucksmittel in einer stillen Welt mit archaischem Anschein, wie die, die in *Hervorrufungen* herrscht, verwendet werden kann. Trotzdem, so wurde es möglich, diesen Effekt eines Hauchs von Gedächtnis herzustellen, d. h. durch die Kombination zwischen dem von Lutosławski Geklauten und meiner Erfahrung in der Tradition der Heterophonie.

3 Ștefan Niculescu, *O teorie a sintaxei musicale* [*Eine Theorie der musikalischen Syntax*], in: *Reflexii despre muzică* [*Gedanken über Musik*], Bukarest 1980, S. 279–292; deutsche Übersetzung in: Violeta Dinescu, Eva-Maria Houben, Michael Heinemann (Hrsg.), *Ștefan Niculescu*, Oldenburg 2013, S. 49–64 (= *Archiv für osteuropäische Musik Quellen und Forschungen*, Bd. 1).



Abb. 8: Myriam Marbe, *Evocări* [Evokation], S. 3

L.M.: Wenn wir unsere Aufmerksamkeit wieder auf das Gedächtnis als Anreiz für das Komponieren richten, stellen wir fest, dass dieses bei mehreren Ihrer Werke eine Rolle gespielt hat, nicht wahr? In *Jocus secundus*, z. B. ist eine Toacă [Klopfbrett, Anm. der Verfasser] angedeutet.

M.M.: Das ist wahr, ein einziger isolierter Klang der Toaca, gefolgt von einem Glockenklang. Ich möchte hier noch etwas zu diesen „Klang-Archiven“ hinzufügen, in denen unser Gedächtnis klangliche Eindrücke aus der umgebenden Welt sammelt und aufbewahrt.

Erstens ist es sehr wichtig, dass die Übertragung dieser Elemente ins Kunstwerk tatsächlich kreativ wirkt. Wenn einer entscheidet, den Klang der Toaca (oder einen ähnlichen) in ein Werk zu übernehmen, dann muss seinem Sinn eine andere Bedeutung verliehen werden; weg vom „Exotischen“ in der Art, wie man es auf touristischen Plakaten findet, z. B. „Besuchen Sie die Klöster im Norden der Moldau“. Was kann man also über diesen Klang der Toaca sagen? Im Schwung der Erneuerungen, die meine Generation erlebt hat, haben die Musiker immer mehr Klangelemente einbezogen: einen unüblichen Gebrauch der Instrumente, die Erweiterung des Inventars der Instrumente, die Stimme, der man unvorstellbare Klangfarben und Expressivität verlieh. Wenn man zu einem gewissen Zeitpunkt die Toaca unter den Instrumenten einführte, so hieß es nicht unbedingt, dass man ein bestimmtes Gefühl wie z. B. das der Dämmerung, der Erwartung, der Bedrückung, der Mahnung zur Besinnung etc. andeuten wollte. Es ist wohl möglich, dass man vom einfachen Wunsch, das Farbeninventar zu erneuern, ausgegangen ist.

Ein anderer Aspekt, den ich ganz interessant finde, ist die anspornende Beziehung, die sich zwischen dem konkreten Klang aus der Natur – und nicht bloß der aus der Natur, wie der Vogelgesang etc., sondern aus der Umgebung insgesamt – und dem eigenen Schaffensprozess einstellt. In meinem Fall gab es wegen der konfliktgeladenen Phase, in der ich mich befand, eine Tendenz zum Abstrahieren, von der ich schon gesprochen habe, die aber trotzdem mit dem Reiz des Metiers, des Schaffens aufgrund des Metiers, gut koexistieren kann. Es war auch die Freude an einer Harmonie (als Kind machte es mir große Freude, am Klavier zu sitzen und Harmonien zu suchen), später die Freude an neuen Klangfarben. Man kann sagen, dass eben dieser Kontakt, den ich mit den von außen stammenden klanglichen Suggestionen hatte, die Wiederherstellung meines Gleichgewichts, das ich so nötig hatte, begünstigte: Ein Gleichgewicht zwischen Abstraktion und meiner Neigung, mich durch konkrete Mittel zu äußern, eine Sprache, der ich vertrauen konnte und die ich selber mit Freude produziere. Wahrscheinlich wäre meine Musik ohne diese Freude am Klang fruchtlos geblieben.

Die Umstände, als ich von meiner Kombination Toaca-Glocke beeindruckt wurde, habe ich in guter Erinnerung behalten. Es war eine ziemlich traurige und miserable Osternacht. Es war kurz nach dem Erdbeben, und einige Bagger und Kräne mussten während der Nacht arbeiten, damit sie mit ihrem Lärm das Gefühl der Genugtuung und der Freude störten, welches typisch ist für die Osternacht. Ohne eine Praktizierende in Sachen Religion zu sein, bin ich vom Sinn dieser Rituale sehr beeindruckt. Deswegen erlebe ich die Osternächte mit großer Intensität, die so wichtig und schön sind. Zufällig hatte die Kirche, wo ich hinging, nur eine einzige Glocke, die verlassen in der seltsamen Atmosphäre klang; ein einzelner kurzer Schlag der Toaca ging voraus. Nur ein einziger Schlag, aber mit großer Durch-

dringungskraft, die die Störungen der Baustelle übertönte. Möglicherweise war da auch ein Anklang von Nachdenken, infolge der rhythmischen Schläge, die vom Echo der Glocke in der Nacht verlängert wurden.

L.M.: *Jocus secundus* ist ein Werk, dessen Struktur ebenfalls auf einigen Filtern des Gedächtnisses beruht.

M.M.: Das stimmt. Deswegen heißt es auch *Jocus secundus* oder auch weil es Ion Barbus Idee übernimmt, d. h. die Reinigungsfilter, die schrittweise wirken. Der Titel kommt daher und nicht, weil ich irgendeinen Vers aus Barbus Lyrik in mein Werk eingefügt hätte. Die Wörter, die hier übernommen wurden, stammen aus der Kinderfolklore. Ein Wort, das am Anfang für uns keinen Sinn hat.

L.M.: „... *datiri*“

M.M.: Ja. Von mir in ein explosiveres: „*datiridat*“ umgewandelt! Es ist aus der magischen Kinderfolklore übernommen und zuerst einfach als ein Wort ausgesprochen, dann mit Rhythmus und schließlich leicht melodisiert. Ich habe diese Reihe von Umwandlungen als Reinigungs- und Abstrahierungsprozess aufgefasst. Ich erinnere mich an Aurel Stroes Meinung, dessen Interesse von der Tatsache geweckt wurde, dass im Fall meines Werkes der Abstraktionsprozess gerade mit dem Wort als erste Stufe (nennen wir sie mal, die „brutto“-Stufe) anfang, wobei es gewöhnlich umgekehrt war: Das Wort wurde als die höchste Stufe der Abstraktion angesehen.

Ia S *dirigement monochordique → 2^e* → 3^e S → 8^e

Clarinete Sib
 Voix *sf* *NB! La partie de la clarinète est d'avis à la hauteur 1024*
 Da-ti-ti-ni-dat

BONGOS
imp
 Da-ti-ti-ni da-ti-ni ti-ni-dat

Violon
 Voix *sf*
 Da-ti-ti-ni-dat
avec la paume sur le bois de l'instrument
imp
 Da-ti-ti-ni Da-ti-ti-ni-dat

wood-bl
 Voix *sf*
 Da-ti-ti-ni-dat
imp
 Da-ti-ti-ni da-ti-ti-dat ti

journal ¹⁾
 Voix *sf* *déchiré*
 Da-ti-ti-ni-dat
imp
 Da-ti-ti-ni da-ti-ti-ni-dat da

bonde
sf *bien articulée et parfaitement synchronisée*
boocforte *disparaissent*

violoncelle
sf
 (pupitre rabattu)
imp
 (avec les cordes frottées) *pas de gémissements*

Violon
 Voix *sf*
 Da-ti-ti-ni-dat
imp
 Da-ti-ti-ni-dat

¹⁾ Le journal peut être remplacé par l'affiche du concert. Dans ce cas, cela implique une discrète "mise en scène" au début de l'audition: d'abord visible de l'affiche, le temps d'un coup d'oeil, puis, brusquement, rupture ou déchirure, produisant un effet de "claquement", qui déclenche l'oeuvre.

Abb. 9: Myriam Marbe, *Jocus secundus*, S. 1

Der ganze Prozess stellt einen Teil dar, der mit einem zweiten Teil ein Paar bildet, als ob es seine eigene, ein wenig vernebelte Widerspiegelung wäre. Der neue Teil beschäftigt sich mit den Erinnerungen des Vorhergehenden, nur gibt er diese gefiltert und aus einer anderen Perspektive wieder. Der Prozess zur Essenzialisierung wird also auch in der Reihenfolge der Teile, die demselben System der abstra-

hierenden Paarung folgt, wiedergegeben. Und infolge dieser Strukturierung, die aus Teilen, die Paare bilden, besteht – Paare, die aber ungleich sind, sowohl hinsichtlich ihrer Ausdruckskraft als auch ihrer Dauer –, können wir über Symmetrie reden. Es ist aber nicht nur eine bilaterale Symmetrie, sondern auch eine dynamische, die den Kriterien der *sectio aurea* untersteht, die ich in vielen meiner Werke angewendet habe.

Der letzte dieser Teile – derjenige, der als purifiziert gelten kann – beginnt eben mit dem Effekt „Toaca-Glocke“, dessen erster Auftritt von einer kurzen Krönung durch die Instrumente des Ensembles weitergeführt wird. Bei seinem zweiten Auftritt verschwindet die klangliche Materialität dieser Krönung und es bleibt nur die Geste der Instrumentalisten (ohne Laut), um darauf hinzudeuten.

Bevor ich *Jocus secundus* komponierte, befand ich mich wieder in einer Schaffenskrise. Ich hatte vorher das *Ritual* geschrieben und fand es schwierig, zur instrumentalen Musik zurückzukehren. Doch dieses Glockengeläut, eingeführt vom Toaca, war der Impuls. Er blieb in meinem Inneren aufbewahrt. Es ist mir schon mal passiert, dass ich in der Nähe von Bran, bei Moeciu, den Lärm von den Vorbereitungen eines Bauernfestes, vielleicht einer Hochzeit, hörte. Die Szene war von einem hohen Holzzaun verdeckt. Unter anderen hörte ich eine kleine Probe der Musikanten – eine Flöte und eine kleine Trommel; die Flöte spielte ungeheuer hohe Töne, sehr schnell, und die kleine Trommel *ta, ta, ta, ta*, war ebenfalls sehr schnell und voller Rhythmus. Ich könnte die Melodie nicht nennen, vielleicht hatte es nicht einmal den Anspruch auf eine Melodie, es war ganz einfach eine melodische klangliche Bekundung, es war eine klangliche Entität. In dieser Art kann man sie in *Vocabular I* [*Vokabular I*] wiederfinden: In einem bestimmten Moment erklingt ein Lied, das von einer Klarinette in Begleitung einer Pulsation des Klaviers mit Schlagzeugfunktion gespielt wird. Das ist noch ein Beispiel von Klanglauten, die, von außen gekommen, eine ermutigende Wirkung haben und mir die Freude der menschlichen Dimension wiedergegeben haben.

L.M.: Das Gedächtnis, über das ein Künstler als Arbeitsmittel verfügt, kann auch einer natürlichen Neigung nutzen. Ohne unbedingt zu kleinlich zu sein, können wir oft in solchen Fällen Geständnisse, Testamente, Glaubensbekenntnisse in Tönen wahrnehmen.

M.M.: Ich muss gestehen, dass ich das einmal im Leben – oder vielleicht nicht nur einmal – gemacht habe, denn es gibt so ein „Testament“, das mir als Motivation und Lösung für ein Werk diente.

L.M.: *Păsările artificiale* [*Die künstlichen Vögel*].

M.M.: Ja, *Les oiseaux artificiels*. Der Titel hat nichts mit der Struktur oder mit dem Sinn der Musik gemeinsam. Er ist bloß ein Freundschaftszeichen gegenüber einem deutschen Musikwissenschaftler, Detlef Gojowy, der einmal diese Wörter sagte, als er sah, dass der Kater unter die Zimmerpflanzen schlich. Die Lautsprecher seiner Stereoanlage waren zwischen den Pflanzen platziert. Wir hörten etwas mit einem Vogelgesang, und der Kater wurde total verrückt. Dann hat er das ausgerufen:

Les oiseaux artificiels. Wie gesagt, ein deutscher Musikwissenschaftler, der mir zuliebe Französisch sprach, denn ich ziehe es vor, Französisch zu sprechen, wenn es um Sprachkenntnisse geht. Dann sagte ich ihm im Spaß, dass das erste Werk, das ich schreiben werde, diesen Titel bekommt. Es hätte – wer weiß – auch eine Symphonie oder ein Todesmarsch sein können. Wie auch immer, wenn ich mein Versprechen halten sollte, musste es *Les oiseaux artificiels* heißen!

Das Besondere an diesem Werk ist, dass hier der Anfang fehlt. Ich habe noch erwähnt, dass ich Schwierigkeiten mit dem Anfang eines Werkes habe. Jetzt aber war die Lage noch schwieriger, weil ich im Inneren das Bild einer langsamen Musik mittrug, eine sehr verinnerlichte Musik, die sich nicht als Anfang eignete.

L.M.: Und dann haben Sie nochmals zum Wort gegriffen.

M.M.: Na ja! Ich steckte nun wieder in der Klemme; aber ich konnte herauskommen, dank eines Scherzes meines Ehemannes: „Unbeendete Werke hat man noch gesehen, aber Werke ohne Anfang noch nicht.“ Und das gab mir auch die Idee des Anfangs. Tatsächlich, das Wort, zu dem ich griff, war, wie Sie sagten, ein Ausruf wie im Theater üblich, wie er von einer Wandertheatergruppe, die in einem Städtchen ankommt und ihre Show eröffnet, bekannt ist (irgendwie so, wie in *Die Puppen des Maestro Pedro* von De Falla). Die Schauspieler kommen auf die Bühne und sagen: „Entrada“ und informieren das Publikum, dass „dieses Stück keinen Anfang hat“. Und allmählich entsteht der Gedanke, dass der Autor einen konventionellen Anfang, eigentlich einige der letzten Wörter aus Shakespeares Theaterstück vorzieht, nämlich ein gewisses Fragment aus Prosperos Monolog, eine Art Testament von Shakespeare. Prospero befreit Ariel bzw. die Inspiration, den Geist. Er lässt ihn freilaufen, und somit befreit er sich selber. Es war sein vorletztes Theaterstück, und deswegen erhalten die hier ausgedrückten Ideen den Wert eines Testaments. Ich habe *Les oiseaux artificiels* in einem Moment meiner reifen Jahre, der Verlegenheit, der Selbstanalyse, geschrieben, ein Moment, in dem ich irgendwie den Drang fühlte, einen Strich unter meine Rechnung zu ziehen, dann eine Auswahl zu machen, mit anderen Worten, ein musikalisches Testament anzufertigen. Aus diesem Grund sind mir Prosperos Worte, Shakespeares Worte, unter anderen „set me free“, so ans Herz gegangen. Dass ich ausgerechnet diesen Schrei Prosperos, mit dem er seine Freilassung fordert, ausgewählt habe, hat selbstverständlich Konflikte mit der Zensur zur Folge gehabt. Trotz der Tatsache, dass die Zeiten sich etwas „freier“ zeigten, wurde jede Absicht von Bekundung der Freiheit im Kunstwerk verpönt, wodurch eben die neuralgischen Punkte des politischen Systems ans Licht kamen.

L.M.: Ich werde nun einer Ihrer Empfehlungen nachgehen, die Sie mir vor dem Gespräch gaben, und zwar das Stück in der Phonotheek der Radio-Gesellschaft in Ihrer Variante mit Text suchen, um es mir anzuhören.

M.M.: Genau, es gibt zwei Varianten: eine, in der der Text aufgegeben wurde, deren erster Teil lächerlich und ohne Sinn ist. Man hat ausgerechnet die Geschichte, die dem Werk die Pointe verleiht, weggelassen. Aber nicht nur das Schicksal des

Werkes in Rumänien war traurig,⁴ sondern auch die Periode seiner Entstehung an sich. Ich hatte nur diesen langsamen Choral im Sinn, der so klar kristallisiert war, dass ich nun keine Ahnung hatte, mit welcher Art von Musik man diesen einrahmen könnte.

Ich habe schon erzählt, wie ich mich aus der „Krise“ des ersten Teiles rettete. Das Problem des Finales blieb noch ungelöst. Dan Constantinescu, der dritte „Pate“ des Werkes, hat mir geholfen, diese Sperre zu überwinden. Er empfahl mir als Ende eine gereinigte Wiederaufnahme des Chorals, d. h. eine Variation des Chorals. Wie einfach diese Lösung war (wie das Ei des Columbus!) und wie organisch sie in mein Strukturierungssystem aufgrund des Filterns durch das Gedächtnis und die Abstrahierung hineinpasste. Ich würde diese Musik des Finales einen ununterbrochenen Strom nennen. Es sind kurze Fragmente aus meinen Werken, die mir gefielen, die ich immer schon liebte, diejenigen, von denen ich mir wünschte, dass sie auch in der Zukunft weiterleben würden; ebenfalls sind zwei weitere kurze Fragmente enthalten, die aus musikalischer Perspektive unbedeutend sind, aber für mich einen affektiven Wert haben.

Abb. 10: Myriam Marbe, *Păsările artificiale* [*Les oiseaux artificiels*], S. 21, T. 92–95

4 *Les oiseaux artificiels* wurde in Deutschland aufgeführt und aufgenommen. *Jocus secundus*, in Rumänien zensiert, wurde 1971 in Royan uraufgeführt und kam anschließend in Darmstadt im Rahmen der *Internationalen Ferienkurse für Neue Musik* wieder zur Aufführung.

Mein affektives Gedächtnis hatte sie als Zeuge für meine weltliche Existenz ausgewählt, und – zu der Zeit – hätte ich sie gerne für meine Existenz im Jenseits mitgenommen (wie die alten Ägypter!). Jetzt kommt mir die Geschichte der Undine in den Sinn in der dramaturgischen Variante von Jean Giraudoux: Verraten von ihrem Geliebten, für den sie das zeitlich begrenzte Leben auf Erden vorzieht, erhält diese Wasserfee nun doch das Recht, in ihre ursprüngliche Welt zurückzukehren, aber nur unter der Bedingung, ihre Erinnerungen aufzugeben. Bevor sie die Welt auf Erden verlässt, die Welt, für die sie sich entschieden hatte und die ihr Freude und Schmerz offenbarte, hält Undine lange die vertrauten Objekte aus ihrem Heim in den Händen, in der Hoffnung, dass etwas von diesem Universum weiterhin in ihrem Wesen erhalten bleibt, sei es auch nur in den tiefsten Schichten ihres verdrängten Unterbewusstseins, woraus sie dann noch manchmal auftauchen sollen durch irgendwelche Gesten ihrer erinnerungsgeladenen Hände.

L.M.: Wie stehen Sie zu den Experimenten der zeitgenössischen Musik?

M.M.: Ich blicke zurück auf Zeitspannen, die umfangreicher waren, und ich würde gerne bei Debussy oder Mussorgsky anfangen. Sie sind so verschieden, sie haben verschiedene Wurzeln, sie haben verschiedene Ausdrucksformen, und manchmal haben sie stilistische Kategorien ins Leben gerufen, die, um Zeit zu gewinnen und sich zu definieren, sich gegeneinander gestemmt und miteinander gestritten haben. Als diese exklusivistische Phase jedoch endete, waren sie bereit einzusehen, dass sie auch einiges gemeinsam haben, etwas, was Zeitgeist genannt werden kann. Und das Schöne dabei ist eben die Tatsache, dass dieser gemeinsame Geist in so vielen verschiedenen Arten dargeboten werden kann. Dieser Gedanke gab mir die Idee meines ersten *Quartetts* (1981).

L.M.: ... das den Namen *Muzicile compatibile* [*Les musiques compatibles*] trägt.

M.M.: Ich mag das Genre des Quartetts sehr. Vielleicht ist mein Respekt der Grund dafür, warum ich mich ihm sehr spät zuwandte.

Ich muss gestehen, dass ich das Quartett mit viel Liebe, mit einem Gefühl des Vertrauens, mit außergewöhnlicher schöpferischer Genugtuung komponiert habe. Ich habe es während eines grauenhaften kalten Winters geschrieben, als es keine Heizung gab, und der Gedanke, dass jemand ein Quartett komponiert, einem geistigen Luxus glich, d. h. ein Luxus, den wir uns nicht nur leisten konnten, sondern der eigentlich auch unsere Art von Widerstand war.

Auf stilistischer Ebene ist dieses Streichquartett meine Musik, mein Stil, es ist die Musik meines Denkens, und aus der technischen Perspektive ist es die Musik meiner Modi und meiner Rhythmen. Gleichzeitig wurden darin drei Fragmente aus einigen sehr alten, sehr weit voneinander entfernt liegenden Werken, sowohl im Stil als auch in der Zeit, aufgenommen. Es gibt auch ein Fragment aus Charles Ives' – *Unanswered Question* [*Unbeantwortete Frage*] –, und es gibt dann etwas, das ich am meisten liebe, ein Zitat aus dem 2. *Quartett* von Enescu (aus dem zweiten Teil,

mit dem *pizzicato*, der sehr bekannt wegen seiner Ausdruckskraft ist); ebenfalls sehr lieb ist mir das fantastische „Beben“ in Bartóks 4. *Quartett*.



Abb. 11: Myriam Marbe, Streichquartett Nr. 1, Les Musiques compatibles, S. 10

Meine Beschäftigungen bezüglich der Entwicklung der Musiksprache sind ausdrücklich in meinem Werk *Timpul inevitabil '94* [Die unvermeidliche Zeit '94] dargestellt. Der Titel gibt schon einen Hinweis auf einen bestimmten Zeitpunkt (das Jahr 1994), und zwar deswegen: 1971 erreichte meine Krise eine Form der Hochspannung. Ich wünschte mir damals, in einer Modalität zu komponieren, in der ich die Abhängigkeit von allen Charakteristiken jedweder Sprache umgehen konnte. Zu diesem Zweck habe ich einige Elemente aus dem musikalischen Inventar ausgewählt und habe sie dann in einen Interaktionsprozess gebracht, der dem Werk Sinn und Struktur verliehen hat. Hinsichtlich der klanglichen Gestalt habe ich gar keine Erklärungen gegeben. Ich habe sie „Akkorde“, „Punkte“, „Linien“, „Cluster“ usw. genannt. Jedes Element wurde mit einem graphischen Zeichen in Verbindung gesetzt, und auf diese Weise konnte ich die Beziehung anhand eines Schemas auf ein paar Quadraten des Millimeterpapiers darstellen.

So sah 1971 die „Partitur“ der *Unvermeidlichen Zeit* [*Timpul inevitabil*] aus, bestimmt dazu, in der Zukunft ihre Materialität zurückzugewinnen je nach dem Stil der Zeiten, in denen jemand dieses Werk aufführen sollte. Die graphischen Zeichen für die Akkorde, Linien usw. werden zu dem, was diejenige Person darunter versteht – in jenem Moment –, und diese Akkorde, Linien etc. werden in einer Reihenfolge geordnet gemäß meinem Schema. Im Jahr 1994 hatte ich in Wuppertal die Gelegenheit, diese Erfahrung zu machen, so dass diese Variante den Titel *Die unvermeidliche Zeit '94* erhielt. Die Zusammenarbeit mit den Interpreten war enthusiastisch (*Partita radicale*, mit dem Pianisten Alexandru Hrisanide als Solist). Sie haben mir manch musikalische Lösungen vorgeschlagen, die ich

selber bloß koordinierte und erst danach durch Noten in der Partitur festhielt (eine Partitur, die trotzdem noch viele Momente von Aleatorik bewahrt hat).

Nun kann ich gestehen, dass ich mich mittlerweile von dieser Obsession der Zeit befreit habe und dass ich nur aus Treue gegenüber meinem Vorhaben von 1971 das Wort *Zeit* im Titel eines Werkes von 1994 behalten habe.

L.M.: Irgendwann haben Sie erklärt, wie Sie anfangs die Vorstellung hatten, dass jede Komposition etwas Neues bringen muss, dass sie etwas mehr bringen muss im Vergleich zu den Vorherigen. Wie sehen Sie das jetzt?

M.M.: Mein Wunsch war es, immer wieder zu versuchen, etwas Neues zu machen, eine kreative Position einzunehmen. Deswegen habe ich wenig komponiert, eben um das Risiko eines nicht-kreativen Schaffens infolge von Routine zu vermeiden. Alles ist sehr kompliziert, so kompliziert, dass ich es nicht unter Kontrolle halten kann. Deswegen bin ich auch so vorsichtig, nicht nur, wenn ich komponiere, sondern auch, wenn ich spreche, sogar jetzt.

Es kommt manchmal vor, dass ich im Radio zufällig ein Fragment aus einer Musik höre, manchmal aus meiner eigenen Musik, die zufällig gesendet wird, und dann frag ich mich: „Oh, mein Gott, ist das meins? Aber welches?“ Für einen Augenblick kann ich so ein Fragment nicht erkennen, wenn ich nicht – sagen wir – eine prägnante Passage, z. B. das Cembalo im *Konzert* für Cembalo, oder die Stimmen im *Ritual* höre. Wenn es etwas Kammermusikalisches ist, dann brauche ich einige Augenblicke, um dessen Platz zu finden. Wahrscheinlich ist es der Prozess des Vergessens – wie Sie sehen, kehren wir immer wieder zurück auf das Gedächtnis –, man muss manches von dem Gewesenen vergessen, damit man weitermachen kann. Das mag hier auch eine Rolle spielen. Aber gleichzeitig muss ich den Gedanken akzeptieren, dass die Idee, sich zu erneuern, nicht unbedingt inkompatibel mit der Idee ist, sich selber irgendwie treu zu bleiben. Eigentlich ist es „das gewisse Etwas“, was bestehen bleibt, was einen vertritt. Es ist nicht erlaubt, bequem zu sein und sich zu wiederholen; aber die eigene persönliche Note im Ausdruck beibehalten, das ja.

Und weil ich in diesem Interview viele Geständnisse gemacht habe, werde ich es ebenfalls mit einem Geständnis beenden. Als Kind amüsierte mich ein Scherz: „Ein kleines Mädchen strickte fleißig, in großer Eile, mit der Hoffnung, dass ihre Strickarbeit fertig wird, bevor das Wollknäuel zu Ende geht!“ Jetzt, wo mein Alter unter dem Zeichen der Symmetrie zwischen Kindheit und Reife steht, frage ich mich: „Habe ich schnell genug gestrickt?“

Christel Nies

Begegnungen mit Myriam Marbe

Begegnet war ich ihr und ihrer Musik schon in den 1980er Jahren bei den Komponistinnen-Festivals in Heidelberg. 1990 nahm sie am zweiten Internationalen Komponistinnen-Festival *Vom Schweigen befreit* in Kassel teil, für das sie einen Kompositionsauftrag erhalten hatte. Das neue Werk mit dem Titel *E-Y-Thé* für Klarinette und 4 Violoncelli wurde im Kammerkonzert I am 31. August 1990 vom damals jungen Celloquartett Quattro Galli und dem Klarinettenisten Bernhard Veil uraufgeführt. In diesem Werk bezieht Marbe Stellung zu den damaligen grausamen politischen Verhältnissen in Rumänien, so wie sie dies auch in den meisten ihrer Kompositionen ab 1985 tat. Ihr Kommentar zu diesem Werk in einem Interview mit Gisela Gronemeyer¹:

„Ich war bei Freunden in Wien, und als ich im Fernsehen und in der Zeitung gesehen habe, was in Rumänien mit den sogenannten Bergleuten geschah, dieses unglaublich gewalttätige Massaker unschuldiger Leute, hatte ich nicht die innere Ruhe, um zu komponieren, es war wie eine Bremse, bis ich etwas gefunden habe, das zu diesen Ereignissen eine Verbindung hatte. Ich dachte an eine einfache Melodie, die in Umstände kommt, die sie vernichten wollen und immer dramatischer werden. Es gibt einen Moment, der wirklich sehr brutal ist. Die Melodie ist in der Klarinette, und diese scheint keine Kraft mehr zu haben, sie weiterzuspielen. Aber wie immer gibt es bei mir am Ende, auch im *Trommelbass*, doch irgendwo eine Hoffnung. Das heißt, dieser gewaltige Moment in der Mitte des Werkes hat selbst keine Kraft. Was danach klingt, sind nur noch Fragmente der Melodie, aber sie scheinen reifer geworden zu sein. Es ist dieselbe Melodie und doch nicht dieselbe.“

1 Gisela Gronemeyer (Hrsg.), *Myriam Lucia Marbe*, Berlin 1991, S. 61 (= *Klangportraits*, Bd. 5).

In einer Diskussionsrunde bei diesem zweiten Komponistinnen-Festival in Kassel gab Marbe zu erkennen, dass ihr Herz nicht unbedingt für gesonderte Komponistinnen-Festivals und -Konzerte schlägt. Auch andere Komponistinnen teilten damals ihre Meinung, denn es wurde befürchtet, dass solche Festivals und Konzerte zu einer Ghattobildung führen könnten. Diese Gefahr wurde allerdings nicht gesehen bei den herkömmlichen Konzerten und Festivals, wo ausschließlich Werke von Komponisten zur Aufführung kommen. Letztendlich freute man sich doch darüber, dass Komponistinnen-Festivals und -Konzerte den Komponistinnen Aufführungschancen bieten.



Abb. 1: Myriam Marbe, *E-Y-Thé* für Klarinette und vier Violoncelli, 1990, S. 1

In Erinnerung ist mir die große Ausstrahlung und Wärme von Myriam Marbe, die gepaart war mit Humor, aber auch zuweilen mit Tristesse. So nahm ich sie wahr bei Einladungen in unserem Haus, wie beispielsweise der mit den KomponistInnen Jacqueline Fontyn, Jelena Firsova und Dmitri Smirnow zum Abschluss des zweiten Komponistinnen-Festivals im Jahr 1990.

Im November 1995 waren Myriam Marbe und ihre Tochter Nausicaa mehrere Tage lang unsere Gäste. Anlass war das Porträtkonzert für Marbe im Rahmen der Reihe *Komponistinnen und ihr Werk* am 27. November 1995 im Gießhaus der Universität Kassel. Auf dem Programm standen hier die Werke *Sonata per due*, *Sonata pentru pian*, *Trommelbass*, *Die unvermeidliche Zeit* und als Uraufführung *D'a cantare* –

cantarellare für Stimme, Violine, Perkussion. Das Werk hatte Marbe für dieses Konzert, hier für mich (Sopran), meinen Mann Otfried Nies (Violine), sowie Matthias Hupfeld (Perkussion) geschrieben. Marbe kommentierte: Das Werk sollte spontan gesungen und gespielt werden mit Freude und Intensität, ein Spiel der Gesangs- und Spielmöglichkeiten, die Sängerin und Instrumentalisten sich gegenseitig zuwerfen! Es war für uns eine große Freude, mit der Komponistin selbst das neue Werk einzustudieren. Es ist dokumentiert auf der CD *Die Landschaft in meiner Stimme* (ARS 38445)

The image shows a handwritten musical score for Soprano (S), Violin (V), and Percussion (P). The score is written in Italian and German. It includes various performance instructions such as *sempre IMProvisando*, *poco a poco decrescendo*, *non troppo mosso*, and *parlando*. The lyrics are: "a - tu - i - a", "mi - i - o - a - ri - M - a", "mi - ri - ha - a - i - a", "i - a", "i - a", "A - nu - ku - u - u - u - u", "da - i - hu", "di - a - lo - go - con - la - pa - us - a". The score is numbered 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Abb. 2: Myriam Marbe, *D'a Cantare-Cantarellare* für Sopran, Violine und Schlagzeug, 1995, S. 5

Die unvergesslichen gemeinsamen Tage in unserem Hause waren neben den Proben für das anstehende Konzert erfüllt mit vielen Gesprächen über Musik, über Kompositionsstile in der Neuen Musik und landestypische stilistische Eigenheiten, hier auch speziell in Rumänien. Myriam Marbe berichtete über ihre kompositorische Arbeit und Lehrtätigkeit, über die politische Lage in Rumänien und ihre persönliche Situation. Sie ließ uns Anteil nehmen an ihrer Lebensgeschichte. In den Gesprächen ging es auch um Philosophie, Psychologie und Politik. Wie bei den Porträtkonzerten der Reihe *Komponistinnen und ihr Werk* üblich, konnten die Besucher auch diesmal die Komponistin im Gespräch hautnah erleben.



Ich bin sehr froh, Myriam Marbe begegnet zu sein und bin dankbar für ihre Musik.

Kontexte

2

Corneliu Dan Georgescu

Myriam Marbe und die Beziehungen ihres Schaffens zur rumänischen Volksmusik¹

In einem Vortrag über die rumänische Musik der letzten Jahrzehnte, den ich Ende 1990 in Amsterdam und Baden-Baden hielt, habe ich versucht, drei Haupttendenzen dieser Musik zu definieren und mit Musikbeispielen zu illustrieren. Mit diesem dreifachen Modell, das übliche Einteilungen wie zum Beispiel „akademisch/modern“ oder eine nach Generationen bewusst vermied, sollte die rumänische Musik als einheitliche Struktur und ihre Entfaltung insgesamt erklärt werden. Die erste Tendenz, die man als kontemplativ (oder lyrisch-kontemplativ) bezeichnen kann, ist vielleicht die wichtigste und beständigste in der rumänischen Musik (und nicht nur in der Musik), die auch mit dem Namen von George Enescu verbunden ist. In diesem Zusammenhang habe ich nach Ștefan Niculescu insbesondere Myriam Marbe und ihre Musik vor vielen anderen Namen erwähnt, die im rumänischen Musikleben noch als prominenter gelten. Auch wenn solche Klassifikationen und Einschätzungen sicherlich immer riskant und unvollständig bleiben, hat Myriam Marbe in solch einem Schema ihren bedeutenden Platz. Denn vor allem Ștefan Niculescu und sie haben neben anderen diese wesentliche, traditionelle Tendenz der rumänischen Musik von einem gewissen Eklektizismus befreit. Auf dem gleichen Weg befinden sich heute zahlreiche Komponisten der älteren und mittleren Generation (eigentlich die meisten: Theodor Grigoriu, Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Nicolae Beloiu usw.), aber auch viele jüngere Komponisten und – noch interessanter – einige junge Komponistinnen, die zumeist Marbes oder Niculescus Schülerinnen sind. Eine ganze Reihe von ihnen hat sich bereits international durchsetzen können: Adriana Hölszky, Violeta Dinescu, Doina Rotaru, Maia Ciobanu, Luminița Spânu, Carmen Cârnecki sowie ihre Schüler Liviu Dănceanu und Valentin Petculescu, um nur einige zu nennen. Besonders die steigende Anzahl der Komponistinnen in der rumänischen Musik (und es muss gesagt werden: der sehr guten Komponistinnen) ist der künstlerischen und pädagogischen Tätigkeit von Myriam Marbe zu verdanken.

1 Veröffentlicht in: Gisela Gronemeyer (Hrsg.), *Myriam Lucia Marbe*, Berlin 1991, S. 21–30 (= *Klangportraits*, Bd. 5), und in: Detlef Gojowy, *Myriam Marbe. Neue Musik aus Rumänien*, Köln u. a. 2007, S. 215–225.

Sowohl als Komponistin als auch als Mensch ist sie eine faszinierende Persönlichkeit, vielleicht eine der interessantesten in der reichen und doch noch so unbekannteren rumänischen Kulturlandschaft. Wie alle wichtigen Komponisten in der rumänischen Gegenwartsmusik ist auch sie ein sehr kultivierter Mensch, stets gut informiert und offen für alle neuen Ideen der Weltkultur. Meist ruhig und bescheiden, immer entspannt, ungezwungen, gibt sie sich zufrieden und ist bereit, frei und unkonventionell über sich selbst zu sprechen. Ihr Gesicht und der Klang ihrer Stimme verstrahlen eine gewisse Melancholie, die bisweilen durch ihr sehr erdiges und kräftiges Lachen abrupt unterbrochen wird. Eine Kombination von Subtilität und Vitalität charakterisiert sie ganz allgemein.

Fast unbemerkt und nicht selten angefochten, hat ihr Schaffen sich in den letzten zwanzig Jahren so entfaltet, dass es nicht mehr zu übersehen ist. Durch viele Aufnahmen und Preise gewürdigt, ist es auch außerhalb Rumäniens, zumindest in Deutschland, wohlbekannt. Ihr Œuvre, das in der Mehrzahl aus relativ klein besetzten Stücken besteht (darunter viel Kammermusik, zum Beispiel Lieder), hat jahrelang unberechtigt im Schatten ihrer erfolgreicherer Generationskollegen (Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Cornel Țăranu) gestanden. Heute erscheint es als ein wertvoller Beitrag zur bedeutendsten Linie der rumänischen Gegenwartsmusik.

Die kontemplative Tendenz ist, wie schon erwähnt, nicht die einzige in der neueren rumänischen Musik. Dabei sollte auch bedacht werden, dass zwischen all solchen Tendenzen, ganz gleich, wie sie definiert sind, ein reger Kontakt besteht; denn diese Musik ist äußerst flexibel und lebendig. Tatsächlich ist in Marbes Schaffen fast die ganze Entwicklung der rumänischen Musik in den letzten dreißig bis vierzig Jahren wie in einem Spiegel erkennbar. Es gibt Komponisten, die ihren Weg gleich gefunden haben und ihn beharrlich, unberührt (oder fast unberührt) von äußeren Einflüssen gegangen sind. Marbe aber war offen und empfänglich für die verschiedensten Ideen und Zeiterscheinungen: Sie hat in ihrer Weise auf fast alle Erneuerungen des rumänischen Musiklebens prompt reagiert. Diese äußerten sich in der Widerspiegelung einiger Ideen der europäischen Musikentwicklung, aber auch in originalen Beiträgen aus der rumänischen oder osteuropäischen Sphäre, wie zum Beispiel dem Interesse für die modale Organisation der Tonhöhen, für Heterophonie, für den Ison (ein ununterbrochener Pedalton unter der Melodie), für eine neue Diatonik, für eine *Rubato*-Musik, für den Charakter der „Inkantation“ (Beschwörung), für eine „Ritualisierung“ der Musik, für bestimmte, fein nuancierte Klangfarben, für eine neue Belebung der Volksmusik, für die Verwendung von Zitaten aus der byzantinischen Musik und so weiter. Geringer war ihr Interesse etwa an stochastischer oder elektronischer Musik. Was die letztere anbelangt, fehlte ihr vielleicht die entsprechende Gelegenheit dazu. Zu dieser Auswahl fällt auf, dass die rein technischen, spekulativen, manchmal aggressiven Erneuerungen der Gegenwartsmusik bei ihr weniger Resonanz gefunden haben.

Die Entwicklung von Marbes Musik ist also etwas komplizierter als bei anderen Komponisten und bedarf näherer Betrachtung. Sie erscheint heute nicht unbedingt avantgardistisch (obwohl sie als junge Komponistin unter dieser Etikettierung zu leiden hatte), aber doch unakademisch. Sie schreibt nicht in einer bestimmten Manier, die sie theoretisch untermauert und konsequent weiterführt, und doch ist ihre Musik sofort an ihrer Originalität erkennbar. Kurz gesagt: Zunächst schien sie keine nüchtern, rationell gewählten Voraussetzungen für ihr Schaffen und keine klare Aussicht auf den vor ihr liegenden Weg zu haben. Und wir finden: umso besser! Denn ihr Schaffen entwickelte sich somit in wundersamen Mäandern, durch die sie letztlich ein sehr reiches und vielfältiges Ergebnis erreichte. Oder, anders gesagt: Marbe gehört zu den relativ seltenen Persönlichkeiten, die es kaum als notwendig empfunden haben, ihre Musik theoretisch zu erklären und zu begründen (zum Beispiel durch die für eine Periode der modernen Musik bezeichnenden „Künstler-Manifeste“, die mehr oder weniger aggressiv proklamierten, „wie die moderne Musik sein muss“). Aber wenn sie gelegentlich über ihre Musik oder ihre stilistische Entfaltung spricht, lässt sie eine sehr reiche und originelle, lebendige innere Welt hervortreten, die nicht selten eine Welt der Zweifel und der Fragen an sich selbst darstellt, ihrer Bestrebungen, manchmal auch der farbigen selbstkritischen oder narzisstischen Betrachtung der eigenen Persönlichkeit. Und das schon früher erwähnte gesunde, starke Lachen bringt auch hier ein Element von Spiel ein, die freie und geistvolle Untersuchung einiger Kombinationsmöglichkeiten ohne weitere Hemmungen oder Vorgeanken.

Die Neigung zur Metapher gehört zu den Konstanten ihrer Vision über Musik (und über das Leben?). Titel ihrer Werke sind meist Metaphern, die auch aus Dichtungen gewählt sein können. Die Bilder und Erklärungen, die sie gelegentlich über ihr Schaffen verbreitet, enthalten reizvolle dichterische Verbindungen zwischen Begriffen, poetischen Gefühlen und Gedanken, Naivitäten oder tiefe Betrachtungen, und manchmal überraschende Ideen- und Wortzusammenstellungen.

Man spürt schon von Anfang an, dass es sich hier grundsätzlich um Poesie handelt. Und Poesie darf sich alles gestatten. So ist ihre Kunst aus verschiedenen Richtungen, Stilen, Verfahrensweisen, Suggestionen, Kulturschichten und -zonen meisterhaft zusammengeschmolzen, so dass ein Versuch, all diese zu analysieren, riskant ist: Man kann leicht das Ganze aus den Augen verlieren und zu falschen Ergebnissen gelangen. Die Überraschungen, die ihr Schaffen ständig bereithält, bestehen also nicht in spektakulären stilistischen Richtungsänderungen (obwohl Änderungen, manchmal wichtige Änderungen, durchaus vorhanden sind), sondern eher in der Art, wie sie verschiedene Kulturideen auffindet und verschmilzt. Denn Marbes Musik liegt (oder schwebt) ganz frei zwischen den Kulturen, ohne sich von den üblichen Zusammenhängen gestört zu fühlen. Somit entdeckt sie in Zeit und Raum subtile Verwandtschaften (zum Beispiel zwischen Fra Angelico, Chagall und Voroneț in ihrem *Requiem* von 1990 oder in der Zusammenstellung der Texte von Hesiod,

Ovid, Catull, Herder, Nietzsche und Elementen rumänischer Volksmusik in der Sinfonie *Ur-Ariadne* von 1988).

Auch hinsichtlich Notation, Klangfarbe, musikalischer Ideen und musikalischen Materials gibt es keine starre, enge Einheitlichkeit in ihrem Schaffen, sondern eine freie, lebendige Vielfalt. Ob diese Unabhängigkeit von einem bestimmten Kulturzusammenhang als Postmoderne zu deuten ist, lässt sich nicht von vornherein festlegen. Grundsätzlich erscheint nur, dass sie keine puristische Stilistin im engeren Sinn des Begriffs ist, sondern Stil stellt in ihrem Fall dar, was er eigentlich immer bedeuten sollte: eine fast ungreifbare Verfeinerung, die letzte und höchste Verfeinerung eines Kunstwerks, die zwar sofort zu spüren, aber darum umso schwieriger zu erklären ist.

Sie ist eine moderne und originelle Komponistin, ohne danach gesucht zu haben: Ihre Originalität liegt nicht in schockierenden Effekten, sondern in der absoluten Freiheit auf allen Ebenen, in denen sie ihre Musik konzipiert. Dabei lässt sich eine Art Impressionismus als Kultureinstellung feststellen, die auf verschiedenen Ebenen existiert: Es bestehen keine festen Grenzen zwischen Bereichen oder Ideen, aber auch keine festen Konturen zwischen Formsegmenten oder Melodiebildungen, kein Gerippe, keine strenge Geometrie, keine glatte, unmodulierte, homogene Oberfläche, auch keine explizite, didaktische Ordnung, kein Schema, keine Logik und Kohärenz. Auch wenn sie durchaus vorhanden sind (zum Beispiel gehört der Goldene Schnitt zu ihren Werkzeugen), werden diese Strukturprinzipien nicht als Zweck in sich selbst betrachtet. Die allgemeine Form und Expressivität der Musik spiegeln nicht die Welt des Festlands wider, sondern vielmehr eine Welt des Wassers und des Nebels, auch wenn manchmal überraschend Felsen, Steine, Stürme und Blitze darin auftauchen. Aber die Stürme und Blitze gehörten schon immer zum Impressionismus, sonst wäre er zu einfarbig. Die Idee der Blitze, der kurzen und starken Akzente als eine Art Auslöser, der einen Umschlag in der Musik verursacht, ist eng mit der Idee der statischen Musik verbunden: Eine unendliche statische Entfaltung kann nur durch einen Schock ihre Richtung ändern.

Manche glauben, dass es vor allem die weibliche Empfindlichkeit und Intuition sei, die hinter dieser bewussten und intelligenten Verarbeitung ihrer Ideen steckt. Auch wenn das teilweise vielleicht stimmen sollte, finde ich das Problem auf diese Weise unzulänglich vereinfacht, denn ein reifer, erfüllter Künstler bringt auf einer höheren Ebene das, was man normalerweise unter „Weiblichkeit“ oder „Männlichkeit“ physiologisch oder psychologisch versteht, zur Synthese. Wenn wir in der Terminologie der Psychoanalyse (zum Beispiel in der von Carl Gustav Jung) von „Animus“ und „Anima“ sprechen, dann kennen wir doch genügend Fälle von Komponistinnen, die sich mehr zum „Animus“ hin orientieren: Ihre Musik kann durchaus „männlicher“ als die mancher ihrer Kollegen klingen. Die Musik Myriam Marbes steht über einer solchen Diskussion: Sie ist einfach gute Musik. Und gute Musik hat immer ein „hermaphroditisches“ Wesen; denn sie kennt ein eigenes Gleichgewicht

zwischen allen Komponenten und Kräften, die der gegensätzlichen Gattungen eingeschlossen.

Marbes Musik gibt sich nicht aggressiv, sondern ihr Grundton ist meist das Murmeln (eines Bächleins, des Winds, der Vögel, der Mönche), das Flüstern, das Träumen. Nicht Schreien, Kämpfen, Schlagen, sondern sich selbst und die Welt Betrachten und Träumen. Wenn das Murmeln bedrohender Lärm wird oder die Musik schärfere Konturen zeigt (an Kraft fehlt es ihr überhaupt nicht), dann sucht sie eher, die träumerische Stimmung durch Kontrastbildung herauszuheben. Eine impressionistische Einstellung also, die alle Konturen der Dinge besänftigt, mildert und verschönert.

Wie bei George Enescu entsteht der Eindruck, dass einiges wiederholt gesagt wird, aber doch immer irgendwie anders. Es scheint auch, dass der Anfang eines Werks für die Komponistin ein schwieriger Moment ist (wie die Geburt eines lebendigen Wesens), dass der Kulminationspunkt manchmal sehr diffus ist oder fehlt, dass das Ende kaum präzisiert ist: Das sind eben alle die kritischen Punkte eines Traums, in dem die Verbindung mit der Wirklichkeit oder mit der normalen, realen Zeit als störend für die eigene Grammatik des Traums empfunden wird. Die Traumzeit kennt keine solchen Grenzen. Dem entsprechen auch die Subtilitäten ihres Musikstils. Es gibt bestimmte Bilder, die wie Traumbilder immer wieder in Marbes Musik vorkommen. Symbolisch könnten wir sie zum Beispiel nennen: „die Geburt einer Idee“, „das Warten“, „das Erahnen einer Melodie“, „der erschreckte Vogel“, „die Auflösung ins Nichts“, „ekstatischer Jubel“, das „Spiel der Erinnerung“ und so weiter. Starke Kulminationspunkte gibt es in Marbes Musik dennoch auch, nur bedeuten sie meist nicht äußere Kraftakkumulationen, sondern innere Erfüllungen einiger Gefühle.

Die ständige Tendenz zur Reflexion, die Rückkehr zu etwas Erlebtem, zu einer idealen Vergangenheit – als Kultur, Erlebnisse, Gefühle, manchmal sogar konkrete Musikideen – gehören auch zum Traum. Alles wird neu betrachtet, wiedergedacht, wiedererlebt, vergessen und erinnert, neu kombiniert, solange, bis man nicht mehr genau zwischen dem, was ist, und dem, was war, unterscheiden kann. Die Versenkung in sich selbst und die Welt der eigenen Gefühle scheint Marbes Schaffensmechanismus grundsätzlich zu bestimmen. Vielleicht liegt darin ihr Geheimnis, dass alles immer so lebendig, emotional, frisch, spontan, improvisiert, frei gestaltet zu sein scheint, weil sie die Strukturen nicht anderswo sucht als in sich selbst.

Von den so unterschiedlichen Aspekten ihres Schaffens werden wir im Folgenden die Beziehungen ihrer Musik zur rumänischen Folklore näher betrachten. Wir beziehen uns dabei insbesondere auf die Kompositionen *Ritual für den Durst der Erde* (1968) für Stimmen, Schlaginstrumente, Klavier ad lib., *Die Parabel vom Dachboden* (1975–76) für Klavier, Cembalo, Celesta ad lib. und Schlaginstrumente, *Die wiedergefundene Zeit* (1982) für Sopran, Blockflöten, Streichinstrumente, *An die Musik* (1983) für Stimme, Flöte, Orgel, *Trommelbass* (1985) für Streichtrio, *An die Sonne* (1986) für Stimme und Bläserquintett, *Konzert für Daniel Kientzy und*

Saxophon(e) (1986), die alle als repräsentativ für ihr Schaffen angesehen werden können, während weitere Werke eventuell andere Aspekte hervortreten lassen. Diese Auswahl betrifft einige von Marbes Kompositionen, die auf Schallplatten gepresst sind (also vielleicht bekannter als die anderen sind). Sie haben zum Teil weniger mit der Volksmusik zu tun: Es gibt andere Komponisten, die sich mehr damit beschäftigt haben. Dennoch sind hier alle Varianten ihrer Beziehung zur Volksmusik zu finden: vom Zitat über die Verwendung allgemeiner Prinzipien bis zu gar keiner Beziehung. Wir verstehen unter „einer Beziehung zur Volksmusik“ nicht unbedingt die erklärte Absicht eines Komponisten (die Musik solcher Komponisten ist oft erstaunlich weit von der Volksmusik entfernt!), sondern die intime Verbindung eines Komponisten zu einer typischen Weise, die Musik zu begreifen.

Ohne etwa eine typische Folklore-Komponistin zu sein, hat Marbe eine elementare Beziehung zur Volksmusik. Die rumänische Volksmusik war ihr immer sehr nahe, und die wesentlichen Dimensionen ihres Schaffens sind nicht vollkommen zu verstehen, wenn diese Beziehungen nicht analysiert werden. Umso mehr, als diese Beziehungen komplex und manchmal unauffällig und vielleicht auch ungewollt gestaltet sind.

Die Kategorien und Gattungen der rumänischen Volksmusik, mit denen Marbes Musik in Berührung kommt, sind vorwiegend die *doina*, die Totenklagen (und sämtliche Rituale: Totenritual, Regenritual usw.), die Kinderfolklore, die *colinda* (Weihnachtslied), vielleicht die Tanzmusik und die Musik der *lăutari* (professionelle Musikanten, meist Zigeuner, die ein bestimmtes Musikrepertoire vertreten). Das sind eigentlich die wichtigeren Kategorien der rumänischen Volksmusik.

Wir illustrieren nebenstehend einige Gattungen der rumänischen Volksmusik: 1) das *bocet* (die Totenklage), 2) die *pararuda* (das Regenritual), 3) die *colinda* (das Weihnachtslied) und 4) die *balada* (Ballade). Das zweite Beispiel steht auch für die Kinderfolklore, während das fünfte Beispiel typisch für die *lăutari*-Musik ist. Alles, was im Folgenden über bestimmte Gemeinsamkeiten zwischen Marbes Musik und der rumänischen Folklore gesagt wird, bezieht sich auf diese Musikbeispiele (siehe Musikbeispiele auf S. 158).

Wie gesagt, scheint die Melodie sich nur schwer von einem ursprünglichen Stillstand zu befreien. Sie erscheint verzögert in einem Grundton, der oft als Ison weiterklingt. Das ist der Urton, der der Musik vorangeht wie in einem *raga*, *taqsim*, einer Liturgie oder in der Dudelsack-Musik. Die Melodie nimmt schrittweise von diesem Grundton Abstand. Es sind immer lange Töne zu hören, die eine bestimmte Expressivität verlangen (die Komponistin sagte einmal, dass sie überrascht sei, wie „gleichgültig“ die Interpreten diese langen Töne spielten. Das beweist, welche Aufmerksamkeit sie diesen langen Tönen widmet). Wenn der Grundton einen Stützpunkt, ein Zentrum darstellt, mit dem die anderen Töne verbunden sind, ist der *Cluster* der Gegensatz, der Zusammenhang, in dem eine maximale Unbestimmtheit

regiert. Beide Pole sind einfach und stark als Effekt und gehören zu den am meisten verwendeten harmonischen Verfahren der Komponistin.

Die Melodie ist bei Marbe im Allgemeinen immer wichtig. Sie kann sogar allein oder im *Unisono* erscheinen und erklingt oft völlig von Texturen befreit. Die reiche Melopöie erscheint oft solo und führt zu einem idealen (etwa einem griechischen oder vorchristlichen?) Gesang zurück.

Die melodischen Linien sind ansonsten meist komplex gebaut, verzwickelt, aber auch mit Stillstandsmomenten versehen: Von Zeit zu Zeit bleibt die Melodie scheinbar stehen – sie benutzt nur ein paar Töne, die variiert, leicht nuanciert, obsessiv wiederholt werden. Sie sind wie Kerne, Stützpunkte, an denen die Melodie sich erholt. Hier sind Mikrostrukturen zu beobachten, die allmählich erscheinen, sich stabilisieren, um sich wieder zu lösen. Sie bestehen aus klaren Zellen, Motiven und so weiter, die meist auch sangbar sind und stark an die archaischen Melodiebildungen der rumänischen Folklore (sowie der balkanischen, afrikanischen oder orientalischen traditionellen Musik) erinnern. Es können vorpentatonische Skalen, chromatische oder diatonische Pentachorde oder Fragmente davon sein, sogar ähnliche, selbstkonstruierte modale Strukturen. Manchmal sind sie auch direkt der Volksmusik entnommen, aber dieser Fall stellt nicht die Regel dar.

Die Melodie ist bei Marbe grundsätzlich modal. Ob sie damit zur Volks- oder zur Kirchenmusik gehört, ist nicht immer eindeutig. Beim *Ritual für den Durst der Erde* (1968) für Stimmen und Schlaginstrumente sind zum Beispiel Fragmente einiger Lieder des Regenrituals verwendet, während es sich in *Die wiedergefundene Zeit* (1982) für Sopran, Blockflöten und Streichinstrumente explizit um Musikzitate aus verschiedenen Sammlungen der byzantinischen Musik handelt: Sogar die Quellen sind dort angegeben.

Auch die Chromatik spielt eine große Rolle, weil diese Musik wirklich modal ist und ziemlich wenig mit dem Serialismus zu tun hat. Unter Chromatik verstehen wir hier „Verfärbung“. „Modal“ bedeutet auch die Beugung, Flexion eines Tons oder Intervalls, die unbedingt einen stabilen Stützpunkt verlangt – ein Begriff, der unvereinbar mit den seriellen Prinzipien ist. Die feinen Tonflexionen und Farben („Chromatismen“) gehören mehr der modalen Welt, dem Nahen Osten oder der indischen Musik an. In Marbes Musik treten solche Tonflexionen zum Beispiel bei einer kleinen oder großen Terz ein (wie oft auch in der Musik der rumänischen *läutari*). Die Melodik ist ungeheuer expressiv, die Tonstufen erscheinen durch solche Inflexionen oder andere Halbtöne „sensibilisiert“. In diesem modalen Umfeld sind zahlreiche Inflexionen des *rubato*-Gesangs zu hören, die vielleicht aus der *doina*, *balada*, manchmal aus Trauer- oder Kinderliedern abgeleitet sind. Aber auch aus liturgischen Litaneien, in denen, vergessen wir nicht, ein grundsätzlicher Kontakt zwischen der hebräischen, christlichen und islamischen Musikwelt erhalten geblieben ist.

Die Melodie scheint manchmal eng mit der Sprache verbunden zu sein. Durch eine Art Rezitativ hat sie die Freiheit und die Expressivität eines Bekenntnisses. Man redet, man flüstert, schreit manchmal oder weint. Dann wird die Melodie rein „instrumental“: Es handelt sich um eine frei gestaltete und reich, kompliziert geschmückte und ausgezierte Melopöie. Anschließend wird die Melodie wieder frei, dehnt sich zu extremen Tonhöhen aus, bis an die Grenzen des Hörbaren. Die Melodie löst sich, verliert sich in reine Bewegung, wird Windhauch, Murmeln. Die Melodie scheint in dieser Musik wirklich sehr reich zu sein! Der Begriff „Melodie“ ist in Marbes Musik eigentlich sehr weit gefasst: Es handelt sich um eine flexible, vielfältige, eigene Tonhöhenorganisation.

Die Zeitorganisation stellt einen der interessantesten Aspekte dar. In erster Linie ist hier eine völlige rhythmische Freiheit zu vermerken. Das rhythmische System *parlando rubato*, wie es von Béla Bartók und Constantin Brăiloiu beschrieben worden ist, lässt sich vollkommen mit der oben erwähnten Melopöie verbinden. Nur hin und wieder erscheinen selten, aber umso prägnanter, Inseln eines *giusto*-Systems (wie in den *colinde* oder in Tanzmelodien). Der Rhythmus präzisiert sich, wird klar und scharf, manchmal betont aggressiv und erfährt besondere Deutungen. („Wie vor einem Hinrichtungskommando“ – meinte die Komponistin über eine rhythmische Episode des Saxophonkonzerts (1986); oder wie im *Trommelbass*-Streichtrio, in dem das Ostinato der Trommel einen unvergesslichen Eindruck hinterlässt.) Der schrittweise Übergang zwischen den rhythmischen Systemen *rubato* und *giusto* (sowohl in symmetrischen rhythmischen Formeln als auch in Aksak-Formeln) stellt eben ein anderes weit verbreitetes Verfahren in der Volksmusik dar (zum Beispiel in der *bucium*-Musik der Karpaten, die der Alphorn-Musik in der Schweiz entspricht). Es gibt aber sehr lange Zeitstrecken, in denen man überhaupt nicht von einem Rhythmus sprechen kann: Alles ist nur Farbe, Bewegung, manchmal eine schnelle, fast mechanische Bewegung. Hier sollten wir auch erwähnen, dass Marbes Musik nur selten ein „gewöhnliches“ Allegro kennt – zumindest bis zum Saxophonkonzert (1986); aber kurze, schnellere Bewegungen (zum Beispiel als *ostinato*, Begleitung) sind keine Seltenheit.

Die musikalische Form enthält bei Marbe immer einen gewissen Grad an Unbestimmtheit, auch wenn alles notiert ist. Man kann von einer grundsätzlichen Flexibilität sprechen. Die Großform ist wie ein bunter Teppich angelegt, der aus anderen Teppichen zusammengenäht wurde. Nicht das Verbinden, sondern das Verschmelzen scheint das Prinzip ihrer musikalischen Formen zu sein. Zu ihren besonders subtilen Eigenschaften zählt eine gewisse Unbeständigkeit der Form, die sich in aufeinanderfolgenden Wellen entfaltet. Es ist die Zeit der Erinnerungen, der unbestimmten Gestalten von Nebel und Sonne, eine statische Zeit der inneren Umwälzungen und Wellen wie in einem Sargassomeer und nicht der Bejahungen, Bestätigungen.

Die Form kennt durchaus Wiederholungen (meist keine einfachen, mechanischen Wiederholungen, wenn sie nicht auf eine bestimmte Wirkung zielen), aber unerwar-

tete Formveränderungen und Überraschungen kommen oft vor. Wie beim Rhythmus gibt es auch hier ein subtiles Spiel zwischen kontinuierlichem und unterbrochenem Verlauf.

Das Ensemble (dessen Zusammenstellung die Komponistin stets sorgfältig plant) hat relativ selten traditionellen Aufbau wie zum Beispiel das normale Orchester. Vier Streichquartette und ein Trio (allerdings mit Trommel) hat sie doch schon bis jetzt komponiert. Alle diese Besetzungen klingen meist unkonventionell und uner-schöpflich reich: Die Klänge und Farbnuancen sind bis an den Rand des Wahrnehmbaren verfeinert. In Marbes Musik scheinen rumänische Volksmusikinstrumente wie *fluiere* (Flöten), *tilinca* (primitivere Längsflöte ohne Grifflöcher), *cimpoi* (Dudelsack), *țambal* (Zymbal, Hackbrett), Volksgeigen und Trommeln neben Musikinstrumenten aus anderen Welten und Zeiten zu erklingen: der altertümlichen ägyptischen Trompete oder dem hebräischen *chasosrot/hatzotzerah*, denen eine magische Funktion zugeschrieben wurde, oder Vögelchen und Windgeräuschen, Wellenmurmeln und Donnerblitzen.

Die Beziehung von Myriam Marbes Musik zur Folklore ist zusammenfassend unter mehreren Aspekten zu sehen:

1. Die melodischen Inflexionen oder andere direkte Referenzen wie ein Rhythmus oder eine Farbe. Sie sind meist flüchtig wie ein Windhauch, verschwinden sofort, und man kann sich fragen, ob es richtig ist, sie als folkloristisch zu beurteilen. Sie geben aber der Musik eine eigene Dimension, eine materielle und konkrete Farbe und Vitalität.
2. Die ständige Variation, ein wohlbekanntes Prinzip der Folklore, die alle melodischen und rhythmischen Bildungen bereichert.
3. Der Geschmack für die manchmal wilden, einfachen Farben, Ideen mit prägnanten Konturen und mit sicherer Wirkungskraft. Auch wenn diese nicht überwiegen, treten sie besonders hervor.
4. Die spielerisch verwendeten Ideen. Wie in einem Kinderspiel werden Zellen, Melodien, Rhythmen und Farben miteinander kombiniert. Damit ist eine bestimmte Naivität und Frische der Musik verbunden, die an alte, „primitive“ Kindermusik erinnert und eine besondere Plastizität, Suggestivität, Bildkraft enthält.

Die gestische Komponente der Musik – ihre Expressivität, Theatralik, die Bedeutung der Gestik der Interpreten – kann auch mit der Periode eines uralten Synkretismus verknüpft werden. Denn ursprünglich sollte die Musik, im Tanz wie im Ritual, zusammen mit Körperbewegungen erlebt werden.

Aber auch die magische Atmosphäre eines Rituals mit ihren obsessiven Wiederholungen und eigentümlichen Beharrlichkeiten spielt eine Rolle, denn in einem Ritual ist die Musik nicht Kunst im gegenwärtigen Sinne, sondern Träger von einigen uralten Bedeutungen, mit denen manchmal gefährliche Geheimnisse verbunden sind.

VERE, VERE, DRAGUL MEU¹

Bocet „la văr“

Fgr. 14136 a.

Culeg. Em. Comișel și A. Vicol.

Com. Cerișor — Hunedoara.

Inf. Poanta Cosana („Chici“), 18 ani.

1950

Rubato $\text{♩} = 150$

i- Ve-re, ve-re, dra-gu-me u, e-
 Ve-re, ve-re, dra-gu-me u, e Ve-nii-
 lunga
 la os-pă-fu-tă-u, he- Ve-nii- la os-pă-fu-tă-u

39. DODOLA

Mg. 2010/16

7 febr. 1969

Zăvoieni

Sere Savina, 59 ani

$\text{♩} = 88$

Ei, la, do-do-la, Ploa-ie-o Doam-ne, ploai'

COLIND

Nicolesți — R. Sărat
cul. Em. Comișel

Plea-că Li-na la fin-ti-nă
 ler, doam-ne, ler, Dar fin-ti-na-i tul-bu-ra-tă.

voce $\text{♩} = 132$

-Dar tu, Cor-beo, ce-oi să-m ceri, Dar tu, Cor-beo, ce-oi să-m ceri?
 $\text{♩} = 224$
 -Stă-tu, doam-ne, mă-n-tre-bași, Cel guj-man din ca-pul tău.

Neben der oben schon erwähnten poetischen Kontemplation, der lyrischen oder meditativen Haltung, kommen aber ungeahnte tiefe und starke Gefühle, vorzeitliche Schreckensvisionen eines Abgrunds oder einer Weltkatastrophe, irrationale unterbewusste Kräfte, unterirdische Bedrohungen, schwarze Akzente ans Licht, die letztendlich durch die wohltuende Ruhe kompensiert werden. Die überwiegend träumerischen Zustände werden also nicht selten von Angst erschüttert. Auch in George Enescus Musik ist diese Haltung anwesend, aber nicht so intensiv. Die apokalyptischen Visionen gehören auch einer uralten, mit der Volksmusik und ihren Ritualen verbundenen Weltanschauung an, als Modell eines vorchristlichen Mythos, die symbolisch negative Kräfte auslöst, um sie zu besiegen und den Frieden wiederherzustellen. Am Ende des musikalischen Rituals erscheint die Freude kurz, aber umso lichtvoller, wie ein Zeichen der ewigen Hoffnung und damit wieder einer tiefen Volksweisheit, die das Leben stets bekräftigt.

Diese Gedanken wollen nur aufzeigen, dass eine Beziehung zur Folklore einem Komponisten des 20. Jahrhunderts viel mehr als vor hundert Jahren bedeuten kann. Früher als nationales Symbol verehrt, gilt heute die Volksmusik, eine fast vergessene Kulturform, als eine Pforte zur tiefen inneren Welt des Menschen. Im Sinne eines Trägers des kollektiven Unterbewusstseins ist die Volksmusik in Myriam Marbes Schaffen ein Bezugspunkt. Sie wird nicht von außen, sondern von innen angesprochen und eröffnet der Komponistin in der rumänischen Volksmusik den Weg zu Kulturtraditionen der Mittelmeerländer oder des Orients, die ihr im Streben nach einer Kultursynthese immer nahe waren.

Corneliu Dan Georgescu

Myriam Marbe und die Suche nach Archetypen in der rumänischen zeitgenössischen Musik¹

1. Es gibt wenige rumänische Komponisten, deren Schaffen so organisch in die Musik ihres Landes integriert ist wie das von Myriam Marbe. Ihre Werke spiegeln treu, d. h. übernehmen und bereichern, fast alle markanten Ideen, die zwischen etwa 1950 und 1990 in Rumänien Bedeutung hatten – aber nur diejenigen, die für die Entwicklung der Hauptlinie dieser Musik wesentlich waren, die meist direkt oder indirekt aus George Enescus Erbe stammen: neo-modale schwebende Melodik, improvisatorische Elemente, ständige Variation, außergewöhnliche Flexibilität aller Strukturen, *rubato*-Charakter, fein nuancierte Klangfarben, milde, lyrische Expressivität, allgemeiner Kammermusikcharakter, kontrastarme Form, Heterophonie, Interesse für Folklore, byzantinische Musik, fremde Kulturwelten usw. Marbes Schaffen zu analysieren bedeutet, das allgemein Gültige der rumänischen Musik kennenzulernen; der rumänischen Musik näherzukommen, heißt zugleich, das Schaffen Marbes in seinen intimsten Zügen besser zu verstehen. Daher wird es im Folgenden ausführlich um einen wesentlichen Aspekt dieser Musik gehen, und zwar um die Suche einiger rumänischer Komponisten nach Archetypen, eine Bestrebung, deren Bedeutung für die rumänische Musik in den letzten Jahren immer klarer hervortrat. Es geht in diesem komplexen Gebiet nicht so sehr um endgültige Wahrheiten – dafür fehlt uns noch die richtige Perspektive –, sondern meist um Fragestellungen.

2. Carl Gustav Jung – von dem der Begriff Archetyp im Prinzip übernommen wurde – schuf etwa 1912–1919 mit seinem Konzept der Archetypen einen der Grundpfeiler seiner analytischen Psychologie, eine Ableitung und Entwicklung der Psycholo-

1 Dieser Vortrag wurde zuerst veröffentlicht in: Volker Blumenthaler & Jeremias Schwarzer (Hrsg.), *Myriam Marbe. Komponistin zwischen Ritual und Intellekt*, Saarbrücken 2001, S. 44–72, auch in: Dieter Demuth (Hrsg.), *Klänge und Gegenklänge*, Docor u. Berlin, 2004, S. 99–120, und in: Corneliu Dan Georgescu: *Muzică atemporală – Arhetipuri – Etnomuzicologie – Compozitori români. Studii și eseuri de muzicologie [Atemporelle Musik – Archetypen – Ethnomusikwissenschaft – Rumänische Komponisten. Musikwissenschaftliche Studien und Essays]*, Bd. II: *Aspecte ale muzicii românești tradiționale și contemporane. [Aspekte traditioneller und zeitgenössischer rumänischer Musik]* Bukarest 2019, S. 479–506.

gie von Sigmund Freud. Sein Ansatz hierzu ist aber alles andere als leicht verständlich. Offensichtlich bemüht er sich ständig, seinen immer reicher und komplexer gewordenen Begriff in verschiedenen Werken zu korrigieren, zu ergänzen und neu zu formulieren. Er polemisiert, stellt sich gerne metaphysische Fragen, meist in einer mit Symbolen und Metaphern überladenen Sprache. Dies ist eine Hürde, mit der man stets zu tun hat, wenn man sich mit dem Begriff Archetyp auseinandersetzt; dies forciert vereinfachen zu wollen, hieße, dieses Gebiet seines ganzen Reichtums zu berauben. Daher werden sich manchmal auch widersprüchliche Seiten dieser Problematik nicht vermeiden lassen.

Jung bezeichnet als Archetyp die „im kollektiven Unbewussten angesiedelten Urbilder menschlicher Vorstellungsmuster“. Seine Theorie entfaltete er durch Beobachtung und Untersuchung von Produkten des Unbewussten im weitesten Sinne, nämlich von Träumen, Phantasien, Visionen und Wahnideen, wo er gewisse Regelmäßigkeiten, d. h. charakteristische Motive fand.

Es gibt so viele Archetypen, wie es typische Situationen im Leben gibt. Vor allem die elementaren menschlichen Erfahrungen wie Geburt, Ehe, Mutterschaft, Trennung, Tod haben in der Seele des Menschen eine archetypische Verankerung, sie haben zu allen Zeiten und in allen Kulturen ähnliche Bilder hervorgebracht und können als kollektive Menschheitserfahrung gelten. Jung beansprucht nicht, diesen Bereich vollständig erforscht zu haben, z. B. eine Liste aller Archetypen anzubieten, eine Hierarchie, Systematisierung oder andere Ordnung zwischen ihnen herzustellen.

Der Archetyp stellt an sich eine hypothetische, unanschauliche Vorlage dar, wie das in der Biologie bekannte *pattern of behaviour*. Er ist ein an sich leeres, formales Element, das nichts anderes ist als eine *facultas praeformandi*, eine *a priori* gegebene Möglichkeit der Vorstellungsformen. Obwohl die Archetypen unerschütterliche Elemente des Unbewussten sind, wandeln sie ihre Gestalt beständig. Daher muss man zwischen „Archetyp“ und „archetypischen Vorstellungen“ unterscheiden, sowie auch zwischen Begriffen wie Archetyp, archetypischer Figur, Motiv, Typ, Symbol.

Ein wohlbekannter Ausdruck der Archetypen sind der Mythos und das Märchen, die Träume und auch die Kunst. Sogar die mythisierten Naturvorgänge sind in erster Linie psychische Manifestationen, welche das Wesen der Seele darstellen, symbolische Ausdrücke für das innere und unbewusste Drama der Seele, welches auf dem Wege der Projektion, d. h. gespiegelt in den Naturereignissen, dem menschlichen Bewusstsein fassbar wird.

Kein Archetyp lässt sich auf eine einfache Formel bringen. Das Symbol ist der bestmögliche Ausdruck für einen erst geahnten, aber noch unerkannten, unbewussten Inhalt; es hat den großen Vorteil, dass es heterogene, ja inkommensurable Faktoren in einem Bild zusammenzufassen vermag. Einige Archetypen lassen sich gruppieren, so *Geburt/Tod*, *persona/umbra*, *animus/anima*, *Vater/Mutter/Sohn/Tochter*, *Kind/*

der alte Weise/magna mater. Eine besondere Kategorie bilden die Zahlen, nicht nur wegen ihres arithmetischen Aspekts, sondern als Träger von wesentlichen, numinosen Inhalten. So bedeutet z. B. „Eins“ Einheit, Undifferenziertheit, „Zwei“ bedeutet Opposition, Trennung usw. Alle archetypischen Figuren besitzen kraft ihrer natürlichen Numinosität eine gewisse Autonomie.

Zwei wichtige Begriffe müssen noch hier eingeführt werden: die schon erwähnte „Projektion“ eines Archetyps (d. h. ein unbewusster Inhalt wird auf ein konkretes Objekt fixiert, z. B. der *anima*-Archetyp auf eine konkrete Frau) und die „Konstellierung“ eines Archetyps (d. h. jeder Archetyp erscheint in einem gewissen Kontext, überlappt sich teilweise mit anderen Archetypen, Motiven und kann somit unterschiedliche Bedeutungen haben, z. B. der *Vater*-Archetyp erscheint oft in Konstellierung mit dem *Alten Weisen*-Archetyp oder mit dem Gott-Bild).

So bezieht sich Jung u. a. vorzugsweise auf den *anima*-Archetyp, immer bezogen auf das *apriori* von Stimmungen, Reaktionen, Impulsen und was es sonst an psychischer Spontaneität gibt. Dieser Archetyp ist ein Lebendes in sich, ein Leben hinter dem Bewusstsein, das nicht restlos integriert werden kann. In der Projektion hat die *anima* stets weibliche Form mit bestimmten Eigenschaften, in der männlichen Psychologie ist dieser Archetyp zunächst stets mit dem Bilde der Mutter vermischt (also „konstelliert“ s. o.). Dem antiken Menschen erscheint die *anima* als Göttin oder als Hexe; der mittelalterliche Mensch dagegen hat die Göttin durch die Himmelskönigin und durch die Mutter Kirche ersetzt. Es können auch Sirenen, Melusinen, Huldinen und Erbkönigstöchter, Lamien und Sukkuben sein, welche Jünglinge betören und ihnen das Leben aussaugen. Alles, was *anima* berührt, wird numinos, das heißt unbedingt, gefährlich, tabuiert, magisch. Sie ist die Schlange im Paradies und bringt den Menschen von seinen guten Vorsätzen ab. Indem die *anima* das Leben will, will sie Gutes und Böses. Um den Reichtum Jung'scher Archetypenwelt zu illustrieren, seien als archetypische Motive noch erwähnt: die „doppelte Geburt“ (ein aus der Heldenmythologie bekanntes Motiv, welches den Helden von göttlichen und menschlichen Eltern abstammen lässt. Das Motiv spielt eine bedeutende Rolle in Mysterien und Religionen als Tauf- oder Wiedergeburtsmotiv. Es ist das Motiv von den zwei Müttern, von der zweifachen Abstammung, d. h. der Abstammung von menschlichen und von göttlichen Eltern, wie bei Herakles; in Ägypten ist ein Pharao auch „zweimal geboren“; Christus selbst ist zweimal geboren: durch die Taufe in Jordan erlangte er seine Wiedergeburt aus dem Wasser und dem Geist); den „Archetyp der religiösen Vorstellungen“ (dazu Materialismus, Atheismus, Kommunismus, Existentialismus usw. die, wie Geschichte ausweist, von höchster suggestiver und emotionaler Kraft sind; sie haben ihre spezifische Energie, die sie nicht verlieren, auch wenn das Bewusstsein sie ignoriert – jeder ist irgendwo, so oder so, laut oder leise, von einer übergeordneten Idee besessen); der Kinderarchetyp (der folgende Konnotationen hat: potentielle Zukunft, Mediator, Heilbringer, d. h. Ganzmacher, Kindgott und Heldenkind oder jugendlicher Held,

Verlassenheit, Aussetzung, Gefährdung, Unüberwindlichkeit, Hermaphroditismus, Anfangs- und Endwesen).²

Die meisten Archetypen haben eine eigene Dynamik, sie spielen eine Rolle beim Prozess der *Individuation* eines Menschen, d. h. des Wachsens und der Reifung seiner Persönlichkeit. Dieser Prozess besteht in der Integration wichtiger Archetypen-Oppositionspaare (die daher auch Quellen psychischer Krisen und Konflikte sein können) wie *persona/umbra*, *animus/anima*. Soweit zum Thema Jung und Archetypen.

Da alles Psychische präformiert ist, so sind es auch dessen einzelne Funktionen, insbesondere jene, die unmittelbar aus unbewussten Bereitschaften hervorgehen. Dazu gehört vor allem die schöpferische Phantasie. In den Produkten der Phantasie werden „Urbilder“ sichtbar, und hier findet der Archetyp eine spezifische Anwendung. Diese Idee öffnet den Weg für eine Untersuchung der Musikarchetypen, eine Untersuchung die – dies muss nochmals betont werden – sich zunächst mehr bemüht, die Fragen richtig zu stellen als sie endgültig zu beantworten.

3. In der rumänischen zeitgenössischen Musik ist die Diskussion über Archetypen in den 1990er Jahren zu einer wahren Obsession angewachsen. Nach Meinung mancher verkörpert sich hier der originellste Kern der rumänischen Musik und Kultur im 20. Jahrhundert, eine Kultur welche die Berufung zur Kontemplation, Purifizierung und Essenzialisierung hätte. Auch wenn im Abstrakten meist dasselbe gemeint ist, so besteht keine Einigung, was unter „Archetyp in der Musik“ konkret zu verstehen ist. Ausdrücke wie „Musikarchetyp“, „archetypische Komponisten“ oder „archetypische Musik“ sind gebräuchlich, aber sie werden meist mit unterschiedlichen Bedeutungen belegt. Zur theoretischen Diskussion, d. h. zum Bewusstwerden dieser Thematik, die etwa in den 1960–80er Jahren liegt, habe auch ich 5 Artikel beigetragen (1982–1987 veröffentlicht)³, ebenso Octavian Nemescu (3 Artikel, 1990–1992 veröffentlicht)⁴ sowie Dan Dediu (Dissertation, 1995, unveröffentlicht)⁵

2 Carl Gustav Jung, *Archetypen*, München 1990.

3 Corneliu Dan Georgescu, *Preliminaries to a Theory of Archetypes in Music*, in: *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art* (RRHA), XIX/1982, Bukarest 1982, S. 75–78; *Preliminarii la o posibilă teorie asupra arhetipurilor în muzică*, in: *Studii de muzicologie*, Vol. XVII, Bukarest, 1983, S. 99–142; *A Study of Musical Archetypes: (I) The Symbolic of Numbers*, in: RRHA XXI/1984, Bukarest 1984, S. 59–67; *A Study of Musical Archetypes: (II) The Iterative Building Principle*, in: RRHA XXII/ 1985, Bukarest 1985, S. 49–54; *A Study of Musical Archetypes: (III) The Archetypes of Birth and Death*, in: RRHA XXIII/1986, Bukarest 1986, S. 23–26; *A Study of Musical Archetypes: (IV) The Archetype of Alternating Contrary Elements (Yin-Yang)*, in: RRHA XXIV/1987, Bukarest 1987, S. 59–66.

4 Octavian Nemescu, *Dimensiunea interioară a sunetului II* [Die innere Dimension des Klanges II], in: *Muzica* Nr. 4/1992, Bukarest 1992, S. 50–60; *Elementele arhetipale naturale în perspectiva recuperării lor de către culturalitățile muzicale (II)* [Natürliche archetypische Elemente und ihre Verwendung in der Kunstmusik (II)], in: *Muzica* Nr. 1/1990, Bukarest 1990, S. 45–51; *Naturalita-*

und Irinel Anghel (in einem Buch über die rumänische Musik, 1997 veröffentlicht)⁶. Einige vereinzelte Bemerkungen sind Ștefan Niculescu, Doina Rotaru, und Liviu Dănceanu zuzuordnen, darunter viele Ideen, die Niculescu schon früher formuliert hat. (Niculescu war selbst ein Jung-Spezialist, dem ich auch meine Annäherung an Jung verdanke, und seine alte, immer wieder erwähnte Idee einer „universellen Grammatik der Musik“ beruht auf einer archetypalen Basis.) Zu bemerken ist, dass absolut alle „Theoretiker“ der Musikarchetypen Komponisten sind, die vor allem ihre kompositorische Erfahrung und Intuition in Worte umzuwandeln versuchten.

Wie jeder Begriff, so hat auch dieser eine eigene „Vorgeschichte“: Hierzu muss man jene unterschiedlichen kompositorischen Beiträge erwähnen, die sich intuitiv in seiner Nähe bewegten. So sind vor allem die Kompositionen von Aurel Stroe aus den 1960er Jahren zu nennen (*Arcade, Canto, Laude* usw.), aber auch von Octavian Nemescu (z. B. *Concentric*, 1969), von mir (z. B. den Zyklus *Models: Alb-Negru, Continuo, Model Mioritic* usw., 1967–73), Mihai Moldovan, Horațiu Rădulescu, Adrian Pop, Dănceanu, Maya Ciobanu usw. – und von Myriam Marbe selbst (schon 1968 z. B.: *Ritual für den Durst der Erde*). Eine allgemeine Beschäftigung mit diesem Thema ist aber noch älter: man sollte an die Skulpturen von Constantin Brâncuși (1876–1957) denken, dessen Werk schon in den 1930er Jahren eine geometrisierende, eine Art minimaler Kunst *avant la lettre* begründete: sein Ideal war, eine Bildersprache „über den Begriff Stil, über den Begriff Kultur“ zu erreichen; der Zyklus *Hommage à Brâncuși* von Tiberiu Olah (etwa 1962–68) zog die Aufmerksamkeit auf Brâncușis Ideen, aber ohne den Versuch, sie in Musik umzusetzen. Auch die Thesen des Religionsforschers Mircea Eliade haben eine wesentliche Rolle gespielt, z. B. seine Ideen von einer zyklischen Zeit; seine Thesen von archetypischen religiösen Bildern wurden von Jung selbst als Begründung herangezogen, jedes Mal wenn es um Religion ging. Über Archetypen spricht man heute in Rumänien gerne auch in anderen Kunstbereichen, wie Malerei oder Bildhauerei (Horia Bernea, Marin Gherasim, Wanda Mihuleac, Sorin Dumitrescu). Im Folgenden geht es nur um die bewusste, eindeutige Darstellung und Theoretisierung dieses Begriffs in der Musik.

4. Unter Musikarchetypen verstehe ich allgemeine, gemeinsame, elementare, „ewige“, also unveränderbare Inhalte der menschlichen Psyche, die durch spezifische „musikalische Gesten“ unterschiedlich, also relativ, je nach Zeit und Raum

tea, culturalitatea și transculturalitatea sunetului (I) [Natürlichkeit, Kulturalität und Transkulturalität der Klänge (I)], in: *Muzica*, Nr. 1/1990, Bukarest 1990, S. 37–44.

5 Dan Dediu, *Fenomenologia actului componistic. Arhetip-Arhetrop-Ornament* [Phänomenologie des kompositorischen Prozesses. Archetyp-Archetrop-Ornament], (Promotionsarbeit, 1995, unveröffentlicht).

6 Irinel Anghel, *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX* [Orientierungen, Richtungen, Strömungen der rumänischen Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts], Bukarest 1997.

veränderlich, verkörpert werden, wobei beide Faktoren und ihre Verbindung unerlässlich sind. Diese Annahme beruht auf Jungs Theorie über Archetypen des kollektiven Unbewussten und unterscheidet daher konsequent zwischen der Darstellung eines Archetyps und dem Archetyp selbst. Die Extrapolierung von Jungs Begriff auf Musik beruht auf der Tatsache, dass jeder musikalischen Kommunikation ein unbewusster psychischer Inhalt oder eine unbewusste psychische Motivation zugrunde liegt. Jung spricht oft über die unterschiedlichen Darstellungsformen der Archetypen in Mythen, Märchen, Träumen, aber auch in der Kunst im Allgemeinen. Die Suggestion liegt nahe, sie in der Musik zu suchen. Die entsprechenden Darstellungsformen sollten aber für den Bereich Musik charakteristisch sein: diese Formen reichen von physikalisch-akustischen Faktoren (die noch keine Musik sind: z. B. der Sinuston, die Obertonreihe) bis hin zur Funktion, zur Rolle, welche die Musik in einer Gesellschaft spielen kann (die schon die Musik überschreitet: z. B. die Verwendung der Musik in der Kirche, in der Gesellschaft), darunter sollten musikalische räumliche (z. B. Tonhöhenstrukturen) und zeitliche Elemente (z. B. Syntaxregeln) betrachtet werden. In diesem Rahmen sollte ein Musikarchetyp durch eine Reihe konkreter Musikstrukturen ausgedrückt werden, im Sinne der Normen und Regeln der entsprechenden „Musiksprache“. (Unter „Musiksprache“ – ein Begriff der sicherlich mit Vorsicht angewandt werden muss – verstehe ich hier einfach die Gesamtstrukturen, die eine Musik in einer gewissen Periode und Zeit charakterisieren.)

Die Archetypen, die auf alles (auf Natur oder Kunst) projiziert werden können, drücken also auch in der Musik allgemeine Menschheitserfahrungen aus. So können z. B. der Anfang und das Ende eines Werkes, die Art seiner inneren Entfaltung, die Umwandlung der Ideen, ihre Konflikte und Synthesen usw. mit der Geburt und dem Tod, mit dem Individuationsprozess oder der Initiation, mit dem Syzygie-Motiv usw. in Verbindung gebracht werden. Weiterhin könnte das tonale Zentrum eines Werkes als Variante des Archetyps *unus* oder der *Monad*e gesehen werden, seine Wachstumpinzipien, die inneren Kräfte, welche den Entfaltungsprozess steuern, als Ausdruck des Archetypen-Paares *animus/anima*, d. h. logisch, strukturiert, vorhersehbar bzw. kapriziös, unkontrollierbar, unvorhersehbar; in dieser Opposition kann man eine Variante des Archetyps *duos* oder *Dyade* sehen. Diese symbolische Betrachtung kann auch die Art des musikalischen Materials interpretieren, als *terra/aqua/aether/ignis* Archetypen: Die Erde – als das Solide, Feste, Trockene, das Wasser – als das Fließende, Formlose, Purifizierende, die Luft – als das Bewegliche, Feine, Immaterielle, das Feuer – als die dynamische, brennende Kraft. Wo die Grenze zwischen Archetypen und einfacher symbolischer Betrachtung gezogen wird, hängt größtenteils davon ab, inwieweit man konsequent Jungs Sichtweise anwendet. Zu bemerken ist jedoch, dass nicht absolut alle psychischen Archetypen eine unmittelbare Korrespondenz in der Musik haben; umgekehrt können Musikarchetypen auftreten, für die man nur sehr indirekt eine Übereinstimmung in der menschlichen Psyche finden kann. Jung selbst erweitert seine Archetypenwelt, indem er auch von „archetypischen Motiven“ spricht. Es hätte keinen Sinn, diesen

Bereich systematisieren zu wollen – dies hat Jung selbst nicht versucht; es geht nur darum, einige herausragende Ideen zu behandeln.

Die Musikarchetypen sind also objektiv, fundamental, vielmehr *Natur* als *Kultur*. Das bedeutet mehr als es scheint, weil es um die *Natur des Menschen* geht, und diese Natur enthält eine geistige Komponente – man kann hier über die „göttlichen Züge“ beim Menschen oder über eine Widerspiegelung der „ewigen Harmonie der Natur“ reden, hinter diesen oder ähnlichen symbolischen Formulierungen steckt die Idee, dass mit *Natur* viel mehr als wilde, tierische Instinkte gemeint ist. So lässt sich der Individuationsprozess zur Erfüllung einer Persönlichkeit und die dahinter wirkende Energie, welche die Integration der Archetypen vorantreibt, nicht so einfach bloß durch Instinkte erklären. Dieser wichtige Aspekt ist bei Jung ausführlich angesprochen – hier liegt auch einer der wichtigsten Unterschiede zu Freuds Auffassung der psychischen Welt. Auch die Musikarchetypen „streben“ nach einer Individuation, der des Werkes, auf dessen Grundlage sie wirken; auch sie können Konflikte und Krisen verursachen, d. h. die Einheit des Werkes (eventuell zeitweise) zerstören.

Aus dem schon Gesagten geht jetzt hervor, dass eine Bezeichnung wie „archetypische Musik“ nicht ganz geeignet wäre, da die Musik in ihrem Wesen ohnehin archetypisch ist, d. h. sie äußert grundsätzliche psychische *Patterns*, ob der Komponist will oder nicht. Korrekter wäre es, über eine „archetypische Ebene der Musik“ zu sprechen, die mehr oder weniger ausgeprägt sein könnte. Diese archetypische Ebene des Kunstwerkes geht der semantischen oder ästhetischen Ebene voran, weil sie – unabhängig von Zeit und Raum – einigen allgemeinen menschlichen Dimensionen entspricht, die sich weder bewusst noch gewollt manifestieren. Das sind allgemeine musikalische Gesten, die überall, wo Musik existiert, zu finden sind (z. B. die auf- und absteigende oder nur absteigende Linie einer Melodie, die Repetition einer Idee, die Atempausen usw.). Im Vergleich zu dieser grundlegenden Ebene bringt die semantische oder ästhetische Ebene konkrete, von verschiedenen Perioden oder Regionen abhängige, also relative, konventionelle, veränderliche Faktoren, die solche allgemeine Gesten in einer konkreten Weise verkörpern. Während das richtige Verständnis einer Musiksprache (und größtenteils ihre ästhetische Einschätzung) von gewissen, durch das Erziehungssystem erlernten Kenntnissen, von Tradition, Einstellung, Geschmack abhängig ist, wirkt die archetypische Ebene unvermittelt. Nur auf dieser archetypischen Ebene bleibt die Musik eine „universelle Sprache“, d. h. die Musikarchetypen wirken auch dann, wenn eine musikalische Sprache unverständlich ist oder ästhetisch abgelehnt wird. (Um ein Beispiel zu geben: Ein gewaltiges *crescendo* aus einer Symphonie von Beethoven wird auf archetypischer Ebene von jedem Menschen, auch wenn er keine Ahnung von Beethoven hat, als wachsend, eventuell bedrohend, überwältigend usw. wahrgenommen, weil seine psychische Wirkung einer natürlichen Erfahrung entspricht; um aber den ästhetischen Sinn dieses Musikmoments richtig zu verstehen und die entsprechende Musik komplett zu genießen, müsste man Kenntnisse über die Sonatenform, über das tonale

System, Orchester usw. haben, die relative, zeit- und raumabhängige, also *kulturelle* Faktoren sind.) Man kann sicherlich auch hier über die Grenzen zwischen den Ebenen streiten – die ohnehin nur eine methodologische, also künstliche Verteilung einer unteilbaren Realität sind – die Existenz einer tieferen Ebene, welche die Gemeinsamkeiten unterschiedlicher Musiksprachen erklären kann, sollte schon deutlich sein. Ebenfalls sollte klar sein, dass die Diskussion über die archetypale Ebene nichts mit einer ästhetischen Beurteilung zu tun hat, und dass die Frage nach dem Sinn der Musik nicht nur auf dieser Ebene beantwortet werden kann.

Die Archetypen lassen sich in der Musik durch Tonhöhenstrukturen, Rhythmen, Klangfarben, Formprinzipien usw. ausdrücken. Diese sind also keine Archetypen an sich, sondern lediglich variable Darstellungsmittel eines Archetyps. Ein Musikarchetyp scheint meist durch einen einheitlichen, stabilen Strukturkomplex charakterisiert zu sein, auch wenn dieser in Komponenten, den Musikstrukturen entsprechend, analytisch geteilt werden kann. (So kann sie, um bei dem vorherigen Beispiel zu bleiben, bei einem *crescendo* – in dem die Komponente Dynamik überwiegt – z. B. durch Erweiterung des Ambitus, durch Hinzufügen der Blechbläser, Timpani, Beschleunigung des *tempo* usw. unterstützt werden; in einem Klavierstück wird dies z. B. neben Dynamik durch eine dichtere Schreibweise ausgedrückt. Genauso gut kann aber ein *crescendo* in vielen Musiksprachen – z. B. in der Musik des Mittelalters oder in den meisten traditionellen Musikkulturen – einfach ausfallen.)

Ein kritisches Problem bleibt die Benennung eines Archetyps. Es ist kein rein formelles Problem, denn dadurch wird, hervorgehoben oder versteckt, etwas von seinem Wesen gezeigt. Man kann Symbole aus Natur, Religion, Geometrie usw. übernehmen, vor allem aber das menschliche Leben bietet einen besonders geeigneten Vorrat an Suggestionen. Jung hat oft lateinische Termini zur Benennung seiner Archetypen gewählt (z. B. *persona/umbra* d. h. Maske/Schatten), die den Vorteil haben, keine Verwechslungen mit konkreten Inhalten zu verursachen. Dies werden wir konsequent beibehalten. So kann man in der Musik über Archetypen wie *initium/finalis* (oder *Geburt/Tod*), *persona/umbra*, *animus/anima*, *durus/mollis* oder *plus/minus* (vielleicht besser als *Yang/Yin*), *ascensio/statio/descensio* oder *progressio/regressio*, *unus* (oder *monas*, Monade, *centrum*), *duos* (oder *dyas*, Dyade, *oppositio*), *tres* (oder *trias*, Triade, Syzygie, *conjunctio*) usw. sprechen. Die Welt der archetypischen Motive kennt weitere allgemeine musikalische Gesten, Prozeduren oder oppositionelle Strukturpaare und Triaden, statisch oder dynamisch, die einen archetypischen Charakter haben, wie folgende Beispiele veranschaulichen: *Ison*, Pedal, Resonanz, Antiphonie, Kanon, Fuga, *Stretta*, *Hoquetus*, *Ostinato*, Einleitung, Exposition, Überleitung, Durchführung, Reprise oder Pseudoreprise, *Coda*, Repetition, Kulmination, Sequenz, AB-, ABA-Formschemata, Rondo, Thema mit Variationen, *Passacaglia*, Tonika bzw. Dominante, Subdominante, Kadenz, *cluster*, Dreiklang, Generalpause, *Fermato*, *Rectotono*, Monodie, Homophonie, Polyphonie, Heterophonie, schnell/langsam bzw. *accelerando/rallentando*, hoch/tief bzw. auf- oder absteigend, laut/leise bzw. *crescendo/diminuendo*, *giusto/rubato*, kontinuierlich/

unterbrochen, *tenuto/secco*, schrittweise/sprunghaft, *Tutti-Solo*, Fanfarenmelodik, Ornamentierung, verschiedene Spiegelungen, Vorpentatonik, Pentatonik, Obertonreihe, Modi, diatonisch/chromatisch usw.; viele dieser Elemente sind eindeutige Ausdrucksformen einiger Archetypen.

Die symbolisch-metaphorische Betrachtung der Musik bedeutet keine Verschriftlichung oder Entfernung von Musikstrukturen: Die Metapher ist ohnehin sogar im reinsten technischen Bereich der Musikanalyse traditionell verwendet (z. B. Dur, Moll, *crescendo*, *legato* – d. h. hart, weich, wachsend, gebunden – oder Tonleiter und Stufen, hoch/tief usw.) Ebenso traditionell ist die metaphorische Betrachtung eines Werkes als ein menschliches entfaltendes Leben – oder als Darstellung eines solchen Lebens – so z. B. durch die Betrachtung des ersten Themas einer Sonatenexposition als „männlich“ und des zweiten als „weiblich“, des „Kampfes“ bzw. der „Versöhnung“ der Ideen in der Durchführungssektion, der „Apotheose“ in der Reprise usw. Diese Art über Musik zu reden – vorausgesetzt, dass nicht übertrieben wird – ist alles andere als willkürlich, sondern beruht auf objektiven Analogien; über Musikarchetypen zu reden und in einem Werk, symbolisch z. B. Geburt und Tod zu suchen, geht jedoch über Analogien hinaus, weil der Komponist, der sein Werk schrieb, ungewollt seine Erfahrungen über Geburt und Tod auf sein Werk projiziert. Dies kann einige Dinge schon gut klären: Verschriftlichungen von Musik sind manchmal eben deshalb möglich, weil sie auf einigen Gemeinsamkeiten zwischen Musik und Literatur *auf der archetypalen Ebene* beruhen.

Das Verhältnis zwischen Archetyp und anderen, verwandten Begriffen wie Modell, Schema, Pattern, Invariante, Substrat, Abstrahierung, Gestalt usw. kann hier nicht behandelt werden; erwähnt werden muss jedoch, dass hier viele Verwechslungen in dem Umgang mit Archetypen hervortreten.

5. Vollständigkeitshalber sollten hier auch andere Bedeutungen des Begriffs Archetyp genannt werden, die in Rumänien z. Zt. kursieren, auch wenn manche mit Zurückhaltung zu betrachten sind. Ganz allgemein versteht man unter Musikarchetyp – soweit dieser Terminus systematisch verwendet wird, und das gilt erst ab etwa 1990 – alles, was elementar, grundsätzlich, modellartig auf der Ebene der Musikstrukturen zu sein scheint. So wären z. B. pentatonische Melodieformeln oder die Obertonreihe Musikarchetypen; insbesondere werden die folklorische Inspiration, aber auch die Inspiration durch die byzantinische Musik fast automatisch mit dem Begriff Archetyp verbunden. Auch wenn durchaus gebräuchlich, scheint diese Annahme zu oberflächlich und führt schnell in eine Sackgasse – denn es ist ziemlich problematisch zu entscheiden, was elementar in der Musik ist und was nicht: einerseits sind pentatonische Tonleiter oder die Obertonreihe nur sehr relativ als „einfach“ oder „natürlich“ zu bezeichnen, andererseits sind auch alle Modi, Tonarten, Rhythmen, Klangfarben, auch die Sonatenform oder aleatorische Prozeduren genauso archetypisch – und man stellt sich die Frage, was eigentlich nicht archetypisch ist.

Octavian Nemescu gehört zu den ersten Komponisten, die diesen Begriff intuitiv wahrgenommen haben und auch zu den heutigen leidenschaftlichsten Vertretern dieser Idee. Er legt den Akzent auf eine moralisch-christlich-religiöse Begründung mit kämpferischen Tönen: so wäre die Verwendung der Archetypen nicht nur in der rumänischen Musik eine dringende Notwendigkeit der Gegenwart, um die Natur hinter der Kultur wiederzufinden; aber nicht im Sinne von John Cage (der in der Natur einfach das banale Alltägliche sah) sondern um „die vertikale Dimension der Kultur zu erforschen, die Dimension, dank der die Brücke zwischen der natürlichen, universellen Ordnung und die Öffnung zum Transzendenten offenbar wird“.⁷ In diesem Zusammenhang erscheint die minimal-repetitive Orientierung – eine Tendenz, die man in Rumänien sehr spät und unvollständig zur Kenntnis kam – als eine vorbereitende Phase der archetypischen Orientierung. Bei Nemescu geht es um das „Extrahieren eines Archetyps aus einem kulturellen Kontext“, um die Eliminierung seines „stilistischen Fleisches“, das ihn umhüllt. Er definiert drei Kategorien von Archetypen: des 1. Grads (transzendente oder transkulturelle Archetypen: *Zentrum, Trinität, Auferstehung, Auf- und Abstieg*), des 2. Grads (natürliche: *Gravitation, Geburt und Tod, Kontraria, Gleichgewicht*) und des 3. Grads (kulturelle: spezifisch für einen Bereich). Nemescu hat auch eine Arbeit im Bereich der musikalischen Semantik verfasst, in der Verwandtschaften zum französischen Raum spürbar sind. Das überwiegende Interesse für eine Untersuchung der Musik mit Mitteln der Linguistik hat in Frankreich die Aufmerksamkeit auf musikalische Semantik schon früh auf sich gezogen – 1971 sprach Jean-Jacques Nattiez z. B. über eine Verbindung zwischen biologischen und musikalischen Rhythmen als „eine 3. Möglichkeit, die Bedeutung der Musik zu erforschen“⁸, neben einer literarisierenden und einer strukturalisierenden Ebene. Diese Orientierung spielt noch heute eine wichtige Rolle und hatte auch in Rumänien vielfältige Echos hervorgerufen.

Die Komponistin und Musikwissenschaftlerin Irinel Anghel, eine Schülerin von Nemescu, vertritt dessen Auffassung und entwickelt sie weiter. Sie erwähnt die Archetypen „Leiter“, „Arkade“ (bei Stroe), „Ison“ (bei Niculescu – als Symbol des Zentrums, der Anziehungskraft, der supremen Macht Gottes, allgegenwärtig anwesend, *Axis Mundi*), weiterhin die Archetypen „natürliche Resonanz“ (bei Dumitrescu), „glissando“ (bei Rotaru), „tulnic“ (bei Moldovan), spricht über einen „Dur-moll“ Archetyp und „essentialisierten Minimalismus“ oder „archetypischen Minimalismus“ (bei Georgescu und Adrian Iorgulescu) oder auch über das „Zurückgewinnen einer breiten Skala von archetypischer Klanglichkeit (Alphorn, Dudelsack, Glocken)“ bei Marbe. Man stellt sich die Frage, ob hinter vielen solcher Begriffe nicht einfachere Ideen stecken, eben psychische Inhalte, die zuerst genannt

7 Octavian Nemescu, *Dimensiunea interioară a sunetului II* [Die innere Dimension des Klanges II], in: *Muzica* Nr. 4/1992, Bukarest 1992, S. 50–60.

8 Jean-Jacques Nattiez, *Situation de la sémiologie musicale*, in: *Musique en jeu*, Nr. 5, Paris 1971, S. 11.

werden sollten (z. B. *centrum* oder *unus* statt „Ison“ oder *ascensio* statt „Leiter“). Außerdem geht es möglicherweise um eine Verwechslung zwischen Typ und Archetyp, zwischen Symbolen und Ausdrucksformen der Archetypen und Archetypen selbst.

Wahrscheinlich in diesem Zusammenhang spricht Dediu – der jüngste unter den Theoretikern in diesem Bereich – von einer „Inflation der Archetypen“. Dediu glaubt, ein Musikarchetyp enthalte nichts anderes als „generische Verhältnisse zwischen den Klängen“, die man genau in eine Typologie einordnen kann. Die archetypische Phänomenologie beruhe auf drei Etagen: der Archetyp als allgemein (d. h. Essenz), der Archetyp als konkret (d. h. Existenz) und das Ornament als individuell (d. h. Substanz). Es gäbe Archetypen der Attraktion (*incipit, climax, finalis, ascensio* und *descensio*, die ersten drei stabil, die letzten mobil – das sind abgrenzende, segmentierende Archetypen), des Kontrastes (*oppositio, aditio, subtractio, permutatio* und *substitutio*), und des Gleichgewichts (*repetitio* und *Symmetrie*). Alle sind auf die Makro- oder Mikroform anwendbar.

Offensichtlich befindet sich die Theorie der Archetypen noch in voller Entfaltung, und sie bemüht sich erst, systematischer und kohärenter zu werden. Leider münden eben die Systematisierungsversuche manchmal in Inkonsequenzen und Unübersichtlichkeit. Fast alle Theoretiker betrachten ihre Theorie als unvollständig und möchten sie grundsätzlich revidieren.

Myriam Marbe hat an der Debatte um Musikarchetypen nicht direkt teilgenommen. Indirekt könnten aber viele ihrer Äußerungen in diesem Sinne interpretiert werden: z. B. über die Rolle, die das Ritual in ihrem Schaffen spielte, über ihr Interesse an der ältesten Schicht der Folklore, an griechischen Mythen, am *rubato*-Stil, also an sehr tief liegenden Gemeinsamkeiten zwischen der rumänischen *doina* und den sephardischen Gesängen. Ihr Schaffen wurde oft mit Bezug auf diese Problematik von verschiedenen Autoren betrachtet, wenn auch etwas später als die Werke der „offen deklarierten“ archetypischen Komponisten. Die Beziehung Marbes zur Folklore, dazu auch das Verhältnis zwischen Archetyp und Folklore, spielte in diesem Zusammenhang eine besondere Rolle, viel mehr als bei vielen typischen „folkloristischen“ Komponisten, auch wenn Marbe eigentlich keine „reine folkloristische“ Komponistin war.

6. Der Begriff Folklore (oder verwandte Begriffe wie: Volksmusik, traditionelle Musik, Ethnomusik) ist heute mehrdeutig belegt, ebenso wie die entsprechende Wissenschaft, die dieses Gebiet erforscht (Folkloristik, vergleichende Musikwissenschaft, Musikethnologie oder Ethnomusikologie, Ethnomusikwissenschaft). So heißt „traditionelle Musik“ sowohl die mündlich überlieferte Kunst der Hirten aus den Karpaten als auch die hochentwickelte Kunst des nahen oder fernen Orients, und Folklore bezeichnet sowohl die alte Tradition aus einem Dorf im Balkan als auch das Zersingen einiger im Radio gehörten Schlager in einer Stadtrandkneipe irgendwo in der Schweiz. Dieses Problem, zu dem sicherlich auch andere, z. B. soziologi-

sche Faktoren gehören, lässt sich hier leider nicht klären. Was die rumänische Folklore anbelangt, geht es hauptsächlich um eine traditionelle Kulturform, die mündlich, anonym, kollektiv, unbewusst, synkretistisch überliefert wurde, eine Kulturform, in der uralte und neuere, disparate, mehr oder weniger integrierte Elemente überlebt haben. Die Kenntnis dieser Folklore ging fast parallel mit ihrem, schon von Bartók am Anfang des 20. Jahrhunderts bedauerten, allmählichen Verschwinden, zurück. Trotzdem können insbesondere die in Archiven befindlichen Materialien schon einen Eindruck über diese reiche Tradition geben. Das ist die Situation der traditionellen Musik in Osteuropa, die sich grundsätzlich von der westeuropäischen unterscheidet.

Als wahrscheinlich einzige Kulturform während der Jahrhunderte bildet die rumänische Folklore ein komplexes System, das alle bedeutenden Lebensumstände mit Musik versorgt (daher liegt auch ihre archetypale Belegung nahe). In diesem System sind brauchtumsgebundene von nicht brauchtumsgebundenen Musikgattungen zu unterscheiden. Die umfangreiche Kategorie der brauchtumsgebundenen Musikgattungen teilt sich in zwei Unterkategorien: Zur Kategorie der Jahreszeitenbräuche gehören die Frühlingsrituale (*Hăulitul, Toconelele, Scaloianul*), die Sommerrituale (*Drăgaica, Cununa*), die Herbstrituale (*claca, șezătoarea*) und die Winterrituale (*Colinda, Sorcova*). Zur Kategorie der Musik der Lebensbräuche oder des Familienzyklus gehören die Rituale zu Geburt, Hochzeit und Tod. Die Kategorie der nicht brauchtumsgebundenen Musikgattungen enthält: *cântecul, doina, balada, jocul*. Diese Musikgattungen sind meist durch einen funktionalen Gesichtspunkt definiert, daher lassen sich einige ihrer Strukturen relativ frei austauschen und miteinander vermischen, ein Prozess, der sie einerseits bereichert und andererseits eine gewisse Einheit des ganzen Systems sichert. Diese lebhaft Interaktion auf einer eher konservativen Basis verlangsamt sich und verschwindet erst, wenn die traditionelle Musik nicht mehr lebendig, sondern ein Museumsobjekt geworden ist, wie in der Gegenwart. Außerdem gibt es eine Dynamik der inneren Schichten der Folklore oder der Variabilität in einzelnen Bereichen.

Auch wenn der Begriff Folklore im Prinzip auf eine uralte Kulturerfahrung verweist, bringt die Verwendung folkloristischer Ideen wie bei den meisten Komponisten der nationalen Schulen des 19. oder 20. Jahrhunderts keineswegs unbedingt eine Betonung der archetypischen Seite der Musik, auch wenn sie ihr Streben nach Originalität und nationaler Identität bis zu einem Punkt unterstützte. So behauptet Liviu Glodeanu mit Bezug auf die rumänische Musik der 1970er Jahre, in einer Zeit, in der das Interesse für Folklore – nach einer langen und intensiven Periode folkloristischer Orientierung – nicht mehr so lebendig war: „Die rumänische Spiritualität sehe ich nicht unbedingt mit der rumänischen Folklore verbunden. Die rumänische Folklore ist eine Manifestierungsweise, die rumänische Spiritualität ent-

hält. Aber andere Manifestierungsweisen können parallel oder sogar gegen die Folklore hergestellt werden“.⁹

Auch im Falle Marbes könnte man sagen, dass sie sich der Folklore näherte, nicht weil sie dort etwas für sie Neues, Unbekanntes fand, sondern weil sie dort ihre eigenen Einstellungen erkennen konnte. Am besten äußert sie dies selbst: „Für die Leute, die eine einfache und originelle Charakterisierung von mir wünschen, bin ich eine Ritual-Komponistin.“¹⁰ Als Stadtbewohnerin hat Marbe die Folklore erst spät, während des Studiums, und indirekt, durch den Kontakt zu Enescus, Bartóks oder Strawinskys Schaffen, kennengelernt. Um so tiefer und vielfältiger sind ihre Beziehungen zu dieser Kulturform geworden. Sie sah in der Folklore eine Mischung von Sage, Aberglaube, bäuerlichem Christentum und Mythologie.¹¹ Eine Bemerkung noch: Marbe hat ebenso wie Bartók vielmehr die alte Folklore der Bauern und Hirten bewundert und nicht die Kunst der professionellen Musiker, der „*lăutari*“, wie Enescu.

So könnte die Rolle der Folklore in Marbes Œuvre synthetisch beschrieben werden: Es geht (1) um melodische Inflexionen oder andere direkte Referenzen wie einen Rhythmus, eine (vor-)pentatonische Zelle, aus einigen Gattungen der rumänischen Folklore übernommen, mit denen sie näher in Kontakt kam, wie *doina*, einige Rituale (Toten-, Regenritual), gelegentlich Kinder-Folklore, Tanzmusik, *colinda*; (2) um Klanglichkeit, die volkstümliche Instrumente wie *fluier*, *tilinca*, *cimpoi* (Dudelsack), *țambal* (Hackbrett) suggeriert; (3) um ständige Variation, ein wohlbekanntes Prinzip der Folklore; (4) um den Geschmack für einfache, wilde, schrille Farben, Ideen mit prägnanten Konturen und starker Wirkungskraft, oder noch besser, für „Feinheiten, auf primitivem Grund eingesetzt“; (5) um eine gestische Komponente der Musik (Synchretismus); (6) um die magische Atmosphäre eines Rituals, mit seinen obsessiven Wiederholungen – die Musik scheint Träger einiger uralter Bedeutungen, wo auch irrationale, unbewusste Kräfte, Ängste, Schreckvisionen hervortreten; (7) um ein gewisses Ethos: ein grundsätzliches Gleichgewicht, unerschütterliche Vitalität, Spontaneität. Insbesondere die Punkte (3) bis (6) weisen auf eine Annäherung an die Archetypenwelt hin.

Es scheint, dass die Folklore, früher als nationales Symbol verehrt, heute als eine Pforte zur tieferen inneren Welt des Menschen gilt. Sie wird nicht von außen, sondern von innen angesprochen. So ist für Marbe nicht die eventuelle nationale Prägung vom Interesse, sondern der Weg zu Kulturtraditionen des Mittelmeerraums

9 Liviu Glodeanu, *Rolul folclorului în creație* [Die Rolle der Folklore beim Komponieren], in: *Muzica* 7/1966, Bukarest 1990, S. 24–26.

10 Roswitha Sperber und Ulrike Feld (Hrsg.): *Komponistinnen gestern – heute. Internationales Festival. 5 Jahre Heidelberg 1985–1989*, Heidelberg 1989, S. 95.

11 Vgl. ebda., S. 76.

und Orients, der somit geöffnet wird, ein Weg, auf dem sie sich innerlich schon befand.¹² Soweit zum Thema rumänische Folklore.

7. Wie gesagt, die Musik besitzt eine archetypische Ebene, aber nicht jede Musik stellt alle Archetypen auf gleiche Weise dar. Erst wenn ein Archetyp „hypertrophiert“ ist, d. h. eine außergewöhnlich wichtige, ja unangemessene Rolle spielt, lässt er sich wahrnehmen und über ihn reden. Für Marbes Musik scheinen einige Archetypen wie *initium*, *anima*, *ascensio*, *statio* und *centrum* – vielleicht auch archetypische Motive, wie das, der „doppelten Geburt“ oder Initiation – von größerer Bedeutung zu sein. Aber auch allgemeine Bereiche, wie die besondere Klanglichkeit ihrer Musik, ihre evozierende Kraft, suggerieren viele Annäherungen an die Archetypen-Welt, die nicht immer leicht zu fassen sind.

Im Folgenden wird nur der Archetyp *initium* als Beispiel behandelt und auf das Werk Marbes angewendet. Dieser Archetyp bildet mit dem Archetyp *finalis* nur teilweise ein symmetrisches Paar (wie Geburt und Tod). Der Anfang (die Geburt) ist für alle Möglichkeiten offen, er bedeutet die Störung einer vorher existierenden Ordnung oder Einheit durch die Erscheinung von etwas Neuem, was sich behauptet, wächst, aufbaut, sich entwickelt und somit Schwung, Erwartung, Hoffnung, aber auch Stress, Spannung generiert. Sein symbolischer Kontext ist besonders reich: Sonnenaufgang, Explosion, Erblühen, Entwicklung, Prokreation, Start, Genesis, Quelle, Initiation, Setzen in Bewegung usw. In der Geburt befindet sich schon die Perspektive des Todes, was das Vorhergehende abschließen muss, also Entspannung, Löschung, Desagregation, eventuell Transfiguration, die die Perspektive einer neuen Geburt bedeutet. (Hier zeigt sich, dass es eine Symmetrie nicht geben kann: Wenn der Tod einer neuen Geburt gleichgesetzt werden kann, dann bilden die beiden Elemente zusammen einen Schritt in einer unendlichen Kette, die nacheinander Geburt und Tod immer wieder einschließt, wie in einer Art Spirale.) In einer Musikform können mehrere und vielfältige Anfänge und Enden stattfinden – des Symphoniesatzes, der Formsegmente, Phrasen, Ideen usw., d. h. diese Archetypen können auf verschiedene Objekte – Momente einer Form – projiziert werden, wobei oft ein Ende den Anfang für eine neue Idee bedeutet, im Sinne der schon erwähnten Geburt-Tod-Kette. Der Archetyp *initium* erscheint meist mit dem Archetyp *ascensio* (des Wachstums, positiver, steigender Energie) verbunden. Musikalisch kann ein Anfang sehr entwickelt sein (z. B. aus einer selbständigen Sektion bestehen, wie die Einleitung einer klassischen Symphonie), oder auf einen Auftakt reduziert werden, oder auch gar nicht existieren: In diesem Fall ist seine Funktion von den ersten auftretenden Musikideen übernommen.¹³

12 Vgl. Corneliu Dan Georgescu, *Myriam Marbe und die Beziehungen ihres Schaffens zur rumänischen Volksmusik*, in: Gisela Gronemeyer (Hrsg.), *Myriam Lucia Marbe*, Berlin, 1991, S. 29 f. (= *Klangportraits*, Bd. 5).

13 Vgl. Corneliu Dan Georgescu, *A Study of Musical Archetypes: (III) The Archetypes of Birth and Death*, in: *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art* (RRHA) XXIII/1986, Bukarest 1986, S. 23–26.

Es gilt jetzt zu sehen, wie der Archetyp *initium* in zwölf ausgewählten Werken Marbes (von 1966 bis 1997: *Sonate* für 2 Bratschen, 1966; *Ritual für den Durst der Erde*, 1968; *La parabole du grenier I*, 1975–76; *Konzert* für Bratsche, 1977; *Les oiseaux artificiels*, 1979; *Trommelbass*, 1985; *An die Sonne*, 1986; *Konzert für Daniel Kientzy*, 1986; *Symphonie Ur-Ariadne*, 1988; *Requiem*, 1990; *Haikus*, 1994; *The Song of Ruth*, 1997) ausgedrückt wird. [siehe Tabelle, S. 181]

Daher wurden zunächst die Anfangssegmente dieser Stücke nach einem einheitlichen Schema vergleichend analysiert. Dieses Schema enthält Angaben über: Register, Tonhöhenstruktur, Tempo, Rhythmik, Dynamik, Klangfarben, Dichte, allgemeinen Charakter. Die Untersuchung versucht zu klären: die statistisch bevorzugten Strukturen, separat und in Koppelungen und die typischen Prozeduren Marbes für den Anfang eines Werkes. Da es um Interpretation der Musikstrukturen geht, kann eine gewisse Subjektivität nicht ausgeschlossen werden. Hier können nur einige Ergebnisse dieser Analyse gezeigt werden.

Es scheint so, dass der Anfang eines Werkes für Marbe ein ganz besonderes Problem darstellte. So schreibt Anatol Vieru mit Bezug auf *Diapente* (1990):

„Wie fast in jedem der Werke Marbes steht am Anfang das Aufwärmen, das Entstehen, Beschwören, durch einen langgezogenen Ton, der als eine Hülle erscheint, aus der sich das ganze Stück entwickelt [...] Hier wird auch ihre Schwierigkeit deutlich, einen Anfang für ein Stück zu finden, das Bedürfnis zum „Aufwärmen“ und „Suchen“, das man bei Schamanen, in der indischen Raga Musik [...] beobachten kann.“¹⁴ (Siehe Notenbeispiel 1, S. 182)

Es gibt jedoch einige Werke Marbes, die auch einen „explosiven Anfang“ kennen, obwohl meist nur kurzatmig (z. B. *An die Sonne*, *Sonata per due*, 1985, z. T. auch *La parabole du grenier I*, 1975–76). (Siehe Notenbeispiel 2, S. 183)

Marbe selbst sagte über eines ihrer Stücke (*Les oiseaux artificiels*, 1979), dass es „keinen Anfang hätte“, das sicherlich nur metaphorisch das Sonderbare bezeichnen wollte: Dieses Stück hat eben eine ganz andere Art vom Anfang, als sie als „normal“ für sich ansah. (Siehe Notenbeispiel 3, S. 184)

Wenn man dies näher betrachtet, kann man paradoxerweise sagen, dass eben nur dieses Stück einen „richtigen“ Anfang hat: Es ist eine kurze, parodistische „*En-trade*“ (das zeigt, was Marbe über Anfang denkt), aber doch ein prägnanter, klarer Anfang. Im Vergleich zu ihm bereiten die meisten anderen Stücke den Anfang nur vor, der aber nie oder nur unbemerkt kommt. Hier muss man klar entscheiden (oder kann auch darum streiten), was Anfang eigentlich bedeutet: Er sollte eine Art Explosion sein, die eine Handlung deutlich in Gang setzt, wie die Geburt ein Leben in Gang setzt. *Anfang* ist nicht ein willkürlich oder mechanisch in der Zeit platzierter Punkt,

14 Anatol Vieru, *Programmnotizen*, in: Gisela Gronemeyer (Hrsg.), *Myriam Lucia Marbe*, Musikfrauen e.V., Berlin 1991, (= *Klangportraits*, Bd. 5), S. 6–9.

sondern *eine Funktion*, die auch ihren eigenen Lauf hat – es gibt eine Vorbereitung, den tatsächlichen Anfang, eventuell Echos von ihm, dazu sicherlich auch den physikalischen Anfangspunkt. Genauso wie eine „falsche“ oder Pseudoreprise existiert, existiert auch einen Pseudoanfang. (So steht z. B. in Beethovens *Eroica* der Anfang nicht auf den zwei Es-Dur Akkorden – diese bereiten nur das Thema vor, das den eigentlichen, funktionellen Anfang darstellt. Eine klassische Symphonie kann eine lange, vorbereitende Einleitung haben, aber der tatsächliche Anfang ist dort zu verstehen, wo die Sonatenform beginnt; es sei denn, die Einleitung stellt eine selbständige Form dar, die sicherlich auch ihren eigenen Anfang – und auch Ende – hat. Um bei Beethoven zu bleiben: Die *4. Symphonie* hat eine solche sehr lange, selbständige Einleitung, aber dann wird der Eintritt des Hauptthemas der Sonate wieder speziell vorbereitet; das Thema selbst erscheint später zunächst im *piano*, wie ein Vorahnen, erst dann bricht es ab im *ff* – hier kann man klar sehen, dass *Anfang* ein ziemlich komplexes Phänomen ist).

Marbes *initium* Archetyp stellt charakteristischerweise den Akzent *auf die vorbereitende Phase des Anfangs*, meist ein sehr langes, vage konturiertes Segment, das allmählich milde in das Stück einführt. Die Analyse zeigt, dass hier meist *mollis*-Strukturen verwendet werden (NB: Es wird stets die Zahl von 12 analysierten Stücken, in denen die Struktur eintritt, gekennzeichnet): tiefes Register (in 7 Stücken), langsame Bewegung (in 7 Stücken; *Fermaten* oder lange *tenuti* treten in 4 Stücken auf), *rubato*-Charakter (in 11 Stücken: d. h. von 12 Stücken, nur eins beruht eindeutig auf einem regelmäßigen Puls [siehe Notenbeispiel 4]), niedrige Dynamikstufe (*piano* oder *piano* mit einigen kurzen *forte* Akzenten: in 9 Stücken), dünne Besetzung (eine Stimme, zu der andere allmählich hinzugefügt werden: in 10 Stücken). Unter den häufigsten Koppelungen treten die folgenden auf: Kombinationen von 2 Termini: tief + *rubato* (in 5 Stücken) [siehe 5. Notenbeispiel, S. 185], tief + dünn (in 6 Stücken); Kombinationen von 3 Termini: langsam + *rubato* + dünn (in 6 Stücken); Kombinationen von 4 Termini: tief + langsam + *rubato* + dünn und langsam + *rubato* + *pp* + dünn (in 5 bzw. 6 Stücken). Dies wären ein paar von Marbe vorgezogenen Prozeduren für den *Anfang*: „chromatisch schlängelnd um einen Ton“ (auch als „Bartók-Manier“ von ihr erwähnt), „zögernd aufsteigend“, „zeitlose lange Töne“, „allmählich hinzugefügte Stimmen“ oder „instrumentale Pyramide“, „leise mit Akzenten“, *lontano*-Charakter [siehe Notenbeispiel 6 und 7, S. 186 ff.]. Dagegen treten Strukturen wie „sprunghafte Melodik“ in nur einem Stück auf. Das Verhältnis zwischen den Charakteren *continuum* und *unterbrochen* (*continuus/interruptus*) ist 5 zu 7, aber beide Fälle sind der *mollis*-Sphäre anzurechnen, da der Charakter *continuus* mit Zeitlosigkeit bzw. der Charakter *interruptus* mit *zögernd* verknüpft sein könnten. Der *ascensio*-Archetyp, ein *durus*-Archetyp – eine „normale“ Konstellierung des *initium*-Archetyps – tritt nur in 3 Stücken auf.

8. Es wäre sicherlich unangemessen, nur aus dieser Analyse allgemeine Schlussfolgerungen für das Thema „Marbes Schaffen“ und Archetypen zu ziehen. Für mein *Fazit* werde ich daher auch andere Faktoren betrachten.

Ich habe schon am Anfang meines Vortrags die perfekte Integration Marbes in der rumänischen Musik erwähnt. Tatsächlich gilt sie für die rumänische Musik eher als eine synthetisierende als eine vorangehende, bahnbrechende Persönlichkeit. Dazu sollten hier einige Bemerkungen über ihren Charakter und Schicksal eingeführt werden. Marbe hat, bis zu ihrem Erfolg in Deutschland (und diesen verdankt sie größtenteils dem Heidelberger *Kulturinstitut Komponistinnen gestern – heute*) überwiegend im Schatten der anderen gelebt. Und dies nicht hauptsächlich aus politischen Gründen, wie manchmal behauptet wird, sondern weil ihre Mitmenschen dort ihre subtile, tiefe Originalität einfach nicht gesehen haben, auch wenn sie die Originalität von Vieru, Stroe, Niculescu, Olah inzwischen wahrgenommen hatten (allerdings auch dies mit Hilfe aus Westeuropa). Die Originalität Marbes war anderer Natur, vielleicht nicht so auffallend, daher schwieriger zu fassen; wie oft konnte man von ihren Kollegen hören, obwohl sie sie als Mensch respektierten und liebten, dass sie von ihr enttäuscht sind, weil sie „keine richtige Form aufbauen kann“, oder „keine klaren Ideen hat“. Vielleicht hat sie daher lange nicht gewagt, größere Formen zu komponieren. Als Person war sie – obwohl selbstbewusst und zielstrebig genug – eher bescheiden, diskret, und dies hat auch dazu beigetragen, dass sie oft übersehen wurde. „Ich habe doch keine Biographie“, sagte sie einmal (NB: im „Einerleigrau des Kommunismus“, meinte sie) oder, dass sie sich „keinesfalls als Heldin oder als ein besonderes Opfer empfinde“, weil „das gut gemeinte Gleichgewicht von Ungerechtigkeiten (NB: der Diktatur in Rumänien) nicht nur zu meinen Gunsten hergestellt werden soll“. Sie sprach auch oft von „wir“ (bzw. im Plural), z. B. „wir haben das und dies gemacht“, z. B. serielle Musik analysiert, oder über „die Schule, die in Rumänien existierte“¹⁵, als ob sie lieber im Hintergrund bleiben wollte. Falls aufgefordert, äußerte sich Marbe jedoch gerne über ihre Musik, meist in halb technischen, halb symbolischen Darstellungen. Eine reiche innere Welt trat dann hervor, wo auch viele an sich selbst gestellte Fragen sowie Zweifel und nur teilweise erfüllte Bemühungen ihren Platz hatten. Trotzdem hat sie, wieder im Unterschied zu den meisten ihrer Generationskollegen, keine vollständige Theorie als geschlossenes System über ihre Musik formuliert. Man kann sich wohl fragen, warum das so war. Sie war doch, ebenso wie ihre Kollegen, eine sehr kultivierte Persönlichkeit, schließlich unterrichtete sie am Konservatorium 30 Jahre lang (allerdings ohne den Titel Professor zu bekommen) viele Studenten – von denen viele später markante Komponisten geworden sind, wie z. B. Violeta Dinescu, Doina Rotaru – mit denen sie sich auch über ihre Musik unterhielt. Vielleicht war sie weniger selbstbewusst oder weniger kämpferisch – oder vielleicht hatte sie einfach kein Interesse an theoretischen, mehr oder weniger dogmatischen Fassungen, da sie eine intuitive Persönlichkeit war, und es reichte ihr, Musik zu komponieren. Denn, trotz ihrer klaren Weltanschauung, ihrer ästhetischen Prinzipien oder ihrer relativ

15 Myriam Marbe, *Gut oder schlecht, aber das bin ich*, in: Gisela Gronemeyer (Hrsg.), *Myriam Lucia Marbe*, Musikfrauen e.V., Berlin 1991, (= *Klangportraits*, Bd. 5), S. 31–61.

strengen Arbeitsmethode (sie arbeitete konsequent mit Transpositionstabellen der Modi, mit Formschemata und numerischen Verhältnissen usw. wie alle neo-modalen Komponisten) scheint ihre Musik sehr spontan und nicht überwiegend rational kontrolliert zu sein: sie entfaltet sich reich und oft überraschend, nach einem eigenen inneren, vielleicht auch ihr selbst nicht vollständig bekannten Leben. „Ich bin auch leidenschaftlich, spontan, aber gleichzeitig bin ich auch eine rationale Person“¹⁶, meinte sie – eine solche Behauptung, die ohnehin eine Selbstverständlichkeit für jeden sein sollte, äußert man nur, wenn man einigermaßen Zweifel hat, dass es gerade so sei. Sehr einleuchtend ist auch die Begründung ihrer ständigen Bewunderung für Enescu: „Da er kein Komponist mit einem deklarierten System war, war sein Werk keine Sackgasse (NB: wie Schönberg, Hindemith) [...], wenn ich später Enescu wieder analysierte, habe ich dort wieder andere Antworten auf andere Fragen gefunden – Fragen, die in diesem Moment für mich wichtig waren“.¹⁷ Der unendliche Reichtum des Unkontrollierbaren, also der unbewussten Aspekte beim Schaffen eines Werkes, als Alternative zu der „Sackgasse“ der absoluten Kontrolle, könnte genauso gut Marbes Schaffen charakterisieren – hier könnte man vom *anima*-Archetyp sprechen. Sowohl ihre allgemeine impressionistische Einstellung, die veranlasst, dass alle Verknüpfungen zwischen Ideen ihrer Musik lose sind, wie in einem Traum – nennen wir dies (in Anlehnung an Myriam Marbes Komposition *La parabole du grenier*) die „Grenier“-Prozedur – als auch einige relativ seltene, aber um so wirkungsvollere expressionistische Akzente, haben viel weniger mit dem logischen Denken zu tun als mit der Welt der Gefühle und dem Unbewussten. Auch Thomas Beimel spricht in seinem Buch über Marbe von „Melodien, die aus unbewussten Schichten des Gedächtnisses hervorsteigen“¹⁸ (mit Bezug auf *After Nau*, 1987). Bemerkenswert ist auch, dass diese für Marbe so charakteristische freie Verknüpfung und Verschmelzung der unterschiedlichsten Ideen und Motive, wie in einem Traum, zu einer eigenen Fassung und Variante der Postmoderne führte: Sie macht keine Collage, verwendet jedoch Zitate oder Pseudozitate aus unterschiedlichen Musikkontexten, die eine eigene, reiche stilistische Vielfalt bilden.

Anfänglich habe ich einige Prozeduren oder Ideen erwähnt, die geläufig in der rumänischen Musik sind und von Marbe vorzugsweise verwendet wurden (neo-modale schwebende Melodik, *rubato*-Charakter, improvisatorische Elemente, ständige Variation usw.); nicht weniger interessant wäre jetzt abschließend zu sehen, welche Prozeduren, Ideen oder Bereiche Marbe *nicht* übernommen hat. Ich meine nicht eine Musikgattung wie z. B. die Oper, die sie nicht berücksichtigt hat (vielleicht weil sie keine Hoffnung hatte, eine Oper von ihr auf der Bühne zu sehen) oder die spektrale Musik (die ihr vielleicht noch zu neu war), sondern ganz spezi-

16 Ebda., S. 31–61.

17 Ebda., S. 55.

18 Thomas Beimel, *Vom Ritual zur Abstraktion. Über die rumänische Komponistin Myriam Marbe*, Unna 1994, S.43.

elle Bereiche, die ihr prinzipiell fremd waren, wie die elektronische Musik, die algorithmenbasierte Musik (mit oder ohne Computer), allgemein die Musik, die einer logischen Struktur streng und mechanisch folgt, wie z. B. ein Prozess, der sich mathematisch kontrolliert entwickelt. Auch die minimal-repetitive Musik hat bei ihr wenig Echo gefunden. Ich glaube, es sollte jetzt klar sein, warum solche Bereiche, die eine mühevoll, strenge „außermusikalische“ Vorbereitung der kompositorischen Arbeit benötigen oder relativ mechanische Kompositionsprozeduren implizierten, sie überhaupt nicht anziehen konnten.

Auch wenn es sehr riskant ist, über das Verhältnis zwischen den bewussten bzw. unbewussten Anteilen eines Komponisten in seinem Schaffen zu sprechen, so scheint es doch, dass bei Marbe wie bei Enescu Komponieren vor allem bedeutet, seinen Gedanken unkontrolliert oder nur teilweise kontrolliert freien Lauf zu lassen. Auch wenn ein Komponist versucht, sein Werk total zu kontrollieren, also bewusst zu fassen, kann er seinem Unterbewusstsein doch nicht entgehen; um so mehr gilt aber das Gegenteil. Daher ist eine Analyse von Marbes Schaffens komplizierter als in anderen Fällen, aber um so interessanter, wenn es um den Versuch geht, unbewusste Aspekte des Musikschaffens, wie die Archetypen-Problematik, zu erforschen. Ich habe nicht gehofft und auch nicht versucht, diese Problematik hier zu lösen, sondern nur, sie auf sie hinzuweisen.

Verwendete Literatur

Anghel, Irinel: *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX* [Orientierungen, Richtungen, Strömungen der rumänischen Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts], Bukarest 1997.

Beimel, Thomas: *Vom Ritual zur Abstraktion. Über die rumänische Komponistin Myriam Marbe*, Unna 1994.

Blacking, John: *Le sens common*, Paris 1980.

Brăiloiu, Constantin: *La rythmique enfantine*, in: ders., *Opere I*, Bukarest 1967, S. 119–172.

Brăiloiu, Constantin: *Sur une mélodie russe*, in: ders., *Opere I*, Bukarest 1967, S. 305–400.

Brăiloiu, Constantin: *La vie antérieure*, in: ders. *Opere II*, Bukarest 1969, S. 187–207.

Brăiloiu, Constantin: *Reflections sur la création musicale collective*, in: ders., *Opere II*, Bukarest 1969, S. 205–224.

Caillois, Roger: *L'Homme et le sacré*, Paris 1950.

Cezar, Corneliu: *Introducere în sonologie* [Einführung in die Sonologie], Bukarest 1984.

- Chevalier, Alain Gheerbrant Jean: *Dictionnaire des symboles*, Paris 1973.
- Daniélou, Alain: *Traité de musicologie comparée*, Paris 1959.
- Daniélou, Alain: *La sémantique musicale*, Paris 1967.
- Dediu, Dan: *Fenomenologia actului componistic. Arhetip-Arhetrop-Ornament [Phänomenologie des kompositorischen Prozesses. Archetyp-Arhetrop-Ornament]*, unveröffentlichte Promotionsarbeit, 1995.
- Durand, Gaston: *Structurile antropologice ale imaginarului [Anthropologische Strukturen der Imagination]*, Bukarest u. Frankfurt am Main 1990.
- Eliade, Mircea: *Kosmos und Geschichte*, Frankfurt am Main u. Leipzig 1994; (nach: *Le mythe de l'éternel retour. Archetypes et répétitions*, Paris 1949)
- Eliade, Mircea: *Myths, Dreams and Mysteries*, New York 1957.
- Georgescu, Corneliu Dan: *Preliminaries to a Theory of Archetypes in Music*, in: *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art (RRHA) XIX/1982*, Bukarest 1982, S. 75–78.
- Georgescu, Corneliu Dan: *Preliminarii la o posibilă teorie asupra arhetipurilor în muzică [Vorüberlegungen zu einer möglichen Theorie der Archetypen in der Musik]*, in: *Studii de muzicologie XVII*, Bukarest 1983, S. 99–142.
- Georgescu, Corneliu Dan: *A Study of Musical Archetypes: (I) The Symbolic of Numbers*, in: *RRHA XXI/1984*, Bukarest 1984, S. 59–67.
- Georgescu, Corneliu Dan: *A Study of Musical Archetypes: (II) The Iterative Building Principle*, in: *RRHA XXII/1985*, Bukarest 1985, S. 49–54.
- Georgescu, Corneliu Dan: *A Study of Musical Archetypes: (III) The Archetypes of Birth and Death*, in: *RRHA XXIII/1986*, Bukarest 1986, S. 23–26.
- Georgescu, Corneliu Dan: *A Study of Musical Archetypes: (IV) The Archetype of Alternating Contrary Elements (Yin-Yang)*, in: *RRHA XXIV/1987*, Bukarest 1987, S. 59–66.
- Georgescu, Corneliu Dan: *Myriam Marbe und die Beziehungen ihres Schaffens zur rumänischen Volksmusik*, in: Gisela Gronemeyer (Hrsg.), *Myriam Marbe*, Berlin 1991 (= *Klangportraits*, Bd. 5).
- Ghyka, Matila C.: *Estetica și teoria artei [Ästhetik und Theorie der Kunst]* Bukarest 1981.
- Gronemeyer, Gisela (Hrsg.): *Myriam Lucia Marbe*, Berlin 1991 (*Klangportraits*, Bd. 5).
- Jacobi, Jolande: *Die Psychologie von C. G. Jung*, Olten 1971.
- Jung, Carl Gustav: *Gesammelte Werke in 17 Bänden*, Olten 1966–1972.
- Jung, Carl Gustav: *Archetypen*, München, 1990.
- Jung, Carl Gustav, Marie-Louise von Frany, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi und Aniela Jaffé: *Der Mensch und seine Symbole*, Solothurn und Düsseldorf, 1993.

Motte-Haber, Helga de la: *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber 1985.

Motte-Haber, Helga de la: *Musikpsychologie*, Köln 1972.

Nattiez, Jean-Jacques: *Situation de la sémiologie musicale*, in: *Musique en jeu*, Nr. 5, Paris 1971.

Nemescu, Octavian: *Capacitățile semantice ale muzicii* [*Semantisches Potential der Musik*], Bukarest 1983.

Nemescu, Octavian: *Dimensiunea interioară a sunetului. II.* [*Die innere Dimension der Klänge*], in: *Muzica* Nr. 4/1992, Bukarest 1992, S. 50–60.

Nemescu, Octavian: *Elementele arhetipale naturale în perspectiva recuperării lor de către culturalitățile muzicale (II)* [*Natürliche archetypische Elemente und ihre Verwendung in der Kunstmusik (II)*], in: *Muzica* Nr. 1/1990, Bukarest 1990, S. 45–51.

Nemescu, Octavian: *Naturalitatea, culturalitatea și transculturalitatea sunetului (I)* [*Natürlichkeit, Kulturalität und Transkulturalität der Klänge (I)*], in: *Muzica*, Nr. 1/1990, Bukarest 1990, S. 37–44.

Sperber, Roswitha und Ulrike Feld (Hrsg.): *Komponistinnen gestern – heute. Internationales Festival. 5 Jahre Heidelberg 1985–1989*, Heidelberg 1989.

Wörterbuch Jungscher Psychologie, München, 1989.

Tabelle

	1 Sonata für zwei Bratschen 1966	2 Ritual für den Durst der Erde 1968 ***	3 La Parabole du grenier I 1975–76 ***	4 Konzert für Bratsche 1977	5 Les oiseaux artificiels 1979 ***	6 Trio Trommelbass 1985 ***	7 An die Sonne 1986	8 Konzert für Saxophon 1986 ***	9 Symphonie Ur-Ariadne 1988	10 Requiem 1990 ***	11 Haikus 1990	12 The Songs of Ruth 1997 ***
Register	tief <i>mollis</i>	tief <i>mollis</i>	mitte, breit <i>durus</i>	tief <i>mollis</i>	tief + mitte <i>durus</i>	tief <i>mollis</i>	mitte <i>durus</i>	mitte <i>mollis</i>	mitte + hoch <i>durus</i>	mitte + tief <i>mollis</i>	hoch <i>durus</i>	tief <i>mollis</i>
Melodik	<i>à la Bartók</i> ab G aufsteigend <i>durus</i>	gliss <i>à la Bartók</i> aufsteigend <i>durus</i>	instabil um D immer breiter gr. Sprünge <i>durus</i>	<i>à la Bartók</i> ab G aufsteigend <i>durus</i>	cluster Quinte <i>durus</i>	<i>Pedale ostinato</i> <i>mollis</i>	Quinte um G mit fluctuanten Stufen <i>mollis</i>	Ornamente um Intervall e-g <i>mollis</i>	komplexer Akkord <i>mollis</i>	diatonisch zu cluster; Quinten Struktur <i>durus</i>	<i>rectotono</i> absteigend b g e cis <i>mollis</i>	Tetrachord diatonisch <i>durus</i>
Tempo	langsam? <i>mollis</i>	sehr langsam <i>mollis</i>	schnell, dann langsam (MM 69) <i>durus</i>	„ <i>deciso e</i> <i>rubato</i> “ (MM 80) <i>mollis</i>	kurz, schnell dann <i>tenuto</i> lange <i>durus</i>	langsam (MM 72) <i>mollis</i>	langsam? <i>mollis</i>	langsam? <i>mollis</i>	sehr langsam <i>fermati</i> <i>mollis</i>	langsam <i>fermati</i> <i>mollis</i>	kurz, schnell mit Pausen <i>durus</i>	langsam? <i>fermati</i> <i>mollis</i>
Rhythmik	<i>quasi rubato</i> <i>mollis</i>	<i>tenuto</i> lange ohne Takt <i>mollis</i>	kurze schnelle Bewegung dann <i>rubato</i> <i>durus</i>	<i>quasi rubato</i> <i>mollis</i>	<i>tenuto</i> + kurze schnelle Bewegung <i>durus</i>	<i>giusto</i> <i>durus</i>	<i>rubato</i> <i>mollis</i>	<i>rubato</i> <i>mollis</i>	<i>rubato</i> <i>tenuto</i> lange <i>mollis</i>	<i>rubato</i> <i>tenuto</i> lange <i>mollis</i>	<i>rubato</i> <i>mollis</i>	<i>rubato</i> <i>tenuto</i> lange <i>mollis</i>
Dynamik	<i>poco f dim</i> <i>mollis</i>	<i>pp</i> <i>mollis</i>	<i>fff poco p pp</i> <i>durus</i>	<i>sf poco f dim p</i> <i>mollis</i>	<i>ff sub p</i> <i>durus</i>	<i>mp crescendo</i> <i>mollis</i>	<i>f</i> <i>durus</i>	<i>quasi f</i> <i>piu p</i> <i>mollis</i>	<i>f decrescendo</i> <i>mollis</i>	<i>ben p</i> <i>crescendo</i> <i>durus</i>	<i>quasi f</i> <i>piu p</i> <i>mollis</i>	<i>p</i> <i>mollis</i>
Besetzung	<i>arco pizz non</i> <i>vibrato</i> <i>durus</i>	<i>bocca chiusa</i> unwirklicher und entfernter Ton <i>mollis</i>	Klavier	solo Bratsche + Punkte <i>ff</i> mit <i>tenuto</i> lange <i>durus</i>	<u>Tutti</u> <i>durus</i>	Bratsche „ <i>Quasi Cem- balo</i> “ Cello <i>mollis</i>	Stimme + Glocken <i>durus</i>	Saxophone <i>solo</i> <i>mollis</i>	Hölzer + Streicher <i>mollis</i>	nur Frauen <i>bocca chiusa</i> <i>mollis</i>	Flöte <i>solo</i> <i>mollis</i>	<i>con sord.</i> <i>mollis</i>
Dichte	dünn <i>solo</i> <i>mollis</i>	<i>solo</i> <i>mollis</i>	eine Stimme	dünn <i>mollis</i>	dicht <i>durus</i>	dünn <i>mollis</i>	2 Stimmen	dünn <i>mollis</i>	dicht <i>durus</i>	dünn Pyramide <i>durus</i>	dünn <i>mollis</i>	dünn Pyramide <i>durus</i>
Charakter	<i>interruptus</i> <i>mollis</i>	<i>continuum</i> <i>mollis</i>	<i>interruptus</i> <i>durus</i>	<i>interruptus</i> <i>mollis</i>	<i>interruptus</i> <i>durus</i>	<i>continuum</i> <i>mollis</i>	<i>interruptus</i> <i>durus</i>	<i>interruptus</i> <i>mollis</i>	<i>continuum</i> <i>mollis</i>	<i>continuum</i> <i>mollis</i>	<i>interruptus</i> <i>mollis</i>	<i>continuum</i> <i>mollis</i>
Varia	„ <i>Genesis</i> “	magma improvisiert „ <i>Genesis</i> “	sprunghaft	„ <i>Genesis</i> “	„ <i>Entrada</i> “ Rezitator	obsedant, mechanisch	festlich melopöisch	improvisiert melismatisch	statisch nur <i>tenuto</i>	statisch	improvisiert	improvisiert

Notenbeispiel 3

Les oiseaux artificiels

Choral Vorspiel ②

Myriam MARBE
1979.

ENTRADA
PĂSĂRILE - ARTIFICIALE

Handwritten musical score for 'ENTRADA PĂSĂRILE - ARTIFICIALE' by Myriam Marbe. The score is for a chamber ensemble including Cembalo, Flöte, Violine, Viola, Trompete, and Fagott. It features complex rhythmic patterns, dynamic markings like 'benf', 'sf', 'pizz', and 'IMP', and a circled 'S' in the flute part. The piece concludes with the instruction 'Entrada!'.

Handwritten musical score for 'PĂSĂRILE - ARTIFICIALE' by Myriam Marbe. The score is for a chamber ensemble including Cembalo, Flöte, Violine, Viola, Trompete, and Fagott. It features complex rhythmic patterns, dynamic markings like 'f', 'sf', and 'ff', and a circled 'S' in the flute part. The piece concludes with the instruction 'Entrada!'.

Accenti piera nu are început!
Dies ist ein Stück ohne Anfang!

Notenbeispiel 4

RITM
TRIO DE COARDE



TROMMELBASS
TRIO À CORDES

MYRIAM MARBE

$\text{♩} = 72$

1 2 3 4 5

VIOLINO

Quasi cembalo

VIOLA

mp *poco cresc.*

VIOLONCELLO

mp *poco cresc.*

6 7 8 9 10

poco sf in mf

arco *p*

quasi p

11 12 13 14

sf *sf* *sf decresc (non molto)* *quasi mf*

quasi mf

15 16 17 18 19

pp *mf* *pp* *mf* *pp*

(arco)

3

piezina accentele, incetul cu incetul fără accente
peu à peu en perdant les accents sans accents

Notenbeispiel 5

CONCERT

pentru saxofon și orchestră

CONCERTO pour Daniel Kientzy et saxophone(s) + orchestre

MYRIAM MARBE

I

Début aux nuances plutôt baissées, mais „avec dépit“, avec une force maîtrisée.

Saxophone Baryton *quasi f non legato* *più p* *poco f in mp* ≈ 15"

Sax. B. *ord.* **IMprovisando** *quasi cresc.*

sans de clefs *ord.*

slap *quasi cresc.* *ord. doux* *mp* → *avec voix*

sans voix *gliss.*

sf *poco f* *sub. f* *sub. meno f* *A + A* *A + A simile*

p *mp* *sf* *(non trop fort, mp plutôt sec)* *sf in f* *mf* *(très fort, aigu)*

Eva-Maria Houben

Die Aufhebung der Zeit in ausgewählten Kompositionen von Myriam Marbe

An die Musik für Alt, Querflöte und Orgel auf ein Gedicht von Rainer Maria Rilke (1983): Die Orgel beginnt mit einem tiefen C im Pedal, unter einer Fermate; der Fuß gleitet einen Halbton aufwärts zum Des, wiederum unter einer Fermate gehalten. Die Dauer dieses Vorgangs ist unbestimmt: etwa 5 bis 6 Minuten. Musik, Klang erscheint wie aus dem Nichts heraus. Oder – anders formuliert: Es klingt, als sei die Musik, der Klang immer schon da gewesen und erscheine nunmehr, werde nun hörbar. Eine Klanginsel senza misura, ohne metrisches Maß. Und erst jetzt gibt es Taktgliederung und eine Taktvorzeichnung (4/4), wobei Taktschwerpunkte jedoch in der langsam aus der Tiefe aufsteigenden Linie (in der linken Hand) nicht auszumachen sind. Der Zweitonklang C/Des im Pedal bleibt als Orgelpunkt liegen – und allmählich windet sich die Linie höher, die rechte Hand greift ein. Überbindungen machen eine metrische Orientierung weiter unmöglich, obgleich die Taktbestimmung (4/4) erhalten bleibt. Dieser Vorgang eines langsamen, gedehnten Erscheinens wird sogleich wieder angehalten: Weitere Fermaten, eine mit dem ausdrücklichen Hinweis „longa“, halten die Uhren an, bringen den Klangfluss immer wieder zum Stillstand (Abb. 1).

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is in bass clef with a 4/4 time signature. It begins with a fermata over a low C in the pedal, followed by a half-tone glide to D-flat. The second system also starts with a fermata and a 'longa' marking, indicating a prolonged, suspended moment in the music.

Abb. 1: Myriam Marbe, *An die Musik* für Altstimme, Querflöte und Orgel, 1983, S. 1

Erst einige Zeit nach dem Beginn gibt es eine Tempoangabe: Halbe Note ungefähr 76 MM. Die Partitur enthält viele verbale Angaben zum ungefähren Tempo, zu allmählichen Tempoveränderungen, zu Schwankungen – Angaben wie „longa“, „fließend coulant“, „poco rall.“, „calmo“, dazu zahlreiche Fermaten.

Mit Umschreibungen dieser Art drückt Myriam Marbe mit Worten das Wesen der Musik, wie sie es versteht, so aus, wie es kaum treffender umrissen werden könnte. Die Widmung „An die Musik“, hier zugleich Titel der Komposition, zielt genau auf eine Wesensbestimmung ab, die Vladimir Jankélévitch so umrissen hat:

„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.“¹

Myriam Marbes Musik lebt vom Gedanken des Fließenden, Ungeteilten. Von daher kommt der Phrasierung, der Phrasenbildung durch die Körper- und Sprachgeste bzw. durch Erinnerungsmomente an Körper- und Sprachgeste große Bedeutung zu.

Die zweite der beiden bekannten Orgeletüden von György Ligeti trägt den Titel *Coulée* (1969; Fließen, Fluss). Sie wird in enorm schnellem Tempo gespielt, der Spieler bewegt die Hände kaum seitwärts, alle schnellen Wechsel ereignen sich durch rasende Fingerbewegung bei scheinbarer Bewegungslosigkeit des Körpers. Ligeti hat zu dieser Art von Werken gesagt, er wolle zeigen, „dass die ganze musikalische Form, die vor uns abläuft, gleichzeitig existiert. Dass Zeit [...] gebannt, zum Stillstand gebracht wird. [...] Aus der Kontinuität der Zeit, die ‚ewig‘ dauert, zeige ich Fenster, die auf einzelne Details in diesem Zeitverlauf hinausschauen.“²

Vorgänge eines Erscheinens oder eines Verschwindens können sehr wohl die Empfindung von Stillstand auslösen – wie auch der Eindruck eines kontinuierlichen Fließens, Gleitens, Schwebens, das sich schwerlich fassen, gliedern und auszählen lässt, mit demjenigen eines magischen Nunc Stans korrespondieren kann.

Der Wunsch, Zeit zum Stillstand zu bringen, Zeit gleichsam aufzuheben „begegnet vielfach in Briefen, Aufsätzen und Werkkommentaren bildender Künstler, Schrift-

1 Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Paris 1983, S. 118; aus dem Französischen übersetzt von Eva-Maria Houben.

2 György Ligeti, zitiert nach: Denys Bouliane, *Geronnene Zeit und Narration. György Ligeti im Gespräch*, in: NZfM 149 (1988), Heft 5, S. 19–25, hier S. 21.

steller und Komponisten seit etwa 1910.³ Ferruccio Busoni, Rainer Maria Rilke und Paul Klee haben – um nur einige zu nennen – „die Vorstellung einer ‚Aufhebung der Zeit‘ im Sinne einer Aufhebung des Zeitablaufs, der zeitlichen Abfolge, entwickelt“.⁴ Rudolf Wendorff hält es durchaus für „nicht übertrieben, den Jahrhundertbeginn als ungefähren Anfang (einer) Steigerung des Zeitbewusstseins zu bezeichnen“.⁵ Als „bahnbrechende Umwälzung“ bezeichnet Karin von Maur den Wandel in Musik und bildender Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts.⁶ Einen Umbruch im Denken und einen regelrechten Bewusstseinswandel beobachtete der Philosoph Jean Gebser, er sprach von einem „Einbruch der Zeit“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in den Jahren des Ersten Weltkrieges, als Absage an die Vorstellung eines linear gerichteten Zeitpfeils und als Integration vieler Zeitmodelle (des magischen, mythischen und mentalen) im integralen Bewusstsein.⁷

Viele Komponisten des 20. Jahrhunderts widmeten sich dem Gedanken an eine Aufhebung der Zeit, eines komponierten Stillstands. Neben Ligeti waren es z. B. Olivier Messiaen (etwa mit seinem *Quatuor pour la fin du temps*) und – in Deutschland – Bernd Alois Zimmermann, der die Vorstellung von der „Kugelgestalt der Zeit“ entwickelte, in den USA vornehmlich Vertreter der repetitiven Musik (Steve Reich, Terry Riley u. a.), die sich kompositorisch mit dem dialektischen Spannungsverhältnis zwischen Stillstand (im „Fast-Nichts“ oder auch im Allzu-Vielen) und Fortschreitung, Zuständigkeit und Prozesshaftigkeit auseinandersetzen.

Doch: Welche Dienste leistet dem Wissenschaftler, der über die musikalischen Phänomene sprechen will, die (wissenschaftliche) Sprache? Um noch einmal aus *Die Aufhebung der Zeit* zu zitieren: „Ist schon der Begriff der ‚Zeit‘ im Grunde unfassbar, so ist auch die ‚Überwindung‘ der Zeit unbegreiflich. Von einer ‚Aufhebung‘ bzw. ‚Überwindung‘ der Zeit zu sprechen, ist insofern missverständlich, als ja nicht die ‚Zeit‘ ‚aufgehoben‘ wird: Es gerät vielmehr ein besonderes Verhältnis von Stehen und Vergehen in den Blick. Eine Annäherung an diese Doppelseichtigkeit der Zeit, an dieses Ineins von Stillstand und Vergehen, gelingt Ernst Bloch in einer Betrachtung der ‚Augenblicke des Wiederfindens in der Musik‘“,⁸ der utopischen Momente, von denen einer, der berühmte Augenblick des Trompetensignals aus Beethovens Oper *Fidelio*, vielen im Ohr sein mag.

3 Eva-Maria Houben, *Die Aufhebung der Zeit. Zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992, S. 12.

4 Zum Folgenden vgl. Houben, *Die Aufhebung der Zeit*, S. 21.

5 Rudolf Wendorff, *Konflikt und Koexistenz verschiedener Zeiten*, in: Rainer Zoll (Hrsg.): *Zerstörung und Wiederaneignung von Zeit*, Frankfurt am Main 1988, S. 628–640, hier S. 629.

6 Karin von Maur, *Musikalische Strukturen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, in: Karin von Maur (Hrsg.): *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1985, S. 3–26, hier S. 10.

7 Vgl. Jean Gebser, *Ursprung und Gegenwart*, 4 Bde., Schaffhausen 1986.

8 Houben, *Die Aufhebung der Zeit*, S. 13.

Myriam Marbe hat in ihren Kompositionen magische Momente eines „In eins“ von Stillstand und Fortschreitung zu gestalten gewusst: auf ihre Weise und parallel zu ähnlichen und vergleichbaren Strömungen und Entwicklungen in Europa. Zu diskutieren wäre womöglich, ob nicht die Wurzeln der osteuropäischen, speziell der rumänischen Musik, entscheidend zur Ausprägung des soeben beschriebenen Spannungsverhältnisses beigetragen haben: Zu nennen wären byzantinische Einflüsse, die z. B. in Marbes Werk *Le temps retrouvé* für Mezzosopran, Blockflöte, 3 Violoncelli, Alt-, Tenorgambe und Cembalo (1982) zu finden sind, volksmusikalische Wendungen und Orientierung im modalen harmonischen Raum, die Verknüpfung unterschiedlicher Musikstile wie in *Le jardin enchanté* für Flöte (1994), die Einbindung von Zitaten wie in der *Serenata – Eine kleine Sonnenmusik* für Kammerensemble (1974), die Integration von kulturell differenten Musiksprachen wie in *Song of Ruth* für fünf Violoncelli (1997), Unschärferelationen bei der Schichtung schneller Bewegungsabläufe und bei mikrotonalen Gestalten wie in *Diapente* für 5 Violoncelli (1990) sowie die Anbindung des Musizierens an Körper- und Sprachgeste, die damit einhergehende fließende Rhythmik, die Verdichtung durch Variantenreichtum, ferner die Anbindung der rumänischen Musik an Rituale und Bräuche von lebenszeitlichem Wert und nicht zuletzt die zahlreichen improvisatorischen Elemente, bei deren Ausformung ganz andere Zeitempfindungen eine Rolle spielen. Marbes Musik lebt vom Gedanken des Fließenden, Ungeteilten. So paradox es klingen mag: Dieser Gedanke steht der musikalischen Vorstellung von Stillstand – von Stillstand in der Fortschreitung, in der Bewegung – nicht entgegen, im Gegenteil. Ich möchte – ausgehend von dieser These – einige Aspekte der Musik Myriam Marbes näher beleuchten; diese Aspekte sind Überlegungen aus *Die Aufhebung der Zeit* entnommen, einer Arbeit, in der ich mich, ausgehend von den philosophischen Überlegungen Jean Gebsters, vornehmlich mit westeuropäischen Klang- und Strukturmerkmalen der Musik beschäftigt habe. Umso interessanter sind die Vergleichsmomente, die sich wohl deshalb ergeben, weil die byzantinischen Gesänge, die Volksmusik, der osteuropäische Kulturraum mit Ritual und Totenklage die spezifische Erfahrung von Gegenwart (Gebster spricht von der Erfahrung „ewiger Gegenwart“) zu fördern scheinen. Ich erlaube mir, auch metaphorisch zu sprechen und konzentriere mich im Folgenden auf: Fermatencharaktere; Körper- und Sprachgeste; Utopie der Verwandlung im misterioso – unendlicher Klang; unendliche (Un)-Stimmigkeit – unendliche Form; Erinnerungsmomente; Todes- und Nachtmetaphorik.

Fermatencharaktere

An dieser Stelle wäre noch einmal an den Beginn von *An die Musik* zu erinnern: Fermaten wie diese halten die Uhren an, laden ein zum Innehalten und Verweilen. Klang ist still da – und das Gefühl einer pulsierenden Zeit kann aufgegeben werden. Nun hat die Orgel gleichsam einen unendlichen Atem: Der Orgelpunkt könnte unendlich lange ausgehalten werden. Nicht so der Atem der Flötisten/Flötistinnen am Schluss von *Arc en ciel* für Blockflöte und Querflöte (Dizi ad lib.) (komp. 1997):

Die Aufhebung der Zeit in ausgewählten Kompositionen von Myriam Marbe

die Vortragsanweisungen „Calmo leuchtend“, „mit Liebe spielen“, „ein bisschen überraschend“, „schön, einfach, mit Weisheit“ lassen hier, in Verbindung mit den Fermaten, die Musik entgleiten, verklingen, verschwinden, wobei dieses Verschwinden gehalten, geradezu gefeiert, zelebriert wird (Abb. 2).



Abb. 2: Myriam Marbe, *Arc en ciel* für Blockflöte und Querflöte (Dizi ad lib.), 1997, S. 10

Ganz anders kann die Wirkung eines Stillstandes hervorgerufen werden, wenn Stillstand als ein Auf-der-Stelle-Treten, als Stampfen und Hämmern artikuliert wird – wie in der Komposition *Trommelbass* für Streichtrio und Trommel (komp. 1985/87). Thomas Beimel: „[Der Puls] ist [...] im *Trommelbass* zu einer Bedrohung geworden, die mit obsessiver und brutaler Gewalt versucht, die Musik zu zerstören.“⁹

Körper- und Sprachgeste

Das *Parlando rubato*, charakteristisches Merkmal des rumänischen Gesangs, des vokalen wie des instrumentalen (als Gesang mit dem Instrument), gibt eine Sprachgeste wieder, die – von einem regelmäßig pulsierenden Metrum und von anschaulichen Proportionen befreit – eher irregulär, asymmetrisch und mit Dehnungen und Stauchungen versehen, frei dahinfließt. In der westeuropäischen Musik finden sich irrationale Werte (Olivier Messiaen), Akzentverlagerungen, Erinnerungen an den Atem (B. A. Zimmermann, *Stille und Umkehr*), an Körper- und Sprachgeste (A. Schönberg, *Variations on a recitative*). In der frei ausfließenden Instrumentalgeste Marbes gibt sich Rhythmus als Körpersprache zu erkennen. „Pulsschlag und Atmung machen auf rhythmische Vorgänge aufmerksam: Sie zeigen langsame oder schnelle, langsamer werdende oder sich beschleunigende Bewegung an. [...] Die Erinnerung an Körper- und Sprachgeste gibt [...] der Bewegung und der Veränderung Raum.“¹⁰ Eine solche Ablösung von festen Zeit- und Raumpunkten ist etwa in der Klarinetten-Stimme zu Beginn von *E-Y-Thé* für Klarinette und vier Violoncelli (komp. 1990) zu beobachten (Abb. 3):

9 Thomas Beimel, *Vom Ritual zur Abstraktion. Über die rumänische Komponistin Myriam Marbe*, Unna 1994, S. 40.

10 Houben, *Die Aufhebung der Zeit*, S. 123.



Abb. 3: Myriam Marbe, *E-Y-Thé* für Klarinette und vier Violoncelli (komp. 1990), S. 1

Utopie der Verwandlung im misterioso – unendlicher Klang

Die Stimme der Klarinette spricht und singt in diesem Werk, später, misterioso, spricht die Stimme gleichsam hinter vorgehaltener Hand; sie verliert sich „perdendosi“, taucht neu auf, um erneut zu verschwinden. Die Cellostimmen in *E-Y-Thé* sind mit den Hinweisen „lontano“, „perdendosi“ versehen: Im Misterioso, an der Grenze zwischen Hörbarem und Unhörbarem, ist zu vernehmen, was Ernst Bloch als „Ruf ins Entbehrte“ gefasst hat: „[D]ies Flötenspiel [Pans] ist das Vorhandensein eines Verschwundenen: was über die *Grenze* hinaus ist, wird von dieser Klage eingeholt, in diesem Trost gefasst.“¹¹ Im „perdendosi“ wird die Weite des Raums bewusst, in den der Klang sich verliert. „Das, ‚was über die Grenze hinaus ist‘, eben auch das ‚Jenseitige‘, das ‚Jenseits‘, wird einbezogen in das Ganze.“¹² Marbes Musik schafft Raum für diese umfassende Fülle. Klage und utopischer Entwurf eines ersehnten Ursprungs begleiten die Fluchtspur der Klänge, die sich immer wieder entziehen.

Ein weiteres Beispiel unter vielen findet sich in der bereits erwähnten Komposition *Arc en ciel* für Blockflöte und Querflöte (Dizi ad lib.): Im Abschnitt „Lento, misterioso“ (S. 3, T. 49ff.) wechselt die Querflöte (oberes System) zur Bassflöte, die Blockflöte im Subbass-Bereich greift die Grundtöne und überbläst leicht. Die Tiefen der Instrumente werden erschlossen, ein weiter Klangraum entfaltet sich, Teiltöne kommen ins Spiel. Ähnlich das Flautando der Streicher, das häufig mit dem Hinweis misterioso gekoppelt wird. Noch einmal zu dieser Stelle in *Arc en ciel*: Die erschlossene Tiefe ermöglicht das Erlebnis von Teiltonreichtum und Farbigkeit, der Hörer gewinnt die Empfindung von Raamtiefe, entwickelt ein Raumgefühl; Höhen und, wie hier, Tiefen werden erschlossen.¹³

11 Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1973, S. 1245.

12 Houben, *Die Aufhebung der Zeit*, S. 191.

13 Vgl. ebda., S. 183–186.

Die Aufhebung der Zeit in ausgewählten Kompositionen von Myriam Marbe



Abb. 4: Myriam Marbe, *Arc en ciel* für Blockflöte und Querflöte (Dizi ad lib.), 1997, S. 3

Unendliche (Un)-Stimmigkeit – unendliche Form

Zum letzten, vierten Satz *Hymne* aus *Diapente* für fünf Violoncelli (1990) und zum letzten, dritten Satz *Epiphanie* aus der Sonate *After Nau* für Violoncello und Orgel (1987) schreibt Thomas Beimel:

„Über die Jahre des Komponierens lotete Myriam Marbe ihr Gedächtnis so weit aus, dass sie in für sie immer unbewusstere Schichten vordrang. Es stiegen Melodien hervor, deren Ursprünge nicht mehr zu klären sind. Sie könnten byzantinisch oder antik-griechisch sein, sind aber vermutlich das Ergebnis einer Mischung aus den musikalischen Sprachen, die Myriam Marbe in sich aufgenommen hat und die auf dem Grund ihres Bewusstseins zusammengeschmolzen sind zu einer Art klingenden Synopse.“¹⁴

Im vierten Satz von *Diapente*, eben dies ist *Hymne*, erklinge eine „Melodie, die zwar nicht byzantinisch ist, es aber sein könnte“. Und der letzte Satz von *After Nau* werde „von einer einzigen Melodie (geprägt), die ständig fortgesponnen wird und sich in verschiedenen Transpositionen überlagert“.

Im Satz *Hymne* aus *Diapente* z. B. zeigt sich ein großer Variantenreichtum auf engem Raum. Die Melodie, die „zwar nicht byzantinisch ist, es aber sein könnte“, wird seziiert und auf die fünf Stimmen gleicher Farbe (fünf Violoncelli) verteilt. Freiheit an der Art der Zerstreung der Spieler werden hörbar und sichtbar; Asynchronität und Synchronität werden nicht als Gegensätze, sondern als Grenzwerte betrachtet.

Dem Kanon wohnt ein Moment von Unendlichkeit inne, ebenso wie dem Prinzip der Heterophonie: in der Zeit entfaltetes Aussprechen von Varianten, Auffächerung desselben, das durch die Ausfaltung nicht mehr dasselbe ist; gleichzeitiges Aussprechen des Fast-Gleichen. „Die einzelne Stimme geht im Ganzen auf, ohne ihre Eigenständigkeit zu verlieren.“¹⁵ Sie schwankt zwischen Selbstbehauptung und Integration – findet sich dazwischen ein. Zu hören ist Variantenreichtum und Verdichtung. Die Überforderung der Wahrnehmung bei großer Stimmanzahl kann zu einer Art Schwerelosigkeit des Hörers führen.

14 Beimel, *Vom Ritual zur Abstraktion*, S. 45.

15 Houben, *Die Aufhebung der Zeit*, S. 199.

Im dritten Satz *Epiphanie* aus der Sonate *After Nau* für Orgel und Violoncello (komp. 1986) wird dieselbe Melodie immer weiter und weiter gesponnen; sie erscheint in der Violoncello-Stimme, aber auch in der Orgelstimme, sie wird verwandelt, improvisatorisch verformt, verändert, zerrieben, fragmentiert – zerspielt gleichsam. Und dieses Spiel lässt immer neue Farben entdecken – und könnte immer so weitergehen. Dieser Satz hat kein Ende, irgendwann wird Schluss gemacht. Die Stimmen verlieren sich in der Weite, zerstreuen regelrecht (Abb. 5).



Abb. 5: Myriam Marbe, *After Nau* für Orgel und Violoncello, 1986, S. 20

Keine „Momentform“ im Sinne Karlheinz Stockhausens, doch eine unendliche Form insofern, als der Fortlauf mitgedacht werden könnte. Im *Perdendosi* kann das Finale ein Verlöschen sein, das über sich hinaus- und weiterführt. Das „Verweilen selbst“¹⁶ kann in Musik zum Ausdruck kommen, die unendlich ist: unendlich, weil sie über ihr Ende hinausweist, den Hörer entlässt in ein *Danach* (im Nachhallen, Nachhören); Aufhören, Verströmen, Verfließen geht imaginär weiter. Die Utopie „ewiger Gegenwart“ (Jean Gebser), die Utopie des Verweilens erscheint in einem Aufhören, das nicht aufzuhören scheint.¹⁷

In der Musik des 20. Jahrhunderts sind unterschiedliche „Gesten des Beginnens und Beschließens“ entwickelt worden. Der *Perdendo*-Schluss, das Verschwinden „*al niente*“ (und sein Pendant, das Erscheinen „*dal niente*“), sind eine mögliche Form. Hier, in Marbes Satz, kommt ein Erinnerungsmoment hinzu: die Melodie verblasst am Schluss, die Erinnerung an die Melodie wird unscharf, so dass ein definitiver Schluss unscharf wird. Im Unhörbaren, im Unscharfen der Erinnerung, geht es weiter. Marbe hat hier innere Stimmen gleichsam komponiert – Unhörbares, das Hörbares im inneren Ohr fortsetzt, weiterführt. Die Notation versagt.

16 Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 1296.

17 Houben, *Die Aufhebung der Zeit*, S. 205. Vgl. Eva-Maria Houben, *Hector Berlioz. Verschwindungen: Anstiftungen zum Hören*, Dortmund 2005.

Erinnerungsmomente

Beim (mehr oder weniger) bewussten Erinnern werden Vergangenheiten neu gegenwärtig; Erinnerung verheißt Vergegenwärtigung, Gegenwärtigkeit, Aufmerksamkeit auf das Jetzt. Erinnerung bedeutet aber auch „Vorstoß ins Innere, Raumerweiterung ins Innere hinein [...]. Diese räumliche Weite wird musikalisch [in der westeuropäischen Tradition] [häufig] in der Gleichzeitigkeit heterogener Schichten, unterschiedlicher zeitlicher Abläufe, widergespiegelt“.¹⁸ Zugleich machen Reminiszenzen, musikalische Erinnerungsmotive, bewusst, „dass Erinnerungen keine Wiederholungen, sondern Vergegenwärtigungen sind. Die ‚Wiederholung‘ ist [...] ein Wiederholen des Vergangenen, das Vergangene lebt in veränderter Form in der Gegenwart weiter. Das Vergangene ist nicht als Konserve verfügbar, sondern tritt als gegenwärtiges Vergangenes in Erscheinung“.¹⁹ Myriam Marbes Musik bewahrt unterschiedliche Arten von Musik auf, absorbiert und verwandelt sie. Erinnerung ist für sie, wie Thomas Beimel klarstellt, ein „bewusster“ Vorgang, eine Beschwörung der Vielfalt des Lebens.²⁰ Als Beispiele für den „Vorgang des bewussten Erinnerns“ nennt Beimel die Komposition *Souvenir d'un paysage inconnu* für Flöte und Viola (1979), die rumänische Volksmusik aufgenommen hat, die Komposition *Evocări* für Streichorchester (1976), welche Melodien aus Transsilvanien heraufbeschwört, ferner die Komposition *Timpul regăsit (Die wiedergefundene Zeit/Le temps retrouvé)* für Mezzosopran, Blockflöte, 3 Violoncelle, Alt-, Tenorhorn und Cembalo (1982), in der byzantinische Gesänge aus dem moldawischen Kloster Putna einen neuen Aufbewahrungsort finden.²¹

Das bewusste und das eher unbewusste Auffinden von Formeln, Gesängen, Wendungen, Ornamenten und musikalischen Sprachfetzen führen gleichermaßen zur Aufbewahrung, aber auch zur Transformation und Amalgamierung des Gefundenen. Bewusstes und Unbewusstes sind keine Gegensätze, sondern intellektuelles, konstruktives Arbeiten und intuitives Finden, bewusstes Erinnern und quasi selbsttätige Gedächtnisarbeit ergänzen einander, verbinden sich und ermöglichen die aufmerksame Hinwendung zum Jetzt, zur kompositorischen Gegenwart.

Todes- und Nachtmetaphorik

Die Aufhebung der Zeit als Bewusstwerdung von Gegenwart, „ewiger Gegenwart“ (Gebser), zeigt sich in der westeuropäischen Musik auch durch eine Hinwendung zu programmatischen Entwürfen von Nacht oder Traum, die nicht selten als Bilder fungieren, die „auf eine [freie] musikalische Form, auf Klang Sinnlichkeit, auf Variation und weite Assoziationsmöglichkeiten hinweisen.“ [...] Wichtig wird die Erfah-

18 Houben, *Die Aufhebung der Zeit*, S. 226.

19 Ebda., S. 229.

20 Vgl. Beimel, *Vom Ritual zur Abstraktion*, S. 43.

21 Vgl. ebda., S. 45.

nung, dass ‚Leben‘ und ‚Tod‘ aufeinander bezogen sind: „Bewusstes und Unbewusstes, Reguläres und Irreguläres, Ordnung und Chaos sind keine sich ausschließenden Gegensätze [...], sondern Werte auf einer Skala neben anderen Werten, Möglichkeiten unter anderen“. Es geht um die „Annahme von Störungen und Unebenheiten“, um die „Integration menschlicher Existenzformen, denen von der Welt des Tages nur im Abseits, an den Rändern ein Raum zugestanden wird, schließlich [um] die Dechiffrierung verschütteter Schichten im eigenen Inneren“.²²

Eben diesem gleichzeitigen und gleichwertigen Dasein von Tages- und Nachtwelt, Licht- und Schattenwelt wendet sich Myriam Marbe in ihren Kompositionen zu, ruft so die ganzheitliche Erfahrung gegenwärtigen Erlebens hervor. Als ein Beispiel für solche Arbeitsweise könnte ihre Zuwendung zum Ritual, speziell zum Ritual des rumänischen Volksbrauchs genannt werden. Im Ritual ist das ganze Leben gegenwärtig. Beim Nachdenken über die Rolle der Frau in der rumänischen Folklore ging Marbe auf deren Verbindung zur Fruchtbarkeit, aber auch auf deren Funktion bei der Klage ein: „Tote müssen beweint werden.“²³ „Die Frau tritt zu mythischen Kräften in Beziehung – als Quelle des Lebens ist sie vielleicht die beste Kennerin der Grenzen zwischen den zwei Welten?“²⁴

Myriam Marbes Musik verknüpft das Fließende mit einem fast magischen Nunc Stans, verbindet das Prozessuale, wie es auch dem Ritual eigen ist, mit dem zständlichen Immer-Wieder und Noch-Einmal, verbindet Fortschreitung und Stillstand auf eine nahezu traumwandlerische Weise. Musikhören wird ein Nach-Hören im Sinne eines Nachsinnens oder Nachdenkens als Ge-Denkens. Der Hörer hört dem verschwindenden und verschwundenen Klang nach wie auch dem Anderen: dem Fremden, dem Verstorbenen, der als abwesend, der Zeit, die als vergangene präsent ist.

22 Houben, *Die Aufhebung der Zeit*, S. 241.

23 Myriam Marbe, *Tote müssen beweint werden. Die Frau und ihre Rolle im Ritual der rumänischen Folklore*, in: Detlev Gojowy, *Myriam Marbe. Neue Musik aus Rumänien*, Köln u. a. 2007, S. 137–142 (= *Europäische Komponistinnen*, Bd. 5).

24 Ebda., S. 142.

Laura Manolache

Myriam Marbe oder Die Musik der Hoffnung

Musik wird, im Prinzip, unmittelbar dargeboten, da Musik, im Prinzip, die Persönlichkeit ihres Komponisten unmittelbar widerspiegelt. Trotzdem: Wie interessant und nützlich ist es, etwas über dessen Erfahrungen und Ideen zu wissen, die sich hinter den Klängen verstecken, die sich manchmal schwer entdecken und wahrnehmen lassen. Eben aus diesem Wunsch habe ich versucht, in den Gedankenraum einzudringen, der von der Musik sowohl suggeriert als auch geschützt wird, und möchte bei der Annäherung an Myriam Marbe auf einige ihrer Gedanken und Bekenntnisse zurückgreifen.

Beim Erzählen dieser Erinnerungen, jetzt und hier, werde ich von Aufregung und Dankbarkeit ergriffen aus dem einfachen Grund, weil ich mich über eine sehr vornehme Dame, Myriam Marbe, äußern werde, die meine sehr geschätzte Mentorin gewesen ist und die durch ihre Art und Weise – als Künstlerin wie als Mensch – meine musikalische Biographie entscheidend geprägt hat.

Fangen wir aber am Anfang an ... im Herbst des Jahres 1978. Als Studentin am Bukarester Konservatorium, im Fach der Musikwissenschaft, wurde mir der optionale Kurs in Komponieren bei Frau Professorin Marbe angewiesen. Unter ihrer Anleitung habe ich während eines Semesters kleine Stücke für Klavier geschrieben, unter ihnen ein *Thema mit Variationen*¹ – ein erster Versuch von etwas größeren Dimensionen, den ich heute noch mit Nostalgie in meinem persönlichen Archiv aufbewahre.

Da der Rest der Gruppe wenig Interesse für die praktische Seite des Faches zeigte, hat unsere Meisterin ihre pädagogische Strategie allmählich geändert und einen neuen Kurs vorgeschlagen, und zwar in Kunstgeschichte, ein Fach, das ohne jeden Grund im Curriculum der Musik-Universität fehlte (und das noch heute fehlt). Nun, mehr als drei Jahre lang hatten wir das Glück, zusammen Musik anzuhören, wie zum Beispiel *Unanswered question* von Charles Ives oder Aurel Stroes *Arcade*; auch habe ich auf ihre Empfehlung *Doktor Faustus* und *Das Glasperlenspiel* gelesen. Wir haben zusammen das Kunstmuseum besucht, wo wir die Prinzipien

1 Laura Manolache, *Temă cu variațiuni [Thema mit Variationen]* für Klavier, 1979.

der Komposition im Bereich der schönen Künste erlernten. Während der wöchentlichen Sitzungen, als wir nebeneinander saßen und das Betrachten der Kunstwerke übten, habe ich Grigorescus *Cosând* [*Das Nähen*] lieb gewonnen, deren fein geformte Hände, im Vordergrund, den Blick fesseln, oder *Hände* von Rodin, einen Bildhauer, den Myriam Marbe besonders schätzte. In diesem Kontext war ich beeindruckt von der Begegnung mit Dimitrie Paciureas *Himere* [Chimären], deren Bild mich lange verfolgte.



Abb. 1: Dimitrie Paciurea,

Links: *Himera apei* [Die Wasserchimäre]

Rechts: *Himera văzduhului* [Die Luftchimäre]²

Schon zu der Zeit hatte ich mir gewünscht, eine auf diese Skulptur bezogene Musik zu schreiben. Da mir die Mittel damals noch fehlten, habe ich warten müssen. (Hier schließe ich vorläufig das erste Kapitel meiner komponistischen Begegnungen mit Myriam Marbe, aber nicht, bevor ich hinzufüge, dass ich ihr Haus auf der Großen Alexandrescu-Straße, so wie das eines engen Freundes zu besuchen pflegte, denn sie war großzügig, beschützend, aristokratisch.)

Zwanzig Jahre, ungefähr, habe ich gewartet: 1988 schrieb ich die Partitur *Himera apelor* [Die Wasserchimäre] für 4 Schlagzeuger³; 2004 erschien *Himera aerului* [Die Luftchimäre] für 4 Fagotte⁴. Doch werde ich wieder chronologisch berichten.

2 https://ro.wikipedia.org/wiki/Dimitrie_Paciurea, aufgerufen am 14.02.2018.

3 Laura Manolache, *Himera apelor* [Die Wasserchimäre] für 4 Schlagzeuger, UA Bukarest, 2000.

4 Laura Manolache, *Himera aerului* [Die Luftchimäre] für 4 Fagotte, UA Bukarest, 2004.

The image shows a musical score for four percussion instruments, labeled I through IV. Each instrument has a staff with a common time signature (C) and a tempo marking of quarter note = 60 (♩. 60).
 I. Castagnets: Starts with a whole rest, followed by a triplet of eighth notes marked *p* and *f*.
 II. (Fruuze): Starts with a whole rest, followed by a series of eighth notes with slurs, marked *p*.
 III. Afuché Cabassa: Starts with a whole rest, followed by a series of eighth notes with slurs, marked *p*.
 IV. Gr.Cassa: Starts with a whole rest, followed by a series of eighth notes with slurs, marked *ppp*. Above the staff are performance instructions: "al niente", "fregare (non trem.) con moto circolare", "poco a poco trem.", "poco a poco freg.", and "freg". There are also dynamic markings *p* and *ppp* and a triplet of eighth notes at the end.

Abb. 2: Laura Manolache, *Himera apelor* [Die Wasserchimäre] für 4 Schlagzeuger, 1988, S. 1

Der zweite entscheidende Moment kam im Sommer des Jahres 1992. Als Radio-Redakteurin beim Rumänischen Rundfunk habe ich Sendungen über die Werke von Myriam Marbe gemacht im Rahmen der Reihe *Repere ale muzicii românești* [Merkmale der rumänischen Musik]. Dadurch sind wir uns wieder nahe gekommen.

Im Sommer des Jahres 1992, trotz der Vorbereitungen für meinen einjährigen Aufenthalt (DAAD-Stipendium) in Köln, bin ich letztendlich doch in Bukarest geblieben; aus irgendwelchen Gründen hat Myriam Marbe ebenfalls den Sommer in Bukarest verbracht. So fasste ich Mut und nutzte die Gelegenheit, um meinen alten Wunsch zu erfüllen, und zwar mich erneut und intensiv dem Komponieren zu widmen. 1990 bin ich in Darmstadt gewesen, wo ich fasziniert dem Flötenspieler

Pierre-Yves Artaud zugehört hatte, und ich war fest entschlossen, ein Stück für Flöte zu komponieren. So habe ich Myriam Marbe gebeten, mich zu unterrichten. Großzügig wie immer, lud sie mich ein, sie zu besuchen und mich an die Arbeit zu machen. Einen Monat lang hat sie mir bei der Entstehung der Partitur Schritt für Schritt beigestanden.

à Pierre-Yves Artaud

The image shows a handwritten musical score for flute, titled "à Pierre-Yves Artaud". It consists of six staves of music. The first staff is marked "ff submp aggressivo" and "ff". The second staff is marked "perdendosi". The third staff is marked "mormorando" and "p dolce (legato) senza misura". The fourth staff is marked "molto p" and "(~30°)". The fifth staff is marked "poco a poco crescendo". The sixth staff is marked "mf" and "sub.p". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Abb. 3: Laura Manolache, Hommage für Flöte, Editura Muzicală, Bukarest 2000, S. 4

Die „poetische Idee“ des Stückes basiert auf einem Dialog zwischen zwei kontrastierenden Charakteren, die allmählich von einer musikalischen Kontroverse zur Einstimmigkeit gelangen. *Hommage* – mit dem Titel – wurde 1992 geschrieben und, wie gesagt, von der Kunst des virtuosen zeitgenössischen Flötisten Pierre-Yves Artaud angeregt. Die musikalische Sprache verwendet eine reiche Palette an Klangfarben und Lautstärken, die nicht nur mit Einzel-, sondern auch mit Mehrklängen verbunden ist. Die klangliche Architektur lässt sich auf eine Bogen-Form zurückführen. Dem französischen Meister gewidmet, wurde das Stück von ihm am 24. Mai 1997 in Bukarest uraufgeführt. Beim Konzert war Myriam Marbe ebenfalls zugegen, und so haben wir zusammen mein kompositorisches Debüt gefeiert.

Dann trennten sich unsere Wege wieder.

Als sie 1996 nach dem tragischen Verlust ihres Ehemannes, von dem sie sich nur schwer erholt hatte, nach Bukarest zurückkam, trafen wir erneut zusammen.

Die Texte der Radio-Sendungen von 1992 haben wir durchgelesen und ich erhielt ihre Zustimmung, diese in der Zeitschrift *Muzica* zu veröffentlichen.⁵ Voller Bescheidenheit teilte sie mir damals mit, dass sie noch an mehreren Projekten arbeitete und ihr deswegen der Moment der Zusammenfassung etwas verfrüht schien. Wer hätte ahnen können, dass sie diese Welt in kurzer Zeit verlassen würde.

Myriam Marbe (9. April 1931, Bukarest – 25. Dezember 1997, Bukarest)

Das für die Druckerei vorbereitete Interview, das in der Zeitschrift *Muzica* erscheinen sollte, war die einzige umfangreichere Schrift in rumänischer Sprache, die über den Menschen und die Komponistin Myriam Marbe zu ihren Lebzeiten veröffentlicht wurde. Ich habe es später, 2002, in einem Autorenband, *Şase portrete de compozitori români* [*Sechs Porträts rumänischer Komponisten*]⁶, miteinbezogen. Aus diesem habe ich eine kurze autobiographische Erinnerung Myriam Marbes ausgewählt:

„Meine Mutter, Angela Marbe, ist Pianistin und Klavierlehrerin gewesen. Mein Vater, Max Marbe, war Gelehrter, wissenschaftlicher Forscher im Institut Dr. Cantacuzino. [...] ich habe in einem Milieu von hohem künstlerischen und intellektuellen Niveau gelebt. [... Kultur] war das Leben selbst. Es fängt an, zum Beispiel, mit der Tasse, aus der wir trinken, mit dem Gemälde, das an der Wand hängt, mit der Art und Weise in der man sich äußert, mit der Beziehung zu den anderen.“⁷

5 Laura Manolache, *Myriam Marbe*, in: *Muzica*, Nr. 3/1996, Bukarest 1996, S. 70–93.

6 Laura Manolache, *Şase portrete de muzicieni români* [*Sechs Porträts von rumänischen Musikern*], Bukarest 2002, S. 89–130.

7 Im Original: „Mama, Angela Marbe, era pianistă, profesoară de pian. Tata, Max Marbe, era un savant, medic cercetător într-un institut de renume, Institutul Dr. Cantacuzino. [...] am trăit într-o atmosferă artistică și intelectuală de calitate. [... Cultura] era viața însăși. Începea – de pildă – cu cana în

Im Anschluss an den privaten Klavierunterricht, den sie zu Hause begonnen hatte, war sie Schülerin von Florica Musicescu, Silvia Căpățână und Muza Ghermani-Ciomac; einen entscheidenden Einfluss auf ihren künstlerischen Werdegang hatten das Studium der Komposition mit Mihail Jora und Leon Klepper, die Kurse von Tudor Ciortea und Theodor Rogalski sowie die Teilnahme an den von Mihail Andricu veranstalteten Musik-Abenden.

Neben Aurel Stroe, Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu und Anatol Vieru ist Myriam Marbe eine der wichtigsten Komponisten des „goldenen Jahrgangs“ – der ersten rumänischen Komponisten, die nahtlos an der Entwicklung der europäischen Musik teilhaben, trotz ihrer verschiedenen Persönlichkeiten, die aber aufgrund ihrer Lebenseinstellungen, der verwendeten Techniken, der von ihnen erfundenen musikalischen Sprachen und gefundenen Lösungen, sowohl universell als auch rumänisch wirken, infolge ihrer gemeinsamen Zugehörigkeit zu einer Schule der „inneren Freiheit“.

Myriam Marbes schöpferisches Werk umfasst Opern, Orchesterwerke und Kammermusik, Chorwerke und Stücke für Stimme und Klavier. „Mein Wunsch war, stets etwas Neues zu schaffen und eine stets neue schöpferische Einstellung anzunehmen. So habe ich wenig komponiert, eben um das Risiko eines sterilen Komponierens zu meiden.“⁸

Im Sinne ihrer ästhetischen Entscheidungsfreiheit hat sie – anhand moderner Mittel der Technik ihrer Zeit – eine glänzende Musik, eine Musik der Hoffnung komponiert. „Das ist eine bestimmte Einstellung. Ich habe mir gewünscht (und hoffentlich ist es mir auch gelungen) diese allen meinen Werken einzuprägen, insbesondere denen, die einen erkennbaren dramatischen Charakter haben.“⁹

Einige Beispiele:

Timpul inevitabil [Die unvermeidliche Zeit] (1971) für Klavier spiegelt explizit ihre Beschäftigung mit der Entwicklung der musikalischen Sprache.

Damals hatte ihre Krise einen Höhepunkt erreicht.

„Ich hatte damals gehofft, einen Weg zu finden, in dem beim Ersinnen von Musik jedwelche Abhängigkeit gegenüber den Charakteristika einer Sprache umgangen wird. Infolge dessen habe ich einige Elemente aus dem musikalischen Inventar ausgewählt und diese in einen Interaktionsprozess eingebun-

care ai băut, cu tabloul pe care îl aveai în perete, cu felul în care te exprimai, cu felul în care comunicai cu ceilalți.“ in: Laura Manolache, *Șase portrete*, 1996, S. 96 f; übersetzt von Laura Manolache.

8 Im Original: „Ca un deziderat, am încercat să fac mereu ceva nou, să fiu mereu pe o poziție creatoare. De aceea am lucrat puțin, tocmai pentru a scăpa de riscul scrisului necreator, din rutină.“ in: Laura Manolache, *Șase portrete*, 1996, S. 128; übersetzt von Laura Manolache.

9 Im Original: „Este o atitudine. Am dorit să am puterea (sper, poate, că am și reușit) să o imprim tuturor lucrărilor mele, îndeosebi acelora de un dramatism declarat.“ in: Laura Manolache, *Șase portrete*, 1996, S. 93; übersetzt von Laura Manolache.

den, damit dem Werk ein Sinn sowie eine Struktur verliehen werden. Ich habe aber gar keine Anmerkung in Bezug auf ihre klangliche Natur gemacht. Ich habe diese Elemente ‚Akkorde‘, ‚Punkte‘, ‚Linien‘, ‚Cluster‘ usw. genannt. Dann habe ich ihnen ein graphisches Zeichen zugeordnet, um somit die Beziehung zwischen diesen darstellen zu können, anhand einer Zeichnung auf einem Stück weißen Papier von ein paar Quadratzentimetern. So sah die ‚Partitur‘ des Werkes *Die unvermeidliche Zeit* ’94 im Jahre 1971 aus. Davon ausgehend sollte sie ihre klangliche Materialität, je nach der Zeit, in der sie von jemandem wieder ins Leben gerufen werden sollte, gemäß dem jeweiligen zeitgenössischen Stil zurückgewinnen. Die graphischen Zeichen der ‚Akkorde‘, ‚Linien‘ u. ä. können zu dem werden, was jemand als Akkorde, Linien usw. zu einem bestimmten Zeitpunkt wahrnehmen wird, und diese würden dann nach dem von mir erdachten Schema geordnet werden. 1994 hatte ich die Gelegenheit, so ein Experiment in Wuppertal mitzumachen, und infolge dessen wurde diese denkbare Variante mit dem Titel *Die unvermeidliche Zeit* ’94 bezeichnet.“¹⁰

Aur netemporal [*Überzeitliches Gold*] (1994) für Stimme, Schlagzeug und Saxophon(e); der Text ist Ion Barbus Bearbeitung nach Wolf von Aichelburgs *Fräulein Hus* (Ausschnitte).

„Ich bin an die musikalische Ausdrucksfähigkeit der Stimme gebunden, da mir diese als eines der ursprünglichen Elemente erscheint, aufgrund dessen die Musik selbst zur Welt gekommen ist. [...] Darüber hinaus gefällt mir die Stimme, weil ich selber eine Sensibilität für poetische Texte habe, einen Wunsch habe, Verse zu vertonen und für einen Text ein Pendant in der Musik zu finden, das nicht unbedingt gesungen, sondern sogar bildlich umgesetzt oder gesprochen werden kann.“¹¹

10 Im Original: „Mi-am dorit atunci să găsec o modalitate de a concepe o muzică, eludând totodată dependența față de particularitățile vreunui limbaj. De aceea mi-am ales câteva elemente din inventarul muzical și le-am situat într-un proces de interacțiune, apt de a da sens și o structură lucrării. Dar nu am făcut nici o precizare cu privire la natura lor sonoră. Le-am numit ‚acorduri‘, ‚puncte‘, ‚linii‘, ‚clustere‘ etc. Le-am atribuit câte un semn grafic – și astfel am putut reprezenta relația dintre ele printr-o schemă desenată pe câțiva cm pătrați de hârtie albă. Așa arăta, în 1971, ‚partitura‘ lucrării *Timpul inevitabil*, urmând ca ea să-și recapete materialitatea sonoră în funcție de stilul epocii în care cineva se va gândi să o aducă la viață. Semnele grafice de acorduri, linii etc vor deveni ceea ce cineva, cândva va gândi că este – în momentul respectiv – un ‚acord‘, o ‚linie‘ ș.a.m.d. și vor fi ordonate conform schemei determinate de mine. Mi-a fost dat să trăiesc o asemenea experiență la Wuppertal, în 1994, ceea ce a făcut ca această variantă posibilă să fie desemnată prin titlul *Timpul inevitabil* ’94 [*Die unvermeidliche Zeit* ’94].“ in: Laura Manolache, *Șase portrete*, 1996, S. 127. (Übersetzung von Laura Manolache)

11 Im Original: „Sunt legată de exprimarea muzicală prin voce pentru că mi se pare că face parte dintre acele elemente de la începutul lumii prin care s-a născut muzica. [...] Apoi îmi place vocea fiind eu însămi sensibilă la texte poetice, la dorința de a transpune versul, de a-i găsi echivalențe în

Ritual pentru setea pământului [*Ritual für den Durst der Erde*] (1986). Das Stück

„[...] beginnt mit dem Bild des unwiderruflichen Todes. In der Volksdichtung steht: ‚Erde, Erde / mit vielen Schlössern / mit verlorenen Schlüsseln / wenn du mal geschlossen / öffnest dich nicht mehr ...‘ Die klangliche Dramaturgie führt jedoch in transzendente Sphären, zu einem vollkommenen Gefühl, zu einer Erschließung des Absoluten (im Text, der gesprochen-gesungen wird, kann man, unter anderen, folgendes hören: ‚sauberer‘ kleiner Regen, von Gott gegeben‘; ‚Wegekreuz-Wegekreuz‘; ‚Sonnenbrot, Osterbrot‘). Seither, vielleicht, konnte ich keinen doppelten Taktstrich mehr am Ende meiner Werke setzen. Ich hege das Gefühl, dass, wie bescheiden mein schöpferisches Werk auch sein mag, es immer noch ein Abglanz eines überlegenen schöpferischen Prinzips ist. Jede meiner Arbeiten ist nur ein erster Schritt des Menschlichen in Richtung des Absoluten, dem ich huldige – und ich wage es nicht, die Reihe der zukünftigen, virtuellen Schritte durch einen finalen doppelten Schlussstrich abzubrechen.“¹²

Das *Ritual* wurde auf Wunsch der (nicht professionellen) Gesangsgruppe *Lira* vom Kulturhaus No. 1 in Bukarest geschrieben. Dabei stieß die Komponistin auf ein Problem, und zwar sollte sie „eine Musik, die sehr modern im Ausdruck, aber gar nicht schwierig in der Intonation und der Zusammensetzung“ ist, ausdenken und niederschreiben. Daher auch die Erklärung für „das Ausbleiben – mit wenigen Ausnahmen – der Notenlinien in der Partitur, welche stattdessen musikalisch-klangliche Komplexe aus aufeinander gehäuften Wörtern beinhaltet. Die Wörter selbst haben ihren eigenen Klang, der entweder auf deren Substanz oder auf die Art, in der sie gesummt, hinausgeschrien und sogar auf verschiedenen „Höhen“ halb-gesungen oder gesungen werden, zurückzuführen sind. Die Konstruktion der Form endet in dem, was laut der Komponistin „die ewige Architektur der Musik ist, d. h. die bogenförmige Architektur, eines ein wenig verformten Bogens, in dem sich auch annähernd der Goldene Schnitt ergibt“.¹³

muzică nu numai de cântate, ci chiar și imagistice sau prin recitare.“ in: Laura Manolache, *Șase portrete*, 1996, S. 100; übersetzt von Laura Manolache.

12 Im Original: „[...] debutează cu imaginea morții ireversibile. Versul popular rostit aici, grăiește: ‚pământ, pământ, / cu lacăte multe / și cu chei chierdute / tu cân’ te-ncui / nu te mai descui...‘ Dar parcursul lucrării conduce către o transcendere, spre un sentiment plinar, către o deschidere spre absolut (în textul rostit – cântat auzim, printre altele: ‚ploiță curată, de la Domnu’ dată’, ‚troiță-troiță’, ‚pâinea Soarelui, pâinea Paștelui’ [...]). Cam de atunci n-am mai putut să pun o dublă bară la sfârșitul lucrărilor mele. Am sentimentul că – oricât ar fi ea de modestă – creația mea nu este decât o mică răsfrângere a unui Principiu Creator superior. Fiecare lucrare nu ar fi decât un prim pas de la omenesc către acel absolut pe care îl omagiez – și nu îndrăznesc să întrerup șirul viitorilor pași virtuali prin bariera unei duble bare finale.“ in: Laura Manolache, *Șase portrete*, 1996, S. 95; übersetzt von Laura Manolache.

13 Im Original: „[...] arhitectura veșnică a muzicii, adică arhitectura de arc; de arc puțin strâmb, pentru că există și secțiunea auree.“ in: Laura Manolache, *Șase portrete*, 1996, S. 107; übersetzt von Laura Manolache.

Analysen

3

Thomas Beimel

Skandierte Rufe

Myriam Marbe komponiert für Kinder

1978 schreibt die rumänische Komponistin Myriam Marbe *Chiuituri*, ein Werk mit doppelter Ästhetik, in dem sie die Ausdruckswelten von Kindern und Erwachsenen musikalisch zusammenführt. Wörtlich übersetzt bedeutet der Titel Jauchzer: also was der Mensch mit dem Mund macht, wenn er sich unbändig freut.

Die Texte stammen aus rumänischer Volksdichtung und lauten beispielsweise:

„Jauchze hübsches Mädchen! Sei nicht so schüchtern, Denn die Burschen werden auch jauchzen. Aber ich fürchte, dass sie es nicht richtig machen. Wer es kann und nicht jauchzt, der bekommt auch kein Maisbrot. Weil ich ein kleines Mädchen bin, habe ich Angst, dass mich der böse Blick trifft.“¹

oder:

„Grünes Blatt vom Kürbis.
Ich habe das Rad schon seit einem Jahr nicht mehr getanzt,
seit gestern habe ich es nicht mehr getanzt!
Lasst uns auf den Fersen tanzen,
wie die Windmühlen.“²

1 Im Original (Dialekt):

„Chiuiți fete frumoase, nu fiți așa rușinoase, Că ficiorii-or chiui.
Dar mă tem că or greși.
Cine știe și nu strigă n' aibă-n straiță mămăligă.
Căș fătucă mitite mă tem că m-or deoche.“

Myriam Marbe, *Chiuituri*, Manuskript der Partitur, Textauszüge übersetzt von Thomas Beimel (auch Anm. 2).

2 Im Original (Dialekt):

„Frunză verde de bostan.
N-am jucat roata de-un an.
N-am jucat de ieri!
Jucați ficiori pe călcâie.
Ca moara.“

40

Fl 1
Fl 2
Ob
Kl
Fag
Viola
Vcllo
Cb
Vibr
Campanelli
I Vn
II Vn
Va
Vcllo
Cb

(immortale di ogni)

♩ = 96-100

si mag-a so-ri ho-ri
sus-ter-er K-ri-er mur-er
si san-cti
Pr-ae-ter mor-ti
si san-cti
san-cti

♩ = 96-100

Abb. 1: Myriam Marbe, *Chiuituri*, pentru cor de copii și orchestră
[Skandierte Rufe für Kinderchor und Orchester], 1978, S. 8

Myriam Marbes Komposition *Chiuitori* wird am 24. April 1978 im Eröffnungskonzert zur 100-Jahrfeier des Philharmonischen Orchesters von Braşov uraufgeführt. Im Programm erklingen noch Johannes Brahms' *Violinkonzert* mit dem russischen Geiger Victor Tretiakov und Beethovens *Pastorale*. Für Marbes Stück gesellt sich der in Braşov ansässige und damals berühmte Kinderchor *Camerata infantis* unter der Leitung von Nicolae Bica zum Orchester.



Abb. 2: Nicolae Bica, der Leiter der *Camerata infantis*, und Myriam Marbe (1981)

Für solch einen Jubel, wie er sich in *Chiuitori* ausdrückt, gibt es in der Zeit der rumänischen Diktatur kaum Gründe. Und erst recht keine öffentlichen Foren, um diesen jenseits von propagandistischen Formaten zu äußern. Das Stück ist innerhalb von Marbes Œuvre einzigartig. Und es eignet sich gut dafür darzustellen, welche ästhetischen Freiheiten innerhalb der rumänischen Diktatur möglich waren. Denn die Rezeptionsgeschichte ist in diesem Fall gut belegt, und der Kontext ist berecht.

Darüber hinaus ist das Werk ein Musterbeispiel dafür, wie Kinder und Erwachsene in einer für alle Beteiligten angemessenen Weise zusammenkommen können.

Um zu erfahren, welche Bedeutung Myriam Marbes Stück *Chiuitori* in seinem zeitgeschichtlichen Kontext zukommt, lohnt es sich, die vorliegenden Quellen zu lesen. Schlägt man die Festbroschüre zum 100. Geburtstag der Philharmonie von Braşov auf, trifft man als erstes auf das, was zu so einem Anlass üblich war: ein Zitat von Nicolae Ceauşescu in der „limbă de lemn“, der Holzsprache genannten typischen Ausdrucksweise der rumänischen Diktatur.

„Wir müssen ins Gewissen der Menschen das Gefühl der Verantwortung gegenüber dem Erbe unserer Ahnen, der Entschlossenheit unter den neuen historischen Bedingungen die Flamme des Fortschritts und der Zivilisation auf dem Boden Rumäniens weiterzuführen, einpflanzen.“³

3 Im Original: „Trebuie să sădım în conştiinţa oamenilor sentimentul răspunderii faţă de moştenirea înaintaşilor, al hotărîrii de a duce mai departe, în noile condiţii istorice, făclia progresului şi a

Das ausgewählte Zitat ist vergleichsweise harmlos. Und auf eine Abbildung des Konterfeis von Ceaușescu, wie es sonst zu so einem Anlass durchaus üblich war, wird verzichtet. Im Jubiläumsheft werden herausragende Ereignisse der Geschichte der Philharmonie erwähnt, darunter auch Gastspiele im Ausland, beispielsweise ein Konzert in Schweden, in dem Myriam Marbes Komposition *Serenata* aufgeführt wurde.

In einem Programmheft einer Wiederholungsaufführung von *Chiuituri* lässt die Philharmonie „Gheroghe Dima“ aus Brașov folgenden Text über die Kompositionen von Myriam Marbe abdrucken:

„Ihre Schöpfung, welche sich durch eine originelle und expressive Sprache auszeichnet, hat eine unglaublich komplexe Entwicklung durchgemacht und deckt die meisten symphonischen Gattungen ab.“⁴

Von ihren Kompositionen werden unter dem Genre der Chorwerke *Cântece din cartierul Schei* – zu deutsch: *Lieder aus dem Schei-Viertel* – und *muzică de masă*, also sogenannte Massenlieder, erwähnt. Das erste Werk war, wie es der Leitung der Philharmonie bekannt gewesen sein musste, für eine Aufführung nicht zugelassen, letztere hat Myriam Marbe nicht geschrieben.⁵

In einem Interview, das Gisela Gronemeyer 1991 mit ihr geführt hat, sagt Myriam Marbe:

„Man kann die Sachen auch anders entdecken. Man kann entdecken, nicht nur was wir geschrieben haben, sondern was wir nicht geschrieben haben, z. B. keine Kantaten und solche Sachen – oder was von unserer Musik verboten war.“⁶

civilizației pe pământul României.“; in: *Filarmonica „Gheorghe Dima“ din Brașov 1878–1978*, Brașov 1978, o. S.; übersetzt von Thomas Beimel.

Für den Vergleich mit den sonst üblichen Grußadressen lohnt es sich, den Leitartikel der Januar-Ausgabe von 1978 der vom rumänischen Komponistenverband monatlich herausgegebenen Zeitschrift *Muzica* zu lesen. Sein Titel: *Mult Stimată și Iubite Tovarășe Nicolae Ceaușescu*.

- 4 Im Original: „Creația sa caracterizată printr-un limbaj original și expresiv, a înscris o evoluție sinuoasă și complexă, cuprinzând majoritatea genurilor simfonice.“ Zitiert nach dem Programmheft des sinfonischen Konzertes der Philharmonie „Gheorghe Dima“ aus Brașov vom 25. Februar 1980, o. S.; übersetzt von Thomas Beimel.
- 5 Mit einer einzigen – sehr intelligent gemachten – Ausnahme: Im Nachlass befindet sich der Druck von *Cîntec pentru republică* für gemischten Chor, Bukarest: Editura Muzicală o. J. Das in stalinistischer Zeit geschriebene Werk hatte Myriam Marbe dem Autor gegenüber in einem Gespräch – ohne Nennung des Titels – erwähnt. Dabei handelt es sich um eine Komposition, die im Sinne eines sozialistischen Massenliedes unbrauchbar ist. Dazu trägt nicht nur der Text von Paul Aristide (Pseudonym ihres Ehemannes Aristide Poulopol) bei, der ironische Züge aufweist, sondern auch die Musik: Im $\frac{3}{4}$ -Takt geschrieben, in einer kontrapunktischen Faktur, die einige Vereinfachungen und Übertreibungen erkennen lässt, wechselt sie auch immer wieder in Moll-Tonarten, was insbesondere bei der Textstelle *cîntec optimist* – optimistischer Gesang – einen desolaten Eindruck erzeugt.
- 6 Alle Zitate von Myriam Marbe stammen, soweit nicht anders angezeigt, aus einem Interview, das Gisela Gronemeyer 1991 über mehrere Tage hinweg mit Myriam Marbe auf Deutsch geführt hat, und welches in diesem Band erstmals vollständig veröffentlicht wird (S. 20–79)

Ihre Haltung zu den Ansprüchen, die staatlicherseits an rumänische Komponisten gestellt wurden, lässt sich besonders gut an ihrem spezifischen Umgang mit rumänischen Volkstraditionen ablesen. Denn statt, wie es sonst allgemein üblich war, die landestypische Folklore zu domestizieren und im Sinne einer nationalen kommunistischen Ideologie zu missbrauchen, erkennt sie deren ästhetisches Potenzial.

Dass die rumänische Avantgardemusik in der Zeit der Diktatur überhaupt gespielt wurde, verdankt sich auch dem Umstand, dass Komponisten durch die obligatorische Mitgliedschaft im rumänischen Komponistenverband quasi als Staatsbedienstete lebten. Und somit auch von den Dekreten profitierten, die die Erschaffung der zeitgenössischen Musik befördern sollten – auch wenn damit eigentlich eine Musik anderer Faktur gemeint war. Myriam Marbe erläutert:

„Es war eine Pflicht für jedes Konzert, ein rumänisches Werk zu spielen. Und diese Werke sollten im Allgemeinen diese scheußlichen Werke sein, so dass das Publikum diese hasste, das Orchester [diese] hasste – und das war dann immer formell gemacht. Aber die Pflicht ist geblieben: man soll diese Werke machen. Und langsam, langsam – das war so eine inoffizielle Taktik – hat man das ein bisschen verändert. Dann hat man begonnen, normale Stücke zu spielen.“

Im Allgemeinen Orchester und Publikum waren nicht gewöhnt an die moderne Musik. Und das heißt, dass für uns, die Komponisten, wir hatten die Chance, gespielt zu werden, auch von sinfonischen Orchestern, aber weil es einerseits moderne Musik war und weil diese unsere Werke kamen an die Stelle von einer scheußlichen Musik, haben Orchester und Publikum ein bisschen moderne Musik genau wie die andere gehasst.“

Gemäß der Akquisitionsstruktur des rumänischen Komponistenverbandes mussten alle neuen Werke von Gremien geprüft werden, die diese Werke beurteilten und entschieden, ob sie für den öffentlichen Gebrauch freigegeben werden. Dieser war nach Kategorien gestaffelt: Ein Stück konnte für die Aufführung zugelassen werden. Darüber hinaus konnte auch die Ausstrahlung einer Aufnahme und die Drucklegung im Staatsverlag Editura Muzicală festgelegt werden. Die Entscheidungen waren bindend. Allerdings war es für ein Werk avantgardistischer Prägung sehr ungewöhnlich, wenn es nach der Uraufführung nochmal gespielt wurde. Umso mehr überrascht es, dass die Philharmonie in Braşov Myriam Marbes *Chiuituri* immer wieder ins Programm nimmt.

In einem Konzert, das die Philharmonie aus Braşov am Sonntag, dem 24. Juni 1979, im Rahmen der zweiten Edition des Festivals *Cîntarea României* in Bukarest gibt, erklingen neben der ersten Orchestersuite von George Enescu *Zwei Skizzen für Kinderchor und Orchester* von Liana Şaptefraţi und – zu Beginn des Konzerts – Myriam Marbes *Chiuituri*, das diesmal lediglich ohne Nennung des Titels als *Piesă simfonică* – zu deutsch: *sinfonisches Stück* – angekündigt wird.

Chiuituri muss etwas Besonderes gewesen sein, denn die Philharmonie von Braşov nimmt das Stück nach der Uraufführung gleich in mehreren Spielzeiten in ihr reguläres Programm auf. Die Konzerte finden immer montags im Opernhaus statt, wobei die Programme jeweils zweimal gespielt werden: um 10 Uhr und um 20 Uhr.

Am 25. Februar 1980 gibt man wieder Myriam Marbes *Chiuituri*. Der erste Teil des Programms wird eröffnet mit den *Miniaturen für Kammerorchester* von Nicolae Chilf und endet mit einem Gitarrenkonzert von Mauro Guiliani, das vom griechischen Solisten Costas Cotsiolis bestritten wird. Im zweiten Teil erklingt dann eine Beethoven-Sinfonie. Das Orchester wird wieder vom Chef des Hauses, Ilarion Ionescu-Galaţi, dirigiert.

Im Programmheft liest man einen Text, der durch eine stärkere Drucktype hervorgehoben wird und in dem Myriam Marbe sich zu *Chiuituri* äußert:

„Vor längerer Zeit, als ich Virgil Medans Band *Tausend Chiuituri vom Someş-Fluss* las, war mir noch unklar, wie ich ihre offenkundige und bündige Plastizität mit Musik verschmelzen könnte. Die Zeit einer solchen Übertragung ist nun gekommen: aus Anlass der Hundertjahrfeier der Philharmonie „Gheorghe Dima“ aus Braşov, zu der der Kinderchor *Camerata infantis* unter der Leitung von Nicolae Bica eingeladen wurde. Für sie habe ich jene *Chiuituri* ausgewählt, die gut mit der Diktion und dem Gesang von Kindern verbunden werden können, wie ‚Ich möchte jauchzen, aber ich habe Angst, dass ich die rechten Jauchzer nicht finde, weil ich noch ein kleines Mädchen bin‘.

Andere habe ich wegen des Klangs einiger Wörter ausgewählt wie ‚nu te lele bozomi la curaua cu bumbii‘ [ein unübersetzbares Wortspiel, das in etwa die Aufforderung beinhaltet, nicht auf die Knöpfe zu schauen, mit denen der Gürtel geschlossen wird, Anm. des Autors] und die im musikalischen Kontext der Kantate den Aspekt eines Kinderspiels erhalten, ohne ihren ursprünglichen satirischen Charakter zu verlieren. Aber der Witz und das Spiel sind von Versen eingerahmt, deren subtilere Bedeutung zu einer poetischen musikalischen Übertragung führten.“⁷

7 Im Original: „Acum mai multă vreme, parcurgînd volumul *O mie chiuituri de pe Someş* de Virgil Medan, plasticitatea lor percutantă și concisă mi-a rămas ca deschisă către o contopire cu muzica. Timpul unei asemenea transpuneri a venit și s-a săvîrșit în 1978, an în care Filarmonica „Gheorghe Dima“ din Braşov și-a sărbătorit centenarul, prilej cu care a inclus, în concertul său festiv, Corul de copii *Camerata infantis* condus de Nicolae Bica. Pentru ei, am selectat acele cuiuituri care să se potrivească rostirii și cîntării de către copii ca ‚Chiui-aș chiui, dar mă tem că nu le-oi ști, că-s fătuică mitite ...‘ etc.; altele, și pentru sonoritatea unor cuvinte ca ‚nu te lele bozomi al curaua cu bumbii‘ – și care, în contextul muzical al cantatei capătă și aspectul de joc de copii, fără a-și pierde nici caracterul satiric inițial. Dar hazul și jocul sînt încadrate de versuri a căror semnificație mai subtilă a condus către o transpunere muzicală cu deschidere poetică.“ Zitiert nach dem Programmheft des sinfonischen Konzertes der Philharmonie „Gheorghe Dima“ aus Braşov vom 25. Februar 1980, wieder abgedruckt im Programmheft vom 1. Juni 1981; übersetzt von Thomas Beimel.

gen sie machen sollen. Für Myriam Marbe bedeuten sie aber noch mehr: Ihr geht es um ein ästhetisches Spiel, das wie in den meisten ihrer Werke die Komposition als einen Vorgang der Abstraktion begreift, der letztlich auf eine Transzendierung des menschlichen Lebens abzielt. Deswegen schlägt sie als deutsche Übersetzung des Titels auch *Skandierte Rufe* vor – um die Loslösung vom ursprünglichen Kontext der traditionellen Musik zu verdeutlichen.

Daraus ergab sich auch ein spezifisches Interesse an den musikalischen Volkstraditionen. Myriam Marbe faszinierten vor allem jene Genres, die ursprünglich in Rituale eingebunden waren und oft nur noch als gesungenes Kulturgut in der Form von Kinderspielen überlebt haben.

Myriam Marbe, die 1931 in Bukarest geboren wurde, kam erst als Studentin mit diesen Volkstraditionen in Kontakt. Eine Zeit, die von einer doppelten Strategie geprägt war. Denn fast alles, was sie musikalisch interessierte, war in dieser stalinistisch geprägten Phase verboten. Gemeinsam mit gleichgesinnten Kollegen bildete sie einen klandestinen Zirkel. Die jungen Kompositionsstudenten trafen sich in Privathäusern und studierten gemeinsam das Material, das Mihail Andricu, einer ihrer Professoren, über das Institut Français ins Land schmuggeln ließ: Partituren von Webern, Aufnahmen von Stockhausen, Messiaens Lehrbücher etc. Alles, was damals international angesagt war. Der Studienalltag hingegen war geprägt vom ideologischen Zugriff auf die Unterrichtspraxis. Myriam Marbe schildert:

„In diesem Unterricht zum Beispiel konnten solche Sachen passieren: Ein Monat oder zwei Monate war kein Unterricht mehr, weil wir ein Fest vorbereiten sollten – für eine politische Sache. Und der Chor des Konservatoriums sollte ein Lied für den Frieden singen. Und für dieses Lied für den Frieden sollten wir einen Monat lang nicht etwas anderes studieren. Das war eine Gehirnkaputtwäschemaschine. Ich kann mich erinnern, ich war zweite Stimme. Frieden ist pace. Und das konnten wir gut auswendig singen. Aber noch mal gesungen und noch mal gesungen und nix in dieser Zeit studiert!“⁸

1981 veröffentlichen die Interpreten von Myriam Marbes Komposition *Chiuituri*, die *Camerata infantis* aus Braşov unter der Leitung von Nicolae Bica, eine Langspielplatte mit dem Titel *Voci de primăvară* – Frühlingsstimmen.

Darauf befindet sich u. a. auch *ad pacem*, Text und Musik von Liviu Borlan. Eine Musik von einer naiv anmutenden, stilistisch heterogenen Faktur, mit Anklängen an den traditionellen katholischen Kirchenstil und durchaus effektiv geschrieben. Das Stück wird am 21. September 1981 zusammen mit *Chiuituri* von Myriam Marbe und anderen Werken im Rahmen des George-Enescu-Festivals in Bukarest aufgeführt.

8 Siehe Anm. 6

LILIOARĂ
(cântec)

versiuni de Ion Brad

Muzică de Vinicius Grefiens

Vivace ben mosso (♩ = ca. 50)

Abb. 4: Vinicius Grefiens, *Lilioară*, Bukarest: Editura Muzicală o. J.

Auf der Schallplatte der *Camerata infantis* findet man ansonsten eine Menge von klangschönen, manchmal auch recht harmlosen Stücken, die zum Teil schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts komponiert wurden oder die im Sinne der herrschenden Ideologie nicht eindeutig lesbar sind. Besonders interessant ist *Lilioară* von Vinicius Grefiens. Im Text von Ion Brad wird davon gesprochen, dass es in „diesem Land“ auch Bäche gibt, die wie ein Silberfaden davonlaufen, der Boden

schwarzes Gold aufgesaugt hat und der Vater ein wunderbarer Handwerksmeister ist. So dass man gar nicht anders kann, als sich zu beugen und das Land der Geburt zu küssen.⁹ Myriam Marbes Stück *Chiuituri* ist natürlich auch auf dieser Platte. Allerdings in einer anderen Fassung, mit wenigen Instrumenten, damit der Chor auch unabhängig vom Orchester damit auftreten kann.¹⁰

Kurz vor dem Auftritt im Rahmen des George-Enescu-Festivals wurde *Chiuituri* nochmal in Braşov aufgeführt. Wieder in der ursprünglichen Fassung für Kinderchor und Orchester und im Rahmen der jeweils montags veranstalteten Sinfoniekonzerte.

Diesmal wird die *Camerata infantis* vom Chor der Allgemeinen Kunstschule Nr. 26 verstärkt. In den beiden Konzerten, die am 1. Juni 1981 stattfinden, erklingen außer dem Stück von Myriam Marbe die rumänische Erstaufführung des *Zweiten Violinkonzertes* von Akira Ifukube, dem Komponisten der Filmmusik von *Godzilla*, mit dem Geiger Takeshi Kobayashi und – im zweiten Teil des Programms – Sergej Prokofieffs *Sinfonie classique*.

Die Dankbarkeit und die Freude über die Zusammenarbeit mit Myriam Marbe müssen sehr groß gewesen sein, denn die Organisatoren des Festivals wagen etwas sehr Ungewöhnliches. Schlägt man das Programmheft diesmal auf, findet man weder ein Bild des Diktators noch irgendeinen sozialistischen Slogan. Stattdessen wird auf einem freistehenden Blatt folgender Text abgedruckt:

„Das Programm des heutigen Konzertes beinhaltet ein Werk von MYRIAM MARBE, der Komponistin, deren Name von Saison zu Saison immer präsent ist: auf unseren Konzertplakaten, auf denen des Kinderchors *Camerata infantis* oder den Plakaten des Kammermusikfestivals. Sie hat uns mit unglaublicher Großzügigkeit viele Werke geschenkt, und dafür möchten wir ihr danken.“¹¹

9 *Lilioară* von Vinicius Grefiens wurde u. a. 1976 von Editura Muzicală, Bukarest, im Sammelband *Cântece patriotice* – zu Deutsch: patriotische Lieder – auf den Seiten 19–21 veröffentlicht.

10 Wenige Jahre zuvor hat der Kronstädter Kinderchor die *Goldene Schallplatte der Académie Charles Cros* verliehen bekommen und beim Festival *Cântarea României* den 2. Preis gewonnen. Außerdem konnte die *Camerata infantis* für Gastspiele ins westliche Ausland reisen: in die Schweiz, nach Frankreich, Österreich und die BRD. Ein Privileg, das den rumänischen Avantgarde-Komponisten zu dieser Zeit meistens nicht mehr zugestanden wird.

11 Im Programmheft der Philharmonie „Gheorghe Dima“ aus Braşov vom 1. Juni 1981.



Abb. 5: Programmheft der Philharmonie „Gheorghe Dima“ aus Braşov vom 1. Juni 1981

In der – nicht nur für diesen Kontext – außergewöhnlichen Dankesbekundung, die im Programmheft der Philharmonie von Braşov abgedruckt wird, erscheint der Name von Myriam Marbe in Großbuchstaben. Und damit noch nicht genug. Auf zwei weiteren Seiten finden sich Texte von Kollegen, die das Besondere an ihrer Arbeit hervorheben. Sie alle sprengen den Rahmen dessen, was in Rumänien zu dieser Zeit als öffentliche Verlautbarung üblich war. Das gilt umso mehr, da es sich im Fall von Myriam Marbe um eine Person handelt, die nicht Mitglied der Kommunistischen Partei war. Anatol Vieru, ein Kollege und Freund, den Myriam Marbe schon aus der Zeit des klandestinen Studentenzirkels kennt, sagt über sie:

„[Sie ist] eine Komponistin im wahrsten Sinne des Wortes, eine Poetin der Töne mit starker Schöpferkraft und selbstkritischem Blick auf ihr Werk. Ihre Kompositionen haben nicht nur einmal die Hörer verunsichert: durch Mut, besonderen Geschmack und Reduktion auf das Wesentliche. Deshalb ist ihr Platz außerhalb von jeglichem ‚etc.‘ Und so sehe ich den Platz eines Künstlers: als eine eigene, besondere Stimme und nicht als Teil eines Korallenriffs. Die Weiblichkeit hat in Myriam Marbes Werken einen wesentlichen, inhaltlichen Platz und ist nicht ein Alibi für Unzulänglichkeiten des Handwerks.

Einige ihrer Werke haben besondere Momente in der zeitgenössischen Musikwelt dargestellt. Das erste Werk, das mir einfällt, ist das *Ritual für den Durst der Erde*, ein Werk, das der *Madrigal* Chor jahrelang in seinem Repertoire hatte.“¹²

12 Persönliches Gespräch von Thomas Beimel mit Anatol Vieru im Bukarest, August 1997; übersetzt von Thomas Beimel. Im Original: „[...] un compozitor în înţelesul deplin al cuvîntului, adică un

Auch im 1968 geschriebenen *Ritual für den Durst der Erde* wendet sich Myriam Marbe der rumänischen Folklore zu. Dabei gilt ihr Interesse einem besonderen Kulturgut: Ritualen des Regenzaubers, die ebenfalls als Kinderspiele überlebt hatten.

In *Ritual pentru setea pământului* – so der rumänische Originaltitel – integriert sie auch ein echtes Kinderlied. In diesem bitten die Sänger kleine Käfer zum Himmel zu fliegen und Gott zu bitten, ihnen die Schlüssel für den Schrein des Himmels zu geben, damit der ersehnte Regen kommen kann.

1) Se înălțarea raportului grafic de 2 cm = 1" = 2 cm
2) cântat cu respirație gulară (1" = secunda cu însoțirea cântecului)

Abb. 6: Myriam Marbe, *Ritual pentru setea pământului*,
Ausschnitt aus der Partitur der ursprünglichen Fassung für das Ensemble *Lira*

poet al sunetelor, cu invenție creatoare, cu putere de selecție și spirit sever autocritic. Lucrările lui Myriam Marbe au derutat nu o dată datorită câte uneia din aceste calități: prin curaj, prin gust deosebit, prin reducere la esențial. De aceea locul ei este aparte, în afara oricăror, etc.'. Așa văd eu locul unui artist: ca o voca aparte și nu ca element într-un recif de corali. Altminteri, feminitatea își are locul ei în creația lui Myriam Marbe: un rol de conținut, nu un alibi pentru deficiențe de măiestrie. Câteva dintre piesele ei au însemnat momente deosebite ale creației contemporane și prima care-mi răsare în amintire este *Ritual pentru setea pământului* cu care corul *Madrigal* s-a mandrit ani de zile.“

„Dieses Werk wurde geschrieben, weil es war eine Gruppe von sieben Leuten, sechs Frauen und ein Mann, der in einem Kulturhaus gearbeitet hat – das ist sehr interessant zu wissen. Ich kann nicht sagen, dass sie Amateure waren, weil zwei waren doch Studenten der Musikhochschule, zwei waren Musiklehrer, aber sie waren keine Profis. Was sie gemeinsam hatten, war, dass sie ein bisschen Gesang zusammen studiert haben. Sie haben mir gesagt, ich soll ein Werk schreiben.

Es war das Konzept, dass moderne Musik etwas schrecklich Schweres sein musste, immer mit Sprüngen. Und ich habe mir damals gesagt, dass etwas, was modern ist in der Musik, das muss nicht herauskommen, wie schwer diese Musik geschrieben ist, oder wie schwer es zu singen ist, sondern man muss erst vom Sinn und vom Ergebnis beginnen und sehen, wie man diese Sache am leichtesten von den Interpreten erhalten kann: und das war dieses Ritual – hat man es sehr leicht gemacht mit diesen sieben Leuten.“¹³

Das *Ritual für den Durst der Erde* ist Myriam Marbes 68er-Stück. Inmitten der postseriellen Krise, die auch die rumänischen Avantgardekomponisten beschäftigt hat, fegt sie die damals aktuellen kompositionstechnischen Probleme mit einer radikalen Geste weg und wendet sich dem Wort als Ausgangspunkt für neue kompositorische Strategien zu. Nicht dem abstrakten Phänomen des Wortes, sondern den konkreten Worten aus den überlieferten Regenritualen, die dem Werk die dramaturgische Struktur geben.

Das *Ritual für den Durst der Erde* wird zu einer rumänischen Variante des Happenings. Die Sänger erobern den Raum und umkreisen das Publikum. Der Einsatz von Schlagzeug schafft ungewöhnliche Effekte. Und aus Anlass der Uraufführung tippt Myriam Marbe Texte, die in diesem Stück verwendet werden, für das Publikum ab und lädt zum Mitmachen ein. Das *Ritual für den Durst der Erde* ist ein Stück, das bewusst für Laien geschrieben wurde und die Interpreten von der erhabenen Bühne herunterholt, damit eine unmittelbarere Kommunikation entsteht.

„Warum heißt es ‚Ritual‘? Nicht nur, weil es mit Texten mit Beschwörungscharakter kommt. Was heißt ein Ritual? Ein Ritual ist etwas, das man zusammen macht, nicht wahr? Für etwas. Weil man an etwas glaubt. Das ist eine Kommunion, in welcher sehr verschiedene Leute dasselbe machen, um etwas zu erhalten. Ich glaube, es hat auf diese Leute, auf ihre Seele und alles, eine sehr starke Wirkung. Die müssen sehr stark glauben, was sie machen. Und mein Ritual ist, wenn Sie wünschen, ein ästhetisches Ritual.“¹⁴

13 Siehe Anm. 6

14 Myriam Marbe, live in der Sendung *Gespräche über Kompositionen – Myriam Marbe: Ritual für den Durst der Erde*, Moderation: Detlef Gojowy, WDR 3, Köln, 15. August 1978.

Das *Ritual für den Durst der Erde* wird zu Myriam Marbes „Schlager“. Der in Bukarest ansässige *Corul Madrigal* übernimmt es in sein Repertoire und führt es in den folgenden Jahren bei seinen weltweiten Tourneen viele hundert Mal auf. Sowohl im Ostblock als auch in der westlichen Hemisphäre sprengt das Stück alle Erwartungen, die an klassische und zeitgenössische Musik gestellt wurden.

Leider gibt es bis heute keine greifbaren Aussagen von Myriam Marbe zur Arbeit mit und für Kinder. In ihrem Werk lässt sich aber immer wieder eine bemerkenswerte Tendenz feststellen: dass sie – wie schon im *Ritual für den Durst der Erde* – zur Belebung ihrer Klangsprache Aspekte von kindlichen Ausdrucksweisen in ihre Ästhetik eines erwachsenen Menschen übernimmt. Ein weiteres Beispiel ist *Jocus secundus*. Auch in diesem 1969 geschriebenen kammermusikalischen Werk für Klarinette, Streichtrio und Klavier ist das Basismaterial ein Wort. Ein Wort aus einem Kinderlied, das nicht als eine Abstraktion von Wirklichkeit verstanden wird, sondern als konkretes Klangmaterial, das durch ein musikalisches Spiel abstrahiert wird.

„Das beginnt mit einem Wort, das überhaupt keinen semantischen Sinn hat: datitiridat. Wir haben gesagt, dass alte Rituale jetzt Kinderspiele werden, und dass in diesen Kinderspielen erscheinen manchmal Worte, die sinnlos sind, aber die haben wahrscheinlich eine magische Wirkung gehabt. Hier muss man etwas sagen: man kann diese Art Kinderlieder, von denen ich spreche, nicht vergleichen mit anderen Kinderliedern wie *Alle Vögel sind schon da* oder *Alle meine Entchen* – [das] ist ganz etwas anderes! Und hier kommt dieses ‚datitiri‘ – als gesprochenes Phonem, nicht als Wort mit Sinn, als Rhythmus (klopft), als [Melodie] (singt), wie man es ein bisschen singen kann.“

Jocus secundus wurde 1971 am 9. April, dem Geburtstag von Myriam Marbe, beim Festival in Royan uraufgeführt. In ihrer rumänischen Heimat durfte das Stück viele Jahre lang nicht öffentlich gespielt werden. Und die LP, auf der das Ensemble *Musica nova* eine Aufnahme von *Jocus secundus* veröffentlicht hat, wurde aus dem Handel genommen.¹⁵

15 Myriam Marbe hat mehrfach darauf hingewiesen, dass es in Rumänien einige Jahre nach Abschluss der Komposition nicht möglich war, dieses Stück in Rumänien aufzuführen. Zu den Mechanismen des Verbots habe ich bislang keine genauen Hinweise gefunden. In dem per Mail vom Rumänischen Komponistenverband zugesandten Auszug aus dem Gesprächsprotokoll vom 2. Juni 1971 des für die Akquise zuständigen Gremiums liest man: „Wir glauben, dass das für das Werk ausgewählte Material nicht bedeutend genug ist, um gänzlich den Absichten der Komponistin gerecht zu werden. Das Büro widersetzt sich nicht der Ausstrahlung.“ (Übersetzung von Thomas Beimel.) Es unterzeichneten: P. Bentoiu, D. Bughici, D. Capoianu, M. Chiriac, T. Ciortea, A. Stroe, A. Vieru, Z. Vancea, Th. Grigoriu.

Ich vermute, dass damit eine zuvor getroffene Ablehnung des Stückes – vermutlich wegen der Aufnahme und der Uraufführung des Stückes in Frankreich – partiell eingeschränkt wurde.

Ia S déroulement
"anamorphosé" → 2"

Clarinete Sib
VOIX
sf S -4
IB! La partie de la clarinète est
soit à la hauteur de
Da-ti-ti-ri-dat

BONGOS
IMP
Da-ti-ti-ri da-ti-ri ti-ri-dat

trouba
VOIX
sf
avec la paume sur le bois de l'instrument
Da-ti-ti-ri-dat
Da-ti-ti-ri Da-ti-ti-ri dat

wood-bl
VOIX
sf
IMP
Da-ti-ti-ri-dat
Da-ti-ti-ri da-ti-ti-dat ti

vidéocassé
VOIX
sf S
journal 1)
dechire
Da-ti-ti-ri-dat
Da-ti-ti-ri da-ti-ti-ri dat da

bande d'indication
général
sf bien articulée
et parfaitement
synchronisée
tocc forte
disparaissent

piano
clavier
pupitre rabote
IMP
(avec les cordes frottées)
par des gomme

VOIX
sf
Da-ti-ti-ri-dat
Da-ti-ti-ri-dat

de journal peut être remplacé par l'affiche du concert. Dans ce cas, cela
1) implique une discrète "mise en scène" au début de l'audition: déroulement visible
de l'affiche, le temps d'un coup d'œil, puis, brusquement, rupture ou déchirure,
produisant un effet de "claquement", qui déclenche l'œuvre.

Abb. 7: Myriam Marbe, *Jocus secundus*, pentru cinci instrumentiști (care folosesc percuție și efecte vocale) și banda magnetică ad libitum [*Jocus secundus* für fünf Instrumentalisten (mit Schlagwerk und Stimmeeffekten) und Tonband ad libitum], 1969, S. 1

Egal ob Myriam Marbe für Erwachsene komponierte oder Stücke schrieb, in denen Kinder die Protagonisten sind, immer ging es ihr um eine Transzendierung des menschlichen Lebens. Einen ästhetischen Prozess, der aus der unmittelbaren Verhaftung in der Zeit hinausführt. Um andere Erfahrungen möglich werden zu lassen, ohne dass die Erwachsenen und Kinder etwas tun sollen, das sie nicht können. Dadurch gelang es Myriam Marbe, eine Musik zu erfinden, die nicht nur an ihre unmittelbare Zeit gebunden war, sondern diese überdauerte.

So sehen es auch die Interpreten von *Chiuituri*. Denn die *Camerata infantis* spielte die *Skandierten Rufe* auch noch nach der Wende von 1989. Beispielsweise bei einem Gastspiel, das sie 1994 nach Tokio führte. Und vier Jahre später gaben sie die alte LP aus dem Jahr 1981 in anderer Zusammenstellung als CD heraus.

Am Schluss von *Chiuituri* ist die Rede von der Horă, einem in Rumänien sehr verbreiteten Rundtanz. Der Plural Horile reimt sich auch auf Florile: die Blumen. Ein poetischer Raum öffnet sich, in dem die Quellen der traditionellen rumänischen Musik fließen, der aber zugleich auch ein eigenwilliger, autonomer poetischer Freiraum ist, in dem sich Kinder und Erwachsene treffen, um mal „verrückt“ zu sein: ein imaginärer Ort der Lebensfreude.

Skandierte Rufe. Myriam Marbe komponiert für Kinder

190 IMP

Fl. *p* *IMP* *pauceson*

Cl. *pauceson*

Opus

Tp. *f* *IMP* *p* *IMP* *pauceson*

Tuba *f* *IMP* *p* *IMP* *pauceson*

solo *cu suparai*

le 0-me

le-ni-le
he-ni-le
he-ni-le
he-ni-le

pauceson

pauceson

pauceson

43

Bucuresti 14-15 VII 1978

Abb. 8: Myriam Marbe, *Chiuituri*, S. 43

Monika Jäger

***Das Ritual pentru Setea Pământului / Ritual für den Durst der Erde* von Myriam Marbe im Musikunterricht einer 8. Klasse**

Die folgende Darstellung einer Unterrichtsreihe, gehalten im Juni 2010 am Ev. Gymnasium Berlin Köpenick, widmet sich einer kleinen – der musikpädagogischen – Nische in der Rezeption eines Werkes von Myriam Marbe.

Auch wenn das *Ritual für den Durst Erde* für 7 oder 14 Stimmen, Responsorienchor und Schlagzeug (UA 1968 Bukarest) zu den bekanntesten Werken Marbes gehört, ist es einer musikalisch nicht überdurchschnittlich vorgebildeten Schulklasse der Mittelstufe natürlich völlig fremd. In einer sechsstündigen Unterrichtssequenz ging es mir darum, einerseits die Schüler und Schülerinnen mit diesem Werk bekannt zu machen, und andererseits war ich umgekehrt selbst neugierig, ihre unvoreingenommenen Reaktionen und Einschätzungen zu diesem Werk zu erfahren. Die zeitgenössische Musik steht ja – abgesehen von den musikalischen Jugendkulturen und Populärmusik – nicht im Mittelpunkt des Musikunterrichts, auch wenn sie regelmäßig gestreift wird.

Da ich damit rechnen konnte, dass die Musik Marbes emotional zunächst von den Jugendlichen abgelehnt werden würde, begann ich die Einheit nicht unmittelbar mit der Musik, sondern wählte den Einstieg über eine Internet- und Bibliotheksrecherche zur Person Myriam Marbe mit anschließenden Kurzreferaten. Dadurch war ein biografisches Interesse an der Persönlichkeit geweckt, und zwei Dinge kamen zur Sprache:

- Zum einen die politisch-gesellschaftlichen Gegebenheiten, die Abgeschlossenheit hinter dem „Eisernen Vorhang“, der den SchülerInnen durchaus aus ihrer eigenen Familienbiografie bekannt ist: Die meisten Familien der Klasse stammen aus Ostberlin, so dass den Kindern Alltag und Geschehnisse in der DDR aus Erzählungen der Eltern- und Großelterngeneration vertraut sind, wenn auch in sehr unterschiedlichem Maße und mit sehr unterschiedlicher Bewertung der damaligen Gesellschaft.
- Das zweite Ergebnis der Kurzreferate war die Thematisierung der „Regenrituale“ in Rumänien, zu denen wir ebenfalls in einem Referat informiert wurden. Zu

Grunde lag der Text der Komposition und ein kurzer Ausschnitt aus Thomas Beimels Aufsatz *Myriam Marbe. Ein Porträt*:

„1968 [...] gelingt Myriam Marbe der Durchbruch zu einer persönlichen Sprache. [...] Sie erfindet [...] ein Werk, dessen Grundbausteine Wörter sind. [...] Wörter aus rumänischen Regenritualen, die sie in Sammlungen des Bukarester Folkloreinstituts gefunden hat.

Bei diesen Ritualen handelt es sich um gesungenes Kulturgut vermutlich sehr alten Ursprungs, die zu jener Zeit und vielleicht auch heute noch in der Form von ‚Kinderspielen‘ überlebt haben. So gibt es beispielsweise den Ritus des ‚Scaloian‘: Kinder kneten eine Puppe aus Lehm, schmücken diese mit bestimmten Blumen und Kräutern, ‚beerdigen‘ sie unter Gesängen, um sie nach drei Tagen auszugraben und in einem Korb oder einer Kiste in den Bach zu setzen, damit dieses Wesen in den Himmel reisen kann und von dort den Schlüssel holt, welcher den Regen zurückbehält. Dieses ist eine der unterschiedlichen Varianten rumänischen ‚Regenzaubers‘.“²

Zu meinem Erstaunen³ fanden die SchülerInnen die Vorstellung dieser mythisch-naturreligiös beeinflussten Rituale überhaupt nicht befremdlich – für diese Gedanken waren sie durchaus sehr offen, ob von ihrem eigenen Empfinden her, ob ihrer Vorprägung durch Fantasy-Romane geschuldet oder ihrer Vorstellungskraft für „exotische“ Kulturen überhaupt.

Anschließend wurde der Text des gesamten *Rituals für den Durst der Erde* in Sinnabschnitte untergliedert und auf seine Inhalte und Brüche hin befragt:

*Ritual für den Durst der Erde*⁴

„Kindchen, Puppe, schöne Mutter, muss dich suchen unter dichten Buchen –
 Feuer brennt im Herzen, sucht dich unter Schmerzen
 In dem Wald, dem leeren, unter bittren Zähnen.
 Erde! Mit Schlössern und Schlüsseln versperrt.
 Mit verlorenen Schlüsseln, wenn du dich versperrst, bleibst du starr, verdorrt.
 Gib her, gib die Schlüssel her!

Mumulitza, gib den Regen, steig zum Himmel auf!

2 Thomas Beimel, *Myriam Marbe. Ein Portrait*, in: Volker Blumenthaler & Jeremias Schwarzer (Hrsg.), *Myriam Marbe. Komponistin zwischen Ritual und Intellekt*, Saarbrücken 2001, S. 17.

3 Derartige Bräuche sind im deutschen Raum ja völlig unbekannt, historisch belegt sind in Trockenzeiten, z. B. des 17. Jahrhunderts, lediglich spezifische Bittgottesdienste.

4 Der Text wurde der Partitur entnommen: Myriam Marbe, *Ritual pentru Setea Pământului [Ritual für den Durst der Erde]* für 7 oder 14 Stimmen, Responsorienchor und Schlagzeug nach rumänischer Volksdichtung. Sing- und Spielpartitur (UA 1968), Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf und Härtel o. J.

Bitte, bitt' dein Mütterlein, gib das Schlüssel-, Schlüsselein!

Herrgott, gib den Schlüssel her, mach die Himmelskammern leer!

Bitte, bitt' dein Mütterlein, gib das Schlüssel-, Schlüsselein,
schließ mir auf, schließ auf den Schrein.

Hei! Am Donnerstag, Regen niederschlag'! Regenmutter ist nun tot, Sonnen-
vater Morgenrot.

Mach die Himmelskammer frei, fließe, Wasser, ström' herbei!
Bringt die Krüge alle, Regen niederfalle, falle durch ein Sieb,
ist dem Bette lieb, durch die Maschen falle, füll' die Speicher alle!
Schlüssel klingt, Schlüssel springt, Regen sprudelt und singt.
Wasser, Wasser fließen, feldweit sich ergießen.
Es brechen die Zäune, füllt sich die Scheune.
Schlage ich auf Stein, strömt die Flut herein.

Bringet die Schlüssel, Regen sprudelt, singt,
regnet der Regen, quillet der Segen,
wachse der Weizen lang wie die Deichseln,
springe die Hirse bis an die Firste,
der Mais zuhauf über'n Schornstein hinauf!

Wachse Korn und Treid wie die Wälder weit,
Gerste, Hafer, Mais –
Mais wie das Feuer heiß
und die Hirse auch hoch wie Schornsteinrauch!

Auf Straßen und Wegen, auf Pfaden und Stegen,
die Körner, sie wachsen wie Hörner
und füllen die Gräben.

Wir kneten das Brot für Arme in Not. Die Brezeln auf Garn, das Weihbrot für
Narnn.

Reiner Regen, vom Herrn Segen, Regen rein ohne Hagelstein.
Reiner Regen, von dem Herrn gegeben.
Reiner Regen bringt vom Herrgott Segen.
Vater der Sonne, Osterbrotwonne.
Sonnenbrot, Osterbrot, Vater der Sonne.“

Die SchülerInnen versuchten zunächst, im Text die direkte Handlung mit ihren Abläufen zu rekonstruieren und fanden darin Bezugspunkte sowohl zu einer fast märchenhaften Naturverbundenheit, zu nicht-christlichen Bräuchen wie auch zu der ihnen vertrauten christlichen Religion, in Form von Bitt- und Dankgebeten.

Sie wurden nun aufgefordert, sich einen kurzen Absatz einzuprägen und eine eigene kurze Vertonung dieser Zeile vorzunehmen:

„Reiner Regen, vom Herrn Segen, Regen rein ohne Hagelstein“

Die Jugendlichen sollten insofern frei variativ mit ihr umgehen, als sie sie um Worte reduzieren und Worte beliebig wiederholen durften. Für die Gestaltungsweisen der Improvisation, die ja in dieser Komposition Marbes einen bedeutenden Anteil ausmachen, fehlten der Klasse noch die musikalischen Vorkenntnisse; ich wählte daher den Bezugspunkt zu redundanten Verfahrensweisen wie Ostinati, Orgelpunkte, Tonrepetitionen, mit denen ich an die vorhergehende Unterrichtsreihe anschließen konnte. Die eigenen Kurz-Vertonungen der Jugendlichen zielten also auf die Zerlegung der Textzeile in Grundbausteine, und ihre Aufmerksamkeit wurde damit auf die bausteinhaften Anteile der Marbe-Komposition gelenkt.

Die Ergebnisse der SchülerInnen zeigten überwiegend ein ähnliches Schema: Der stufenweise Aufbau eines rhythmischen Patterns, mit Perkussion, dabei Regengeräusche stereotyp imitierend, zum Teil begleitet von sich wiederholenden Akkordschemata im Klavier – und darüber einsetzend das Rezitieren des Textes, auf verschiedene Weise variiert, verkürzt, ostinat verlängert, mit unterschiedlichem Ausdruck versehen. Die SchülerInnen verfolgten sehr bildlich-paraphrasierende Darstellungen des Textinhalts, was mich zu dem Einschub einer weiteren Komposition am Ende dieser Stunde veranlasste, der Symphonischen Skizze *Paparudele* [Regenbeschwörer] von Theodor Rogalski (1929): Die plakativ-dramatische Ausdruckskraft dieses Werkes baute eine Brücke zu den Gestaltungsansätzen der Jugendlichen und kam ihrer Erwartungshaltung entgegen, und dieser musikalische Einschub gewährte, auch wenn er einen Bruch zum eigentlichen Thema darstellte, einen kleinen Einblick in den Kontext rumänischer Komposition.

Nach dieser praktischen Annäherung an die musikalische und inhaltliche Thematik folgte die Gegenüberstellung mit dem *Ritual für den Durst der Erde* von Marbe, zunächst in Form von drei Hördurchgängen mit jeweils unterschiedlichen Höraufträgen.

Es handelte sich also um eine reine Höranalyse – das Verfolgen der Partitur wäre für die SchülerInnen in dem knappen zeitlichen Rahmen kaum leistbar gewesen.

Die persönlichen Geschmacksurteile der Jugendlichen wurden zunächst zurückgestellt und durften erst zum Schluss nach der Auswertung der Analyseergebnisse geäußert werden, so dass sich die Aufgabenstellung ganz bewusst nur auf die folgenden Höraufträge reduzierte:

1. Notiert, welche Instrumente / Klangfarben / Artikulationsweisen Ihr hört!
2. Notiert, wann Ihr jeweils einen neuen Abschnitt hört, wann etwas Neues beginnt und versucht, für jeden Abschnitt ein Stichwort als Überschrift zu finden, der beschreibt, wie es für Euch klingt!

3. Versucht, einen Bezug zwischen den von Euch gewählten Überschriften / Assoziationen und dem zu Grunde liegenden Text herzustellen!

Die SchülerInnen fertigten zunächst in Partnerarbeit Hörprotokolle des Stückes an, die sie sich gegenseitig vorstellten. Die folgende Tabelle zeigt einen Querschnitt dieser Beschreibungen – vorausgegangen war eine ausführliche Diskussion, die unten in ihren entscheidenden Phasen skizziert wird.

Interessanterweise bewegte sich die Anzahl der Abschnitte immer im ungefähr gleichen Rahmen, d. h. in der Einschätzung von Einschnitten, Brüchen, Neuanfängen und Weiterentwicklungen hatten die Jugendlichen ungefähr das gleiche Empfinden.

Entsprechend der Aufgabenstellung finden sich hier subjektive Beschreibungen des musikalischen Materials mit ihren Ausdeutungen auf ihre Wirkungsweise, ihren Ausdrucksgehalt:

	<i>Ca. Min.</i>	<i>Beschreibung von Instrumenten / Klangfarben / Artikulationsweisen und deren empfundener Wirkung</i>	<i>Überschrift / Assoziation</i>	<i>Textstelle</i>
1	0:05	Leises, unheimliches Heulen; immer intensiver werdend; beschwörend	Bittend, traurig, mystisch; danach immer intensiver betend, wie in Trance, Anbeten eines Gottes durch eine große Menge	„Puppe, muss dich suchen“ (Abb. 1)
2	1:20	Betend, wie in Trance, Anbeten eines Gottes durch eine große Menge, beschwörend	Heulen	„Feuer brennt im Herzen“
3	2:00	Gesang mit deutlichem Text, durchdringend, verkündend, fordernd;	danach: Durcheinander der Bitten	„Erde!“
4	2:45	Leichter Frauen Gesang	Die Frauen beten; Düsternis	„Mit verlorenen Schlüsseln bleibst du versperrt“
5	3:00	Gong, Becken!	Aufbrausend; Donner, Regenschlag; „Geisterstunde“	Ohne Text
6	3: 25	Klatschen und Sprechgesang; Es klingt fröhlicher / zufriedener; „Kinderchor mit Klatschen“	Stimmengewirr, zunehmend aufgeregtes Durcheinander; „Geistertanz“; dankend, „rieselnd“	„Gib die Schlüssel her!“ (Abb. 2)
7	3:50	In dem Stimmengewirr eine durchdringende Männerstimme	„Mönchsgesang“; „dann singen alle rituellmäßig gemeinsam“; Gottesdienst	„Regen nieder-schlag! Regenmutter ist nun tot...“

Analytische Aspekte der Kantate ... in Erinnerung von Myriam Marbe

8	4:25	Ein hoher langer Ton	Öffnen des Himmels	Ohne Text
	<i>Ca. Min.</i>	<i>Beschreibung von Instrumenten / Klangfarben / Artikulationsweisen und deren empfundener Wirkung</i>	<i>Überschrift / Assoziation</i>	<i>Textstelle</i>
9	4:38–5:45	Stampfen, Trampeln und Gesang, immer stärker werdend, Becken, Gong, Perkussion, Rufen	Wildes Getrappel, „animalisch“, zunehmend chaotisch	„Schlage ich auf Stein, strömt die Flut herein...“
10	5:48	Rhythmischer Sprechgesang, erst geflüstert, dann immer lauter	Gemurmel, Erzählreim („seltsam“); aufgeregt	„Wir kneten das Brot für Arme...“ (Abb. 3)
11	6:20	Gong, Glockenschlag; einstimmiger, dann mehrstimmiger Gesang, liedähnlich; „geschwungene Stimmen“; einzelne Stimmen treten hervor, dabei Glockenläuten, übergehend in Gemurmel, beschwörende Formeln; leiser, „schläfrig“ – Stille	„Signal zum Regnen“ betend, kirchlich, chorisch, meditierend – danksagend; „Mönchsgesang“, Gottesdienst; Wiederholung Mönchsgesang	„Reiner Regen, vom Herrn Segen...“ (Abb. 4)

Die einzelnen Versionen wurden gegenseitig vorgestellt und diskutiert. Einige der wesentlichen Feststellungen und Diskussionspunkte aus der Phase des Auswertungsgesprächs seien im Folgenden wiedergegeben:

M.: Es gibt viele Wiederholungen, doch sie klingen zugleich immer wieder anders. Stimmungen wechseln ab, erst mysteriös, dann angespannt, dann ausgelassen-fröhlich, entspannt.

V.: Die Gesamtentwicklung des Stückes ist erst ruhiger, dann schneller, dann aufgeregter, dann ruhiger, dann ganz ruhig.

T.: Ich finde irgendwie, dass das Stück nicht nur in eine Richtung läuft, sondern sozusagen zurückgespult wird. Also es fängt ruhig an, dann wird es aufbrausend, heulend, einzelne Stimmen treten hervor, und dann erklingt es wie in umgekehrter Reihenfolge zurückgeführt, zurückgespult.

A.: Also, der größte Einschnitt ist am Anfang das Becken. Dann kam das Klatschen und das verwirrte Sprechen und dann kam die Wiederholung des Mönchsgesangs – mit dem Stampfen kam uns das ein wenig animalisch vor. Dieser Mönchsgesang hat sich dann das ganze restliche Stück über wiederholt, als ob das so ein Refrain wäre.

L.: Dann hörte es sich zwischendurch unheimlich an wie Gespenstergesang, und dann wieder, bei dem Mönchsgesang, da war auch immer wieder dieser Gong mit der Glocke zu hören, doch dazwischen immer wieder das Gemurmel von den Leuten.

N.: Diese Beschwörung am Anfang klingt wie in Trance.

C.: Und als die Person so hoch singt. Und der Gong, das Becken ist auch typisch für sich-in-Trance-Befinden.

C.: Dann haben wir Klatschen und verwirrte Stimmen, so ganz wirr –

Monika Jäger: Wofür könnten diese „verwirrten Stimmen“ stehen, wenn Ihr noch mal in den Text schaut?

A.: Na, vielleicht für dieses „Hei! Am Donnerstag, Regen niederschlag!“ Obwohl – das wäre ja doch eher fröhlich ...

T.: Vielleicht das Herbeiströmen des Regens, das Auf-Stein-Schlagen, wenn das dann funktioniert hat, wenn man auf den Stein schlägt, dass der Regen kommt.

B.: Das Aufsplitten der Stimmen hatten wir noch als etwas Besonderes.

C.: Wir haben das so beschrieben: Einer singt und die anderen kreischen so ein bisschen, also es ist so ein ganz komischer Ton.

Monika Jäger: Was würde denn im Text zu dem passen, was Ihr kreischen nennt?

A.: Ich vermute, diese dringenden Bitten „Bitte, bitt’ dein Mütterlein, gib das Schlüssel-, Schlüsselein.“

N.: Später kommt dann so ein rhythmischer Sprechgesang –

C.: Der passt vielleicht zu dem Text „reiner Regen“. Immer wenn der Regen fällt – denn das kommt ja fast in allen Strophen vor, weil der sich durch das gesamte Stück zieht. Das könnten von daher alle Strophen sein... man müsste allerdings genauer verstehen, was sie an welcher Stelle sagen.

H.: Oder zu dem Sprechgesang passt die Strophe mit dem Schlüssel, „Schlüssel springt“, und die Strophe dort drüber, in der beschrieben wird, wie das Wasser herbeiströmt – also im Prinzip die größeren Strophen.

C.: Zum Schluss singen alle wieder gleichzeitig.

Monika Jäger: Was könnte das für einen Textzusammenhang haben?

F.: Vielleicht am Schluss „Wir kneten das Brot für Arme in Not“ – das macht ja die Gemeinschaft, da müssten eigentlich die Stimmen wieder zusammenkommen.

Monika Jäger: Und ist es denn so? Wie habt Ihr diese letzte Phase beschrieben?

T.: Da ist ja so eine Stimme, die durchdringt, das könnte der Himmel sein. Der ist so mächtig und laut, dass man die Stimmen von den Menschen, also die hohen Stimmen, nicht hört. Und da sagen sie vielleicht gerade den Text „Wir kneten das Brot für die Armen“.

F.: Allgemein wollte ich noch sagen, inwiefern sich das unterscheidet – dass da einerseits Gesang ist und dieses Gemurmel, das sich immer wiederholt. Es ist ja plötzlich ganz still und dann kommt dieses Gemurmel.

L.: Ich glaube, die Beschwörungsformeln wurden noch nicht so erwähnt?

T.: Der letzte Abschnitt, mit „reiner Regen“ und so, das klingt ja irgendwie so beschwörend.

C.: Also ich versteh’ überhaupt nichts! Dass sie dieses Gebet „reiner Regen“ überhaupt in so ein Stück eingebaut hat. Hatte sie Lust daran oder hat ihr das jemand abgekauft? Wieso hat sie das so gemacht, so ein Ritual komponiert?

J.: Das ist halt moderne Musik!

F.: Es ist eine moderne Abänderung der alten Regenrituale. Es ist nicht mehr richtig gesungen.

T.: In gewisser Weise gab es ja auch einen Gesang, aber ich würde eher sagen, dass es Geräusche sind, die die Texte untermalen. Und die Geräusche werden eben zum Teil auch von Sprechern gemacht.

Monika Jäger: Zur Frage, weshalb sie das Stück geschrieben hat, müssten wir die Komponistin jetzt eigentlich selbst fragen. Es gibt ein Zitat von ihr – und ich glaube, wir können jetzt auch langsam in die Beurteilungsphase einsteigen – die Frage, wie Ihr selber das Stück beurteilt.

„Auf dem Gebiet der Komposition war es eine [...] große Anstrengung, gegen die ideologischen Vorschriften, die Kontrollen und Berichte, **normal** zu komponieren.“⁵

Monika Jäger: Würdet Ihr daraus einen Grund ableiten können, weshalb die Komponistin das Stück so komponiert hat?

H.: Na einfach, um aus ihrer Gezwungenheit raus zu kommen – das klingt ja schon sehr frei. Vielleicht hat sie da einfach mal das gemacht, was sie immer wollte, aber nie durfte.

V: Klingt ja irgendwie anders, irgendwie auffallend, dass sie etwas anders macht als andere.

B.: Sie will nicht bestimmte Regeln einhalten.

T.: Sie wollte auch zeigen, dass man sich nicht nur an vorgegebene Grenzen halten muss. Vielleicht wollte sie Vorbild sein für andere, und hat gehofft, dass sie ihr das nachmachen – gerade weil es so ein Extrem ist, das sie wählt – andere könnten dann ja ein anderes Extrem wählen.

Bei der abschließenden Bewertungsrunde, bei der die SchülerInnen nach ihrer eigenen Meinung zum Stück gefragt wurden, zeigte sich eine durch die analytische Auseinandersetzung deutlich veränderte Wahrnehmung:

Die ihnen zuvor als sperrig, fremd, zum Teil gar abstoßend erscheinenden Klänge werteten die SchülerInnen jetzt als vollkommen schlüssig, gar ausgesprochen einfallsreich und geheimnisvoll, als geschickte Andeutungen, für die zu interpretieren sie immer mehr Ideen bekamen. Letztendlich beurteilten sie sie als entschiedene Gesten des persönlichen Ausdrucks einer Komponistin, die überlieferte Kultur mit zeitgenössischer Sprache und Ausdruckskraft verbindet unter den besonderen politisch-gesellschaftlichen Konstellationen ihrer Zeit.

5 *Marbe, Myriam Lucia, Kurzgefasster Lebenslauf*, in: Gisela Gronemeyer (Hrsg.), *Klangportrait Myriam Lucia Marbe*, Berlin 1991, S. 11.

41

7 bis **ff** **S** tutti **operox. 3''**

Wir *fi-cem co-acti*, *Să* Die *Ar-me in Not*, *Să* Die
 us knead the bread, Let *o-lem în să-raci*, *Să* poor men be fed, Let *o-lem în să-raci*, *Să* poor men be fed, Let
În-ten das Brot für *În-ten das Brot für*
fi-cem co-acti, *Să* *fi-cem co-acti*, *Să*
 us knead the bread, Let us knead the bread, Let

6 bis **ff**

Wir *zels auf Garn*, *das* *Webstret für Narren*, *das*
 us take the rolls, May *o-lem în să-raci*, *Să* *o-lem în să-raci*, *Să*
 old fools re-joice, May old fools re-joice.

4 bis **ff**

Wir *zels auf Garn*, *das* *Webstret für Narren*, *das*
 us take the rolls, May *o-lem în să-raci*, *Să* *o-lem în să-raci*, *Să*
 old fools re-joice, May old fools re-joice.

3 bis **ff**

Wir *zels auf Garn*, *das* *Webstret für Narren*, *das*
 us take the rolls, May *o-lem în să-raci*, *Să* *o-lem în să-raci*, *Să*
 old fools re-joice, May old fools re-joice.

2 bis **ff**

Wir *zels auf Garn*, *das* *Webstret für Narren*, *das*
 us take the rolls, May *o-lem în să-raci*, *Să* *o-lem în să-raci*, *Să*
 old fools re-joice, May old fools re-joice.

1 bis **ff**

Wir *zels auf Garn*, *das* *Webstret für Narren*, *das*
 us take the rolls, May *o-lem în să-raci*, *Să* *o-lem în să-raci*, *Să*
 old fools re-joice, May old fools re-joice.

in Saal (Zuschauerraum) Tutti-Tutti in die Auktoren **ff**

operox. 2''

HG 981

Abb. 3: Myriam Marbe, *Ritual pentru Setea Pământului*, S. 41

7 bis *poco in rilievo*
 7 bis *articolato*
 6 bis
 5 bis *ppp*
 4 bis *poco*
 3 bis *in rilievo*
 2 bis *sempre ppp*
 1 bis *sempre ppp*

Gr. im Saal
 Group in the
 auditorium

1) Hoher Ton, leicht anstichend.
 1) A. high pitched, slightly staccato tone.

HG 981

Abb. 4: Myriam Marbe, *Ritual pentru Seta Pământului*, S. 46

Corinna Kiss

Analytische Aspekte der Kantate ... *in Erinnerung* von Myriam Marbe und das kompositorische Debüt der rumänischen Komponistinnen des 20. und 21. Jahrhunderts

Die Geschichte beginnt in einer kleinen Stadt in der Nähe von Frankfurt am Main: Darmstadt. Diese Stadt beherbergte die ersten Treffen der jungen musikalischen Avantgarde der Nachkriegszeit und symbolisierte die Wiedergeburt der Kultur. Unter den zahlreichen Komponisten, die sich zu der Zeit dort aufhielten, waren auch die rumänischen Komponistinnen: Maia Ciobanu, Liana Alexandra, Irina Odăgescu-Țuțuianu, Carmen Petre-Basacopol, Doina Rotaru und Myriam Marbe.

Sofern wir von einer rumänischen Kompositionsschule sprechen können, möchte ich hier einige ihrer wichtigsten Aspekte vorstellen: die Pflege folkloristischer Elemente, die direkt oder stilisiert übernommen wurden; die modale Organisation des sonoren Diskurses; die Verwendung heterophoner Elemente von Serialismus, Dodekaphonie und Atonalität.

In der Sprache moderner rumänischer KomponistInnen verschwindet die Uniformität in der Agogik, in der Metrik und im Rhythmus vergangener Zeiten. Die große metro-rhythmische Freiheit bietet die Möglichkeit einer kraftvollen, obsessiven emotionalen Dynamik. Die ästhetische Konzeption wird mit besonders subtilen Elementen bereichert, die ein neues Denken verkünden. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beginnt eine besonders große Komplexität in der Entwicklung der Klangkunst rumänischer KomponistInnen, die musikalische Landschaften einbringen, die der Zeit entsprechen und die durch neue Klangquellen erzeugt werden. In den 1950er Jahren erscheint auch der Pointillismus, ein Verfahren, das der Malerei entnommen wurde. Der Fluss des Diskurses wird durch eine Reihe von Klangpunkten ersetzt, wobei jeder eine andere Struktur des Timbres aufweist. Da das pointillistische Vorgehen die melodische Linie mit Pausen unterbricht, zerstört es jeden melodischen Verlauf.

Die Musik von Marbe bringt eine heitere, lichtvolle Atmosphäre mit sich. Sie erschafft ihren eigenen Stil mit einer musikalischen Sprache, die seriell-modale Elemente synthetisiert, in Übereinstimmung mit semantischen Notwendigkeiten. Die Orientierung an der Modalität lässt sich auch bei ihren ZeitgenossInnen feststellen. Zu nennen ist das Quartett Nr. 8 von Zeno Vancea, die ein lineares Konzept mit nüchterner, neobarocker Modulation nach der Art von Hindemith entwickelt.

Das Ende der 1960er Jahre bedeutet auch für Myriam Marbe die Erforschung einer persönlichen Ausdrucksform, die über die vorhergehenden Experimente mit dem Serialismus hinausgeht. Marbe studiert die Verbindung bestimmter Rituale (Geburt, Hochzeit, Begräbnis, Neujahr usw.) der rumänischen Folklore, die in einigen Dörfern in Rumänien bewahrt worden sind. Es handelt sich dabei um archaische Rituale, die aus dem Vorchristentum stammen und mit der Zeit an die griechisch-orthodoxe Religion angepasst wurden. Solche Bezüge finden sich in *Clima [Atmosphäre]*, Verse für Mezzosopran, Frauen- und Kinderchor mit Kammerorchester mit Gedichten von Ion Negoïtescu (1966), ... *de aducere aminte [... in Erinnerung]* für gemischten Chor und kleines Orchester mit rumänischer Volksdichtung aus der Sammlung von Constantin Brăiloiu (1967), *Ritual pentru setea pământului [Ritual für den Durst der Erde]* für 7 oder 14 Stimmen, Responsorienchor und Schlagzeug nach rumänischer Volksdichtung (1968).

Der Text aus der Kantate ... in Erinnerung bezieht sich auf das Totenritual:

„*Au plecat cu mare dor
Pe sunetul tobelor
Pe scurtarea zilelor
Pe sunetul trâmbiții
Pe scurtarea vieții.
Eu plecai la cătănie
Ca sa-mi fac o datorie,
Să-mi câștig și o Românie.
Moarte, hoț de noapte
Cât îi satu mi-ai umblat,
Da, pe noi ne-ai înșelat.
Moartea o stat după ușă
Și mi-o luat ce-o fost mai dulce
Moartea o stat după cuptor
Și mi-o luat ce-o fost mai dor
Cine apă i-o fi dat?
Cătră cine s-o fi văitat
Și când și-o da sfârșitul
Cui i-o fi dat cuvântul?
Soață dragă și mări dragă
Decând aicea mi-ai venit
Hainele ți-oi hi-ncernite,
Să mi le trimiți pe lună să le spăl cu voie bună,
Să mi le trimiți la stele să le spăl cu lacremele,
Bunul meu, blajinul meu,
La lumină fie-ți trupul odihnit și sufletul înflorit.
Mi-aș ocoli apele numa să-ți văd oasele,
Cum îi slova neagră scrisă așa-i inima mea
închisă,
Cum îi slova neagră trasă, așa-I inima mea
arsă“*

„*Sie sind mit großem Sehnen gegangen
Auf den Klang der Trommeln
An kürzeren Tagen
Auf den Klang der Posaune
Auf ein kürzeres Leben.
Ich ging zum Militär
Um meine Pflicht zu tun,
Um mir ein Rumänien zu verdienen.
Tod, Räuber der Nacht,
Das ganze Dorfhast du heimgesucht,
Ja, uns hast du betrogen.
Der Tod stand hinter der Tür
Und er nahm mir, was mir am Süßesten
Der Tod saß hinter dem Ofen
Und nahm mir, wonach ich mich sehnte.
Wer hat ihm wohl Wasser gegeben?
Bei wem hat er sich beschwert,
Und wann wird er damit aufhören?
Wem hat er wohl sein Wort gegeben?
Geliebte Frau und noch mehr geliebte
Seit wann bist du hierhergekommen
Deine Kleider müssen staubig sein,
Schick' sie mir auf den Mond, damit ich sie mit
Freude wasche,
Schicke sie mir zu den Sternen, damit ich sie mit
Tränen wasche,
Mein Guter, mein Gutmütiger
Im Licht ruhe dein Körper und deine Seele stehe
in Blüte.
Ich würde mein Wasser umgehen, nur um deine
Knochen zu sehen
Wie es Schwarz auf Weiß geschrieben steht, so ist
mein Herz verschlossen,
Wie es Schwarz auf Weiß gezeichnet
Wird, so ist mein Herz verbrannt“*

Das volkstümliche Totenritual und die Transzendenz sind Ausgangspunkte dieser Arbeit. Myriam Marbe ist daran interessiert, den philosophischen Teil des Transzendenten durch eine Kombination aus Spontaneität und Erleben zu veranschaulichen. Die Spontaneität überlässt die Komponistin den Instrumentalisten, denen sie Raum für Improvisation und für die Erzeugung von Klängen gibt. Die Improvisationen scheinen im Bereich der Perkussion prägnant: von Trommeln, Tamtam, Tom Tom, Legni, Blasinstrumenten Bongos (siehe Seite 12–13; 17–18); Violoncelli (Seite 15–21).

sempre accelerando

The image shows a musical score for percussion instruments. At the top, the instruction "sempre accelerando" is written above a wedge-shaped line indicating a constant increase in tempo. The score consists of eight staves, each labeled with an instrument: Mcas, Timp., T.-tam, T.-tom, Tamb.mil, Ptti, Bgs, and Legni. The Mcas, Timp., and T.-tam staves are grouped together by a large bracket. The Tamb.mil staff has the instruction "sempre ond." above it. A vertical dashed line on the right side of the score is marked with the number "4".

Abb. 1: Myriam Marbe, ... *de aducere aminte* [... in Erinnerung] für gemischten Chor und kleines Orchester mit rumänischer Volksdichtung aus der Sammlung von Constantin Brăiloiu, Partitur, Bukarest: Editura Muzicală 1967, S. 13

Die hohen Schwingungen der Klänge werden sowohl für den Bereich des Chores als auch (schon ab dem ersten Takt) für die Gruppe B–3 der Frauenstimmen eingesetzt. Später gehen sie in die Gruppe I–6 für Frauenstimmen über und danach in die Männerstimmen (S. 15–17). Sie werden auch ins Orchester hineingetragen, in den Bereich der Violoncelli (Seite 16), der Trommeln (S. 12, 20, 21), der Tamtam

Analytische Aspekte der Kantate ... in Erinnerung von Myriam Marbe

(S. 20–21), der Blasinstrumente (S. 17–18), des Vibraphons (S. 23–25), des Kontrabasses (S. 16–17), der Harfe (S. 23–24), der Flöte (S. 26), des Englischhorn (S. 27) und der Klarinette in B (S. 14).

The image shows a page of a musical score, page 21, from a cantata by Myriam Marbe. The score is divided into two systems. The first system includes staves for woodwinds (A, B), strings (Legni), and percussion (Timp., T.-tom, Tamb.mil., T.-tam). The second system includes staves for woodwinds (A, B, Fl.), strings (Legni), and percussion (Timp., Tamb.mil., T.-tam). The vocal parts (A) are written in Romanian and include lyrics such as "cca Ńia", "ScaŃă drapŃ și mlŃ drapŃ", "De cŃe' Ńava ml-ai vŃt", and "De cŃrŃicea ml-ai vŃt". The score is marked with "rallentando" and "p" dynamics.

Abb. 2: Myriam Marbe, ... de aducere aminte [... in Erinnerung], S. 21

Die Partitur umfasst Komplexe, die aus Ansammlungen gemurmelter Worte, aus Schreien, aus halbgesungenen Passagen und aus gesungenen Passagen bestehen. Der Chor wiederholt oft Formeln wie „pek tak-ta-ke-tah“, Gesten wie „h(r)a, h(r)a“ auf einem einzigen Ton und erschafft dadurch eine homogene klangliche Masse mit bedeutungsvollen Worten wie „să-mi câștig o Românie“ [„um mir ein Rumänien zu verdienen“].

The image shows a page of a musical score for a cantata. At the top, there is a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. A tempo marking of 3' 50" is present. The score is divided into several systems:

- Vocal Parts:**
 - Part I:** Features a melodic line with lyrics: "ia ni dai cu-vin - tu?".
 - Part II:** Features a melodic line with lyrics: "e cinșio da strî-ni - tu? Cui".
 - Part III:** Consists of three staves (1, 3, 4, 5, 6) with lyrics "nîr-ja" repeated. Dynamic markings include *p*, *pp*, and *ppoco f*.
- Percussion:**
 - Timp. (Timpani):** Marked with *p*.
 - Meas. (Measures):** Shows rhythmic patterns.
 - Fr. (Fruita):** Marked with *poco p*.
 - T.-tam (Tambourin):** Marked with *p*.
- Strings (Vlc.):** Multiple staves showing rhythmic accompaniment.

At the bottom of the page, there is a footnote:

1) Fruita cu e spaghiarid peotr Românie.
Fruita rumine oca apogăhite pout Tam-tam.

20

Abb. 3: Myriam Marbe, ... de aducere aminte [... in Erinnerung], S. 20

Die Buchstaben: a, â, o, i, m werden innerhalb des kreativen Prozesses in diesem Stück zu einem Ordnungs- und Bestimmungsprinzip der musikalischen Struktur, der Organisation der Zeit. Sie werden auf agogischer Ebene zu einem Unterscheidungsprinzip, was dazu führt, dass der „Klang der Buchstaben“ eine Perspektive auf ein instrumental-vokales Arsenal eröffnet. Diese Buchstaben tauchen im Verlauf des Stückes öfter auf. Sie suggerieren einen Stil, der sich mit dem rumänischen volkstümlichen Lied verbindet. Die Melodie ist grundsätzlich modal. Doch auch die Chromatik spielt eine große Rolle. Die feinen Tonflexionen und Farben gehören ebenso wie das Rubato zur Modalität, wie Marbe sie versteht.

Marbe benutzt eigene agogische Zeichen, um Beschleunigung und Verlangsamung aufzuzeigen. Dabei neigt sie zur Erfindung von Zeichen, z. B. „X“ für parlando innerhalb eines bestimmten Bereichs der Intonation; ein Halbkreis steht für einen langen Atem, für die Syntagmen des In-die-Hände-Klatschens zeichnet sie eine Kaffeebohne, beim Klopfen-der-flachen-Hand-auf-ein-Buch eine halbierte Kaffeebohne und für das Mit-dem-Fuß-auf-den-Boden-Stampfen ein Herz.

Besonderen Stellenwert erhält in ... in Erinnerung der Pointillismus: synchrone Anschläge und Entwicklung, asynchrone Anschläge und Entwicklung, Bartók-Pizzicato. Die melodische Linie ist oft mit der Zeitangabe in Minuten und Sekunden abgestimmt (3', 1'05'', 18'', 55''), wobei dem Dirigenten und den InterpretInnen Interpretationsvorschläge angezeigt werden. Die Melodie suggeriert zusammen mit den Pausen Fülle und Leere, eine Verfestigung der Materie und ihre Lockerung. Anweisungen wie forte-netimbrat, glissando-lento, perdendosi, vibrato tremolat, quasi vibrato) lassen eine intensive Beschäftigung mit der menschlichen Stimme und Praktiken rumänischer Folklore erkennen. Scheinbar sekundäre Noten werden essenziell, so wie die Vorschlagsnoten im Notenbeispiel Abb. 4 oder die Triller und Glissandi im Notenbeispiel Abb. 5 (in beiden Abbildungen mit Kästen markiert).

The image displays a musical score for six voices and piano, divided into two systems. The first system, labeled 'I', contains six staves. Staves 1 and 2 are vocal lines with circled melodic phrases. Staff 3 has the lyrics 'au plecat cu mare dar'. Staff 4 has the lyrics 'au ple-cat cu ma-re dar'. Staff 5 has circled notes. Staff 6 has the lyrics 'din casa părinților'. The piano part is indicated by a 'p' dynamic marking. The second system, labeled 'II', contains six staves with piano accompaniment, each starting with a forte 'f' dynamic marking and the rhythmic notation 'KHE I'. A vertical dashed line connects the end of the first system to the beginning of the second.

Abb. 4: Myriam Marbe, ... de aducere aminte [... in Erinnerung], S. 6

Analytische Aspekte der Kantate ... in Erinnerung von Myriam Marbe

18

1) Succesiune variată și rapidă nesincronizată.
 Succession variée, rapide et non synchronisée.

Abb. 5: Myriam Marbe, ... de aducere aminte [... in Erinnerung], S. 18

Die Kunst, ein solches Stück zu interpretieren, erfordert Sensibilität und Luzidität, Freiheit und Disziplin, nicht zuletzt spontane Intuition und eine Beherrschung vokaler oder instrumentaler Techniken – auch als Resultat einer Zusammenarbeit von Marbe mit den Interpretinnen ihrer Musik:

„Ich würde hier gerne aufgreifen, was Globokar vor zweieinhalb Jahren sagte. Wir waren damals zu Recht von der ästhetischen Emanzipation und von den Mitteln der aleatorischen Musik fasziniert. Doch Globokar, der in diesem Genre brillierte und riesige Erfolge erzielte, erklärte, er sei unzufrieden und von der Tatsache beunruhigt, dass noch keine richtige Möglichkeit gefunden worden war, diese auch schriftlich zu kontrollieren und zu fixieren. ‚Ja und warum spielst du dann aleatorische Musik?‘ ‚Weil ich Posaune spiele und sie so viele gedämpfte Töne hat, die nicht aufgeschrieben werden können... und wenn ich spiele, komme ich auf bestimmte Lösungen, manchmal verlängere ich sie sogar.‘ Der Interpret Globokar reagierte sofort auf den ‚schöpferischen Drang‘, doch der Komponist und Dirigent Globokar betrachtete das Phänomen in seiner Komplexität und aus einer anderen Perspektive.“¹

1 Myriam Marbe: *Sub semnul timpului. Pe marginea unui concert [Unter dem Zeichen der Zeit. Zu einem Konzerts]*, in: *Muzica* 1985, Heft 3, S. 21–26, zitiert nach Sandu-Dediu, Valentina: *Rumänische Musik nach 1944*, Saarbrücken 2006, S. 180.

Martin Kowalewski

Oszillierend diskursiv. Myriam Marbes Sonate für zwei Bratschen, betrachtet unter dem Aspekt der Räumlichkeit

Einleitung

Die Gattung Sonate weckt beim Hörer meist eine Erwartung an eine klare Formgebung, etwa das Auftreten identifizierbarer Themen, die Bearbeitung dieses musikalischen Nebeneinanders in der Durchführung und die Erarbeitung von Synthesen. Myriam Marbes *Sonata*, eine Komposition für zwei Bratschen, dürfte hier für eine Überraschung sorgen. In ihr wird auch eine Entwicklung musikalischer Gegensätze gezeigt, und auch Synthesen entstehen im Laufe dieses Geschehens. Ein Prolog erzählt eine Vorgeschichte. In ihr ist der Gegensatz von monodischen und heterophonen Kompositionsweisen von großer Bedeutung. Auf diesem Unterschied basieren musikalische Gebilde, deren Auftreten an Themen erinnert. Zugleich legen sie Assoziationen auch an westeuropäische und rumänisch-byzantinische Denkweisen frei. Eine Art heterophoner Krebs bringt Anfang und Ende in einen Zusammenhang und ummantelt so die Gesamtform. Der Satz *Aria* bringt eine dem monodischen Denken nahestehende Gattung zusammen mit dem Erklingen von Feldern, eine Synthese, die aber monodisch endet und an den Schluss des Vorgängersatzes anschließt. Der *Epilog* arbeitet den Synthese-Grad weiter aus und endet in einer erweiterten Monodie, die den Ursprungsgegensatz verdichtet auf kleinstem Raum darstellt.

Das Werk erscheint wie eine musikalisch-dialektische Auseinandersetzung, deren Erscheinungsform ein oszillierender Raum ist. Dabei werden nicht Themen behandelt, sondern Gegensätze zwischen Traditionen und musikalischen Denkweisen. Eingangs zeige ich in einem Theorieteil Konzepte zum Raum in der Musik, die ich der Analyse zugrunde lege.

Vorüberlegungen: Raum in der Musik

Dieser Aufsatz bietet eine Betrachtung des Bratschen-Duos *Sonata* von Myriam Marbe unter dem Gesichtspunkt der Räumlichkeit. Hierfür greife ich auf ein Raum-

konzept zurück, dass ich in meiner Dissertation *Der Raum in der Musik*¹ entwickelt habe. Das Modell greift in besonderem Maße auf den Begriff der Gestalt zurück.

In meiner Dissertation habe ich nach einer eingehenden Analyse verschiedener philosophischer Auffassungen des Raumbegriffs zunächst ein Konzept des auditiven Raums entwickelt.

„Ich gehe beim Hören von einem zweifach zyklisch 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 hintereinanderliegen. Um eine Perspektive auf eine Schallquelle zu gewinnen, muss also noch eine Strukturierungsgröße hinzukommen. Bei der Aufführung traditioneller Musik in einem Bühnenraum wird im Allgemeinen nur ein kleiner Teil dieses zweifach zyklischen Raumes genutzt. Der Winkelraum kann nicht apriorisch sein. Er entsteht prozesshaft und ist nicht kontinuierlich gegeben. Von ihm aus können Vorstellungen, die einem euklidischen Raum entsprechen, abstrahiert werden. Dieser Raum ist keine Kugel, noch nicht einmal kugelartig. Das liegt vor allem darin begründet, dass auch dieser auditive Raum keine prinzipielle Tiefenbegrenzung aufweist. Bei der Vorstellung einer Kugel würde aber eine Tiefenbegrenzung unterstellt. Der auditive Raum entsteht ereignishaft und ist in einem Szenario der totalen Stille auch bei einem aktivierten Hörsinn nicht gegeben – wenn man das neurale Grundrauschen und ähnliche Größen ausklammert.“²

Es entstehen Richtungswahrnehmungen anhand von wahrgenommenen Klangereignissen. Die Richtungswahrnehmung ist es, die diesem Raum seine zyklische Charakteristik gibt. Instrumente affizieren unser Gehör durch kausale Fernwirkung. Aufgrund seiner Ereignishaftigkeit kommt es zu einer ständigen Aktualisierung des Raumes und seiner Richtungsbeziehungen. So entsteht eine dynamische, quasi-zyklische Raumstruktur. Der Raum wird so immer wieder aufs Neue durchmessen. Der Raum mit seiner Ereignisontologie ist zu einem gewissen Grade komponierbar, da auch Musiker und Komponisten allgemeingültige Zusammenhänge des Hörens aus eigener Erfahrung kennen.

Um die Synthese des gehörten Materials zu beschreiben, greife ich auf die Gestaltpsychologie zurück. Diese orientiert sich an anthropologischen Konstanten. Das

1 Martin Kowalewski, *Der Raum in der Musik*, Oldenburg 2018 (= *Archiv für osteuropäische Musik Quellen und Forschungen*, Bd. 4).

2 Kowalewski, *Der Raum in der Musik*, S. 139.

Konzept der „Gestalt“ ist zudem auch philosophisch breit diskutiert worden.³ Hier einige Kernaspekte der Gestaltpsychologie:

Figur-Grund-Trennung: Laut der Gestalttheorie zerfällt die Wahrnehmung einer Gestalt in eine Figur und einen Hintergrund: 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. Die die Figur separierenden Konturen scheinen zur Figur zu gehören. Im auditiven Raum und seinen Spezialfällen ergibt sich oft eine dynamische, instabile Raumstrukturierung.

Übersummenhaftigkeit: „Das Ganze (der Gestalt) ist etwas anderes als die Summe seiner Teile. Im Falle von Melodien zeigt sich dieses an der Transponierbarkeit. Ich kann alle Töne auswechseln und die Gestalt mit neuen Tönen erzeugen.“⁴

In meiner Dissertation greife ich auf eine große Anzahl allgemeiner und auch speziell für die auditive Wahrnehmung relevanter Gestaltgesetze zurück. Ich beschränke mich hier auf eine kleine Auswahl, die für die vorliegende Untersuchung von besonderem Wert ist.

Prägnanz/gute Gestalt: „Jedes Reizmuster wird so gesehen, dass die resultierende Struktur so einfach wie möglich ist.“⁵

Bedeutung oder Vertrautheit: „Dinge bilden mit einer größeren Wahrscheinlichkeit Gruppen, wenn die Gruppen vertraut erscheinen oder etwas bedeuten.“⁶ Ein Beispiel hierfür wäre das Erkennen von Gesichtern in einem Felsen oder einer schemenhaft wahrnehmbaren Bohrinselform im Nebel.⁷ Im Falle der Musik kann dies ein bereits vorgestelltes Thema oder Motiv sein oder auch externe Referenz, etwa auf die Toaca. Dass eine bekannte Melodie in einem Gedächtnisschema repräsentiert ist, halte ich für einen Spezialfall dieses Gestaltgesetzes.

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.“⁸

3 Vgl. Annette Simonis, *Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin – Diskursgeschichte einer deutschen Denkfigur*, Köln/Weimar/Wien 1996, und Kowalewski, *Der Raum in der Musik*.

4 Kowalewski, *Der Raum in der Musik*, S. 93.

5 E. Bruce Goldstein, *Wahrnehmungspsychologie – Eine Einführung*, Heidelberg/Berlin/Oxford 1997, S. 170.

6 Goldstein, *Wahrnehmungspsychologie*, S. 174.

7 Vgl. Kowalewski, *Der Raum in der Musik*, 2018, S. 95.

8 Goldstein, *Wahrnehmungspsychologie*, 1997, S. 372, zitiert nach J. E. Dowling und D. L. Harwood: *Music cognition*, New York 1986.

Die Negation der Ähnlichkeit ist ebenfalls musikalisch sehr gut nutzbar. Sie ist zum Beispiel Grundlage der impliziten Polyphonie. Dazu gibt es auch eine psychologische Erklärung.

„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.“⁹

Ähnlichkeit durch Orientierung kann alle vier musikalisch nutzbare Parameter betreffen. Gestalten können somit auch durch ähnliche oder gleiche Dauer, Tonhöhe und Klangfarbe entstehen.

Gemeinsames Schicksal: „Dinge, die sich in die gleiche Richtung bewegen, erscheinen als zusammengehörig.“¹⁰ 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).

Nähe: Zeitlich nahe beieinanderliegende Töne werden als zusammengehörig betrachtet. Ich fasse sowohl zeitliche Nähe als auch die Nähe auf der Tonhöhenkala hierunter. Hier ist der Übergang zur Ähnlichkeit fließend.

Zudem werde ich in der untenstehenden Betrachtung von „Addierbarkeit“ sprechen. Hiermit meine ich das gleichzeitige Auftreten von Notenwerten, die nicht glatt ineinander übertragbar sind, etwa (binäre) Achtelnoten und (ternäre) Triolen.

Auf die Zusammengehörigkeit von Klängen (das Fallen unter ein Gestaltgesetz) und auf Quellen (angeordnet in räumlicher Tiefe) muss geschlossen werden. Der Analyse der hierfür in Frage kommenden Schlussweisen widme ich in meiner Dissertation ein ganzes Kapitel.

Musikalische Strukturtypen und Gebilde erzeugen eigene Gestaltprinzipien, die einen musikalischen Raum ergeben. In diesem können mehrere Prozesse zugleich auftreten. Die vier musikalischen Parameter sind gestalt- und damit auch raumdifferenzierend. Der Umgang mit Gestaltbildungsprozessen hat bei musikalischen Kompositionen ein hohes Gewicht. Ansatzpunkte sind dabei die vier Parameter, aber auch die zeitliche und räumliche Anordnung sowie das Metrum. Deshalb führe ich den Begriff des musikalischen Raumes ein, bei dem der auditive Raum unter dem

⁹ Goldstein, *Wahrnehmungspsychologie*, S. 372.

¹⁰ Ebda. S. 174.

Aspekt seiner musikalischen Nutzung betrachtet wird. Ein Spezialfall des musikalischen Raumes ist wiederum der elastische Raum.

„Dieser entsteht durch das Auftreten von heterophonen Klangstrukturen oder den in der sakralen byzantinischen Musik auftretenden Ison-Strukturen. Dort finden sich musikalische Einheiten und deren Variationen beziehungsweise – um einen weniger durch die Musiklehre vorbelasteten Begriff zu wählen – Varianten dieser Einheiten in zeitlicher Überlappung. Bei diesem Strukturtyp kommt es zu einem Wechselspiel von musikalischer Einheit und Differenz und einem vereinheitlichten und auf verschiedenste Weisen instabilen, gewissermaßen oszillierenden Raumeindruck. Hierbei wird oft mit sehr kleinen Differenzen gearbeitet oder es der Freiheit der Interpreten überlassen, solche Differenzen zu erzeugen.“¹¹

Sonate für zwei Bratschen von Myriam Marbe

Myriam Marbe betitelt die vorliegende Komposition zwar als Sonate, doch erschafft sie mit dem Werk für zwei Bratschen keinen typischen Vertreter dieser Gattung. Zum einen werden keine eindeutigen Themen greifbar, sondern eher Muster von Strukturtypen, die dann verschiedene Varianten nach dem Gesetz der Ähnlichkeit hervorbringen und so die musikalische Entwicklung voranbringen. Zum anderen besteht die Essenz der dreisätzigen Komposition in der Darstellung eines Entwicklungsprozesses, bei dem ein Wechselspiel zwischen Monodie, Heterophonie und Polyphonie immer wieder neue und einzigartige Klangprozesse hervorbringt. Ferner erwähnt die Komponistin, dass sie mehrere abendländische Gattungen unterschwellig andeutet, ohne diese klar erkennbar zu machen. Diese seien Kanon, Fuge und Passacaglia. Marbe greift zudem auf eine Notationstechnik von Oliver Messiaen zurück. Diese setzt zeitweise die gestaltbildende Wirkung des Metrums außer Kraft und schafft so besondere Freiheiten bei der Entwicklung von Monodien.

Die angedeuteten Gattungen sorgen neben zeitlichen Gestaltungsmustern für die Assoziation einer bestimmten Räumlichkeit:

Sonate: Die Gattung erzeugt keinen bestimmten Raumeindruck. Formale Haupteigenschaft ist der Durchführungsprozess der Themen. Hierbei spielen natürlich die Gestaltungsgesetze der Ähnlichkeit und Vertrautheit eine besondere Rolle. Themen und Durchführungselemente weisen eine zumeist gestalthafte Binnendifferenzierung auf. Zentral ist die Erzeugung neuer, aber mit dem Ursprungsmaterial ähnlicher Gestalten. Hierbei können die gestaltbildenden Kriterien wechseln.

Fuge (Kontrapunkt): Dux und Comes treten als wiedererkennbare Gestalten auf. Die Gestaltungsgesetze der Ähnlichkeit und Vertrautheit sind zentral für Dux und Comes.

11 Kowalewski, *Der Raum in der Musik*, S. 146.

Verschiedene Startzeiten sorgen auch hier für Gestaltdifferenzierungen. Daher ist das Gestaltungsgesetz des gemeinsamen Schicksals weniger relevant. Alle Elemente können gestalthaft binnendifferenziert sein.

Aria: Stimme und Begleitung differenzieren Vordergrund und Hintergrund. Die Stimme weist natürliche innere Gestaltdifferenzierungen auf. Tonsprünge wirken eher gestaltdifferenzierend als Tonschritte. Auch die anderen Parameter sind für Gestaltdifferenzierungen und -entstehungen relevant (z. B. Gestaltungsgesetze Nähe, gemeinsames Schicksal, gestaltgerechte Linienfortsetzung, Prägnanz etc.).

Passacaglia: Basso ostinato als stabile Gestalt. In *Sonata* wird diese Erscheinung in Ähnlichkeit zur Toaca (Holzbrett) dargeboten. Diese Variante des Basso ostinato hebt sich in der Wahrnehmung klar ab, insbesondere durch die gleichbleibende Tonstufe.

Es liegt nahe, dass das vorliegende Werk *Sonata* eine Art Form für die Erscheinungen darstellt. Statt von traditionellen Themen auszugehen, liegt eher die Annahme thematischen Materials nahe, das in einem besonderen Sinne durchgeführt, also entwickelt wird.

Tatsächlich tritt weder eine typische Sonatenform auf, noch wirken die angeführten weiteren Gattungen auf der Makro-Ebene formgebend, weder auf Ebene der Einzelsätze, noch auf der des Werkganzen. Stattdessen findet sich eine Verschmelzung verschiedener Formgattungen und Stile und damit indirekt auch Epochen. Das musikalische Geschehen erinnert besonders an das für die Sonatenhauptsatzform essentielle Element der Durchführung. Allerdings werden eben nicht Themen in Wechselwirkung gebracht, sondern komplexe musikalische Denkweisen. Ein wichtiger Gegensatz entsteht zwischen monodischem, an der Horizontalen orientiertem und räumlichem Denken, orientiert an der Vertikalen. Da sowohl auf westeuropäische als auch auf rumänisch-byzantinische Formen referiert wird, werden so auch die Potenziale der Wechselwirkung von Elementen beider Kulturräume durchgespielt. Vielleicht sollte man den Titel *Sonata* auch mit der ursprünglichen Bedeutung des Begriffs interpretieren: Sonate als „Klangstück“. Das erlaubt eine freie und unvoreingenommene Rezeption, dennoch springt es förmlich in Auge und Ohr, dass sich Marbe eindeutig an der Sonate im engeren Sinn abarbeitet und ihr Potenzial an dialektisch geprägten Einsichten und Darstellungen für die Umsetzung einer eigenen kompositorischen Idee nutzt.

Die Bezeichnung der drei Einzelsätze mit *Prologo*, *Aria* und *Epilogo* zeigt deren Rolle in dem Werkganzen. Der Begriff Prolog impliziert eine Einführung und thematische Entfaltung. Die Aria ist nicht nur musikalische Gattung, sondern bietet auch auf sprachlicher Ebene Möglichkeiten der diskursiven Entfaltung. Der Epilog hat nicht nur vor einem sprachlichen, sondern auch vor einem musikalischen Hintergrund eine das Vorhergehende zusammenfassende und übersteigende Funktion. Darum kann er hier Ort der letzten Abschnitte einer übergreifenden Entwicklung sein.

Satz 1: *Prologo* (Exposition)

Im Eröffnungssatz komponiert Marbe ohne Metrum. Zudem greift sie auf eine Notationsweise von Oliver Messiaen zurück: Keile in Form von Dreiecken geben nach dieser Notationsweise Bereiche an, in denen die Metrik und Taktbindung auch in metrisierten Kompositionen außer Kraft gesetzt sind. Dann werden beispielsweise Achtel-Triolen eben nicht wie Triolen gespielt, sondern erhalten den Notenwert ganzer Achtel. Auf diese Weise lassen sich auch virtuelle Taktgrenzen in sonst extrem lange Takte einfügen.

I
PROLOGO

MYRIAM MARBE

Abb. 1: Myriam Marbe, *Sonata*, 1. Satz, S. 5¹²

12 Myriam Marbe, *Sonata pentru două viole* [*Sonate für zwei Violen*], Bukarest: Editura Muzicală 1967.

Diese Kompositionsweise kommt zwar nur an wenigen Stellen vor, dennoch verändern diese Stellen den Blick auf die Strukturierung des Satzes, zumal sie den Beginn des Satzes und des Werkes prägen. Man kann sie auch als Ausdruck eines stark monodisch geprägten Denkens verstehen. Die Ausgestaltung der Kontur gewinnt Priorität über das Metrum und so eine gesteigerte Freiheit. Diese Technik wird allerdings entweder in solistischen Passagen eingesetzt oder in beiden Stimmen gleichzeitig. Häufig werden Pausenwerte in den bezeichneten Bereich mit einbezogen.

Das Werk beginnt mit einer flachen Kontur und der Ausdifferenzierung dreier Klangelemente durch die Viola 2 (siehe Abb. 1, T. 1–2) und ist somit monodisch gedacht. Dieser Teilbereich gibt Aufschluss über die dem ersten Satz zugrundeliegende Denkweise. Marbe komponiert gewissermaßen in Klangketten. Diese weisen eine stark lineare Entwicklungsweise auf, verlaufen aber auch parallel und spalten sich auf in autarke Teile im Rahmen einer Binnendifferenzierung. Die stark heterophone und auch zeitliche Differenzierung der Stimmen erlaubt ein Wechselspiel von monodischer Entwicklungslogik und räumlicher Differenzierung und auch Verbindung.

Tatsächlich ist im ersten Satz keine Einleitung erkennbar, sondern vielmehr setzt dieser sofort mit der Präsentation von einer Art thematischen Material ein, das sich in den ersten Takten entwickelt, dargeboten von der Viola 2. Es handelt sich, wie im obigen Notenbeispiel zu sehen, um eine Art Thema aus drei Zellen, die noch im ersten Takt in erweiterter Form zurückkehren. Die beiden Erscheinungen werden durch die Gestealtgesetze der Ähnlichkeit (Dreigeteiltigkeit und zeitliche Grobstrukturierung) und Nähe (Nutzung extrem flacher Konturen sowie Verortung in einem sehr engen Bereich der Tonskala) verbunden. Das Tonmaterial weist große tonräumliche Schnittmengen auf. Die letzte Zelle steht in direkter Verbindung mit dem Folgetakt. Dieser weist drei Elemente auf, die ersten beiden sind durch Überbindung miteinander verbunden. Takt 3 lässt sich in virtuelle Einzeltakte zerlegen. Dann wären bis zu sechs Elemente zu erkennen. Sie rekurren durch Ähnlichkeit auf Elemente in den Takten eins und zwei. In der Folge macht die horizontale Verengung es schwer, Elemente zu differenzieren. Stabil bleibt dabei die sehr enge Melodie-Kontur. Auf monodische Weise entsteht hier etwas, das auch in der modernen westlichen Musik als Thema mit Fortspinnung vorstellbar ist. Mehrfach wird das Metrum freigegeben; das vorgegebene Material wird fortgesponnen und dadurch Raum in einer monodischen Denkweise genutzt (siehe Abb. 1, T. 3–4). Auch der Einsatz der Viola 1 zerfällt in vier bis fünf Elemente bzw. fünf Zellen (Takt 5), gefolgt von drei Zellen, die aufgrund der identischen Tonhöhe aufs engste assoziiert sind und so das Gesetz der Nähe exemplifizieren. In Takt fünf und sechs taucht eine direkte Referenz auf die *Toaca* auf. Diese antizipiert einen Bordun-Bass in Takt 7. Ein Gestaltungsmittel mit gestalthafter Wirkung sowohl auf die Horizontale als auch auf die Vertikale, in Takt 7 ist die Raumaufteilung Grundlage einer Referenz auf die *Passacaglia*, eine komponierte Ähnlichkeit. Stimmführung und *Pizzicato*

verleihen der Viola 1 einen perkussiven Charakter. Die Stimme verläuft im Tonraum zwischen *Dis* und *A*, begleitet von einem *Vibrato-Dis* der Viola 2, die im Anschluss eine wellenförmige Bewegung vollzieht, interpretierbar als gestauchte und heterophon distanzierte Spiegelung der Sextole aus dem ersten Takt (Gestaltgesetz der Ähnlichkeit). Ein Signal für den Beginn eines neuen Abschnitts?

In Takt 7 erklingt ein perkussiver, auf dem *C* verweilender Bordun der Viola 1 als Basselement, allerdings ohne sich längerfristig im Klanggeschehen zu etablieren. Darüber spielt Viola 1 eine enge Kontur, ein abgeänderter, gestauchter und somit heterophon entfremdeter Ausschnitt aus Takt fünf. Bordun (Toaca) und Oberstimme bilden zusammen eine Triole. Die Gestaltgrenze verschwimmt. Ein rhythmisch vermittelter Kontakt, gezielt komponiert in einem Satz, der sich von den metrischen Beschränkungen emanzipiert hat. Dieses Stilmittel wird in Takt zehn erneut aufgegriffen.

Die Bindung der Takte suggeriert, dass eine agogische Verbindung zum Folgenden gewünscht ist. Das Geschehen folgt einer linearen Entwicklungslogik. Das Gestaltgesetz der Ähnlichkeit kann als Grundlage dieser Verbindung angenommen werden, genauso die relative tonräumliche Nähe. Eine Referenz auf die *Passacaglia* erscheint.

Bereits die Viola 1 erzeugt hier für sich betrachtet ein Klangfeld mit einer einfach strukturierten Oberstimme und einer rhythmisch einfach gehaltenen Bass-Figur auf dem Ton *C*, die an die *Toaca* aus der byzantinischen Liturgie erinnert. Die Verschmelzung zweier Stimmen stellt eine besondere tonräumliche Interaktion dar, die unter anderem im dritten Satz weiter ausgeführt wird. Zwei Monodien ergeben eine rhythmische Gestalt, die ohne das Zusammentreffen nicht zustande käme. Das Spiel beider Bratschen kann aber auch als Summe dreier Monodien aufgefasst werden. Die enge Kontur der Viola 2 steht durch Ähnlichkeit in Verbindung mit der Darbietung der Viola 1.

Die gleichzeitige Anordnung schafft einen neuen Klangeindruck und legt musikalische Potenziale des bereits präsentierten Materials frei. Der monodischen Entwicklung wird räumliche Wechselwirkung an die Seite gestellt. Durch die Wechselwirkung werden weitere Potenziale des Materials offenbart. Das kann auch als Analogie zu Durchführung in Sonatenhauptsätzen interpretiert werden. Der in diesem Werk auftretende Reichtum an Referenzen wird durch Gestalt- und damit Raumdifferenzierung erst möglich.

Mit dem Einsatz der Viola 2 hat sich der musikalische Gestus geändert. Eine Art neues Thema wurde präsentiert, ein heterophones und zutiefst räumliches Gebilde, dass sich gut dem rumänisch-byzantinischen Kulturraum zuordnen lässt. Heterophonie und Verflechtung ergänzen nun die monodische Kompositionsweise.

Noch in Takt 9 (siehe Abb. 1, letzter Takt und Abb. 2, erste Zeile) wird der *Toaca*-Gestus zu einem Feld ausgeweitet und erscheint nun auf mehreren Ebenen, wobei sich die Stimmen durch eine ähnliche Kontur verbinden. Überlappungen halten das

Geschehen zusammen. Marbe verlangt, dass hier eine musikalische Beziehung hergestellt wird. Eine Zelle in der Viola 1 ist mit einem später folgenden Toaca-Motiv in der Viola 2 durch eine gestrichelte Linie verbunden (siehe Abb. 2, erste Zeile). Ich nenne dieses Phänomen „agogische Intention“. Diese erzeugt eine zeitliche, aber auch räumliche Verbindung und kann Grundlage einer Gestaltbildung sein. Die Musiker müssen Wege finden, diese Beziehung sinnlich wahrnehmbar zu gestalten. Dies muss sich in Phrasierung und im Einsatz der Parameter spiegeln.

Abb. 2: Myriam Marbe, *Sonata*, 1. Satz, S. 6; der Toaca-Gestus wird zum Feld, Ebenen überlappen sich. Die Darstellung steigt in den bereits laufenden Takt 9 ein und reicht bis Takt 15

Oszillierend diskursiv. Myriam Marbes *Sonata*, betrachtet unter dem Aspekt der Räumlichkeit

In Takt 16 (Abb. 3) werden die Stimmführungen von Viola 1 und 2 angenähert, ähnlich dem Gestaltgesetz des gemeinsamen Schicksals. Dieser Vorgang findet einen Höhepunkt im Nebeneinander zweier komplexer Zellen, einer Viertel-Quintole und einer Bordun-Zelle aus Achtel- und Viertelnoten. Daran schließt der Schluss an.

Das Werk endet einstimmig mit der Viola 1, die die Kontur der Werkeröffnung in variiert Form rückwärts vollzieht und damit gewissermaßen eine Art Krebs. Es kommt zu einer Spiegelung der Tondauern und Bewegungen im Tonraum, also der Dimension der Tonhöhenkala. Er führt zurück in jene Kontur-Enge, mit der der Satz begann, allerdings diesmal in der anderen Stimme. Das provoziert eine Interpretation: Hier geht es nicht um die Verarbeitung des konkret gegebenen Materials, sondern um Arten von klanglichen Strukturen und somit auch um die Ausgestaltung der Räumlichkeit. Auf dem Weg zum Ende wird der Raum entdifferenziert und verengt. Eine Spiegelung des kompositorischen Grundprinzips des Anfangs. Doch eine weitere Differenz ist von großer Bedeutung. Der Satz wurde von Viola 2 eröffnet, Viola 1 bringt ihn zu Ende. Anfang und Schluss bilden keinen exakten, aber gewissermaßen einen elastischen Krebs, der eine lockere Formgebung generiert. Der Kreis schließt sich. Der Quasi-Krebs erinnert an ein Heraustreten aus dem Klanggeschehen. Die Rollenverteilung hat aber gewechselt. Der Krebs ist ein Sonderfall der Wirkung des Gestaltgesetzes der Bedeutung (als Exemplifizierung einer vermittelten Form) beziehungsweise dem der Ähnlichkeit.



Abb. 3: Myriam Marbe, *Sonata*, 1. Satz, S. 7; beide Stimmen nähern sich gestalthaft an, indem sie ähnlicher werden. Viola 1 spielt eine Art Krebs des (von Viola 2) dargebotenen Anfangs, ein monodisches Ende (T. 16–18).

Folgende Abfolge ist realisiert worden: Monodie, Mehrstimmigkeit mit heterophoner Strukturierung, dann Reintegration in die Monodie. Die Monodie erweist sich als Gegenpart zu einem elastischen, nur selten stabil erscheinenden Raumgefüge. Die stark monodische Prägung macht es nötig, räumliche Verbindungen durch kompositorische Kunstgriffe herzustellen.

Der erste Satz weist in seinem Verlauf Eigenschaften auf, die zumindest an eine Durchführung erinnern. Zunächst sind die melodischen Linien von enger Kontur und scheinen oft dem „Toaca-Bass“ verwandt, beziehungsweise tendieren zur Tonzentrierung, ein Stilmittel, das im weiteren Verlauf noch bedeutsam werden wird. Weiterhin sind die Veränderung der Konturweite, Verräumlichung und rhythmische Differenzierung die prägenden Stilmittel. Kurz vor Schluss werden sich beide Stimmen sehr ähnlich, behalten aber eine heterophone Differenz, bevor der Krebs des Anfangs den Satz zu Ende bringt. Der Raum wird gewissermaßen auf- und wieder zugeklappt. Erinnert man sich an die Bezeichnung des Eröffnungssatzes *Prologo* wurde hier eine Art Vorgeschichte erzählt. Sie könnte das Nebeneinander und die partielle Verschmelzung von rumänisch-byzantinischen und westeuropäischen Kompositionsweisen betreffen. Von den drei Sätzen weist dieser die höchste Ähnlichkeit zur Sonatenform auf.

Das Bauprinzip dieses Satzes basiert gewissermaßen auf elastischen Ketten und Ähnlichkeiten, zeitlich differenziert oder auch angenähert. Hier wird primär monodisch gedacht, räumliche Assoziationen müssen gezielt komponiert werden. Das Fehlen eines Metrums an einigen Stellen lockert den Zusammenhang weiter, gibt aber auch einen gewissen Spielraum an Möglichkeiten der Erzeugung räumlicher Verbindungen. Der entstehende Raum ist zwangsläufig ein im äußersten Maße elastischer Raum – eine starke Referenz auf den rumänisch-byzantinischen Kulturraum. Der Gegenpol hierzu ist die Andeutung westeuropäischer Gattungen und Formen, denen anhand der Gestaltgesetze typische Arten der Raumstrukturierung zugeschrieben werden können.

Satz 2: *Aria – Cîntec*

Dieser Satz lässt eine Veränderung erwarten, wenn man sich an die räumlichen Assoziationen der *Arie* erinnert. Tatsächlich erklingt aber erneut ein heterophon binnendifferenzierter und stark von den gängigen Erwartungen an diese Gattung entfremdeter Satz.

Ich fasse den Begriff Arie in seiner gängigen Bedeutung als einstimmiges Musikstück mit instrumentaler Begleitung auf. Tatsächlich beginnt der vorliegende Satz aber quasi-kontrapunktisch. Dennoch sind beide Stimmen aufs Engste miteinander verbunden. Solistische Passagen sind kurzgehalten. Die Wechsel in den kontrapunktischen Strukturen erfolgen schnell und sind eng aufeinander abgestimmt. Das Agieren der Instrumente orientiert sich an einem Feldcharakter. So gesehen agieren die zwei Instrumente wie eines. Das Feld lockert sich im Verlauf des Stückes, um am Ende wieder vereinheitlicht und im engen Maße parallel geführt zu werden, dort basierend auf Flageolets. Danach folgt eine starke Parallelisierung, bevor Viola 2 eine Variation des Schlusses des *Prologs* spielt und die *Aria* beendet.

Der Satz wird von der Viola 1 mit Flageolets weit oben im Tonraum eröffnet, etwas verzögert setzt die Viola 2 ebenfalls mit Flageolets ein. Bereits beim Anfang des zweiten Satzes sind so Elemente mit Ähnlichkeit zu Dux und Comes zu assoziieren, wobei auf der Mikro-Ebene wie auch in der ganzen Phrase heterophone Differenzen eingearbeitet sind. Dennoch ist hier klar ein einheitliches Material Ausgangspunkt der musikalischen Arbeit. Der eröffnende Quasi-Dux hat eine größere Ausbreitung als der Quasi-Comes. Er umgreift ihn in der zeitlichen Ausdehnung, wodurch die Rollen der beiden Komponenten letztlich aufgehoben werden. Allerdings erklingt der Quasi-Comes eine Sekunde tiefer, und zunächst im Gleichklang mit dem Material der Viola 1. Im Verlauf der Stimmen kommt es dann zu Sekundreibungen, die sehr bald wieder aufgelöst werden. Sehr bald erklingt eine Klausel das A als Zielton nutzend. Nach zwei Pizzicato-Tönen der Viola 1 (kleine Sekunde aus G und As) wird die Klausel mittels des tiefen F bestätigt.

Eine verkehrte Welt? Wahrscheinlich wieder eher eine spezielle Art der „Durchführung“, und das in kürzester Zeit und auf engstem Raum. Gattungselemente verschmelzen. Das zeigt das verdeckte Geheimnis in der Kompositionsweise dieses Satzes. Es handelt sich bei der beschriebenen Erscheinung um ein zeitlich und räumlich ausdifferenziertes Klangfeld, in dem einige Elemente gestaucht werden. Beide Violen agieren als ein Instrument. In dieser Perspektive ergibt sich ein Sinn: Eine heterophone Interpretation des Kontrapunkts. Anlehnung an Gattungsprinzipien erlauben eine formale sowie zeitliche und räumliche Strukturierung des Geschehens (Gestaltgesetz der Vertrautheit). Es erklingt eine Art Teppich aus zwei Monodien, die aber in einer heterophonen Verbindung stehen. Anders als in dem einer Sonate ähnlicheren ersten Satz ist hier nicht der Gegensatz zweier quasi-thematischer Elemente Ausgangspunkt, sondern ein einheitliches Material, sowohl eine Anspielung auf *Aria* und *Cîntec* als auch auf die Grundlagen des Ison. Phänomene aus verschiedenen Kulturräumen werden auf einen einheitlichen Ursprung zurückgeführt. Durch die zeitliche Überlappung tritt hier sehr schnell der Strukturtyp der Heterophonie auf und provoziert eine andere Erwartungshaltung als dies die Eröffnung des ersten Satzes tut.

Des Weiteren fällt auf: Die Viola 1 übernimmt die Führungsrolle in der *Aria*, anders als im *Prologo*. Da der Comes in der Stimme der Viola 2 den ersten Ton des Dux weglässt und so im Gleichklang beginnt, wird sein Auftreten so ein Stück weit maskiert. Das sind deutliche Abgrenzungen vom Vorgänger-Satz. Es folgt ein kurzer Lauf im oberen Register mit Leittonwirkungen im Comes. Viola 1 übernimmt die Führung. Das Geschehen läuft in zwei Klauseln, ein erster Abschluss. Eine neue Methode der Erzeugung eines elastischen Raumes ist deutlich geworden. Er wird, anders als im Vorgängersatz, aus nur einem Grundmaterial entfaltet. Das Gestaltgesetz der Ähnlichkeit ist Bindeglied, gesteigert bis zur Identität. Es kommt zur Überlappung. Das Gestaltgesetz des gemeinsamen Schicksals greift in diesen Takten so gut wie nie.

II
ARIA
(CINTEC)

Andantino $\text{♩} = 50-72$
Molto rubato
con sord.

7

Abb. 4: Myriam Marbe, *Sonata*, 2. Satz, S. 7; die Gestalten erscheinen ähnlich, Dux und Comes sind aber heterophon differenziert: Ein gewagter Anfang für einen Satz mit der Bezeichnung *Aria* (T. 1–11)

Ein weiteres, eher traditionell gehaltenes Klangfeld schließt sich an. Es weist zunächst die Tendenz zu einer verengten Kontur auf, während ein dezentes Accelerando auskomponiert wird. Eine Zentrierung um den Ton A ist zu beobachten. Es kommt zu Ähnlichkeit und Identität sowie tonräumlicher Nähe. Ein Klangfeld überführt das Geschehen in eine neue Räumlichkeit (siehe Abb. 4, T. 9–11).

Die Stimmen agieren monodisch nebeneinander in einem komplexen Kontext. Dieser Vorgang wird einmal unterbrochen durch die weite Kontur eines Toaca-Motivs in Viola 2, mit einer für den bisherigen Satzverlauf untypischen Entfaltung im Tonraum. Die großen Intervalle provozieren eine gestalthafte Differenzierung durch diese tonräumliche Weite, gewissermaßen als Negation der Nähe. Viola 1 hat derweil eine Pause.

Oszillierend diskursiv. Myriam Marbes *Sonata*, betrachtet unter dem Aspekt der Räumlichkeit

un poco più mosso

8

Abb. 5: Myriam Marbe, *Sonata*, 2. Satz, S. 8. Die Takte 12 bis 27 sind zu sehen. In den Takten 17 und 18 wird ein weiträumiges Toaca-Motiv von der Viola 2 dargeboten

Es folgt ein heterophones Nebeneinander, bei dem die Dichte differenzstiftend ist. Hier greift das Gestaltgesetz der Ähnlichkeit. Auch eine Wahrnehmungsorganisation nach dem, in diesem Fall allerdings stark strapazierten, Gestaltgesetz des gemeinsamen Schicksals ist naheliegend, angesprochen durch die Ausrichtung der Intervalle. Die beiden Monodien sind durch eine ähnliche Dichte in der Horizontalen verbunden und ergeben einen sehr elastischen Raumeindruck (siehe Abb. 5, T. 19–20, viertes System).

Abb. 6: Myriam Marbe, *Sonata*, 2. Satz, S. 9. Die Takte 28 bis 37 sind zu sehen. Dux ab T. 33, Comes ab T. 34

Oszillierend diskursiv. Myriam Marbes *Sonata*, betrachtet unter dem Aspekt der Räumlichkeit

Parallel erklingen Pizzicati in der Viola 1, gefolgt von einem Legato-Lauf. Beide Instrumente nähern sich in parallelen, heterophon differenzierten Läufen und in einem kurzen Klangfeld gestalthaft an – werden also ähnlicher und tendieren gewissermaßen ein Stück weit zur Vereinigung. Viola 2 variiert den Anfang des ersten Satzes (Gestaltgesetz der Vertrautheit), referiert über die Satzgrenze hinaus und schließt die *Aria* einstimmig mit enger werdender Kontur ab, wodurch auch eine Referenz auf das Ende des ersten Satzes entsteht. Die letzten Töne erklingen *lasciare vibrare*, also als artikulationsbedingtes Echo. Das kann auch als Referenz auf eine werkexterne Wirklichkeit verstanden werden, ähnlich der Bezugnahme auf die Toaca im Vorgängersatz.

The image displays a musical score for two violas. The first system (top) features two staves. The upper staff begins with a dynamic marking of *ppp* and a *decrescendo* hairpin. The lower staff starts with *mf* and also includes a *decrescendo* hairpin. The second system (middle) continues with *decrescendo* markings on both staves. The upper staff has a *P* dynamic marking, and the lower staff has a *ppp* marking. The system concludes with an *mp* marking. The third system (bottom) shows a single staff with a *poco P* marking at the beginning and a *pp* marking later in the system.

Abb. 7: Myriam Marbe, *Sonata*, 2. Satz, S. 10; zwei Monodien nähern sich in einem Aufstieg-Motiv an und gehen in ein Feld über. Danach schließt Viola 2 den Satz mit enger werdender Kontur ab, eine Referenz an den Vorgängersatz (T. 37–41)

Auch in diesem Satz ist monodisches Denken präsent, allerdings wird es von Anfang an in einem räumlichen Kontext verwoben. Der sehr eng angelegte Quasi-Kontrapunkt sorgt für eine starke Reduktion der zeitlichen Beziehungen. Zeitweise ist es ein wenig so, als würde man einen monodischen Ablauf sehen und dazu etwas versetzt einen Teil dieses Ablaufes dazu perspektivisch gebrochen, wie durch einen instabilen Wassertropfen. Das Feld mit seinen engen Verknüpfungen ist hier eine Methode, um monodisches Denken und vertikale Strukturierungen zu vermitteln. Der Satz endet aber einstimmig und monodisch. Das Echo in den letzten zwei Tönen stellt aber die Suggestion einer Räumlichkeit dar, anders als das Ende des

ersten Satzes. Hier ist er Ausklang, einer perspektivisch gebrochenen Stimmführung, einer heterophonen Interpretation der *Aria*.

Satz 3: *Epilogo*

Ein eingangs präsentiertes einfaches Material aus vier Achtelnoten ist Grundlage der weiteren Entwicklung. Mit einer einfachen Tonfolge und einer Fortspinnung greift die Eröffnung des *Epilogs* auf den Anfang des ersten Satzes zurück. Hier tritt allerdings ein auskomponiertes *decellerando* auf. Konturähnlichkeit und Nähe sowie die stabile Nutzung des eingangs präsentierten Tonmaterials stellen hier den musikalischen Zusammenhang sicher. Dieses Geschehen ist aber schnell vorbei und geht direkt in ein neues über. Das könnte mit etwas Phantasie als Quasi-Kontrapunkt gesehen werden, der aber bald in ein zwei- bis dreistimmiges heterophon verwobenes Feld übergeht.

**III
EPILOGO**

aprox 10'

Recitativo
senza sord.
f pesante

fP

Allegro $J = 138$

f

quasi *f* — poco decrescendo

ben. *f pesante*

10

Abb. 8: Myriam Marbe, *Sonata*, 3. Satz, S. 10–11; einfaches Material wird in eine Fortspinnung überführt. Dann folgt ein heterophones Feld. Die Überschneidungen stiften Zusammenhalt. Auf S. 11 sind die Takte 5 bis 10 zu sehen

Etwas später tritt eine neue Art der Generierung einer Beziehung zwischen den Stimmen auf, eine Art agogische Intentionalität: Töne der beiden Stimmen werden über eine zeitliche Differenz in einen musikalischen Zusammenhang gebracht. Sie müssen musikalisch assoziiert werden, was beide Interpreten im Team leisten müssen. Die verbundenen Töne ergeben einen virtuellen Tonschritt von einer kleinen Sekunde aufwärts beziehungsweise einer verminderten Oktave abwärts und somit eine Leittonwirkung. So entsteht wieder eine Art Geflecht. Durch die agogische Intentionalität wird stimmübergreifend präsentiertes Material assoziierbar (siehe Abb. 8, ab T. 5). Diese Art der Gestaltung ist zuvor nur einmal im *Prologo* aufgetreten, wo er eine Bordun-Struktur einleitet (Abb. 9).

Takt 9

Abb. 9: Myriam Marbe, *Sonata*, 1. Satz, S. 5–6;

Rückblick auf das Auftreten agogischer Intentionalität im Eröffnungssatz (T. 9)

Hier ist die Folge aber eine andere, nämlich die Entstehung eines Feldes. Direkt an die agogische Intentionalität tritt eine starke Vereinheitlichung des Geschehens ein. Rhythmische Addierbarkeit sorgt im weiteren Verlauf für einen engen Zusammenhang des klanglichen Geschehens. Beide Stimmen sind auf Zählzeiten verbunden, allerdings nicht unbedingt auf den vollen. Die Raumbeziehung wird gewissermaßen rhythmisiert. In Takt 12 tritt ebenfalls eine solche Beziehung auf, aber über einen größeren Zeitabstand, innerhalb dessen sich ein nicht unerhebliches musikalisches Geschehen abspielt (Abb. 10).

Oszillierend diskursiv. Myriam Marbes *Sonata*, betrachtet unter dem Aspekt der Räumlichkeit

The image shows a page of musical notation for Myriam Marbe's Sonata, 3rd movement, page 12. The score is written in 3/4 time and consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The notation is highly rhythmic, featuring many accents and dynamic markings. Key markings include 'sempre ff', 'pizz.', 'arco', 'staccatissimo', and 'meno f'. A measure number '14' is indicated in the second system. The score is numbered '12' at the bottom left.

12

Abb. 10: Myriam Marbe, *Sonata*, 3. Satz, S. 12;

Zusammenhalt durch rhythmische Addierbarkeit: Die Raumbeziehung wird rhythmisiert

Wie oben zu sehen, schafft die Rhythmik dann eine Raumstrukturierung. Teilweise erscheint der Eindruck einer Hauptstimme und einer erweiterten Begleitung mit einer metrischen Entsprechung „pars pro toto“ (Takt 14 ff., Abb. 10). Dieser weit-

räumig eingesetzte Strukturtyp sorgt für einen sehr eng verbundenen Raum, der aber immer noch in seinen Teilen (Stimmen) gewisse Freiheitsgrade lässt. Dieser Abschnitt steigert gewissermaßen die Erscheinungen der *Aria*, ihren Zusammenhang, der trotz Differenzierung nun um einiges fester ist. Feld und Monodie kommen so in ein anderes Verhältnis. Der Gegensatz von agogischer Intention und Verbindung durch Rhythmik (Gestaltgesetz des gemeinsamen Schicksals bzw. der Ähnlichkeit) führt auch zu einer stärkeren Nutzung heterophoner Kompositionsweisen. Die Heterophonie ist hier eine Vermittlungsweise von Monodie und Mehrstimmigkeit. Das Metrum liefert dabei räumliche Stabilität. Nachdem rhythmische Addierbarkeit über einen längeren Abschnitt hinweg als strukturbildendes Kompositionsprinzip aufgetreten ist, kehrt Marbe dieses Prinzip in zwei Takten um. In Takt 13 (Abb. 10) präsentiert die Viola 1, der Tradition der Toaca verhaftet, einen Bordun auf dem Ton *H*, bestehend aus zwei Achteltriolen, die vier Sechzehntel-Töne umschließen. Hieran lehnt sich in rhythmischer Differenz eine Quintolenfolge an, den Tonraum einer großen Sekunde inhärierend. In diesem Takt ist eine Position besonders herausgehoben. Der dritte Ton der Sechzehntel in Viola 1 ist oktaviert. Mit ihm erfolgt der Übergang ins *Sforzando*. Gleichzeitig nähert sich Viola 2 rhythmisch mit dem Ton *E* sehr stark an – eine kurze, herausgehobene Beinahe-Verschmelzung, die eine sehr fein ausgearbeitete Heterophonie beinhaltet. Beide Stimmen nähern sich der gestalthaften Berührung bzw. Verschmelzung an, ohne diese zu erreichen (siehe Abb. 10, T. 13).

Ein ähnliches Geschehen ist in Takt 15 (siehe Abb. 10) zu beobachten. Dort sind es eine Abfolge von Viertel-Quintolen, gespielt von der Viola 1, und eine Zelle aus Achtel-Triolen in der Stimme der Viola 2, die eine Art zeitlichen Beinahe-Berührungspunkt erzeugen und einen organisch-elastischen, verschränkten Klangraum kreieren. Die Quintole der Viola 1 ist die metrisch verdoppelte Umkehrung einer direkt vorhergegangenen Sechzehntel-Quintole, die im Folgetakt wiederholt wird. In der Viola 2 ist die Triole mit dem Fast-Kontrapunkt von einer Toaca-Figur umgeben.

Ab Takt 24 entfaltet Marbe mit Hilfe beider Bratschen ein räumliches Klangfeld basierend auf dem Ton *D*. Zunächst agieren beide Instrumente auf der *G*-Saite. Ab T. 27 werden Natur-Flageolets auf der leeren *D*-Saite einbezogen, die zusammen mit Oktavierungen, gegriffen auf der *G*-Saite, eine Verräumlichung bewirken. Der Klang der Viola 2 transformiert sich in ein *Pizzicato*, woraufhin sich der Klang insgesamt durch das Spiel *sul ponticello* verhärtet.

In Takt 33 präsentiert die Viola 1 einen Melodielauf (vgl. Abb. 11). Eine variierte Form dieses Materials wird zusammen mit einem Toaca-Motiv im *Pizzicato* gespielt, während das Spiel der Viola 2 in einem Tonraum einer kleinen Sekunde um den Ton *D* freigegeben wird und bis zum Ende mit verschiedenen Klangfarben erhalten bleibt, um schließlich *al niente* zu verschwinden. Der Abschluss des Werkes besteht aus einer entfächerten Einstimmigkeit, im *Rallentando* vorgetragen. Die Viola 2 bekommt eine melodische Linie vorgeschrieben, um dann wieder frei um

Oszillierend diskursiv. Myriam Marbes *Sonata*, betrachtet unter dem Aspekt der Räumlichkeit

Ton *D* agieren zu können. Die Viola 1 spielt im Kontrast hierzu ein Tremolo um *D*. Das Stück verlangsamt sich. Erst verstummt die Viola 1, dann die Viola 2. Man kann den Schlussabschnitt in seiner Gesamterscheinung auch als primäre Heterophonie auffassen.

The musical score consists of six staves. The first staff (Violin I) begins with *poco f calando* and *meno f*, ending with *aprox 25'*. The second staff (Violin II) starts with *f sub.*, *crescendo*, *piizz.*, *sempre f*, *mp sub.*, and *arco mp*. The third staff (Viola) features *poco*, *sempre f*, and *p*. The fourth staff (Cello) includes *poco sul pont.*, *sul pont.*, *al ord.*, *decrecendo*, and *PPP sul pont.*. The fifth staff (Double Bass) has *poco mf*, *piizz.*, *meno f*, *al ord.*, *decrecendo*, and *ral - len -*. The sixth staff (Viola) shows *arco sul pont.*, *PPP*, and *non vibrato PPP*. The page number 13 is at the bottom right.

Abb. 11: Myriam Marbe, *Sonata*, 3. Satz, S. 13; die letzten Takte von *Sonata*:
Das Werk entwickelt sich hin zu einem monodischen Ende. Zu sehen sind die Takte 18 bis 35

Inbesondere die als Linie frei geführte Notation, ausgeführt von der Viola 2, ist in modernen rumänischen Kompositionen häufig zu finden. Sie stellt einen Kontrast zum Tremolo der Viola 1, im regionalen Bezug weniger spezifiziert, dar und schafft durch eine andere, ebenfalls eng gehaltene Intervallnutzung, im Zusammenspiel mit ihrem Gegenpart einen oszillierenden, elastischen Raum. Die Wechselwirkung zweier Monodien ergibt etwas Neues. Der Werkabschluss mit seinem Gegensatz von Tremolo und mikroskopisch engem Tonraum erweckt noch einmal die Assoziation des Gegensatzes der zwei unterschiedlichen musikalischen Traditionen.

Fazit

Sonata zeigt verschiedene Weisen der Vermittlung von horizontaler und vertikaler Kompositionsweise. Monodisches Denken als Kernelement des rumänisch-byzantinischen Kulturraums wird im Rahmen einer westeuropäischen Gattung in räumliche Beziehungen gebracht, erst unmetrisiert, im Nebeneinander klanglicher Ketten, dann metrisiert mit dem Klangfeld als Ausgangstypus, dann tonräumlich markant als Flageolett, später im rhythmisch verbundenen Geflecht mit agogischer Intentionalität, dann über zeitliche Entdifferenzierung hin zum Nebeneinander zweier Konturtypen, auch als erweiterte Monodie deutbar. Letztlich zeigt und vermittelt *Sonata* eine Vermittlung zwischen zwei Kulturräumen. Diese Entwicklung korrespondiert zu den Namen der Sätze: *Prolog* als Vorstellung eines Gegensatzes, *Aria* als eine Art Programm der diskursiven Vermittlung und *Epilogo* als Nachwort mit weiteren Vermittlungsversuchen und einer weiteren Facette des grundlegenden Gegensatzes. Die Arbeit mit dem musikalischen Material weist eine Entwicklungslinie auf, die an die Durchführung in der Sonatenhauptsatzform erinnert und dialektisch die Potenziale der Wechselwirkung musikalischer Denkweisen auslotet. Seitens der Strukturtypen greift das Werk im hohen Maße auf den rumänisch-byzantinischen Kulturraum zurück und auf monodische Denkweisen. Dabei werden aber auch in Westeuropa verbreitete Gattungen angedeutet und mit heterophonen Differenzierungen versehen. Doch werden diese Gattungen nicht nur nicht erfüllt, auf Ebene der Struktur sind die Bausteine eher rumänisch-byzantinischer Herkunft, Gestalten monodischer Art, heterophone Anordnungen und weitere.

Beide Bratschen bleiben in lockerer Verbindung und kreieren so einen elastischen Raum, der Grundlage der „Quasi-Durchführung“ ist. In ihm werden die Möglichkeiten von Wechselwirkung und Variantenbildung ausgelotet. Dies sind zwar keine Themen im gängigen Sinn des Wortes. Vielmehr ist es die Erzeugung elastischer Räume aus verschiedenen musikalischen Materialien. Die Ausdifferenzierung geht mit dem Fortschreiten der Sätze zurück. Das gewählte Ausgangsmaterial wird immer einfacher – ein Rückgriff zum Ursprung. Am Schluss lässt sich die Differenz im engsten Bereich um eine Tonstufe beschreiben – ein denkbar monodisches Ende. Die hier immer noch gegebene Elastizität erweckt den Eindruck, die mit dem Werk intendierte Demonstration musikalischer Strukturierungen bis ganz kurz vor dem Werkende aufrecht zu erhalten. Das – bildlich gesprochen – letzte Wort, vielleicht auch nur die letzte Silbe, ist monodisch.

Roberto Reale

Toujours avec finesse – zum *1. Streichquartett Musiques Compatibles* von Myriam Marbe

In der klirrenden Kälte des Winters 1981 komponierte Myriam Marbe ihr erstes Streichquartett und wandte sich somit erst in der späten Schaffensphase ihres Œuvres jener Gattung zu, für die sie laut eigener Aussage so viel Respekt empfand.¹ Sie gönnte sich diesen „Luxus“, wie sie es selber nannte, als eine Art Gegenreaktion auf die unmenschlichen Lebensbedingungen jenes Winters, in dem der Heizungsbetrieb staatlich reguliert und auf ein Minimum begrenzt wurde.² Angesichts der Entstehungsumstände scheint es im Fall von Myriam Marbes *1. Streichquartett* nicht unangebracht von einer Art „kompositorischem Credo“ zu sprechen. Eine ihrer Aussagen im Interview mit Laura Manolache bestätigt diese Annahme: „Auf stilistischer Ebene ist dieses Streichquartett meine Musik, mein Stil, es ist die Musik meines Denkens, und aus der technischen Perspektive ist es die Musik meiner Modi und Rhythmen.“³ In der Tat offenbaren sich Marbes Stil, ihr „Musikdenken“ und ihre technische Arbeitsweise in diesem Streichquartett auf eine Art und Weise, die nahelegt, sie selbst seien es, um die es in dieser Komposition eigentlich geht. Im Bremer Sophie Drinker Institut, in dem der Nachlass Marbes aufbewahrt wird, liegt neben dem Manuskript des *1. Streichquartetts* ein Skizzenblatt zu diesem Werk, auf dem Marbe die Grundreihe und das daraus resultierende System für die Komposition festgehalten hat (Abb. 1a+1b). Die Betrachtung des Streichquartetts unter Zuhilfenahme des Skizzenblattes erlaubt, Marbes kompositorische Arbeitsweise – ihre Musik und ihren Stil – am Objekt nachzuvollziehen und in Korrespondenz zu einigen ihrer Äußerungen zu bringen, die sie im Hinblick auf die Frage nach der künstlerisch-ästhetischen Sinnhaftigkeit von seriellen Kompositionstechniken getätigt hat. Die Analyse des Quartetts erlaubt zudem Rückschlüsse auf einige der kompositorischen Kernideen, bzw. Kernprobleme, mit denen sich Myriam Marbe im Laufe ihres Lebens fortwährend künstlerisch und theoretisch auseinandergesetzt hat: Verlaufsformen der Zeit, Formen und Ebenen der Erinne-

1 Vgl. Laura Manolache (Hrsg.), *Şase Portrete de Compozitori Români* [Sechs Portraits rumänischer Komponisten], Bukarest 2002, S. 126, vgl. in diesem Band S. 139.

2 Ebda.

3 Ebda.

zung, die Verantwortung als Komponistin und, als Konsequenz all dieser Aspekte, die grundsätzliche Frage nach der Koexistenz von Freiheit und Determinismus im kompositorischen Prozess.

The image displays a handwritten musical score for a string quartet, consisting of four staves labeled A, B, C, and D. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and circled numbers (1-6) indicating specific measures or techniques. The score is written on a grid of staves, with some measures containing complex rhythmic patterns and others showing more melodic lines. The handwriting is clear and legible, with some annotations in the right margin. The overall appearance is that of a working draft or sketch for a composition.

Abb. 1a: Myriam Marbe, Skizzenblatt zum I. Streichquartett; im Nachlass von Myriam Marbe, Sophie Drinker Institut Bremen

Das in Abb. 1a und 1b abgebildete System umfasst den Tonvorrat der Komposition in Form der zugrundeliegenden Reihe mit der spiegelsymmetrischen Halbtonschrittfolge [1-3-2-3-1]⁴. Diese Reihe wird unter A, B, C, D jeweils vom Ton C ausgehend 4-fach permutiert. Dies ist der „Rahmen“, den Marbe sich für die Komposition ihres Quartetts gesteckt hat.

A = 1-3-2-3-1	A = 1-3-2-3-1
B = 2-3-1-1-3	C = 3-2-3-1-1
C = 3-2-3-1-1	B = 2-3-1-1-3
D = 3-1-1-3-2	D = 3-1-1-3-2
E = 1-1-3-2-1	E = 1-1-3-2-1

Eine charakteristische und gleichermaßen wichtige Eigenschaft dieser Reihe ergibt sich durch die Spiegelsymmetrie: jede Permutation enthält auch stets intervallische Charakteristiken aller anderen Permutationen. Die entstehenden Reihenfolgen sind somit selbstähnlich und bieten hinsichtlich des kompositorischen Materials einen sehr großen Freiraum, bei gleichzeitig hoher intervallisch-motivischer Wiedererkennbarkeit.

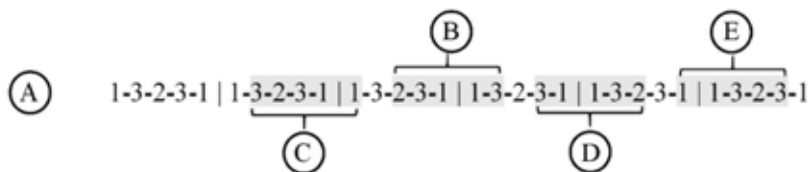


Abb. 2: Reihe A mit darin enthaltenen Reihen B–E

In den vier Sätzen ihres Streichquartetts schöpft Marbe aus diesem Fundus und erreicht dabei musikalische Zustandsformen von „nächster Nähe“ an das System, ebenso wie von „weitester Entfernung“. Das System dient letztlich auch dazu, die Befreiung von dem System selbst zu exemplifizieren. Marbe hat gerade in ihrer ersten Schaffensphase viel mit Kompositionssystemen experimentiert, die zu jenen Zeiten „en vogue“ waren.⁵ Mit jeder neuen Komposition scheint sich Marbe ihrer eigenen Antwort auf die Frage nach der Notwendigkeit solcher Systeme als kompositorische Rechtfertigung zu nähern und im *1. Streichquartett* schließlich ist ihre Antwort deutlich zu vernehmen.

4 Die Zahlen geben die Anzahl der Halbtonschritte zwischen zwei benachbarten Tönen der Reihe an.

5 Myriam Marbe, *Über mich selbst*, in diesem Band S. 35.

1. Streichquartett

deciso

VI. 1 *f* (non troppo *f* ma deciso) *meno f*

VI. 2 *f* (non troppo *f* ma deciso) *meno f*

Vla. *f* (non troppo *f* ma deciso) *poco*

Vc. *f* (non troppo *f* ma deciso)

5

VI. 1 *piu dolce*

VI. 2 *mp* *f* *mf*

Vla. *f*

Vc. *f*

8 *esit.*

VI. 1 *piu calmo*

VI. 2 *ben p* *decresc.*

Vla. *ben p* *decresc.*

Vc. *ben p* *decresc.*

Abb. 3: Myriam Marbe, I. Streichquartett, 1. Satz, T. 1–11

Im ersten Teil des viersätzigen Quartetts, das den Untertitel *Musique compatibles* trägt, entfaltet sich über zwei Einheiten (T. 1–5, 5–11) eine polyphone Mikrostruktur mit klagendem Charakter. Die abwärts geführten Sekundschritte sind als Rahmenintervalle der Grundreihe eines der charakteristischen Merkmale selbiger und verleihen dem Beginn des Quartetts seinen klagenden Gestus, der auf Grund des *forte* und *deciso*, mit denen dieser Anfang überschrieben ist, jedoch eher als „Anklage“ aufzufassen ist denn als Klage im Sinne des Ausdrucks der Trauer oder des Leids.



Abb. 4: Grundreihe

Diese polyphone Mikrostruktur kann als eine erste kompositorische Umsetzung der Reihe angesehen werden. Ihre Beschaffenheit erweckt zunächst den Geist mehrstimmiger Vokalmusik des 13. Jahrhunderts und somit Erinnerungen an eine der ältesten musikalischen Kompositionsformen des Abendlandes, die Motette. Bei genauerer Betrachtung dieses Beginns offenbaren sich jedoch komplexe Zusammenhänge, mit denen uns Marbe bereits hier *in nuce* deutliche Hinweise bezüglich ihrer kompositorischen Haltung verrät. Trotz eines übergeordneten polyphonen Habitus erweisen sich die ersten beiden Takte des Quartetts als eine komplexe Form der Verschmelzung unterschiedlicher Strukturtypen: Neben typischen Merkmalen der Heterophonie lassen sich auch Elemente einer figurierten Homophonie feststellen, und zwar immer dann, wenn die Stimmen sich im heterophonen Gewebe doch kurzzeitig homorhythmisch bewegen. Gleichzeitig werden auch Zonen von Einstimmigkeit, und somit ein weiterer Strukturtyp, erreicht. Die Töne GES und FIS, mit denen das Quartett eröffnet, repräsentieren ein und denselben, enharmonisch verwechselten Ton – im Fall einer Komposition für Streicher ein signifikantes Detail und eine weitere Ebene der Mehrdeutigkeit. Marbe präsentiert uns gleich zu Beginn die Idee des „Kompatiblen“ anhand ihrer persönlichen Anwendung verschiedener Satztechniken, die alle erkennbar sind, sich gegenseitig beeinflussen und dadurch zu einem Strukturtypen verschmelzen, der „ganz und gar Marbe“ ist. Marbes Haltung hinsichtlich der kompositorischen Anwendung von Formen der Mehrstimmigkeit wird nochmals im 2. Satz ersichtlich werden (S. 281 ff.).

Toujours avec finesse – zum 1. Streichquartett *Musiques Compatibles* von Myriam Marbe

Abb. 5: Myriam Marbe, 1. Streichquartett, 1. Satz, T. 1–2

Die zugrunde liegende absteigende Melodie dieser ersten Takte wird im Folgenden zum Ausgangspunkt einer ganzen Reihe von klanglichen Umgestaltungsprozessen. Der klagende Gestus bleibt zwar trotz Anwendung unterschiedlicher Spieltechniken und klanglicher Effekte grundsätzlich erhalten, seine Erscheinungsformen variieren jedoch stark. Angestoßen werden diese Umgestaltungsprozesse von einer rhythmischen Zelle, die nach fünf Überleitungstakten (T. 12–16) in der 1. Violine zum ersten Mal erscheint.

Abb. 6: Myriam Marbe, 1. Streichquartett, 1. Satz, T. 13–18

Diese Zelle bricht die bestehende Struktur gewissenmaßen auf und wirkt dynamisierend. Sie tritt von Takt zu Takt häufiger auf und nimmt dabei zunehmend Raum ein, während mindestens immer eine der vier Stimmen weiterhin Varianten der klagenden Konturen aus dem ersten Abschnitt spielt. Die Erscheinungsformen dieser dynamisierenden Zelle selbst verändert sich dabei ebenfalls von Mal zu Mal: erklingen in Takt 17 und 18 noch Tonrepetitionen, so steigern sich diese über mehrere Zwischenstufen hin zu rhythmisch-metrisch elastischen Tonfolgen. Zwei typische Merkmale von Marbes Kompositionstechnik können an den Veränderungsprozessen dieser dynamischen Zelle nachvollzogen werden: der organische Habitus der Umformungsprozesse zum einen und die Finesse und der Reichtum kompositorischer Details zum anderen. Die erste Tonrepetition in Takt 17 wird *pizzicato* gespielt, mit einem leichten *accelerando* und *decelerando*. Gänzlich unvermittelt erscheint dieses Element jedoch nicht. Es wird durch die tremolierten Töne (Violine 2, Viola und Cello) in Takt 16, bzw. sogar schon durch die Wiederholung längerer Töne im Cello (AS) und in der Violine 2 (B) in Takt 14 eingeleitet. Auf organische Weise wird dieses Element also eingeführt und quasi im Entstehen nachvollziehbar gemacht (Markierungen in Abb. 6). Im Folgenden erscheint die dynamisierende Zelle bei den vier Instrumenten des Quartetts zunächst auf unterschiedlichen Tonhöhen, bevor sie beginnen zu „zerfallen“ und sich die Konturen sukzessive auszuweiten beginnen. Diese erklingen im Wechselspiel mit gehaltenen und tremolierenden Tönen, bei denen die Spieltechniken (*pizzicato* und *arco*) ebenso wie die Dynamik variiert werden (*accelerando*, *decelerando* und Kombinationen davon). Insgesamt ereignet sich ein organisches „Ineinander-Übergehen“. Triller treten hinzu und tragen dazu bei, dass die Tremoli sich noch stärker ausweiten (bis hin zur übermäßigen Sexte, einem Intervall, das im Modus enthalten ist).

Toujours avec finesse – zum I. Streichquartett *Musiques Compatibles* von Myriam Marbe

Abb. 7: Myriam Marbe, *I. Streichquartett*, 1. Satz, T. 22–29

Wir werden Zeugen eines (Um-)Gestaltungsprozesses, im Zuge dessen eine motivische Zelle aus dem Zustand der Konturlosigkeit in komplexe Formen verwandelt wird. Die entstehenden Intervallkonstellationen sind auf die Grundreihe zurückzuführen – vor allem aber ist der klagende Gestus der Melodie vom Beginn in unzähligen Varianten wiederzuerkennen.

Nach einem wiederum 5-taktigen Überleitungsteil, in dem der kurzzeitig erreichte, klanglich dichte Höhepunkt „ausgedünnt“ und beruhigt wird, wandelt sich das Ausgangsmaterial in die nächste Zustandsform, die eine Variante des Beginns bringt. Erneut treten polyphone Strukturen auf, diesmal jedoch in Form von Flageolett-Klängen, die einen Eindruck von Zerbrechlichkeit vermitteln. Sie prägen das musikalische Geschehen ab T. 35.

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 51-53. It features four staves: Violin 1 (VI. 1), Violin 2 (VI. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Notable markings include 'pizz' (pizzicato) and 'arco pont' (arco ponticello) in the cello part, and 'pont' in the viola part.

Abb. 8: Myriam Marbe, *I. Streichquartett*, 1. Satz, T. 51–53

Auch in diesem Abschnitt bleiben „Reste“ der dynamisierenden Zelle erhalten. Ab T. 59 wird eine neue Zustandsform erreicht, in der das Repetitive der dynamisierenden Zelle – nun in Form eines durchgehenden Tremolos – gemeinsam mit der Klang-Aura der Flageolets zu einem vibrierenden Klangteppich verschmelzen.

The image shows a musical score for a string quartet, starting at measure 60. It features four staves: Violin 1 (VI. 1), Violin 2 (VI. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as 'più' (pizzicato) and 'meno' (meno), and performance instructions like '(senza trem.)' (senza tremolo). The notation shows sustained chords and tremolos across the staves.

Abb. 9: Myriam Marbe, *I. Streichquartett*, 1. Satz, T. 60–63

Nachdem sich das Klangmaterial aus dem anfänglichen polyphonen Gewebe auf organische Weise in drei verwandte, aber dennoch andersartige Zustandsformen verwandelt hat, kehrt am Ende des Satzes eine Variante der ursprünglichen Struktur zurück (T. 66 ff.). Diese Wiederholung trägt die Erinnerung des Vorhergehenden deutlich mit sich.

Analysiert man einzelne melodischen Konturen oder Strukturen aus diesem ersten Satz im Hinblick auf Referenzen zur Grundreihe oder ihren Permutationen, so lässt sich feststellen, dass es keine „tongetreuen“ Übernahmen aus der Grundreihe oder

einer ihrer Permutationen gibt. Die charakteristischen Intervalle der Reihe (kleine Sekunde, große Sekunde und kleine Terz) sind omnipräsent, jedoch erscheinen sie in immer wieder neuen Konstellationen und scheinbar unabhängig von ihrer Zusammensetzung in der Grundreihe. Tatsächlich lassen sich in diesem ersten Satz, bis auf wenige Ausnahmen (große Terz, Quarte), keine anderen Intervalle finden, als die in der Grundreihe enthaltenen (incl. ihrer Umkehrungen).

Zieht man die Intervalle zwischen den zu einer Reihe gehörenden Tönen untereinander in Betracht, so lässt sich das Erscheinen weiterer Intervalle rechtfertigen.⁶ Diese sind auch für die Zusammensetzung der Strukturen auf der Vertikalen und somit für das Verhältnis der Stimmen untereinander von Bedeutung.



Abb. 10: Grundreihe und erste Permutation

Auf diese Weise „schimmern“ zwar stets die charakteristischen Intervalle der Reihe durch die melodischen Konturen dieses ersten Satzes hindurch und sind mitverantwortlich für den inhärenten Grundgestus; sie sind aber durch den „Filter“ von Marbes schöpferischem Geist gegangen und dadurch zu „ihrer Musik“ geworden. Marbe macht sich die Reihe zu Eigen und gestaltet eine Musik, in der die Rigorosität der Reihe, ihre Symmetrie und Klarheit in elastischen Kontexten und wechselnden Zustandsformen erscheinen; gleichzeitig gibt es nicht eine Passage in diesem ersten Satz, deren Beschaffenheit sich nicht auf charakteristische Merkmale der Grundreihe zurückführen ließe.

Der zweite Satz *Lento rubato* schließt *attacca* an den ersten Satz. Der erste Teil, der ohne Metrum notiert ist und in dem Taktgrenzen lediglich durch gestrichelte Linien angedeutet sind, ist die Fortsetzung des letzten Abschnittes des ersten Satzes: Es erklingen weitere Varianten der klagenden Melodie, begleitet von einzelnen Klangflächen, wie sie sich am Ende des ersten Satzes herausgebildet hatten – mit dem entscheidenden Unterschied, das nun das Metrum fehlt und die Strukturen in ihrer Gesamtheit einer anderen, freieren Art des musikalischen Ausdrucks unterliegen. Diese führt zu einem für die Kompositionsweise Myriam Marbes typischen Ereignis: das scheinbar unvermittelte „Kollabieren“ der Struktur zu einem neuen Strukturtyp. Das direkte Gegenüber disparater Zustandsformen, das in Marbes Musiksprache eine wichtige Rolle spielt, wird hier ersichtlich.

⁶ Auf Marbes Skizzenblatt (Abb. 1) sind diese intervallischen Konstellationen im dem schlecht lesbaren Teil unterhalb der Reihen angegeben.

So überraschend dieser Strukturwechsel erscheint, so nachvollziehbar ist er wiederum, repräsentiert er doch letztlich ein weiteres Resultat der Fortsetzung des organischen Transformationsprozesses, dessen Zeugen wir bis hierher bereits wurden. Die homophonen Strukturen können als „zusammengeschobene“ bzw. „vertikalisierte“ Form dessen aufgefasst werden, was zuvor in horizontalen Konturen vorlag. Die nun einsetzende Homorhythmik aller Stimmen steht im Kontrast zur freien Gestaltung des vorhergehenden Abschnitts. Gleichzeitig betritt Marbe erneut das Themenfeld der Erinnerung, das sie mit dem motettenartigen Beginn des Quartetts bereits betreten hatte. Die homophonen Strukturen evozieren die Kantionalsatz-Zeit und damit ein weiteres Stadium der Entwicklungsgeschichte abendländischer Kunstmusik. Marbe ruft – stets unter Verwendung der Reihe – traditionelle Formen der Mehrstimmigkeit hervor, ohne dass diese unmittelbar als solche wahrnehmbar sind. Hierbei thematisiert Marbe erneut ihre kompositorische Haltung zu Polyphonie und Homophonie bzw. ihr, wie sie es nannte, polyphoner Geist wird „nachvollziehbar“.⁷ Unabhängig von der Anwendung bestimmter Strukturierungsformeln wird die Gleichzeitigkeit musikalischer Entitäten als Polyphonie aufgefasst. Für Marbe ist sie eine Grundkonstante musikalischen Schaffens, deren Gestaltung ab einem bestimmten Punkt stets in die Hände der InterpretInnen übergeben wird, so dass diesen bei der Verwirklichung des Miteinanders eine wichtige, wenn nicht die entscheidende Rolle zukommt. Die einzelnen Stimmen versteht Marbe als „musikalische Individuen“, und so könnte man beinahe von einer Vermenschlichung der Polyphonie sprechen.

Auch das Tonmaterial der homophonen Strukturen lässt sich auf die Reihe zurückführen, nun z. T. deutlicher als zuvor.

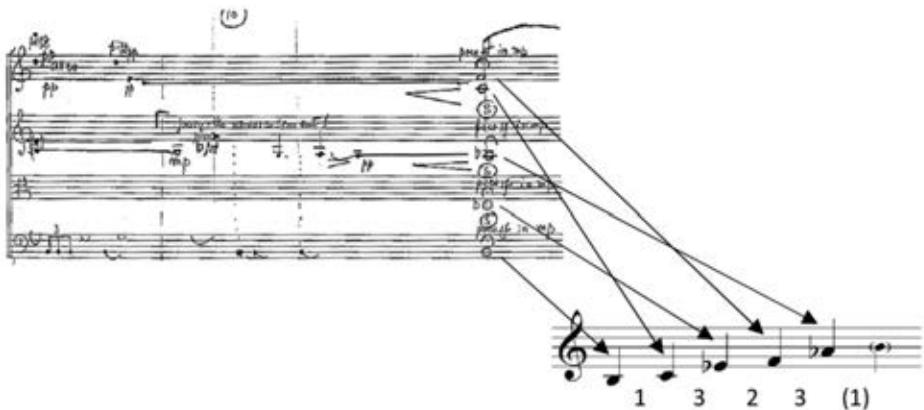


Abb. 12: Vertikale Projektion der Grundreihe vom Ton H aus

7 Vgl. Manolache, *Şase Portrete*, S. 109, in diesem Band S. 121.

Noch im ersten Abschnitt des zweiten Satzes hatte jedoch zuvor schon die *Genese* eines weiteren Elements begonnen, das schließlich auf S. 10 im unteren System zur vollen Entfaltung kommt (Abb. 11, unteres System). Das tongetreue Zitat aus dem 2. Satz von George Enescu *1. Streichquartett* (Abb. 13: Enescu; Abb. 11: Marbe).

II

Andante molto sostenuto ed espressivo (♩ = 52)

17

Abb. 13: George Enescu, 2. Streichquartett, 2. Satz, S. 17

Die Reihe, die Myriam Marbe als Grundlage ihres *1. Streichquartetts* gewählt hat, erlaubt ihr neben der Darstellung selbiger in unterschiedlichen Zustandsformen, auch Zitate aus Musikwerken zu evozieren, die der Komponistin besonders am Herzen lagen. Und so ist es nicht nur das Thema aus dem 2. Satz von Enescu *2. Streichquartett*, sondern wenig später auch ein Zitat aus Charles Ives' *The Unanswered Question*, das – wie ein *timbre d'un autre monde!* – aus den zuvor scheinbar in Auflösung befindlichen Strukturen emporsteigt. In ihnen sind nur noch vereinzelte motivische Zellen aus Varianten der vertikalisierten Strukturen und Fragmente der klagenden Melodie zu hören, die wie ein Nachhall des Vergangenen wirken. Die Zitate (Enescu und Ives) werden stellvertretend für viele andere Kompositionen im *1. Streichquartett* zu „Musique compatibles“, und Marbe scheint uns zeigen zu wollen, dass sich auch all diese aus einer prädeterminierten Reihe kreieren lassen.

Handwritten musical score for the first string quartet, second movement, page 12. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). It features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as "poco f", "molto", "poco f", "molto", "sempre pp", and "meno pp, ma non troppo in allegro". A circled number "12" is at the top. The text "timbre d'un autre monde!" is written below the first system. The bottom system includes the instruction "meno pp, ma non troppo in allegro".

Abb. 14: Myriam Marbe, 1. Streichquartett, 2. Satz, S. 12

Von Neuem beginnen sich Fragmente des Motivs mit den absteigenden Sekundklängen zu bilden, bevor sich der bis hierher im 2. Satz durchlaufene Prozess nochmals abspielt: aus vertikalisierten Reihenausschnitten erfolgt am Ende dieses zweiten Satzes nochmals die Genese des Enescu-Zitats (Abb. 15). Die Wiederkehr des bereits Dagewesenen stellt eine weitere Form des Erinnerns dar, die Zeitlosigkeit und Unendlichkeit suggeriert. Formen des Erinnerns werden hier musikalisch auf mehreren Ebenen und ineinandergreifend dargestellt.

Toujours avec finesse – zum I. Streichquartett *Musiques Compatibles* von Myriam Marbe

(14)

The image shows a handwritten musical score for a string quartet, page 14. The score is divided into two systems. The first system consists of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The top three staves contain melodic lines with various dynamics and articulations. The bottom staff has a bass line with 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' markings. The second system also has four staves. The top three staves are mostly rests with 'ped.' (pedal) markings. The bottom staff features a more active bass line with 'pizz.', 'mf', 'arco', and 'attaca!' markings. A circled number '14' is at the top center. A '4'' is written at the top right of the second system.

Abb. 15: Myriam Marbe, *I. Streichquartett*, 2. Satz, S. 14

Der 3. Satz folgt erneut *attacca* und bringt wiederum eine neue Zustandsform der Reihe: Im *Presto possibile* entladen sich in rascher Abfolge lange Tonketten, die auf Grund des ihnen inhärenten Energiepotenzials schon bald „außer Kontrolle“ und z. T. zu improvisierten „Klang-Spuren“ geraten. Noch mehr als zuvor sind hier die intervallischen Konstellationen der Grundreihe präsent. Auch das repetierte Motiv, das im ersten Satz die Entwicklungsprozesse in Gange gesetzt hatte, erscheint hier.

Toujours avec finesse – zum 1. Streichquartett *Musiques Compatibles* von Myriam Marbe

Abb. 17: Myriam Marbe, 1. Streichquartett, 3. Satz, S. 17

Nach der Kristallisation dieses Zitats verharrt die Musik auf Flageolets und Trillern, die ihren Entstehungsimpuls von kleinen, meist fünftönigen Tonketten erhalten. Ein durchaus wahrscheinlich erscheinender Auflösungsprozess wird erneut abgewendet, und von neuem beginnen die langen Tonketten vom Anfang des Satzes sich auszubreiten. Erneut gehen diese sukzessive in improvisierte Formen über. Eine deutliche Zunahme unterschiedlicher Motiv-Zellen und -Fragmente ist nun zu vernehmen. Als neues Element ist hier nun eine abwärts-glissierende Figur wahrzunehmen, die am Ende dieses letzten Satzes Bedeutung erlangt (vgl. Abb. 19). Sie kann als eine weitere Variante der klagenden Melodie vom Beginn des Quartetts angesehen werden. Die zahlreichen Fragmente und Bruchstücke kulminieren in einem Teil, in dem alle Elemente frei von den SpielerInnen des Quartetts improvisiert werden.

The image displays two systems of handwritten musical notation for a string quartet. The first system consists of four staves. The top staff is marked 'poco a poco ard' and 'E transformez en tremolo!'. The second staff contains markings for 'quasi gliss', 'quasi gliss', 'poco gliss', and 'CL gliss'. The third staff has 'gliss' and 'CL gliss'. The bottom staff is marked 'arco' and 'CL gliss'. The second system also has four staves. The top staff is marked 'pont.' and 'IMP.' with '(distances rythmiques égales)'. The second staff has 'gliss' and 'pont.'. The third staff has 'gliss' and 'pont.'. The bottom staff has 'gliss' and 'pont.'. A central box highlights a section with 'IMP.', 'CL', 'pont.', and 'trill' markings.

Abb. 18: Myriam Marbe, *I. Streichquartett*, 3. Satz, S. 21

Nach einer weiteren Wiederaufnahme der Trillerklänge und der homophonen Strukturen aus dem 2. Satz ereignet sich schließlich ein „Entschwinden“ des Quartetts „ins Nichts“ auf unsynchronisierten, kleinen Aufwärts-Glissandi (als Umkehrung der zuvor eingeführten Abwärts-glissierenden Figuren, Abb. 18). Diese Glissandi repräsentieren die deutlichste bzw. klarste Annäherung an die Grundreihe – erst hier kristallisiert sich die Reihe in ihrer Ur-Form. Marbe lässt uns offensichtlich an einem Prozess teilhaben, in dem das Vorgehen umgekehrt zu sein scheint: Die Reihe, die doch eigentlich dem Werk zugrunde liegt, erklingt erst ganz zum Schluss in ihrer Grundform, als sei sie das Resultat des zuvor Erklungenen und Erlebten. Es ist somit das Stück selbst, das die Reihe generiert, und nicht umgekehrt. Am Ende des letzten Satzes sind wir durch Transformation am Anfang angekommen und das soeben kristallisierte System verschwindet wieder im Nichts, es wird „pulverisiert“.

Toujours avec finesse – zum 1. Streichquartett *Musiques Compatibles* von Myriam Marbe

Handwritten musical score for the first string quartet by Myriam Marbe, showing the end of the third movement. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). It features extensive glissando markings, circled rhythmic patterns (1-1-3-2-3-1, 1-1-3-2, 1-1-3-2-3-1), and dynamic markings like "pp sempre" and "pizz". The piece concludes with a final measure marked "230" (9). The score is signed "Myriam Marbe Bucaresti 17 XI 1981".

Abb. 19: Myriam Marbe, 1. Streichquartett, 3. Satz, Schluss

Wie in vielen anderen Werken Marbes, so findet sich auch am Ende des 1. Streichquartetts kein Taktstrich. In diesem Fall unterstreicht das Fehlen des abschließenden Notationszeichens den ohnehin vorhandenen Gestus des organischen Fließens

von Satz zu Satz und sogar über die Werkgrenze hinaus; das Quartett erscheint als Ausschnitt eines größeren „musikkosmologischen“ Zusammenhangs, der sich durch die kompositorische Arbeit Marbes in ihrem Quartett kristallisiert. Die zeitliche Dimension, die Wege der Erinnerung und dieses Werk selbst bleiben durch den fehlenden Schlussstrich symbolisch offen und das Motiv der Unendlichkeit wird somit nochmals aufgegriffen.

Die Komplexität und Tiefgründigkeit des *1. Streichquartetts* von Myriam Marbe wird ersichtlich, wenn man der vielen Ebenen gewahr wird, die das Stück konstituieren. Da ist zunächst das komplexe System, das der Komposition zugrunde liegt, und welches sich aus der Grundreihe und ihren Permutationen ergibt. Es besitzt auf Grund seiner inhärenten Symmetrieebenen und der daraus resultierenden Selbstähnlichkeit einen hohen Grad an Mehrdeutigkeit. Als zentrales melodisches Element gewinnt Marbe aus der Reihe eine klagende Melodie, aus der die komplexe polyphone Mikrostruktur zusammengefügt ist, mit der das Quartett eröffnet. Im Verlauf der drei Sätze erklingt diese polyphone Mikrostruktur mehrere Male in unterschiedlichen, aber stets wiedererkennbaren Varianten und bildet dadurch eine Art Orientierungspunkt innerhalb des ansonsten scheinbar unaufhaltsam fließenden Geschehens. Auch bei der Genese der anderen Strukturtypen, die in der Folge erklingen, spielt die klagende Melodie eine wichtige Rolle. So repräsentieren die homophon gestalteten Strukturen, die ebenfalls mehrfach im Verlauf des Werkes erklingen, einen weiteren wichtigen Strukturtyp, der aus dem System bzw. aus der polyphonen Struktur des Anfangs generiert wird. Die Art und Weise, in der die Übergänge von einem Strukturtyp zum anderen erfolgen, ist wegen ihres organischen Charakters äußerst bemerkenswert. Obwohl die verschiedenen Strukturtypen auf den ersten Blick z. T. schroff-kontrastierend gegenübergestellt zu sein scheinen, zeigt sich bei genauerer Betrachtung, dass der Eintritt eines neuen Strukturtyps stets mit viel Fingerspitzengefühl vorbereitet wird: Bestimmte musikalische Elemente innerhalb eines Strukturtyps gewinnen zunehmend (und teilweise unbemerkt) an Bedeutung und leiten somit die Veränderung der gesamten Struktur ein. Diese führt allmählich in ein Übergangsstadium, von dem aus der Eintritt in den nächsten Strukturtyp möglich wird. Den übergeordneten Zusammenhalt für diese fortwährend ablaufenden Transformations- und Rekonfigurationsprozesse liefert hierbei die Reihe, auf der die Strukturtypen selbst, aber auch die Übergangszonen basieren.

Das System und die Reihe erlauben aber auch einen Streifzug durch die Musikgeschichte und somit die Darstellung unterschiedlicher Ebenen des Erinnerns. Diese Ebenen reichen von Prozessen des Erinnerns innerhalb des Werkes selbst (z. B. das Wiederkehren der unterschiedlichen Strukturtypen im Verlauf der drei Sätze) bis hin zu den Zitaten aus Kompositionen von George Enescu, Charles Ives und Béla Bartók, die über die Grenzen des Werkes an sich hinausweisen. All das wird im *1. Streichquartett* Marbes zu *Musiques compatibles*.

Spätestens hier drängt sich mit Nachdruck die Frage auf, welche Rollen eigentlich das von Marbe für dieses Werk gewählte System bzw. die Reihe spielen? Mehr als alles andere sind das System aus Reihe und Permutationen für die inneren Gesetzmäßigkeiten der Partitur verantwortlich. „Wenn das Werk im Allgemeinen gut gemacht und gut gedacht ist, dann verleiht die numerische Reihe ihm Rückhalt und Struktur. Der Ausdruck steckt nicht in dieser Logik, sondern in dem, was ausgedrückt wird mittels einer bestimmten Logik.“⁸ Die charakteristischen Merkmale des Systems sind in jedem Takt wahrzunehmen, aber die Musik geht ihren eigenen Weg. Auf Grundlage der Gesetzmäßigkeiten der Reihe entwirft Marbe eine eigene Topographie des Systems, so dass in ihrer Partitur neben unterschiedlichen Strukturtypen sogar Platz für die Musik anderer Komponisten ist. Auf diese Weise ist es das Werk selbst, welches in seinem Entstehen die Bedeutung des auferlegten Systems relativiert. Gleichzeitig zeigt Marbe, dass es grundsätzlich möglich ist, jede Art von Musik aus einem System zu generieren – insofern die Komponistin oder der Komponist das beabsichtigt. Für Marbe sind die Reihe selbst und ein schematischer oder modellhafter Umgang mit ihr wertlos. „Das System, in dem wir gearbeitet haben, war nur eine Art des Arbeitens. Es war nur das Werkzeug. Und vor allem war es kein Alibi für ein Werk.“⁹

Myriam Marbes *I. Streichquartett* ist das Ergebnis einer langen und intensiven kompositorischen Auseinandersetzung mit den Fragen nach den Möglichkeiten, den Grenzen und letztendlich nach der Sinnhaftigkeit des Komponierens mit Systemen bzw. Reihentechniken – seien es serielle, modale oder andersgeartete Reihen. Kompositionstechniken dieser Art haben den Zeitgeist der 50er und 60er Jahre, und so auch Myriam Marbes künstlerischen Werdegang geprägt und sie hat, wie nahezu alle anderen KomponistInnen jener Zeit, mit ihnen experimentiert. Stilistischer Dogmatismus einerseits und staatlich geforderter Konformismus andererseits bildeten lange Zeit die Koordinaten eines engen Rahmens, aus dem Marbe sich ein ums andere Mal mit ihren Werken befreit und künstlerische Freiheit erlangt hat. Sie erreicht dieses Ziel aber nicht mit lauter Provokation, sondern in kluger und geistreicher Manier – toujours avec finesse. Marbes künstlerischer Anspruch weist über die Gesetzmäßigkeiten eines Kompositionssystems hinaus und wird zu einer grundsätzlichen Frage der Haltung, der ästhetischen Einstellung und der künstlerischen Prinzipien. Die Wahrhaftigkeit des künstlerischen Ausdrucks ist unabhängig von jedweden Systemen bzw. kann – wie im Fall dieses Quartetts – durch jedes System zum Ausdruck gebracht werden. Dementsprechend schließen unterschiedliche Systeme oder unterschiedliche Ansätze innerhalb eines Systems einander nicht aus,

8 Manolache, *Şase Portrete*, S. 103, in diesem Band S. 114.

9 Im Original: „Das System, in dem wir gearbeitet haben, c’était seulement une modalité de travail. C’était seulement l’instrument. Et surtout ce n’était pas un alibi pour un œuvre.“ Marbe, *Über mich selbst*, in diesem Band S. 35, übersetzt von Roberto Reale.

sondern sind kompatibel und eine logische Konsequenz des individuellen künstlerischen Ausdrucks einer jeden Künstlerin und eines jeden Künstlers.

Die Idee des Kompatiblen (der Kompatibilität) ist ein wichtiger Aspekt für das Verständnis von Marbes Musiksprache, ihrer Kompositionstechnik und ihrer – wie mir Violeta Dinescu in persönlichen Gesprächen immer wieder berichtet hat – eigenen Lebensform. Marbe sah eher die Gemeinsamkeiten als die Unterschiede und suchte mehr nach dem was verbindet, als nach dem, was trennt.¹⁰ Später wird Myriam Marbe in Werken wie dem *Konzert* für Tenorgambe und Orchester (1982), wo Zitate eigener Werke und Fragmente anderen Komponisten in ihrer Gegensätzlichkeit erscheinen, den entgegengesetzten Weg gehen und auch dort zeigen, dass das ein „modus vivendi“ sein kann. Dort gibt es keine *Musiques compatibles* mehr, keine verschiedenen Musiken, die einem gemeinsamen Geist entspringen, sondern „... es ist eine Welt, an der verschiedene musikalische Quellen teilnehmen können“.¹¹

Die Idee hinter Marbes *1. Streichquartett* ist vom Humanismus und ihren moralischen Vorstellungen geprägt. Es geht ihr nicht um kompositorische Rechtfertigungen, sondern um ihre ästhetische Position und ihre Haltung als Künstlerin. Ihr verleiht Myriam Marbe mit diesem Werk unmissverständlich Ausdruck – über die Grenzen des Systems hinaus. Ansichten und Meinungen wandeln sich im Laufe der Zeit, und das, woran Menschen glauben, ebenso. Umso mehr kommt es auf die Künstlerinnen und Künstler an, die dem Diskurs und den ihm inhärenten Strukturen, die Teil eines Zeitgeistes sind, ihren Sinn und ihre Bedeutung verleihen und denen dadurch eine wichtige Rolle in der Gesellschaft zukommt – dies ist die Botschaft, welche die Lektüre von Marbes *1. Streichquartett* unter Berücksichtigung der Art und Weise ihres Vorgehens bei der Komposition unter Verwendung eines Systems bzw. einer Reihentechnik übermittelt.

In jenem Winter, in dem Myriam Marbe ihr *1. Streichquartett* komponierte, war das, was Marbe schrieb, eine Klage, und ganz gleich welches System oder welche Reihe sie verwendet hätte, ihr *1. Streichquartett* wäre jene Klage geworden, die sie ist.

„Ich kann mich erinnern, während ich das 1. Streichquartett schrieb, lag ich in meinem Bett, nicht nur mit Decken über mir, weil es keine Heizung gab, sondern auch mit Schal und Mütze. Ich denke, unter solchen Umständen ein Streichquartett zu schreiben, ist schon eine politische Sache. Ich war wie einer, der gemartert wird, der ist resistent gegen Folter, das war moralischer Widerstand gegen alles. Man hat nicht nachgegeben, ich habe nicht nachgegeben.“¹²

10 In ihrem Requiem versucht Marbe diesen Ansatz auf den Bereich der Religionen zu übertragen: „Ich wollte zeigen, dass alle Religionen kompatibel sind, wie *Les musiques compatibles*, [...]“, vgl. Marbe, *Über mich selbst*, in diesem Band S. 77.

11 Marbe, *Über mich selbst*, in diesem Band S. 66.

12 Ebda., S. 67.

Cornelia Tăutu

***Ritual für den Durst der Erde* von Myriam Marbe¹**

Ritual für den Durst der Erde von Myriam Marbe, komponiert im Mai 1986, ist das Ergebnis einer Beschäftigung, die sich schon in vorangehenden Arbeiten der Komponistin, wie z. B. ... *de aducere aminte*, Cantata pentru cor și orchestră [... *in Erinnerung*, Kantate für Chor und Orchester] – ein Klagelied für mehrere Vokalgruppen aus dem Jahr 1967, bemerkbar gemacht hat, und zwar „Ausschnitte“ von Volkslied-Texten als musikalische Grundlage der Kompositionen zu verwenden.

„Die Arbeit ist keine Wiedergabe oder eine ästhetisierende Umsetzung eines inhaltlich leeren Volksrituals, vielmehr nimmt sie sich vor, dem Mechanismus kreativer Prozesse, insbesondere denen eines Kollektivguts, auf den Grund zu gehen, um die Möglichkeiten einer aktiven emotionalen Einbindung des Publikums zu erkunden.“ (Gespräch von Cornelia Tăutu mit Myriam Marbe, nach einem Konzert).

Ausgangspunkt dieser Komposition ist die „Zusammenstellung von Texten“, die einen dramatischen Bogen aus präzise umrissenen Momenten bilden – einer Klage (die Opferung – Salocan), der Anrufung der Erde, der Anrufung des Regens – deren dramatische Entwicklung zu einem Höhepunkt führt, gefolgt von ausgedehnten Augenblicken der Erfüllung, der Entspannung. Die Art der Umsetzung veranschaulicht die Etappen, die der chaotisch verstreute Wille des Einzelnen mit der Tendenz durchläuft, sich in einer gemeinschaftlichen Handlung zu vereinen.

Ursprünglich war die Arbeit für ein Vokalensemble aus sieben Mitgliedern gedacht, deren Stimmen das gesamte Arsenal an Schlaginstrumenten abdeckten, und für Klavier. Manchmal machen die Sänger Gebrauch von Schlaginstrumenten, die sie in den Händen halten (Tamburin, Rassel, Wood Block usw.). Im Saal befinden sich außerdem, symmetrisch angeordnet, kleine Gruppen von Rezitierenden und zwei Gruppen von Schlagzeugen, bestehend aus Tomtom, Bongos, Glocken und Tamtam. Ihr Einsatz hebt den dramatischen Charakter der Musik hervor, indem auch die Zuhörer in den künstlerischen Prozess miteinbezogen werden. Der Begriff „Zuhörer“ ist hier nicht wörtlich zu verstehen, ich habe ihn verwendet, um das Szenische zu

¹ Veröffentlicht in: *Muzica*, Zeitschrift des Rumänischen Komponistenverbandes, Nr. 10/1968, Editura Muzicală, Bukarest 1968; aus dem Rumänischen übersetzt von Maria Herlo.

verdeutlichen, das von den Sängern umgesetzt und durch Lichteffekte verstärkt wird. Diese begleiten das Verklingen des letzten Tons, das sich in vollkommene Stille verwandelt, während das Licht im Saal allmählich ausgeht. Es muss jedoch gesagt werden, dass all diese außermusikalischen Mittel (die übrigens sehr sparsam eingesetzt werden) die Komposition *Ritual für den Durst der Erde* nicht in die Vielzahl jener Arbeiten einreihen, die als „totales Spektakel“ bezeichnet werden. Die zehn unterschiedlichen Positionen, die das Vokalensemble einnimmt, heben die verschiedenen Raumbeziehungen hervor – sowohl zwischen den einzelnen Interpreten als auch zwischen den Interpreten und dem Publikum.

Die verwendeten musikalischen Mittel können in folgende Kategorien eingeteilt werden:

- I. Volkslied-Texte (ganze oder fragmentarische)
- II. Melodische Linien, gesungen auf verschiedenen Lauten
- III. Schlagzeug

- I. Volkslied-Texte (ganze oder fragmentarische)

Wenn wir den dramatischen Verlauf näher betrachten, sehen wir, dass die Textauschnitte nach bestimmten Kriterien vorgenommen wurden:

- Vermeidung aller naturalistischen Anregungen
- Klangfülle mancher Wörter
- Präsenz von außergewöhnlich schönen Bildern mit großer Strahlkraft

Die Volksliedtexte wurden folgendermaßen eingesetzt:

1. Durch Synchronisierung des Textes
 - rhythmische Rezitation als Ergebnis der metrischen Betonung der Wörter
 - Rezitation nach vorgegebenem Rhythmus
 - fast-perkussiv, skandiert auf gleicher Höhe nach vorgegebenem Rhythmus
 - kräftiges Skandieren, die Stimme bildet einen Bogen zwischen den Extremen
 - gesungen nach melodischen Formeln mit geringem Tonvorrat
 - Verwendung von Akkorden, die streng determinierte Höhenverhältnisse diatonischer Natur beinhalten
 - lange, gleichbleibende Töne im Unisono oder Oktavabstand
2. Ohne Synchronisierung des Textes
 - monotone Rezitation, ausgehend vom hohen Register bis zu dem tiefen
 - Murmeln auf tiefen Tönen („wie eine Litanei“)
 - Flüstern in sehr tiefen Registern mit Überlappung obsessiver Wiederholungen verschiedener Wörter
 - Rezitieren auf unterschiedlichen Tonhöhen, die melodischen Elemente vage andeutend
 - Skandieren, nach einem vorgegebenen Rhythmus, von klangvollen Wörtern, deren nichtsynchrone Vokale eine große rhythmische Komplexität erzeugen

- Rezitierweise *recto tono*
- kleine Polyphonien (durch pre-pentatonische und pentatonische Formeln)
- die einen großen Prozentsatz von Aleatorik enthaltenden Strukturen, in denen jede Stimme die fünf Texte, die sie zur Verfügung hat, deren Anweisungen mehr oder weniger streng respektiert. (Es ist der Moment, in dem die Saalpercussion eingreift und die Komposition auf ihren Höhepunkt zugeht: die Synchronisierung aller Stimmen in *ff*)
- und natürlich die unterschiedlichsten Kombinationen von Überlappungen der erwähnten Vorgangsweise

II. Melodische Linien, gesungen auf verschiedene Laute

- steigende, chromatische Linien, mit Glissando zwischen den Gerüsttönen
- Wiedergabe verschiedener Laute auf derselben Tonhöhe
- abwechselnde Vokale auf einer Linie mit gemischten Konturen, in der melodische Zellen immer wiederkehren

III. Schlagzeug

- Klänge, erzeugt von Schlaginstrumenten
- Händeklatschen, Fußstampfen, Schnipsen

Die Form betreffend: Wegen der vertikalen und horizontalen Aleatorik sowie der zahlreich nacheinander folgenden Strukturen, die sich durchdringen, kann in dieser Komposition von keinem absoluten Schema die Rede sein. Wenn wir jedoch die Dramaturgie betrachten, kann eine Form des Typs A B C D nachvollzogen werden. Sie folgt einem Rhythmus, der durch Sekundenangaben strukturiert ist. Die angegebene Gesamtdauer beläuft sich auf 8' 30''; dieser Zeitrahmen kann von Aufführung zu Aufführung sehr flexibel gehandhabt werden.

Die kleinen Buchstaben im ersten Abschnitt (A) bezeichnen Mikrostrukturen (zum Beispiel: nur Rezitieren – mit oder ohne Synchronisation – nur Singen usw.). Abschnitt A enthält also:

Abschnitt A

- a Rezitativ, vorgetragen von einer einzigen Stimme – sehr farbig;
- b Heterophonie (aufsteigende Richtung, reduzierter Ambitus);
- c gemischte Struktur (simultanes Rezitieren und Singen);
- d verstärkt (durch das allmähliche Anheben der klanglichen Dichte);
- e die Stimmen verwandeln die gesungenen Laute allmählich in Rezitieren;
- d nur Rezitation, nicht-synchronisiert (in absteigender Richtung, *descrescendo*, während sie sich im Gemurmel des Saals verliert).

Abschnitt B

- e Rezitation mit Synchronisierung der Wörter;
- c
- e → c

Abschnitt C

d → c

f gesungen (auf pre-pentatonischen Formeln);

g Überlappung zweier Texte, getrennt synchronisiert auf je drei Stimmen (von tief zu hoch und umgekehrt)

d → c → f

h ein einziger Laut, der sich verliert, während er von je einer anderen Stimme übernommen wird;

f synchronisiert;

c

d (Percussion aus dem Saal wird zugefügt)

e

i verschiedene Silben werden artikuliert auf einen vorgegebenen Rhythmus auf konstanter Tonhöhe

h ein einziger Laut (den alle Stimmen simultan aufnehmen und so lange halten, bis sie in die nächste Struktur übergehen);

f gesungen (Kombinationen nach pre-pentatonischen und pentatonischen Formeln)

h Einstimmigkeit aller sechs weiblichen Stimmen plus die Oktave des Basses; *perdendosi*.

Diese schematische Übersicht ist natürlich unvollständig und letztlich auch künstlich. Wie ich schon sagte, die meisten dieser Strukturen überschneiden sich, leiten sich ganz natürlich voneinander ab und bilden Schnittstellen. Ihre Einengung in ein gewisses Muster soll nur der allgemeinen Orientierung dienen für all jene, die diese Musik von außergewöhnlicher Qualität noch nie gehört haben. Die Originalität, mit der das Werk seine Essenz aus dem faszinierenden und vor Leben strotzenden Volksgut herleitet, die moderne Art der Auswertung dieser einfallsreichen Kunst zeigen uns, dass Myriam Marbe ein kreativer Geist ist, voll sprudelnder Ideen, auf der Suche nach Erneuerung ihrer künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten, die von unverbrauchter Frische sind. Dies kann in der Sicherheit, mit der sie in ihrer Komposition die Strukturen aufbaut und kombiniert, nachvollzogen werden. Nichts Expressionistisches, nichts Melodramatisches: Sie geht sehr sparsam mit dem reichen Repertoire der ihr verfügbaren technischen Möglichkeiten um. Dabei entsteht eine Musik, die sich auf das Wesentliche beschränkt, lebensfähig und tief menschlich.

Jeremias Schwarzer

Myriam Marbe – Musik für den Durst der Erde

1 Lernen durch Zusammensein – Begegnungen mit Myriam Marbe

Als ich im Jahr 2000 als junger Dozent an der Nürnberger Musikhochschule ein Symposium über Myriam Marbe veranstaltete, geschah dies zunächst aus einem Gefühl der inneren Verbundenheit heraus. 1995 war ich als Blockflötenstudent in Zürich von der gemeinsamen Freundin Anne-Marie Wirz mit Violeta Dinescu bekannt gemacht worden, die mich in der ihr eigenen Großzügigkeit auch mit Myriam Marbe bei einem ihrer Besuche in der Schweiz zusammenbrachte. Dies führte zu verschiedenen Begegnungen in der Schweiz, Deutschland und Rumänien und schließlich auch zu dem Stück, das Myriam Marbes letztes Stück werden sollte. Sie starb 1997, noch bevor sie dem Blockflötentrio, das für unser damaliges Ensemble entstand, einen Namen geben konnte. Ihre Tochter Nausicaa nannte das Werk dann *Renaissance* – ihre Idee dabei war, dass die Komponistin durch Aufführungen ihrer Werke immer „wiedergeboren“ wird.

Obwohl es also rückblickend nur erstaunlich wenige Jahre waren, die wir uns kannten, sind mir verschiedene Begegnungen mit Myriam Marbe eindrücklich im Gedächtnis geblieben:

- Ich erinnere mich an eine Probe zu ihrem *Requiem* in einer Schweizer Kirche: Sie bestand darauf, dass ich neben ihr sitzen, mit ihr zusammen in die Partitur schauen und meine Meinung sagen sollte.
- Ich erinnere mich an ihr Haus in Bukarest, an ihr altes Auto, einen Opel, bei dem die Kupplung kaputt war, für die es damals in Rumänien keine Ersatzteile gab, so dass jedes Anfahren an der Ampel zunächst mit Bocksprüngen des gesamten Fahrzeugs begann.
- Ich erinnere mich an einen Abend in der Wohnung ihres besten Freundes, des Komponisten Anatol Vieru in Bukarest, wo zahlreiche Köstlichkeiten von rumänischen Verwandten vom Lande aufgetischt wurden und wir Vieru wie kalligraphisch gemalte Partituren bewunderten.

Aus heutiger Sicht rückblickend erstaunlich war die Selbstverständlichkeit, mit der Myriam uns junge, unerfahrene MusikerInnen in ihren Freundeskreis, ihre musikalische Familie aufnahm. Telefonate mit ihr führte man zunächst nicht über die Musik,

sondern über alles, was das Leben betraf: Schönes und Schwieriges. Ihr allererster Satz zu mir am Telefon lautete: „Reden wir nicht von Musik! Wie geht es Ihnen?“ Sie konnte ziemlich böse werden, wenn man sie nicht über wichtige Lebensereignisse informierte oder wenn man Möglichkeiten, sich zu begegnen, nicht wahrnahm. Das war kein „Kontrollwahn“, sondern sie wollte mittragen, mithelfen und im Leben ihrer Freunde da sein. Dazu gehörte auch, dass man sich sah, auch wenn es gerade kein konkretes künstlerisches gemeinsames Projekt gab. Sie verknüpfte dann auch „ihre“ Musiker untereinander: Die Freundschaft zu Thomas Beimel blieb noch 20 Jahre bis zu seinem frühen Tod bestehen, und es schwang da auch immer mit, dass wir gemeinsam „mit zu Myriam gehörten“.

Sie trug an der Melancholie, die sie umgab und die von nicht guter Gesundheit und von einem schweren Leben erzählte, aber diese schien im Kontakt mit Menschen nie die Oberhand über sie zu gewinnen. Sie war wirklich interessiert an einem – das spürte man, und da war immer diese untergründig präsente Weisheit, ihre Lebensklugheit, viel Humor und eine große Willenskraft, die zusammen eine faszinierende Energie ausstrahlten. Man wusste immer, dass man sich in der Gegenwart einer wirklich bedeutenden und umfassend gebildeten Künstlerin befand, auch wenn sie sehr darauf bedacht war, ihre viel größere Perspektive niemals einschüchternd wirken zu lassen. Für mich als jungen Anfänger auf der Konzertbühne war es immens wichtig, in der Gegenwart einer solchen Künstlerinnen-Persönlichkeit sein zu dürfen. Durch ihre Offenheit und Gesprächsbereitschaft war zu spüren, was ein viele Jahre dauerndes Künstlerleben sein kann, welcher geistige Horizont, welcher Fleiß, Leidenschaft und gleichzeitige Bescheidenheit für ein solches Leben wesentlich sind – bei allen Brüchen und Verletzungen, die das Leben bei jedem bewirkt.

Und ein wesentlicher Aspekt war Mut: Mut, unter schwierigen Bedingungen weiterzuleben, Mut, die nächste künstlerische Aufgabe zu akzeptieren. Ihr künstlerisches Credo für ihre Musik, das sie selbst formulierte, ist entsprechend genauso bescheiden und gleichzeitig selbstbewusst, wie sie war: „Ob gut oder schlecht: das bin ich, und ich habe den Mut, es euch zu zeigen“.

2 Nicht von gestern, nicht von heute: Zeitlose Symbolik in Myriam Marbes Musik

Bei der Organisation des Symposions an der neu gegründeten Nürnberger Musikhochschule war es erstaunlich, wie viele Studierende und Lehrende sich sofort mit dieser Musik beschäftigen wollten, die zum Teil nur in Autographen und nicht gut lesbaren Kopien zur Verfügung stand. Die Themen der Stücke, ihre Klanglichkeit, die interessanten Besetzungen, vor allem aber die in ihnen lebendig wirksame künstlerische Energie riefen sofort unmittelbares Interesse hervor. Die auf CD veröffentlichten Konzertmitschnitte geben ein gutes Zeugnis davon, dass aus einer ganz „normalen“ Musikhochschule eine Fülle an schönen Aufführungen entstehen konnte. Die Inspiration dazu entstand nach meiner Wahrnehmung aus der Musik

selbst: Ihre einzigartige Verbindung von Tradition und Moderne, von Kunst und Spiritualität, von Lebendigkeit und Kreativität ist „echt“, und die Musikerinnen und Musiker reagierten darauf unmittelbar.

The image shows two systems of handwritten musical notation for the piece 'Timpul regăsit' by Myriam Marbe. The first system is in 4/4 time and features six staves: Soprano (S), Blockflöte (F), Violin I (V1), Violin II (V2), Viola (V3), and Cembalo (C). The Soprano part has a circular stamp 'MARBE NACHLAG' above it. The music is marked with dynamics like 'pp', 'cresc.', 'ben f', and 'f', and includes the instruction 'longa possibile per pendendosi'. The second system continues the piece, with the Cembalo part marked 'mf' and 'cresc. molto'. The score is written in a clear, handwritten style with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Abb. 1: Myriam Marbe, *Timpul regăsit* [Die wiedergefundene Zeit] für Sopran (oder Tenor), Blockflöte, drei Violinen, Alt-, Tenorgambe und Cembalo], 1982, S. 1

Das „Echte“ besteht nach meiner persönlichen Wahrnehmung darin, dass diese Musik mit Elementen arbeitet, die „menschliche“ und ebenso „natürliche“ Prinzipien beinhalten und die wir unmittelbar als wirksam erleben: Wie diese Musik klingt und sich anfühlt, hat etwas mit uns und mit dem Leben zu tun.

Was könnten das für „Grundelemente“ sein, die wir so natürlich und schlüssig mit uns selbst in Verbindung bringen können?

Anhand einiger immer wiederkehrender Aspekte der Musik von Myriam Marbe sollen im Folgenden einige dieser Elemente skizziert werden. Konkret beziehe ich mich dabei mehrfach auf ihr Werk *Le temps retrouvé*, aber so oder so ähnlich lassen sich diese Merkmale auch in vielen anderen ihrer Stücke finden.

Die unendliche Linie

In ihrem Stück *Le temps retrouvé* entwickelt Myriam Marbe ihre Musik aus den horizontalen Linien, Modi und Patterns des byzantinischen Gesangs. Es stehen nicht funktionsharmonische Konstruktionsprinzipien im Vordergrund, sondern die mäandernden Melodielinien verschränken sich in immer wieder neuen Kombinationen. Die Harmonie / Tonalität ist fließend und besteht aus modalen Feldern, die sich verschieben und ineinanderfließen.

Die Hörenden erleben das Stück quasi in „Echtzeit“: Instrumentale und vokale Klangfarben erscheinen, erhalten Gestalt, verklingen, andere kommen hinzu, Motive entfalten sich als lebendige Zellen immer wieder neu, eins aus dem anderen.

Zeit

Eine solche Musik, die formal nicht von den Abläufen harmonischer Spannungszustände geprägt ist, geht entsprechend völlig anders mit dem Prinzip der Zeit um: In den kreisenden Melodien scheint die Zeit oft still zu stehen. Die Linien schwingen manchmal mit solcher Ruhe aus, dass man sich in einer Improvisation zu befinden glaubt. Fast verschwundene Fäden werden wieder aufgenommen und ähnlich den losen Enden eines Netzes weitergeknüpft. Dies könnte unendlich so weiter gehen, ähnlich den Mustern byzantinischer Mosaik. In den alten Modi und ihren Symmetrien schwingt etwas mit, das alle Epochen verbindet – auch dies ein Aspekt von Zeitlosigkeit.

Ohne Anfang und Ende

Am Ende von Myriam Marbes Werken gibt es keinen Doppelstrich: Die Musik wird sozusagen nicht begrenzt, hört nicht auf, ihre Schwingung klingt fort. Dies bedeutet auch, dass diese Musik oft auch keinen Anfang kennt: die Werke scheinen sich aus dem Unhörbaren heraus zu entwickeln und wieder ins Unhörbare zurückzukehren. Sie folgen damit dem zyklischen Prinzip des Werdens und Vergehens, einem Urprinzip der Kreativität.

In Werken, die dieses erfahrbar machen, fühlen wir uns „zu Hause“ – sie verbinden uns mit unserem instinktiven Verständnis von Werden und Vergehen.

Handwritten musical score for "Timpul regăsit" by Myriam Marbe. The score is written on ten staves. The top staff is for voice, with lyrics "poez nouă" and a "43" above it. The second staff is for flute. The third staff is for clarinet, with the instruction "improvizată (cu jocuri pe sol)". The fourth staff is for bassoon, with the instruction "continuă tremolo + adăuga jocuri pe sol". The fifth staff is for oboe, with the instruction "tace iar apoi sol (cu jocuri)". The sixth staff is for horn, with the instruction "tace iar apoi sol". The seventh staff is for trumpet. The eighth staff is for trombone. The ninth staff is for tuba. The tenth staff is for double bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "piu p" and "pfortandos." There is a circular stamp in the bottom right corner that reads "MARBE" and "1982". Below the score, there is a box containing "MM 1982/1" and a signature "Marbe" with the date "Bucuresti 4. III 1982".

Abb. 2: Myriam Marbe, *Timpul regăsit*, Ende der Partitur;
 (die schriftlichen Hinweise geben an, dass die Instrumente einen gemeinsamen Treffpunkt auf dem
 Ton G ansteuern und schließlich erreichen, auf dem das Stück ausklingt (leere G-Saite und Flageoletts)

„Rubato“ und Zusammenspiel

Ähnlich wie in der Musik von Violeta Dinescu gibt es bei Myriam Marbe ein „prinzipielles“ Rubato, das immer präsent ist. Neben präziser Notation gibt es genauso präzise Anweisungen, dass die Parameter zueinander immer in einer fein balancierten, aber fließenden Beziehung zu stehen haben. „Rubato“ ist dafür ein fast zu einfaches, bzw. irreführendes Wort: Die Schwingungsvorgänge der Klänge und Phrasen haben ihre jeweils eigenen inneren Gesetze, die nur durch wache Aufmerksamkeit für alle Aspekte des Musizierens in Beziehung gebracht werden können.

Die Bratschensoli, die in unserer Aufnahme von *Le temps retrouvé* der viel zu früh verstorbene Thomas Beimel spielt, sind ein gutes Beispiel für dieses „rubato“: mal klingen sie wie ein altes griechisches Instrument mit einer speziellen Mischung von Klang und Geräusch, mal wie eine sich selbst immer wieder suchende und findende Improvisation, mal wie ein Anfangsmotiv (das immer wieder unvermutet innehält) oder eine Schlussphrase (die dann aber immer wieder mit dem Verklingen zögert und dabei neues hervorbringt). Jedenfalls ist man als Musiker, aber auch als Hörer immer gefesselt von der im Beziehungsgeflecht von Partitur und Aufführung sich ereignenden Dringlichkeit, in diesen beweglichen Strukturen den für diesen Moment richtigen Klang zu finden. Myriam Marbes Rubato ist eines des höchst aufmerksamen Suchens und Findens des richtigen Moments.

Diese Suche nach dem richtigen Moment, der unwiederholbaren momentanen echten Präsenz in der Multidimensionalität der Beziehungen weniger Töne mit der Aufmerksamkeit der Spielenden und Hörenden verbindet Myriam Marbe u. a. mit György Kurtág, der hochachtungsvoll von ihr als eine der „großen Komponisten“ sprach.

35 36 37

1 *Allegretto*
poco f

2 *(IMP pont)*

3 *(Lento)*
mf
pizz IMP
pp
come tempo and.

4 *in rilievo*
detache'

38 39 40

1 *"Trimbifa cea cu aur ferecata..."*
40 teretismos poco f (non troppo)
pizz IMP

2 *ord.*
mf
pizz IMP
pp pont

3 *IMP*
pendendosi

4 *ped.*

5 *Soflo voce*
3 IMP
pend en do si

Abb. 3: Myriam Marbe, *Timpul regăsit*, S. 21

„Material“ und Lebendigkeit

Das musikalische Material ist dabei durchaus nicht „simpel“ – im Werk *Le temps retrouvé* gibt es eine Fülle mikrotonaler Elemente, „moderner“ Spieltechniken und anspruchsvoller Rhythmen, die ein Hin- und Herschwingen zwischen Präzision und improvisatorischer Freiheit im Zusammenspiel beschreiben. Die musikalischen Parameter bleiben dabei nie bloß „Material“, das nach vorher festgelegten Prinzipien „verbaut“ wird, sondern die Komponistin hat ihnen auch schon einen Entfaltungsraum mitgeschrieben, der es dem musikalischen Kunstwerk erlaubt, sich mit Prinzipien der Lebendigkeit im jeweiligen Moment der Aufführung zu verbinden: Zusammenspiel, „Timing“ der Phrasen, Momente der Beschleunigung und Beruhigung haben so immer einen Spielraum, der den stimmigen Moment ermöglichen kann. Die zahlreichen Fermaten ermöglichen den MusikerInnen, im Nachklang mit der Resonanz des jeweiligen Aufführungsortes in Kontakt zu sein und damit bewusst arbeiten zu können.

Symbol, Ritual und Aufmerksamkeit

Symbol und Ritual bilden in Myriam Marbes Musik keine Abkehr von intellektuellen Prinzipien, sondern verweisen auf eine tiefere Ebene der Erkenntnis. Ein Ritual als spirituelle Gemeinschaftserfahrung lebt von der sorgsam Wiederholung dessen, was allen Anwesenden vertraut ist. Die Wiederholung der Handlungen ist kein Selbstzweck, sondern bildet durch das Einverständnis und die innere Beteiligung der TeilnehmerInnen den leeren Raum, in dem das Heilige präsent werden kann.

Der musikalische Raum, der entsteht, wenn Werke mit den hier genannten Prinzipien aufgeführt werden, kann zu einer Atmosphäre von gleichzeitiger Stille und Aufmerksamkeit führen. Das Publikum erlebt die Musik unmittelbar als Wahrnehmungskunst und begleitet ihre Entfaltung in der Zeit wach und bewusst.

In ihrem Werk *Le Temps retrouvé* greift Myriam Marbe auf die Prinzipien von Ritual und Symbol zurück und übt diese gleichsam durch den Ablauf ihrer Komposition während der Aufführung mit dem Publikum ein: Die Prinzipien von Wiederholung, Entstehen und Vergehen und der oben beschriebene Umgang mit den symbolischen Parametern wie Zeit, Linie und endlosem Gewebe können in einer sorgsam Aufführung eine starke meditative Wirkung entfalten. Eine bestimmte Zeiterfahrung wird hier tatsächlich wieder spürbar: *Le temps retrouvé*.

3 Für den Durst der Erde: Myriam Marbes Kunst als Inspiration

Myriam Marbe wusste in ihrem letzten Lebensjahr 1997 noch nichts über die heute so akuten Symptome unserer sich selbst zerstörenden Zivilisation. Dass die Krise unserer Zeit aber auch wesentlich eine spirituelle ist, war ihr schon damals sehr wohl bewusst, denn ihre Kunst und ihre Individualität hatte sich täglich im totalitären Regime Rumäniens zu behaupten.

Ihr Alltag war geprägt von Kreativitätsfeindlichkeit und teilweise systematischer persönlicher Bedrohung. Dass sie Wege fand, ihre künstlerische Arbeit weiterzuführen und ihre schöpferische Tätigkeit nicht ersticken zu lassen, hatte sicher auch mit ihrer Fähigkeit zu tun, Kreativität nicht nur als persönlichen Ausdruck zu verstehen, sondern mit ihren spirituellen Wurzeln in Verbindung zu bringen. So konnte in teilweise bedrückenden persönlichen Umständen immer wieder auch ein Weg offen stehen, Kunst als symbolischen Akt zu begreifen und auf diese Weise Freiräume zu finden, die den staatlichen Kunstkontrolleuren entgingen. Namentlich bei KünstlerInnen mit jüdischen spirituellen Wurzeln wie Myriam Marbe sind zudem oft Spiritualität, Lebensklugheit und Lebenslust nicht voneinander zu trennen – sie selbst adressiert in ihrem *Requiem* Marc Chagall, dessen Werke ebenfalls neben aller kompositorischen Meisterschaft voller Symbole und Verspieltheit stecken. Der Cellist Gregor Piatigorsky erzählt folgende Szene: „Man fragte Chagall: Warum fliegen Ihre Pferde? Er antwortete: Ich weiß es nicht.“ Natürlich verweist Chagall damit auf die Ebene der Intuition, die mit dem mentalen Wissen allein nicht zu begreifen ist. Die Sprache der Symbole ist vieldeutig und verbindet Epochen, Erkenntnis- und Bedeutungsebenen.

Myriam Marbes Beschäftigung mit den „alten“ Themen, die epochenübergreifend von Bedeutung sind, verbinden also das zutiefst menschliche (s. o. ihr eingangs erwähntes Interesse an Menschen und ihre tiefe Fähigkeit zu Freundschaft) mit einem Verständnis von Kunst, das weit über den „persönlichen“ Ausdruck hinausgeht.

In ihrem Schaffen ist sie einen Weg gegangen, der weder die Traditionen der westlichen Kunstmusik oder die Ausdrucksformen der Moderne verleugnet noch das Erbe des Altertums oder die dörflichen Rituale: All diese Ebenen wirken im Gewebe ihrer Kreativität zusammen.

Das damit in ihrer Musik präsenzierte Zusammenwirken von traditionellen, zeitgenössischen, persönlichen und symbolischen Elementen kann sicherlich ein wichtiger Hinweis für aktuelles und zukünftiges Musikschaffen sein: In einer Zeit, die immer weniger Rituale kennt, kann es eine selbst gestellte Aufgabe von KünstlerInnen sein, durch ihre Werke Aufmerksamkeitsräume zu schaffen, die das Lauschen auf die innere spirituelle Stille mit den Prinzipien der Lebendigkeit und aktuellen künstlerischen Ausdrucksformen in Verbindung bringen. Die künstlerischen Resultate dieser Suche nach einer Verbindung dieser Ebenen könnte möglicherweise für viele Menschen von Bedeutung sein, die zur Zeit zu manchen künstlerischen Elfenbeintürmen wenig Zugang finden.

Der große Komponist Rolf Riehm, der sich in seinen Werken immer wieder mit den Mythen beschäftigt, die die Grundlage unserer Zivilisation bilden, bringt deren Bedeutung auf den Punkt: „In Zeiten der Krise muss man zusammenkommen und sich die alten Geschichten erzählen“.

Myriam Marbe war eine dieser Geschichtenerzählerinnen.

Wir sollten oft zusammenkommen und ihrer Musik gemeinsam lauschen.

Michael Heinemann

Anfangen als Prinzip

Zu Myriam Marbes *Ecoul unui omagiu* für Violine und Klavier¹

Ein Anfang, nicht von Ungefähr: Schwer, einen durch doppelten Vorschlag bestimmten Ton nicht als akzentuierte Zeit zu hören. Doch bildet kein Metrum sich aus in der unbestimmten Wiederholung eines vereinzelt Klaviertons in hoher Lage, der Wechsel kurzer und langer Werte unterliegt weder Ordnung noch Gesetz. Unbestimmt bleibt zudem eine harmonische Kontextualisierung. Ein erstes Intervall vermeidet durch unmittelbare Alteration die Definition eines Tongeschlechts, und ein dritter Ton, nun in überweitem Abstand des Basses, markiert ein Fundament, das einen verminderten Septakkord suggerieren könnte, wäre denn der addierte Dreiklang stabil. So aber ist das Ferment eines dominantischen Akkords, der sich sukzessiv formierte, nur Erinnerung einer Funktion, die sich mit ersten Takten eines Stückes konventionell verbindet.

Und doch hat sich, beiläufig, unmerklich fast, nichtsdestoweniger dezidiert, thematisches Material konfiguriert: Repetitionen, die Eigenwert gewinnen, weil sie keinem Metrum subordiniert sind, das unscheinbare Motiv eines doppelten Vorschlags, dessen Ziel nicht präzisiert definiert ist, indem der adressierte Ton oktavversetzt eintritt. Übergroße Intervalle, die fallend den Ambitus der Tastatur erschließen, werden aufgefangen durch eine Chromatik, die als deren Umkehrung aufzufassen ist. So wie aufsteigende Halbtöne ein Melos ahnen lassen, erschließen große Septimen Tonräume, die Platz machen für den Eintritt des zweiten Instruments. Dessen Material ist kaum weniger sorgsam konfiguriert. Leise, aus dem Nichts heraus, im vorsichtigen Aufstrich der Einsatz eines ersten Geigentons, der geeignet ist, den Spaltklang des Partnerinstruments zu vermitteln. Auch harmonisch: Das *c* vervollständigt die ersten drei Klaviertöne virtuell zum verminderten Septakkord (und bestätigt mithin die Reminiszenz an funktionale Prinzipien einer Introdution). Und doch ist seine genaue Ausformung mehr als ein Abschluss, indem seine interne Bewegung thematische Relevanz gewinnt. Das Tremolo rekurriert auf die Iterationen der vorangehenden Klaviertöne, ähnlich irrational, doch durchs notierte Accelerando metrischer Unverbindlichkeit entgegnet, intensiviert durch eine Mikroynamik und

1 Für Violeta Dinescu zum 13. Juli 2018.

dezidiert mit einem Abstrich gerundet. Das in diesem Einzelton gespeicherte Potenzial wird in den folgenden Phrasen entfaltet. Der Ansatz aus dem dynamischen Nichts ist nur wenig variiert, das Crescendo nun durch die doppelte Quarte ins Melodische verlagert, der Akzent des Abstrichs in einer Sechzehnteltriole gefasst, die zugleich das Motiv des Vorschlags umkehrt; dass sich die Pendelbewegung auf wenige Töne stützt – auch die nächsten Phrasen der Violine markieren stets dieselben Strukturtöne –, nimmt Bezug auf die Tonwiederholungen einer Begleitung, die ganz ähnlich das bislang exponierte Material variiert, ohne dass dessen Identifizierbarkeit litte. So definiert das Klavier in diesem ersten Teil auch weiterhin lediglich einen Klangrahmen, den die Violine, weitestgehend auf Quartintervalle sich beschränkend, nun sukzessiv ausfüllt. Dass die genaue Zuweisung der einzelnen Töne an die beiden Instrumente und ihre Register auch dodekaphonen Prinzipien geschuldet ist, bezeichnet nur die konstruktive Innenseite einer Introdution, deren Aufgabe es ist, mittels des Klaviers einen Horizont zu eröffnen, vor dem die Violine Spielräume gewinnen kann. Was in einer Solophrase, durch *molto rubato* akzentuiert, gelingt.

Konventioneller Dramaturgie entsprechend, wäre nun, nach solcher Zurüstung, Gelegenheit, ja Verpflichtung zur Exposition eines prägnanter noch artikulierten Gedankens, der thematische Relevanz beanspruchen könnte. Nichts dergleichen geschieht. Zumindest nicht in einer Weise, die einen veritablen Hauptsatz kennzeichnete. Vielmehr setzt die Violine neuerlich mit jener Phrase an, die sie nun schon mehrfach präsentiert hatte. Freilich um einige Nuancen bereichert, die darauf verweisen, dass nicht Kontrast, sondern Weiterentwicklung das Prinzip kompositorischer Arbeit sein wird. So erscheint die Kombination zweier Quartan als strukturbildender melodischer Rahmen beibehalten, doch durch chromatische Nebennoten vermehrt, deren enorme Bedeutung nun für die Konfigurierung des ersten Abschnitts ebenso unterstrichen wird wie die Gedanken von Tonwiederholungen und Vorschlägen über das markante Intervall einer großen Septime hinweg. Der melodischen Selbstständigkeit der Geige korrespondiert eine Beschränkung des Klaviers auf die Folie eines Mehrklangs, konsequent aus einer Schichtung vieler Quartan konzipiert; doch können einzelne Töne dieses Akkords bewegt werden: chromatisch, in Pendeln oder Trillern, deren Intensität der Oszillation variiert. Solchermaßen einen ganzen Akkord zum Flimmern zu bringen, bezeichnet auch dynamisch einen ersten Kulminationspunkt des Stückes: wiederum als Doppelpunkt, der das Klavier auffordert, ein Solo vorzustellen. Tatsächlich wird in der Quartan-schichtung einer Oberstimme ein zentrales Motiv der Geige aufgenommen, doch bleiben die Tasten gehalten, als gäbe es kein Sostenuto-Pedal; irrational wechselnde Einzeltöne im Zusammenklang sorgen für dessen interne Bewegung und verleiten dazu, Obertönen nachzuhören.

Ein oktaviertes *C* im Bass, unmittelbar gefolgt vom (repetierten) *e*““ des Diskants, ist Rekurs auf den Anfang, funktional nur ein Scharnier. Bereits bekannte Momente werden erinnert und neu kombiniert: die chromatische Mittelstimme nun in der

Geige, das Quartpendel im tiefen Register des Klaviers, Vorschläge und Repetitionen in allen Lagen. Dass die Tonhöhenklassen identisch bleiben, erleichtert Identifikation und Rückbezug. Indem zugleich die disparate Rhythmik des Anfangs sukzessiv nivelliert wird, gewinnt die Vertikale Dominanz. Intervalle und Akkorde sind nun nicht mehr als Resultat von Polyphonie verstanden und auch nicht mehr durch Triller und Tremoli intern in Bewegung gehalten.

Der Prozess, Töne zeitlich zu koordinieren, selbst wenn in der Seitenbewegung Gewicht und Bedeutung der Einzelstimme verringert werden, ist im nächsten Abschnitt deutlich intensiviert. Über weite Strecken sind die nun melodisch präzisieren, mithin zu Motiven, ja Themen gerinnenden chromatischen Fortschreitungen und Quartpendel in der Geige zweistimmig gehalten; das Klavier wird diese Vermehrung des Klangvolumens noch erheblich steigern, indem es das Prinzip solcher Auffächerung seinerseits erweitert. Vier-, gegebenenfalls siebenstimmig kulminieren homorhythmisch gefasste Tonballungen in einem Klaviersatz, dem dichte Akkordtremoli weitere Fülle verleihen.

Momente des Heterophonen, mit denen die Unabhängigkeit der beiden Instrumente akzentuiert worden war, sind nun in einer Faktur aufgehoben, die den quartbasierten Motiven der Oberstimmen eine gänzlich anders konstituierte Bass-Stimme gegenüberstellt. Quint-/Sextolen als verbindlich gefasste Vorschläge alternieren in einem Bicinium von Subbässen, deren komplementärhythmische Anlage auch den Gedanken der Tonwiederholungen aufgreift. Mithin sind auch hier alle eingangs exponierten Parameter präsent, freilich wiederum neu konfiguriert. Und indem nach der dynamischen Kulmination einerseits die Violine das Moment des Vorschlags motivisch untersetzt, andererseits der Klavierbass eine rhythmische Pointierung übernimmt, die den Oberstimmen vorbehalten war, wird eine weitere variative Verarbeitung von Motiven und Ideen erkennbar, die funktional eine Durchführung ausmacht.

Unter diesen Vorzeichen ist auch der nächste Abschnitt leicht als neue Konfiguration bekannter Ansätze zu fassen. Nun rückt jene chromatische Führung ins Zentrum, die seinerzeit der Mittelstimme zugewiesen war; der Gedanke der Verschiebung einzelner Töne innerhalb eines Akkordgefüges, auch dies bereits mehrfach gezeigt, wird nun mit dem Motiv der Tonwiederholungen verbunden. Zugleich etablieren die metrisch präzisieren Schläge einen Satzcharakter, der nicht nur der Begleitung dient, sondern im Wechsel binärer und ternärer Elemente einen tänzerischen Duktus evoziert – unterstrichen noch durch eine Violinstimme, die nun ihrerseits mit weiten Septimen einen Rahmen schafft. So offensichtlich die motivische Kohärenz ist, so variabel die Funktion, die den unterschiedlichen Elementen zukommen kann. Rahmenbildung und Ostinato, melodisch akzentuierte Hauptstimme und pointierte Motivik korrelieren weniger, als dass sie alle *eo ipso* als Parameter aufgefasst werden, die in den Prozess konziser kompositorischer Arbeit einzubeziehen sind. Nicht weniger zeigt der letzte Teil des Stückes, auf den ersten Blick eine

Reprise. Doch hat der variative Prozess für eine neue Verbindlichkeit gesorgt, indem die funktionale Differenz von Instrumenten, Stimmen und Lagen sublimiert wird. Das Satzgefüge erscheint harmonisiert, nicht durch eine Nivellierung individueller Charakteristika der weiterhin prägnant ausgeformten Motive. Vielmehr sind die Aktionen vermittelt, indem sie als Resultat von einer Arbeit am Material erkennbar werden, doch mehr noch durch Bezugnahmen gekennzeichnet sind, die nicht auf Kontrast und Dissoziation zielen, sondern eine Integration meinen, die ihrerseits neue Perspektiven eröffnet. Diese zu zeigen ist freilich nicht mehr Anliegen der hier vorgelegten Komposition.

Aufgewiesen werden sollte ein Prinzip, auch als Modus einer Selbstverständigung in historischer Absicht. Reflektiert wird die Möglichkeit eines Traditionen ambitioniertesten Komponierens verbundenen Stücks Kammermusik, indem nicht nur das Material, sondern auch die Voraussetzungen seiner Formung wie die Implikationen für die formale Gestaltung thematisiert werden. Die Referenzen in der Geschichte für einen solchen kompositorischen Diskurs sind leicht auszumachen, zugleich so vielfältig, dass es eines expliziten Adressaten solcher Hommage nicht bedurfte. Daher der Titel, der Namenlosigkeit nicht aus Verweigerung des Respekts gegenüber einem Individuum meint, sondern als Aufforderung, stets seiner Herkunft gegenwärtig zu bleiben und ihr Reverenz zu erweisen. Doch ist es nun zugleich notwendig, Bezugs- und Ausgangspunkte auch in ihrer funktionalen Relevanz zur Disposition zu stellen und das Anfangen als radikales Prinzip zu postulieren: ein Ort, der historisch nicht zu lokalisieren ist, sondern eine Bedingung künstlerischen Handelns meint, das sonst dem Epigonalen verfiel. So wenig dieses Agieren ziel-, gar planlos ist, so wenig hat es ein definitives Ziel. Entsprechend offen ist der Schluss von Myriam Marbes kammermusikalischer Miniatur. Die Verpflichtung zum Anfangen kann kein Ende haben.

Auf den folgenden Seiten: Myriam Marbe, *Ecoul unui omagiu* [*Echo einer Hommage*] für Violine und Klavier (o. J.).

ECOUL UNUI OMAGIU*

MYRIAM MARBE

Andante $\text{♩} = 72$

$\frac{5}{8}$
(3+2 2+3)

Violino pp poco

Piano p

mp *sen tunic*

p poco

$m.d.$

$m.s.$

$poco$ *cresc.*

$\text{poco } f$

$\frac{5}{8}$

3 + 2 + 3

* accidentii ♯ și ♭ sînt volabile pentru notele pe care le preced.

** \cup = respirație

Anfangen als Prinzip. Zu Myriam Marbes *Ecoul unui omagiu* für Violine und Klavier

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is for the Violin, featuring a melodic line with a triplet of eighth notes and a slur. The middle and bottom staves are for the Piano, with the right hand playing a series of eighth notes and the left hand providing harmonic support. Performance markings include *secco* above the piano right hand and *poco f* below the piano left hand.

The second system continues the piece. The Violin part begins with a rapid sixteenth-note passage marked *molto, e presto possibile* and *f*. The Piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active line in the left hand. Dynamic markings include *poco f* and *f*.

The third system shows the Violin playing a melodic line with some rests, indicated by wavy lines. The Piano accompaniment continues with rhythmic patterns. A dynamic marking of *ben f* is present. There are some performance instructions above the Violin staff, possibly related to trills or ornaments.

The fourth system concludes the piece. The Violin part has a final melodic phrase. The Piano accompaniment features a descending eighth-note pattern in the right hand. Performance markings include *poco decresc.*, *mf*, and *m.s.*. A section marker 'B 5' is visible above the Violin staff.

* Numărul de întreruperi și reluări ale trizurilor, ad libitum.

The musical score is arranged in systems. The first system shows the violin and piano parts. The piano part includes a *poco sf* marking. The second system features a *ben misurato* instruction, a *4* measure rest, and a *poco accelerando* marking. The third system includes a *poco più mosso* instruction and a *sizz.* marking. The fourth system shows the violin part with *arco* and *f* markings, and the piano part with *ben f* and *f* markings. The score includes various musical notations such as rests, slurs, and dynamic markings.

Anfangen als Prinzip. Zu Myriam Marbes *Ecoule unui omagiu* für Violine und Klavier

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is for the violin, featuring a 4-measure rest followed by a melodic line with a 3-measure rest and a 4-measure rest. The middle and bottom staves are for the piano, with the right hand playing a rhythmic accompaniment and the left hand providing harmonic support. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

The second system continues the musical piece. The violin part has a melodic line with a 3-measure rest. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern in the right hand and a more active line in the left hand. The dynamics are marked with *f* (forte).

The third system shows the violin part with a melodic line and a 5-measure rest. The piano accompaniment includes a section with glissandos, labeled "gliss. de albe" and "gliss. de noire". The dynamics are marked with *f* (forte).

The fourth system features a 5-measure rest for the violin. The piano accompaniment is marked with *ben f* (benignamente forte) and includes the instruction *marcato*. The dynamics transition through *poco decresc.* (poco decrescendo) and *poco meno f* (poco meno forte). The system concludes with a 5-measure rest for the violin.

Anfangen als Prinzip. Zu Myriam Marbes *Ecolu unui omagiu* für Violine und Klavier

The musical score is arranged in three systems. The first system consists of a Violin staff and a grand staff (Piano). The Violin part begins with a melodic line, marked with *pizz.* (pizzicato). The Piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with dynamic markings: *meno f*, *ritenuto*, *f*, *più leggero*, and *decresc.* (decrescendo). A 5+3/8 time signature is indicated. The second system continues the Piano accompaniment with the instruction *decrecendo sempre*. The third system introduces a second Violin staff, marked *molto rubato*, with a 5+3/8 time signature and *poco f* dynamics. The Piano accompaniment in this system includes *poco p* and *f* markings. The score concludes with a double bar line and a page number '318' written vertically on the right.

Anfangen als Prinzip. Zu Myriam Marbes *Ecoul unui omagiu* für Violine und Klavier

The image shows a page of a musical score for the piece "Ecoul unui omagiu" by Myriam Marbes, arranged for Violin and Piano. The score is written in 5/8 time and begins with the tempo marking "Tempo I".

The first system consists of three staves: Violin (top), Piano Right Hand (middle), and Piano Left Hand (bottom). The Violin part starts with a dynamic of *poco f* and *molto*, followed by a *p* dynamic. The Piano part is marked *espressivo* and *mp*. The second system continues the Violin part with a *p* dynamic and includes the instruction *pochiss cresc.* in the Piano part. The third system features a *p* dynamic in the Violin part and a *p* dynamic in the Piano part. The fourth system shows the Violin part with a *p* dynamic and the Piano part with a *p* dynamic. The score concludes with the lyrics "cu palma questi torn" and "... Ecoul unui omagiu".

Michael Heinemann

Alter Bund und neue Klänge

Zu Miryam Marbes *Arc en ciel*

Regenbogen: Seit Urzeiten das Zeichen einer faszinierenden Allianz. Von Sonne und Regen. Und der Nützlichkeit beider, sofern sie ins Gleichgewicht gebracht werden. Wenn Hitze nicht alles verdorren lässt und die Überschwemmung zerstörerisch wirkt. Im Alten Testament war der Regenbogen ein Indiz, die Flut sinke, der Zorn Gottes über die Menschen lasse nach und mit dem Licht der Sonne kehre das Leben zurück. Den Bogen in die Wolken zu setzen, sollte ein Ausdruck der Versöhnung sein – die Versicherung Jahwes, hinfort auf Strafe zu verzichten, sofern man nicht im Übermaß frevle. Eine Zusage, an der schon durch die schiere Wucht des Phänomens nicht zu zweifeln ist. Leise und machtvoll zugleich. Flüchtig in der Erscheinung, doch umso nachhaltiger in der Wirkung: gute Voraussetzungen also, das Sujet auch in der Musik aufzugreifen, die Palette des im Prisma gebrochenen Lichts in Klangfarben umzusetzen, nicht zuletzt durch avancierte Harmonik und innovative Instrumentation. Ligeti, Prokofjew oder Messiaen mögen hier als Referenzen ausreichen, die schillernden Farben des Regenbogens durch flirrende Akkorde akustisch zu illustrieren.

Myriam Marbe hingegen verfolgt in einem ihrer letzten Werke einen anderen Weg. Nicht dass das Spektrum, über das sie verfügt, zu klein wäre, dem visuellen Eindruck klangliche Gestalt zu verleihen. Doch will sie sich mit ein paar Impressionen nicht begnügen. Schon die Wahl der Instrumente für *Arc en ciel* unterläuft den konventionellen Ansatz, durch raffinierte Disposition eines vielstimmigen Klangkörpers auf sinnliche Überwältigung zu spekulieren. Zwei Flötenpartien – im Laufe des Stückes immer wieder anderen Mitgliedern der großen Instrumentenfamilie zugewiesen –, gelegentliches, äußerst sparsam eingesetztes Schlagzeug: das Gegenteil von klanglichem Aufwand, ja Exuberanz, der Verzicht auf sinnliche Stimulation zugunsten der Entwicklung einer Dramaturgie, die ausweislich einer Unzahl von ungewöhnlichen Vortragsangaben auf einem verborgenen Programm zu beruhen scheint. Zumal am Schluss, wenn die vertrauten italienischen Anweisungen nicht mehr hinreichen, den Gehalt des Werks zu fassen. Einzelne Töne „leuchtend“, „mit Liebe“ zu spielen, „ein wenig überraschend“, schließlich „schön, einfach, mit Weisheit“ zeigt jedoch auch, dass keine unmittelbar fassliche Handlung umgesetzt wird, sondern mit genuin musikalischen Mitteln eine Prozessualität ins Werk gesetzt, mit

der die Intention, Himmel und Erde, Gott und die Menschen zu verbinden, Gestalt annehmen kann.

Archaisches steht am Anfang. Ein kleines Pattern, nicht mehr als fünf Töne, die sich zu einem Viervierteltakt fügen, markiert ein Ostinato. Schlicht, auf ein einfaches, leicht fassliches Modell reduziert, als beginne ein Ritual. Wie von ungefähr (*calmo, lontano*) setzt eine Querflöte in hoher Lage ein. Ein Ton, der nicht nur ausgehalten werden soll, sondern gestaltet sein will durch die Aktivität des sich selbst beobachtenden Interpreten. Irgendwann, nach unbestimmter Dauer, senkt sich die Oberstimme um einen Halbton. Doch kein Lamento, kein Seufzer ist intendiert; das Fortschreiten geschehe nicht im legato, ohne dass die Kohärenz litte. Noch freilich ist kein Thema erkennbar, allenfalls ein Motiv. Tatsächlich folgt – das rhythmische Ostinato liefert den Impuls – ein Aufgreifen des Sekundintervalls, eine Weiterführung der absteigenden Linie, nun genauer im Metrum notiert und doch für den Hörer nicht leicht rational im Taktschema des Tempelblocks zu verorten. Zudem sind die Abstände zwischen den einzelnen Tönen sukzessiv vergrößert. Der kleinen folgt eine große Sekunde, der sich eine kleine Terz mit kurzem Abgang anschließt. Ohne dass sich ein Melos oder ein Modus ausprägte, wird ein Rahmenintervall (einer kleinen Septime) markiert, bestätigt durch eine Rückkehr zum Einsatzton, der nun zum Auftakt wird für eine gesteigerte Wiederkehr des Anfangs: volltaktig der zweite Ansatz, einen Halbton höher und intensiver vorzutragen (T. 3, *poco patetico*). Wieder steht eine emphatische kleine Sekunde unbestimmter Dauer am Anfang einer Phrase, die nun sehr viel schneller zu einer rhythmisch distinkteren Fassung findet, dabei auch mit dem Pendel einer kleinen Terz ein Melos auszuprägen versucht. So konstant das Pattern des Tempelblocks, so tastend die Erkundung von Strukturönen der Flöte, die sich sukzessiv dem Ostinato anschmiegt. Die initiale Dopplung schneller Töne wird zum Motiv, das eine Koordinierung ermöglicht. Genau in dem Moment, wo beide Instrumente harmonieren, erweist sich das Schlagzeug als obsolet (T. 13). Seine Aufgabe war es, ein Metrum verbindlich zu machen und mit ihm ein melodisches Ferment. Zugleich wird gezeigt, wie eine Koordinierung zweier Klangkörper gelingen kann: im Rekurs auf ein elementares rhythmisches Modell, das in der Version, die das Schlagzeug vorstellte, noch keine distinkten Tonhöhen determinieren kann. Indem das melodisch flexible Blasinstrument dessen Metrum übernimmt, wird eine Struktur etabliert als Voraussetzung kompositorischer Arbeit; die Parameter – hier ein hinsichtlich des Tonhöhenverlaufs indifferentes Schlagzeug, dort rhythmisch ungebundene Linien der Flöte, die erst allmählich durch die Akzentuierung von kleinen Sekunden und Terzen Konturen gewinnt – konvergieren im Motiv eines Anapästs mit melodischer Prägnanz. Diese Demonstration einer Verbindung elementarer, ja archaischer Formen des Musizierens – der simplen Iteration eines Patterns und eines improvisatorisch anmutenden Nachhörens von langen Klängen und pathetischen Halbtonfortschreitungen eines Blasinstrumentes – beschreibt einerseits die Funktion einer Einleitung als Ort der Zurechtweisung eines Materials, das bewusst elementar konstituiert wird; zum anderen wird

bereits hier die Idee eines Stückes deutlich, das darauf zielt, scheinbar unvereinbare Erscheinungsformen zu homogenisieren: ein Programm, das, im Titel metaphorisch gefasst, in dieser Einleitung nicht nur kompositorisch, als Dichotomie von Rhythmus und Melos, exemplifiziert wird, sondern zugleich auch sehr konkrete Analogien zulässt. Steht das rhythmische Pattern für eine Erdverbundenheit, so verweisen die Klänge der Flöte auf Himmel und Luft: nicht allein durch die Assoziation der Töne des Blasinstruments mit Vogelstimmen, sondern mehr noch als Abbild ungebundener Bewegung, einer Freiheit, die bereits die Vorstellung des Fliegens suggeriert. Solchermaßen zwei in ihren Spezifika vorgestellten Klangwelten als Paradigmen differenter Sphären aufzufassen, deren Ausgleich zum „Thema“ der Einleitung wird, eröffnet unmittelbar Fenster für eine hermeneutische Interpretation, die in der Werküberschrift nur skizzenhaft avisiert werden musste. „Regenbogen“ kann offen lassen, ob lediglich ein Naturphänomen als Inspiration diene – die Verbindung von Wasser und Licht in der simultanen Erscheinungsform von Regen und Sonne –, oder eine mythische Intention leitend war, ein Berühren von Himmel und Erde. Diese ihrerseits mag theologisch überhöht werden mit Verweis auf die Bedeutung, die dem Regenbogen im Alten Testament zukam. Notwendig aber ist der Rekurs auf die Bibel zum Verständnis des Stückes nicht.

Prozesse, zu solchem Ausgleich zu kommen, prägen die einzelnen Abschnitte des Stückes auch im Weiteren. Zunächst im Dialog von Quer- und Bassflöte, gestaltet als Bicinium mit motivischen Imitationen; von der elementaren Kraft des Anapästs zeugt noch die Vortragsanweisung „mit Humor“ zu einem Einsatz des tiefen Instruments (T. 19). Doch verliert sich die Virulenz rhythmischer Akzentuierung binnen kurzem, indem die beiden Instrumente zueinander finden. Im wörtlichsten Sinne eines Unisono (T. 31f), das allerdings nicht stabil ist. Zwar wird, auch dies ein explizites Erkunden von Gemeinsamkeiten, gezeigt, wie zu lang gehaltenen Tönen des einen Instruments sich das andere annähert; doch die Übereinstimmung ist noch zufällig. Der Versuch, die weiten Abstände mehrerer Oktaven zu verringern, gelingt nicht auf Dauer. Zum Einklang fehlt manches.

Hier weiterzukommen bedarf es weiterer Reduktion. Eines neuen Ansatzens, der, nicht nur um dem Titel zu willfahren, aus der Tiefe erfolgt. Gesucht wird ein Grundton, ein erster Klang, auch als Fundament eines Bogens, den er tragen soll. Zunächst wechselt die zweite Flöte ins Subbass-Register, erkundet, nun kleine Sekunden und Terzen nach oben öffnend, eine klangliche Basis. Zartes Überblasen lässt zweite Töne erscheinen – Oktaven, die das Potential idealer Konvergenz vorsichtig andeuten (T. 53). Dem kontrastiert erneut eine ungleich beweglichere erste Bass-Flöte, die versucht, einen Grundton verbindlich zu machen. Doch misslingt in Tremoli und Trillern die Etablierung eines Fundaments, erst recht eines Ausgleichs mit dem Partnerinstrument. Vielmehr entfaltet sich ein Dialog, der immer deutlicher strukturiert wird. Trug zunächst das Wechselspiel der beiden Flöten eher improvisatorische Züge – über gehaltenem Bass lotete die andere Tonräume aus –, so initiieren eine Konzentration auf gemeinsame Motive und Bewegungsmomente sowie

zahlreiche Sequenzen eine Klimax, die in die höchsten Lagen der Instrumente führt. Das „misterioso“ (T. 49, 70), aus dem diese Bögen entwickelt wurden, weicht einem Glanz, dem die Flöten allein nicht Ausdruck verleihen können. Den Zenit, kaum zufällig auch das arithmetische Zentrum des Stückes, klanglich zu illustrieren, bleibt auch der ersten Flöte versagt; Zimbeln und Triangeln übernehmen, kaum zufällig genau jenes kleine Pattern aufgreifend, das anfangs den Tempelblocks zugewiesen war (T. 85). Der Bogen, der von der Erde zum Himmel reicht, findet mithin ein vielfaches Analogon: unmittelbar im Nachzeichnen einer Bewegung, die im Wechsel verschiedener Flöten deren klangliche Grenzlagen nutzt, in der Gegenüberstellung von „erdhafter“, geräuschhafter Perkussion und „himmlischen“ Glöckchen, schließlich in der Gestaltung eines Dialogs, der trotz seiner kompetitiven Anlage immer größere Klarheit durch prägnantere motivische Arbeit gewinnt.

Die zweite Hälfte des Stückes könnte nun eine Reduktion zeigen: die sukzessive Rücknahme der Artikulation eines Materials, dessen Ausgangsgestalt auch den Schluss einer zyklisch gedachten Komposition prägte. Doch so sehr diese Konzeption dem Modell eines Bogens entspräche, dessen Enden auf derselben Ebene ruhen, um Stabilität zu erhalten, so wenig „musikalisch“ wäre ein solcher Ansatz, der nicht nur die Prozessualität kompositorischer Arbeit negierte, sondern mehr noch die Verheißung, die der Regenbogen annonciert, zu einer Utopie werden ließe, die er nach alttestamentlichem Bericht gerade nicht ist. Deshalb wählt Myriam Marbe einen anderen Weg. Sie versucht, die Schönheit der Farben zu fassen, die das Prisma des Lichts wirft, und ersetzt das Instrumentarium neuerlich. Sopranflöte und Querflöte wetteifern mit Trillern und kurzen Phrasen, und so wenig die Notation zureicht, die Bewegungsideen zu fassen, so hilflos das konventionelle Instrumentarium (T. 111). Die Querflöte wird auf ihren Kopf reduziert, und selbst der Wechsel zu einem noch höheren Duett (Sopranino/Piccolo) reicht nicht aus, für die Extreme der Farbpalette klangliche Äquivalente zu finden. Spiel- und Notationstechnik finden ihre Grenzen, und die Integration von Phonemen meint nicht nur die Steigerung von Artikulation und Ausdruck, sondern ist erneut ein Indiz für den Symbolwert einer Musik, die Assoziationen an Vogelstimmen so nahelegt, dass es der expliziten ornithologischen Referenz nicht bedarf. Dass aber der Klang mit seiner Rauheit (Roland Barthes) essentieller Parameter der kompositorischen Arbeit ist, belegen zahlreiche Vortragsanweisungen, zudem ein weiterer Wechsel zur Dizi, der traditionsreichen chinesischen Bambusflöte (T. 127): Die Integration immer neuer Farben bedarf nicht nur des Rückgriffs auf exotische Mitglieder der Flötenfamilie, sondern mehr noch auf alternative und zunehmend differenzierte Spieltechniken (*frullato, souffle*, „hörbarer Atem“ usw.).

Wie sich nun kompositorisch ein Bogen schließen lässt, wird zu einer Frage der Zeit. Denn das Potential von Instrumenten und Vortragsweisen ist nicht unendlich, und endlose Wiederholung von Ähnlichem führt nicht zur Rundung der Form. In derselben Weise, wie zu zeigen war, dass durch die Einbeziehung anderer Instrumente und innovativer Vortragsweisen das Spektrum von Klängen und Farben zu

erweitern war, kann nun durch eine Reduktion der Bewegungsintensität eine Rückkehr vorgeschlagen werden. Dazu ist der Dialog der beiden Instrumente ein umso probateres Mittel, da der früheren Exzession nun eine wechselseitige Beruhigung korreliert. So virtuos der Wettstreit geriet, so sehr gelingt es doch, ihn einzuhegen. Der Wechsel zu (Alt-)Querflöte und Bassflöte bedeutet jedoch keine Abschwächung der Farben (T. 156). Auch das „konventionelle“ Instrumentarium bietet noch Möglichkeiten klanglicher Differenzierungen, die freilich mehr auf die Haltung der Interpret*innen zielen. Und der Ausgleich gerät umso eindrucksvoller, desto expressiver kurze Phrasen waren, die es zu integrieren galt. Brutale, *barbaro* (T. 156, 158) aufbrausender Klänge weicht einem *calmo* von langen Tönen, mit denen die beiden Instrumente finaliter zum veritablen Ausgleich kommen.

Die Geschichte, die Myriam Marbe in *Arc en ciel* erzählt, ist weniger eine von Material oder Form als des Klanges selbst. Anders als in Traditionen motivisch-thematischer Arbeit konstituieren nicht entwickelnde Variation oder submotivische Kohärenz die Gestalt eines Werkes, auch der Weg vom Dunkeln zu den Sternen ist lediglich Programm der ersten Hälfte des Stückes. Das narrative Konzept, so leicht es auditiv nachvollzogen werden kann, basiert auf dem Dialog zweier Instrumente derselben Spezies, jedoch unterschiedlichster Größenordnungen und Charaktere: Konventionelle Querflöte und Bassblockflöte markieren einen Rahmen, den eine konsequente Folge von Instrumenten des Subbass-Sektors bis hin zu Sopranino und Piccolo füllen; der riesige Ambitus, der hier ausgemessen wird, wäre durch ein einziges Instrument der Flöten-Familie schlechterdings nicht zu füllen. Schon durch Wahl und Wechsel des Instrumentariums wird mithin ein großer Bogen geschlagen, der durch den Titel symbolisch aufgeladen wird. Dessen Bezugspunkte bedürften der verbalen Erläuterung nicht, die Myriam Marbe in den Vortragsanweisungen explizit macht, doch verweisen sie auf eine zweite Ebene, die subtil die Rezeption lenkt. Die ultratiefen Klänge der Subbass-Flöte „misterioso“ zu spielen, für andere Partien ein „luminoso“ vorzugeben, wird zum Indiz einer Narration, die in den letzten Takten dann überdeutlich wird. Dass hier mit „Liebe“ und „Weisheit“ lange Töne gespielt werden sollen, ist mehr als das Resultat eines Dialogs zweier Instrumente, deren Versöhnung umso weniger anstand, als kaum ansatzweise ein Konflikt von Themen oder Motiven ausgetragen wurde. Transzendiert wird mithin nicht das Material, etwa durch Dissolution, Sublimation oder ähnliche Verfahren kompositorischer Arbeit. Vielmehr hat der Klang, der Ton der Flöte selbst, seine Geschichte. Er wird *ordinario* exponiert und in der Vielfalt von Instrumenten der Flötenfamilie und der Fülle von Spieltechniken durchgeführt. Systematisch und gemäß dem Konzept einer konsequenten Staffelung der Register. Von der ortlosen Tiefe bis zum Flirren in Sphären, die sich der Wahrnehmung fast schon entziehen. Doch nicht die Eröffnung solcher Bereiche ist das Telos des Stückes und die Intention der Komponisten. Zu zeigen ist das Resultat, das solche Erfahrung einer Erkundung der Extreme zeitigt. Die langen Töne, die am Ende stehen, sollen kategorial andere sein als alle Klänge, die zuvor disponiert wurden. Nicht nur durch die Geschichte, die sie durch

ihre Dekonstruktion im Verlauf des Stückes kennzeichnet. Dazu bedürfte es solch emphatischer Vortragsangaben nicht, wie sie Myriam Marbe für die letzten Töne vorschreibt. Die Forderung nach deren bewussten Gestaltung, die sie von den Spielern erwartet, resultiert nicht nur aus der Erfahrung, dass relativ einfache auszuführende Töne am Ende eines spieltechnisch aufwendigen Stückes vielleicht allzu beiläufig gestaltet werden könnten. Sondern ist der diskrete Hinweis, die finalen Töne mögen die Summe einer Erkundung zeigen, die an die Grenzen des Klangraums geführt hatte. Von dort zurückgekehrt zu sein heißt eine neue Perspektive einnehmen zu können. Vielleicht sogar als Verpflichtung. Was wiederum auf die alttestamentliche Geschichte verweist.

Auf den folgenden Seiten: Myriam Marbe, *Arc en ciel* [Regenbogen] für Blockflöte und Querflöte (Dizi ad lib.), Celle: MoeckVerlag, 1997.

Alter Bund und neue Klänge. Zu Miryam Marbes *Arc en ciel*

42 *mf* *grand f* in rilievo
 43 *mf* *grand f* in rilievo
 44 *mf* *grand f* in rilievo
 45 *mf* *grand f* in rilievo
 46 *mf* *grand f* in rilievo
 47 *mf* *grand f* in rilievo
 48 *mf* *grand f* in rilievo
 49 *mf* *grand f* in rilievo
 50 *mf* *grand f* in rilievo
 51 *mf* *grand f* in rilievo
 52 *mf* *grand f* in rilievo

53 *mf* *grand f* in rilievo
 54 *mf* *grand f* in rilievo
 55 *mf* *grand f* in rilievo
 56 *mf* *grand f* in rilievo
 57 *mf* *grand f* in rilievo
 58 *mf* *grand f* in rilievo
 59 *mf* *grand f* in rilievo
 60 *mf* *grand f* in rilievo
 61 *mf* *grand f* in rilievo
 62 *mf* *grand f* in rilievo
 63 *mf* *grand f* in rilievo
 64 *mf* *grand f* in rilievo

M.L. Marbes ARC EN CIEL

Falson Musik No. 1359

M.L. Marbes ARC EN CIEL

Falson Musik No. 1359

86 Messo voice
meta in piano

87
88
89
90

91 Ben messo sempre con gioia
sempre f con gioia

92
93
94
95

96
97
98
99
100
101
102

103
104
105
106
107
108
109
110

111
112
113
114
115
116
117
118
119
120

121
122
123
124
125
126
127
128
129
130

131
132
133
134
135
136
137
138
139
140

141
142
143
144
145
146
147
148
149
150

151
152
153
154
155
156
157
158
159
160

161
162
163
164
165
166
167
168
169
170

171
172
173
174
175
176
177
178
179
180

181
182
183
184
185
186
187
188
189
190

191
192
193
194
195
196
197
198
199
200

201
202
203
204
205
206
207
208
209
210

211
212
213
214
215
216
217
218
219
220

221
222
223
224
225
226
227
228
229
230

231
232
233
234
235
236
237
238
239
240

241
242
243
244
245
246
247
248
249
250

251
252
253
254
255
256
257
258
259
260

261
262
263
264
265
266
267
268
269
270

271
272
273
274
275
276
277
278
279
280

281
282
283
284
285
286
287
288
289
290

291
292
293
294
295
296
297
298
299
300

301
302
303
304
305
306
307
308
309
310

311
312
313
314
315
316
317
318
319
320

321
322
323
324
325
326
327
328
329
330

331
332
333
334
335
336
337
338
339
340

341
342
343
344
345
346
347
348
349
350

351
352
353
354
355
356
357
358
359
360

361
362
363
364
365
366
367
368
369
370

371
372
373
374
375
376
377
378
379
380

381
382
383
384
385
386
387
388
389
390

391
392
393
394
395
396
397
398
399
400

401
402
403
404
405
406
407
408
409
410

411
412
413
414
415
416
417
418
419
420

421
422
423
424
425
426
427
428
429
430

431
432
433
434
435
436
437
438
439
440

441
442
443
444
445
446
447
448
449
450

451
452
453
454
455
456
457
458
459
460

461
462
463
464
465
466
467
468
469
470

471
472
473
474
475
476
477
478
479
480

481
482
483
484
485
486
487
488
489
490

491
492
493
494
495
496
497
498
499
500

501
502
503
504
505
506
507
508
509
510

511
512
513
514
515
516
517
518
519
520

521
522
523
524
525
526
527
528
529
530

531
532
533
534
535
536
537
538
539
540

541
542
543
544
545
546
547
548
549
550

551
552
553
554
555
556
557
558
559
560

561
562
563
564
565
566
567
568
569
570

571
572
573
574
575
576
577
578
579
580

581
582
583
584
585
586
587
588
589
590

591
592
593
594
595
596
597
598
599
600

601
602
603
604
605
606
607
608
609
610

611
612
613
614
615
616
617
618
619
620

621
622
623
624
625
626
627
628
629
630

631
632
633
634
635
636
637
638
639
640

641
642
643
644
645
646
647
648
649
650

651
652
653
654
655
656
657
658
659
660

661
662
663
664
665
666
667
668
669
670

671
672
673
674
675
676
677
678
679
680

681
682
683
684
685
686
687
688
689
690

691
692
693
694
695
696
697
698
699
700

701
702
703
704
705
706
707
708
709
710

711
712
713
714
715
716
717
718
719
720

721
722
723
724
725
726
727
728
729
730

731
732
733
734
735
736
737
738
739
740

741
742
743
744
745
746
747
748
749
750

751
752
753
754
755
756
757
758
759
760

761
762
763
764
765
766
767
768
769
770

771
772
773
774
775
776
777
778
779
780

781
782
783
784
785
786
787
788
789
790

791
792
793
794
795
796
797
798
799
800

801
802
803
804
805
806
807
808
809
810

811
812
813
814
815
816
817
818
819
820

821
822
823
824
825
826
827
828
829
830

831
832
833
834
835
836
837
838
839
840

841
842
843
844
845
846
847
848
849
850

851
852
853
854
855
856
857
858
859
860

861
862
863
864
865
866
867
868
869
870

871
872
873
874
875
876
877
878
879
880

881
882
883
884
885
886
887
888
889
890

891
892
893
894
895
896
897
898
899
900

901
902
903
904
905
906
907
908
909
910

911
912
913
914
915
916
917
918
919
920

921
922
923
924
925
926
927
928
929
930

931
932
933
934
935
936
937
938
939
940

941
942
943
944
945
946
947
948
949
950

951
952
953
954
955
956
957
958
959
960

961
962
963
964
965
966
967
968
969
970

971
972
973
974
975
976
977
978
979
980

981
982
983
984
985
986
987
988
989
990

991
992
993
994
995
996
997
998
999
1000

1001
1002
1003
1004
1005
1006
1007
1008
1009
1010

1011
1012
1013
1014
1015
1016
1017
1018
1019
1020

1021
1022
1023
1024
1025
1026
1027
1028
1029
1030

1031
1032
1033
1034
1035
1036
1037
1038
1039
1040

1041
1042
1043
1044
1045
1046
1047
1048
1049
1050

1051
1052
1053
1054
1055
1056
1057
1058
1059
1060

1061
1062
1063
1064
1065
1066
1067
1068
1069
1070

1071
1072
1073
1074
1075
1076
1077
1078
1079
1080

1081
1082
1083
1084
1085
1086
1087
1088
1089
1090

1091
1092
1093
1094
1095
1096
1097
1098
1099
1100

1101
1102
1103
1104
1105
1106
1107
1108
1109
1110

1111
1112
1113
1114
1115
1116
1117
1118
1119
1120

1121
1122
1123
1124
1125
1126
1127
1128
1129
1130

1131
1132
1133
1134
1135
1136
1137
1138
1139
1140

1141
1142
1143
1144
1145
1146
1147
1148
1149
1150

1151
1152
1153
1154
1155
1156
1157
1158
1159
1160

1161
1162
1163
1164
1165
1166
1167
1168
1169
1170

1171
1172
1173
1174
1175
1176
1177
1178
1179
1180

1181
1182
1183
1184
1185
1186
1187
1188
1189
1190

1191
1192
1193
1194
1195
1196
1197
1198
1199
1200

1201
1202
1203
1204
1205
1206
1207
1208
1209
1210

1211
1212
1213
1214
1215
1216
1217
1218
1219
1220

1221
1222
1223
1224
1225
1226
1227
1228
1229
1230

1231
1232
1233
1234
1235
1236
1237
1238
1239
1240

1241
1242
1243
1244
1245
1246
1247
1248
1249
1250

1251
1252
1253
1254
1255
1256
1257
1258
1259
1260

1261
1262
1263
1264
1265
1266
1267
1268
1269
1270

1271
1272
1273
1274
1275
1276
1277
1278
1279
1280

1281
1282
1283
1284
1285
1286
1287
1288
1289
1290

1291
1292
1293
1294
1295
1296
1297
1298
1299
1300

1301
1302
1303
1304
1305
1306
1307
1308
1309
1310

1311
1312
1313
1314
1315
1316
1317
1318
1319
1320

1321
1322
1323
1324
1325
1326
1327
1328
1329
1330

1331
1332
1333
1334
1335
1336
1337
1338
1339
1340

1341
1342
1343
1344
1345
1346
1347
1348
1349
1350

1351
1352
1353
1354
1355
1356
1357
1358
1359
1360

1361
1362
1363
1364
1365
1366
1367
1368
1369
1370

1371
1372
1373
1374
1375
1376
1377
1378
1379
1380

1381
1382
1383
1384
1385
1386
1387
1388
1389
1390

1391
1392
1393
1394
1395
1396
1397
1398
1399
1400

1401
1402
1403
1404
1405
1406
1407
1408
1409
1410

1411
1412
1413
1414
1415
1416
1417
1418
1419
1420

1421
1422
1423
1424
1425
1426
1427
1428
1429
1430

1431
1432
1433
1434
1435
1436
1437
1438
1439
1440

1441
1442
1443
1444
1445
1446
1447
1448
1449
1450

1451
1452
1453
1454
1455
1456
1457
1458
1459
1460

1461
1462
1463
1464
1465
1466
1467
1468
1469
1470

1471
1472
1473
1474
1475
1476
1477
1478
1479
1480

1481
1482
1483
1484
1485
1486
1487
1488
1489
1490

1491
1492
1493
1494
1495
1496
1497
1498
1499
1500

1501
1502
1503
1504
1505
1506
1507
1508
1509
1510

1511
1512
1513
1514
1515
1516
1517
1518
1519
1520

1521
1522
1523
1524
1525
1526
1527
1528
1529
1530

1531
1532
1533
1534
1535
1536
1537
1538
1539
1540

1541
1542
1543
1544
1545
1546
1547
1548
1549
1550

1551
1552
1553
1554
1555
1556
1557
1558
1559
1560

1561
1562
1563
1564
1565
1566
1567
1568
1569
1570

1571
1572
1573
1574
1575
1576
1577
1578
1579
1580

1581
1582
1583
1584
1585
1586
1587
1588
1589
1590

1591
1592
1593
1594
1595
1596
1597
1598
1599
1600

1601
1602
1603
1604
1605
1606
1607
1608
1609
1610

1611
1612
1613
1614
1615
1616
1617
1618
1619
1620

1621
1622
1623
1624
1625
1626
1627
1628
1629
1630

1631
1632
1633
1634
1635
1636
1637
1638
1639
1640

1641
1642
1643
1644
1645
1646
1647
1648
1649
1650

1651
1652
1653
1654
1655
1656
1657
1658
1659
1660

1661
1662
1663
1664
1665
1666
1667
1668
1669
1670

1671
1672
1673
1674
1675
1676
1677
1678
1679
1680

1681
1682
1683
1684
1685
1686
1687
1688
1689
1690

1691
1692
1693
1694
1695
1696
1697
1698
1699
1700

1701
1702
1703
1704
1705
1706
1707
1708
1709
1710

1711
1712
1713
1714
1715
1716
1717
1718
1719
1720

1721
1722
1723
1724
1725
1726
1727
1728
1729
1730

1731
1732
1733
1734
1735
1736
1737
1738
1739
1740

1741
1742
1743
1744
1745
1746
1747
1748
1749
1750

1751
1752
1753
1754
1755
1756
1757
1758
1759
1760

1761
1762
1763
1764
1765
1766
1767
1768
1769
1770

1771
1772
1773
1774
1775
1776
1777
1778
1779
1780

1781
1782
1783
1784
1785
1786
1787
1788
1789
1790

1791
1792
1793
1794
1795
1796
1797
1798
1799
1800

1801
1802
1803
1804
1805
1806
1807
1808
1809
1810

1811
1812
1813
1814
1815
1816
1817
1818
1819
1820

1821
1822
1823
1824
1825
1826
1827
1828
1829
1830

1831
1832
1833
1834
1835
1836
1837
1838
1839
1840

1841
1842
1843
1844
1845
1846
1847
1848
1849
1850

1851
1852
1853
1854
1855
1856
1857
1858
1859
1860

1861
1862
1863
1864
1865
1866
1867
1868
1869
1870

1871
1872
1873
1874
1875
1876
1877
1878
1879
1880

1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890

1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900

1901
1902
1903
1904
1905
1906
1907
1908
1909
1910

1911
1912
1913
1914
1915
1916
1917
1918
1919
1920

1921
1922
1923
1924
1925
1926
1927
1928
1929
1930

1931
1932
1933
1934
1935
1936
1937
1938
1939
1940

1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950

1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960

1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970

1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980

1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990

1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000

2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010

2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020

2021
2022
2023
2024
2025
2026
2027
2028
2029
2030

2031
2032
2033
2034
2035
2036
2037
2038
2039
2040

2041
2042
2043
2044
2045
2046
2047
2048
2049
2050

2051
2052
2053
2054
2055
2056
2057
2058
2059
2060

2061
2062
2063
2064
2065
2066
2067
2068
2069
2070

2071
2072
2073
2074
2075
2076
2077
2078
2079
2080

2081
2082
2083
2084
2085
2086
2087
2088
2089
2090

2091
2092
2093
2094
2095
2096
2097
2098
2099
2100

2101
2102
2103
2104
2105
2106
2107
2108
2109
2110

2111
2112
2113
2114
2115
2

Selbstzeugnisse

4

Myriam Marbe

Vortrag beim 2. Internationalen Komponistinnen-Festival *Vom Schweigen befreit*, Kassel 1990

Vorbemerkung der Herausgeber

Der folgende Text ist die Transkription eines Vortrags, den Myriam Marbe am Vormittag des 31. August 1990 im Rahmen des 2. Internationalen Komponistinnen-Festivals *Vom Schweigen befreit* (30. August bis 2. September 1990) in Kassel gehalten hat. Neben einem kurzen Statement zur Frauenbewegung in der Kunst schildert Myriam Marbe u. a. anhand ihrer Komposition *E-Y-Thé* für Klarinette und vier Violoncelli, die am Nachmittag des selbigen Tages in einem Kammerkonzert vom Celloquartett *Quattro Galli* und Bernhard Veil (Klarinette) aufgeführt wurde, einige ihrer Kerngedanken zu Umständen und Formen künstlerischer Kreativität. Dabei kommen wichtige Aspekte ihres kompositorischen Schaffens zur Sprache, wie z. B. ihre Erfahrungen als Studentin, das Komponieren in Zeiten staatlicher Repressionen und die gesellschaftliche Verantwortung von KünstlerInnen im Allgemeinen und KomponistInnen im Speziellen.

Initiatorin und Leiterin der drei Internationalen Komponistinnen-Festivals *Vom Schweigen befreit* in den Jahren 1987, 1990 und 1993 war die Sängerin und Musikpädagogin Christel Nies (mit Roswitha Aulenkamp). Im Jahr 1990 waren neben Myriam Marbe die Komponistinnen Jacqueline Fontyn und Elena Firsova zu Gast bei dem Festival.

Meine Idee war es, mit etwas zu beginnen, das womöglich nicht allen Leuten als ein zentraler Aspekt in den Sinn kommt, wenn es um Fragen der Kreativität geht. Um über diese Sache zu sprechen, muss ich allerdings doch mit etwas anderem anfangen.

Ich war auf mehreren Festivals, Frauenfestivals, es waren sehr gute Festivals – wie sie organisiert waren, worüber man gesprochen hat, die Musik und so weiter. Aber es kamen im Allgemeinen immer dieselben Fragen: Können Frauen komponieren? Gibt es einen Unterschied zwischen der Art wie Frauen und Männer komponieren? Man verhielt sich wie ein Hund, der seinem Schwanz hinterherläuft, und wir konnten uns nicht von diesen Fragen lösen. Ich denke, die Wahrheit ist, dass so viele andere Probleme wichtig sind. Vielleicht können wir zum Beispiel durch das, was wir heute hier zusammen besprechen werden, eine Bresche schlagen.

Ja, es ist wahr, dass wir nicht so viele Frauen finden, die kreativ waren – oder vielleicht waren sie kreativ, aber sie konnten nicht in die Öffentlichkeit gelangen. Oder, das ist mir gestern oder vorgestern passiert: Ich war in Frankreich, und als ich den Fernseher einschaltete, sah ich eine politische Sitzung und war amüsiert: Da saßen nur Männer, Männer, Männer, eine Frau und wieder Männer, Männer. Das ist eine Wahrheit, über die man auch lachen kann; aber es ist eine Wahrheit, die sich nun wirklich ändert, und mir ist klar, dass die Frauenbewegung sehr viel dazu beigetragen hat. Aber ich glaube, dass wir diese Möglichkeiten, die sich uns bieten, zusammen zu sein und über Musik zu sprechen, über das, was wir denken, zu sprechen, sich wirklich nicht nur auf dieses eine Problem begrenzen dürfen: Können wir oder können wir nicht? Dürfen wir oder dürfen wir nicht? Dann wird es wirklich immer dasselbe sein und alle werden sagen: ‚Oh, ich gehe nicht mehr in dieses Seminar, die sprechen immer wieder über die gleichen Sachen.‘ Nochmal, das heißt nicht, dass ich diese Probleme nicht kenne und dass mir nicht bewusst ist, dass es so etwas gibt, aber man darf sich nicht darauf begrenzen. Ich glaube, wir machen es uns ein bisschen zu leicht, wenn wir uns immer nur mit diesem Problem beschäftigen.

Jetzt wollen wir weitergehen. Ich will Ihnen etwas anderes erzählen, dass wir ein bisschen wegkommen von diesem Problem.

Als ich Studentin war, herrschten schreckliche Zustände. Das war die Zeit, als der Kommunismus ins Land kam und man die ganze Tradition vernichten wollte. Viel schlimmer noch waren die stalinistische Ideologie und dieser schlimme Geist und die Theorien, die von Shdanow ausgingen. Und die waren gegen den Formalismus. Am Anfang meinte man, dass der Kommunismus und die Revolution bedeuteten, dass alles, was zu alt oder zu rigid war, vernichtet werden konnte. Und dann gab es diese große Explosion in der Kunst, mit Malewitsch in der Malerei, und beim Film waren so viele Leute, die ganz moderne Filme gemacht haben und die Gedichte von Majakowski und anderen ... Es gab eine förmliche Explosion von neuer Kunst. Und plötzlich wurden alle Wurzeln abgetrennt, alles wurde als Formalismus deklariert, alles war Exzentrik. Und dann ist diese Kunst gekommen, die ich immer die „Kunst der Regierungen“ nenne, die totalitär sind. Diese Kunst ähnelt der Kunst zur Zeit Hitlers, in der die dargestellten Menschen in der Malerei immer ganz schön sind und die Farben sind schön; da sind immer liebe Mütter mit Kindern und es gibt immer einen Vater, der etwas arbeitet, und der einen sehr schönen Blick hat – Menschen ohne Probleme, für die alles wunderbar ist. Die Realität war überhaupt eine andere. In dieser Atmosphäre habe ich meine Studentenzzeit erlebt, und in der Musik war es nicht gerade wie in der Malerei oder in der Literatur. Da konnte man nicht genau sagen ‚du musst über *das* sprechen oder du musst *das* zeichnen‘.

Und dann, was schrecklich war im Fall der Musik: die Einmischung in unseren Stil, das heißt der Stil sollte nur von Folkloremelodien geprägt sein, aber diese sollten sehr einfach und nur sehr einfach harmonisiert werden. Und was eigentlich noch schlimmer war, war, dass man diese Sache nicht genau kontrollieren konnte. Nein, wie auch? Es war wie ein Witz – wo war der Anfang? Aber es war kein Witz, man

hat das wirklich gesagt. Aber wo fängt Formalismus an? Mit dem Nonenakkord? Oder dürfen wir auch Nonenakkorde benutzen? So absurde und scheußliche Sachen. Aber diese Dinge kann man wirklich nicht kontrollieren. Wie sollte man sie kontrollieren? Ist eine Modulation im Abstand von mehreren Quinten auf dem Quintenzirkel erlaubt oder nur eine im Abstand von drei Quinten? Aber was schrecklich war, war, dass sich das System in den Stil und in den kreativen Willen einmischen konnte. Sie konnten das machen. Jeder konnte sein Gesetz, jeder konnte eine Zensur machen, aus irgendeinem Grund konnte er ein ‚Nein‘ verhängen, weil ... Und in dieser Atmosphäre existierte die Theorie, [dass es zwei Arten von Kunst gibt]: eine „Kunst für Kunst“ – und das war eine schreckliche Kunst – und eine Kunst, die mit der Realität verbunden ist.

Das heißt, es gab zwei Typen von kreativen Leuten: Die einen, die im Elfenbeinturm saßen, und das waren „scheußliche“ Menschen; die waren ganz isoliert und ganz allein und ich weiß nicht, woher sie ihre Ideen für die Kunst nahmen – das waren „die Feinde“. Dann gab es die anderen: die kannten das Leben, die haben für das Volk geschrieben. Das ist für uns heute alles sehr klar. Aber das sind alles sehr artifizielle Kategorien, weil die Wahrheit ist, dass der Künstler nie wirklich in einem Elfenbeinturm sitzt. Und weil wir gegen diese absurden Theorien, gegen diese sogenannte Kunst, weil wir gegen alle diese Sachen waren, und weil wir so jung waren und nicht verstanden, was „der Künstler im Elfenbeinturm“ bedeuten sollte, haben wir uns dennoch für den „Künstler im Elfenbeinturm“ entschieden. Wir waren für „die Kunst für Kunst“. Später haben wir gemerkt, dass auch sie ganz artifiziell war, und es gibt überhaupt keine Kunst für Kunst.

Und jetzt mache ich einen Vorschlag. Heute möchte ich über diese Frage sprechen: Wie kann jemand unter verschiedenen Umständen kreativ sein und welche sind die Folgen für den Stil, und wie wirken sie sich auf die Schreibweise der Komponisten aus?

Ich habe entdeckt – wenn man es jetzt ausspricht, scheint es einem ganz klar, aber die ganze Entwicklung ist gar nicht so klar –, wie sehr man immer mitten im Leben steht, besonders wenn man kreativ ist.¹ Ich glaube, dass es auch eine Pflicht ist, sich dessen bewusst zu sein, dass man mitten im Leben steht.

Ich sage: *Ich*. Ich spreche also über *meine* Probleme, über was *ich* entdeckt habe, weil ich das am besten kenne. Wenn das ein bisschen zu viel ist, dann sagen Sie es, dann sprechen wir über etwas anderes.

1 Das „mitten im Leben stehen“ ist in diesem Fall nicht als eine altersbezogene Angabe zu verstehen. Marbe verwendet die Formulierung, um ihre Ansicht zu äußern, dass KünstlerInnen sich von dem, was im Leben um sie herum passiert, nicht freimachen können. Als KünstlerIn steht sie also immer „Mitten im Leben“. Später in diesem Vortrag spricht Marbe von „dem Künstler als Zeugen der Zeit“ (Vgl. S. 338–357) [Anm. der Hrsg.].

Ich wünsche – ich meine, dass Kunst die Möglichkeit bietet, eine andere Ebene zu erreichen, irgendwo *vers l'absolut*, in Richtung des Absoluten. Wir müssen alle irgendwo in uns dieses Gefühl des Absoluten haben, und auch die Kunst sollte es haben. Wenn es gelingt, ist es wie ein kurzer Blick, der sich einem bietet, wenn die Wolken manchmal ein bisschen aufreißen und man sieht einen Sonnenstrahl. Ob man nun gläubig ist oder nicht, man muss immer dieses Gefühl haben, von etwas, das über uns ist, dieses Absolute. Das gibt einem die richtige Richtung, das ist uns vielleicht eine Hilfe. Die Kunst ist eben eine Möglichkeit zu zeigen, dass wir uns wünschen, zu diesem Absoluten weiterzugehen.

Für mich war das eine Krise. Ich habe vergessen, dass ich doch nur ein Mensch bin und dass sich ein Mensch nur zeitgenössisch ausdrücken kann und nur mit seinen Möglichkeiten. Unsere Sprache ist immer gebunden an die Zeit, in der wir leben. Und auch wenn wir wünschen, etwas zu erreichen, das ein bisschen höher liegt, so müssen wir es doch mit unseren Möglichkeiten erreichen. Und das besitzt ein großes konfliktgeladenes Potenzial. Denn die musikalischen Möglichkeiten, die ich hatte, das waren *meine* Möglichkeiten, *unsere* Möglichkeiten in den Jahren 1950 oder 1960 usw. Und es war nicht etwas ganz Abstraktes. Erst sehr spät habe ich verstanden, dass eben genau darin die Schönheit der Sache liegt; dass es keine abstrakte Sprache dafür gibt, sondern dass wir das Absolute mit unserer eigenen Sprache, durch die Kunst, zeigen müssen. Und das ist eben die Schönheit, dass wir etwas, das ganz üblich ist, verändern können zu etwas anderem. Und dann habe ich meine innere Ruhe gefunden.

Aber jetzt kommt etwas anderes: Das ist unsere Sprache, die Sprache unserer Zeit. Wir leben in einem Leben, in welchem es Konflikte gibt, und wir können diesen Situationen nicht entkommen. Ich glaube, es ist eine Pflicht – und selbst wenn es nicht eine bewusste Pflicht wäre: Ein Künstler, ein echter Künstler, kann sich nicht weit von dieser Welt, von diesen Problemen entfernen. Aber das heißt nicht, wenn es jetzt eine Krise im Golf gibt, dass ich dann gleich einen Trauermarsch für die armen Soldaten schreibe, die dort warten und nicht genau wissen, ob sie in den Krieg ziehen müssen oder nicht. Die Reaktionen in einem Künstler, die können auch später kommen. Das heißt, wenn man heute eine große Freude hat, dann schreibt man nicht gleich ein strahlendes Werk. Das kann vielleicht manchmal auch später kommen, in sehr spannenden Momenten. In sehr spannenden Momenten ist es diese Reserve von strahlenden Farben, die plötzlich aus einem herauskommt. Das kann man weder mathematisch noch statistisch erklären, und es ist auch nicht für alle Menschen in derselben Art gültig. Aber es kann auch sein, dass manche Sachen eine sofortige Reaktion hervorrufen.

Dieses Werk – ja, ich bin immer im Konflikt mit der Zeit, das ist schon die kleine bekannte Geschichte: Ich schreibe, und dann werde ich nicht rechtzeitig fertig und dann kommt der Termin. Und dieses Werk musste unbedingt zu einem Zeitpunkt fertig werden, als diese ganzen schrecklichen Geschichten mit den Bergleuten in

Bukarest geschahen. Und dann war es so: Ich musste, um den Termin einzuhalten – das war kein freier Wille –, ich musste in jenen Tagen schreiben und ich konnte nicht. Ich war in Wien, und ich wusste, dass dort Leute wie ich – das habe ich in den Bildern gesehen und ich hatte auch telefonisch eine Verbindung –, dass Leute wie ich brutal geschlagen und brutal verhaftet wurden. Und ich war in Wien und komponierte. Am Anfang war es wirklich eine Krise: Ich konnte nicht, bis ich gesehen habe, dass ich etwas komponieren konnte, das irgendwie in Verbindung zu dieser Sache steht. Das war ein einfaches, ein sehr einfaches Liedchen, die Klarinette spielt das. Dieses Liedchen wird zerstört, und dann es kommt wieder und wird wieder leben, und dann wird es wieder zerstört ... und das konnte ich komponieren in diesem Moment.

Und dann habe ich bemerkt – nochmal: das ist keine Regel, es geht nicht immer so, auch bei mir geht das nicht immer so – aber jetzt habe ich bemerkt, dass in dieser letzten Zeit doch etwas von dem, was ich erlebt habe, in meine Werke gelangt ist. Das heißt, ich hatte eine Tendenz für lyrische Werke, für Melodien, für Andante, für Beschwörungen und solche Sachen. Dann kam auch der Schrei. Seit ein paar Jahren kam der Schrei. Die Möglichkeit, sich zu äußern durch den Schrei, aber nicht nur durch den Schrei, sondern auch durch dieses leichte Flüstern, das aber sehr stark und schön ist. Wenn es viele Stimmen sind, die ganz leise, aber ständig sprechen, das gibt eine große Kraft. Das hat aus den 1980er Jahren, aus diesen schlimmen Jahren in Rumänien, seinen Weg in mein Werk gefunden. Das ist mein Problem. Am Anfang war es mir nicht bewusst, dann wurde es mir bewusst und dann habe ich meine innere Ruhe gefunden.

Sprechen wir ein bisschen weiter, und dann mache ich den Vorschlag, vielleicht manche Beispiele zu hören.

Ich wollte nochmal sagen, ich bin nicht eine Theoretikerin der sogenannten engagierten Kunst², sondern ich meine – das ist schon ein bisschen so wie ein Slogan –, aber ich meine, dass ein Künstler – wenn er ein echter Künstler ist – dann kommt das von selbst. Und hier muss ich vielleicht auch einen Alarmknopf drücken und dieser Knopf ist die Ästhetik, d. h. um zu arbeiten, um zu komponieren, Kunst zu machen, müssen wir ästhetische Kriterien haben, wir müssen ein Meisterwerk haben, wir müssen Kombinationen machen, wir müssen alle diese Sachen kombinieren in eine ästhetische Richtung bringen und so weiter.

In meinem Leben war es auch so, dass diese Probleme mir die Entwicklungsrichtung gegeben haben. Aber auch zu einem späteren Zeitpunkt – ja das sind die Vorteile, wenn man älter ist: man hat Zeit, alle diese Sachen hinter sich zu lassen – habe ich doch für mich herausgefunden, dass das alles nur Möglichkeiten sind. Man

2 Mit „engagierter Kunst“ meint Myriam Marbe das, was heute allgemein unter dem Begriff „politische Kunst“ subsumiert wird: eine Musik, die als direkte Reaktion auf ein Ereignis zu verstehen ist und ein dezidiertes Ziel verfolgt (Vgl. S. 338 in diesem Vortrag) [Anm. der Hrsg.].

muss alle Sachen sehr bewusst machen, sehr schön kombinieren und immer klar vor sich haben, das heißt, auch wenn man ohne System arbeitet, muss man sich bewusst sein, dass man ohne System weiterarbeiten wird. So wie ein Cage oder wie ein Warhol. Aber man muss auch bereit sein, die Verantwortung für die Ergebnisse zu übernehmen. Aber ich sagte bereits: das sind nur die Möglichkeiten.

Es gibt ganz junge Komponisten, die schreiben, weil sie den 35. Oberton erreicht haben und sie einen Apparat haben, mit dem man sehen kann, ob ein Geiger ihn so oder so spielt, ob der Ton wirklich nur um ein Komma oder um ein $\frac{1}{4}$ Komma höher oder tiefer ist. Das ist die Idee des Werkes, das ist die Möglichkeit des Werkes und das ist alles. Oder es gibt Leute, die noch mit 12 Tönen arbeiten oder mit einem anderen System: Dann ist der Sinn des Werkes eben das System.

Das war wirklich so, das haben wir in den 1950er und 1960er Jahren alle getan. Das war eine Periode, denn diese Systeme haben sich erklärt, hatten ihre spannende Entwicklung und wir haben versucht, dass in unseren Werken das System und die Ästhetik zusammenpassen. Aber jetzt haben wir das erreicht, jetzt müssen wir weitergehen. Und eben deshalb sagte ich schon: Alarmknopf. Den muss es geben für die Leute, die glauben, dass sie immer weiter komponieren können, nur weil sie glauben, das System könne ein Alibi sein oder eine Garantie dafür, dass das Werk gut ist. Man glaubt, dass man das richtige System benutzt hat oder die richtige Ästhetik. Man *glaubt*, dass man das hat: ‚Das habe ich so gemacht, das muss ich so machen, das habe ich so erreicht‘ ... das ist alles verkehrt. Die Wahrheit ist, dass es kein Alibi und keine Garantie gibt.

Jetzt, wenn Sie wünschen, mache ich ihnen den Vorschlag, dass wir was hören.

[Aus dem Publikum wird eine Frage gestellt, bei der es offensichtlich um „engagierte Musik“ geht.]

Ich denke nicht über engagierte oder nicht engagierte Kunst nach, das ist nur ein Slogan. Ich bin dagegen. Ich meine, dass auch ein Johann Strauß, der wunderschöne Walzer komponiert hat – vielleicht schon in der Zeit der Revolution, 1848 oder so –, der hat keine engagierte Musik komponiert, aber er hat damit etwas sehr Gutes getan, denn die Leute brauchten auch diese positiven Dinge. Das heißt eben, ich bin gegen diese Kunst, ich sagte das schon: wenn es im Golf eine Krise gibt, dann muss man einen Trauermarsch komponieren oder so ... Im Allgemeinen meint man, dass engagierte Kunst so etwas ist, das eine direkte Antwort, eine direkte Reaktion auf etwas ist. Das sind im Allgemeinen die artifiziellen Sachen, und die Sachen, die nicht eine wirkliche Kunst sind, die Sachen, die ein Auftrag von der Regierung sind zum Beispiel, und die sterben gleich. Die Komponisten leben besser, weil sie einen Auftrag haben, aber das Werk stirbt gleich.

Aber was ich meinte, als ich sagte, dass der Künstler sich als Zeuge seiner Zeit fühlen soll, war etwas anderes. In Salzburg wurde mein Werk *Trommelbass* gespielt. Das ist ein Werk ohne Text. Das ist diese Idee, ein Rhythmus, der ganz obsessiv ist,

der eine ganz starke, oppressive Wirkung auf uns hat. Die Musik versucht, sich von diesem Rhythmus herauszulösen, versucht auch, diesen Rhythmus in etwas anderes zu verändern: in einem Moment in einen Vogelgesang, in einen Grillengesang oder so etwas und der Rhythmus ist sehr ostinato – er bleibt da. Und diese Musik hat die Kraft, den Rhythmus in einen Herzschlag zu verwandeln. Das, was ein schlimmer Rhythmus war, wird zu einem Herzschlag. Das habe ich geschrieben während jener schrecklichen Ereignisse in Rumänien. Aber es waren nicht nur die schrecklichen Ereignisse, da gab es natürlich auch noch etwas anderes. Man kann nicht alle Leute zwingen, irgendwo in einem scheußlichen Land und unter einer scheußlichen Regierung zu leben, um großartige Werke darüber schreiben zu können. Und es sind nicht nur die politischen Sachen, mit denen wir in Konflikt treten. Es sind auch unsere inneren Probleme, unsere Familienprobleme oder was wir über die ganze Welt wissen, die Menschheit, das geht nicht nur von hier bis dort [eine Geste machend, die eine kurze Entfernung anzeigt.]. Und außerdem muss es nicht ein ähnlicher Einfluss sein, der sich in einem Werk auswirkt. In diesem Werk *Trommelbass*, über das ich sprach, war es nicht unbedingt die oppressive Kraft, die von der Regierung Ceaușescus ausging. Ich schrieb es, als ein junger Freund von mir sehr krank war und operiert wurde. Ich hatte die Hoffnung, dass er nach der Operation weiterleben würde. Das ist auch eine ganz persönliche Sache. Es konnte auch eine gänzlich ästhetische Sache sein, weil wir im Allgemeinen in der modernen Kunst diesen Rhythmus verloren haben [Marbe schlägt einen gleichmäßigen Rhythmus auf den Tisch]. In unserer modernen Musik machen wir im Allgemeinen Cluster oder Texturen, in denen wir diese Sachen [Marbe schlägt wieder den gleichmäßigen Rhythmus auf den Tisch] nicht mehr haben. Die Idee kam mir, als ich einmal in einer lutherischen Kirche war, wo man Kantaten von Bach gespielt und gesungen hat. [Marbe singt eine Melodie im Stile Bachs und schlägt dazu einen gleichmäßigen Rhythmus auf den Tisch] und ich habe gedacht: Mein Gott, wie schön kann das sein. Das muss man auch benutzen. Wir waren so zufrieden, als wir in den 1950/60er Jahren plötzlich von diesem 1-2-3-4 weggekommen waren. Ich muss auch ganz ehrlich sagen: Wir waren auch ein bisschen stolz in Rumänien, weil unsere Volksmusik, die hat so eine freie Entwicklung. Unsere Volksmusik, die kennt dieses 1-2-3-4 nicht, und bei uns ist diese Sache ganz spontan gekommen, das heißt nicht, weil wir diese Folklore benutzt haben, sondern weil es dieses Gefühl irgendwo in uns gab. Für mich war das ein Problem.

Und jetzt sage ich etwas ganz Schreckliches, man hat mir immer gesagt, in Deutschland soll ich das nicht erwähnen, aber hier bleibt es ein Geheimnis: Als Kind habe ich angefangen, Klavier zu spielen. Da habe ich auch Mozart gespielt und viele andere Sachen. Und ich war immer gespannt, wenn ich von Achteln zu Sechzehntel wechseln sollte [Marbe zählt erst Achtel, dann Sechzehntel] für mich blieb die Einheit nicht dieselbe, meine metrische Struktur war sehr verinnerlicht und mir schien es nicht richtig [Marbe zählt und klopft nochmal], dass die Metren sich gegenseitig auslöschten. Man hat mir gesagt, ich soll das in Deutschland nicht

sagen, man wird dich für blöd halten; aber ich habe es gesagt. Was soll ich sagen, ich habe es geschafft. Für mich war der Rhythmus ganz frei. Frei habe ich mich immer sehr gut bewegt. Das kam nicht, weil ich als Kind bei Bauern aufgewachsen bin oder Folklore erlebt habe. Aber es gab eine gute Atmosphäre zwischen meiner Struktur, der musikalischen Atmosphäre, in der ich dort gelebt habe, und den modernen Tendenzen, die immer diese Befreiung angestrebt haben von der Tyrannei des ersten Schlags, von der Eins in jedem Takt. Wir haben alles frei geschrieben, mit Grafiken usw. und ich kann mich erinnern, wie mein Kompositionsprofessor, das war Leon Klepper – er lebt jetzt in Freiburg, ist 90 Jahre alt – ich kann mich erinnern, wie er einmal gesagt hat: „Mein Gott, die Menschheit hat so viel Zeit gebraucht, um endlich diese präzise Notation mit Achteln zu erreichen und jetzt wollt ihr alles vernichten?“ Das ist die Wahrheit. Ich will nicht dagegen sein, und ich will nicht verlieren, was die Welt nach so langer Zeit wirklich erreicht hat.

Das war eine große Parenthese, diese Geschichte mit dem Rhythmus. Ich habe diese Musik mitgebracht, aber sie ist etwa 10–13 Minuten lang.

[Aus dem Publikum kommt eine Zwischenfrage zur Rezeption von *Trommelbass* und dem programmatischen Gehalt der Komposition.]

Wir sprechen darüber, wie ich das gemacht habe, aber ich zwingt die Leute nicht, das Werk (*Trommelbass*) als ein programmatisches Werk zu verstehen. Ich bin gegen engagierte Musik, gegen diese Musik im Elfenbeinturm. Auch *Eine Kleine Nachtmusik* ist etwas, das nicht in einem Elfenbeinturm geschrieben werden konnte. Was wir heute Nachmittag hören werden [*E-Y-Thé*], ist nicht eine engagierte Musik, sondern eine Musik, die so ist, weil ich sie nicht anders komponieren konnte. Ich musste in mir eine andere Stufe erreichen, das heißt, in diesem Moment konnte ich wirklich nicht komponieren, weil so schreckliche Sachen passierten. Und nur so konnte ich das Stück schreiben. Es ist eine Fähigkeit, die jeder Künstler haben muss, das heißt, ich muss lernen, immer unter allen Umständen zu schreiben, aber das musste ich lernen. Ich bin alt, das heißt, ich habe sehr viele Sachen hinter mir, doch habe ich diese Hoffnung, dass ich doch noch manche Sachen lernen und erreichen kann.

Myriam Marbe

Georges Enesco, notre contemporain

I Degrés de contemporanéité

I.1.0. C'est presque –ou tout carrément – un pléonasme que de parler de la « contemporanéité » d'une œuvre qui est réellement riche et complexe du point de vue artistique, car dans ces cas le caractère contemporain franchit les limites du synchronisme historique ; ainsi – en paraphrasant Jan Kott – pourrait-on tout aussi bien appeler « nos contemporains », « Bach, que Gesualdo, ou tels autres ». Néanmoins, ce qui constitue l'esprit contemporain d'une œuvre, autrement dit sa « contemporanéité artistique », inclut nécessairement la modernité, rapportée à l'époque où la dite œuvre a été créée, comme le *sine qua non* de sa valeur en tout temps et à jamais.

Dans cet enchaînement de pensées, j'évoque ici la musique de Georges Enesco: la satisfaction esthétique qu'elle produit chez l'auditeur (laquelle, par ailleurs, croît à mesure qu'augmente l'approfondissement de sa connaissance), les réponses qu'elle apporte à maints problèmes et surtout son potentiel d'émotion qui transforme des réponses en de vibrantes révélations dans la perspective d'une pérennité prometteuse.

I.2.0 Mais, à part ce caractère contemporain permanent d'une œuvre, qui tient de sa valeur intrinsèque, il existe aussi certains traits ayant des rapports directs, surtout avec les préoccupations de la composition (et de la musicologie) d'une époque certaine ; dans ces cas, l'œuvre en question est empreinte d'un cachet qui – par cette particularité même – la rend spécialement intéressante pour l'époque considérée ; appelons ce temps limité, « temps spécialisé » ou même « temps localisé ». Pour restreinte que soit la portée de celui-ci rapportée à la contemporanéité permanente (d'ailleurs, sa sphère y est comprise), son importance est loin d'être moindres, tant du point de vue de la profondeur avec laquelle se pose le problème que de la force créative qui en découle dans la pratique.

I.2.1 Il ne s'agit pas – surtout pas – seulement de l'actualité de certains *moyens* employés par tel compositeur, puisque cette manière d'envisager les choses rédui-

rait la sphère d'application, attendu que l'actualité de *moyen seul* se résume à une coïncidence dans le temps (conçu en tant qu'époque)¹.

(*Moyen* – un terme qui peut être appliqué à tous les niveaux de la structure musicale, depuis le silence, le son unique [bruit inclus] ou relations jusqu'à la forme ou au processus destructif fondé sur de perpétuels renouvellements et transformations, effets de l'évolution).

I.2.2. Ce qui est véritablement durable au-delà du temps considéré c'est – en matière de technique musicale – *une prise de position similaire face aux moyens* de la part de compositeurs appartenant à des époques différentes ; une attitude créatrice s'établit de la sorte, un rapport qui pourra se perpétuer, être appliqué alors même qu'un terme de la relation (le moyen) serait différent. Par exemple, les modifications « infligées » par Beethoven à la sonate ne touchant, professionnellement parlant, que les compositeurs de son temps ou ses successeurs immédiats, cependant que l'*esprit* du même Beethoven (celui de quatuors) qui modèle la forme selon une impulsion dramatique, marquera Bartók lui-même dont moyens seront, pourtant, ceux du XX^e siècle².

-
- 1 Même si des Wagner avaient invoqué le chromatisme gésualdien, ce n'est guère la musique du prince de Venosa qui aurait pu être la cause directe de leur évolution dans ce sens. C'est le cas limite des extrêmes qui se touchent. Mais, d'être ainsi projeté dans l'actualité, ce n'est point le chromatisme – autrement dit le *moyen* – qui en soit responsable, la nature de ce dernier étant différente chez chacun des deux compositeurs : fonctionnelle chez Wagner, porté vers la sensibilité chez Gesualdo. C'est encore l'*attitude envers les moyens* (dont je me propose de parler tout à l'heure) qui sert de lien entre les deux époques : liberté l'égard de la tonalité, déjouant les lois de la cohésion par manque de sentiment tonal (Gesualdo) : sursaturation tonale, tout au contraire, chez Wagner.
 - 2 Autre exemple : la tonalité – moyen – trouvaille cristallisée en synthèse avec l'esprit polyphonique chez Bach, représentait sans doute un excellent filon à faire valoir dont ont bénéficié en premier lieu ses héritiers de droit, ses fils. Mais, ils ont dû avoir probablement marre de cette polyphonie qui « faisait vieux genre », en sorte qu'ils se mirent à cueillir, isolé, le fruit tentant de la tonalité, en lui créant une autre ambiance propice, l'homophonie. Tonalité = ardente nouveauté pour ce temps-là ! Eh bien, en quoi cet aspect moderne de la création bachienne du XVII^e siècle peut-il réclamer le qualificatif d'*actuel* dans le contexte des préoccupations de composition de certains créateurs du XX^e siècle, notamment celle de Schönberg, Webern et leurs disciples lorsqu'ils élaboraient une théorie de l'atonalité, en la concrétisant dans le cadre de leur œuvre ? Compte tenu du fait que la réponse doit comprendre un écart de quelques siècles et le changement permanent des moyens, la réponse se situe au-delà de leur analyse et par conséquent vise plus haut. Ainsi, il ne s'agit plus de la tonalité chez Bach, mais du remue-ménage qu'elle a provoqué dans la façon dont un polyphoniste peut concevoir la musique. Remue-ménage qui, ici, signifie *ordre*. Car pour Bach, faire de la polyphonie, tout en tenant compte des critères fonctionnels de la tonalité, c'est amplifier l'étendue de son contrôle sur la structure, contrôle qui prévoit la coordination de plusieurs (sinon de presque tous les) paramètres horizontaux et verticaux. Les idées de Bach se projetant sur l'écran du Temps rencontrent, de ce fait, dans un point d'interférence, une attitude semblable chez certains des compositeurs du XX^e siècle qui, eux aussi, partent dans leurs œuvres d'un contrôle lucide exercé sur un nombre amplifié de paramètres, bien que leur manière d'agir soit autre (précisément par la technique de l'organisation sérielle). Nous voici dès lors tentés d'enchaîner : tout comme la tonalité, le système sériel dodécaphonique de Webern, considéré sous l'aspect de la

« Aimez-vous Brahms ? » Même si j'en raffolais, la question me concerne moins en tant que compositeur des années '76, car je n'y trouve pas, de ce point de vue, mes vérités³, telles qu'elles me sont, par contre, suggérées (partiellement, sans doute, – afin de limiter mes exemples seulement au passé de la musique européenne – car mes vérités sont aussi ailleurs) par des Obrecht, des Bach ou des Enesco. Pourquoi justement Enesco, ce compositeur dont certaines pages, surtout celles d'une première période portent encore l'empreinte, si l'harmonie est analysée à part, d'un romantisme duquel Brahms aussi fut tributaire ?

technique, a dépassé – pour l'avoir vécu – son moment de gloire créatrice et ne saurait mener aujourd'hui qu'au cul-de-sac épigonique ... Le même phénomène pourtant, analysé non plus comme moyen mais comme *prin-cipe* libérateur et bien organisé (libérateur de la tonalité d'une part et même c'e la série d'autre part, à l'aide de tronçons et dispersions) ne pourra toutefois que donner encore bien du fil à retordre à ceux qui trouveraient, par exemple, dans ces tronçons, de « mini-échelles » modales ... Revenons cependant à Bach : la musique de XX^e siècle, croyant avoir conquis le droit d'être structurées d'après un schéma *préétabli*, se rappelle que l'absolu ne saurait être qu'aspiration pour notre condition humaine et que la musique, en tant que dépendante de nous, ne saurait, non plus, qu'aspirer vers l'absolu, tout en demeurant soumise au particulier et, celui-ci, de son côté, soit mis au hasard (hasard plus ou moins contrôlé et légiféré par le calcul des probabilités ou dépendant des réactions des interprètes, etc.). Que représente, par exemple, Bach pour le créateur de musique aléatoire ? Celui-ci pourra, sans doute, invoquer le maître de Saint-Thomas *improvisant* à l'orgue (d'une manière pas tout à fait au goût de ses « supérieurs »), car il arrive que ce bon-papa Noël de Bach a plus d'un tour dans sa besace, comme des cadeaux utiles pour chacun ... Mais, en transgressant ce nouveau *point d'interférence*, n'oublions pas qu'au-delà de ces aspects actuels – appelons-les pragmatiques (dans le sens d'un rendement presque immédiat) – il existe une contemporanéité en soi (permanente). Complexe, contenant tous les autres degrés de la notion, elle est à même de satisfaire à tous. Condition minimale : que chacun soit pourvu d'une certaine compréhension (redondance) envers le langage du créateur ; et même si le compositeur était contraint en tant que créateur d'utiliser de quelque exclusivisme dans son œuvre (*décision du choix*), il n'oubliera pas, espérons-le, combien cette position est relative. Surmontant la condition discrète, il méditera non seulement aux aspects isolés qu'il compte tirer d'une autre œuvre suivant ses préoccupations immédiates (ses « point d'interférence »), mais aussi au rayonnement absolu de cette œuvre. Et, pour toucher aux extrêmes, si Bach représente du chinois pour certaines tribus perdues dans la jungle, il n'est, par contre, non seulement un exemple ou un argument pour tel ou tel type de compositeur, mais une vérité intrin-sèque.

3 *non*, pour le moment; peut-être, *oui*, une certaine d'années si jamais je continuais, alors, à faire de musique ...

Plan du travail

I	0	0	Degrés de la contemporanéité	
	1	0	contemporanéité «en soi»	
	2	0	actualité d'une œuvre d'une certaine époque pour un compositeur d'une autre	
	2	1	époque, due à l'intérêt suscité par les moyens	
	2	2	l'attitude envers les moyens	
II	0	0	Actualité de Georges Enesco pour le compositeur de la fin du XX ^e siècle	
	1	0	croquis du XX ^e siècle en général	
	2	0	et pour sa 8 ^e décennie	
	3	0	Conclusions concernant dans ce cadre historique la relativité du choix du langage	
	3	1	qui, soumis à une idée directrice nouvelle, peut se charger d'un nouveau potentiel sémantique	
	3	2	et engendrer une structure adéquate, propre seulement à l'œuvre en cause (ou classe d'œuvres)	
III	0	0	Correspondance des traits de composition dans l'œuvre d'Enesco et notamment	
	1	0	dans la 1 ^{ère} Sonate pour Piano (justification du choix de cette œuvre)	
	1	1	Métamorphose des moyens	
			Analyse du mécanisme de la transposition des langages d'une sphère de conception à	
			une autre – surtout pendant la deuxième moitié du XX ^e siècle (exemple : le collage musical)	
	1	2	analyse d'un mécanisme similaire dans la 1 ^{ère} Sonate pour Piano de Georges Enesco	
	1	2	a	nécessité d'une syntaxe nouvelle
	1	2	b	implication dans le domaine de la forme
	1	3		témoignage d'Enesco
	2	0		Innovation dans le domaine de la forme
	2	1		transformation de la notion de thème
	2	2		nouvelles structures dirigées par une idée au-dessus des formes usuelles, comme :
	2	2	a	Charge émotionnelle des modules répétés, par une permanence de la mémoire
	2	2	b	Perception du temps ; temps et espace
IV	0	0	Conclusion concernant le rapport moyen-conception-modernité	

II Actualité de Georges Enesco pour le compositeur de la fin du XX^e siècle

II.0. Alors, pourquoi donc Enesco ? Serait-ce à cause de son indiscutable paternité spirituelle ? Oui, sans aucun doute. Seulement, discuter et argumenter cette affirmation suffiraient pour former un chapitre à part. De plus, sur la pyramide constituée par les multiples traits d'une œuvre – aptes d'être analysés, bien que cette analyse ne puisse, elle aussi, s'effectuer qu'à différents degrés, disons, hiérarchiques –, la spiritualité du compositeur se situe au sommet... Par rapport aux sphères de l'intérêt contemporain, la spiritualité d'Enesco serait son passeport à travers les siècles, le XX^e y compris. Mais l'ambition de ces lignes est plus modeste : elles se

proposent seulement de définir l'actualité de Georges Enesco pour le compositeur des années `70 de notre siècle.

II.1.0. Essayons, pour commencer, de tracer un vague croquis de ce qu'a été ce XX^e siècle (aventure risquée entre toutes, puisque chaque affirmation comporte son double négatif !) Essayons, quand même :

Il a été une réaction contre le romantisme : néo-classicisme (manqué comme perspective), positivisme, lucidité ; explication : siècle de la science ; conséquence : formes concentrées et épurées.

C'est aussi le siècle de la vitesse, d'où une nouvelle sensibilité, recherchant – comme nécessaires – les chocs, les contrastes ; partant, le concept du *son* musical s'élargit jusqu'au bruit.

Puis, c'est aussi une redécouverte du romantisme, non pas en tant que courant caractéristique d'une certaine époque, mais comme une constituante psychologique permanente, nécessaire et capable de coexister aux côtés des autres.

Réapparition des formes amples, des structures denses. Exacerbation de l'expressionnisme, mais aussi paisible contemplation ... Lucidité et hasard, intellectualisme et même temps que culte de la sensation ... C'est tout cela à la fois... Si on tente de dresser le bilan, on risque de se retrouver, perplexe, tel l'écolier qui se verrait obligé d'additionner des pommes et des poires ... Y a-t-il néanmoins un facteur commun ?

Adressons-nous, dès lors, aux moyens. Issus, à leurs époques, de systèmes se targuant d'être exclusifs et incompatibles, on découvre (une fois dépassée la méfiance que produit ce genre d'absolutisme) certaines osmose. Elles se manifestent dans le fait que, des positions situées aux antipodes, naissent justement des manières de s'exprimer semblables – certes, à une nuance près – comme par exemple :

- le *Sprechgesang* de Schönberg :
- le parlando du récitatif de type populaire introduit (tout comme la liberté d'improvisation et le rubato) par les compositeurs du Sud-Est européen notamment ;
- l'utilisation d'un spectre de timbres vocaux et instrumentaux élargies sous l'effet de la musique électronique ou délivré – grâce à l'improvisation – de la servitude à la notation traditionnelle, celle-ci étant trop peu nuancée sous le rapport du timbre.

Bien mieux, les systèmes eux-mêmes, une fois cristallisés, se débarrassent de leurs armures étanches, en favorisant l'évolution et commençant à se servir des moyens des autres ou même à s'interpénétrer en ce qui concerne les principes.

La cause – aussi bien que la conséquence de cette émancipation – en est l'invention créatrice. Il faut, toutefois, reconnaître l'aspect tant soit peu négatif de cette multitude d'éléments, déroutante parfois à force d'être non-coordonnée.

II.2.0. L'invention créatrice ne cesse de nos jours de grandir par suite de l'attitude compétitive caractérisant certains esprits créateurs et de l'inédit des résultats qui en découlent ; surtout, grandit-elle comme un effet de l'élargissement des sphères d'intérêt de la musique. Car il s'agit non seulement d'une fusion entre zones musicales (ancestrale, populaire, extra-européenne), mais, bien plus, d'une fusion entre différents arts et diverses disciplines scientifiques.

II.3.0. Dans ce contexte où presque tout est apte à devenir « de la musique » (voire même des moyens extra musicaux), où même des systèmes situés hors la musique (mathématiques, philosophiques) sont susceptibles, grâce à leur vocation généralisatrice, d'« organiser »⁴ le matériel musical, le problème radical du créateur n'est plus tellement celui de *choisir*, mais celui d'établir le «pourquoi» d'une œuvre, de trouver l'idée directrice qui exige par elle-même l'emploi de telle ou telle structure et, implicitement, les moyens adéquats. Cela rappelle un peu la « parabole du grenier » de Pierre Schaeffer !

II.3.1. Ainsi, quelle que soit l'origine du (des langage(s) choisi (s), les combinaisons auxquelles il (ils) est (sont) soumis, l'homogénéité de l'œuvre sera le résultat d'une opération en profondeur de l'idée génératrice, agissant au niveau de l'entendement sémantique. Idée génératrice qui se débarrasse volontiers – ou, parfois, se conserve tout juste comme un point de départ – de ce qui ordinairement est attribué comme propre à un langage certain. Elle est par contre à même de nuancer ces langages jusqu'à leur inculquer un potentiel d'expressivité inédite dans le contexte nouveau.

II.3.2. Cela étant, il est difficile dans ces cas d'établir des démarcations nominales précises concernant les composantes d'une œuvre musicale de ce genre (d'ailleurs, la terminologie musicale elle-même – et, j'oserais dire, la terminologie artistique en général, souffre d'une certaine relativité, ce qui s'explique par nature même de l'art). Mais, ce qui me semble important c'est le fait que les éléments que je viens de désigner par le terme de « composantes » (pour ne pas risquer des confusions terminologiques) ne sont soumis à une hiérarchie créatrice ; tout au contraire, ces éléments s'interpénètrent et se conditionnent réciproquement. Ainsi, pour reprendre l'homogénéité, il me semble que la précision qui s'impose porte sur le fait que la réduction au même dénominateur de plusieurs langages dans le cadre d'une œuvre unitaire n'est possible que dans *certaine conjoncture structurale*, propre seulement à l'œuvre en cause ou, tout au plus, à une catégorie d'œuvres issues d'un mécanisme créateur similaire. De là, la difficulté pour chacune de ses œuvres (ou classes d'œuvres). Mais, nous en reparlerons plus loin.

4 Même s'ils aboutissent à affirmer la non-organisation, c'est quand même donner une règle de conduite ...

III Correspondance des traits de composition actuels chez Georges Enesco et particulièrement dans la 1^{ère} Sonate pour piano

III.1.0. Demeurons pour le moment au stade de la discussion de la métamorphose des moyens et cherchons-en le point commun chez Enesco. Or, il arrive que l'œuvre d'Enesco, dont le germe se trouve dans la confrontation des mentalités de deux siècles différents et de deux zones géographiques, également différentes, présente précisément au premier abord, tout au moins celui d'une analyse descriptive, cet aspect que l'on pourrait appeler « hétéroclite ». Cependant, dès qu'elle est envisagée dans sa totalité et examinée en profondeur, elle se révèle fortement unitaire et originale. Loin d'être un paradoxe, cette affirmation nous incite à tenter de la raccorder au point de départ de cette aventure analytique, à savoir à l'idée que pour le compositeur des années '70 la notion de *langage* étant devenue très large (*plusieurs langages* peuvent en effet de nos jours coexister tant et si bien que pris ensemble ils finissent par constituer *un seul langage*), le problème qui se pose est précisément celui de trouver *la liaison syntactique propre à tous ces éléments constitutifs, parfois disparates*.

Il est intéressant pour le théoricien de constater non seulement le résultat intégral, mais de suivre pas à pas le processus de la métamorphose, de chercher à découvrir de quelle manière le sens de tel ou tel langage peut se transformer – mis dans un contexte nouveau – jusqu'à aboutir à une autre sphère de l'entendement. Pour cette périlleuse incursion dans la sémantique musicale, nous nous proposons d'étudier la 1^{ère} *Sonate pour piano en Fa dièse mineur* de Georges Enesco, écrite en 1927. Pourquoi justement ce choix ?

Dans l'ensemble de l'œuvre énesquienne, la création de cette sonate se place à un moment décisif de l'évolution de son style, c'est-à-dire après l'achèvement d'une période dédiée aux symphonies amples, après les tâtonnements du premier *Quatuor à cordes* (contenant déjà les promesses des changements futurs) et – sans jamais se départir des permanentes préoccupations vouées à l'opéra *Œdipe* – tout juste avant la cristallisation de sa 3^{ème} *Sonate piano et violon*. C'est à cette dernière que la première Sonate pour piano est étroitement reliée, par des mouvements lents, aux débuts presque pareils et, en tous cas, par une ambiance générale équivalente. Ce qui constitue le fait saisissant, c'est que – contrairement à l'habitude du compositeur de faire suivre selon le système traditionnel les différentes parties d'une œuvre à plusieurs mouvements –, dans la 1^{ère} *Sonate pour piano, l'Andante* – d'ailleurs le plus réalisé en tant qu'unité de conception stylistique – est situé à la fin, tel un aboutissement de l'évolution antérieure et en même temps comme une – porte ouverte sur l'avenir ... Voici donc un œuvre où la *transformation* constitue précisément sa raison d'être, une œuvre d'autant plus apte, par conséquent, à exemplifier notre thème.

III.1.1. Tout naturellement, les premières incursions analytiques dans la musique d'Enesco ont fait valoir, surtout, ses composantes structurales – soit sur le plan du langage (comme par exemple : chromatique-diatonique, tonal-modal, etc.), soit sur

celui du style (influence de Wagner, de Fauré, présence de quelques traits néo-classiques et, sans doute, l'esprit folklorique). Des éléments qui semblent, au premier coup d'œil (notamment si ce coup d'œil se veut académique. . .), incompatibles. N'oublions toutefois pas que le processus de la création consiste, entre autres, dans un choix opéré parmi les éléments d'un répertoire existant et dans leur combinaison inédite. Prenons, par exemple, le cas d'un compositeur qui « œuvre » dans le cadre du système tonal. Pour celui-ci, le répertoire comprend (parmi d'autres éléments) la multitude d'accords devenus signes, c'est-à-dire des relations (de sons, dans ce cas) pourvues d'une signification certaine par suite des capacités fonctionnelles respectives. Leur choix doit impliquer des combinaisons prévisibles dans le cadre des lois respectives, autrement dit des attractions fonctionnelles. Mais, à la réflexion, nous finirons par convenir qu'à un moment donné non seulement les composantes de la musique (sons, accord, etc.) constituent les objets d'un répertoire, mais aussi certains ouvrages (ou plutôt des fragments d'ouvrages) finis, appartenant à des styles différents. Ces fragments deviennent par conséquent des entités ayant la valeur d'un signe et leur raccord dans le cadre du processus créateur peut être gouverné par des *lois syntactiques nouvelles*, autres que celles qui étaient propres à chacun d'eux. Le nouveau contexte figuratif à son tour, attribuera, par un processus de réfléchissement, des *sens nouveaux au signe initial*. Pour illustrer notre affirmation, voyons l'exemple dont le mécanisme créateur est le plus simple : le collage musical.

On remarque ainsi qu'une configuration composée à l'aide de fragments (encore qu'appartenant au même système, par exemple au système tonal, disons Beethoven, Sarasate, etc.) est la résultante d'autres principes de composition que de ceux qui sont caractéristiques de chacun des fragments (dans notre cas : les lois harmoniques et formelles de la musique homophonique), puisqu'aussi bien *la raison d'être* de leur combinaison est autre. Ainsi : de brèves suggestions des fragments choisis – telles des éclairs dans le vague brouillard d'un « broum » instrumental, électronique, etc. – sont à même d'évoquer le mécanisme de la mémoire, alors que leur emploi côte à côte insolite, brutal, est apte de suggérer une fresque de la diversité des caractères humains. Dans chaque cas, le fragment initial acquiert des significations nouvelles; par exemple, la musique de Sarasate, alors même qu'elle vient de sortir d'un *andante* beethovénien rempli de noblesse⁵, est à même de traverser la

5 Si mes remarques s'adressent au collage musical en général, je ne puis toutefois ne pas avouer que tout en écrivant ces lignes je pensais surtout à l'œuvre *Le crible d'Eratosthène* d'Anatol Vieru: extraits de Sarasate faisant bon ménage avec le *Clair de lune* de Beethoven ainsi qu'avec d'autres ouvrages musicaux, certains contemporains. Chaque auteur, assimilé à un numéro premier, revient avec la fréquence caractéristique du numéro respectif, loi structurale qui a d'ailleurs déterminé le titre de l'œuvre de Vieru. Je me suis permis cette petite incursion analytique justement parce qu'étant plus détaillée, elle est apte à témoigner en faveur des idées déjà exprimées, non seulement par une œuvre véritable, mais aussi par le propre point de vue du compositeur au sujet de ladite œuvre : en effet, bien que non favorable au collage musical, Anatol Vieru a tout de même choisi

voie tout en nuances qui passe de la malice au ridicule, pareillement à cette nostalgique (auto)-ironie qui teinte le début de *Tristan*, cité par Debussy dans son « Golliwog's Cake Walk » de *Children's Corner*.

A l'égard du collage, en tant que style, en tant que but en soi d'une œuvre, j'oppose de sérieuses réticences, bien que toutes subjectives, l'estimant en quelque sorte rudimentaire et mécanique. Comme technique néanmoins, ce dosage esthétique peut acquérir une portée plus généreuse suivant l'intention de l'idée – certes plus complexe – à laquelle il se subordonne. Pourtant, ce n'est pas pour discuter de sa valeur que je viens de mentionner la modalité du collage, mais plutôt parce que je considère que son apport esthétique principal a été d'illustrer de manière pratique – et par conséquent de la rendre plus frappante – *la grande sphère qui peut renfermer la notion* « d'objet sonore ». C'est cela, d'ailleurs, qui constitue l'idée que je voudrais que l'on retienne.

III.1.2. Dans le cas d'Enesco, le processus est infiniment plus subtil. L'idée est la même : Wagner -Fauré -folklore (pour nous borner seulement à quelques-unes des composantes principales qui forment la base sur laquelle s'appuie sa musique) peuvent *coexister* sans risquer de trop gros contrastes sous le rapport du style, puisque selon la manière de voir de nos jours, on admet des configurations musicales réunissant des éléments qui ne seraient chaotiques qu'envisagés l'un à côté de l'autre, mais qui, assemblés par une *syntaxe* nouvelle (bien qu'ici le terme de « syntaxe » me paraisse pourtant insuffisant) forment une unité apportant un sens nouveau.

Le côté subtil dans tout cela c'est que chez Georges Enesco, Wagner-Fauré-folklore ne sont pas de simples objets disparates qu'à un moment donné le compositeur se soit décidé à souder dans le cadre d'une certaine œuvre, mais représentent des styles qui lui sont propres soit par l'origine (le folklore), soit par sa culture (Wagner-Fauré), ces derniers étant assimilés, grâce aux affinités du compositeur, au même degré que ses traits originaires. Par conséquent, il est plus indiqué de parler non pas d'un *style* Wagner, mais plutôt d'une *attitude* wagnérienne qui, sur le plan technique, correspondrait au chromatisme et à la densité, alors que sur le plan de l'expressivité, elle répondrait à ce côté anxieux, tourmenté de l'âme – et, implicitement, de la musique – de Georges Enesco. Étant une attitude, devenue par ailleurs *organique*, elle sera soumise à l'évolution opérée par l'âge, aussi verrons-nous le compositeur, dans ses œuvres de maturité, faire un nouvel usage, d'après des critères nouveaux, des douze demi-tons, et cela comme une continuation toute naturelle du chromatisme des jeunes années – tout comme l'ontogenèse répète la phylogenèse.

délibérément cette modalité (pour cette œuvre) pour démontrer justement la relativité du langage à ce moment d'évolution générale de la musique.

« objet sonore » – notion prise' ici dans le sens élargi.

De même pourrait-on parler de l'évolution du trait « Fauré », lequel lors même que la période de maturité de l'artiste l'épure, puisqu'à cette époque harmonies ou écritures fauréennes ne se retrouvent plus. Elle persiste toujours dans cette importante caractéristique de sa musique : la discrétion, l'estompe dont il foute tous les élans, et qui conviennent si bien à un tempérament qui, pour fougueux et tourmenté qu'il soit, ne saurait en même temps s'extérioriser qu'avec noblesse et prudence extrême.

En ce qui concerne le folklore – il est difficile de tracer en quelques gros traits la trajectoire qui relie les premiers emprunts rhapsodiques et la synthèse des décanations essentielles. Mais, on ne peut s'empêcher d'insister sur le fait que, pour Enesco, ce trait, fortement prononcé, fût comme la clef de voûte de sa personnalité : le folklore représentant pour l'artiste bien plus qu'un simple langage – une attitude spirituelle, le fond natif de ses conceptions, – toutes les autres influences ne furent pas acceptées telles quelles, mais assimilées, transfigurées, subordonnées à ce « liant ». Attitude non conformiste par excellence qui eut comme première conséquence une aptitude innovatrice dans le domaine de la musique moderne. Car, en effet, la reconnaissance de certains courants (de sa plus grande actualité à un moment donné de l'histoire musicale, comme par exemple le sérialisme dodécaphonique) – sans, toutefois, les emprunter tels quels – a eu pour résultat une transgression du concept et de l'époque. Bien mieux, cette aptitude innovatrice est tributaire du folklore aussi par ses suggestions, tant de correspondants le prouvant dans le cadre de la musique contemporaine. Mais, la relation Enesco-folklore doit surtout être envisagée sous le signe de son sens suprême – celui d'avoir été un havre de pureté, une zone de réponses essentielles.

Loin d'entraver le délicat processus que nous nous sommes proposés de faire valoir, le caractère organique et évolutif des composantes stylistiques d'Enesco – c'est-à-dire, précisément, *leur coexistence dans le temps et leur soumission permanente aux commandements d'une personnalité créatrice* – n'ont fait que rendre plus facile au compositeur la découverte des *lois syntactiques* nouvelles, les plus adéquates et les plus efficaces.

III.1.2. a. Pour le prouver, reprenons maintenant cette *I^{ère} Sonate pour piano en Fa dièse mineur*, premier mouvement, que nous avons considérée comme l'un des exemples les plus éloquents : suivons, en effet, les expositions thématiques et remarquons, en même temps, que le deuxième thème n'est en somme qu'une légère variation de la transposition à la quinte du premier, mais qu'à sa reprise ce second thème apparaît complètement transfiguré, quand bien même les relations intervalles et tonales ne manquent pas de correspondre. L'exemple suivant nous le prouve⁶:

6 Voir aussi : Myriam Marbe, *Varietatea tematică și unitatea structurală in lucrări de cameră de Enescu*, dans « Muzica », n° 15, le 5 mai 1965, p. 22; *George Enescu*, Monografie, Editura Academiei, București, 1971, p. 533–537.

chromatisé

degré: 5 4 3 2 en ut[♯] (aux caractéristiques lydienes et frigiennes)

B ut[♯] aux caractéristiques lydienes et frigiennes (A ut[♯])

EXPOSITION

degré: 5 4 5 3 4 en fa[♯]
6 5 6 4 5 en Mi

B

B'

REPRISE

Exemple

Le IV^e degré haussé et le II^e degré baissé par des procédés de *chromatisme* dans le cadre du I^e thème (fa dièse avec si dièse et sol bécarré), s'établissent comme des degrés *constitutifs* (caractéristique lydienne et, dans l'ordre, frigienne) dans le II^e thème et celui-ci, délivré de l'obligation de certaines solutions (elles-mêmes tardives) et bénéficiant du traitement indépendant des degrés respectifs, se permet par un changement de mode de les rendre diatoniques.

De la sorte, la loi d'après laquelle *sont réalisées ici les relations* est celle de certaines *équivalences*, à l'aide de quelques *facteurs communs* :

- | | |
|---|---|
| T I (A) IV ^e dgr. à 6 dt. par rapport à la tonique | = degré haussé dans la tonalité traitée de manière <i>chromatique</i> |
| T II (B) IV ^e dgr. à 6 dt. par rapport à la finale | = degré constitutif dans le mode <i>chromatique</i> |
| T II (B') IV ^e dgr. à 5dt. par rapport à la finale | = degré constitutif dans le mode diatonique |

Mais tout ceci tiendrait plutôt de la zone d'une *micro-esthétique*, attendu que cela ne concerne qu'une seule des modalités d'articuler la matière musicale. Il serait à présent plus intéressant de rechercher le « pourquoi » esthétique général qui, lui, n'a jamais cessé d'être la raison maîtresse d'une *transformation continue*, depuis « dense-problématique-chromatique » jusqu'aux « simple-achèvement-diatonique ». L'envisageant de la sorte, la forme acquise par le second thème à sa reprise ne saurait que désarmer jusqu'au plus puriste des critiques, qui ne pourrait y voir une contradiction de style due au caractère nettement diatonique, populaire, s'opposant à celui du début, lequel tenait d'une sphère chromatique Wagner-Scriabine (voire même Liszt), mais, plutôt, un accomplissement des plus unitaires.

III.1.2.b. Ainsi, la forme-sonate se contente-t-elle d'offrir les matériaux de construction des deux thèmes et de leur développement, sans se « meubler » toutefois du contenu qui, ordinairement, correspond à semblable forme, car le sens que le compositeur a imprimé à sa musique est autre. On pourrait ainsi parler d'une « métaphore » ou d'une « superforme ». Dans notre cas c'est comme une flèche dirigée dans une direction unique dont la trajectoire, parfois s'ondulant légèrement, ne cesserait de monter.

III.1.3. D'ailleurs, les aveux du compositeur même confirment et amplifient ces affirmations. Il me faut, dans ce sens, rendre hommage au compositeur Marcel Mihalovici qui m'a confié – après avoir effectué cette analyse – ses discussions avec Georges Enesco au sujet du premier mouvement de la *Sonate*, entretiens dont ressort la pensée, combien révélatrice, du musicien. Enesco en niait avec véhémence la forme sonate. Il invoquait, comme principal argument, la permanence du premier thème traversant sans relâche tout ce premier mouvement, de même que sa recrudescence dans l'ample *Coda*, où il s'amplifie dans l'esprit d'une « passacaglia »⁷. « Ce n'est pas une sonate, c'est la vie intérieure », disait Enesco ...

Soutenant l'idée d'une forme sonate, Marcel Mihalovici soulignait l'existence d'un thème secondaire qui, fût-il même envisagé sous l'aspect d'une hypostase de variation du premier, diffère pourtant à tel point de celui-ci (par son expression absolument nouvelle), dans la reprise notamment, que l'on pourrait le confondre avec un nouvel épisode, une « colinda » populaire. A quoi Enesco ripostait en assurant qu'il ne s'agissait ni de « colinda », ni de reprise, mais que c'était tout simplement « des cloches ».

Tourments d'une vie intérieure aspirant vers la – paix et la lumière – symbolisés par le rayonnement des cloches⁸ – ne serait-ce pas là, justement, la forme poétique pour désigner ce que nous avons dénommé, de manière technique, « transformation progressive (graduelle) du caractère chromatique vers le caractère diatonique »⁹ ? Bien mieux, cela ne nous dévoile-t-il pas ce « pourquoi » de la transformation perpétuelle que tout à l'heure nous nous proposons de trouver ?

Une remarque encore :

Enesco, en « substituant » à la forme sonate la « vie intérieure », insistait : « c'est du Brahms ». Appeler – brahmsienne une œuvre dont presque – si non tous – les facteurs (comme harmonie, rythmes, structure thématique etc.) ont dépassé les caractéristiques du compositeur romantique, c'est affirmer une conception très libre

7 La comparaison avec la *passacaglia* appartient à Anatol Vieru.

8 Cette modalité qui se retrouve aussi dans la musique d'Enesco est probablement due aux facteurs associés à son enfance.

9 En précisant qu'on ne peut restreindre le processus seulement au niveau des échelles tonales-modales, le rythme, l'écriture, etc. y contribuent également.

quant au rapport langage signification. Un peu à rebours, sans doute, on est des lors tenté de faire la comparaison avec notre première démonstration:

- la, la constante c'était le fragment bien défini du point de vue du style, tandis que le changement visait l'entendement sémantique (si ledit fragment était placé dans un autre contexte);
- ici, c'est le style qui change (plus d'harmonies brahmsiennes), mais ce qui se perpétue jusqu'à garder le nom du style de provenance – c'est le sens émotionnel.

Inversement, la reprise du deuxième thème, clairement définie (dans notre conception) comme étant de style diatonique populaire, n'est pas considérée par le compositeur comme une « colinda », mais comme un jeu de cloches. On revient ainsi dans le domaine des constantes stylistiques qui changent de signification. D'ailleurs, ici, il ne s'agit pas tellement de changement de sens que, plutôt, de mutation sur un autre plan, les cloches étant le symbole de l'illumination d'un espace intérieur, intime, dont les données essentielles sont les mêmes que celles qui agissent chez les créateurs anonymes des « colindas » populaires (c'est cela – et tant d'autres – qui me faisait dire tantôt que le folklore représente chez Enesco un état fondamental).

Ainsi, la relativité des langages, le pouvoir de les soumettre, de les synthétiser grâce à une idée directrice, ne sont pas seulement démontrés par l'œuvre, mais encore témoignés par les propres aveux du compositeur. Aveux d'autant plus précieux qu'Enesco ne s'érigeait jamais en théoricien, qu'il évitait soigneusement d'expliquer sa musique (on connaît l'aventure que fût la « découverte » des Leitmotive non déclarés de l'opéra *(Edipe)* et qu'encore moins préconisait-il l'emploi de tel ou tel système de travail.

III.2.0. Innovation dans le domaine de la forme. Nous avons insisté jusqu'ici sur la modernité de l'articulation du langage musical chez Enesco. Comme il fallait s'y attendre – dû à l'étroite relation langage-structure que nous venons de mentionner au début de ce travail (II.3.2.), voici qu'une discussion sur la forme est déjà engagée. Il est grand temps à présent de faire quelques précisions : c'est une idée acceptée que, de nos jours, la musique pose au créateur non pas le problème de parfaire, sous l'effet de l'évolution, un système de formes légué par les prédécesseurs, mais de trouver des *structures inédites*, expression des attitudes conceptuelles nouvelles. Or, chez Enesco, l'analyste peut encore surprendre certains éléments tenant des formes traditionnelles, telles que la sonate, le lied et autres, mais ces traces ne constituent souvent (et tout particulièrement dans ses œuvres maîtresses) que le souvenir d'une structure formelle possible, le déroulement général de sa musique se subordonnant à *un autre impératif* que celui des formes quelle rappelle.

III.2.1. Ainsi, de nombreuses analyses précédentes ont eu soin de décrire les développements engendrés par la variation perpétuelle d'une même micro-cellule, fait qui non seulement caractérise un type aussi singulier que l'esprit cyclique d'Enesco, mais en même temps *change radicalement le contenu même du concept « thème »*,

le faisant passer de l'unité bien définie (et, partant, statique) à un *enchaînement souple soumis à de continues transformations*.

III.2.2. Essayons, toutefois, de faire avancer notre raisonnement jusqu'à la source première – émotionnelle ou philosophique – et, pour le faire, allons-nous permettre cette fois de prendre comme point de départ de notre discussion l'exemple même de tout à l'heure.

III.2.2.a. Tout en écoutant le début du dernier mouvement de la 1^{ère} *Sonate pour et piano*, j'évoquais cet autre début, apparenté et non moins émouvant, du mouvement lent de la 3^{ème} *Sonate pour piano et violon*. Au sujet de ces (relativement) brèves, mais si évocatrices, interventions du même motif surgissant ci ou là sur le filon ininterrompu d'une pédale légèrement rythmée, je mentionnais une fois, en partant d'une remarque de Giulio-Carlo Argan à propos de l'émotion progressive produite par la colonne de Brâncuși, que l'augmentation de l'expressivité au moyen des répétitions s'explique par le fait qu'à chaque nouvelle apparition le module devient plus dense en signification, attendu qu'une surcharge émotive se produit par le souvenir des apparitions antérieures¹⁰.

III.2.2.b. Je suis tentée de reprendre l'exemple en l'envisageant à travers le *Temps*, à travers, certes, le Temps absolu, représenté de manière conventionnelle par la pulsation – en principe infinie – de la pédale, sur laquelle se greffent de brefs motifs, tels des « éphémérides » (pour employer ce terme utilisé par Anatol Vieru). Ce sont des cellules du Temps, que – pour comble du paradoxe – c'est, précisément, leur caractère fini dans le Temps qui les rend saisissables par la sensibilité humaine, en tant que temps dans une acception courante, concrète ; mais, dans le contexte général de leur projection sur l'écran du temps « abstrait », ces cellules tendent à se détacher de leur monde concret pour atteindre celui de la révélation absolue. C'est là que réside l'essence philosophique de ce qu'Enesco appelle le sentiment poétique de la contemplation de « la plaine roumaine dans la nuit », formulation par laquelle l'artiste lui-même caractérise cette musique¹¹.

Sur le plan de la forme, ce fait se traduit par un dosage progressif des espaces où apparaissent les « éphémérides », aussi bien que par un mélange des éléments des deux plans superposés, de même que par une influence réciproque de ceux-là jusqu'à ce qu'ils finissent par fusionner. Dans ce processus évolutif aussi subtil, qui donc reconnaîtrait encore la partie « A » d'un lied ? Ce type de formes préétablies – tel le Lied – comporte, en tant que principale caractéristique, la prévision des événements. Or, non seulement ce qui pourrait être désigné comme la partie « B » fait insensiblement son apparition – enveloppé dans le voile mystérieux des métamorphoses et des rappels de motifs initiaux – mais, bien mieux, il arrive non pas *pour ouvrir une nouvelle surface musicale*, mais pour *continuer* le processus d'investiga-

10 George Enescu, Monografie, București, Editura Academici, 1971, p. 560–562.

11 Cf. l'interview accordée à Bernard Gavoty pour la Radio-Télévision Française.

tion de la question essentielle : le *Temps*. A présent, la tentative d'opérer une connaissance de ce dernier par l'intuition ne fera plus appel à la limitation temporelle de cellules s'opposant au fond infini, mais au *changement de la fréquence des événements compris clans certaines zones du temps* (dans notre cas des sextolets de doubles croches et de triples croches, etc.) ce qui, en augmentant le sentiment de relativité de la perception du temps, suggère la dilatation subjective de ce dernier et, en même temps, celle de l'espace physique qui, aussi, tente de s'étendre au-delà des frontières connues. C'est ainsi que la méditation sur la contemplation «de la plaine dans la nuit » se poursuit ...

On pourrait bien dire, tout en paraphrasant les propos de Dominique Bosseur concernant John Cage¹² (quoique l'attitude à l'égard du Temps soit profondément différente chez les deux compositeurs, de même que la nature de leur état contemplatif) que le dernier mouvement de la 1^{ère} *Sonate pour piano*, en accomplissant l'expérience temporelle, n'est plus une musique enfermée dans le Temps (autrement dit dans un cadre aussi abstrait que dosable), mais une *musique-temps*, une musique qui ne se « situe pas non plus dans le Temps, qui elle-même se fait Temps ».

IV. Il se peut que pour certains critiques – pour ceux dont les critères d'appréciation de la valeur artistique et de la nouveauté qu'un artiste apporte, se bornent au niveau très strict du langage employé – Enesco soit demeuré une énigme, un « classique », ou quoi d'autre encore ? ...

Le fait n'aurait rien eu de bizarre vers la moitié de notre siècle, lorsque la multitude des courants exigeait une définition de chaque courant et, implicitement, des démarcations qui, sans doute, ne manquaient pas non plus d'isoler (voire même, parfois, quelque peu arbitrairement) les innovateurs dodécaphonistes, par exemple, des compositeurs redevables de la pensée modale d'un Sud-Est européen plus ou moins approximatif ou native dans un Orient encore plus lointain ; isolant, pareillement, ceux-là des créateurs de musique concrète, ceux-ci s'opposant à leur tour à ceux faisant de la musique électronique, etc. Mais, entretemps, nous avons compris, nous autres gens des années '70, que Mahler est plus moderne que Richard Strauss – bien que, semble-t-il, au niveau strict et apparent du langage (harmonique), ce dernier soit plus évolué –, qu'Ives est véritablement notre contemporain en dépit du fait qu'au même niveau du langage il soit tout au plus « polytonal » ; qu'enfin, Bartók, est infiniment plus qu'un « folkloriste » ou qu'un « expressionniste », ou encore qu'un « néo-classique », ainsi que l'ont « disséqué » tous ceux qui n'ont pas saisi sa vision coordinatrice et foncièrement nouvelle ...

Ces pensées d'à présent, autant de points de départ pour de nouvelles interprétations, me portent à affirmer que l'œuvre d'Enesco elle aussi demeure ouverte, en tant que conceptions, et partant, ne peut qu'entraîner vers de toujours nouvelles suggestions.

12 Voir, dans ce sens, Dominique Bosseur, *L'expérience du temps chez Cage*, dans *Musique en jeu*, Paris, 1970, n° 1, p. 16–22.

Myriam Marbe

La troisième Sonate Pour Piano de George Enesco ou le sens de la joie dans la création¹

Les œuvres d'art s'imposent d'elles-mêmes, indépendamment de la biographie des créateurs, en dehors et au-delà de la connaissance des circonstances où elles ont pris naissance. Cependant, envisagées dans *la perspective de la création intégrale d'un auteur*, les œuvres marquent une véritable *biographie spécifique de la biographie d'une évolution artistique*.

Essayant une incursion pareille dans la psychologie de la, création énesquienne, la 3^{ème} Sonate pour piano, op. 24 semble jouer un rôle à part.

Toutefois, avant d'aborder ce problème, il convient de nous rappeler quelle est, en général, la place qui revient à la musique de chambre dans l'œuvre intégral de Georges Enesco. Le rapport entre celle-ci et la musique symphonique se présente comme extrêmement équilibré durant la première phase créatrice, durant la jeunesse du compositeur. Puis, à partir de 1905, pour culminer de 1919 à 1921, l'accent se pose sur le genre symphonique, les trois symphonies du maître datant de cette période. Ce n'est qu'après qu'apparaissent le premier *Quatuor à cordes* (en 1921) et la première *Sonate* pour piano, (en 1924), bien que les deux s'inscrivent dans des genres à l'égard desquels, en tant qu'interprète, Enesco avait déjà, longtemps avant, manifesté une profonde affinité.

Serait-ce qu'Enesco aura attendu pour les aborder que, tout premièrement, se déverse son « trop-plein » romantique si généreux que l'emploi d'un ample appareil vocal-symphonique rend pathétique – un noble pathétisme devenu semble-t-il encore plus vif dans les circonstances de la première guerre mondiale? Ou bien serait-ce qu'il aura jugé que seules les années de la maturité d'un créateur soient dignes ces deux genres raffinés de la musique de chambre – le quatuor et la Sonate instrumentale ?

Et, dans le même temps, cet abord tardif – voire même *remis*, ainsi que l'atteste un propre témoignage du compositeur au sujet de cette 1^{ère} Sonate pour piano qu'il

1 Erschienen in: *Simpozion George Enescu 1981 (Veröffentlichung zum George Enescu Symposium 1981)*, Bukarest 1984, S. 373–379.

avait promise à un pianiste dix-huit ans avant de la composer – ne dévoile-t-il pas, à la fois, le drame d'Enesco qui, étant aussi interprète, devait s'arracher à la création musicale au profit de son activité concertante ?

Ou bien – et c'est encore une question que nous nous posons – cette orientation vers la concentration de la musique de chambre serait-elle un contrepoids à la problématique si complexe de son *Œdipe* – l'opéra qui tant le préoccupa aux cours de la dite période, pratiquement depuis 1921 (l'année de son premier *Quatuor à cordes*) et jusqu'en 1931 ?

Toujours est-il qu'avec *Œdipe*, c'est le genre de la musique de chambre qui, à partir de 1921 et jusqu'à la fin de ses jours, va marquer l'évolution du compositeur, les points culminants des cristallisations stylistiques de sa création, dans des œuvres devenues des ouvrages de référence comme le sont sa 3^{ème} *Sonate* pour piano et violon op. 25 (en 1926), son deuxième *Quatuor à cordes*, op. 22 (en 1951) et sa *Symphonie de chambre*, op. 33 (en 1955).

La première œuvre avec laquelle Enesco revient à la composition après, revient à la composition après l'irrépérable parachèvement de la 3^{ème} *Sonate pour piano et violon*, est la 3^{ème} *Sonate* pour piano composée autour de 1934. Enesco a donc attendu, près de huit ans après l'achèvement de la 3^{ème} *Sonate* pour et violon et piano avant d'écrire une nouvelle sonate ! Entre temps, vers 1931, il avait aussi fini de composer l'*Œdipe*. Entamer un nouvel ouvrage signifiait donc évincer *non pas seulement* le handicap d'une perfection – celle de la 3^{ème} *Sonate* pour piano et violon – mais encore celui d'un autre accomplissement – l'opéra *Œdipe* ! Or, voici qu'Enesco les vainc tous deux, il marque le pas avec désinvolture, avec joie, en réattaquant, sans complexes, *mais pour la durée d'un instant seulement*, une zone claire, d'une tenue classicisante, dans un traditionnel et non moins réussi *Ré majeur*. (Précisons toutefois qu'après l'expérience modale réalisée entre temps, ce *Ré majeur* de la *Sonate* ne pouvait demeurer schématiquement vide; il lui fallait, normalement, s'enrichir de demi-tons et tout, particulièrement d'allusions modales, et culminer dans la perfection stylistique d'expression du second mouvement au travers duquel court et se fait sentir le fil de la liaison entre les chefs-d'œuvre précédant la *Sonate* et ceux qui vont suivre).

Revenons néanmoins au « néoclassicisme » du début de la *Sonate* : un musicien distingué comme Ștefan Niculescu se plaisait à y voir aussi une nuance préclassique du type de la musique de Scarlatti. Sans aucun doute, c'est d'une *attitude spirituelle* qu'il peut être question et non d'une *copie stylistique*.

Malgré tout, on ne saurait ne pas être intrigués par ce retour à un esprit classicisant à ce moment de son évolution créatrice où la 3^{ème} *Sonate* pour piano apparaît comme le premier ouvrage composé après *Œdipe* et après la 3^{ème} *Sonate* pour piano et violon. Des débats autour de cet aspect pourraient peut-être contribuer à une

meilleure compréhension de la vérité dans la musique énescienne, qu'il faut chercher au-delà des critères de langage envisagés isolément et des « partis-pris » de style.

Ce *Ré majeur* – suggestion tonale tonifiante, positive, présente et dans la *Toccata* et dans la *Bourrée* de la 2^{ème} *Suite* pour piano de 1903 – marque avec vigueur le « Vivace con brio » de la 3^{ème} *Sonate* pour piano auquel le compositeur ajoute aussi l'indication « giocoso ». Qu'a donc signifié la joie de ce début envisagée dans la perspective de la création intégrale d'Enesco ?

Elle a pu être l'élan qui lui avait été nécessaire pour sortir peut être de ce qui avait l'air d'être une impasse en manière de composition ...

Elle a pu, aussi, signifier le répit nécessaire que s'accorde de temps en temps n'importe quel créateur, la détente, le *respiro* en fait de composition, concrétise parfois dans une œuvre s'approchant davantage du divertissement musical ou employant des modalités expressives déjà expérimentées.

Elle a pu, enfin, signifier un échelon supérieur de simplification vers l'expression épurée et mure, telle qu'elle va se manifester dans la 2^{ème} *Sonate* pour violoncelle et piano en Ut majeur op. 26 qui lui succédera tout de suite, en 1935.

Ces trois hypothèses correspondent à la position de la 3^{ème} *Sonate* pour piano, op. 24 dans l'évolution artistique du maître et, *tout autant*, elles pourraient l'expliquer. Ce qui nous semble significatif c'est le fait qu'Enesco ait choisi cette musique pour rompre son silence, qu'il ait écrit une *troisième* sonate pour piano alors que dans son esprit se trouvât déjà, et même depuis plus – longtemps, une *deuxième* *Sonate* en Mi bémol – inscrite par ailleurs en tant que telle, de sa propre main, dans la liste de ses opus, mais qu'il n'est pas arrivé à coucher sur le papier.

Or, cette fois-ci, à ce moment du chemin créateur d'Enesco, il ne peut être question d'un manque de temps – de ce temps que le compositeur était d'habitude forcé de ravir à l'interprète –, car les témoignages et la correspondance de l'année 1934 parlent d'une étape moins pleine de concerts, sans tournées, et même si l'extraction des parties de l'opéra *Œdipe* signifiait sans doute un travail de grande exigence, ce n'était quand même pas un travail conceptuel entraînant une tension de l'esprit. Et pourtant ... voici que dans ce contexte dirions-nous propice aux bilans compositionnels et à la réalisation d'ouvrages conçus ou seulement ébauchés précédemment et qui n'attendaient que l'instant de détente pour être mêmes à bonne fin, Enesco préfère attaquer une œuvre nouvelle, mais une œuvre de « tonte gâtée » – écrira-t-il à Edmond Fleg – « tellement en contradiction avec l'atmosphère ou elle est enclose ».

Quelle était donc cette « atmosphère » – à tout prendre pesante – laquelle se réfère le compositeur ?

Sans doute, le mauvais état de santé de sa future épouse Marie Cantacuzène, mais – aussi le sien si l'on tient compte de la réponse qu'il fit alors à un sondage de la revue *Le Monde musical* : « Je ne suis pas si mal puisque je viens de pondre une

La troisième Sonate Pour Piano de George Enesco ou le sens de la joie dans la création

nouvelle sonate pour piano, que je dédie à Ciampi. Paris n'aura pas l'ennui de me voir ce printemps mais je le menace sérieusement la saison prochaine. Et je compte noircir encore quelques pages de papier réglé d'ici là ».

Ainsi, en interférant pour un instant la biographie exclusive d'une création musicale et celle du créateur on a, une fois de plus, la révélation du peu d'« automatisme » qui gouverne les réactions d'un artiste et, au contraire, de l'importance des nombreux filtres qui les épurent, les transforment et peut-être même les ajournent jusqu'à l'heure de l'accomplissement final de l'œuvre.

Dès lors, envisagée à travers ce prisme, la Troisième Sonate pour piano d'Enesco que nous étions tentée de considérer comme « le répit du démiurge », nous apparaît en réalité comme un témoignage de la force de transgression du créateur, une preuve de vigueur morale et de noblesse d'âme, propres à lui faire dépasser, par l'art, sa condition humaine.

Aussi, en cette heure du centenaire d'Enesco, dirigeons-nous vers son œuvre musical tout entier, plus sages, plus avertis et, par l'entremise de sa musique, comprenons que la sagesse est également une dimension de l'art.

(En français par Colette Ghimpețeanu)

Myriam Marbe

Unvermeidliche Zeit

Ein schöpferisches Bekenntnis¹

Nach dem Johannesevangelium war im Anfang das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort.

Kann man sich das Wort als Janus mit einem Doppelantlitz vorstellen, das die unerhörte Verbindung zwischen dem Absoluten und unserem menschlichen Schicksal herstellt? Denn wenn das Absolute (Gott) außerhalb der Zeit existiert, bedeutet dieser Beginn des Johannesevangeliums eigentlich die Aufhebung der Zeit, das heißt, dieser unvermeidlichen Dimension unseres menschlichen Schicksals, die nur an dieses Schicksal geknüpft existieren kann. Ich erinnere mich daran, als ich sehr klein war, vier oder fünf Jahre vielleicht, in einem Alter, in dem man in aller Unschuld an Schutzengel und an das zukünftige Leben glaubt, hat mich der Gedanke an den Tod nicht erschreckt, weil ich die Hölle nicht allzu ernst nahm, sondern ich sah mich schon im Paradies, nachdem ich eines Tages meinen Aufenthalt auf dieser Erde beendet hätte. Aber auch im Paradies beunruhigte mich die Idee der Ewigkeit, gerade wenn ich abends in meinem mollen Bett lag, klammerte ich mich sehr fest an die Gitterstäbe und biss die Zähne zusammen, während ich dachte: Und das dauert, und das dauert noch länger, – und noch länger ... und das hört niemals auf ... wohin? Denn ich konnte dieses Problem, das mir über den Kopf wuchs, nur mit meiner Lebenserfahrung beurteilen und einordnen: die Zeit, die vergeht. Und erst viel später – vor allem durch die Philosophie des Maimonides – habe ich begriffen (oder glaubte ich zu begreifen), dass die Zeit, die an die Schöpfung, also an das Leben, geknüpft ist, nicht mehr existiert, wenn das Leben verschwindet: die Ewigkeit wäre ein Zustand und nicht ein fortwährender Prozess.

Ebenfalls im Alter von vier bis fünf Jahren suchte ich einige Töne auf dem Klavier zusammen, indem ich eine „compozita“ machte, eine Bezeichnung, die in meiner kindlichen Sprache eine Komposition bedeutete. Meine Mutter, Musikerin und Pianistin, versuchte, mir etwas Klavierunterricht zu geben, was ich mit Vergnügen annahm, weil ich die Sinnlichkeit der Klänge (später die der Harmonien) liebte,

1 Veröffentlicht in: *MusikTexte, Zeitschrift für Neue Musik* 56, Mainz 1994, S. 33.

aber doch immer behauptete, dass ich nicht Pianistin, sondern Komponistin werden wollte.

Aber es geht hier nicht darum, zu beurteilen, ob ich meinen Kindheitswunsch erfüllt oder nicht erfüllt habe. Ich wollte sagen, dass ich beim Durchforsten meiner Erinnerung mir darüber klar werde, dass diese Kindheitsprobleme der Zeit und des Absoluten – ernste Probleme, auch wenn sie naiv gestellt waren – gleichzeitig mit meinen Vorstellungen von der „Komponistin“ aufkamen. Sicher hatten die wenigen Töne, die ich auf dem Klavier zusammensuchte, nichts mit der unendlichen Zeit, der „unvermeidlichen Zeit“, der „wiedergefundenen Zeit“, dem „überzeitlichen Gold“ zu tun, mit der Zeit, sei sie abstrakt oder konkret, meiner zukünftigen Werke! Aber trotzdem, vielleicht lag ihr Keim, da diese Vorstellungen gleichzeitig in meinem Bewusstsein erwachten, bereits in jener Zeit.

Meine erste *Sonate* für Klavier von 1956 ist, glaube ich, das einzige meiner Werke, das eine existenzielle Angst ausdrückt: auf ein völlig verzerrtes Finale folgt eine Coda von unerbittlicher Schlichtheit. Danach steht ein doppelter Taktstrich, der keine Hoffnung mehr lässt.

Die Unumkehrbarkeit des Todes erscheint auch in der rumänischen Volksdichtung, die ich für den Anfang meines *Rituals für den Durst der Erde* benutzt habe: in einer Anrufung an die Erde, die sich mit Vorhängeschlössern verschließt, deren Schlüssel für immer verloren bleiben. Aber auf diese Anrufung folgen kindliche Freudenschreie, dann Jubelrufe, danach ein Augenblick von großer innerer Eindringlichkeit, wie eine offenbarende Kraft.

Dieses Werk und alle, die darauf folgen, enden nicht mit ihren letzten Klängen, sondern bleiben offen (und ohne endgültigen Taktstrich).

Offen wofür? Da die Antwort komplexer ausfällt, möchte ich mit einem Bekenntnis anfangen, das recht paradox erscheinen mag: In dem Moment, in dem ich ein neues Werk anfangen, weiß ich besser, was ich weglassen soll, als was ich mir erlauben kann, zu benutzen. Zu Beginn eines schöpferischen Prozesses eine negative Grundlage zu haben, voller Zweifel und kritischer Fragen, erleichtert die Dinge kaum.

Der Philosoph Mircea Eliade spricht von den Völkern, die auf der Kulturstufe ihrer Stammesentwicklung geblieben sind: für den Bewohner einer im Ozean verlorenen Insel bedeutet das Fischen mit einer Stange das Nachbilden der ursprünglichen Handlung eines Gottes, der „in illo tempore“ diese Art, einen Fisch zu fangen, vorgegeben hatte. Indem er die Geste des Gottes nachbildet, glaubt der Fischer, mit dem Gott selbst eins zu werden. Und ich füge hinzu: Er ist sich seiner Sache sicher, er hat keinerlei Zweifel, und das trägt zur Präzisierung seiner Handlung bei.

Aber wir sind von Problemen überhäuft, die umso größer sind, als es sich um die höchste Gabe handelt, die uns geschenkt worden ist: die der Kreativität. Entspricht dies dem Gefühl von Verantwortung, von Demut?

Was mich betrifft, ist es für mich nicht leicht gewesen zu akzeptieren, dass ich zur Vollendung des schöpferischen Akts nur über eine Sprache verfüge, die durch den Raum und die Zeit bedingt und begrenzt ist, diese unvermeidliche Zeit.

Das erklärt auch in gewisser Weise meine Schwierigkeit, eine stilistische Entscheidung zu treffen (ich habe das bereits bekannt). Schließlich bin ich mit mir übereingekommen, dass die einzige Sprache, über die wir verfügen, die zeitliche ist, gebunden an unser menschliches Schicksal, und dass die Schönheit im schöpferischen Akt des Menschen gerade darin liegt, dass er mit seinen vergänglichen Mitteln sogar das Unaussprechliche ausdrücken kann!

Ja, meine Werke sind offen, gerade damit das, was ich ausdrücken wollte, an diese andere Schwelle gelangt – gemäß der Lehre des anfänglichen Worts: absolut und zeitlich zugleich ...

Myriam Marbe

Licht und Freude¹

Ich hätte nie daran gedacht, nach Olivier Messiaens Tod etwas zu sagen. Für mich war Messiaen der ewige Zeitgenosse, genau wie Shakespeare für Jan Kott. Und in diesem Sinne mochte ich jetzt sprechen.

Messiaen überzeugt und bezaubert besonders durch seine Musik. Und mit dieser Behauptung beginne ich zu erzählen, was Messiaen für mich bedeutete. Jeder muss seine eigene Wahrheit haben und diese Wahrheit immer klarer und reicher vorbringen. Dafür muss man sich anderen gegenüberstellen, sich mit ihnen vergleichen, von ihnen lernen. Meine Generation hat in der Mitte des Jahrhunderts versucht, verschiedene neue technische und, gleichzeitig, neue stilistische Richtungen zu finden. Wie immer, wenn etwas Neues definiert werden muss: Je rigoroser das System und seine Formulierung war, desto mehr glaubten wir, den richtigen Weg gefunden zu haben.

Mir war dies alles aber viel zu wenig. Ich wusste, dass die Systeme und Erklärungen allein, auch wenn sie sehr begründet und schön sind, nicht dazu ausreichen, ein Kunstwerk zu schaffen. Sie sind absolut notwendig, aber sie können überhaupt nicht die einzige Motivation oder gar ein Alibi für ein Werk sein. Nachdem ich einmal die Orientierungen und Mittel (mehr oder weniger) beherrschte, wurde es deshalb für mich zu einer Art Zwangsvorstellung, die Beziehung mit dem Schöpferischen zu entdecken, zu erlernen, zu erfüllen.

So erinnere ich mich in dieser Zeit zum Beispiel an ein Konzert von Louis Armstrong, der auf einer Tournee hierher nach Bukarest kam. Aber mein Vorbild wurde Olivier Messiaen, der Meister. Wir studierten damals nicht nur seine Kompositions-Systeme (zum Beispiel sein Buch *Technique de mon langage musical*), sondern auch sein (unter anderem in Darmstadt entwickeltes) Anliegen, die serielle Ordnung auf alle Parameter auszuweiten.

Was konnte strenger sein? Und doch atmet seine Musik Freiheit und Schönheit: erstens, weil er dafür Genialität, die man nicht lernen oder nachahmen kann, besaß, und zweitens, weil er diese Beziehung zwischen System und Orientierung einerseits

1 Veröffentlicht in: *Musiktexte, Zeitschrift für Neue Musik* 45, Mainz 1992, S. 52.

und zwischen direkter schöpferischer und künstlerischer Kommunikation andererseits so komplex, so vielfältig konzipierte. (Und das konnte eine Lehre sein!) Als „vielfarbig“ hat man seine Musik auch bezeichnet – und sie ist es wirklich, nicht nur durch ihre Harmonien oder Tonfarben, sondern besonders auch durch seine Art, alle diese Elemente miteinander zu verschmelzen. In diesem Sinn verstehe ich auch den Vergleich, den man zwischen seiner Musik und den bunten Kirchenfenstern gezogen hat. Wie schön ist jede einzelne Kirchenfensterfigur, aber man sieht sie weniger als einzelne Figuren, sondern als Ganzes, als ein Licht, das von Gott kommt und zu Gott führt.

Messiaen ist gläubig. Und seine Musik ist seine Art, Gott zu dienen. Aber die Sprache seiner Musik besteht auch aus Vogelgesang und aus musikalischen Symbolen der ganzen Welt. Denn Messiaen sprach zu Gott mit der Sprache, die uns in der Natur und in der Welt, gegeben wurde. Er hatte Freude an dieser Sprache – so dass sein Lob an Gott nicht nur Licht, sondern auch Freude ist. Licht und Freude, die Gläubige und Ungläubige gleichermaßen erreicht.

Ich denke auch an Messiaens musikalische Sprache. Man kann nicht – glaube ich – über eine exakte, in Perioden aufgeteilte stilistische Entwicklung sprechen. Ich erinnere mich an eine große retrospektive Ausstellung mit Werken von Giacometti. Man konnte darin eine überraschende Entwicklung am Anfang seiner Laufbahn sehen, aber seit dem Zeitpunkt, an dem er seinen eigenen Stil gefunden hatte, waren alle Werke nur noch Variationen derselben Idee und Art.

Ich muss gestehen, dass ich zugleich begeistert und verwundert war. Die Notwendigkeit zur Erneuerung, wie sie zum Beispiel in der Entwicklung von Max Ernst in einer gleichzeitigen Ausstellung zu sehen war, kam meinem Temperament mehr entgegen.

Ich habe viel über beide schöpferische Arten nachgedacht und mich gefragt, warum ich die Erneuerung suche. Eine Antwort könnte sein, dass die Erneuerung den Schöpfer zwingt, kreativ zu sein und nicht sein eigener Epigone, sein eigener akademischer Nachahmer zu bleiben.

Aber die Kreativität ist da, anwesend auch in dem scheinbar (würde ich sagen) ohne Entwicklung verlautenden Variationen-Prozess von Giacometti, bei allen Varianten des weißen Vierecks von Malewitsch und, in unserem Fall, bei Messiaen. Bei Messiaen fragt man sich nicht, ob ein Werk früher oder später als ein anderes geschrieben wurde, oder man zieht nicht – wie zum Beispiel bei Strawinsky – eine Periode einer anderen vor. Messiaen ist immer Messiaen, grundsatztreu und überzeugend.

Und da wir von Epigonen sprachen: Obwohl sie so stark persönlich ist, kann seine *Technique de mon langage musical* eine wunderbare Kompositionslehre sein, die den Komponisten viele Vorschläge und Lösungen in anderen (eigenen) Stilen anbietet. So muss man weder seine modalen Skalen, die Tonleitern kopieren, noch

seine rhythmischen Formeln, sondern diese Systeme, die Tonhöhen zu strukturieren und die Rhythmen zu entwickeln, annehmen und verbreiten.

Sonst, Vorsicht! kann Messiaens System – wie auch bei Bartóks Kopisten – eine Sackgasse werden. Ganz im Gegenteil ist Messiaen aber das Vorbild eines Meisters der Kreativität.

Bukarest, 13. Juni 1992

Myriam Marbe

Brief an G. Gronemeyer

01-13-87 22:57 REDACTIE LIBELLE

10**21 22 5480915

P.01

Haarlem
21.11.97

Frau
Gisela Gronemeyer
fax 00.49.221.95020216

Liebe Gisela,

Obwohl wir uns für so wenig Zeit, ^{via} Köln getroffen haben, war ich doch sehr glücklich, mindere für eine kurze und hektische Stunde, zusammen mit Dir zu sein. Du warst ganz munter und positiv und das hatte ein Tonic Effekt über mich, nicht nur wegen des geschenkten Tonic-Wasser [Liebsten Dank! Auch die Bretzel waren herzlich u. brachten an Nausicaa viel Freude.

Ich bleibe noch in Holland bis den 24.11, eher den 25.11., am spätestens den 28.11 Du kannst, wenn Du willst, (und ich bitte Dich für eine positive Antwort - dass heißt "Du sollst willen" *) mir bei Herrn Rob du Bois faxen: 00.31.23.5286019. Danke herzlich!

Ich wünsche bekommen, vor meiner Abfahrt, die genaue Besätigung für was ich schreiben werde. Ich habe es mir damals nicht

* Verzeihung für mein diktatorischen Ton!

JRLÄNFER, EINE NUU ZU VIER!

81-11-87 22:58 WEDACTYR LIBELLE ID:31 23 9482016 P.02

Giula - 2

gleich geschrieben. Du sagtest dass
es auch ein Contratenor in dieses
Ensemble gibt - ich bin sehr interessiert.
Aber ich brauche auch den Umfang
seiner Stimme.

Habe ich Dir über die CD (hier
in Deutschland erschienen: Sonoton) mit
den Rumänische Music, gesprochen?

Violeta hat es sponsoriert: A.O. Popa
Clarinete, Sonda Crăciun Peroteche, music
from rumänische Componisten, Vieru, Stroe,
Violeta, Marbe, Dedin, u.s.w.

Hast Du sie bekommen? Kö'nntest
Du (oder Detlef) etwas schreiben?

Ich warte auf Dein schreiben,
grüße Dich ganz herzlichst u. schicke
Dir (+ Euch) meine besten Wünsche
auch für die Dezember Feiertage
(+ kein Jahr '98)

Myriam



Material

5

Vollständiges Werkverzeichnis von Myriam Marbe

- 1950 *Colind* pentru voce și pian, text: Tudor Arghezi
Colind für Stimme und Klavier, Text: Tudor Arghezi
Colind pour voix et piano, texte: Tudor Arghezi
Colind for voice and piano, text: by Tudor Arghezi
- 1952 *Într'o dimineață*, Suită pentru copii, publicată cu titlul: *Din lumea copiilor*,
Suită pentru micii pianiști
I. *Povestea ploii*, II. *Dormi păpușă!* III. *Povestea ceasului*, IV. *Basm*,
V. *Hai la joacă!*
An einem Morgen, *Suite für Kinder*, veröffentlicht unter dem Titel:
Aus der Kinderwelt, *Suite für kleine Pianisten*
I. *Die Geschichte des Regens*, II. *Schlaf, Puppe!* III. *Die Geschichte der*
Uhr, IV. *Märchen*, V. *Auf zum Spiel!*
Dans un matin, *Suite pour enfants*, publiée sous le titre: *Du monde des*
enfants, *Suite pour de petits pianistes*
I. *L'Histoire de la pluie*, II. *Dors, poupée!* III: *L'Histoire de l'Horloge*,
IV. *Conte de Fée*, V. *Alons au jeu!*
On a morning, *Suite for children*, published under the title: *From the*
children's world for little pianists
I. *The story of the rain*, II. *Sleep puppet!* III. *The story of the clock*,
IV. *Fairy tale*, V. *Let's go play!*
Editura de stat pentru literatură și artă (ESPLA), Bukarest 1957
- 1952 *Suită* pentru pian
Suite für Klavier
Suite pour piano
Suite for piano
- 1954 *Nunta Zamferei*, balet în miniatură pentru orchestră mare
Zamfiras Hochzeit, Miniaturballett für großes Orchester
La noce de Zamfira, ballet en miniature pour grande orchestre
Zamfiras wedding, miniature-ballet for large orchestra
- 1954 ... *de dor* piesă pentru oboi și pian
... *in Sehnsucht* für Oboe und Klavier
... *en désirant* pour hautbois et piano
... *longing* for oboe and piano

- 1954 *Trei cântece pentru voce și pian*, texte: George Topârceanu
 I. *Singurătate*, II. *Vin țingăncile la crâng*, III. *Balada unui greier mic*
Drei Lieder für Stimme und Klavier, Texte: George Topârceanu
 I. *Einsamkeit*, II. *Zigeunerinnen kommen in den Park*, III. *Ballade einer kleinen Grille*
Trois chansons pour voix et piano, textes: George Topârceanu
 I. *Solitude*, II. *Les bohémiennes arrivant dans le parc*, III. *Ballade d'un petit grillon*
Three songs for voice and piano, texts: George Topârceanu
 I. *Loneliness*, II. *The bohemians arrive in the park*, III. *Ballade of a wee Cricket*
 Veröffentlicht in *Cântece de tineri compozitori români*, Editura Muzicală, Bukarest 1967
- 1954 *Humorescă pentru violoncel și pian*
Humoreske für Violoncello und Klavier
Humoresque pour violoncelle et piano
Humoresque for violoncello and piano
 in: *Muzica*, Bukarest, Supl. Nr. 11–12, (1954)
- 1954 *Cioca boca pentru două voci egale pentru copii*, text: Ștefan Tita
Cioca boca für zwei gleiche Kinderstimmen, Text: Ștefan Tita
Cioca boca pour deux voix égales d'enfants, texte: Ștefan Tita
Cioca boca for two equal children's voices, text: Ștefan Tita
 in: *Muzica*, Bukarest, Nr. 6, 1954
- 1955 *Hora de hâtru pentru voce și pian*, text: Tudor Arghezi
Die Hora [Kreistanz] des Verunstalteten für Stimme und Klavier, Text: Tudor Arghezi
Hora [Danse en cercle] du déformé pour voix et piano, texte: Tudor Arghezi
The Hora [Rounddance] of the deformed for voice and piano, text: Tudor Arghezi
- 1955 *Peste vârfuri trece luna, cântec pentru cor de copii și pian*, text: Mihai Eminescu
Über die Gipfel zieht der Mond, Lied für Kinderchor und Klavier, Text: Mihai Eminescu
Sur le cîme du montagne passe la lune, chanson pour chœur d'enfants et piano, texte: Mihai Eminescu
Above the mountain tops the moon passes, song for children's choir and piano, text: Mihai Eminescu
- 1955 *Sonata pentru violă și pian*
Sonata für Viola und Klavier

- Sonata pour viola et piano*
Sonata for viola and piano
- 1956 *Sonata pentru pian in memoriam Florica Muzicescu*
Sonata für Klavier in memoriam Florica Muzicescu
Sonata pour piano in memoriam Florica Muzicescu
Sonata for piano in memoriam Florica Muzicescu
Editura Muzicală, Bukarest 1966 und 1969
- 1956 *Cine – cine?* pentru cor de copii, text: Paul Aristide
Wer – wer? für Kinderchor, Text: Paul Aristide
Qui – qui? pour chœur d'enfants, texte: Paul Aristide
Who – who? for children's choir, text: Paul Aristide
- 1957 *Cântecele ploii* pentru cor de copii și pian, texte: Nina Cassian
1. *Plouă* 2. *Dormi păpușă!* 3. *Ceasul* 4. *Ce spune ploaia* 5. *Hai la joacă!*
Regengesänge für Kinderchor und Klavier, Texte: Nina Cassian
1. *Es regnet* 2. *Schlaf, Puppe!* 3. *Die Uhr* 4. *Was uns der Regen sagt*
5. *Geh spielen!*
Chansons de la pluie, pour chœur d'enfants et piano, textes: Nina Cassian
1. *Il pleut* 2. *Dors poupée !* 3. *La montre* 4. *Ce que nous dit la pluie*
5. *Allez jouer!*
Rainsongs for children's choir and piano, texts: Nina Cassian
1. *It is raining* 2. *Sleep puppet!* 3. *The watch* 4. *What the rain is telling us*
5. *Go and play!*
- 1957 *Psalm cântec* pentru voce și pian, text: Tudor Arghezi
Psalm Lied für Stimme und Klavier, Text: Tudor Arghezi
Psalm chanson pour voix et piano, text: Tudor Arghezi
Psalm song for voice and piano, text: Tudor Arghezi
- 1957 *Denie cu clopot* cântec pentru voce și pian, text: Tudor Arghezi
Denie mit Glocke Lied für Stimme und Klavier, Text: Tudor Arghezi
Denie avec cloche chanson pour voix et piano, texte: Tudor Arghezi
Denie with bell song for voice and piano, text: Tudor Arghezi
- 1957 *Preludiu-Coral-Final* pentru pian
Präludium-Choral-Finale für Klavier
Prélude-Choral-Finale pour piano
Prelude-Choral-Finale for piano
- 1957 *Profilul unui țărm* pentru voce și pian, text: Ștefan Augustin Doinaș
Strandprofil für Stimme und Klavier, Text: Ștefan Augustin Doinaș
Profile de la plage pour voix et piano, texte: Ștefan Augustin Doinaș
Beach-profile for voice and piano, text: Ștefan Augustin Doinaș

- 1958 *Glas de toamnă*, cântec pentru voce și pian, text: Adrian Maniu
Herbststimme, Lied für Stimme und Klavier, Text: Adrian Maniu
Voix d'automne, chanson pour voix et piano, texte: Adrian Maniu
Autumns-voice, song for voice and piano, text: Adrian Maniu
- 1958 *Noapte țărănească*, cantata pentru cor și orchestră,
text: Cicerone Theodorescu
Ländliche Nacht, Kantate für gemischten Chor und Orchester,
Text: Cicerone Theodorescu
Nuit campagnard pour chœur mixte et orchestre,
texte: Cicerone Theodorescu
The pastoral night, for mixed choir and orchestra,
text: Cicerone Theodorescu
Bukarest, Editura Muzicală 1974
UA: 1. März 1960, Bukarest: Chor und Filmorchester,
Leitung: Paul Popescu
- 1959 *Odihnă* [Motto: *Timpul nu stă să ne-aștepte*] pentru cor, text: C. Olarin
Varinata a) cor mixt 4 voci
Varianta b) cor mixt 2 voci (simplificată)
Ruhe [Motto: *Die Zeit wartet nicht auf uns*] für Chor, Text: C. Olarin
Variante a) für vierstimmigen gemischten Chor
Variante b) für zweistimmigen gemischten Chor (vereinfacht)
Repos [Motto: *Le temps ne s'arrête pas pour nous attendre*] pour chœur,
texte: C. Olarin
Variante a) pour chœur mixte à quatre voix
Variante b) pour chœur mixte à deux voix (simplifiée)
Quietness [Motto: *Time does not stand still waiting for us*] for choir,
texte: C. Olarin
Version a) for mixed choir with four voices
Version b) for mixed choir with two voices (simplified)
- 1959 *in memoriam*, pe baza unui material din 1953, piesă lirică pentru oboi, doi
corni, tam-tam, timpani, celestă, pian și orchestră de coarde
in memoriam, auf einem Material von 1953 basierend, lyrisches Stück für
Oboe, zwei Hörner, Tam-Tam, Pauken, Celesta, Klavier und Streich-
orchester
in memoriam, basé sur un material de 1953, pièce lyrique pour hautbois,
deux cors, tam-tam, timbales, celesta, piano et orchestre à cordes
in memoriam, based on material from 1953, lyrical piece for oboe, two
horns, tam-tam, timpani, celesta, piano and string-orchestra
UA: 27. Februar 1962, Bukarest; Ärzteorchester, Leitung: Mircea Cristescu
- 1959/61 *Trei Coruri*, texte: Dumitru Corbea și versuri populare
a) *Bădișor depărțișoru*, b) *Fată frumoasă*, c) *Mândră floare-i norocul*

Drei Chöre, Texte: Dumitru Corbea und rumänische Volksdichtung

a) *Mein Gesell von weitem her*, b) *Das schöne Mägdlein*, c) *Grünes Blättchen, grüner Kern* (Übersetzungen von Klaus Kessler)

Trois chœurs, textes: Dumitru Corbea et textes populaires

a) *Le compagnon de loin* b) *La belle fille* c) *Foliole vert, graine vert*

Three choirs, texts: Dumitru Corbea and traditional Romanian poetry

a) *The Companion from far away* b) *The beautiful girl* c) *Little green leaf, green kernel*

Editura Muzicală, Bukarest 1972

1959 *Suită de coruri*

a) *August* (cor mixt, text: Ilie Constantin), b) *Cântec de belșug/Cântec de chef* (cor bărbătesc și solo, text: Paul Aristide), (c) *Dragi îi sînt inimii mele ...* (cor mixt, text: Dumitru Corbea) d) *Ecoul* (cor de femei și sopran

solo, text: de Paul Aristide), e) *La câmp* (cor de femei pe trei voci, text: Paul Aristide), f) *Poemul mâinilor* (cor mixt, text: Paul Aristide)

Chorsuite

a) *August* (gemischter Chor, Text: Ilie Constantin), b) *Erntedanklied / Trinklied* (Männerchor mit Solo, Text: Paul Aristide), c) *Lieb sind mir die, die mir nah am Herzen sind ...* (gemischter Chor, Text: Dumitru Corbea),

d) *Das Echo* (Frauenchor mit Sopran-Solo, Text: Paul Aristide),

e) *Auf dem Feld* (dreistimmiger Frauenchor, Text: Paul Aristide),

f) *Das Gedicht der Hände* (gemischter Chor, Text: Paul Aristide)

Suite de chœurs

a) *August* (chœur mixte, texte: Constantin), b) *Chanson de fête des récoltes/Chanson à boire* (chœur d'hommes avec solo, texte: Paul

Aristide), c) *Ceux qui sont proches de mon cœur me sont chers ...* (chœur mixte, texte: Dumitru Corbea), d) *L'écho* (chœur de femmes avec soprano-solo, texte: Paul Aristide), e) *Sur le champ* (chœur de femmes à trois voix, texte: Paul Aristide), d) *Le poème des mains* (chœur mixte, texte: Paul

Aristide)

Choir-suite

a) *August* (mixed choir, text: Ilie Constantin), b) *Thanksgiving-song/drinking-song* (men's choir and solo, text: Paul Aristide), c) *Dear to me are those who are close to my heart ...* (mixed choir, text: Dumitru

Corbea), d) *Echo* (women's choir with soprano-solo, text: Paul Aristide),

e) *On the field* (women's choir with three voices, text: Paul Aristide),

d) *The Poem of the Hands* (mixed choir, text: Paul Aristide)

1959 *Balada ziselor mărunte și Balada doamnelor din vremea de odinoară* pentru voce și pian, texte: François Villon, traducerea: Romulus Vulpescu
Ballade der kleinen Dinge und Ballade der Damen anderer Zeiten für Stimme und Klavier (Texte: François Villon, Übersetzung: Romulus Vulpescu)

- Balade de bagatelles journaliers* et *Balade de femmes d'autres temps* pour voix et piano (textes: François Villon, traduction: Romulus Vulpesco)
Ballad of small talk and *Ballad of the women of other times* for voice and piano (texts: François Villon, translation: Romulus Vulpesco)
 Veröffentlicht in: *Lieduri de compozitori români contemporani*, Editura Muzicală, Bukarest 1963
- 1959 *Inscripție pe un mormânt* și *Inscripție pe un inel* pentru voce și pian (texte: Tudor Arghezi)
Inschrift auf ein Grab und *Inschrift auf einem Ring* für Stimme und Klavier (Texte: Tudor Arghezi)
Inscription sur un Tombeau et *Inscription sur un anneau* pour voix et piano (textes: Tudor Arghezi)
Inscription on a Grave and *Inscription on a Ring* for voice and piano (texts: Tudor Arghezi)
- 1960 *Piese pentru pian* (lucrare didactică)
Werke für Klavier (didaktisches Werk)
Pièces pour piano (composition didactique)
Works for piano (didactic composition)
 Editura Muzicală, Bukarest 1962
 Daraus: *Allegro*, in: *Neue rumänische Klaviermusik*, Köln, Edition Gerig (1971)
Das störrische Eselein, in: *Rumänische Klavierminiaturen für Kinder und Jugendliche*, Edition Peters Nr. 9634, Leipzig 1976
- 1961 *Sonata* pentru clarinet și pian
Sonate für Klarinette und Klavier
Sonate pour clarinette et piano
Sonata for clarinet and piano
- 1961 *Muzică festivă*, mic divertisment pentru orchestră de coarde, instrumente de suflat și percuție
Festmusik, kleines Divertimento für Streichorchester, Blechbläser und Schlagzeug
Musique festive, petit divertissement pour orchestre à cordes, instrument à vent et percussion
Festival Music, small divertissement for string orchestra, wind instruments and percussion
 UA: 22.1.1964 Arad, Leitung: Tadeusz Krzyżanowski
- 1961 *Șapte lieduri după Federico García Lorca* pentru voce și pian (text: Federico García Lorca)
Cele șase strune, *Memento*, *Scoica*, *Ghicitoarea chitarei*, *Orice cântec*, *Trasmundo/Copilul mut*, *Tăcerea*

- Sieben Lieder nach Federico García Lorca* für Stimme und Klavier
(Text: Federico García Lorca)
Die sechs Saiten, Memento, Die Muschel, Das Rätsel der Gitarre, Irgendein Lied, Trasmundo/Das stumme Kind, Die Stille
Six Federico García Lorca chansons pour voix et piano
(texte: Federico García Lorca)
Les sept cordes, Memento, Le coquillage, L'énigme du guitare, Quel'que chanson, Trasmundo/L'enfant muet, Le silence
Seven songs after Federico García Lorca for voice and piano
(text: Federico García Lorca)
The six strings, Memento, The shell, The mystery of the guitar, Some song, Trasmundo/The mute child, The silence
- 1963 *Ce-a văzut vîntul și O poveste pentru cor de păpuși și cor de femei,*
texte: Paul Aristide
Was der Wind gesehen hat und Ein Märchen für Puppen- und Frauenchor,
Texte: Paul Aristide
Ce que le vent a vu et Un conte de fées pour chœur de poupées et chœur de femmes, textes: Paul Aristide
What the wind has seen and A Fairytale for puppet's choir and women's-choir, texts: Paul Aristide
Veröffentlicht in: *Sîntem a țării Primăvară; Coruri pentru pionieri și școlari [Wir sind des Landes' Frühling; Chöre für Pioniere und Schüler],* Editura Muzicală, Bukarest 1963
- 1964 *Incantație, sonata pentru clarinet, dedicată lui Aurelian Octav Popa*
Beschwörung, Sonate für Klarinette, Aurelian Octav Popa gewidmet
Incantatio, sonate pour clarinette, dédiée à Aurelian Octav Popa
Incantatio, sonata for clarinet, dedicated to Aurelian Octav Popa
Musikverlag Hans Gerig, Köln 1973; Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1973
- 1964 *Madrigale din lirica japoneză, suită pentru cor de femei* (texte: lirica japoneză contemporană)
Vară (text: Kitahara Hakushū, traducere: Mihai Beniuc), *Cometa* (text: Takahama Kyoshi, traducere: Mihai Beniuc), *Uimit* (text: Takahama Kyoshi, traducere: Mihai Beniuc), *Povară prețioasă* (text: Ishikawa Tokuboku, traducere: Aurel Gurghianu), *După sărut, Epilog* (text: Miki Rofu, traducere: Virgil Teodorescu)
Madrigale auf japanische Lyrik, Suite für Frauenchor (Texte: zeitgenössische japanische Dichtung)
Sommer (Text: Kitahara Hakushū, Übersetzung: Mihai Beniuc), *Der Komet* (Text: Takahama Kyoshi, Übersetzung: Mihai Beniuc), *Überrascht* (Text: Takahama Kyoshi, Übersetzung: Mihai Beniuc), *Wertvolle Last* (Text:

- Ishikaua Tokuboku, Übersetzung: Aurel Gurghianu), *Nach dem Kuss, Epilog* (Text: Miki Rofu, Übersetzung: Virgil Teodorescu)
Madrigales sur lyrique japonaise contemporaine, suite pour chœur de femmes (textes: lyrique japonaise contemporaine)
L'été (texte: Kitahara Hakushū, traduction: Mihai Beniuc), *Le commet* (texte: Takahama Kyoshi, traduction: Mihai Beniuc), *Surpris* (texte: Takahama Kyoshi, traduction: Mihai Beniuc), *La charge précieuse* (texte: Ishikaua Tokuboku, traduction: Aurel Gurghianu), *Après le baiser, Epilog* (texte: Miki Rofu, traduction: Virgil Teodorescu)
Madrigals based on contemporary Japanese lyrics, suite for women's choir (texts: contemporary Japanese lyrics)
Summer (text: Kitahara Hakushū, translation: Mihai Beniuc), *The comet* (text: Takahama Kyoshi, translation: Mihai Beniuc), *Surprised* (text: Takahama Kyoshi, translation by Mihai Beniuc), *Precious load* (text: Ishikaua Tokuboku, translation: Aurel Gurghianu), *After the kiss, Epilog* (text: Miki Rofu, translation: Virgil Teodorescu)
 Veröffentlicht in: *Cîntec și madrigal, Coruri pentru voci egale de compozitoti români*
 Editura Muzicală, Bukarest 1966
- 1965 *Sonata* pentru două viole, dedicată părinților mei
Sonate für zwei Bratschen, meinen Eltern gewidmet
Sonate pour deux altos, dédiée à mes parents
Sonata for two altos, dedicated to my parents
 Ediura Muzicală, Bukarest 1967; Musikverlag Hans Gerig, Köln 1977; Breitkopf & Härtel Wiesbaden 1973
- 1965 *Mică suită* pentru cor de femei (text: Tudor Arghezi)
Dacă vrei să te iubească (Făcătură), *La cosit, Creion*,
Kleine Suite für Frauenchor (Text: Tudor Arghezi)
Wenn du willst, dass er dich liebt (Zauberspruch), *Beim Sensesn, Bleistift*
Petit suite pour chœur de femmes (texte: von Tudor Arghezi)
Si tu voeux qu'il t'aime (faire de la magie), *Couper à la faucille, Le crayon*
Small Suite for women's choir (text: Tudor Arghezi)
If you want him to love you (spell), *To cut with a Sickle, Pencil*
- 1965 *Anotimp*, cântec pentru voce și pian (text: Ion Negoïtescu)
Jahreszeit, Lied für Stimme und Klavier (Text: von Ion Negoïtescu)
Saison, chanson pour voix et piano (texte: Negoïtescu)
Season, song for voice and piano (text: Ion Negoïtescu)
- 1966 *Clime* pentru mezzo soprană, cor și ansamblu de cameră
 (text: Ion Negoïtescu)
Klima für Mezzosopran, Chor und Kammerensemble
 (Text: Ion Negoïtescu)

- Climat* pour mezzo-soprano, chœur et ensemble de chambre
(texte: Ion Negoïtescu)
Climate for mezzo, choir and chamber ensemble (text: Ion Negoïtescu)
- 1967 ... *de aducere aminte* cantată pentru cor și orchestră
(text: versuri populare)
... *in Erinnerung* Kantate für Chor und Orchester
(Text: rumänische Volksdichtung)
... *en se souvenant* cantate pour chœur et orchestre
(texte: lyrique populaire roumaine)
... *in memory* cantata for choir and orchestra
(text: Romanian traditional popular lyric)
Editura Muzicală, Bukarest 1977
UA: Bukarest, 5. März 1973, Leitung: Mihai Brediceanu
- 1968 *Ritual pentru setea pământului* pentru 7 sau 14 voci, cor responsorial și percuție, texte: versuri populare; dedicat lui Marin Constantin și corului „Madrigal“. În amintirea tatălui meu Dr. Max Marbe.
Ritual für den Durst der Erde für 7 oder 14 Stimmen, Responsorienchor und Schlagzeug, Texte: rumänische Volksdichtung; (Übersetzung: Wolf von Aichelberg)
Marin Constantin und dem Chor „Madrigal“ gewidmet. In Erinnerung an meinen Vater Dr. Max Marbe.
Ritual pour la soif de la terre pour 7 ou 14 voix, un groupe responsorial et percussion, textes: lyrique populaire roumaine; dédiée à Marin Constantin et au coeur „Madrigal“. À la mémoire de mon père Dr. Max Marbe.
Ritual for the Thirst of the Earth for 7 or 14 voices, choir of responsory and percussion, texts: based upon folk poetry; dedicated to Marin Constantin and the Choir „Madrigal“. In the memory of my father Dr. Max Marbe.
UA: Bukarest, Juni 1968, Ensemble Lyra, und Zagreb, 13.05.1969 (große Version), Chor Madrigal, Leitung: Marin Constantin
Editura Muzicală, Bukarest 1970 (N.B.: Marin Constantin und dem Chor „Madrigal“ gewidmet); Musikverlag Hans Gerig, Köln 1976 (N.B.: dem Vater Max Marbe gewidmet)
- 1968 *Le temps inévitable* pour piano ou piano et bande magnétique (dédiée à Alexandru Hrisanide)
Le temps inévitable I (1968), *Le temps inévitable II* (1968), *Clusterstudie I* (1969), *Clusterstudie II* (1970), *Accents – M. P. Chéri et le cruchon* (1971)
Țimpul inevitabil pentru pian sau pian și bandă magnetică (piesă deicăță lui Alexandru Hrisanide)
Țimpul inevitabil I (1968), *Țimpul inevitabil II* (1968), *Studiu de cluster I* (1969), *Studiu de cluster II* (1970), *Accente – M. P. Chéri și ulciorul* (1971)

- Die Unvermeidliche Zeit* für Klavier oder für Klavier und Tonband
(Alexandru Hrisanide gewidmet)
Die unvermeidliche Zeit I (1968), *Die unvermeidliche Zeit II* (1968),
Clusterstudie I (1969), *Clusterstudie II* (1970), *Akzente – M. P. Chéri und
den Krug* (1971)
The inevitable Time for piano or piano and tape
(dedicated to Alexandru Hrisanide)
Le temps inévitable I (1968), *Le temps inévitable II* (1968), *Clusterstudie I*
(1969), *Clusterstudie II* (1970), *Accents – M.P. Chéri și ulciorul* (1971)
- 1969 *Jocus secundus* pentru cinci instrumentiști (care folosesc percuție și efecte
vocale) și banda magnetică ad libitum
Jocus secundus für fünf Instrumentalisten (mit Schlagwerk und
Stimmeffekten) und Tonband ad libitum
Jocus secundus pour cinque instrumentistes (avec percussion et effets
vocaux) et bande magnétique ad libitum
Jocus secundus for five players (with percussion and vocal effects) and
tape ad libitum
- 1971 *Le temps inévitable*, composition graphique pour une musique concertante
pour piano et orchestre
Timp inevitabil, compoziție grafică pentru o muzică concertantă pentru
pian și orchestră
Die unvermeidbare Zeit, graphische Komposition zu einer konzertanten
Musik für Klavier und Orchester
The inevitable Time, graphic composition for music in concerto form for
piano and orchestra
- 1971 *Cântece din Șchei* pentru cor, texte: versuri populare din zona Șchei,
Brașov
Șchei-Gesänge für Chor, Texte: traditionelle Lieder aus Șchei, Brașov
Chant de Șchei pour chœur, textes: chansons populaires du Șchei, Brașov
Șchei's songs for choir, texts: traditional songs from Șchei, Brașov
(N.B.: Șcheii Brașovului liegt in der Nähe der Stadt Brașov in den
Südkarpaten)
- 1974 *Serenada – o mică muzică de soare*. Dedicată fiicei mele Nausicaa și
ansamblului de cameră a Filarmonicii „Gheorghe Dima” Brașov, dirijor:
Ilarion Ionescu-Galați.
Serenata – Eine kleine Sonnenmusik. Meiner Tochter Nausicaa und dem
Kammerensemble der Kronstädter Philharmonie „Gheorghe Dima” unter
der Leitung von Ilarion Ionescu-Galați gewidmet.
Serenata – un petit musique du soleil. Dediée à ma fille Nausicaa et à
l'Ensemble de Musique de Chambre de la Philharmonie de Brașov
„Gheorghe Dima” sur la direction d'Ilarion Ionescu-Galați.

- Serenata – a little sun-music*. Dedicated to my daughter Nausicaa and to the chamber music-ensemble of the Braşov Philharmonic Orchestra “Gheorghe Dima”, conducted by Ilarion Ionescu-Galaţi.
UA: 29. Juni 1974 Braşov (Kronstadt); Philharmonie „Gheorghe Dima“, Leitung: Ilarion Ionescu-Galaţi
- 1974 *Fata cu poveşti în palme* pentru voce și ansamblu de cameră (flaut, vioară, violoncel, percuție, pian și bandă magnetică), text: Ion Caraion
Das Mädchen mit Märchen in den Händen für Singstimme und kleines Kammerensemble (Flöte, Violine, Violoncello, Schlagzeug, Klavier und Tonband), Text: Ion Caraion
La jeune fille avec des contes dans les mains pour voix et petit ensemble de chambre (flûte, violon, violoncelle, percussion, piano et bande magnétique), texte: Ion Caraion
The girl with fairy tails in her hands for voice and small chamber ensemble (flute, violin, violoncello, percussion, piano and tape), text: Ion Caraion
- 1974 *Cyclus* pentru flaut și chitară cu percuție
Cyclus für Flöte und Gitarre mit Schlagwerk
Cyclus pour flûte et guitare avec percussion
Cyclus for flute and guitar with percussion
- 1974 *Cvinta* pentru cor mixt cu campane, texte: Ștefan Augustin Doinaș
Die Quinte für gemischten Chor mit Campane,
Text: Ștefan Augustin Doinaș
La quinte pour chœur mixte avec campane, texte: Ștefan Augustin Doinaș
The Fifth for mixed choir with campane, text: Ștefan Augustin Doinaș
- 1974 *Vocabular I – Cântec* pentru sopran, clarinet, pian cu clopote preparate
Vokabular I – Chanson für Sopran, Klarinette und Klavier mit präparierten Glocken
Vocabulaire I – Chanson pour soprano, clarinette, piano avec cloches préparées
Vocabulary I – Chanson for soprano, clarinet, piano with prepared bells
- 1975 *Vocabulaire II – Rhytme* pentru trei percuții
Vokabular II – Rhythmus für drei Schlagzeuger
Vocabulaire II – Rythme pour trois percussionnistes
Vocabulary II – Rhythm for three percussionists
- 1975/76 *La parabole du Grenier I* pentru pian și clavecin/celeastă și (sau) Glockenspiel și Campane ad lib., un singur interpret
Die Parabel vom Dachboden I für Klavier, Cembalo/Celesta und (oder) Glockenspiel und Campane ad lib., ein Spieler
La parabole du Grenier I pour piano, clavecin/celesta et (ou) Glockenspiel et Campane ad lib., un seul interprète

- The Attic Parabel I* for one performer on piano, harpsichord/celeste and (or) Glockenspiel and Campana ad lib., one player
In: *Muzică pentru clavecin*, Editura Muzicală, Bukarest 1985
- 1976 *Evocări* pentru orchestră de coarde cu percuție
Evokation für Streichorchester mit Schlagwerk
Evocation pour orchestre à cordes avec percussion
Evocation for string orchestra with percussion
- 1977 *Concert* pentru violă și orchestră dedicată lui Vladimir Mendelsohn
I *Prologo*, II *Cadenza*, III *Aria*
Konzert für Viola und Orchester, Vladimir Mendelsohn gewidmet
I *Prolog*, II *Cadenza*, III *Aria*
Concert pour viola et orchestre, dédiée à Vladimir Mendelsohn
I *Prolog*, II *Cadenza*, III *Aria*
Concert for viola and orchestra, dedicated to Vladimir Mendelsohn
I *Prologue*, II *Cadenza*, III *Aria*
Editura Muzicală, Bukarest 1981
- 1977 *La parabole du Grenier II* pentru ansamblu de cameră cu clavecin
Die Parabel vom Dachboden II für Kammerensemble mit Cembalo
La parabole du Grenier II ensemble de chambre avec clavecin
The Attic Parabel II for chamber ensemble with harpsichord
Editura Muzicală, Bukarest 1985
- 1978 *Concert* pentru clavecin și 8 Instrumentiști
Konzert für Cembalo und 8 Instrumentalisten
Concert pour clavecin et 8 Instrumentistes
Concert for harpsichord and 8 instrumentalists
Editura Muzicală, Bukarest 1985
- 1978 *Trium* pentru orchestră mare (dedicată întregirii României)
Trium für großes Orchester (der Wiedervereinigung Rumäniens gewidmet)
Trium pour grande orchestre (dédiée à la reunion de la Roumaine)
Trium for large orchestra (dedicated to the reunion of Romania)
- 1978 *Chiuituri*, pentru cor de copii și orchestră
Skandierte Rufe/Jauchzer für Kinderchor und Orchester
Cris des joie/scandés pour chœur d'enfants et orchestre
Cries of joy for children's choir and orchestra
- 1978 *Chiuituri*, variantă pentru cor de copii și instrumente ad libitum
Skandierte Rufe/Jauchzer, Variante für Kinderchor und Instrumente ad libitum

- Cries de joie/scandés*, Variante pour chœur d'enfants et instruments ad libitum
Cries of joy, Version for children's choir and instruments ad libitum
- 1979 *Les oiseaux artificiels* pour narrateur, clarinette, violon, alto, violoncelle et clavecin/celesta
Păsări artificiale pentru recitator, clarinet, vioară, violă, violoncel și clavecin/celesta
Die künstlichen Vögel für Sprecher, Klarinette, Violine, Viola, Violoncello und Cembalo/Celesta
The artificial birds for narrator, clarinet, violin, alto and harpsichord/celeste
- 1979 *Narratio [a story about one and multiple]*
 for flute, violin and viola with percussion
Narratio [o istorie despre unul și multiplul]
 pentru flaut, vioară și violă cu percuție
Narratio [eine Geschichte von dem Einen und dem Vielen]
 für Flöte, Violine und Viola mit Schlagwerk
Narratio [une histoire de l'un et le multiple]
 pour flûte, violon, alto avec percussion
- 1979 *Souvenir d'un paysage inconnu* pour flûte et alto
Amintirea unui peisaj necunoscut pentru flaut și violă
Erinnerung an eine unbekannte Landschaft für Flöte und Viola
Souvenir from an unknown landscape for flute and alto
- 1979 *Ecoul unui omagiu* pentru vioară și pian
Das Echo einer Hommage für Violine und Klavier
L'écho d'un hommage pour violon et piano
The echo of an homage for violin and piano
 In: *Piese pentru vioara si pian de compozitori romani*
 [Werke für Violine und Klavier von rumänischen Komponisten],
 herausgegeben von Liviu Glodeanu, Editura Muzicală, 1979
- 1980 *Ocolul infinitului mic pornind de la nimic*, „Mini-operă“ pentru copii mici și unele instrumente ad libitum. Libretul de Marin Sorescu
Im Nichts beginnende Umkreisung der kleinen Unendlichkeit, „Mini-Oper“ für Kinderchor und einige Instrumente ad libitum, Libretto von Marin Sorescu
Le tourment du petit infini en allant de rien, petit-opéra pour chœur d'enfants et quelques instruments ad libitum, libretto de Marin Sorescu
The encirclement of the small infinity beginning from the nothingness, small opera for children's choir and some instruments ad libitum, libretto by Marin Sorescu

- 1981 *A doua carte cu Apolodor* pentru cor de copii cu instrumente ad libitum, texte: Gellu Naum; I *Trei prieteni*, II *Amedeu* [Vol. III], III *Azi e ziua lui Ilie*, IV *Apolodor*, V *Mii de note muzicale* [Vol. IV],
 în: *Cântece și coruri pentru copii* Vol. II-IV, seria *Cântați cu noi*, Editura Muzicală, Bukarest 1981/1983
 in *Cântați cu noi* Vol. V se mai află:
Gîze (1. *O lăcustă*, 2. *Steaua-n iarbă*, 3. *Miere și ceară*) și
Păsări (1. *Nici nu-i pasă*, 2. *Vrăbiile*)
Das zweite Buch mit Apolodor für Kinderchor mit Instrumenten ad libitum, Texte: Gellu Naum; I *Drei Freunde*, II *Amedeu* [Band III], III *Heute ist Ilies Geburtstag*, IV *Apolodor*, V *Tausend Noten* [Band IV]
 in: *Cântece și coruri pentru copii* Vol. II-IV [*Gesänge und Chöre für Kinder* Vol. II-IV], Reihe *Cântați cu noi* [*Sing mit uns*] Editura Muzicală, Bukarest 1981/1983
 in *Cântați cu noi* Vol. V außerdem enthalten:
Insekten (1. *Ein Grashüpfer*, 2. *Der Stern im Gras*, 3. *Honig und Wachs*) und
Vögel (1. *Und alles ist ihm egal*, 2. *Die Spatzen*)
Le deuxième livre avec Apolodor pour chœur d'enfants avec instruments ad libitum, textes: Gellu Naum; I *Trois amis*, II *Amedeu* (Vol. III), III. *Aujourd'hui c'est l'anniversaire d'Ilie*, IV *Apolodor*, V. *Milles notes musicales* (Vol. IV)
 in: *Cântece și coruri pentru copii* Vol. II-IV [*Chantes et choeurs pour enfant* Vol. II-IV], série *Cântați cu noi* [*Chante avec nous*] Editura Muzicală, Bukarest 1981/1983
Cântați cu noi Vol. V contient aussi:
Insectes (1. *Des sauterelles*, 2. *L'étoile dans l'herbe*, 3. *Miel et cire*) et
Oiseaux (1. *Et il s'en fiche*, 2. *Les passereaux*)
The second book of Apolodor for children's choir with instruments ad libitum, texts: Gellu Naum; I *Three friends*, II *Amedeu* [Vol. III], III. *Today is Ilies birthday*, IV *Apolodor*, V *Thousand notes* [Vol. IV]
 in: *Cântece și coruri pentru copii* Vol. II-IV, [*Songs and choirs for Children* Vol II-IV], series *Cântați cu noi* [*Sing with us*] Editura Muzicală, Bukarest 1981/1983
 in addition *Cântați cu noi* Vol. V contains:
Insects (1. *A grasshopper*, 2. *The star in the gras*, 3. *Honey and wax*) and
Birds (1. *And he really does not care*, 2. *The Sparrows*)
- 1981 *Pavane pastorale aux oiseux I* pour clavecin
Pavană pastorală cu păsari I pentru cembalo
Schäfers Pavane mit Vögeln I für Cembalo
Shepard's pavane with birds I for harpsichord

- 1981 *Cvartet de coarde*
Streichquartett
Quatuor à cordes
String quartet
- 1982 *Timpul regăsit* pentru sopran (sau tenor), Blockflöte (cu Tam-tam), trei viole (cu Glockenspiel), viola da gamba tenor, viola da gamba alto și clavecin
Die wiedergefundene Zeit für Sopran (oder Tenor), Blockflöte (mit Tam-Tam), drei Violinen (mit Glockenspiel), Alt-, Tenorgambe und Cembalo
Le temps retrouvé pour soprano (ou tenor), flûte à bec (avec tam-tam), trois altos (avec Glockenspiel), viola da gamba (alto/tenor) et clavecin
The time retrieved for soprano (or tenor), recorder (with tam-tam), three violas (with Glockenspiel), alto viola da gamba, tenor viola da gamba and harpsichord
- 1982 *Concert* pentru tenorgambă (sau violoncel) și orchestra
Konzert für Tenorgambe (oder Violoncello) und Orchester
Concert pour viola da gamba-tenor (ou violoncelle) et orchestra
Concert for tenor viola da gamba (or violoncello) and orchestra
- 1983 *An die Musik* für Alt-Stimme, Flöte und Orgel, Text: Rainer Maria Rilke
Odă muzicii pentru alto, flaut și orgă, texte: Rainer Maria Rilke
À la musique – pour alto, flûte et orgue, texte: Rainer Maria Rilke
To the music – for alto, flute and organ, text: Rainer Maria Rilke
- 1983 *Pavană păstorească cu păsari II* pentru orgă
Schäfers Pavane mit Vögeln II für Orgel
Pavane pastorale aux oiseux II pour orgue
Shepard's pavane with birds II for organ
- 1983/84 Compoziții didactice (Problema timpului in muzică; ilustrări pentru diverse instrumente)
a) *Duo* pentru viori cu acompaniament de harpă (1984), b) *Studiu în timp* pentru clarinet și pian (1983), c) *Trei piese progresive* pentru trombon și pian (1983) d) *Sonatina* pentru violoncel și pian (1984)
Didaktische Kompositionen (Das Problem der Zeit in der Musik, an unterschiedlichen Instrumenten illustriert) a) *Duo* für zwei Violinen mit Harfenbegleitung (1984), b) *Zeitstudie* für Klarinette und Klavier (1983), c) *Stücke zunehmenden Schwierigkeitsgrads* für Posaune und Klavier (1983) d) *Sonatine* für Violoncello und Klavier (1984)
Compositions didactique (Le problème du temps dans la musique, illustré par instruments divers)
a) *duo* pour deux violons avec accompagnement d'une harpe (1984), b) *Etude du temps* pour clarinette et piano (1983), c) *Trois pièces progressives*

- pour trombone et piano (1983), d) *Sonatine* pour violoncelle et piano (1984)
 Didactic compositions (the problem of time in music, illustrated using different instruments)
 a) *duo* for two violins, accompanied by a harp (1984), b) *Time-study* for clarinet and piano (1983), c) *Three progressive pieces* for trombone and piano (1983),
 d) *Sonatina* for violoncello and piano (1984)
- 1984 *Cântec [de bucurie]* pentru cor de femei, text: Filothei Sin Agăi Jipei din Psaltichia Românească Anastasimatar, Transcriere de Sebastian Barbu-Bucur,
Gesang [der Freude] für Frauenchor, Text: Filothei Sin Agăi Jipei, nach dem Anastasimatar-Psalterium, Transkription von Sebastian Barbu-Bucur
Chant [de joie] pour chœur de femmes, texte: Filothei Sin Agăi Jipei, d'après le Psautier Anastasimatar, transcription de Sebastian Barbu-Bucur
The singing [of joy] for women's choir, text: Filothei Sin Agăi Jipei, after the Anastasimatar Psaltery, transcription by Sebastian Barbu-Bucur
 Editura Muzicală, Bukarest 1984
- 1984 *Mädchen ordnen dem lockigen Gott ... [Cântec de belșug]* pentru cor de femei, flaut (sau clarinet), celesta, tam tam, text: Rainer Maria Rilke
Mädchen ordnen dem lockigen Gott ... [Gesang in Hülle und Fülle] für Frauenchor, Flöte (oder Klarinette), Celesta, Tam Tam, Text: Rainer Maria Rilke (1984)
Les filles arrangent le dieu bouclée ... [chant d'abondance] pour chœur de femmes, flûte (ou clarinette), célesta, tam tam, texte: Rainer Maria Rilke
The girls arrange the curly god ... [song of abundance] for women's choir, flute (or clarinet), celesta, tam tam, text: Rainer Maria Rilke
- 1984 *Ritual prin jocul copiilor... Numărători, Păsări, Jocuri, Animale, Elemente cosmice* pentru trei grupuri corale și trei grupuri vocale cu percuție (Montaj din folclorul copiilor extras din *Cântece și jocuri de copii*, colecție îngrijită de Gh. I. Neagu)
Ritual durch das Spiel der Kinder ... Abzählspiele, Vögel, Spiele, Tiere, Kosmische Elemente, für drei Chorgruppen und drei Vokalgruppen mit Schlagwerk, (Montage aus dem Kinderfolklorebuch *Gesänge und Tänze der Kinder*, herausgegeben von Gh. I. Neagu)
Rituel par le jeu d'enfants ... Énumération, L'oiseaux, Jeux, Les animaux, Elements cosmiques pour trois groupes chorales et trois groupes vocales avec percussion, (Montage de folklore d'enfants extrait du *Chants et dances d'enfants*, édité par Gh. I. Neagu)
Ritual through the children's play ... The counting, Birds, Games, Animals, Cosmic elments, for two choral groups, for two vocal groups with

- percussion, (montage of traditional childrens poetry from the collection *Childrens songs and dances*, edited by Gh. I. Neagu)
Editura Minerva, Bukarest 1982
- 1985 *Sonata per due*, sonata pentru flaut și violă
I *Strigăt*, II *Bocet*, III *Glasuri*
Sonata per due, Sonate für Flöte und Viola
I *Schrei*, II *Klage*, III *Stimmen*
Sonata per due, Sonate pour flûte et piano
I *Cri*, II *Thrène*, III *Voix*
Sonata per due, sonata for flute and piano
I *Cry*, II *Lament*, III *Voices*
- 1985 *Ritm. Trommelbass* pentru trio de coarde și tom-tom
Ritm. Trommelbass für Streichtrio und Tom Tom
Ritm. Trommelbass, trio à cordes et tambour
Ritm. Trommelbass for string-trio and tom tom
Editura Muzicală, Bukarest 1987
- 1985 *Des-cântec* pentru cvintet de suflători
Zaubergesang für Bläserquintett
Chant-magique pour quintet à vent
Magic song for wind-quintet
- 1985 *Cvartet de coarde Nr. 2*
Streichquartett Nr. 2
Quatuor à cordes no. 2
String quartet no. 2
- 1986 [... *Atâta*] *Liniște* ciclu de lieduri pentru voce de bas și pian,
texte: Lucian Blaga
I *Atâta liniște*, II *Dorul*, III *Vei plânge mult*, IV *Mi-aștept amurgul*
[... *So*] *tiefe Ruhe* Liederzyklus für Bassstimme und Klavier,
Texte: Lucian Blaga
I *So tiefe Ruhe*, II *Die Sehnsucht*, III *Du wirst viel weinen*, IV *Ich warte auf meine Dämmerung*
[... *Autant*] *silence* cycle de chansons pour voix basse et piano,
textes: Lucian Blaga
I *Autant silence*, II *Le désir*, III *Tu pleureras beaucoup*, IV *J'attends mon coucher du soleil*
[... *So much*] *quietness* songcycle for bass and piano, texts: Lucian Blaga
I *So much quietness*, II *The longing*, III *You will cry a lot*, IV *I wait for my sunset*
- 1986 *Sonata per archi* pentru orchestră de coarde
(adaptare a cvartetului de coarde Nr. 2 din 1985)

- Sonata per archi* für Streichorchester
 (Bearbeitung des 2. Streichquartetts aus dem Jahr 1985)
Sonata per archi pour orchestre à cordes
 (variante du 2^{ème} quatuor à cordes du 1985)
Sonata per archi for string-orchestra
 (variant of the 2nd string quartet from 1985)
- 1986 *An die Sonne* für Mezzosopran und Bläserquintett, Text: Fragmente einer delphischen Hymne und aus rumänischen Volkslieder
Către Soare pentru voce și cvintet de suflători, text: fragmente din invocația delfică și după texte populare
Au soleil pour mezzosoprano et quintet à vents, texte: fragments d'un hymne delphique et de textes populaires roumains
To the sun for mezzosoprano and wind-quintet, text: fragments from a delphian hymn and traditional romanian lyrics
- 1986 *An die Sonne. Hymne au soleil* für Mezzosopran mit Schlagwerk und Saxophon
Către Soare. Imn dedicat soarelui pentru mezzosopran cu percuție și saxofon
Au soleil. Hymne au soleil pour mezzosoprano avec percussion et saxophone
To the sun. Hymn to the sun for mezzosoprano with percussion and saxophone
- 1986 *Concert pentru Daniel Kientzy*, saxofon(e) și orchestră
Konzert für Daniel Kientzy, Saxophon(e) und Orchester
Concert pour Daniel Kientzy, saxophone(s) et orchestre
Concert for Daniel Kientzy, saxophone(s) and orchestra
 Editura Muzicală Bukarest 1989
- 1987 „*After Nau*“ Sonate pour orgue et violoncelle
 „*După Nau*“ Sonata pentru orgă și violoncel
 „*Nach Nau*“ Sonate für Orgel und Violoncello
 „*D'après Nau*“ Sonate pour orgue et violoncelle
 „*After Nau*“ Sonata for piano and violoncello
- 1987 *All the world is a stage ...* Theatre for (in the order of appearance on the scene) percussion, violin, double-bass, trombone and clarinet
Lumea întregă e o scenă ... pentru (în ordinea intrării în scenă) o percuționista, un violinist, un contrabassist, un trombonist, un clarinetist
Tous le monde est une scène... théâtre pour (dans l'ordre d'apparition sur la scène) percussion, violon, contrebasse, trombone et clarinet
Die ganze Welt ist eine Bühne ... Instrumentaltheater für (in der

- Reihenfolge des Erscheinens auf der Bühne) Schlagzeug, Violine, Kontrabass, Posaune und Klarinette
- 1988 *Lui Nau* – cvartet de coarde Nr. 3
An Nau – Streichquartett Nr. 3
À Nau – quatuors à cordes no. 3
For Nau – string-quartet no. 3
- 1988 *Symphonie N° 1 Ur-Ariadna* pentru mezzosoprano, saxofon (saxofoane) și orchestră, texte: Hesiod, Ovid, Catull, Herder, Nietzsche și texte populare
 I *Prologos*, II *Danse du Labyrinthe* [sic], *der Kranich-Tantz* [sic], III *Ania*, IV *Ariadna liberă*
Sinfonie Nr. 1 – Ur-Ariadne für Mezzosopran, Saxophon(e) und Orchester, Texte: Hesiod, Ovid, Catull, Herder, Nietzsche und rumänische Volkslieder
 I *Prologos*, II *Tanz des Labyrinths*, *Der Kranich-Tanz*, III *Ania*, IV *Freie Ariadne*
Symphonie No. 1 – Ur-Ariade pour mezzo, saxophone(s) et orchestre, textes de Hesiod, Ovid, Catull, Herder, Nietzsche et de textes populaire roumains
 I *Prologos*, II *Danse du Labyrinth*, *Dance de la grue*, III *Ania (Original)*, IV *Ariadne libérée*
Symphony No. 1 – Ur-Ariadne for mezzo, saxophone(s) and orchestra, texts: Hesiod, Ovid, Catull, Herder, Nietzsche and traditional romanian lyrics
 I *Prologos*, II *Dance of the labyrinth*, *The crane-dance*, III *Ania*, IV *free Ariadne*
- 1989 *Contacte* pentru clarinet, vioară, violă și contrabas
Kontakte für Klarinette, Violine, Viola und Kontrabass
Kontakte pour clarinette, violon, viola et contrebasse
Kontakte for clarinet, violin, viola and double-bass
- 1989 *Dialogi – nicht nur ein Bilderbuch für Christian Morgenstern* für Bass-klarinetten, Klavier (beide Instrumente mit Schlagwerk), Rezitator (kann durch die Instrumentalisten ersetzt werden),
 Text: Christian Morgenstern
 I *Avvertimento* (Ukas), II *Introduzione* (Das Fernklavier), III *Sonate* (Die Schwestern), IV *Meditazione*, V *Scherzo* (Fragmente aus „Galgenlieder“ + „Der Gingganz“), VI *Passacaglia* (Gespräch einer Hausschnecke mit sich selbst), VII *Post Motto*
Dialogi – nu numai o carte cu ilustrații pentru Christian Morgenstern pentru clarinet bas, pian (ambele instrumente cu percuție), recitator (poate fi înlocuit de instrumentiști), texte: Christian Morgenstern

I Avertisment (Ukas), II Introdúcere (Pianul de departe), III Sonata (Surorile), IV Meditație, V Scherzo (Fragment din „Galgenlieder“ + „Der Gíngganz“), VI Passacaglia (Conversația unui melc cu el însuși), VII Post Motto

Dialogi – pas seulement un livre illustré pour Christian Morgenstern pour clarinette-basse, piano (tout les deux avec percussion), narrateur (peut être substitué par les instrumentistes), textes: Christian Morgenstern

I Avertissement (Ukas), II Introduction (Le piano de loin), III Sonate (Les seures), IV Méditation, V Scherzo (Fragments de „Galgenlieder“ + „Der Gíngganz“), VI Passacaglia (Conversation d’un escargot avec lui même), VII Post Motto

Dialogi – not only a picture book for Christian Morgenstern for bass-clarinet, piano (both with percussion), narrator (can be substituted by the instrumentalists), texts: Christian Morgenstern

I Warning (Ukas), II Introduction (The Far-Away-Piano), III Sonate (The Sisters), IV Meditation, V Scherzo (Fragments from „Galgenlieder“ + „Der Gíngganz“), VI Passacaglia (Conversation of a slug with itself), VII Post Motto

1989/90 *Farbe und Klang*, Liederzyklus für Mezzosopran, Flöte und Cembalo (oder Klavier/Gitarre), Texte: Minnesänger, Heinrich Heine, Christian Morgenstern

I *Sommerfarben überall* (Ulrich von Lichtenstein)

II *Im April* (Heinrich von Veldeke)

III *Ich freu’ mich* (König Konrad der Junge)

IV *Ich bin mit Recht traurig...* (Friedrich von Hansen)

V *Du trüber Tag* (Christian Morgenstern)

VI *Wem Gott gibt ...* (Ulrich von Lichtenstein),

VII *Lieder!* (Fragment) (Christian Morgenstern)

Culoare și sunet, ciclu de lieduri pentru mezzosopran, flaut și clavecin (sau pian/chitară), texte: Minnesänger, Heinrich Heine, Christian Morgenstern

I *Culori de vară* (Ulrich von Lichtenstein)

II *În aprilie* (Heinrich von Veldeke)

III *Mă bucur* (regele Konrad der Junge)

IV *Sînt de la sine înțeleș trist ...* (Friedrich von Hansen)

V *Tu ziuă tristă* (Christian Morgenstern)

VI *Cui îi dă Dumnezeu ...* (Ulrich von Lichtenstein)

VII *Lieder!* (fragment) (Christian Morgenstern)

Couleur et son, cycle de chansons pour mezzo-soprano, flûte et clavecin (ou piano/guitare), textes: Minnesänger, Heinrich Heine, Christian Morgenstern

I *Couleurs d’été partout* (Ulrich von Lichtenstein)

II *En Avril* (Heinrich von Veldeke)

- III *Je suis content* (le roi Konrad der Junge)
 IV *Je suis bien sûr triste* (Friedrich von Hansen)
 V *Toi jour pâle* (Christian Morgenstern)
 VI *À qui Dieux donne ...* (Ulrich von Lichtenstein),
 VII *Chansons!* (fragment) (Christian Morgenstern)
Colour and sound, cycle of songs for mezzo-soprano, flute and harpsichord
 (or piano/guitar), texts: Minnesänger, Heinrich Heine,
 Christian Morgenstern
 I *Summer-colours everywhere* (Ulrich von Lichtenstein)
 II *In April* (Heinrich von Veldeke)
 III *I am glad* (King Konrad der Junge)
 IV *I am rightfully sad* (Friedrich von Hansen)
 V *The pale day* (Christian Morgenstern)
 VI *Whom god gives to ...* (Ulrich von Lichtenstein)
 VII *Songs!* (fragment) (Christian Morgenstern)
- 1989 *De doi trandafiri* pentru mezzosoprană și flaut (sau chitară/clavecin)
Von zwei Rosen für Mezzosopran und Flöte (oder Gitarre/Cembalo)
De deux roses pour mezzosoprano et flûte (ou guitare/clavecin)
About two roses for mezzo-soprano and flute (or guitar/harpsichord)
- 1989 *Notturmo in Weiß* für Mezzosopran, Altflöte und Cembalo,
 Text: Christian Morgenstern
Notturmo în alb pentru mezzo-soprano, flaut alto și clavecin,
 text: Christian Morgenstern
Notturmo en blanc pour mezzo-soprano, flûte-alto et clavecin,
 texte: Christian Morgenstern
Notturmo in white for mezzo, flute and harpsichord,
 text: Christian Morgenstern
- 1990 *Diapente* pentru cinci violoncele, Barbara Brauckmann und
 Christoph von Effen gewidmet
Diapente für fünf Violoncelli, Barbara Brauckmann und
 Christoph von Effen gewidmet
Diapente pour cinq violoncelles, dédiée à Barbara Brauckmann et
 Christoph von Effen
Diapente for five violoncellos, dedicated to Barbara Brauckmann and
 Christoph von Effen
 U.A.: Darmstadt, 1990, Barbara Brauckmann und Christoph von Effen
- 1990 *Requiem. Fra Angelico – Marc Chagall – Voroneț* pentru mezzo-soprano,
 cor și ansamblu (flaut, oboi, două clarinete, fagot, trompetă, corn, trei
 tromboni, percuție, două viole și contrabas); I *Agnus Dei*, II *Lacrimosa*,
 III *Veselitiva*

Requiem. Fra Angelico – Marc Chagall – Voroneț für Mezzosopran, Chor und Ensemble (Flöte, Oboe, zwei Klarinetten, Fagott, Trompete, Horn, drei Posaunen, Schlagzeug, zwei Violoncelli und Kontrabass); I *Agnus Dei*, II *Lacrimosa*, III *Veselitiva*

Requiem. Fra Angelico – Marc Chagall – Voroneț pour mezzo-soprano, chœur et ensemble (flûte, hautbois, deux clarinettes, basson, trompette, corn, trois trombones, percussion, deux violas et contre-basse); I *Agnus Dei*, II *Lacrimosa*, III *Veselitiva*

Requiem. Fra Angelico – Marc Chagall – Voroneț for mezzo, choir and ensemble (flute, oboe, three clarinets, bassoon, trumpet, horn, three trombones, percussion, two violas and double-bass); I *Agnus Dei*, II *Lacrimosa*, III *Veselitiva*

- 1990 *E-y-Thé* pentru clarinet in si bemol și patru violoncele
E-y-Thé für Klarinette in B und vier Violoncelli
E-y-Thé pour clarinet in si bemol et quatre violoncelles
E-y-Thé for clarinet in B and four violoncellos

- 1990 *Prețuitorul* pentru recitator, tenor, trombon, percuție și cvartet de coarde (cu gonguri), text: Paul Aristide (pseudonym de Aristide Paulopol), traducere: Wolf von Aichelburg, poate fi interpretat și ca *Prețuitorul* pentru cvartet de coarde Nr. 4
Der Schätzer für Sprecher, Tenor, Posaune, Schlagzeug und Streichquartett (mit Gongs), Text: Paul Aristide (Pseudonym von Aristide Paulopol), Übersetzung: von Wolf von Aichelburg, auch als Streichquartett IV *Der Schätzer* aufführbar
L'estimateur pour narrateur, ténor, trombone, percussion et quartet à cordes (avec gongs), texte: Paul Aristide (pseudonyme de Aristide Paulopol), traduction: de Wolf von Aichelburg, peut être interprété comme quatuor à cordes no. 4 *L'estimateur*
The estimator for speaker, tenor, percussion and string-quartet (with gongs), text: Paul Aristide (pseudonym of Aristide Paulopol), translation: Wolf von Aichelburg, can also be performed as string quartet No. 4 *The estimator*

- 1991 *Stabat mater* pentru 12 voci și ansamblu (flaut, oboi, clarinet, fagot, corn, trompete, trombon, percuție, violă și contrabas)
Stabat mater für 12 Stimmen und Ensemble (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Schlagzeug, Viola, und Kontrabass)
Stabat mater pour 12 voix et ensemble (flûte, hautbois, clarinette, basson, corn, trompette, trombone, percussion, viola et contrebasse)
Stabat mater for 12 voices and ensemble (flute, oboe, clarinet, bassoon, horn, trumpet, trombone, percussion, viola and double-bass)

- 1992 *Lacrimosa* pentru sopran, cvintet de suflători, percuție și violoncel
Lacrimosa für Sopran, Bläserquintett, Schlagzeug und Violoncello
Lacrimosa pour soprano, quintet à vent, percussion et violoncelle
Lacrimosa for soprano, wind quintet, percussion and violoncello
- 1993 *Et in Acardia ...* pentru flaut, clarinet bas, percuție și pian
Et in Acardia ... für Flöte, Bassklarinette, Schlagzeug und Klavier
Et in Acardia ... pour flûte, clarinette-basse, percussion et piano
Et in Acardia ... for flute, bass-clarinet, percussion and piano
- 1993 *Yorick* pentru clarinet (muta în Blöckflöte), vioară și pian
Yorick für Klarinette (auch Blockflöte), Violine und Klavier
Yorick pour clarinette (aussi flûte à bec), violon et piano
Yorick for clarinet (also recorder), violin and piano
- 1993/94 *Haykus* pentru flaut(e) și pian
Haykus für Flöte(n) und Klavier
Haykus pour flûte(s) et piano
Haykus for flute(s) and piano
- 1993 *Mirail – Jeu sur des fragments de poèmes de femmes troubadours* [*Joc pe fragmente din poeme ale femeilor trubaduri*] pentru trei voci de femei, flaut, oboi, vioară și violă
Mirail – Spiel auf Gedichtfragmente weiblicher Troubadoure für drei Frauenstimmen, Flöte, Oboe, Violine und Viola
Mirail – Jeu sur des fragments des poèmes de femmes troubadours pour trois voix de femmes, flûte, hautbois, violon et viola
Mirail – Play based on fragments of poems by female troubadours for three female voices, flute, oboe, violin and viola
- 1993 *Na Castelloza* pentru mezzosoprană, oboi și violă (cu percuție), text: Na Castelloza (femeie trubadour din secolul 13)
Na Castelloza für Mezzosopran, Oboe und Viola (mit Schlagwerk), Text: Na Castelloza (weiblicher Troubadour des 13. Jh.)
Na Castelloza pour mezzo, hautbois et viola (avec percussion), texte: Na Castelloza (femme troubadour du 13^{ème} siècle)
Na Castelloza for mezzo, oboe and viola (with percussion), text: Na Castelloza (female troubadour of the 13th century)
- 1994 *Passages in the wind* for tenor, recorder, violoncello and harpsichord with percussion, text: John Grace Brown
Drumuri în vânt pentru tenor, Blöckflöte, violoncel și clavecin cu percuție, texte: John Grace Brown
Wege im Wind für Tenor, Blockflöte, Violoncello und Cembalo mit Schlagwerk, Text: John Grace Brown

- Passages dans le vent* pour ténor, flûte à bec, violoncelle et clavecin avec percussion, texte: John Grace Brown
- 1994 *Le temps inévitable* pour piano et ensemble, matérialisation d'une idée de 1971 avec des improvisations pour flûte/travers/ken, flûte-basse, violon, viola/psalter, percussion et accordéon
Timpul inevitabil pentru pian și ansamblu, materializarea unei idei din 1971 cu improvizații pentru flaut/Traversflöten/Ken, flaut bas, vioară, violă/psalter, percuție și acordeon
Die unvermeidliche Zeit für Klavier und Ensemble, Materialisierung einer Idee von 1971 mit Improvisationen für Flöte/Traversflöten/Ken, Bassflöte, Violine, Viola/Psalter, Schlagzeug und Akkordeon
The inevitable time for piano and ensemble, materialized idea from the year 1971 with improvisations for flute/traverse/ken, bass-flute, violin, viola/psalter, percussion and accordion
- 1994 *Le jardin enchanté* [*Grădina fermecată*] pentru un interpret (flaute, percuție și bandă magnetică)
Der verzauberte Garten für einen Interpreten (Flöten, Schlagwerk und Tonband)
Le jardin enchanté pour un instrumentiste (flûtes, percussion et bande sonore)
The enchanted garden for one player (flutes, percussion and tape)
- 1994 *Prophet und Vogel* für Violoncello und Klavier
Profetul și pasărea pentru violoncel și pian
Prophète et oiseau pour violoncelle et piano
Prophet and bird for violoncello and piano
 In: *Frauen komponieren*, 14 Stücke für Violoncello und Klavier, Mainz: Schott (1999), S. 63–67
- 1994 *Tristan Tzara* pentru tenor (cu campane) și pian
Tristan Tzara für Tenor (mit Campanen) und Klavier
Tristan Tzara pour tenor (avec campane) et piano
Tristan Tzara for tenor (with campane) and piano
- 1994 *Überzeitliches Gold* für Saxophon(e) + Stimme (Sopran) mit Schlagwerk, Text: Fragmente aus *Fräulein Hus*, übersetzt von Wolf von Aichelburg nach dem Gedicht *Domnișoara Hus* des rumänischen Dichters Ion Barbu
Aur netemporal pentru saxofon (saxofoane) + voce (sopran) cu percuție, texte: fragmente din poemul *Domnișoara Hus*, traduse de Wolf von Aichelburg după poemul poetului român Ion Barbu
Or hors le temps pour saxophone(s) + voix (soprano) avec percussion, texte: fragments du poème *Mademoiselle Hus* en allemand par Wolf von Aichelburg d'après le poème *Domnișoara Hus* du poète roumain Ion Barbu

- Super-temporal gold* for saxophone(s) + voice (soprano) with percussion, text: fragments from *Misses Hus*, translated to german by Wolf von Aichelburg after the poem *Domnișoara Hus* by the romanian poet Ion Barbu
- 1995 *d'a CANTARE CANTARELLARE* pentru sopran, vioară și percuție
d'a CANTARE CANTARELLARE für Sopran, Violine und Schlagzeug
d'a CANTARE CANTARELLARE pour soprano, violon et percussion
d'a CANTARE CANTARELLARE for soprano, violin and percussion
- 1995 *5 M* pentru chitară, piese inspirate de poeziile autorului din Bern Mani Matter; *I dr eskimo, II ds Zündhölzli, III us emene lääre gygechaschte ...*
5 M für Gitarre, inspiriert durch Gedichte des Berner Poeten Mani Matter; *I dr eskimo, II ds Zündhölzli, III us emene lääre gygechaschte ...*
5 M pour guitare, inspirées par de poèmes du poète bernoise Mani Matter; *I dr eskimo, II ds Zündhölzli, III us emene lääre gygechaschte ...*
5 M for guitar, inspired by poems from Mani Matter from Bern; *I L'esquimau, II L'allumette, III D'une boite de violon vide ...*
- 1995 **PAOS** für Klarinette und Viola, Sanda Crăciun-Popa und **A.O. Popa** gewidmet
PAOS pentru clarinet și viola, dedicată Sandei Crăciun-Popa și lui **A.O. Popa**
PAOS pour clarinette et viola, dédiée à Sanda Crăciun-Popa et **A.O. Popa**
PAOS for clarinet and viola, dedicated to Sanda Crăciun-Popa and **A.O. Popa**
- 1996 *Suita* pentru patru trompete
I Signal, II Fuga, III Wohin-woher ... de-ci de-là ..., IV Choral, V Swing, VI Fanfare
Suite für vier Trompeten
I Signal, II Fuga, III Wohin-woher ... de-ci de-là ..., IV Choral, V Swing, VI Fanfare
Suite pour quatre trompettes
I Signal, II Fuga, III Wohin-woher ... de-ci de-là ..., IV Choral, V Swing, VI Fanfare
Suite for four trumpets
I Signal, II Fuga, III Wohin-woher ... de-ci de-là ..., IV Choral, V Swing, VI Fanfare
- 1996 *SYM-PHONIA Auf einmal musste ich singen* für Mezzosopran und Kammerensemble, Text: Else Lasker-Schüler
SYM-PHONIA De-odată a trebuit să cânt pentru mezzo și ansamblu de camera, texte: Else Lasker-Schüler
SYM-PHONIA Soudain, je devais chanter pour mezzosoprano et ensemble

- de chambre, texte: Else Lasker-Schüler
SYM-PHONIA Suddenly I had to sing for mezzo-soprano and chamber ensemble, text: Else Lasker-Schüler
- 1997 *The song of Ruth* for five violoncellos
Cântecul lui Ruth pentru cinci violoncele
Das Lied von Ruth für fünf Violoncelli
Le chant de Ruth pour cinq violoncelles
- 1997 *Sonata* pentru violoncel solo *Ariel* dedicată lui Mirel Iancovici
Sonata für Violoncello solo *Ariel* Mirel Iancovici gewidmet
Sonata pour violoncelle solo *Ariel* dédiée à Mirel Iancovici
Sonata for violoncello solo *Ariel* dedicated to Mirel Iancovici
- 1997 *Arc-en-ciel* pour flûte(s) à bec et flûte(s) avec percussion
Curcubeu pentru blockflöte și flaut(e) cu percuție
Regenbogen für Blockflöte(n) und Flöte(n) mit Schlagwerk
Rainbow for recorder(s) and flute(s) with percussion
Edition Moeck, Celle 1999/2000
- 1997 *Renaissance* pentru trio de flaute
Renaissance für Blockflötentrio
Renaissance pour trio de flûtes à bec
Renaissance for recorder-trio
(der Titel wurde posthum von Myriam Marbes Tochter Nausicaa vergeben)

Bibliografie

Schriften von Myriam Marbe

Poezia lui Tudor Arghezi și cântecul românesc [Die Dichtung von Tudor Arghezi und das rumänische Lied], in: *Muzica* 10, Nr. 6, Bukarest 1960, S. 10–18.

Cvartetul de coarde Nr. 2 de George Enescu [Das Streichquartett Nr. 2 von George Enescu], in: *Muzica* 11, Nr. 8, Bukarest 1961, S. 20.

Varietatea tematică și unitatea structurală în lucrări de cameră de Enescu [Die thematische Vielfalt und die strukturelle Einheit in den Kammermusikwerken von Enescu] in: *Muzica* 15, Nr. 5, Bukarest, Mai 1965, S. 22.

Unele modalități de exprimare a muzicii noastre [Einige Ausdrucksweisen unserer Musik], in: *Astra*, Brașov, Nr. 11, 1970; Nr. 2, 1971; Nr. 3, 1971; Nr. 5, 1971; Nr. 7, 1971.

George Enescu. Monografie (in două volume) [George Enescu. Monographie (in zwei Bänden)] von Mircea Voicana, Clemansa Firca, Alfred Hoffman, Elena Zottoviceanu, in Zusammenarbeit mit Myriam Marbe, Ștefan Niculescu und Adrian Rațiu; Koordination: Mircea Voicana, Bukarest 1971.

George Enescu – contemporanul nostru [George Enescu – unser Zeitgenosse], in: *Enesciana I*, Bukarest 1973.

Georges Enesco, notre contemporain. La Personnalité artistiques de Georges Enesco, in: *Académie des Sciènes Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie*, Bukarest 1976, S. 155–170.

Ich bin dein Labyrinth. Zur „Ur-Ariadne“ für Stimme, Saxophon und Orchester, in: Roswitha Sperber & Ulrike Feld (Hrsg.), *Komponistinnen gestern – heute. Internationales Festival 5 Jahre Heidelberg 1985–1989*, Heidelberg 1989, S. 101–104.

Zwischen Absolutem und Alltäglichem. Myriam Marbe im Gespräch mit Detlef Gojowy [mit einem Nachwort von Myriam Marbe], in: Roswitha Sperber & Ulrike Feld (Hrsg.), *Komponistinnen gestern – heute. Internationales Festival 5 Jahre Heidelberg 1985–1989*, Heidelberg 1989, S. 91 ff.

Tote müssen beweint werden. Die Frau und ihre Rolle im Ritual der rumänischen Folklore, in: Roswitha Sperber & Ulrike Feld (Hrsg.), *Komponistinnen gestern –*

heute. *Internationales Festival 5 Jahre Heidelberg 1985–1989*, Heidelberg 1989, S. 75–80.

Zwischen Absolutem und Alltäglichem. Myriam Marbe im Gespräch mit Detlef Gojowy, in: Roswitha Sperber & Ulrike Feld (Hrsg.), *Komponistinnen gestern – heute. Internationales Festival 5 Jahre Heidelberg 1985–1989*, Heidelberg 1989, S. 91–99.

Gut oder schlecht, aber das bin ich. Gespräch mit Gisela Gronemeyer, in: Gisela Gronemeyer (Hrsg.), *Myriam Lucia Marbe*, Berlin 1991, S. 31 (= *Klangportraits*, Bd. 5).

Licht und Freude, in: *MusikTexte* 45, Mainz 1992, S. 52.

Unvermeidliche Zeit – ein schöpferisches Bekenntnis, in: *MusikTexte* 56, Mainz 1994, S. 33.

Myriam Marbe im Gespräch mit Marlene Weber-Schäfer, in: Roswitha Sperber (Hrsg.), *Gegenwelten. 10 Jahre Internationales Festival für Neue Musik*, Heidelberg 1997, S. 164–176.

Schriften über Myriam Marbe

Beimel, Thomas: *Marbe, Myriam*, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil* Bd. 11, Kassel/Basel/London 2004, Sp. 1030 f.

Beimel, Thomas: *Marbe, Myriam*, Artikel in: Stanley Sadie & John Tyrell (Hrsg.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, Bd. 15, London 2001, S. 804.

Berger, Wilhelm Georg: *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră [Kammermusikführer]*, Bukarest 1965.

Beimel, Thomas: *Vom Ritual zur Abstraktion. Über die rumänische Komponistin Myriam Marbe*, Unna/Wuppertal 1994.

Blumenthaler Volker & Schwarzer, Jeremias (Hrsg.): *Myriam Marbe. Komponistin zwischen Ritual und Intellekt*, Saarbrücken 2001.

Brand, Bettina: *Myriam Marbe*, in: Hanns-Werner Heister & Walter-Wolfgang Sparrer (Hrsg.), *Komponisten der Gegenwart*, München, S. 1992 ff.

Cohen, Aaron I.: *International Encyclopedia of Women Composers*, Westport (Neuseeland) 1981.

Cosma, Viorel: *Compozitori si Muzicologi Români [Rumänische Komponisten und Musikwissenschaftler]*, Bukarest 1965.

Cosma, Viorel: *Muzicieni din România. Lexicon, [Musiker aus Rumänien. Lexikon]*, Vol. 5 (K–M), Bukarest 2002.

Cosma, Viorel: *Muzicieni români [Rumänische Musiker]*, Bukarest 1970.

Dinescu, Violeta: *Raum für Fragen. Kompositionsunterricht bei Myriam Marbe*, in: Gisela Gronemeyer (Hrsg.), *Myriam Lucia Marbe*, Berlin 1991, S. 17 (= *Klangportraits*, Bd. 5).

Dănceanu, Liviu: *Portrait Myriam Marbe*, in: *Muzica* 33, Nr. 7, Bukarest 1983, S. 41 ff., Deutsch von Gisela Gronemeyer in: Herbert Henck & Gisela Gronemeyer & Deborah Richards (Hrsg.), *Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart*, Bd. 4, Bergisch-Gladbach 1984, S. 68 ff.

Georgescu, Corneliu Dan: *Myriam Marbe und die Beziehung ihres Schaffens zur rumänischen Volksmusik*, in: Gisela Gronemeyer (Hrsg.), *Myriam Lucia Marbe*, Berlin 1991, S. 21 (= *Klangportraits*, Bd. 5).

Georgescu, Corneliu Dan: *Streben nach einer Kultursynthese – Myriam Marbe und ihre Beziehung zur rumänischen Volksmusik*, in: Gisela Gronemeyer (Hrsg.), *Musik-Texte. Zeitschrift für Neue Musik*, Nr. 56, Mainz 1994, S. 34–38.

Georgescu, Corneliu Dan: *Myriam Marbe und die Suche nach Archetypen in der rumänischen zeitgenössischen Musik*, in: Volker Blumenthaler & Jeremias Schwarzer (Hrsg.), *Myriam Marbe. Komponistin zwischen Ritual und Intellekt*, Saarbrücken, 2001, S. 44–72 und in: Demuth, Dieter (Hrsg.), *Klänge und Gegenklänge*, Berlin 2004, S. 99–120.

Georgescu, Corneliu Dan: *Myriam Marbe und die Beziehung ihres Schaffens zur rumänischen Volksmusik*, in: Gisela Gronemeyer (Hrsg.), *Myriam Lucia Marbe*, Berlin 1991, S. 21–30 (= *Klangportraits*, Bd. 5), und in: Detlef Gojowy, *Myriam Marbe. Neue Musik aus Rumänien*, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 215–225 (= *Europäische Komponistinnen*, Bd. 5).

Gojowy, Detlef: *Können Frauen komponieren? Ein Vorurteil, einige Erfahrungen und ein Überblick*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (9. Oktober 1976). Vervollständigter Nachdruck in: Internationaler Arbeitskreis Frau und Musik e.V. (Hrsg.), *Frau und Musik. Ein Festival in Bonn und Köln, 20.–23. November 1980*, Köln 1980.

Gojowy, Detlef: *... Musik für den Durst der Erde ...*, in: Brunhilde Sonntag & Renate Matthei (Hrsg.), *Annäherungen II – an sieben Komponistinnen*, Kassel 1987, S. 43 ff.

Gojowy, Detlef: *Myriam Marbe. Neue Musik aus Rumänien*, Köln/Weimar/Wien 2007 (= *Europäische Komponistinnen*, Bd. 5).

Gisela Gronemeyer (Hrsg.), *Myriam Lucia Marbe*, Berlin 1991, (= *Klangportraits*, Bd. 5).

Gronemeyer, Gisela: Myriam Lucia Marbe, *Kurzgefaßter Lebenslauf*, in: Gisela Gronemeyer (Hrsg.), *Myriam Lucia Marbe*, Berlin 1991, S. 10 (= *Klangportraits*, Bd. 5).

Gronemeyer, Gisela: *Wiedergefundene Zeit. Porträt der Komponistin Myriam Marbe*, in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, Nr. 56, 1994.

Köhl, Rainer: *Klänge als Naturzustand. Kammermusik von Myriam Marbe und Violeta Dinescu in Mannheim*, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, 27. November 1989.

Köhl, Rainer: *Die Fäden der Tradition. Uraufführungen von Marbe und Dinescu beim Gedok-Konzert im Palais Prinz Carl*, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, 21. November 1995.

Manolache, Laura: *Myriam Marbe. Despre propria creație și nu numai* [*Myriam Marbe. Über Ihr eigenes Schaffen und nicht nur darüber*], in: *Muzica* 7, Nr. 3, Bukarest 1996, S. 71–93.

Manolache, Laura: *Myriam Marbe*, in: Laura Manolache (Hrsg.), *Şase Portrete de Compozitori Români* [*Sechs Portraits rumänischer Komponisten*], Bukarest 2002, S. 89–130.

Marbe, Nausicaa: *De stieftagen van het jaar* [*Die Stieftage des Jahres. Bericht über die Beisetzung von Myriam Marbe*], in: *Letter en Geest*, 29. Dezember 2001.

Marcu, George: *Enciclopedia personalităților feminine din România*, [*Enzyklopädie der weiblichen Persönlichkeiten aus Rumänien*], Bukarest 2012.

Mazanec, Brigitte: *Blaue Musik. Heidelberger Festival*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13. März 1990.

Nies, Christel (Hrsg.): *Myriam Marbe. Ein musikalisches Porträt*, in: dies., Thomas Beimel und Anatol Vieru, *Gut zu hören, gut zu wissen. Komponistinnen und ihr Werk III*, Kassel 2002, S. 60–63.

Oliver, Antje: *Komponistinnen – eine Bestandsaufnahme*, Düsseldorf 1990, Unna/Wuppertal 1994.

Oliver, Antje & Weingartz-Perschel, Katrin: *Komponistinnen von A–Z*, Düsseldorf 1988, S. 208 ff.

Popescu, Mihai: *Repertoriul general al creației muzicale românești* [*Das allgemeine Repertoire des musikalischen Schaffens in Rumänien*], Bukarest 1979, 1981, 1987.

Sandu-Dediu, Valentina: *Rumänische Musik nach 1944*, Saarbrücken 2006.

Sperber, Roswitha & Feld, Ulrike (Hrsg.): *Komponistinnen gestern – heute. Internationales Festival. 5 Jahre Heidelberg 1985–1989*, Heidelberg 1989.

Steffens, Andreas: *Die Schrecken der Geschichte und die Asyle der Kunst. Eine Komponistin im Kontext der modernen Mytho-Poetik*, in: Volker Blumenthaler & Jeremias Schwarzer (Hrsg.), *Myriam Marbe. Komponistin zwischen Ritual und Intellekt*, Saarbrücken, 2001, S. 123–136.

Vieru, Anatol: *Einheit in der Vielfalt. Myriam Marbe – ein Komponistinnenportrait*, in: Gisela Gronemeyer (Hrsg.), *Myriam Lucia Marbe*, Berlin, 1991, S. 14 (= *Klangportraits*, Bd. 5).

Vieru, Anatol: *Programmnotizen* [zu Kompositionen von Myriam Marbe] in: Gisela Gronemeyer (Hrsg.), *Myriam Lucia Marbe*, Berlin 1991, S. 6 (= *Klangportraits*, Bd. 5).

Vieru, Anatol: *Zur Entwicklung der Neuen Musik in Rumänien*, in: Detlef Gojowy (Hrsg.), *Studien zur Musik des XX. Jahrhunderts in Ost- und Ostmitteleuropa*, Berlin 1990, S. 67–78 (= *Osteuropaforschung*, Nr. 29).

Weiermüller-Backes, Isolde & Heller, Barbara: *Klaviermusik von Komponistinnen vom 17. bis zum 21. Jahrhundert*, Düsseldorf 2003, S. 268.



Schriftenreihe „Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen“

Hrsg. von Violeta Dinescu und Michael Heinemann

Band 1: Ștefan Niculescu. – Violeta Dinescu, Eva Maria Houben (Hrsg.). – Oldenburg 2013. – 307 S. – ISBN 978-3-8142-2281-3 – € 25,80

Band 2: *Die Doina*. – Eine Einführung in den lyrischen Gesang Rumäniens. – Vincent Rastädter. – Oldenburg 2015. – 186 S. – ISBN 978-3-8142-2308-7 – € 26,80

Band 3: Pascal Bentoiu. – Violeta Dinescu, Michael Heinemann, Eva-Maria Houben, Roberto Reale (Hrsg.). – Oldenburg 2015. – 357 S. – ISBN 978-3-8142-2308-7 – € 29,80

Band 4: *Der Raum in der Musik*. – Martin Kowalewski. – Oldenburg 2018. – 213 S. – ISBN 978-3-8142-2308-7 – € 26,80

Band 5: *Enescu im Kontext*. – Violeta Dinescu, Michael Heinemann, Roberto Reale. – Oldenburg 2019. – 417 S. – ISBN 978-3-8142-2379-7 – € 36,80

In Vorbereitung:

Band 7: *Elemente der Klage in George Enescus Oper Oedipe*. – Roberto Reale. – Oldenburg 2022. – 485 S. – ISBN 978-3-8142-23xx-x

Myriam Marbe wurde 1931 in Bukarest geboren – in jener Stadt, die sie ihr ganzes Leben lang geliebt hat und die sie nie verlassen wollte. Ihre Kindheit verbrachte sie im Haus der Eltern in Bukarest: einer Oase der Liebe, geprägt von der wissenschaftlichen Strenge ihres Vaters und der inspirierenden Art ihrer Mutter, einer Pianistin und Pädagogin.

Es folgten die harten kommunistischen Jahre, in denen sie durch ihr handwerkliches Können und ihr außergewöhnliches Talent zu einer starken Persönlichkeit reifte.

Nach der „Wende“ folgte eine Zeit, die von Erfolg, aber auch von Schmerz und großen Entbehrungen geprägt war. Trotz schwieriger Lebensumstände gelang es Myriam Marbe, als begnadete Lehrerin und Komponistin zu wirken. Durch ihre unvergessliche Art zu unterrichten half sie jeder Schülerin und jedem Schüler, das „Eigene“ in sich zu finden.

Ihre eigene musikalische Sprache erfand sie auf jeder Station ihres Lebens neu – stets auf der Suche nach den Grundlagen ihrer Existenz, den Quellen ihres Seins, zugleich sensibel für die Wege und Möglichkeiten, die sich ihr eröffneten.

In zahlreichen, meist für diesen Band entstandenen Beiträgen werden Leben und Werk einer großen rumänischen Komponistin aufgefächert, die zugleich das Europa des 20. Jahrhunderts repräsentiert – eine Persönlichkeit, deren Bedeutung für die Musik der Gegenwart noch zu entdecken ist.