Enescu im Kontext

herausgegeben von
Violeta Dinescu
Michael Heinemann
Roberto Reale

ARCHIV FÜR OSTEUROPÄISCHE MUSIK

QUELLEN UND FORSCHUNGEN BAND 5

BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Archiv für osteuropäische Musik
Quellen und Forschungen

Herausgegeben von Violeta Dinescu
und Michael Heinemann

Band 5

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 / Shifting Times*. Weitere Symposien rückten Leben und Werk von Ştefan Niculescu, Pascal Bentoiu, Sigismund Toduţă, Paul Constantinescu und Myriam Marbe ins Zentrum, um am Beispiel rumänischer Komponistinnen und Komponisten Relevanz und Bedeutung osteuropäischer Musik zu diskutieren: durch exemplarische Analysen und die Vorstellung von ästhetischen (Programm-)Schriften, durch die Dokumentation von Leben und Schaffen in Werkverzeichnissen, Diskografien und Hinweisen zu weiterführender Literatur.

Diesen Publikationen werden Forschungen aus dem Archiv für osteuropäische Musik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg an die Seite gestellt, das, 1996 von Violeta Dinescu gegründet, und 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), Ştefan Niculescu (1927–2008), Tiberiu Olah (1928–2002), Myriam Marbe (1931–1997) und Aurel Stroe (1932–2008). Publikationen rumänischer Musikwissenschaftler vom 19. Jahrhundert an runden die Sammlungen des Oldenburger Archivs ab.

Ein Schwerpunkt der Forschung ist die Beschäftigung mit den Überlieferungen der Volksmusik. Osteuropa hat eine der ältesten und reichsten Volksmusiktraditionen der Welt. Lieder und Musizierpraxis legten die Grundlage für ein Musikleben, das mündlich überliefert wurde, durch fahrende Musiker eine große Verbreitung fand und oftmals lokale Eigentraditionen unabhängig von politischen Grenzen ausbildete. Inwieweit hier Einflüsse aus asiatischer Musik wirksam wurden, bleibt ebenso zu untersuchen wie die Auswirkungen dieser Klänge auch auf die Kunstmusik Süd- und Westeuropas.

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

Schließlich sei die Bedeutung der Konzertmusik erwähnt. In vielen Ländern Osteuropas fällt der Beginn einer ausgeprägten Musikgeschichte mit der Konstitution von Nationalstaaten zusammen. Der Einfluss der k. u. k. Monarchie, das Verhältnis zur westlichen Kunst- und zur eigenen Volksmusik und die defilierenden Herrschaftsstrukturen sind maßgebliche Faktoren, die die Geschichte der Konzertmusik auf sehr unterschiedliche Weise bis in die Gegenwart prägen.

Neben Sammelbänden oder 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 Analysesprache möglich? Welche Bedeutung und welchen Einfluss hatte das Studium europäischer Konzertmusik für rumänische Komponistinnen und Komponisten gehabt? Welche Aspekte einzelner Musikwerke erlauben einem Publikum, das mit osteuropäischen Traditionen wenig vertraut ist, neue Hörerfahrungen? Wie kann eine adäquate Rezeption gelingen?

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

Violeta Dinescu und Michael Heinemann

Violeta Dinescu
Michael Heinemann
Roberto Reale
(Hrsg.)

Enescu im Kontext

BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Oldenburg, 2019

Verlag / Druck / Vertrieb

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

Internet: www.bis-verlag.de

Umschlaggestaltung: Renate Volkmann
George Enescu Museum, Bukarest / Foto: Sabrina Ene

ISBN 978-3-8142-2379-7

Inhalt

Einleitung 11

1 Paris

Charles Koechlin
Erinnerungen an die Kompositionsklasse Massenet (1894–1895) 15

Otfrid Nies
„… des jardins enchantés – verzauberte Gärten …“ 19

Adalbert Grote
Enescu in Paris – Eleve des Conservatoires 28

2 Poetik

Gheorghe Firca
Enescus Universalität und Ethos 77

Dan Dediu
Enescu und die Synergie der Musik im Abendland – der kritische Romantiker 82

Alexandru Leahu
Stilistische Absorption und originelle Transfiguration in Enescus Poetik 87

Corneliu Dan Georgescu
Enescus „musikalische Zeit“ 92

Valentin Timaru
Kadenzielle Syntagmen in der Musik von Enescu 102

3 Analysen

Martin Kowalewski
George Enescus *Octuor*: Doppelt und elastisch 113

Mihai Cosma
Tradition and Modernism in George Enescu's *Œdipe* 141

John Sorensen
Secret Drama: Enescu, Love and *Œdipe* 150

Roberto Reale
Die absteigende Sekunde als Ur-Intervall der Klage – Analyse und Interpretation des Prologs der Oper *Œdipe* von George Enescu 158

Marin Marian-Bălașa
Œdipe – a (totally) Different Reading 183

Eva-Maria Houben
Notation und Klangwirklichkeit. Zu George Enescus *3ème Sonate pour piano et violon (dans le caractère populaire roumain)* op. 25 190

Rainer Cadenbach
Enescus *Kammersinfonie* – ein Vermächtnis 196

Raluca Știrbăț
George Enescus *Suite* für Klavier in D-Dur, op. 10, Nr. 2 (*Des cloches sonores*, 1903) 205

4 Kommentare

Michael Heinemann
Herkunft und Gegenwart. Zu George Enescus *Suite im alten Stil* op. 3 231

Myriam Marbe
Œdipe 241

Ştefan Niculescu
Enescus Einstellung zur Arbeit und über die Zeit, die er dem Komponieren gewidmet hat 316

Pascal Bentoiu
Enescus *Dixtuor*, op. 14 322

Viorel Cosma
Das Drama von Enescus Genie: die Vielseitigkeit seiner natürlichen Begabungen (I) 341

5 Perspektiven

Wolfgang Andreas Schultz
Tonalität bei Enescu – Aspekte ihrer Weiterentwicklung 347

Corneliu Dan Georgescu
Spezifische musikalische Gesten bei Enescu.
Eine Untersuchung unter dem Aspekt der Musikarchetypen 360

Speranţa Rădulescu
Possible Jewish Influences on George Enescu's Works 371

Laura Manolache
George Enescus Werk – ein Modell für die europäische Synchronisierung der rumänischen Musik (in der Nachkriegszeit) 377

Helmut Loos
Aspekte der Enescu-Rezeption in Deutschland 383

Maria Cristina Bostan
George Enescu – in the light of recent documents 393

Valentina Sandu-Dediu
Rumänische Musik nach Enescu 401

6 Anhang

Bibliografie (Auswahl) 4133

Nachweise 4179

Einleitung

Am Anfang war Enescu: So deutlich die Orientierung der modernen rumänischen Musik an seiner Person und seinen Werken ist, so sehr verfehlt sie das Selbstverständnis eines Komponisten, der, sich seiner Herkunft stets bewusst, kaum schon eine nationale Musikkultur mit dem eigenen Namen verbunden sehen wollte. Auf Rat von Eduard Caudella, dem großen rumänischen Opernkomponisten und -dirigenten, forcierten Enescus Eltern die musikalische Ausbildung des letzten ihnen verbliebenen Kindes. Zunächst ging man nach Wien, wo Josef Hellmesberger und Robert Fuchs wichtige Impulse gaben. Doch war Paris, vor dem Ersten Weltkrieg die Hauptstadt Europas, Enescus Ziel. Am Conservatoire fand er in André Gédalge, Jules Massenet und Gabriel Fauré renommierte Lehrer, zu seinen Kommilitonen zählten Maurice Ravel, Florent Schmitt und Charles Koechlin.

Es griffe zu kurz, wollte man behaupten, Enescu sei in Paris musikalisch sozialisiert worden. Was er dort lernte, ist an Timbres und Farbvaleurs seiner Orchestermusik ebenso leicht zu erkennen wie an der eleganten Faktur virtuoser Solowerke für Violine oder Klavier. Die gründliche Kenntnis des Metiers zeitigte indes weder Stilkopien noch Epigonales. Vielmehr versuchte er die Erfahrungen einer kompositorischen Klassizität, wie sie das Conservatoire vermittelte, mit einem rumänischen Idiom zu verbinden, das sich ihm weniger aus Archivstudien oder durch Feldforschungen erschloss, als dass er es aus seiner Erinnerung formte. Mit der Kultivierung eines Mythos – der Identifikation autochthoner Klänge und deren Integration in zeitgenössische Standards des Komponierens in Westeuropa – machte er den Musikern seines Landes ein Angebot, ihre Kunst auf dem Markt nationeller Tonsprachen zu etablieren. Dass die nachfolgenden Generationen von Komponisten gern auf die hier eröffnete Anschlussfähigkeit zurückgriffen, ist das eine; dass ihre Werke im europäischen Konzert immer weniger gehört wurden, dürfte der weitgehenden Isolation Rumäniens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts geschuldet sein. Zumal auch die Leitgestalt nicht mehr persönlich präsent war. Aus Protest gegen die Übernahme der Regierungsgeschäfte durch die Kommunisten vermied Enescu den Aufenthalt in seinem Heimatland, wo alsbald die Mittel fehlten, seine Musik, deren Rechte er dem Pariser Verlag Salabert übergeben hatte, im öffentlichen Musikleben lebendig zu halten. Noch 1981, als das Bukarester Verlagshaus Editura Muzicală anlässlich des 100. Geburtstags Enescus Neuausgaben seiner Werke vorbereitete, scheiterte die Produktion am Veto der Pariser Verleger (denen die Pflege der Musik dieses Autors allerdings kaum je ein Anliegen war).

Das kollektive Gedächtnis Rumäniens aber bewahrte die Erinnerung an die Bedeutung Enescus unabhängig von Regierungs- und Staatsform. Für die Komponisten bildete sein Œuvre weiterhin Maßstab und Orientierung einer Musik, die jenseits offiziöser Doktrin, zuweilen in bewusster Differenz, ein nationelles Idiom zu kultivieren suchte. Vielleicht war es diese Verortung von Enescus Werk in einem exklusiven Diskurs, der eine Rezeption außerhalb Rumäniens erschwerte: nicht das geringste Motiv, sich seinen Kompositionen nun erneut zu widmen und zugleich die Bedingungen zu reflektieren, die eine Beschäftigung mit Enescu und seiner Musik bestimmt haben (und möglicherweise auch gegenwärtig noch virulent sind).

Hier ist der Ausgangspunkt für *ZwischenZeiten* – Symposien, die dem Austausch von rumänischen und deutschen Künstlern und Wissenschaftlern dienen; deren erstes war – mit Bedacht – 2006 Georges Enescu gewidmet. Einige dort vorgestellte Beiträge bilden nicht nur den Nukleus des vorliegenden Bandes, sondern ließen es sinnvoll, ja notwendig erscheinen, den Diskurs fortzusetzen, auf andere Komponisten zu erweitern und jene uralten Traditionen in den Blick zu nehmen, die in vielen zeitgenössischen Werken aus Rumänien aufgehoben sind. Im doppelten Sinne des Wortes: bewahrt und sublimiert, mithin auf unterschiedliche Weise präsent.

Solche Beziehungen zu vergegenwärtigen – im Nachdenken über diese Musik, doch auch ihre Performanz –, erscheint uns umso wichtiger in einer Zeit, die im freudigen Blick auf das allen Gemeinsame die individuellen Züge kultureller Systeme zu nivellieren droht. Auch hier kann der Blick auf die Person Enescus mahnen, die eigenen Wurzeln nicht eilfertig zu kappen, sondern behutsam und mit Nachdruck in einer Polyphonie von Meinungen und Moden, Stimmungen und Trends zu behaupten.

*

Der Dank der Herausgeber richtet sich an alle, die diesen Diskurs mitgestalten. Seit 2006 konnte ein Dutzend Symposien ausgerichtet werden (meist im Hansewissenschaftskolleg Delmenhorst, dessen langjährigem Rektor, Prof. Dr. Reto Weiler, wir für seine kontinuierliche Unterstützung sehr dankbar sind), und viele im Laufe der Jahre entstandene Beiträge fanden nun in diesem Band einen Kontext, den der Titel ausweist. Größter Dank gebührt allen Freunden und Kollegen, die ihren Text nicht nur für eine Veröffentlichung eingerichtet haben, sondern stets auch bereit waren, ihre Überlegungen im Gespräch mit den Herausgebern zu differenzieren. Zu danken ist nicht zuletzt Frau Maria Herlo für ihre große Hilfe bei Übersetzungen aus dem Rumänischen und den Korrekturarbeiten sowie Herrn Dr. Roberto Reale für die umsichtige Redaktion des Bandes und die Erstellung der Druckvorlage, deren verlagsseitige Betreuung bei Frau Dörte Sellmann in den besten Händen lag.

Oldenburg, im Dezember 2018

Paris 1

Charles Koechlin

Erinnerungen an die Kompositionsklasse Massenet (1894–1895)

(veröffentlicht in *Le Menestrel* im März 1935) – Auszüge

Charles Koechlin schreibt: „Diese Aufzeichnungen, notiert während oder direkt nach den Unterrichtsstunden, geben Zeugnis davon, welch außergewöhnlicher Lehrer der unsere war. Darüber hinaus können meine Notizen mit dem, was der berühmte Komponist seinen Schülern gesagt und anvertraut hatte, bestimmte Fixpunkte in der Musikgeschichte festhalten und Massenets subtile künstlerische Psychologie beleuchten. Man wird hier sehen, dass er in seinem Leben keineswegs auf Rosen gebettet war. Man wird hier insbesondere einen Spiegel seiner Unruhe – ja, ich möchte sogar sagen seiner Ängste – finden angesichts einer wenig freundlichen Aufnahme seiner Musik durch die snobistischen Wagnerianer. Darunter hat Massenet ziemlich gelitten. Man wird auch würdigen können (beispielsweise durch die an Florent Schmitt gerichteten Bemerkungen), mit welcher geistigen Freiheit (zu dieser Zeit „vor Debussy“) er Kompositionen seiner Schüler akzeptierte, die seiner eigenen Richtung überhaupt nicht entsprachen.

Diese Freiheit des Geistes kannte natürlich Grenzen, und ich behaupte nicht, dass er alles, was Florent Schmitt vorlegte, gutgeheißen hätte, oder dass er César Franck oder Gabriel Fauré völlig verstanden hätte – von ihnen sprach er so gut wie nie. Aber im Gegensatz zu manchen seiner Kollegen am Conservatoire zeigte sich Massenet außerordentlich lebendig, jugendlich und voller Verständnis. Meine Aufzeichnungen werden dies belegen.“

Dienstag, 18. Dezember 1894

Überlegungen zur Orchesterbehandlung in früheren Zeiten im Vergleich mit heute: „Früher standen meist alle Instrumente *einer* Familie zur Verfügung und wurden nebeneinander verwendet, heute sind diese Familien nicht mehr vollständig. Wir haben bei den Flöten nur noch die in C und das Piccolo; bei den Familien von Oboe und Fagott ist die Oboe d’amore fast völlig verschwunden, das Quintfagott existiert nicht mehr. Heutzutage mischen wir die eine Instrumentengruppe mit einer anderen, wir achten auf die Verbindung von Klangfarben. Bei uns in Frankreich schaut man weniger auf die Unterschiede des Timbres, beispielsweise von Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott. In anderen Ländern sind die Holzblasinstrumente weniger beweg-

lich, nicht so anpassungsfähig, aber dadurch behält jedes Instrument weitaus mehr seinen eigenen Klangcharakter."

Zu XY, der ein Stück mitgebracht hatte, das dem Meister überhaupt nicht gefiel, sagte Massenet, als der Schüler sein Spiel beendet hatte, ziemlich schnell und um die Sache hinter sich zu bringen: „Ja, das ist ein symphonisches Prélude … ganz ohne Zweifel ein symphonisches Prélude … komm, lass uns weitermachen."

Koechlin merkt an: „Tatsächlich war es nicht immer einfach für ihn, mit Andeutungen und zurückhaltend-vornehm das – in Anwesenheit aller Kommilitonen – deutlich zu machen, was er von einem Schüler dachte. Oft machte er dabei leise Anmerkungen, wie nebenbei."

Freitag, 28. Dezember 1894

Zu Max d'Ollone, für seinen *Songe d'Andromaque* (nach einem Text von Racine): „Mein Freund, ich bin begeistert von Ihnen."

Ernest Le Grand, für seine Kantate *Fingal victorieux*: „Ihre Schlachtenmusik scheint mir noch etwas zu *verpackt* (‚*en carton*') …, aber wie schön ist das hier: diese Terzen sind wie Zöpfe, Zöpfe blonder Mädchen aus dem Norden! … Voller Charme diese Passage hier, viel schöner als Sie selbst glauben. Dann die Arie des Kriegers Hidallan: Das ist eine Art wilder, höllischer Jagd – ausgezeichnet."

Anmerkung Koechlin: „Massenet hatte ein einzigartiges und intuitives Verständnis für seinen Schüler, diesen wunderbar begabten Ernest Le Grand, der so voller Ideen, Rhythmus, Harmonien und innerem Leben war – und der später fast sein gesamtes Werk vernichtete, weil er damit nicht wirklich zufrieden war. So wie Massenet über *Fingal* urteilte, so bin ich mir ganz sicher, dass Le Grands Werk weitaus besser war, als er selbst annahm."

Über das Handwerk des Komponisten, das Metier: „In seinen frühen Werken erlernt Wagner das Metier der anderen. Er beherrscht es in *Lohengrin.* In *Tristan* lernt er sein eigenes Handwerk: Hierin finden sich neben kleinen Ungeschicklichkeiten viele geniale Entdeckungen. Das ihm eigene Metier beherrscht Wagner ab den *Meistersingern* völlig. Daraus lernen wir: Man muss, wenn man selbst weiterkommen will, zunächst den Weg wählen, der durch andere schon begehbar wurde. Oder anders gesagt: Um das eigene Handwerk zu begreifen, muss man das Handwerk der anderen erlernen."

Über Mozart: „Eines Tages, auf dem Land, alle Welt war zur Jagd gegangen, ich bin in einem alten Salon geblieben, in dem mich eine Wolke von Schimmelduft umgab…

Ich fand die Sonaten von Mozart in der Mahagoni-Bibliothek. Ich fing an sie zu spielen in diesem Dekor von früher … Ah! Meine Freunde, welch eine Erleuchtung!"

Über die Arbeit des Komponisten: „Arbeiten, schreiben, das ist eine Notwendigkeit. Ich bin keiner von denen, die, wenn sie mit ihrer einzigen Oper einen Riesenerfolg hatten, nichts mehr komponieren. So wurde mein *Werther* zunächst überhaupt nicht beachtet: nun gut, ich ließ mich davon nicht entmutigen und schrieb weiter. Mir scheint, dass so etwas manche Leute eifersüchtig macht. Aber sehen wir es doch so: Es ist eine Lebensnotwendigkeit, etwas zu schaffen! Das ist es, was unser Leben so besonders und so kostbar macht. Der Rest: dafür zu sorgen, dass man gespielt wird, die Proben mit all ihrem Ärger, das ist die Hölle!“

Dienstag, 5. März 1895

Zu Florent Schmitt, für seine Kantate *Vision de Saul*: „Überaus interessant! Ich sage Ihnen nicht, dass man Sie beim Concours [Prix de Rome] verstehen wird; und *diese Herren der Jury* werden Sie für ein wenig verrückt halten. Aber das kann Ihnen gleichgültig sein … und mich schert es auch nicht!“

Dazu merkt Koechlin an: „Eine zutreffende Prophezeiung: Etwas später machte Schmitts erste Kantate *Mélusine* (vielleicht seine beste) bei *diesen Herren* einen Riesenskandal.“

Dienstag, 12. März 1895

Massenet erzählt eine Anekdote: „Cherubini hatte die Uraufführung der Komposition eines Kollegen miterlebt. Dieser Komponist am nächsten Tag zu Cherubini: ‚Lieber Meister, Ihr habt mir ja noch überhaupt nichts zu meinem Werk von gestern Abend gesagt.‘ Cherubini darauf: ‚Was, was, du, ja du hast mir gestern Abend auch nichts gesagt!‘“

Zum ersten Satz der Sinfonie von George Enesc (der da gerade mal um die vierzehn Jahre alt war): „Sehr bemerkenswert, ganz außergewöhnlich dieser Instinkt für musikalische Entwicklung – in dieser Hinsicht eine ganz ähnliche Sicherheit, wie wir sie im letzten Jahr bei Henri Rabaud erleben konnten.“

Über die Einfachheit: „Es gibt Momente, wo man in Versuchung ist, es so wie diese Leute von früher – die alten Komponisten – zu machen: einfach zu schreiben, mit Harmonien und Ideen, die uns heute eher banal erscheinen … Man kann es nicht. Gleichzeitig fühlen wir, wenn wir uns die Werke von früher anschauen, dass man das nie auf diese Weise erneut machen könnte. Wir sind eingebunden in Zeitströmungen, wir kommen nicht weiter, wenn wir rückwärts gehen.“

Dienstag, 2. April 1895

Zu Enescos Kantate *Vision de Saul*: „Symphonischer Instinkt, musikalische Entwicklung, Einheit und sehr viel Wahrhaftigkeit mit Blick auf die Dramatik.“

Dienstag, 29. Oktober 1895

Zum Ersten Aufzug von Enescos *Ahasvérus*: „Ganz erstaunlich in der Entfaltung, in der Entwicklung – und aus harmonischer Sicht sehr viel ‚moderner' als Ihre Musik vom letzten Jahr."

Freitag, 3. Mai 1895
Ratschläge für die Arbeit: „Denken Sie schnell, notieren Sie alle Ihre Ideen möglichst genau und so, wie sie Ihnen zufliegen; wenn Sie das nicht tun, bleibt das Risiko, dass Sie Dinge vergessen, die von Nutzen sein könnten. – Dann überlegen Sie geduldig und nehmen sich viel Zeit für die Ausarbeitung, für die eigentliche Komposition. Aber stellen Sie Ihre ursprünglichen Ideen nie in Frage."

In scheinbarem Widerspruch dazu steht die Bemerkung Massenets, die er mit Bezug auf die „Moralität des Künstlers" formulierte: „Finden, das ist nichts – Auswählen, das ist alles."

Dienstag, 14. Mai 1895

Aus Anlass der Wiederaufnahme von *Tannhäuser*: „Für Euch, meine Kinder, ist das ein schlechter Moment, durch den Ihr hindurch müsst – zumindest gilt das für die 30- bis 40-Jährigen –, denn in den nächsten zehn oder zwanzig Jahren wird das Publikum diesem Mann gehören. Früher wurde die Musikszene von Meyerbeer, Auber und Hérold beherrscht, jedoch nicht das Publikum. Heute hat Wagner das Theater *und* das Publikum in Besitz genommen. Die Öffentlichkeit wird andere und wichtige Bestrebungen nicht zur Kenntnis nehmen, Werke voller Talent, voller Leidenschaft (seht nur *La Vie du Poète* von Charpentier). Nein, es ist wirklich ein schlechter Zeitpunkt für Euch … Von mir spreche ich nicht, mein Weg ist bereits an seinem Ende, ich hatte das Glück, vorher da zu sein… Für diejenigen, die 18 oder 20 Jahre alt sind, sieht es besser aus, aber die Dreißigjährigen werden für zwanzig Jahre von der Szene ausgeschlossen bleiben. Sie kommen zu spät! Und wenn man noch bedenkt, dass es dieses Publikum ist, das ihn unlängst ausgepfiffen hat, und eben dieses Publikum beansprucht jetzt das alleinige Monopol der Wagner-Bewunderung. Und wenn ich daran denke, wie wir, eine Gruppe von jungen Wagner-Enthusiasten, in den Pasdeloup-Konzerten von den anderen Zuhörern mit Spazierstöcken bedroht wurden, um uns am Applaus zu hindern! Und heute will dieses Publikum seine Anbetung der Werke Wagners mit niemandem teilen: Sagt mir nicht, dass das gut sei, bewundern wir das nicht, lassen wir uns davon nicht entmutigen!"

Dazu merkt Koechlin an: „Es ist leicht nachvollziehbar, dass Massenet sich hier, in der Hitze des Gefechts, zu einem etwas übertriebenen Pessimismus hinreißen ließ: Wagners Dominanz hat weder den Erfolg von Gustave Charpentiers *Louise* [UA 1900] noch den von Debussys *Pelléas et Mélisande* [UA 1902] verhindert, wenn auch die orthodoxen Wagnerianer Debussys Meisterwerk wohl kaum verstanden haben."

Otfrid Nies

„… des jardins enchantés – verzauberte Gärten …“

„Manchmal reicht ein einziger Takt eines genialen Kollegen aus, um uns das Tor zu den verzauberten Gärten zu öffnen, in denen wir dann vielleicht ganz andere Blumen pflücken dürfen als er selbst.“[1]

Zu Beginn von *Soir d’été*, dem fünften Stück aus *Paysages et marines*, entführt uns Charles Koechlin innerhalb von nur drei Takten und im Ablauf von knapp zehn Sekunden in den Zaubergarten seiner Klänge und Harmonien. Ausgehend von einem schlichten F-Dur, geleitet ein weiterer Melodiebogen über den schon spannungsreicheren zweiten Takt zu der vielschichtig-magischen Harmonie des dritten Takts: zu einem gleichzeitigen Erklingen der unmittelbar benachbarten Tonarten G-Dur und Fis-Dur. Der Zusammenklang von zwei zueinander im Halbtonabstand stehenden Durdreiklängen lässt, theoretisch betrachtet, die nackte Kakophonie erwarten, eine Befürchtung, die hier jedoch von der realen Klangerscheinung nachdrücklich widerlegt wird. Die beiden Bestandteile dieses weitgefächerten Sechstonakkords (linke Hand G-Dur, rechte Hand Sextakkord Fis-Dur) verschmilzt der Klangalchimist Koechlin zu einer ganz neuen und nur ihm eigenen Art von sphärischer Harmonik. Der vierte Takt von *Soir d’été* geht noch einen Schritt weiter: durch einen Achttonakkord aus aufgetürmten Quinten und Quarten begibt sich die Musik in einen Schwebezustand ganz ohne Tonartbezug.

Geschmeidig verbunden erleben wir so innerhalb von gerade mal vier Takten, was in der Zeit nach 1910 mit den Schlagworten „Polytonalität“ (Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Tonarten und Schichtung weit entfernter Akkorde) und „Atonalität“ (Harmonik und Melodik ohne Bezug zu einer Grundtonart) für Aufruhr und heftige Kontroversen sorgte. Es sei dabei nur an die skandalträchtigen Aufführungen des Wiener Schönbergkreises erinnert oder an die Pariser Uraufführung von Strawinskys *Le Sacre du printemps*, die am 29. Mai 1913 im Théâtre des Champs-Élysées in einer Schlägerei und im Chaos endete. Übrigens hat Koechlin diese legendäre Uraufführung miterlebt und das Strawinsky-Ballett später in einer Rezension (*La Chronique des Arts*, nº 19, 9. Mai 1914) gewürdigt. Koechlins eigene Neuerungen in den Bereichen Harmonik und Orchestration vollziehen sich dagegen eher un-

1 Charles Koechlin (Autobiografie), unveröffentlichtes Typoskript im Archiv Charles Koechlin, Kassel. Übersetzung von Otfrid Nies

spektakulär, darum aber nicht minder nachhaltig: Der Komponist Charles Koechlin ist ein sanfter Revolutionär der leisen Töne.

Nicht nur im Wiener Kreis um Arnold Schönberg, sondern auch bei der Generation der zwischen 1860 und 1880 geborenen französischen Komponisten hatte die Erfahrung der komplexen, nicht mehr aufgelösten Dissonanzen in Wagners *Tristan* oder in *Der Ring des Nibelungen* die Horizonte erweitert: ein entscheidender Impuls, der vorwärts gewandtes Komponieren um die Jahrhundertwende auf ganz unterschiedlichen Wegen zum Verlassen des abgesicherten Terrains der Tonalität führen sollte. Zur Kompositionsklasse Massenet, die 1896 von Gabriel Fauré übernommen wurde, gehörten neben Koechlin auch Florent Schmitt, Reynaldo Hahn, der noch ganz junge Georges Enescu und Maurice Ravel. Die damals vorherrschende Aufbruchsstimmung beschreibt Koechlin in seinen unveröffentlichten biographischen Aufzeichnungen: „Es gab da ganz ungewöhnliche Einblicke, ähnlich einem sich öffnenden Fenster zu der geheimnisvollen Welt der Töne oder den überraschenden Entdeckungen in einem unerforschten Urwald vergleichbar. Genauso stellte sich für uns die Musik der Zukunft dar. Diese Einsichten, diesen Wunsch nach Übertretung der alten Regeln, diese neuen Klangentdeckungen fanden wir schon bei Franck, Chabrier und bei Fauré, vor allem aber bei einem merkwürdig-mysteriösen Kollegen, den Florent Schmitt und Ernest Le Grand in den Himmel hoben: Claude Debussy. Ich kannte, um genau zu sein, von Debussy fast nichts, als ich Schüler von Taudou wurde, nur [das 1890 veröffentlichte Lied] *Mandoline*. Aber dieses ‚fast nichts‘ war sehr viel; in diesem Lied gibt es zu Beginn ein paar modulierende Akkorde, die mir alle Arten von Modulationsmöglichkeiten erschlossen (und zweifellos: in meinem Lied *Aux Temps des Fées* von 1892 findet sich eine Passage ähnlicher, wenn nicht gleicher Art). Manchmal reicht ein einziger Takt eines genialen Kollegen aus, um uns das Tor zu den verzauberten Gärten zu öffnen, in denen wir dann vielleicht ganz andere Blumen pflücken dürfen als er selbst.“

Charles Koechlin wurde am 27. November 1867 in Paris geboren, er entstammte einer weit verzweigten Familie von Erfindern, Ingenieuren, Industriellen und Künstlern, die über Jahrhunderte im elsässischen Mulhouse ansässig war. Schon sehr früh war er mit Musik in Berührung gekommen. Das Klavierspiel der älteren Schwester regte seine kindliche Phantasie an. Astronomie, Mathematik, Naturwissenschaften und die Romane von Jules Verne beschäftigten – neben der Musik – sein jugendliches Interesse. Erste Kompositionsversuche unternahm er als Fünfzehnjähriger, regelmäßige Konzert- und Opernbesuche erschlossen ihm die Musik von Gounod, Berlioz, Saint-Saëns, Franck, Bizet, Massenet, Wagner oder Chopin. Bleibenden Eindruck hinterließen eine Aufführung von Bachs *h-Moll-Messe* und – im Jahre 1884 – ein Konzert des russischen Pianisten Anton Rubinstein mit Chopins *Sonate* in b-Moll. Allerdings kam Koechlin erst auf Umwegen zu dem Entschluss, die Musik zu seinem Beruf zu machen. Er sah in seinem Leben „eine Folge glücklicher Fügungen im Missgeschick, oder anders gesagt: die Ereignisse wenden sich letztendlich doch zu meinen Gunsten.“ Die entscheidende Weichenstellung

seines Lebens rührte aus solchem Missgeschick: Koechlin musste sein Studium an der Pariser École Polytechnique, das eine zivile Ingenieurslaufbahn vorsah, wegen einer lebensbedrohenden Tuberkulose im Jahre 1888 unterbrechen.

Durch zwei jeweils mehrmonatige Algerienaufenthalte konnte er die Erkrankung auskurieren. Infolge der langen Unterbrechung verschlechterte sich seine Einstufung an der École Polytechnique jedoch erheblich, ein Umstand, der ihm den Zivilberuf verwehrt und nur die Wahl zwischen Artillerie- oder Marineoffizierslaufbahn gelassen hätte. Eine Militärkarriere war für Koechlin kaum denkbar, und so beendete er 1889 seine Ausbildung als „Polytechnicien“.

Den Weg zu seiner Entscheidung für die Musik beschreibt Koechlin in seinen bereits zitierten Aufzeichnungen so: „Nun war ich also frei. Ich besuchte Charles Lefèbvre [1843–1917] und zeigte ihm mein Orchesterlied *Clair de lune*, das ich gerade beendet hatte; er war davon ziemlich beeindruckt und gab mir Privatstunden in Kontrapunkt. Da ich mich aber mit Harmonielehre bis dahin noch nicht beschäftigt hatte, war auch mein Kontrapunkt ziemlich mittelmäßig. Ich fragte Lefebvre um Rat, ob ich ins Conservatoire für das Fach Harmonielehre eintreten solle. Er riet mir in großer Offenheit zu und gab mir ein paar Zeilen für Théodore Dubois. Dieser empfing mich mit kühler, aber höflicher Zurückhaltung und befand mich als zu alt für seine Klasse (es war ein paar Monate vor meinem 23. Geburtstag!). Daraufhin wandte ich mich an den guten Vater [Antoine] Taudou, der mich bereitwillig als ‚Gasthörer‘ in seine Klasse aufnahm. Taudou war ein exzellenter Musiker mit ganz sicherem Geschmack.“ Im Verlauf des Jahres 1891 wurde Koechlin dann doch ganz ‚regulärer‘ Student am Pariser Conservatoire. Er belegte Harmonielehre und Kontrapunkt bei Taudou und bei André Gédalge, 1892 erfolgte die Aufnahme in die Kompositionsklasse von Jules Massenet. Bei dem hochgeschätzten Louis Bourgault-Ducoudray hörte er Vorlesungen, u. a. über Wagner. Gabriel Fauré machte Koechlin 1898 zu seinem Assistenten und betraute ihn gleichzeitig mit der Orchestrierung seiner Schauspielmusik zu Maurice Maeterlincks Drama *Pelléas et Mélisande*.

In der Periode von 1890 bis 1908 stehen Vokalwerke ganz im Vordergrund von Koechlins kompositorischer Arbeit. Sie zeigen das Bedürfnis, sehr entfernte Tonarten gegeneinander zu stellen oder überraschend zu verbinden, eine große Freiheit der Modulation und die Verwendung nicht mehr aufgelöster Dissonanzen sowie parallel geführter Nonenakkorde. So erschließt Koechlin sich neue Klangwelten, die durch den großen Atem weitgespannter Linien und durch filigrane Harmonik charakterisiert sind.

Eine der wenigen reinen Instrumentalkompositionen Koechlins aus der frühen Zeit ist das um 1895 entstandene, aber unveröffentlicht gebliebene und unter einem großen Stoß von Manuskripten im Nachlass verwahrte *Andante quasi adagio* für Klavier. Eine Photokopie des vierseitigen, sauber geschriebenen Autographs befand sich in der von Michael Korstick so benannten „Schatztruhe“. Spontan unsere Idee einer unverzüglichen Uraufführung: Das Stück wurde am 16. November 2007 bei

einem Korstick-Klavierabend in der Max-Reger-Stadt Weiden aus der Taufe gehoben; ebenso eindeutig unser Wunsch, die im Rahmen des gesamten Koechlin-Projekts von SWRmusic/hänsslerCLASSIC und Archiv Charles Koechlin auf drei bis vier CDs angelegte Serie der Klavierwerke Koechlins mit diesem späten Fund zu eröffnen. Koechlin hat das stimmungsvolle Klavierstück dann in der Zeit bis 1896 als *Chant pour cor anglais et piano* weiter ausgearbeitet und um 1900 auch orchestriert. Die beiden späteren, von der musikalischen Struktur her etwas komplexeren Fassungen sind unter der Opuszahl 20 in Koechlins Werkkatalog eingereiht, die Version für Orchester trägt den poetischen Titel *Au loin* (frei übersetzt: *Blick in die weite Ferne*). Aber auch die Erstfassung für Klavier vermittelt schon die wesentliche Substanz und die mysteriös-schwebende Atmosphäre dieses Tongedichts.

Landschaften und Naturbetrachtung, mediterrane Helligkeit und Sternenhimmel, die Zauberwelten der Nacht und der Träume beflügelten Koechlins Phantasie. Gegenpol zu solchen „Reisen in erträumte Welten“ war für ihn die leidenschaftliche Anteilnahme an aktuellen Entwicklungen und sein politisch-soziales Engagement. In vielen Aufsätzen wies er auf die soziale Verantwortung der Kunst hin. Er wandte sich gegen die Verdummung des Hörers durch seichte, billige Effekte, die sich mit dem Argument „Das Volk will es so und versteht nichts anderes“ rechtfertigen. „Das Publikum hat Besseres verdient“, setzt Koechlin dem entgegen. Der Elfenbeinturm des Künstlers wird für ihn sinnvoll, wenn er als Leuchtturm Wegweiser in eine bessere Zukunft sein kann.

Koechlins Inspirationsquellen reichen von Gedichten der Antike, der Poesie der französischen Gruppe *Les Parnassiens* über Heinrich Heine bis zu Kiplings *Dschungelbüchern*, von einer Novelle seines Onkels, des Philosophen Charles Dollfus (Symphonische Dichtung *Le Docteur Fabricius* op. 202) über Romain Rolland (*Le Buisson ardent* op. 203/171) bis zu den Filmen der 1930er Jahre.

Koechlins Musik drängt sich nicht auf und kommt dem Hörer zunächst auf eine geheimnisvolle Weise nur wenig entgegen. Der Komponist unterwirft die musikalischen Strukturen einer permanenten Metamorphose, er vermeidet Wiederholungen und symmetrisch gebaute Perioden. Die weitgespannten Phrasen sind frei und in ruhigem Fluss, die Taktinhalte unregelmäßig, die Schwerpunkte dabei weiträumig gesetzt. Nicht selten streben die Entwicklungen den Kulminationspunkten nur ganz allmählich entgegen, das verlangt den langen Atem des Zuhörers.

In einer seiner fruchtbarsten Schaffensperioden entstanden zwischen 1910 und 1921 in sich überschneidenden Arbeitsphasen rund 50 Werke, in erster Linie Klavier- und Kammermusik, darunter auch die Klavierzyklen *Paysages et marines* op. 63 (1915–1916) und *Les Heures persanes* op. 65 (1913–1919; Orchesterversion 1921). Im Gegensatz zu den *Persischen Stunden*, die weniger durch eigene Reiseerlebnisse als vielmehr durch die Lektüre von Pierre Lotis Roman in Tagebuchform *Vers Ispahan* inspiriert wurden, spiegelt sich in den *Landschaften und Meeresbildern* Koechlins sinnlich-visuelle Erfahrung der ihm von Kindheit an wohlvertrauten Küstenland-

schaften der Bretagne und der Normandie. *Les Vaches noires* (*Die schwarzen Kühe*) werden die lehmigen, zum Meer hin abfallenden Hügelketten in der Gegend um Villers-sur-Mer in der Normandie genannt, im Abendlicht suggerieren sie das Bild einer still weidenden Herde von dunklen Riesenkühen. Koechlin hatte im elterlichen Ferienhaus in Villers viele Sommer seiner Jugend verbracht, im späteren Leben kehrte er regelmäßig hierher zurück und fand so Ruhe und Inspiration für eine lange Reihe seiner Kompositionen, aber auch vielfältige Motive für die mit Leidenschaft betriebene stereoskopische Fotografie und für seine transparenten Aquarelle.

Der Zyklus *Paysages et marines* gliedert sich in zwölf Teile. Mit dem ersten Stück *Sur la falaise* (*Auf den Klippen*) führt uns der Komponist in die Atmosphäre der abwechslungsreichen und ihm so vertrauten Meereslandschaft. Die folgenden vier Stücke – von II. *Matin calme* (*Ruhiger Morgen*) bis zu dem eingangs schon erwähnten und durch die gleichnamige Lithografie von Henri Rivière inspirierten V. *Soir d'été* (*Sommerabend*) – zeichnen einen Tagesablauf nach, bevor die Szene der bei Nacht auf das hohe Meer hinausfahrenden Fischer (VI) und VII. *Soir d'angoisses* (*Banger Abend*) den Kreis der Tages- und Nachtzeiten beschließt. Die folgenden fünf Stücke verlassen den Lauf der Stunden: mit VIII. *La Chanson des pommiers en fleurs* (*Das Lied von den blühenden Apfelbäumen*) und IX. *Paysage d'octobre* (*Oktoberlandschaft*) wird Jahreszeit gestreift. Das abschließende XII. *Poème virgilien* (*Gedicht von Vergil*) versetzt uns nach den als Gegenwart erlebten Fischer- und Hirtenszenen (X / XI) in die Antike. Gegen Ende dieses letzten Stücks zitiert Koechlin im Notentext die Schlusszeile der ersten Ekloge *Meliboeus et Tityrus* aus Vergils *Bucolica*: „Maioresque cadunt altis de montibus umbrae…“ („Größere Schatten bereits entsinken den ragenden Bergen…“). Der Sonnenuntergang deutet Abschied an und erinnert an die Bilderwelt der Stücke I bis VII, gleichzeitig spiegeln die von den Felsklippen fallenden Schatten sich in der entrückten Vergangenheit der Antike.

Zu Beginn wurde am Beispiel der ersten vier Takte von *Soir d'été* dargelegt, wie souverän und selbstverständlich Koechlin heterogene Stilmittel und sich scheinbar ausschließende kompositorische Techniken zu seiner unverwechselbaren Musiksprache verschmilzt. Ohne den eigenen Entdeckungen beim ersten Hören allzu sehr vorgreifen zu wollen, seien doch einige der Blumen aus Koechlins Zaubergarten benannt: die vom Komponisten mit der Spielanweisung „comme des souffles frais et légèrs“ („wie ein kühler und leichter Hauch“) versehene Stelle in *Promenade vers la mer* mit ihren Akkordmixturen, die sich in *La Chanson des pommiers en fleurs* in lichten Farben auflösende Akkordkette, der in seiner sphärischen Harmonik magische Moment in *Paysage d'octobre* mit dem wunderbar beruhigten Schluss dieses Stücks oder der daran anschließende, abgedunkelte Beginn von *Chant de pêcheurs.*

Viele Kompositionen Koechlins sind orchestral gedacht. Von nicht wenigen Werken in kleiner Besetzung oder für Klavier entstanden Parallelfassungen für Orchester, beispielsweise von *Les Heures persanes* oder vom 2. *Streichquartett* op. 57, das

zur 1. *Sinfonie* op. 57 bis umgestaltet wurde. Dem etwas intimeren Stil der *Paysages et marines* entsprechend, instrumentierte Koechlin diesen Klavierzyklus 1917 für Kammerensemble in der Besetzung Flöte, Klarinette, Streichquartett und Klavier (op. 63 bis).

Mit der Fertigstellung des äußerst komplexen *Klavierquintetts* op. 80 (1908–1921) endet die Periode, in der Koechlin durch die Klavier- und Kammermusik seine Fähigkeit zur großen Form entwickelte. Die gewonnenen Erfahrungen gaben ihm nun die Sicherheit, seine Vorstellungen auch in großdimensionierten Orchesterwerken zu verwirklichen. Seit der ersten Lektüre von Rudyard Kiplings *Dschungelbüchern* zur Jahreswende 1898/99 hatte er davon geträumt, verschiedene Episoden des Romans musikalisch umzusetzen. Zurückgreifend auf frühe Entwürfe, sah er sich erst jetzt in der Lage, die alten Träume zu verwirklichen. Die Komposition der symphonischen Dichtung *La Course du printemps* op. 95 nach Kipling beschäftigte Koechlin von 1923 bis 1927. Ab diesem Zeitpunkt unterschied er deutlich zwischen orchestraler und kammermusikalischer Konzeption. Von nun an – und ganz im Gegensatz zu den orchestralen Werken, deren Gestaltung und Ausformung sich fast immer über Jahre hinzog – scheint die Kammermusik wie zur Erholung und mit leichter Hand komponiert. Zunächst bestimmten jedoch praktische Notwendigkeiten die weitere Orientierung: Durch private Lehrtätigkeit und intensive musikschriftstellerische Arbeit sicherte Koechlin die eigene materielle Existenz und die seiner Familie. Aus dieser Lehrtätigkeit gingen fundierte Schulwerke hervor, die zwar auch das Handwerk, in erster Linie aber die Musikalität und die Kreativität des Lernenden entwickeln wollen.

Die Definition „neu“ für die *Quatre nouvelles Sonatines* op. 87 (1923–24) bezieht sich auf die gleichzeitig mit den *Paysages et marines* entstandenen *Cinq Sonatines* op. 59 für Klavier und ebenso auf die *Quatre Sonatines françaises* op. 60 (1919) für Klavier zu vier Händen. Der Gattungsbegriff Sonatine deutet bei Koechlin auf Leichtigkeit, Charme und französischen Esprit. Es gibt hier kaum einen Takt ohne Überraschung, jeder Satz ist ein kleines Juwel. Die *Sonatines* sind, ganz anders als das *Klavierquintett* op. 80, knapp gefasst und zumeist undramatisch. Sie schöpfen ihren Atem – darin Johann Sebastian Bachs *Inventionen* ähnlich – aus den harmonischen und kontrapunktischen Verdichtungen im Verlauf der einzelnen Stücke oder aus der virtuosen Spielfreude mancher Finali. An die Stelle der chromatisch-vielschichtigen Harmonik von *Paysages et marines* oder *Les Heures persanes* treten modale Wendungen und diatonische Strukturen: Das verleiht den *Sonatines* ihren leichten, aufgelockerten Duft. Teilweise bezieht Koechlin hier das thematische Material aus populären Volksliedern oder er erfindet Themen, die aus dem Volksliedumfeld stammen könnten. Dabei bewahren ihn der freie Umgang mit dem Material und seine Abneigung gegen musikalischen Gleichschritt und symmetrische Periodenbildung vor Banalität. Ein Beispiel: Den dritten Satz der ersten *Sonatine* op. 87 charakterisiert Koechlin mit der Angabe „Dans le mouvement et dans l’esprit d’une chanson populaire“ („im Tempo und im Ton eines Volkslieds“).

Aber anders als in einem originalen französischen oder deutschen Volkslied kann in Koechlins Liedsätzen im Volkston eine auf symmetrisch-regelmäßige Entsprechungen gepolte Hörerwartung leicht den Überblick verlieren und in die Irre laufen, der Komponist spielt mit uns ein subtiles Versteckspiel von ganz besonderem Reiz. „Sieh mal an, der verkalkte Fugenschreiber wandelt auf den Spuren von Monsieur le Trouhadec und entpuppt sich als alter Schwerenöter.“ Mit diebischer Freude und einem Schuss Selbstironie malte der Mittsechziger Charles Koechlin sich aus, wie wohl so manch einer seine unerwartete Verführung durch den Reiz der „gefährlich-zweifelhaften Welt des Films“ maliziös kommentieren würde. (Dieser Trouhadec, ein angegrauter Schürzenjäger, ist der Titelheld der Satire *Monsieur le Trouhadec, saisi par la débauche* aus dem Jahre 1923 von Jules Romains.) Am 29. Juni 1933 also sah Koechlin zum ersten Mal den Film *Der blaue Engel* (1930; Regie Josef von Sternberg) mit Marlene Dietrich und Emil Jannings in den Hauptrollen. Er war wie verzaubert und tief berührt: So wurde er zum leidenschaftlichen Kinogänger. Die Filmmusik, die er als zu oberflächlich, oft nichtssagend, banal oder vulgär kritisierte, konnte ihn jedoch, von Ausnahmen abgesehen, kaum zufriedenstellen. Sie sei im Film das schwächste Glied und spiele „die Rolle der verarmten, missachteten Tante“. Mit Wehmut dachte er daran, welche Wunder ein Chabrier auf diesem Gebiet wohl vollbracht hätte.

Die Frage nach der künstlerischen Bedeutung von Musik im neuen Medium Film beschäftigte Koechlin seit der ab Juli 1933 in nur wenigen Wochen komponierten *The Seven Stars Symphony* op. 132. Die sieben Teile dieser symphonischen Suite sind Filmen – und der Persönlichkeit – der Leinwandstars Douglas Fairbanks (sen.), Lilian Harvey, Greta Garbo, Clara Bow, Marlene Dietrich, Emil Jannings und Charlie Chaplin gewidmet. In einem Kommentar zu seinem Opus 132 bemerkte Koechlin: „Ich schrieb diese Stücke zu meiner eigenen Freude und weil das Thema ganz von mir Besitz ergriffen hatte. Als ich den ihr zugeeigneten zweiten Satz komponierte, hatte ich Lilian Harvey noch nicht auf der Leinwand erlebt, nein, ich kannte sie nur von verschiedenen Fotografien, die ihre Persönlichkeit aber sehr gut charakterisieren. Für meine Musik war das vielleicht sogar besser, denn diese Unkenntnis erlaubte mir ein spontanes Erfassen.“

Als ersten Film mit Lilian Harvey sah Koechlin im Dezember 1933 den Stummfilm *Quand tu voudras donner ton coeur* (deutscher Titel: *Wenn du einmal dein Herz verschenkst*). Neben einer ganzen Reihe von Instrumentalstücken und Liedern – darunter *Le Portrait de Daisy Hamilton* op. 140 und *Danses pour Ginger* op. 1631 – sind es vor allem die beiden Suiten *L’Album de Lilian* op. 139, op. 149 (1934/1935), die ihre Entstehung der Inspiration durch den frühen Tonfilm und durch „die bezaubernd-hinreißende Lilian Harvey“ verdanken. Tatsächlich stand Koechlin mit Harvey über einige Zeit im Briefwechsel. Die Schauspielerin fand es „wahnsinnig aufregend“, dass ein ganzer Kranz von Kompositionen durch sie inspiriert worden war. Sie äußerte die Hoffnung, diese Stücke eines Tages hören zu können. Zu einer persönlichen Begegnung von Star und Komponist kam es aber nicht. Der erste Band

L’Album de Lilian op. 139 besteht aus neun Stücken. Die Besetzung ist mit Sopran, Flöte (alternierend Piccolo) und Klavier recht ungewöhnlich; noch ungewöhnlicher ist, dass die Stücke 2, 3 und 5 lediglich das Klavier beschäftigen. Den Rahmen dieses ersten Bandes bilden zwei Lieder für Sopran und Klavier, eines davon auf einen Reklametext von 1929/30 für Palmolive-Seife („Keep that schoolgirl complexion...“ /„Gardez ce teint de jeune fille...“), das andere auf einen Text des Komponisten. Der zweite Band *L’Album de Lilian* op. 149 ist rein instrumental besetzt. Er besteht aus acht Stücken, darunter wiederum drei Klavierstücke, vier Stücke für Flöte (bzw. Piccolo) und Klavier sowie eine verträumte *Siciliana* für Ondes Martenot und Cembalo. Jedes der Stücke aus den beiden Lilian-Bänden ist einer bestimmten von Lilian Harvey verkörperten Figur zugeeignet oder nimmt Bezug auf bestimmte Filme mit der Schauspielerin. Mit großer Begeisterung sah sich Koechlin die französischen Versionen dieser Filme mehrfach in Pariser Kinos an. Während dieser Filmbesuche hatte er aber auch immer Stoppuhr und Notizblock zur Hand, um anschließend selbst anhand seiner Aufzeichnungen Stücke für verschiedene Filmsequenzen zu komponieren. Die beiden *Lilian-Suiten*, ebenso wie alle anderen in diesem Zusammenhang entstandenen Werke, schrieb Koechlin entgegen seiner sonstigen Gewohnheit in recht kurzer Zeit, ohne jedoch die Leichtigkeit dieser Musik mit einem Verlust an Substanz und Dichte zu erkaufen.

Die insgesamt sechs Klavierstücke aus *L’Album de Lilian* nehmen Bezug auf die nachfolgend aufgelisteten Filme mit Lilian Harvey:

Fugue sans protocole op. 139, nº 2,
Film *Princesse, à vos ordres* (1931);
Valse de la réconciliation op. 139, nº 3,
Film *La fille et le garçon* (1932);
Joie de plein air op. 139, nº 5,
Film *Le chemin du paradis* (1930);
Habanera créole op. 149, nº 2,
Film *Quand tu voudras donner ton coeur* (1929);
Barcarolle monégasque op. 149, nº 4,
Film *Let’s Live Tonight* (1935);
La prière de l’homme op. 149, nº 8,
Film *Quick* (1932).

In verschiedenen Essays hat Koechlin sich mit dem Thema Filmmusik intensiv auseinandergesetzt, so in dem Artikel *Le problème de la musique de cinéma*, veröffentlicht im Oktober 1934 in *Le Monde Musical*. Aus seiner Sicht war es eine ernüchternde Erkenntnis, dass künstlerischer Anspruch und kommerzielle Praxis auf diesem Gebiet nur schwer auf einen Nenner zu bringen waren. Dennoch sind seiner eher praxisfernen Beschäftigung mit dem Thema eine Vielzahl eigenständi-

ger Werke in sprühender Leichtigkeit und zarter Poesie zu verdanken: Kompositionen, die nicht als Filmmusik geschrieben, sondern durch Filmerlebnisse ausgelöst wurden. Koechlins feurige Leidenschaft verflog allerdings im Laufe des Jahres 1939, nicht zuletzt unter dem Eindruck der bedrohlichen weltpolitischen Lage.

Den Beginn des Zweiten Weltkriegs erlebte der Humanist Charles Koechlin als unfassbare Katastrophe, seine kompositorisch-schöpferische Inspiration kam ab Ende 1939 für rund zwei Jahre fast völlig zum Erliegen. In dieser Zeit widmete er sich neben der Überarbeitung früherer Kompositionen der Fertigstellung seines vierbändigen *Traité de l'orchestration*, eines umfassenden Werkes über moderne Orchestration, in dem die reiche Erfahrung des Komponisten und Pädagogen Koechlin niedergelegt ist.

Neben diesen Arbeiten nahm Koechlin von November 1941 an seine Kompositionstätigkeit wieder auf. Durch ein 1932 in Paris veranstaltetes Festival, bei dem mehrere seiner Orchesterwerke – unter anderem *La Course de printemps* op. 95 als Uraufführung – unter der Leitung von Roger Désormière gespielt wurden, bekam Koechlin zwar große Anerkennung, der erhoffte Durchbruch gelang jedoch nicht. Die beiden letzten Lebensjahrzehnte brachten insgesamt eine reiche Ernte von Orchesterkompositionen, darunter die *Dschungelbuch*-Stücke *La Méditation de Purun Bhagat* op. 159 und *Les Bandar-log* op. 176, die symphonische Dichtung *Le Buisson ardent* op. 203/171 (nach einer Episode des Romans *Jean-Christophe* von Romain Rolland), Koechlins „Musikalisches Opfer“ für Johann Sebastian Bach *Offrande musicale sur le nom de BACH* op. 1877, die durch die Commedia dell'arte und durch Figuren aus Molière-Komödien inspirierte zwölfsätzige *Suite Silhouettes de comédie* op. 193 für Fagott und Orchester, die 2. *Sinfonie* op. 196 und die symphonische Dichtung *Le Docteur Fabricius* op. 202, Koechlins „musikalisches Testament“.

Am 31. Dezember 1950, im Alter von 83 Jahren, starb Charles Koechlin in seinem am Mittelmeer gelegenen Haus in Le Canadel. In geistiger Freiheit sah er das eigentliche Fundament seines Lebens, Denkens und seiner Musik. Nationalistische Ideologie, religiöse Bindungen und Zugehörigkeit zu Parteien oder „Schulen“ haben ihn in seiner Freizügigkeit nie eingeengt. Die Faszination, die die Mowgli-Figur aus Kiplings *Dschungelbüchern* auf ihn ausübte, hat darin ihre Wurzeln. Eine mögliche Begründung für die bisher eher spärliche Verbreitung der Musik Koechlins findet sich in ihrer Unaufdringlichkeit bei gleichzeitig höchster Komplexität. Sie verweigert sich oberflächlicher Rezeption und erschließt sich nur dem nachvollziehenden, konzentrierten Hören, das dann aber durch reiche Entdeckungen belohnt wird.

Adalbert Grote

Enescu in Paris – Eleve des Conservatoires

1 Robert Fuchs als Lehrer Enescus am Wiener Konservatorium

Bis Ende 1894 befand sich Enescu in der Kompositionsklasse von Robert Fuchs am Wiener Konservatorium.[1] Bereits 1893 hatte er im Rahmen eines Konzertes mit Felix Mendelssohn Bartholdys Violinkonzert als Geiger die „Silberne Gesellschaftsmedaille“ erhalten.[2] Ein Abschlussdiplom im Fach Komposition existiert zwar nicht; doch komponiert Enescu aufgrund seiner in Wien erworbenen Kenntnisse seine erste Schulsinfonie in d-Moll ab Oktober 1894 und vollendet sie bei seinem Aufenthalt in Krakalia im Januar/Februar 1895. Der Komponist und Lehrer Robert Fuchs wird noch immer unterschätzt, was nicht zuletzt an seinem eigenen zurückhaltenden Charakter lag. Fuchs gehörte zum Brahms-Kreis, wurde von Brahms sehr gefördert, ahmte Brahms‘ Idiom aber nicht nach, sondern komponierte selbst über hundert Werke aller Gattungen und wurde am Konservatorium in Wien Lehrer u. a. von Gustav Mahler, Hugo Wolf, Alexander Zemlinsky, Franz Schmidt, Jean Sibelius und Franz Schreker. Sein kammermusikalischer Spätstil verbindet Kontrapunktik mit Chromatik, vom Konzept her Gabriel Fauré, einem Generationsgenossen von Fuchs und wichtigen Lehrer Enescus in Paris, ähnlich, aber weniger radikal.

Fuchs vermittelte Enescu vor allem die klassischen Formen, wie sie in einem Sonatenzyklus vorhanden sind und als feststehender Kanon im Kompositionsunterricht des Wiener Konservatoriums vorgesehen waren, von der Instrumentalsonate über Kammermusikwerke bis hin zur Sinfonie. Dabei spielte das Vorbild der frühen und mittleren Klaviersonaten Ludwig van Beethovens eine wichtige Rolle:

Das Sonatenfragment Enescus Ms.2802/p zeigt konsequent aufsteigende Akkorde über Schüttelbässen, ähnlich dem „Allegro-con-brio-Teil“ im ersten Satz von Beethovens *Páthetique*.

1 Vgl. die folgenden Ausführungen über den Unterricht bei Robert Fuchs: a) Adalbert Grote, *Studien zu Person und Werk des Wiener Komponisten und Theorielehrers Robert Fuchs*, München 1994, insbesondere Kap. V, *Robert Fuchs als Lehrer*, S. 163–201. b) Adalbert Grote, *Teaching young George Enescu – The Composer and Teacher Robert Fuchs* (1847–1927), in: *Proceedings of the George Enescu International Musicology Symposium*, Bukarest 2009, S. 219–236.

2 Andrei Tudor, *Enescu*, Bukarest 1957, S. 94.

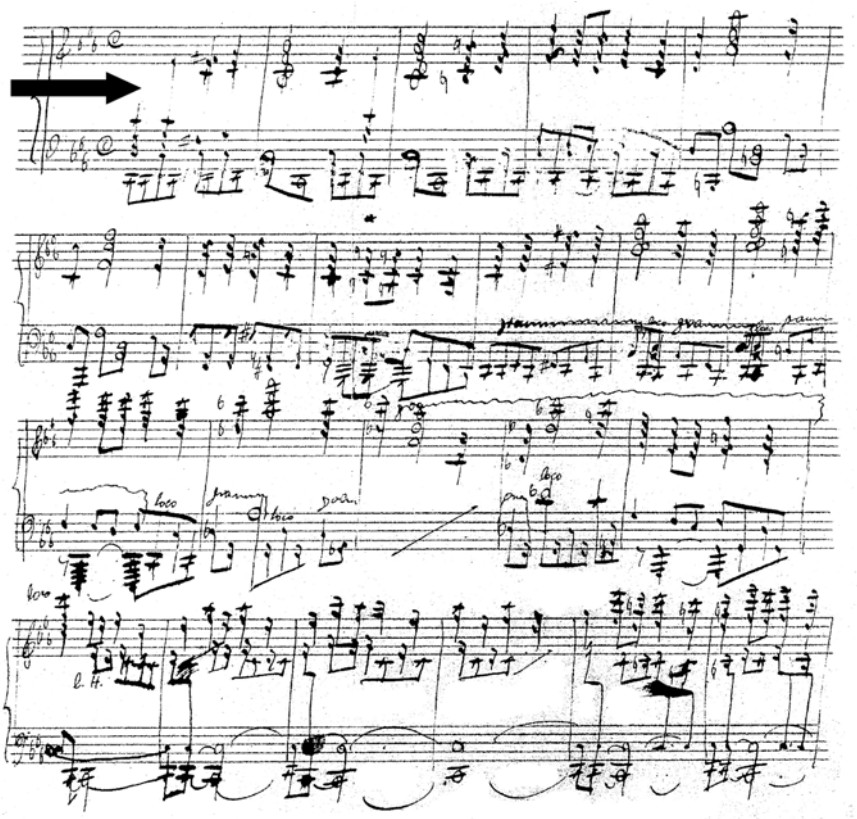


Abb. 1: George Enescu, Klaviersonatenfragment c-Moll im Stile Beethovens

Ein Sonatenfragment aus Fuchs' Studium bei Felix Otto Dessoff scheint dem Enescus noch ähnlicher und lässt darauf schließen, dass Fuchs seine Schülererfahrungen direkt an Enescu vermittelte.

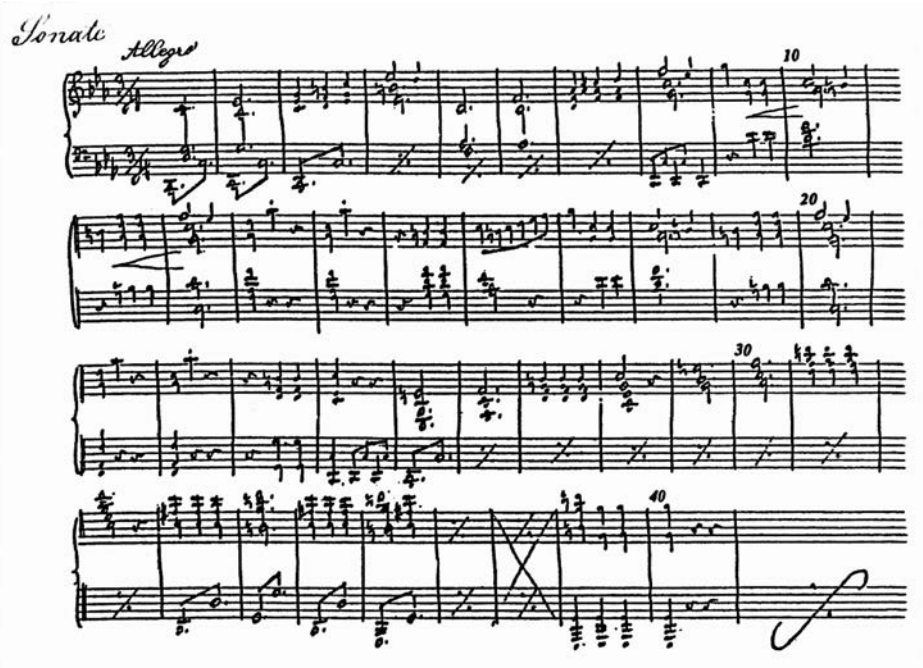


Abb. 2: Robert Fuchs, Sonatenfragment im Stile Beethovens

Eine weitere Skizze aus Fuchs' Schülerzeit zeigt, dass satztechnische Arbeit auch im Hinblick auf die Sonate – wenngleich hier eher das Vorbild der Kirchensonate nachwirkt – Kontrapunktik und imitatorische Arbeit bedeutete.

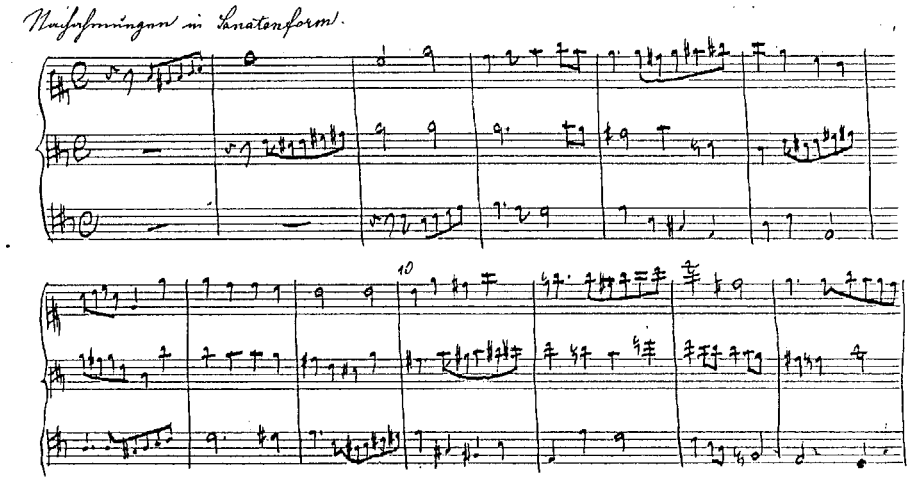


Abb. 3: Robert Fuchs, Nachahmungen in Sonatenform, Übungsblatt

Polyphone Techniken auch in einer als homophon geltenden Form anzuwenden, ist eine wichtige Grundvoraussetzung für die polyphone Gestalt von Enescus *Octuor* op. 7 in der Kombination mit permanenter motivischer Modifikation, die Enescu bei seinem späterem Lehrer André Gédalge durch eine konsequente Durchgestaltung des kontrapunktischen Satzes vermittelt bekam. Enescus *Klaviersonate* Es-Dur,1. Satz, von 1893 zeigt darüber hinaus einen konzentrierten Umgang mit dem motivischen Material, wenn er z. B. die Schlussgruppe wieder aus dem ersten Thema ableitet. (T. 68 ff.)[3]

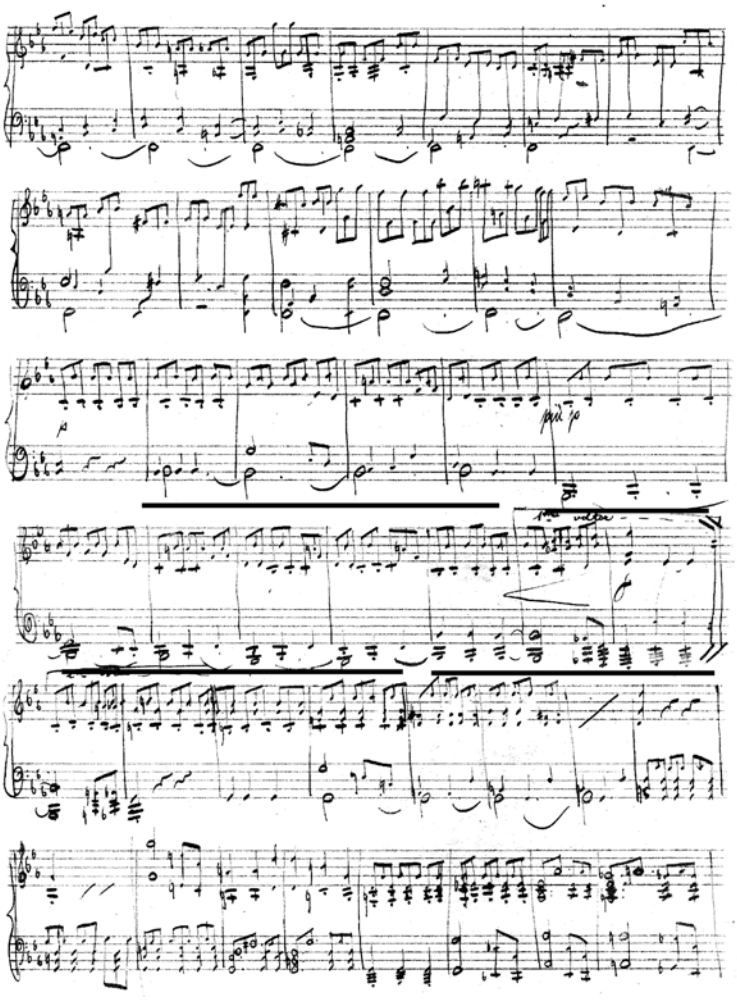
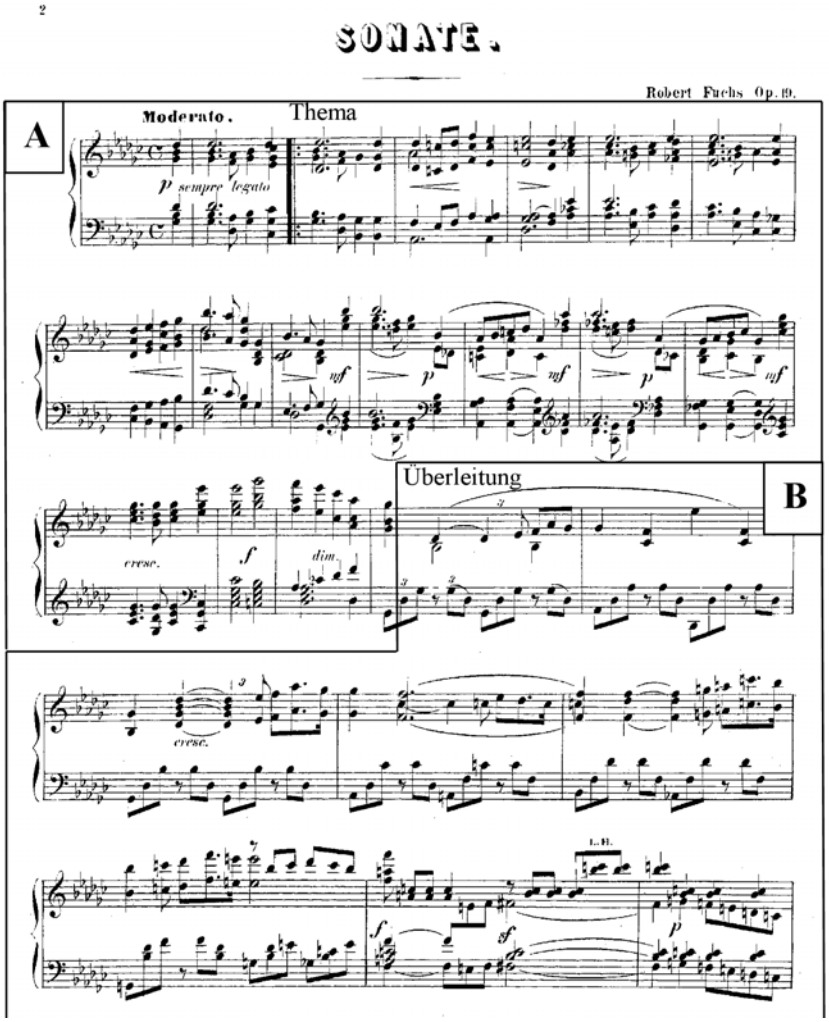


Abb. 4: George Enescu, *Klaviersonate* Es-Dur, ab T. 42

3 *Klaviersonate* Es-Dur, 1. Satz, Ms. 2774 (M1), S. 183, Clemansa Liliana Firca, *Noul catalog tematic al creaţiei lui George Enescu*, Bd. 1, Bukarest 2010, S. 253 f.

Beethoven diente bei der Unterweisung zwar als Leitlinie in der Komposition, aber nicht im Sinne eines unbedingt einzuhaltenden historischen Idioms, wie manche Werkfragmente Enescus zeigen,[4] die eher von romantischen Komponisten inspiriert sind. Fuchs selbst benutzte als Komponist einen eher lyrisch-breiten Sonatensatztypus, der der Kontrastwirkung des zweiten Themas einen breiten Raum gewährte; in Bezug auf Enescu mag dieser Umstand noch nachwirken in formalen und motivi-



4 Z. B. Ms. 2778 (M1), Katalognummer 179d (im Folgenden als jeweils nachfolgende Nummer angeführt), *Klaviersonate* h-Moll, Variationenfragment, entnommen aus: Firca, *Noul catalog tematic al creaţiei lui George Enescu*, S. 247.

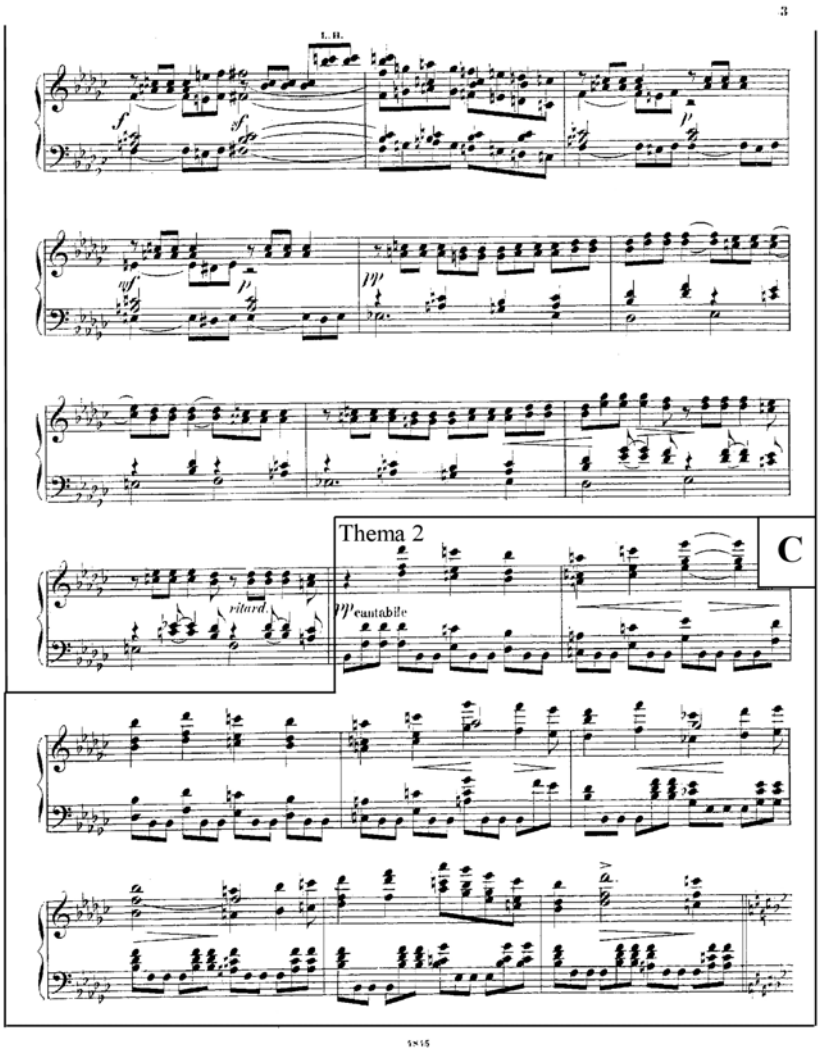


Abb. 5: Robert Fuchs, *Klaviersonate* Ges-Dur op. 19, Nr. 1, 1. Satz (Schaubild 1)

schen Gestaltungen seiner *Violinsonaten* op. 2 und op. 6, Gestaltungen bei denen sich Einflüsse César Francks bemerkbar machen.[5]

5 Pascal Bentoiu, *Masterworks of George Enescu*, Toronto 2010, S. 10 (Franck) und S. 518.

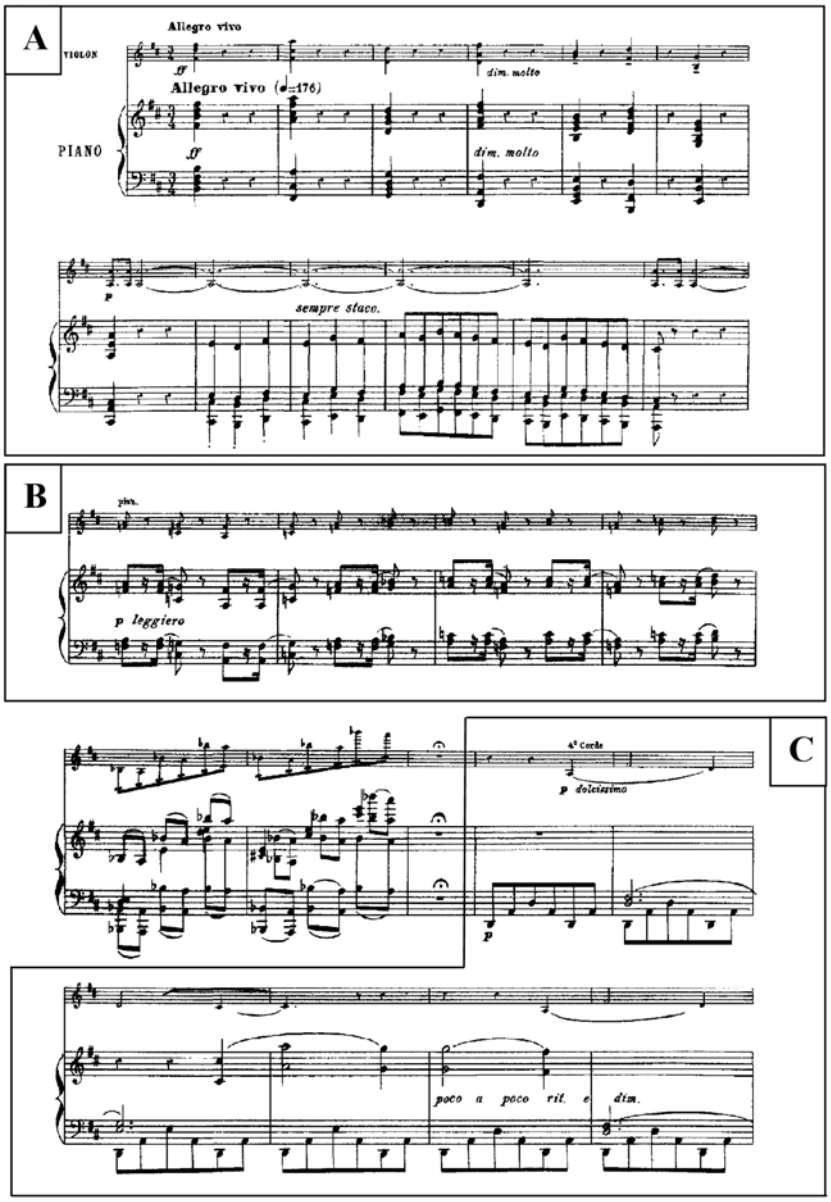


Abb. 6: George Enescu, *Sonate* D-Dur op. 2, 1. Satz (Schaubild 2)

Der erste Satz der ersten Schulsinfonie Enescus erinnert zwar an Brahms 1. *Sinfonie*, die sich wiederum deutlich auf Beethoven bezieht. Im Gegensatz zu seinem Lehrer Fuchs bemüht sich Enescu aber, die dynamische Kraft im Sinne Beethovens auszugestalten, was auch durch die Instrumentation und bestimmte motivische For-

meln deutlich wird. Das Bemühen um thematische Konzentration wird in einer gewissen Zweiteilung deutlich: Erstes Thema, Schlussgruppe, der zweite Teil der Durchführung sowie die Reprise stehen der Überleitung, dem zweiten Thema und dem ersten Teil der Durchführung gegenüber.

In all dem wird eine tolerante Haltung von Fuchs gegenüber seinem Schüler deutlich, die dieser auch seinen anderen Schülern gegenüber walten ließ, so dass sich diese zu eigenständigen, individuellen Künstlerpersönlichkeiten entwickeln konnten.

Glücklicherweise traf Enescu in Paris mit Jules Massenet, André Gédalge und Gabriel Fauré wieder auf Lehrer von einer grundsätzlich ähnlichen Typologie.

Im Hinblick auf Enescus weitere Entwicklung während seiner Studien in Paris sind folgende Schlussfolgerungen von Bedeutung: Wie Skizzen und Fragmente zeigen, wird Enescu von Fuchs primär in den klassischen Instrumentalformen unterwiesen, entsprechend den Leitlinien des Wiener Konservatoriums. Dabei spielen Idiome, wie z. B. das Brahms'sche, keine Rolle, wohl aber eine objektivierte Kompositionstechnik. Die von Robert Fuchs vermittelte Auseinandersetzung mit der Kompositionstechnik im Sinne Beethovens parallel zu einer romantischeren, lyrisch breiten Gestaltung, eine konsequente motivische Arbeit sowie die mitunter kontrapunktisch bestimmte Ausgestaltung von motivischen Entwicklungen legen das Fundament für Enescus deutliche Erweiterung und Weckung großer kreativer Kapazitäten durch seine Pariser Lehrer hin zu seinen ersten reifen Werken wie den ersten beiden *Violinsonaten* und dem motivisch durchorganisierten wie satztechnisch konsequent polyphon durchgeführten *Octuor* op. 7.

2 Jules Massenet als Komponist und Lehrer

Wie Malcolm ausführt, muss Massenet beim Antrittsbesuch von Vater und Sohn Enescu (entweder Ende Dezember 1894 oder im Januar 1895) unmittelbar das Talent des Jugendlichen bei der Durchsicht der Manuskripte erkannt haben: „Wir werden Komponist; das wird gehen!", soll er gesagt haben.[6]

Den Ausführungen Cortots zufolge soll Enescu primär wegen des Kompositionsstudiums und nicht wegen des traditionell guten Rufs der Violinklassen am Pariser Conservatoire nach Paris gekommen sein.[7] Jules Massenet gehörte derselben Generation wie Fuchs und Fauré an.[8] Wie kaum ein anderer hat er im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts die französische Oper geprägt. Unmittelbar, bevor er 1895 Enescu am Conservatoire zu unterrichten begann, war Massenet im Zenit seiner Karriere

6 Noel Malcolm, *George Enescu. His Life and His Music*, London 1990, Chapter III, Paris, S. 47. Mircea Voicana, *George Enescu* Bd. I, Bukarest 1971, S. 136.

7 Nach Voicana, *Enescu*, S. 138, S. 141, Anm. 14.

8 Die folgenden Ausführungen orientieren sich an: Stephen Huebner, [Artikel] *Jules Massenet*, in: *MGG2P*, Bd. 11 (2004), Sp. 1271–1288.

mit zwei seiner bleibenden Erfolge angelangt, der Oper *Manon*, die 1891 auch in Paris ihren Durchbruch hatte, und 1892 *Werther*, der weitere Erfolge folgten. Der junge Massenet hatte mit seinem Liederzyklus *Poème d' Avril* von 1868 den Pioniergeist Berlioz evoziert, indem er gesprochene Verse neben Rezitative, Ariosi, Lieder und Charakterstücke gestellt hatte. In *Manon*, *Esclarmonde* und *Werther* wird zwar seine Auseinandersetzung mit Wagner deutlich, Massenet behält jedoch eine distanzierte Eigenständigkeit. Ebenso sind veristische Elemente in späteren Werken festzustellen, die Leoncavallo und Puccini beeinflussen. Auf der anderen Seite werden vom progressiv eingestellten Lager der Pariser Kritik und von Komponisten-Kollegen wie Vincent d'Indy neuartige Elemente seiner Oper als „Wagner für arme Leute" oder als reine Mode abgetan.

Massenets überragende Bedeutung im zeitgenössischen Pariser Musikleben konnte dadurch zwar nicht erschüttert werden. Trotzdem wird deutlich, dass seine historische Position an einem Scheidepunkt im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu suchen ist. Durch seine nahezu ausschließliche Konzentration auf die Gattung Oper steht er in der langen französischen Operntradition des 19. Jahrhunderts, die aber nach Frankreichs Niederlage von 1871 allzu einseitig betrachtet wurde. Am Conservatoire führt Massenet die Tradition seines alten Lehrers und Förderers, des Opernkomponisten und Konservatoriumsdirektors Ambroise Thomas fort, der 1896 stirbt, und durch Théodore Dubois ersetzt wird, nachdem Massenet auf diese Position und sogar auf seine Kompositionsklasse verzichtet. Enescu beginnt seine Studien also in einer personellen Umbruchssituation am Conservatoire, aber in einer historischen Konstellation, in der sich z. B. durch Saint-Saëns und Franck längst in der Auseinandersetzung mit der deutschen Sinfonik – die Enescu bereits in seiner Wiener Zeit kennen gelernt hatte – eine neue französische Instrumentalmusik etabliert hatte, die sich auf die eigenen Wurzeln im 18. Jahrhundert rückzubesinnen begann. Massenet selbst hatte sich aber schon früh selbst mit Instrumentalmusik auseinandergesetzt, war damit aber öffentlich kaum hervorgetreten. 1871 war er Teilnehmer der Gründung der „Société Nationale de Musique" zur Verbreitung französischer Instrumentalmusik gewesen und hatte 1878 seine Professur für Komposition am Conservatoire sowie einen Sitz in der „Académie des Beaux-Arts" erhalten. Durch seine Vielseitigkeit, seine künstlerisch aufgeschlossene Haltung und den Verzicht, seine eigenen Werke in seinen Unterricht einzubeziehen, brachte er gute Voraussetzungen im Hinblick auf eine kompositorisch sachbezogene und unvoreingenommene Vermittlung in seiner Kompositionsklasse mit.

Im Sommersemester 1895 hatte Enescu zuerst Gasthörerstatus, weil er altersmäßig noch nicht als ordentlicher Student zugelassen werden konnte. Trotzdem akzeptierte Massenet ihn unmittelbar als vollwertiges Mitglied. Enescu seinerseits äußert sich in „Entretiens" positiv über Massenet: „Il était l'être le plus ouvert, le plus volubile, le plus enthousiaste que j'ai connu – tout à fait l'homme de son théâtre; avec cela

fort intelligent, musicien-né, grand professeur, donnant bien mieux que de ficelles: l'amour de la musique à ceux que ne l'avaient pas toujours."[9]

Ein weiterer Schüler Massenets, der Schweizer Komponist Gustave Doret, erinnert sich: „Die Vermittlung des berühmten Erziehers war einzigartig und unvergesslich. Keiner seiner Schüler zweifelte an seiner Perfektion, seiner Strenge, der Tiefe und der erhebenden Wirkung seiner Lehren. Wenn auch keiner seiner Schüler dem Beispiel seiner künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten folgen noch sie anwenden konnte, so konnte ihm doch keiner nachsagen, dass er sie beeinflusst hätte. Ich erinnere mich nicht, dass er jemals etwas aus seinen eigenen Werken zitiert hätte."[10] Er ließ sich Klavierauszüge von Opern aus der Bibliothek kommen, sang und spielte daraus vor, wohl um den schöpferischen Ehrgeiz seiner Schüler anzuregen. Nach Voicanas Ausführungen bestand der Unterricht aus systematischen Erklärungen der musikalischen Technik, aus einem Gedankenaustausch mit den Schülern, Betrachtungen klassischer und zeitgenössischer Beispiele sowie poetischen Vergleichen; Dorets Ausführungen lassen erkennen, dass sich Massenet jeglicher Parteinahme für eine bestimmte Richtung einschließlich seiner eigenen enthielt, so wie er es auch in der Öffentlichkeit handhabte. Dies dürfte die freie Entfaltung seiner Schüler in ganz entscheidendem Maße gefördert haben. Entsprechend schärfte er seinen Schülern ein: „Soyez maldroitement personelles, ... mais soyez personnelles!"[11] Zu seinen Schülern gehörten u. a.auch Charles Koechlin und Reynaldo Hahn.

Massenet konnte mit zahlreichen Gewinnern des Rompreises aus seiner Klasse aufwarten (Gabriel Pierné, Xavier Leroux, Gustave Charpentier, Henri Rabaud, Florent Schmitt). Eine der größten Herausforderungen, den Rompreis zu erlangen, war die Komposition einer Kantate für Soli, Chor und Orchester. Auch Enescu schrieb allein 1895 zwei Kantaten, war aber als Ausländer nicht zum Wettbewerb zugelassen. *La Vision du Saul* mag von seinem Lehrer in Tonsatz, André Gédalge, angeregt worden sein, da dieser den zweiten Rompreis für eine Kantate gleichen Titels 1885 erhalten hatte. Die Kritiker von Seiten der „Schola Cantorum" d'Indys indessen warfen Massenet eine zu einseitige zweckgebundene Ausrichtung vor, die sich auf das Einimpfen von Fertigkeiten zur Erlangung des Rompreises konzentrierten.[12]

Zu *La Vision du Saul* notiert Massenet: „Symphonischer Instinkt, Einheit und sehr viel Wahrheit aus dramatischer Sicht." Massenet bemerkt zum etwas später entstandenen *Ahasver* die Schnelligkeit, mit der sich Enescu musikalisch bzw. kompositorisch entwickele.[13]

---

9 Bernard Gavoty, *Les Souvenirs de Georges Enesco* [*Erinnerungen von George Enescu*], Bukarest 2005, S. 124 f.

10 Gustave Doret, *Musique et Musiciens*, Lausanne 1915, darin: *Massenet et ses Elèves*, S. 165–170.

11 Voicana, *Enescu*, S. 138 f.; Doret, *Musique et Musiciens*, S. 169.

12 Huebner, *Massenet*, Sp. 1274.

13 Charles Koechlin, *Jules Massenet*, in: *Le Menestrel* 97, Nr. 5159, Paris, März 1935, S. 8–22.

Enescus „Wahrheit aus dramatischer Sicht“ spielt viel später thematisch wie musikalisch in seiner Oper *Œdipe* eine wichtige Rolle. Massenets Pragmatismus mag sich dadurch zeigen, dass er abgesehen von der Kantatenkomposition Enescu bei den in Wien vermittelten Fertigkeiten beließ, wie die Komposition von zwei Schulsinfonien sowie die an Brahms geschulte *Tragische Ouvertüre* zeigt. Seine *Balada* für Violine und Klavier von 1895 erinnert mit ihren relativ einfachen Strukturen an Themen aus seiner Wiener Zeit.

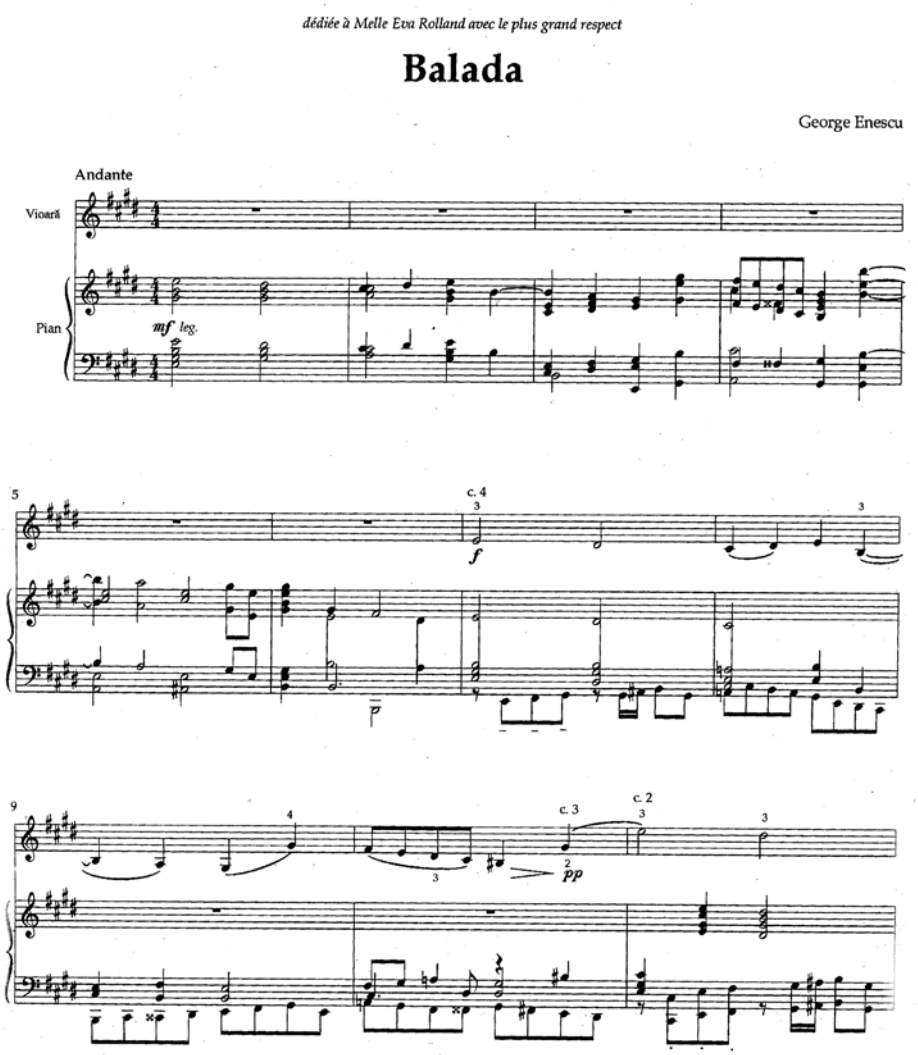


Abb. 7: George Enescu, *Balada*

Im Mittelteil kann Enescu endlich einige virtuos-rhapsodische Passagen entwickeln, wie sie ansatzweise schon in seinen Entwürfen vor seiner Wiener Zeit zu finden sind. Die Systematik: Einfache Melodie, Wiederholung durch die Violine, Komplementärmotivik im Mittelteil sowie diatonische Harmonik lässt den didaktischen Impuls Massenets vermuten.
Auch zeigt das *Scherzo* von 1896 von Beethoven und Berlioz inspirierte Eckteile gegenüber einem an Brahms erinnernden Mittelteil.[14]

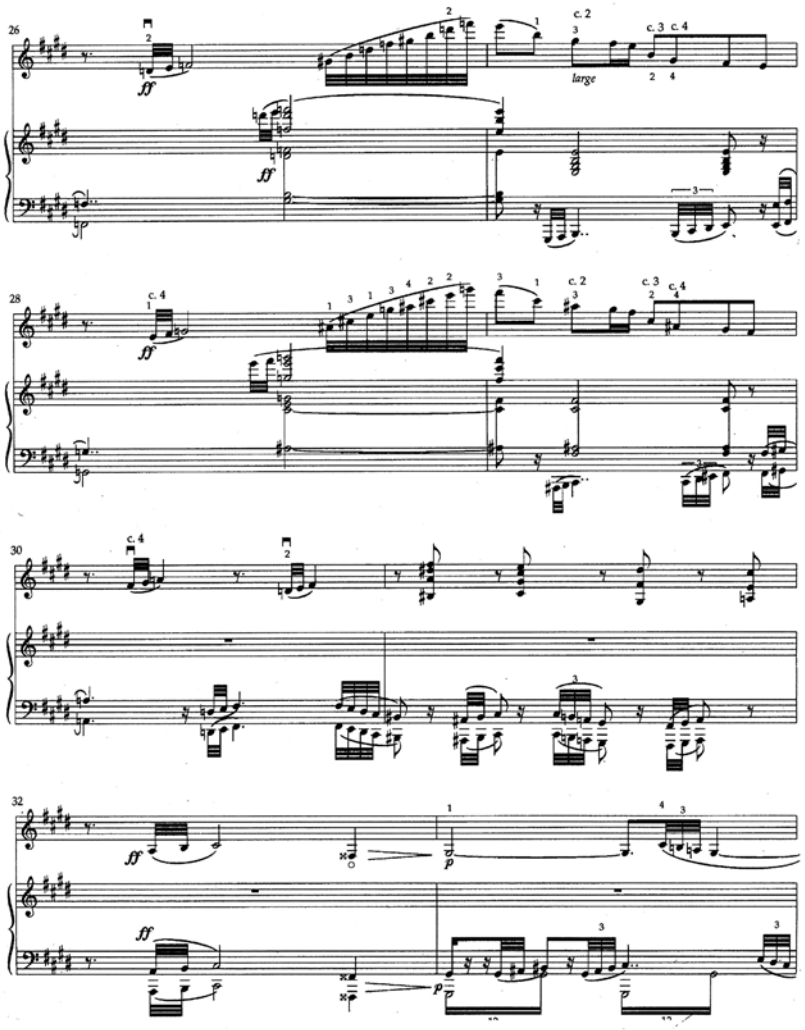


Abb. 8: George Enescu, *Balada*, Mittelteil

14 *Prélude et Scherzo* pour Piano seul, Ms. 2733 (M8), S. 108.

Enescus *Klavierquintett* D-Dur ist am Anfang des Wintersemesters 1896 entstanden,[15] gerade als Gabriel Fauré die Klasse Massenets übernommen hatte. So zeigt das Klavierquintett eher Enescus Status in der Klasse Massenets.

Der erste Satz des Werkes weist einerseits deutlich auf Enescus Schulung in Wien hin: Das Thema I ist lyrisch und erinnert an Schubert.

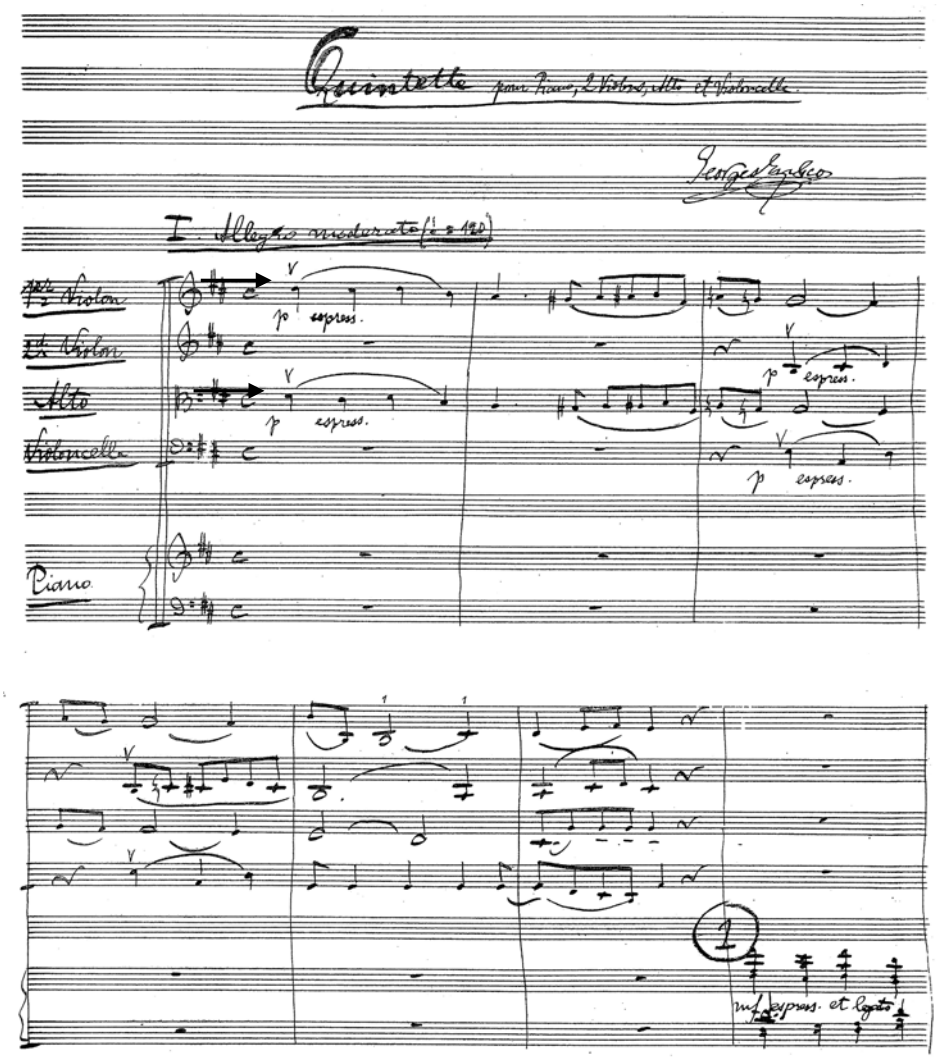


Abb. 9: George Enescu, *Klavierquintett* D-Dur

15 *Quintette* pour Piano, 2 Violons, Alto et Violoncelle, Ms. 2904 (M35), S. 245.

Es handelt sich um eine Sonatenform, und das zweite Thema entwickelt sich weiträumig. Das Ende der Exposition geht bruchlos durch ein Triolenmotiv in die Durchführung über, entsprechend einer bei Fuchs erlernten Technik (z. B. *Klaviersonate* Nr. 1, op. 19, 1. Satz). Die Durchführung moduliert in die Mollmediante b-Moll, in Übereinstimmung mit einer bei Fuchs üblichen Technik. Ausgiebige Abspaltungs- und Sequenzierungstechniken sowie eine Austerzung von Achtelfiguren in der Oktave weisen erneut auf die Wiener Zeit zurück. Jedoch hat Enescu es inzwischen geschafft, ein vollendetes viersätziges Werk zu Papier zu bringen. Im weiteren Verlauf wird eine starke kontrapunktische Überformung des Satzes deutlich, die auch schon der Robert Fuchs in seinen späten Kammermusikwerken konsequent praktizierte. Insbesondere verwendet Enescu eine immer wieder erscheinende Cantus-Firmus-Stimme im Violoncello. Die Satzfaktur ändert sich ständig (T. 90, 96, 102, 123, 205). T. 102 beginnen Unisono-Figuren im Klavierbass, die nach sechs Takten vom Thema überlagert werden und später in Doppeloktavierungen übergehen.

Die kontrapunktische Überformung des Satzes, die ein Höchstmaß an durchbrochener Arbeit nach sich zieht, zeigt Fortschritte gegenüber Enescus Wiener Zeit. Unisono, ständige Veränderung und kontrapunktische Arbeit sind Elemente, die Enescus weiteren kompositorischen Werdegang ebenfalls bestimmen. Der Versuch, den Satz bei aller Kontrastivität durch ein immer wieder überleitendes Triolenmotiv zu vereinheitlichen, weist gleichermaßen auf Entwicklungstechniken bei C. Franck wie auch bei J. Brahms. Die satztechnische Arbeit ist aber weniger einem Brahms'schen noch einem Massenet'schen Einfluss zuzuschreiben, sondern weist auf Enescus zweiten Lehrer in Kontrapunkt und Fuge, André Gédalge.

3 André Gédalges *Traité de la Fugue* und Enescus satztechnische Fortschritte

André Gédalge war vielleicht der wichtigste Lehrer für Enescu. Gédalge wurde 1856 geboren und war somit Generationsgenosse von Sergej Taneev in Moskau. Beiden Theorie- und Kompositionslehrern ist gemeinsam, dass sie ein theoretisches Werk geschrieben haben,[16] das gewissermaßen die Summe der Traditionen des 19. Jahrhunderts bildet, denen sie entstammten. Dies mag mit dazu beigetragen haben, dass bedeutende Schüler aus ihren Klassen hervorgingen. 1885 erhielt Gédalge für seine Kantate *La Vision du Saul* den zweiten Rompreis; als Repetitor lehrte er seit 1886 in der Klasse des Kompositionslehrers Guiraud, ab 1892 auch in der Klasse Massenet.

16 André Gédalge, *Traité de la Fugue*, Paris 1901; Sergej Tanejew, *Convertible Counterpoint in the Strict Style*, o. O. 1962; insbesondere Renate Groth, *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1983, S. 145, 150 (in Bezug auf Gédalges Vorwort); Ulla Duwe bezeichnet Gédalges *Traité* als grundlegendes Werk, das deshalb in vier Fremdsprachen, zuletzt ins Spanische 1990, übersetzt wurde; in: dies., [Artikel] *André Gédalge*, in: *MGG2P*, Bd. 7 (2002), Sp. 676 f.; die biographischen Ausführungen über Gédalge folgen diesem Artikel.

Da gemäß einem Dekret von 1892 Kontrapunkt und Instrumentation nach wie vor Bestandteil in der Kompositionsklasse blieben,[17] lehrte Gédalge auch ab 1896 in der Klasse Gabriel Faurés. Gédalges bedeutendste Schüler neben Enescu waren Maurice Ravel, Darius Milhaud, Arthur Honegger und Jaques Ibert.

1905 wurde Fauré Direktor des Conservatoires und Gédalge zum Professor berufen, weil Kontrapunkt wie auch Fuge nun zum selbstständigen Fach avancierten.

1906 wurde er zum „Inspecteur de l'enseignement musical" ernannt und hatte damit die Aufgabe, die Konservatorien in der Provinz zu begutachten. Diese Tätigkeit hatte Fauré zwischen 1892 und 1896 ausgeführt, bevor er Professor wurde.

Auf der Grundlage seiner Erfahrungen mit den Konservatorien in der Provinz veröffentlichte Gédalge 1921, fünf Jahre vor seinem Tod, eine neue Methode der Solfége-Unterweisung: *L'enseignement de la musique par l'éducation méthodique de l'oreille*. Seine Kompositionen wurden geschätzt, Gédalge komponierte aber unbeeinflusst vom Impressionismus.

Die Bedeutung Gédalges als eines pädagogischen wie künstlerischen Reformers hängt eng mit den Gepflogenheiten in den Fächern Kontrapunkt und Fuge am Pariser Conservatoire zusammen.

Bis ins erste Jahrzehnt des 19. Jahrhundert wurde am Conservatoire ein am Rousseauschen Harmonieveständnis geschulter „Contrepoint modérne" praktiziert, dessen Regeln im Ergebnis mit den Stimmführungsregeln der Harmonielehre koinzidierten. Im Gegensatz zur „Théorie des accords" der Harmonielehre wurde der Kontrapunkt als eine „Pratique d'écrire" verstanden. Erst das Zusammensetzen (la „Composition"), das in wechselnder Akzentuierung das Zusammenfügen von Akkorden oder von einzelnen Stimmen bedeuten konnte, zeigte, in welcher Weise die musikalischen Dimensionen aufeinander bezogen waren. Erweiterungen im „Kontrapunkt" bestanden im Wesentlichen aus der Lockerung von Verboten, „die sich von der kompositorischen Praxis undogmatisch in die Satzlehre ausdehnten."[18]

Unter dem Einfluss von Fétis *Traité du contrepoint et de la fugue* von 1824 verlagerte sich dieses freie Kontrapunktverständnis wieder auf einen „style sévère", der sich auf die strenge Vokalpolyphonie des 16. Jh. bezog, nicht zuletzt repräsentiert durch Cherubinis Orientierung an strenger italienischer a-cappella Technik, auf die sich der Komponist auch in seiner Eigenschaft als Direktor des Conservatoires berief. Die Etablierung des Kontrapunkts als Unterrichtsfach sowie die Unterweisung der daraus resultierenden Fuge hatte zur Folge, dass zwar die Harmonielehre auf der Höhe der Zeit war, der nunmehr praktizierte „style sévère" aber als rein akademisch betrachtet werden musste, ohne Bezug zur zeitgenössischen Musik und im Resultat ebenfalls

17 Groth, *Kompositionslehre*, S. 211.
18 Groth, *Kompositionslehre*, S. 79 ff.

abgekoppelt von seiner eigentlichen historischen Provenienz.[19] Als eine Besonderheit des Pariser Conservatoires entwickelte sich daraus ein „Übungs- bzw. Schulstil", dessen Charakter akademischer Verfestigung von Bergerault so beschrieben wird: „Aus einer Gruppe von modellhaften Werken werden allgemeine Prinzipien gezogen; die dann, nachdem von ihrem ursprünglichen Kontext abstrahiert wurde, als absolut betrachtet, wieder verwendet und in ein ganz anders geartetes theoretisches System eingefügt werden."[20] Bei der Unterweisung in der Fugenkomposition führte dies zu einer Schreibweise, die zwar ursprünglich auf einem undurchschaubaren Destillat von historischen Vorbildern basiert hatte, den eigenen schulinternen Regeln aber die absolute Priorität gegenüber den Beispielen historisch authentischer Vorbilder einräumte, ohne Angabe von Quellen auf die „modèle des grands maitres"[21] hinwies oder diese sogar als Warnung vor Regelübertretungen vorführte.[22] Bis in die Zeit Gédalges hinein wird diese Haltung noch vertreten.

Gédalges *Traité de la Fugue* von 1901 setzt zwar ein strenges Verständnis von Kontrapunkt voraus, aber im Gegensatz zur deutschen Tradition ohne Einbeziehung der Kirchentonarten, die schon Cherubini in Frankreich nicht mehr berücksichtigt hatte, mit Ausnahme des ionischen und äolischen Modus.[23]

Jedem musikalischen Bestandteil der Fuge wie Dux (Thema), Comes (Antwort), Kontrapunkt, Engführung ist ein ausführliches Kapitel gewidmet.[24] Die Phasen des Ablaufs und die möglichen Konsequenzen aus dem, wie man das (die) Themen führt, werden gründlich besprochen.[25] Strenge und Konsequenz in der Sache weisen Gédalge auf jeden Fall als einen Lehrer aus, der die Regeln des im Conservatoire üblichen Schulstils beherrschte.

Im Vorwort schreibt er allerdings: „Über die Schulfuge lässt sich streiten. Da sie existiert, wies ich ihr einen ganz bestimmten Platz an. Die Regeln derselben suchte ich soviel als möglich durch Beispiele von Meistern, namentlich von J. S. Bach, zu erhärten, weil es nicht mehr als recht und billig erschien, in einem Lehrbuch der Fuge die Autorität als Vorbild zu wählen".[26] Zur Veranschaulichung zitiert er entsprechend

19 Groth, *Kompositionslehre*, S. 80 ff.

20 Anthony Bergerault, *Die Unterweisung in Kontrapunkt und Fuge am Conservatoire de Paris (1858–1905)*, in: Ulrich Tadday (Hrsg.), *Philosophie des Kontrapunkts*, München 2010, S. 79.

21 Groth, *Kompositionslehre*, S. 149, in ähnlicher Weise Bergerault, *Unterweisung*, S. 78, in Bezug auf Cherubini und Dubois, die pauschal von den „Classiques" bzw. der „Palestrina-Schule" sprachen.

22 Bergerault, *Unterweisung*, S. 79.

23 Groth, *Kompositionslehre*, S. 81.

24 Gédalge, *Traité de la Fugue*, Paris 1901, deutsche Übersetzung von Ernst Stier, Braunschweig 1907, vgl. Inhaltsverzeichnis S. VII bis X, z. B. *Du Sujet* [*Über das Thema*] S. 7–10, *De la Réponse* [*Über die Antwort*], S. 10–57, *Du Contresujet* [*Über den Kontrapunkt*] S. 57–68.

25 Z. B. Gédalge, *Traité*, S. 7 f., *Über das Thema*: § 11: *Rhythmik des Themas*; § 14 *Melodik des Themas*; § 15: *Umfang des Themas*; § 16: *Mögliche Nachteile eines zu langen Themas*.

26 Gédalge, *Traité*, Vorwort, S. XI.

im zusammenfassenden 12. Kapitel „Die musikalische Komposition der Fuge“ zahllose Beispiele aus Bachschen Werken.[27] Damit bricht Gédalge mit einem nahezu einhundert Jahre alten Tabu des Conservatoires: Der Regelkanon enthält kein sich verhärtendes Destillat anachronistischer Vorschriften, sondern Regeln werden verifiziert durch die reale Praxis historischer Vorbilder. Entsprechend geht es Gédalge bei einer Fuge nicht primär um ein schulisches Übungsmittel, sondern um die Verwirklichung einer künstlerischen Idee, wie im Vorwort zu lesen ist: „Hoffentlich gewinnt man die Überzeugung, dass die Fuge sogar in der Schule ein wirksames Mittel ist, seine Gedanken und Empfindungen musikalisch in einer ebenso reichen als mannigfaltigen Sprache auszudrücken.“[28] Aus heutiger Sicht ist Gédalges einschneidende Verlagerung auf die Einbeziehung, Betrachtung und Analyse realer historischer Vorbilder Teil einer signifikanten musikpädagogischen Umwälzung, die ab 1905 durch eine radikale Reformpolitik Gabriel Faurés als neuem Direktor des Conservatoires faktische Wirklichkeit wurde. Kontrapunkt und Fuge wurden eigenen Kursen zugewiesen, der Kompositionsunterricht konzentrierte sich nunmehr ausschließlich auf das einzelne Musikwerk der Schüler und die Werkanalyse.[29] Im Vorfeld hatte Vincent d’Indy bereits 1892 durch einen Antrag an die Hochschulleitung eine Trennung des Kontrapunkts von der eigentlichen Komposition zu verwirklichen gesucht,[30] war aber vom damaligen, in bewährten Mustern denkenden Direktor, dem Opernkomponisten Ambroise Thomas, abgewiesen worden. D’Indy verwirklichte sein Konzept in seiner 1894 gegründeten „Schola Cantorum“, die in gewissem Sinne wie die „École Niedermeyer“, an der Saint-Saëns unterrichtete, ein fortschrittliches Gegenstück zum Conservatoire wurde.

Enescus Ausbildung in einer Situation geistig-institutioneller Umwälzung trug wahrscheinlich zu einer künstlerisch-psychologischen Internalisierung der daraus resultierenden Widersprüche bei und musste auch noch nach Beendigung seiner Studien am Conservatoire eine Phase intensiver Auseinandersetzung mit allen musikhistorischen Optionen der Zeit nach sich ziehen. Gédalges Reform der überkommenen Tradition im Conservatoire bewirkte bzw. verstärkte offenbar, dass J. S. Bach zu einer von Enescus künstlerischen Leitfiguren wurde, unabhängig von aktuellen Strömungen.

Dem Zeugnis Helen Dowlings zufolge fühlte sich Enescu mehr als jedem anderen Lehrer verpflichtet: „I was, am and always shall be Gédalges pupil. What he gave me was a doctrine to which I was already naturally attuned.“[31] Etwas pauschal

27 Gédalge, *Traité* (Übersetzung), S. 218 ff., vgl. Groth, *Kompositionslehre*, S. 151.
28 Gédalge, *Traité*, Vorwort, S. 4.
29 Vgl. Koechlin, *Massenet*, S. 11, Anm. 2.
30 Groth, *Kompositionslehre*, S. 213; *d’Indy*, in den Kapiteln 1. *Contrepoint et fugue*, 2. *Composition symphonique*, 3. *Composition dramatique*.
31 Malcolm, *Enescu*, S. 55.

schreibt Malcolm, dass Gédalge lehrte, linear zu denken,[32] was wohl mit der von Enescu genannten "doctrine" übereinstimmt, aber der Präzisierung bedarf (s. u.). Im Hinblick auf den pädagogischen Fortschritt ist aber die minuziöse Genauigkeit, mit der Gédalge die Kompositionstechnik vermittelte, von besonderer Bedeutung und ein perfektes pädagogisches Gegenbild zu einer Künstleraura, die Fauré in seinem Unterricht verbreitete: „Ich bin glücklich sagen zu können, dass ich die wertvollsten Elemente meiner Technik Andre Gédalge verdanke. Was Fauré anlangt, so war mir die Ermutigung durch seine künstlerischen Ratschläge nicht weniger von Nutzen", äußert sich Maurice Ravel. Über die pädagogische Vermittlung Gédalges: „Er ist es, der mich veranlasst hat, die Möglichkeiten und konstruktiven Versuche, die in meinen ersten Werken enthalten waren, später voll zu realisieren. Sein Unterricht zeichnete sich durch einzigartige Klarheit aus: bei ihm verstand man gleich, dass Technik etwas anderes ist als schulmäßige Abstraktion."[33] Die Passagen Ravels deuten darauf hin, dass Gédalge sich auf die Bedürfnisse eines jeden Schülers individuell einzustellen verstand,[34] und Enescu berichtet, dass der Lehrer mit Tränen in den Augen Fehler korrigierte.[35] Daraus ist zu schließen, dass Gédalge bei aller sachlichen Strenge doch kein doktrinärer Lehrer war, sondern vielmehr vom Einzelfall ausging, in gewisser Entsprechung zur methodischen Orientierung am historischen Phänomen in seinem *Traité*. Möglicherweise als Geste der Distanzierung von allgemeiner Wagnerbegeisterung und vielleicht auch, um sich von einer überbordenden harmonischen Vielfalt, wie sie z. B. Fauré praktizierte, abzugrenzen, schreibt Gédalge im Vorwort zu seinem *Traité*: „Da gegenwärtig das Studium der Harmonie im eigentlichen Sinne des Wortes bis zu einer vielleicht übermäßigen Spitzfindigkeit getrieben wurde, vergaß man, dass sowohl in der Fuge als auch im Kontrapunkte, dessen höchste Anwendung jene bildet, die Harmonik die sich ergebende Folge, aber nicht die bestimmende Ursache des melodischen Ganges der einzelnen Teile ist. In der Fuge gibt es keine Akkorde in dem Sinne, dem man ihm in den Harmonie-Lehrbüchern beilegt."[36] In der Anmerkung dazu heißt es: „Die Schreibweise der Fuge ist nicht polyphon, sondern genauer ausgedrückt polymelodisch; denn die Kunst des Kontrapunkts besteht im wesentlichen darin, im Charakter und Rhythmus ähnliche oder verschiedene Stimmen erklingen zu lassen."[37]

Enescus „Doktrin" ist somit als ein stark ausgeprägtes lineares Denken zu präzisieren, bei dem sich heterogene Linien verschiedener Ebenen treffen, das er schon durch die indigene Musik seiner Heimat kannte. Der Kontrapunkt gab ihm nunmehr

32 Malcolm, *Enescu*, S. 56.
33 Arbie Orenstein, *Maurice Ravel*, Stuttgart 1978, S. 23.
34 Vgl. zur *Habanera*: Orenstein, *Ravel*, S. 20.
35 Malcolm, *Enescu*, S. 79.
36 Gédalge, *Traité*, S. 2.
37 Gédalge, *Traité*, S. 2, Anm. 2.

das Mittel an die Hand, lineare Prozesse auch im Bereich der Kunstmusik nicht nur bloß zu apperzipieren, sondern auch nach bestimmten Regeln praktisch auszuführen.

Insofern bedeutet für Enescu die Musik Johann Sebastian Bachs nicht nur eine historische Station der künstlerischen Auseinandersetzung, sondern trotz und neben allen aktuellen Stilrichtungen wie Impressionismus oder Neo-Klassizismus ein kompositorisches Konzept, das trotz aller scheinbaren historischen Distanz aktuelle Bedeutung für sein kompositorisches Fundament bekam. Denn auch in den Werken seiner Reife wird man mit Linearität in vielfältigem Sinne konfrontiert, auch im Sinne von geschichteten Klangkomplexen in nach-Lizst'scher Tradition.[38]

Die Fülle an Beispielen und die praktisch orientierte Vorgehensweise Gédalges, der Regeln in direkte Beziehung zum Beispiel setzt, motiviert den Schüler sogleich zur praktischen Umsetzung.[39] Gédalge sah den strengen Kontrapunkt als Mittel zum Zweck an[40] und auch die Vermittlung wirkt praxisbezogen und schülerzentriert, was wahrscheinlich auch in dieser Hinsicht motivierend auf den vierzehnjährigen Enescu wirkte.

Im 14. Kapitel seines *Traité* gibt Gédalge in § 485 bis § 504 einen genauen Arbeitsplan hinsichtlich der Komposition einer Fuge vor: „Wahl des Themas, Prüfung der Antwort, Gegensatz oder neues Thema mit Gegensatz wählen, Feststellung von Engführungen und Kanons, auch im Hinblick auf die Verbindung der Themen, Aufschreiben der Exposition, geeignete melodische Bestandteile für jede Durchführung, ebenso die Bestimmung harmonischer und melodischer Führung der Fuge bis zu ihrem Schluss, Schreiben einer Engführung, den Teil zwischen Exposition und Engführung endgültig schreiben." Jede Aufgabe wird noch einmal detailliert erläutert, obwohl alle Techniken der Fuge bereits Gegenstand der vorangehenden Kapitel gewesen waren. Er mahnt aber in § 503: „Eine Fuge, auch diejenige der Schulform, ist ein Musikstück. Die Beschäftigung mit der Fuge wird nur dann nützlich, wenn man darin die Kunst, einen musikalischen Gedanken zu entwickeln, sucht." In § 505 fasst er nochmals die Arbeitsschritte zusammen: 1. Melodischer und harmonischer Plan, 2. Plan der Ausführung, 3.Ausführung.[41]

38 Vgl. Bentoiu, *Masterworks*, S. 518, der neben Beethoven und Bach Liszt und Berlioz als eine zweite Schicht künstlerischer Grundlage für Enescu sieht.

39 Besonders deutlich im siebten Kapitel, *Die Durchführung der Fuge*, S. 110–153, das nicht nur minuziöse Erläuterungen mit einem Beispiel verknüpft, sondern auch immer wieder Beispiele aus der Literatur anführt.

40 Zum strengen Kontrapunkt allerdings zitiert Groth, *Kompositionslehre*, S. 88, Gédalge selbst aus *Les rapports de l'harmonie et du contrepoint: definitions et considération générales*, in: *Revue musicale*, IV (1929), S. 329: „Nous considérons donc l'étude du contrepoint rigoureux comme une discipline permettant, à l'instar d'une série logique d'exercices d'assouplissement, d'aquérir l'habilité d'écriture et la maîtrise nécessaires pour s'exprimer musicalement en tout indépendance".

41 Gédalge, *Traité*, S. 271 ff. (14. Kap.), S. 277.

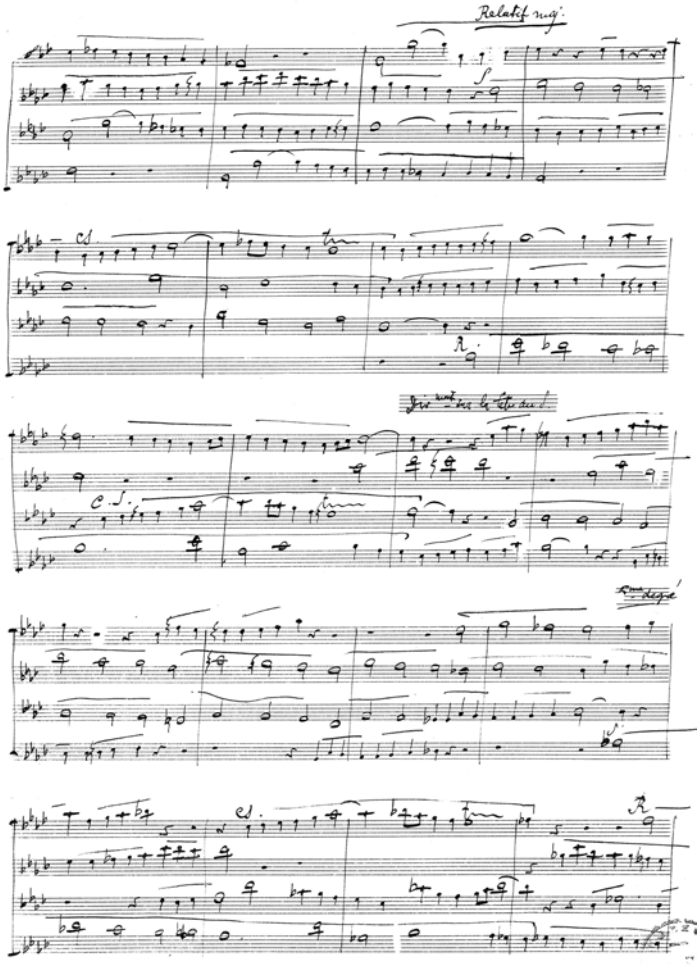


Abb. 10[42]: George Enescu, *Fuge* in f-Moll, Ms. 2739 (M7), Thema von André Gédalge

Enescus 1897 komponierte *Fuge* in f-Moll überschreibt, wie im *Traité* vorgeführt, die musikalischen Passagen mit den jeweiligen Formbegriffen: Sujet, Réponse, CS für Contresujet. Die Arbeit mit dem Kopf (Sur la Tête) oder mit der Fortsetzung (La Queue) des Themas wird angezeigt. Ebenfalls erscheinen harmonische Begriffe wie: Sous Dominant, Pedale sur la tonique, relatif für die Durparallele. Das Bezeichnen der Passagen war zwar am Conservatoire allgemein üblich,[43] bekommt

42 Ms. 2739 (M7), S. 85.

43 Vgl. Bergerault, *Unterweisung*, S. 81, Groth in Bezug auf die harmonische Festlegung von Thema und Antwort, *Kompositionslehre*, S. 146.

aber in Bezug auf Enescu eine besondere Bedeutung. Auch weist Groth darauf hin, dass Gédalge die harmonische Bedeutung der Töne des Themas vorab festlegte.

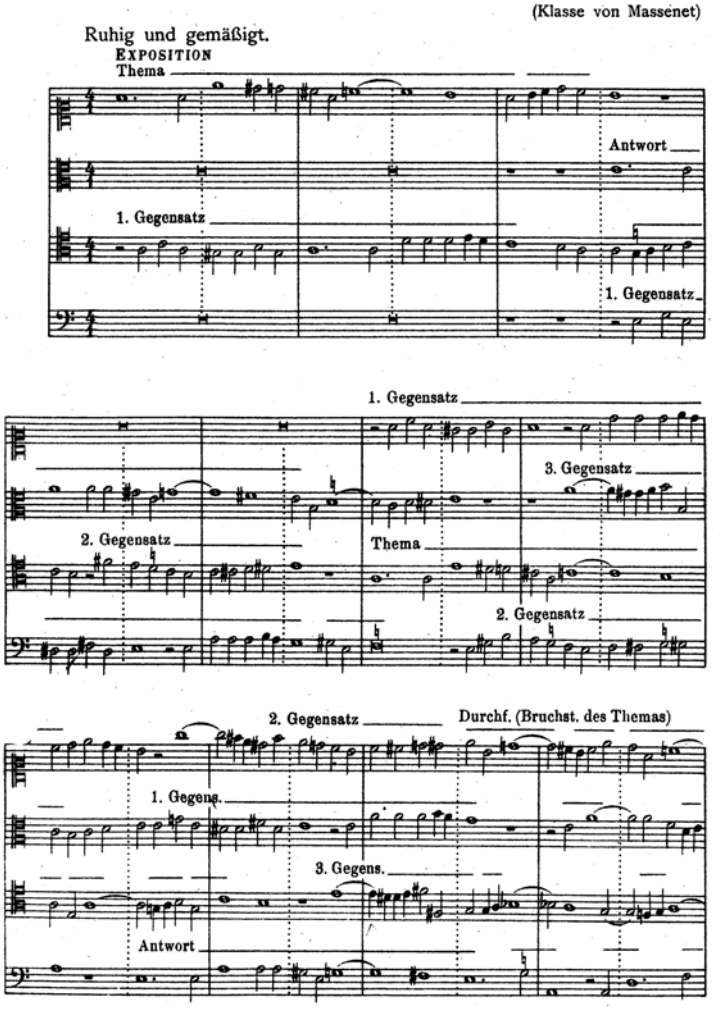
Im Anhang des „Traité“ findet sich als letztes Schulbeispiel eine Fuge Enescus; obschon diese Würdigung eine Auszeichnung darstellt, muss einschränkend angemerkt werden, dass noch andere Fugen als Beispiel zitiert werden, von Inhabern des Fugenpreises des Conservatoires, Rompreisträgern und anderen berühmten Schülern wie Charles Koechlin und Florent Schmitt. Trotzdem enthält Enescus Fuge Erstaunliches: Anders als die anderen Beispiele weist sie ein Thema mit einer Antwort und drei Gegensätzen (Kontrapunkten) auf. Die Fuge ist vierstimmig; sie verläuft in der zweiten Hälfte (T. 46 ff.) in einem vierstimmigen Kanon der Antwort, hat einen Kanon des Themas, auch in Umkehrung, insgesamt fünf Engführungen, zwei Antworten im Krebs und Thema und Antwort jeweils in Vergrößerung.

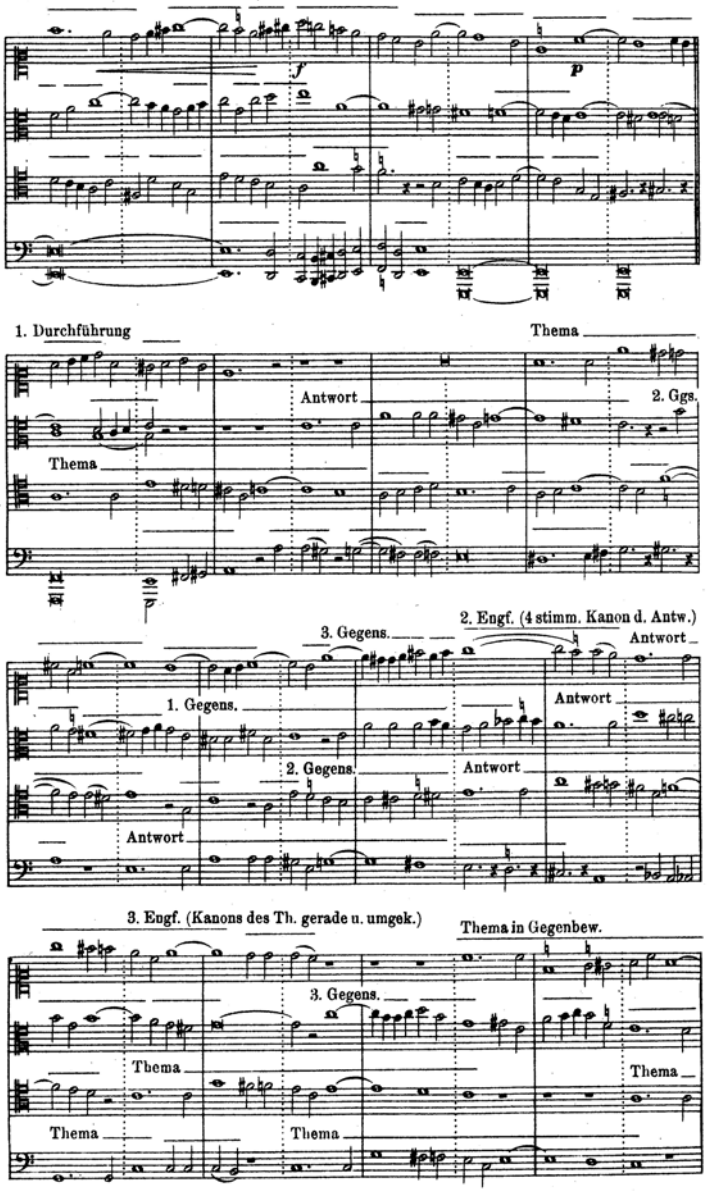
4stimmige Fuge

(mit 3 Gegensätzen)

Thema von Georges Enesco.

Georges Enesco
(Klasse von Massenet)




f
p
1. Durchführung
Thema
Antwort
2. Ggs.
Thema
3. Gegens.
2. Engf. (4 stimm. Kanon d. Antw.)
Antwort
1. Gegens.
Antwort
2. Gegens.
Antwort
Antwort
3. Engf. (Kanons des Th. gerade u. umgek.)
Thema in Gegenbew.
3. Gegens.
Thema
Thema
Thema
Thema

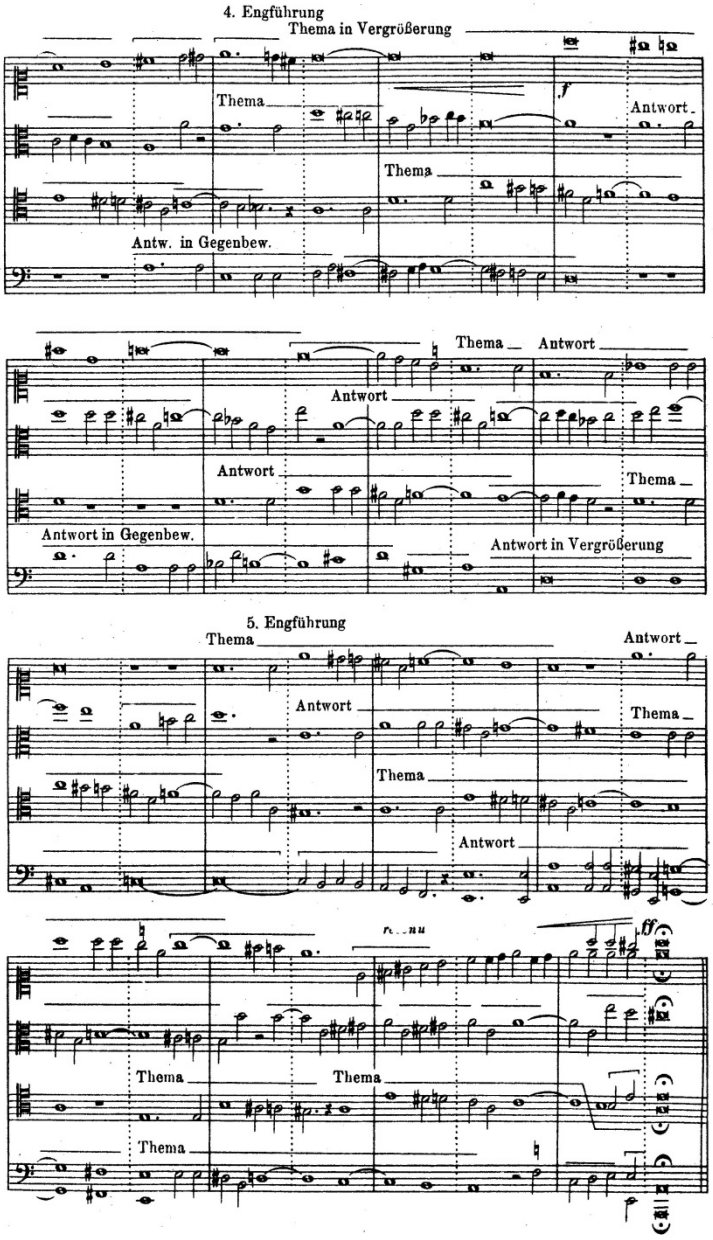


Abb 11:[44] George Enescu, vierstimmige *Fuge* a-Moll in: *Traité de la fugue* von André Gédalge

44 Gédalge, *Traité*, S. 345 ff.; Enescu wird hier als Mitglied der Klasse Massenet genannt; also müsste er diese Fuge vor dem Herbst 1896 komponiert haben. Dass Enescu entsprechend dem

Malcolm verzichtet in seinen Ausführungen auf die kunstreichen Details dieser Fuge. Er betont, dass sich Gédalge gegen die Doktrin des Conservatoires wendet, dass in den Zwischenspielen komplett anderes thematisches Material verwendet werden müsse.[45] Malcolm verkennt aber, dass am Conservatoire nicht Zwischenspiele, sondern Gegensätzen das entscheidende Mittel der handwerklichen Gestaltung sind. Enescus Konzept basiert aber nicht auf freier Erfindung, sondern folgt in der ersten Exposition genau einer Aufstellung, die Gédalge im fünften Kapitel in § 144 über „Die erste Durchführung oder Exposition der Fuge" für den Fall einer Exposition mit drei Gegenthemen vorgibt. In jeder Stimme stimmt die Abfolge von Thema, Antwort und den Gegensätze überein, wobei Gédalge darüber hinaus noch weitere Möglichkeiten aufführt.[46] Die Konzentration der thematischen Arbeit nimmt im zweiten Teil ab T. 28 noch deutlich zu; diese Passage sowie Gédalges Arbeitsplan mit den optionalen Möglichkeiten bei einem Thema mit drei Gegensätzen legen nahe, dass Enescu auf diese Weise lernte, auf das Genaueste Themen auszuarbeiten, ihre Möglichkeiten auszuloten, sie zu verändern und sie einem genauen dramaturgischen Plan zu unterwerfen. Gédalge legte großen Wert darauf, eine Fuge entsprechend den Eigenschaften ihrer musikalischen Gestalt zu schreiben, was bedeutete, eine Fuge nicht mechanisch[47] denselben satztechnischen Verfahren zu unterziehen („faire la fugue de son sujet"). Diese Überzeugung hat möglicherweise wichtige Konsequenzen auf Enescus zukünftige Art und Weise seiner Themenbildung, wie er sie hinreichend und konsequent in seinem *Octuor* praktiziert.

Verständnis Gédalges der Fuge als einem Stück Musik seine Fuge als ein individuelles Musikwerk empfindet, darauf deutet die Tempoangabe „Ruhig und gemäßigt" sowie die besondere Behandlung durch komplexe musikalische Mittel hin.

45 Malcolm, *Enescu*, S. 57, Anm. 36.

46 Gédalge, *Traité*, S. 81.

47 Groth, *Kompositionslehre*, S. 151.

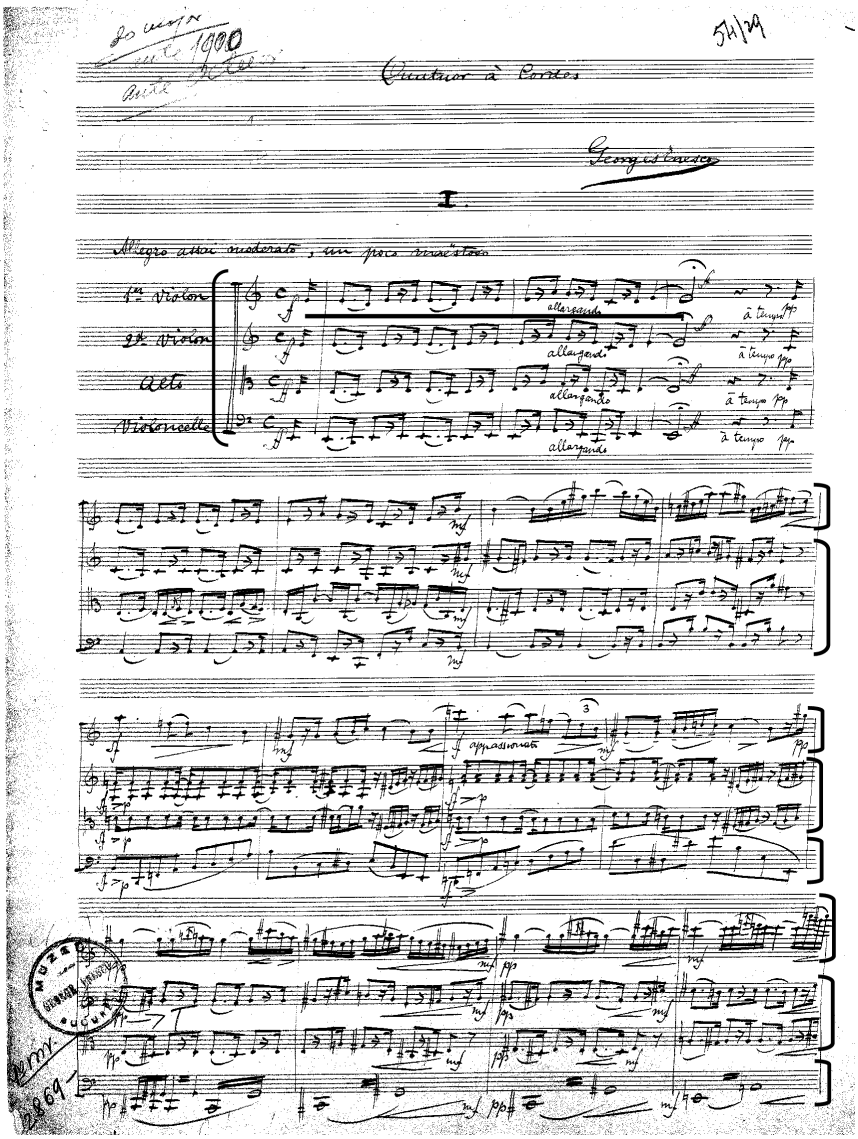


Abb. 12a: George Enescu, Streichquartett-Skizze

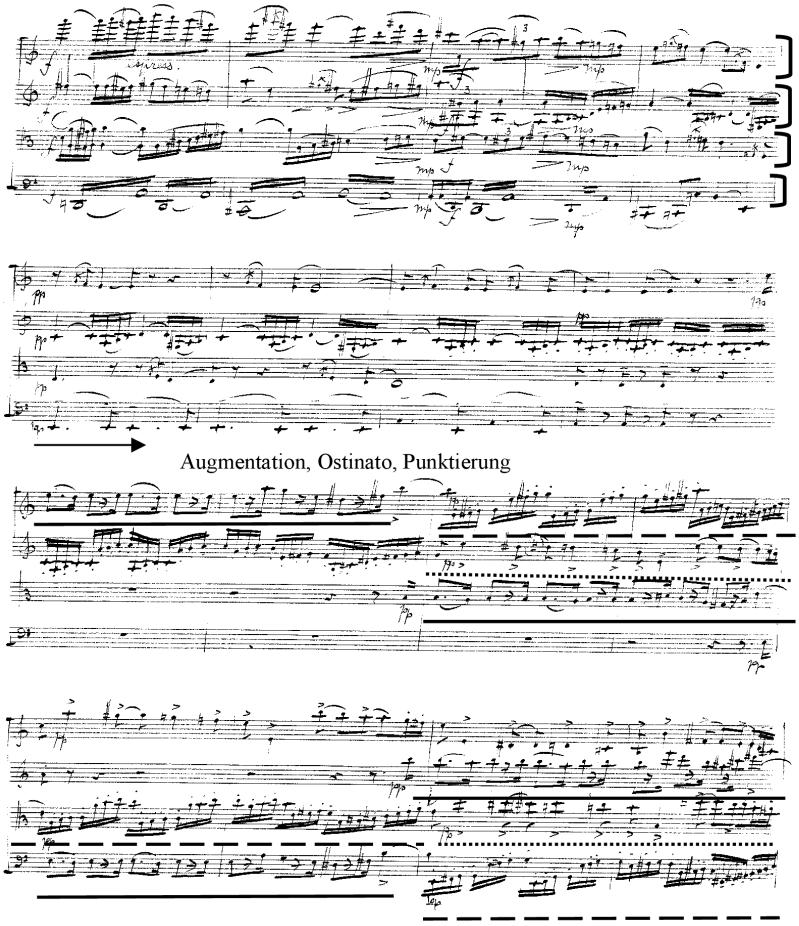


Abb. 12b: George Enescu, Streichquartett-Skizze

Eine Skizze zu einem Streichquartett auf die bereits in der Literatur hingewiesen wurde,[48] macht deutlich, dass Enescus Fugentechnik auch bei der Ausarbeitung freier Instrumentalsätze offenbar eine größere Rolle spielt als erwartet. Die Skizze zeigt ein dem ersten Thema des *Octuor* sehr ähnliches Thema im Unisono. Die Fortsetzung des Quartettsatzes arbeitet mit einer imitatorischen Technik im dreifachen Kontrapunkt mit der Konsequenz, dass in der Art von Thema, Gegenthema und Antwort motivische Passagen immer wieder in anderen Instrumenten aufschei-

48 Ms. 2869 (M29), Firca, *Noul catalog*, S. 237; u. a. Titus Moisescu, *Cvartetul de coarde in creaţia lui George Enescu. Unsprezece cvartete în manuscris*, in: *Muzica*, nr. 6, Bukarest 1975, S. 7–14. Clemansa Liliana Firca, *Du manuscrit à l'œuvre achevée*, in: *Revue roumaine* Nr. 8, Bukarest 1981, S. 67–74.

nen. (T. 16 ff., T. 20 ff.) Damit ist in gewissem Sinne die 22 Takte währende erste Phase polyphoner Ausgestaltung zwischen 1.und 2. Violine und 1. und 2. Viola im Oktett (T. 4–25) vorweggenommen. Auf dem Hintergrund der Fugentechnik erscheint die Orgelpunkttechnik hier als ein Ostinato im Bass, das Enescu in seinem Oktett schon vom ersten Takt an anwendet. Im Quartettsatz ist die Fortführung des 1. Themas in T. 4 bis 6 harmonisch konventionell gesetzt; die Chromatik der Motive beschränkt sich noch auf leitereigene Töne eines melodischen a-Moll, aber mit zusätzlichen Alterationen gemäß der Tonart. Die Unisono-Technik ermöglicht die Exposition eines Themas ähnlich einer Fuge, die zunächst harmonische Zusammenhänge, wenn überhaupt, nur implizit einzubeziehen braucht.

Bentoius klare Themenübersicht markiert sowohl direkte als auch indirekte Beziehungen der Themen untereinander. Die Sichtbarmachung eines solchen Beziehungsgeflechtes ist gerade im Hinblick auf das Spätwerk von großer Bedeutung.

Zudem koinzidiert damit eine Behandlung des Themas mit spätromantischer österreichischer Tradition bei Brahms, Bruckner und Mahler als etwas Zeittypischem, aber trotzdem nicht Gleichsetzbarem. Die Komplexität der Themenbildung scheint aber aus pragmatischer Perspektive zum Teil jedenfalls von der thematischen Behandlung im doppelten und dreifachen Kontrapunkt abgeleitet zu sein, so dass ein „Funktionieren“ für den Verlauf des *Octuor* sichergestellt ist. Die barocke Fortspinnungstechnik Bachs spielt für den konsequenten musikalischen Fluss sicherlich eine größere Rolle als liedhaft-romantische Periodenbildungen. Verstärkend für Enescus Affinität zu Bach mögen die Werke Gédalges selbst gewirkt haben, z. B. die ostinatohafte Gestaltung des 1. Satzes seines *Klavierkonzerts* Es-Dur, das 1899, also fast zeitgleich mit Enescus *Octour* von 1900, entstand.

Enescus *Suite dans le style ancien* op. 3 ist ein Beispiel für Enescus Affinität zu barocker Kompositionstechnik und könnte als eine nahezu perfekte Stilkopie Bachscher Musik angesehen werden,[49] abgesehen von der Art der Zusammenstellung der Sätze Prélude, Fuge, Adagio und Finale. Das Stück lässt sich zwar in einen historischen Zusammenhang mit dem beginnenden Neoklassizimus in Frankreich einordnen und scheint ein Gegenstück des Orchesterwerks Reynaldo Hahns *An Chloris* zu sein, das die Bach’sche *Air D-Dur* nachempfindet. Romantisierende Elemente wie bei Regers gleichnamiger Suite und Griegs *Holberg-Suite* fehlen aber bei Enescu. Das 1898 unmittelbar vor dem *Octuor* entstandene Werk könnte in satztechnischer Hinsicht darauf hindeuten, dass sich der Komponist vor der Komposition seines *Octuor* barocker Gestaltungsmuster wie Fortspinnung und Linearität in jeglicher, auch nicht streng polyphoner Hinsicht, versichern wollte, die in größerem Maße für ihn ein unabdingbareres Arbeitsmittel darstellten als etwa zeitgenössische Klangtechniken.

49 Bentoiu, *Masterworks*, S. 12–29, insbesondere S. 22.

Dafür sprechen auch zwei Skizzen, deren eine sich deutlich auf die *B-Dur-Invention* Bachs bezieht und deren andere, überschrieben mit *Sonate pour violon et piano dans le style ancien*, eine triomäßige Linearität der drei Instrumentalebenen vorführt.[50]

In der zweiten *Orchestersuite* op. 20 von 1915 bleibt die metrisch-rhythmische Geste barocker Tanzformen vom Prinzip her wie in Ravels *Tombeau de Couperin* erhalten, trotz Zitierung des Wagner'schen „Feuerzaubers" in der Toccata. Enescu verfremdet also die Tänze mit moderner Harmonik, deren harmonische Ansätze er mit Sicherheit bei seinem Lehrer Gabriel Fauré kennengelernt hatte.

4 Gabriel Faurés künstlerische und pädagogische Bedeutung

Gabriel Faure übernimmt ab 1896 die Kompositionsklasse Massenet, der sich von allen Ämtern zurückgezogen hatte. Noch 1892 war Fauré die Übernahme einer Kompositionsklasse durch Ambroise Thomas verweigert worden.[51]

Die Bedeutung Faurés für Enescu wird erst deutlich, wenn man sich mit den musikhistorischen Aspekten seiner Biografie beschäftigt. Fauré wurde zwischen 1854 und 1865 an der „École Niedermeyer" ausgebildet. Gegenüber dem Conservatoire war die „École Niedermeyer" in gewisser Weise eine Schule, deren Tendenzen und musikalische Präferenzen ohne erklärte Absicht zukunftsweisend werden sollten. Der Schweizer Komponist und Musikpädagoge Louis Niedermeyer (1802–1861) hatte sich die Wiederbelebung der Musik der Renaissance und des Barock zur Aufgabe gemacht, was auch bedeutete, dass die Schüler die entsprechenden Satztechniken sowie die Begleitung des gregorianischen Chorals unter Benutzung der Kirchentonarten erlernten, keineswegs damaliger, gängiger Praxis entsprechend. Niedermeyers Bestrebungen müssen in enger Beziehung zum europäischen Cäcilianismus und den Reformbestrebungen des Klosters Solesme gesehen werden. Die Vermittlung der stufenbezogenen Musiktheorie Gottfried Webers auf der Basis des harmonischen Denkens Rameaus rückte die harmonische Analyse und eine freiere Behandlung der Dissonanz ins Blickfeld. Im Gegensatz zum Conservatoire wurde Fauré von Niedermeyer außerdem von der Notwendigkeit historischer Betrachtung und der Analyse alter wie zeitgenössischer Werke geprägt.

Fauré selbst sah in seiner Ausbildung folgenden entscheidenden Impuls für sich: „Niedermeyer unterrichtete die Kunst, die Kirchentonarten zu harmonisieren entsprechend ihrer echten Eigenarten […] und lehrte neue harmonische Verfahren, ohne daran zu denken, dass sie außerhalb der Begleitung der liturgischen Gesänge

50 *Invention*: Ms. 2806 (M14), S. 119 bis; *Violinsonate*: Ms. 2803/s (M11), S. 201.

51 Die folgenden Ausführungen zu Faurés musikhistorischer Position folgen: Peter Jost, [Artikel] *Gabriel Fauré*, in: *MGG2P*, Bd. 6 (2001), Sp.790–825; Jean-Michel Nectoux, [Artikel] *Gabriel Fauré*, in: *New Grove*, Bd. 8 (2001), S. 594–607, sowie Claudia Breitfeld, *Form und Struktur in der Kammermusik von Gabriel Fauré*, Kassel 1992, S. 20 ff.

angewendet werden könnten."[52] Wie Serge Gut kritisch anmerkt, wandte sich Fauré erst ab ca. 1890 der Komposition mit modalen Leitern zu.[53] Daher mag es zwar richtig sein, Faurés Modalität nicht überzubewerten, sondern sie auf dem Hintergrund einer generellen Wiederbelebung der Modalität nach 1880 in Frankreich zu sehen. In pädagogischer Hinsicht spielt Faurés Modalität aber eine erhebliche Rolle, insbesondere bezüglich seiner prominenten Schüler wie Maurice Ravel, Florent Schmitt, Alfredo Casella, Jean Roger-Ducasse oder George Enescu, die alle nach 1890 von Fauré unterrichtet wurden und direkt oder indirekt Einfluss auf die französische Musik hatten, bis hin zum Experimentierfeld Messiaens, der auch mit Modalität operierte, wenngleich in einem erweiterten Sinn.

Fauré wurde nach dem Tode Niedermeyers 1861 der Schüler Saint-Saëns', der die Klavierklasse an der École übernommen hatte, diese aber bald in seinem Sinne zu einer Art Kompositionsklasse umfunktionierte. Saint-Saëns blieb ein lebenslanger Freund Faurés. Der ein Jahrzehnt Ältere steht bereits für eine neue französische Symphonik und Konzertliteratur, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wegen einer einseitigen Betonung der Oper vernachlässigt worden war, aber in Auseinandersetzung mit der deutschen Konzerttradition und dem eigenen Erbe aus dem 18. Jahrhundert für eine neue Richtung stand, die sich auch auf Impressionismus und Neoklassizismus auswirkte.[54] Dem ästhetisierenden „Wagnerisme" war eine in musikalischer Hinsicht pragmatischere Betrachtung gefolgt, die sich Wagner und seinen musikalischen Neuerungen unverkrampfter als etwa der deutsche Klassizismus des 19. Jahrhunderts näherte. Zwischen 1879 und 1896 reist Fauré insgesamt vier Mal nach Deutschland, um sich fast alle wichtigen Wagner-Opern anzusehen. Faurés Sozialisierung in strenger Vokalpolyphonie bewirkte einen stark kontrapunktisch-linear ausgerichteten Satz, der zudem aber den Wagner'schen Chromatismus verinnerlicht hatte, ohne sich jedoch mit Wagner zu identifizieren.

Faurés unmittelbar vor und während Enescus Studienzeit entstandene *Nocturnes* Nr. 6, op. 63 und Nr. 7, op.74, wie auch *Thema und Variationen* op. 73 weisen zudem auf eine an Liszt geschulte Satztechnik hin, die Fauré aber nicht im virtuosen Sinn adaptiert, sondern die er hinsichtlich der Übereinanderschichtung und des Ineinandergehens verschiedener Klangebenen verwendet.[55] Bis ins hohe Alter war Fauré allem Neuen aufgeschlossen.[56] Als Direktor des Conservatoires ab 1905 führte er radikale Reformen durch, u. a. Fuge als separates Fach zu etablieren, wo-

52 Zitiert nach: Serge Gut, *Die Verflechtung von Modalität und Tonalität in der Musik von Gabriel Fauré*, in: Peter Jost (Hrsg.), *Gabriel Fauré. Werk und Rezeption*, Kassel 1996, S. 152 f.

53 Gut, *Verflechtung*, S. 152, S. 159.

54 Vgl. Peter Bloom, [Artikel] *Frankreich*, in: *MGG2S*, Bd. 3 (1995), Sp. 688–817, hier insbesondere Sp. 772.

55 Vgl. *Nocturne* Nr. 6, T. 41 ff., 63 ff.; *Nocturne* Nr.7. T. 64 ff.; *Thema und Variationen* op. 73, z. B. Var. IV.

56 Jost, *Fauré*, Sp. 815.

durch im Fach Komposition mehr Platz für musikalische Analyse blieb. Im Bereich Sologesang änderte er die Prüfungsordnung, so dass mehrere Stilepochen, auch Kunstlieder und Werke des 17. und 18. Jahrhunderts, vorgetragen werden mussten.[57]

Aus den beschriebenen Faktoren entsteht insbesondere im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts in Frankreich eine Situation, die vielfältigere Optionen lässt als der Schönberg'sche Weg im deutschsprachigen Raum zu noch mehr Expressivität und der Radikalität, die Tonalität aufzuheben: „Nur liegt die französische Alternative zur Chromatisierung in der Erweiterung der Sprachmöglichkeiten mit den Mitteln der Modalität […]. Die Komponisten, wie Fauré selbst, die sich gegen einen blind verstandenen ‚Wagnerisme' wandten, sahen in der modalen Musik ein reiches Repertoire an Möglichkeiten, um die traditionelle Harmonik zu erweitern und zu bereichern, ohne jedoch dabei das Tonaltätsprinzip aufzugeben."[58] Als Konsequenz angesichts dieser historischen Konstellation kann für die Entwicklung Enescus geschlossen werden: Enescu befand sich also in einem künstlerischen Klima, das mit dem ihm aus der Heimat vertrauten Prinzip von Modalität zwar koinzidierte, aber doch nicht ähnlich war, sondern ihm einen Weg wies, über die traditionellen Tongeschlechter hinauszugelangen zu neuen Ansätzen des Umgangs mit Tonskalen. Dabei muss berücksichtigt werden, dass solch ein Ansatz keine Frage nationaler Koinzidenz war, sondern direkt von den historischen Bedingungen jener Zeit abhing.

Wie Fuchs in Wien und Gédalge in Paris umfasst Faurés Technik einen linearen Ansatz durch seine kontrapunktische Vorbildung in alten Stilen. Mehr als Gédalge zeigt aber Faurés scheinbares Paradox, die Chromatik Wagners konsequent kontrapunktisch zu verwenden und dessen Neuerungen völlig unsentimental ausschließlich satztechnisch zu verwenden, einen sehr praxisbezogenen Weg in die Zukunft, der außerdem noch einen identitären Charakter französischer Musik aufrechterhält. Die Koinzidenz und der plurale Charakter von Modalismus versus Chromatik, Kontrapunktik, Spätromantik, Impressionismus und beginnendem Neoklassizismus erfordern aber, dass sich ein junger Komponist jener Zeit in Frankreich künstlerisch nicht leicht zurechtfinden konnte und ganz individuelle Entscheidungen treffen musste. Dazu schreibt Malcolm: „It is surprising how long it took for the various French idioms to surface in Enescu's writing after his arrival in Paris."[59] Gemessen an den vorhandenen historischen Bedingungen ist diese Darstellung kaum angemessen, da Enescus Prozess der Selbstfindung, der auch nach 1900 noch andauerte, von der Komplexität der Widersprüchlichkeit und dem Pluralismus der musikalischen

57 Vgl. z. B. Koechlin, *Massenet*, S. 8; Gail Wilson Woldu, *Gabriel Fauré, Directeur du Conservatoire: Les Réformes de 1905*, in: *Revue de musicologie* 70/2 (1984), S. 199–227, vgl. insbesondere die Listen der Prüfungsprogramme S. 211 f.

58 Stefan Morent, *Das Mittelalter im 19. Jahrhundert in Frankreich. Gabriel Fauré und sein „Requiem" op. 48*, in: *Musiktheorie* 23 (2008), S. 142.

59 Malcolm, *Enescu*, S. 74.

Situation im Paris der Jahrhundertwende bestimmt wurde. Französische Komponisten wie Ravel oder später Poulenc offenbaren ebenfalls eine Auseinandersetzung mit allen genannten Stilrichtungen, sind aber als französische Komponisten hinsichtlich stilistischer Integration im Vorteil.

Der Kompositionslehrer Fauré war in seinem äußeren Verhalten offenbar das krasse Gegenteil von seinem Vorgänger Massenet, wie Faurés Schüler Vuillermoz schreibt: „Il etait aussi taciturne et rêveur que Massenet etait expansive". Weiter führt er aus: „Sur le plan strictement technique, je m'en tirerais en disant qu'il nous apprenait beaucoup de choses. Au fond il n'etait pas ce qu'on appelle un professeur mais il emmenait de lui comme aura. Il etait une inspirateur et nous l'adorions."[60] Vuillermoz wie auch Koechlin,[61] ebenfalls Schüler in Faurés Klasse, bestätigen seine Ausstrahlung als unanfechtbare musikalische Autorität. Fauré scheint also vor allem auf psychologischer Ebene gewirkt zu haben und hatte es nicht nötig, Autorität nach außen zu kehren. Er unterrichtete eher undogmatisch, wenn er beispielsweise aufgrund eines musikalischen Einfalls den Unterricht vorzeitig abbrach oder sich eine Diskussion über allgemein künstlerische Dinge ergab. Dass gerade diese Merkmale den Wert von Faurés Unterricht ausmachten, bestätigt Koechlin: „A teaching more dogmatic or biased would have been dangerous."[62]

Voicanas Charakterisierung von Fauré als einem pädagogischen Berater[63] ist aber trotzdem irreführend, da offenbar doch ein starkes hierarchisches Gefälle zwischen Lehrer und Schüler geherrscht haben muss. Dazu Koechlin: "His pupils offering to so true a musician only the very best they could write, and fearing, as unworthy of his artistic integrity, any concessions of platitude." Vuillermoz beschreibt seine Analyse von Schülerarbeiten als Kommentare von ungewöhnlicher Finesse, der mit ungewöhnlicher Schnelligkeit die kontrapunktischen Pflichten korrigierte; Koechlin weist auf seine zurückhaltenden, aber präzisen Kommentare hin, die darauf abzielten, den Stil des Schülers zu verbessern.[64]

Als Lehrer vereinigte Fauré zwei für Enescu wiederum günstige Eigenschaften: Pädagogisch besaß er die relativ seltene Gabe, fremde Musik zwar anzuerkennen und zu würdigen, zugleich aber „konzeptionell – wie im Falle Debussys – für sich selbst als ungeeignet und nicht wesensgemäß auszuschließen."[65]

Enescu traf also wieder auf einen Lehrer, der zwar streng und kompromisslos in der Einforderung künstlerischer Ansprüche war, der gleichzeitig aber dem Schüler Freiheiten ließ und ihm kein Dogma überstülpte. Als junger Ausländer unter fran-

60 Voicana, *Enescu*, S. 174, Anm. 45.
61 Koechlin, *Massenet*, S. 8 ff.; Emile Vuillermoz, *Gabriel Fauré*, Paris 1960, insbesondere S. 22 ff.
62 Koechlin, *Massenet*, S. 8.
63 Voicana, *Enescu*, S. 147.
64 Koechlin, *Massenet*, S. 8, Vuillermoz, *Fauré*, S. 22 f.
65 Jost, *Fauré*, Sp. 815.

zösischen Kollegen war es auch wichtig, dass Enescu in einer Klasse illustrer, aber älterer Kollegen Akzeptanz von Seiten des Lehrers erfahren konnte.

Im Abschlussbericht von 1896 wird Enescu von Fauré zunächst charakterisiert als „sehr begabt, sehr tüchtig. Sehr verschlossen in die klassischen Formen, verspricht ein wahrhaftiger Künstler zu werden, wenn seine Persönlichkeit erwacht", 1898–1900 als „tüchtig, nachdenklich, ganz besonders begabt".[66]

Hellsichtig scheint Fauré in Enescus starker Bindung an klassische Formen ein gewisses Hindernis für seine weitere Entwicklung festgestellt zu haben. Weder Gédalge noch Massenet hatten sein kompositorisches Verhalten in dieser Hinsicht aufbrechen können. Offenbar hatte Fauré bereits 1896 in weiter Voraussicht erkannt, dass Enescus künstlerische Entwicklung noch nicht zu Ende sein konnte, und die mehr geahnte Prognose des Lehrers ging 1898 mit der *2. Violinsonate* des Schülers und in unmittelbarem Anschluss an die Lehrzeit mit dem *Octuor* in Erfüllung. Entgegen Faurés impliziter Erwartung und in gewissem Widerspruch zum Zeitgeist führte dies bei Enescu aber nicht dazu, klassische Formen aufzugeben, sondern sich zeitlebens mit ihnen auseinanderzusetzen und sie weiterzuentwickeln, zuerst, wie op. 3 und 5 zeigen, in nahezu imitativer Entsprechung, später in immer weitgehenderer Dialektik von Annäherung und Entfernung. Der Verzicht des Geigen-Virtuosen auf kompositorische Idiome von Virtuosität – woran auch sein Geigenlehrer M. Joseph Marsick einen gewissen Anteil hat[67] – sowie ein Gefühl der Verpflichtung J. S. Bach gegenüber weisen in dieselbe Richtung.

5 Skizzen und Werke Enescus vor und nach seinen Jahren der Ausbildung

Enescus in seinen Ausbildungsjahren entstandene Skizzen können erst bei Sichtung aller Beispiele zuverlässig zeitlich eingeordnet werden, was im Rahmen dieser Untersuchung nicht möglich ist. Ausgewählte Skizzen vermitteln jedoch drei unterschiedliche Facetten, wie Enescus kompositorischer Entwicklungsprozess nach 1896 in Bezug auf Fauré vonstatten ging:

A) Durch Rekurs auf Fauré als Vertreter des französischen Umfeldes,

B) durch scheinbaren Rekurs auf Fauré,

C) durch Auseinandersetzung mit sich selbst.

66 Voicana, *Enescu*, S. 151, Anm. 46.

67 Martin Pierre Marsick, [Artikel] *Christophe Pirenne*, in: *MGG2P*, Bd. 11 (2004), Sp. 1152.

A) Durch Rekurs auf Fauré als Vertreter des französischen Umfeldes

A) Im Triofragment fis-Moll (Ms. 2815/a, 217a) umspielen Violine und Cello ab T. 24 den Klavierpart durch weit ausschwingende gebrochene Akkorde, die sich aber rhythmisch so versetzt übereinander lagern, dass sich zusammen mit dem völlig anders gestalteten Klavierpart eine kontrapunktisch-polyphone Struktur von vier Ebenen ergibt. (T. 31 ff.).

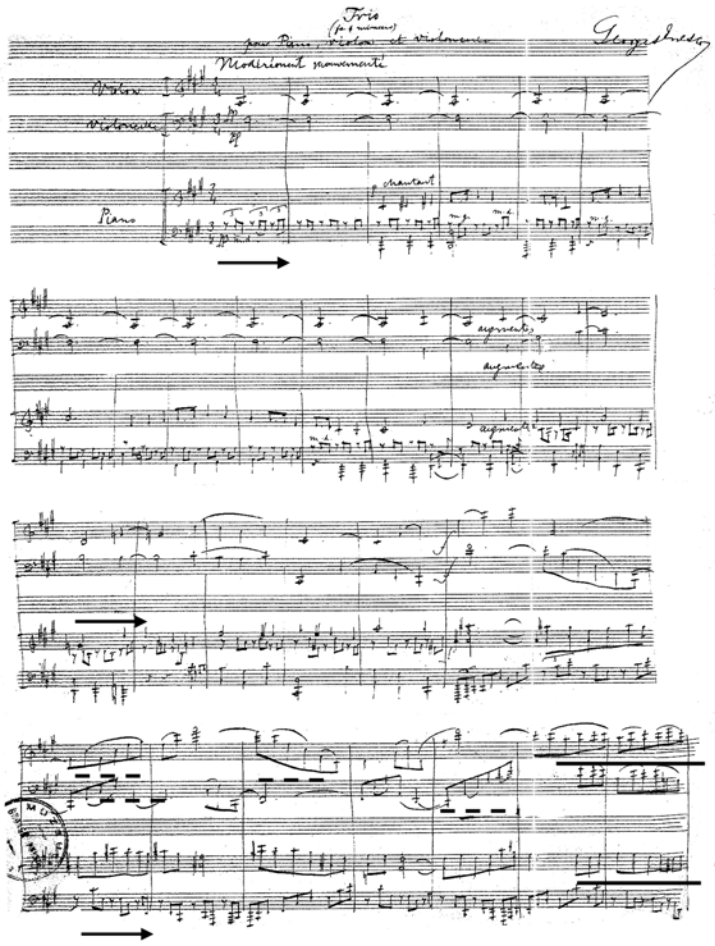


Abb. 13a: Triofragment fis-Moll

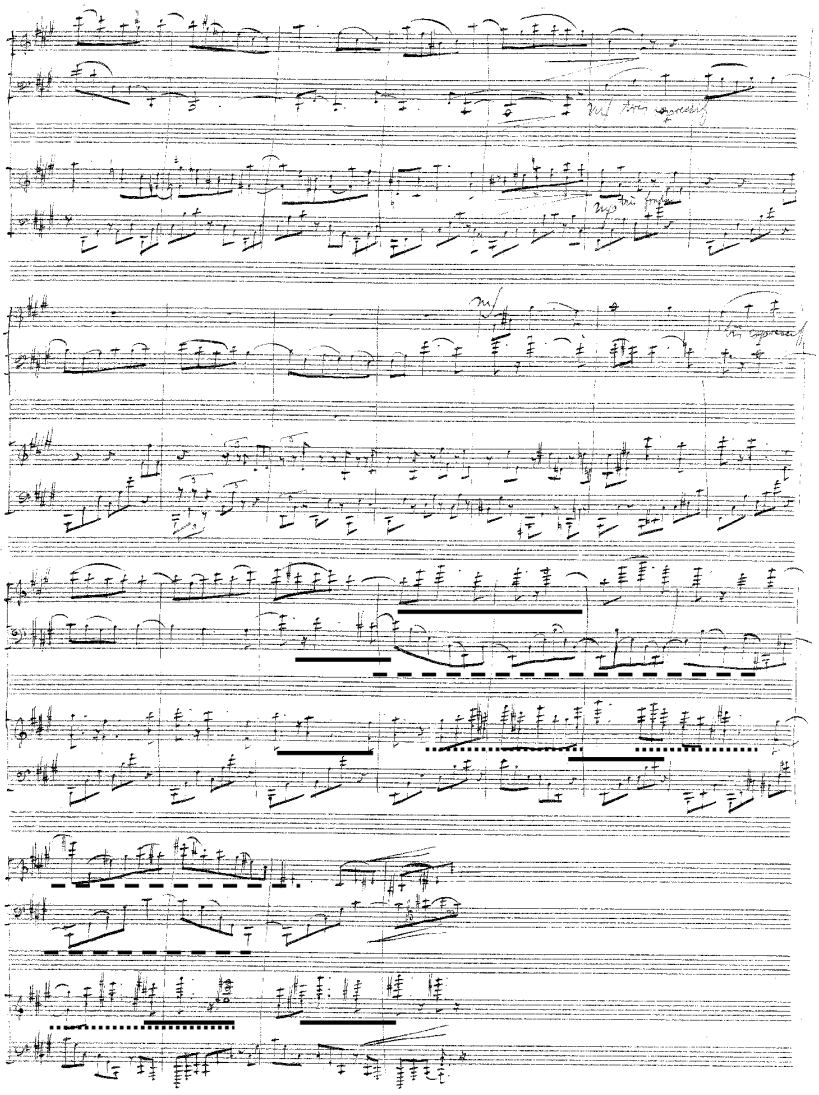


Abb. 13b: Triofragment fis-Moll

Das Triofragment A-Dur weist ab T. 37 harfenmäßige Ligaturen auf, die aber in kontrapunktische Engführung gesetzt werden.

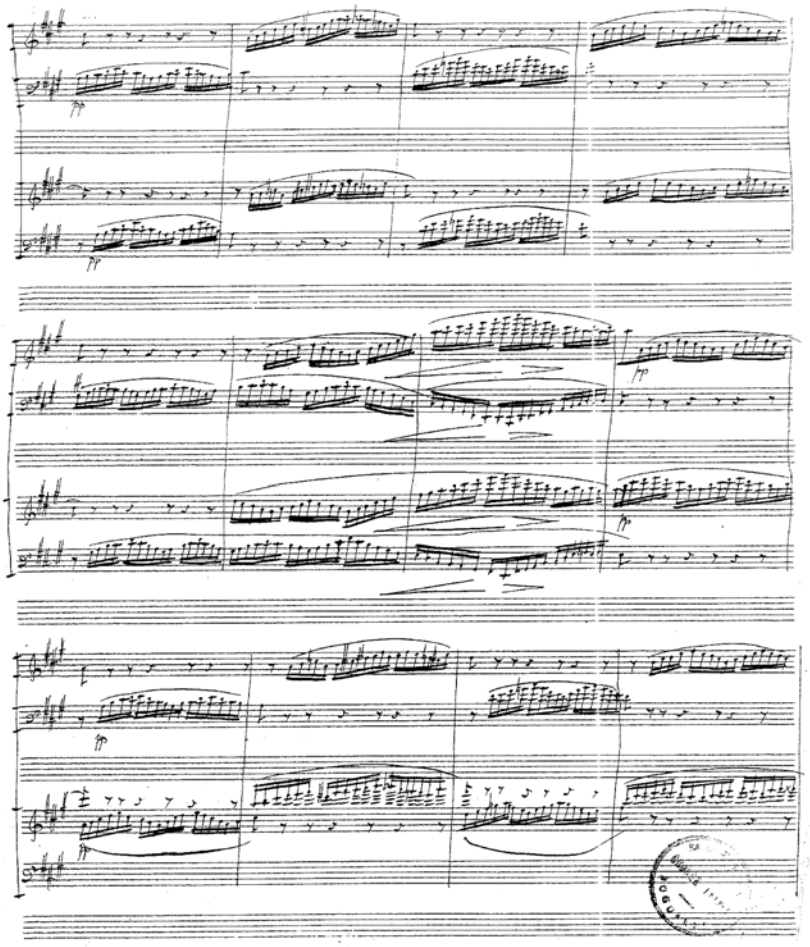


Abb. 14: George Enescu, Triofragment, A-Dur ab T. 37

Der *Chant Indon* (Ms. 2881, M29, 256) folgt dem Genre der von Fauré favorisierten „mélodie“ als Gegenstück zum deutschen Kunstlied.[68] Der sehr schlicht gehaltene Gesangspart wird begleitet durch Exotismen arabisch anmutender Tonfolgen, die an solche Bizets und Massenets erinnern, andererseits möglicherweise auch auf die modale Struktur der Melodik in Ravels *Boléro* hinweisen.

68 Vgl. zur Typologie von Faurés Melodies: Adalbert Grote, *A Brief Encounter. Anmerkungen zum Verhältnis Cajkovkijs zu Gabriel Fauré*, in: *Mitteilungen der Tschaikowsky-Gesellschaft* 22 (2015), S. 64 f.

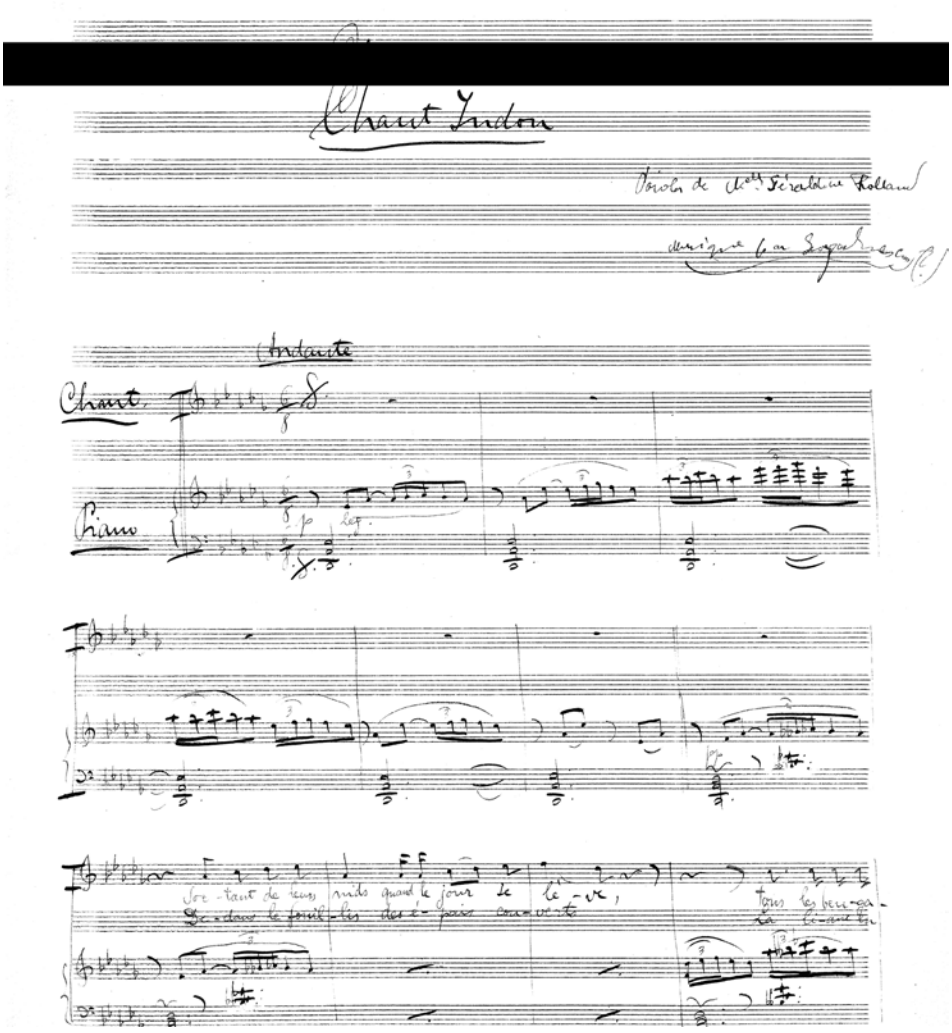


Abb. 15: George Enescu, *Chant Indon*

Pensée perdue (Ms.2879/a, M29/268a) benutzt im Klavierpart durchgehende doppelgriffige Dreiklangs- und Quintmixturen, wie sie auch in Faurés *Automne* op. 18,3 von 1878 vorkommen.

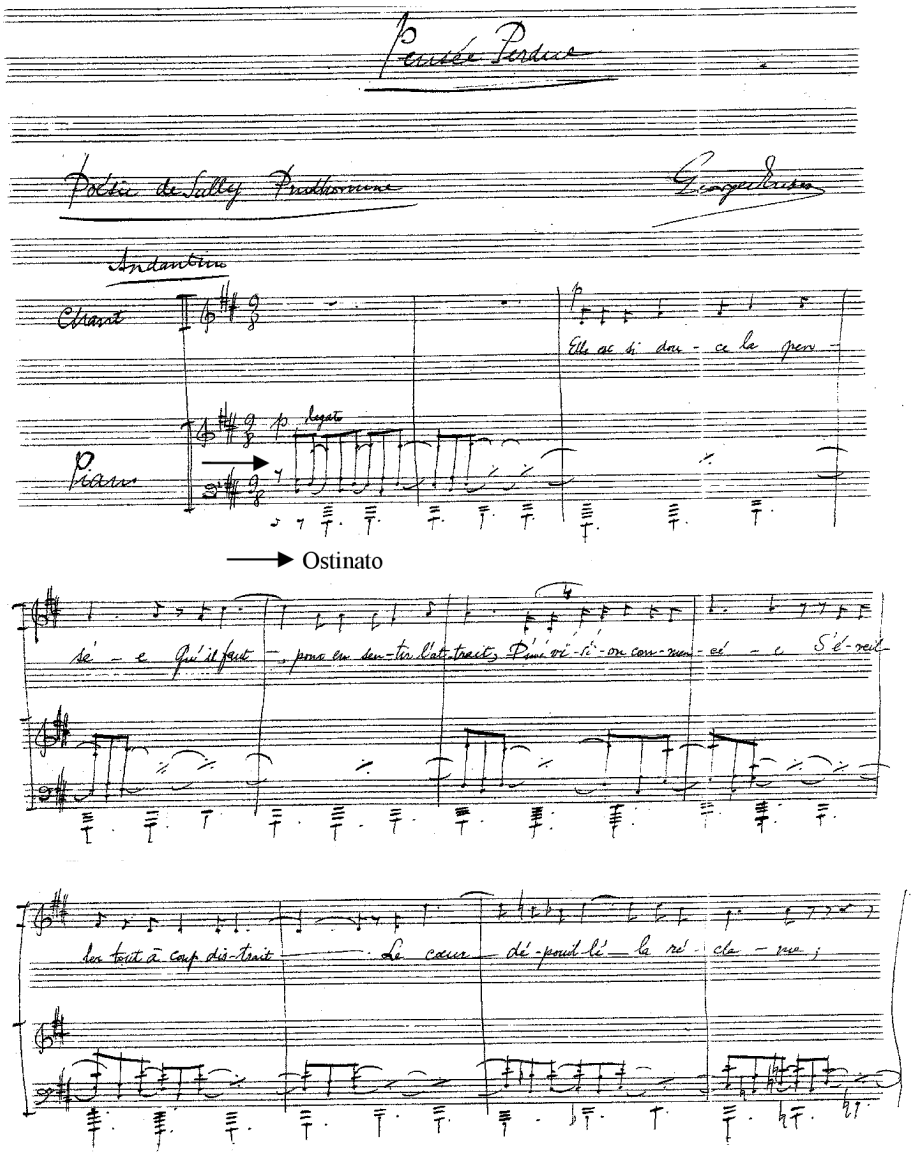


Abb. 16a: George Enescu, *Pensée Perdue*

Fauré
Automne

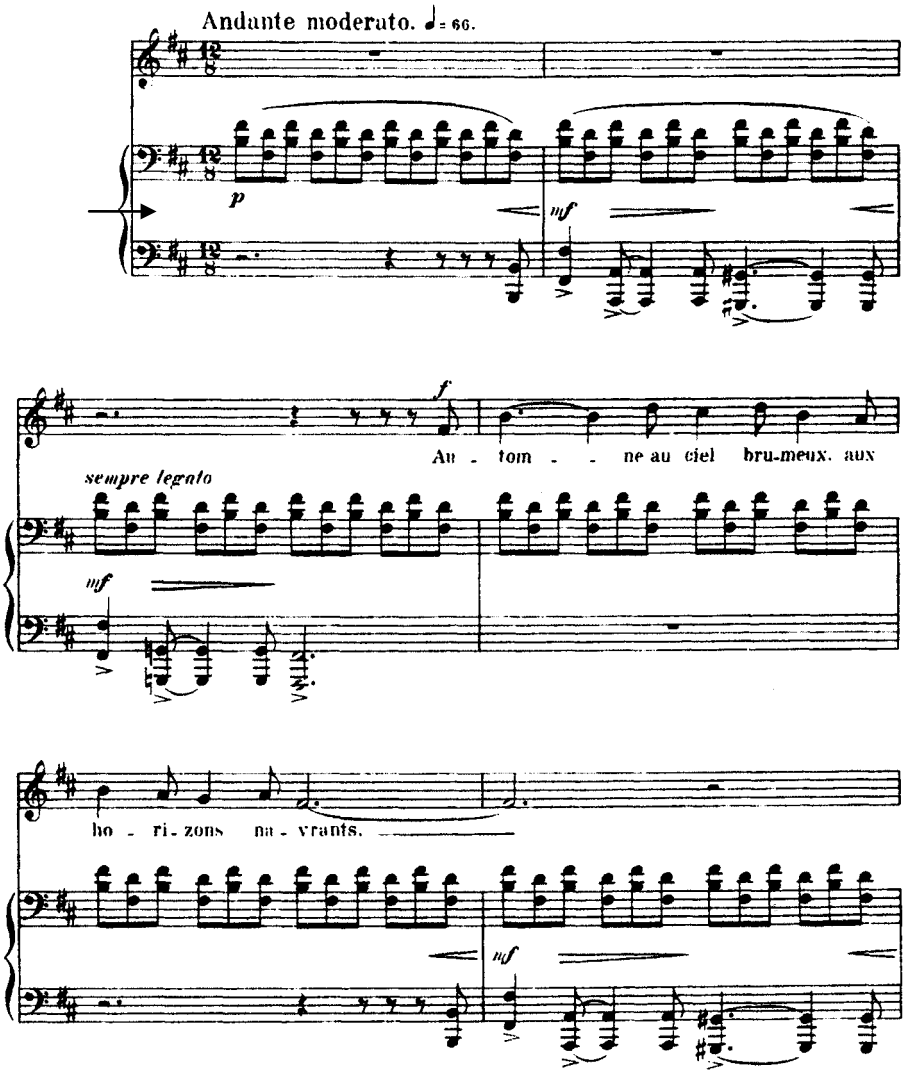


Abb. 16b: Gabriel Fauré, *Automne*

Enescus *Mélodies* op.4 unterscheiden sich stark von den Opusnummern op. 3 und 5. Alle drei Opusnummern sind wohl zu verstehen als eine Art Bestandsaufnahme für die Beherrschung des „französischen“ neben dem Bach’schen (op. 3) und romanti-

schen Stil (op. 5), bevor die zweite *Violinsonate* und das *Octuor* in Angriff genommen werden. Im Mittelteil des *Galop* op. 4, Nr. 2 zeigt sich eine schweifende Harmonik, wie sie auch für Fauré typisch ist und die in Faurés Liedzyklus *La Bonne Chanson* op. 61 (komponiert 1892–1894) ihren Höhepunkt findet.

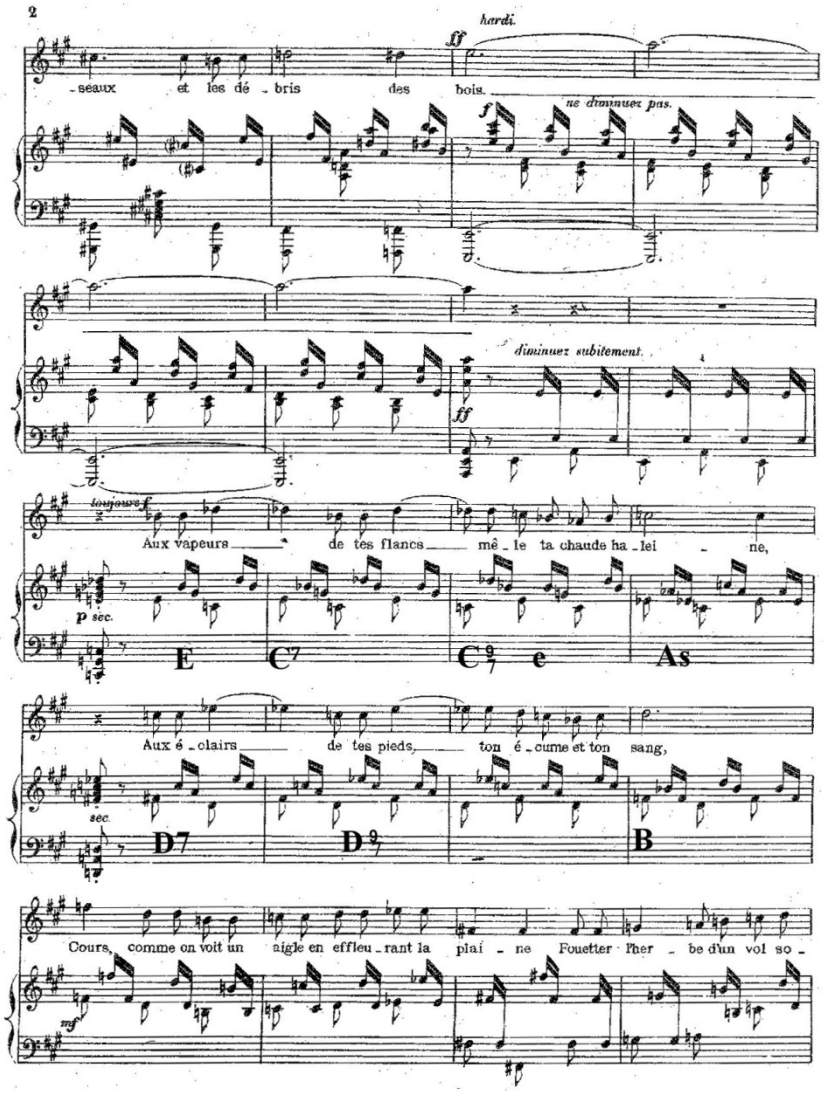


Abb. 17: George Enescu, *Galop* op. 4, Nr. 2

B) Durch scheinbaren Rekurs auf Fauré

Enescu hat offenbar in op. 5 das Konzept eines Variationszyklus aufgegriffen, aber nicht mit einem barocken oder Fauré'schen Idiom verbunden. Abgesehen von Nr. 2, der Fuge, assoziieren Thema und Variationen eher einen an Schumann oder Mendelssohn geschulten Stil. Mit der kunstvollen, chromatisch durchwirkten strengen dreistimmigen Kontrapunktik der II. Variation aus Faures op. 73 von 1895 kann der Zyklus Enescus noch nicht mithalten. Die von Malcolm dargestellte Beziehung zwischen beiden Werken scheint abwegig.[69]

Faurés *Nocturnes* und Enescus Gegenstück von 1907 verbinden eine Länge, die jedenfalls über diejenige Chopin'scher Nocturnes hinausgeht, wobei Enescus *Nocturne* jedoch in dieser Beziehung einen Superlativ darstellt.

Während Faurés Technik als eine Abstraktion eines ausladenden Liszt'schen Klaviersatzes mit kontrapunktischen Mitteln zu beschreiben ist,[70] steigert Enescu den Liszt'schen Typus in einer Weise, deren hypertroph mutativer Charakter wenige Jahre später beispielsweise auch in Skrjabins späten Klaviersonaten 4–10 (1911–14), wenn auch in gänzlich anderer Realisation, anzutreffen ist. Der von Enescu hier angewandte Nocturne-Typus mit weiten Begleitarpeggien gegenüber einer weit ausschwingenden Melodie findet sich bei Fauré nur vereinzelt, z. B. in der Des-Dur-Passage T. 120 ff. des *Nocturnes* Nr. 6.

Eher orientiert sich Enescu an Chopins *Nocturne* op. 27, 2. Abgesehen vom weit geringeren Grad und Umfang nehmen aber auch bei Chopin quasi-improvisatorische, chromatisch angereicherte Ligaturen im Verlauf zu, die das harmonische Begleitmuster immer mehr in den Hintergrund treten lassen. Enescu hat überdies wohl den Typus einer Doina mit ihren ebenfalls typischen Ligaturen vor Augen. Akkordmixturen in oberer Lage, aber mit einem völlig anderen Ausdrucksgehalt finden sich auch in Ravels *Le Gibet* aus *Gaspard de la nuit* (1906). Der Mittelteil weist auf eine herbere und düsterere Tonsprache Enescus hin, die im Spätwerk, z. B. in der ersten *Klaviersonate* op. 24 wieder erscheint, jedoch nicht typisch für Fauré'sche Ausdrucksmomente ist.[71]

C) Durch Auseinandersetzung mit sich selbst

Unisonogänge, Ostinatofiguren im Bass, aufsteigende Dreiklangsfiguren bei der Themenexposition und Wechselnotenmotive sind in Enescus Frühwerk immer wieder anzutreffen.

69 Malcolm, *Enescu*, S. 73.

70 Vgl. *Nocturne* Nr. 6, T. 63 ff.

71 Vgl. Adalbert Grote, *Die Nacht kreieren – nur ornamentieren?*, in: *Proceedings of the George Enescu International Musicology Symposium*, Bukarest 2013, S. 157–166.

Das Wechselnotenmotiv der 2. *Violinsonate* op. 6 taucht einerseits bereits im Klavierquintett von 1896, aber auch in einem Fragment einer *Violinsonate* D-Dur, (Ms. 2802/A (M10), 123) auf.

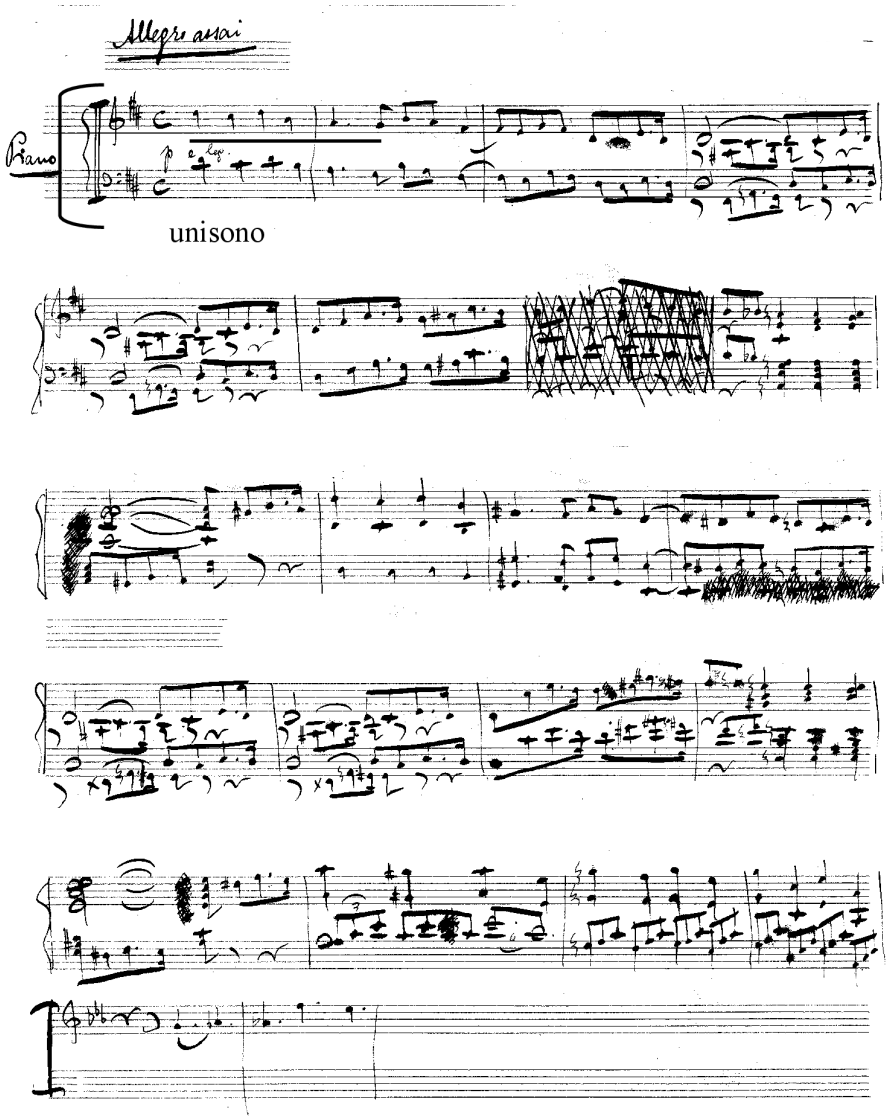


Abb. 18: George Enescu, Klaviersonatenfragment D-Dur, 2802

Überdies sind dort zwischen T. 1 und 14 zahlreiche Unisonogänge festzustellen. Ein Fragment einer Violinsonate B-Dur führt vom Beginn an eine ostinate Achtelfigur mit Wechselnoten im Bass. (Ms. 2803, p1 M11, Nr. 203)

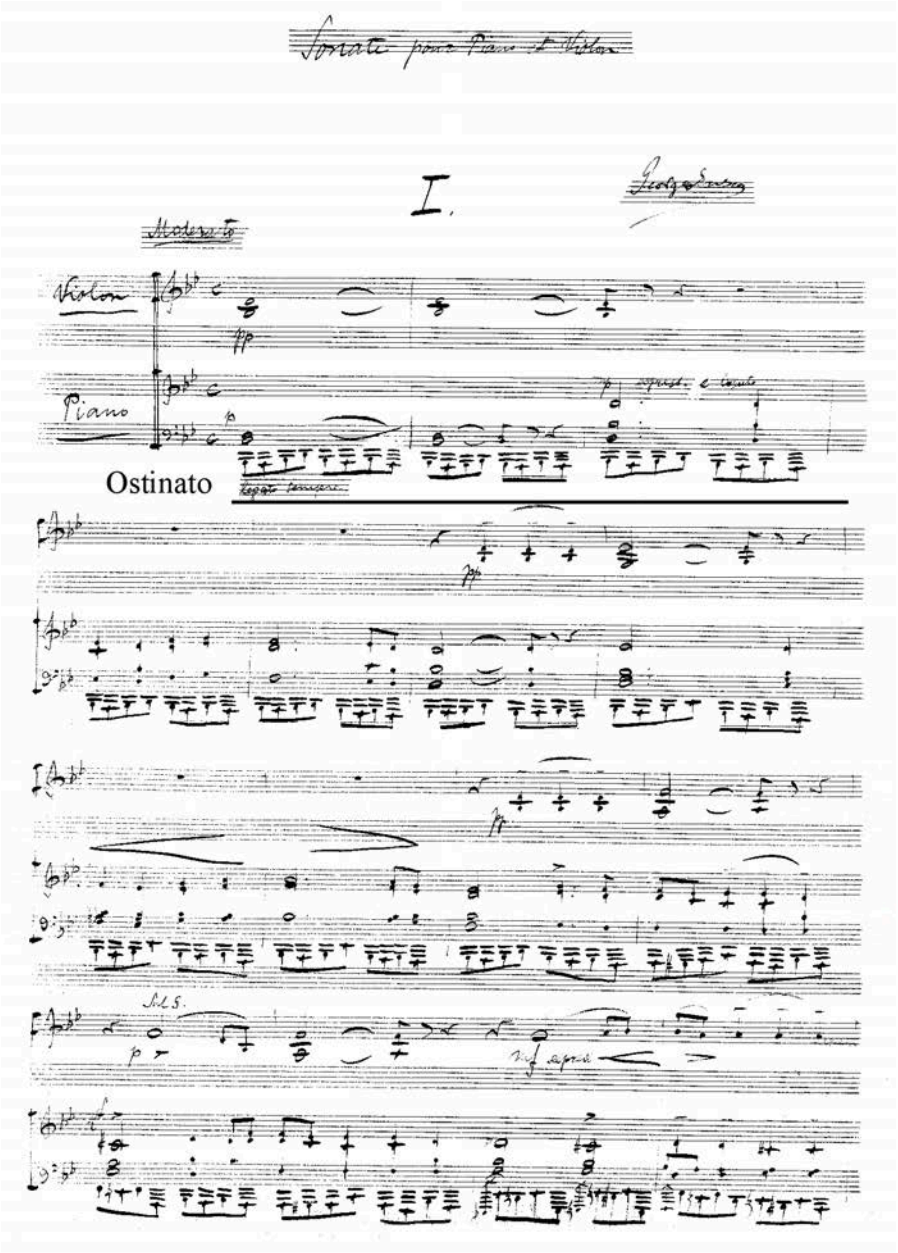


Abb. 19: George Enescu, Violinsonatenfragment g-Moll 2803

Eine aufsteigende Dreiklangsfigur in Kombination oder Fortsetzung von Ostinatofiguren im Bass mit harmonischer Ausweichung in die Mediante scheint vor der Komposition des *Octuor* ein thematischer Urtyp Enescus gewesen zu sein. Dies

wird an einem Quartettsatz (Ms. 2781 M11, 222) deutlich, der bereits 1893 in Wien entstand und dessen Fortsetzung ab T. 14 wiederum an das zur gleichen Zeit entstandene Sonatenfragment Enescus im Stile von Beethovens *Pathétique* erinnert. (s.o.)

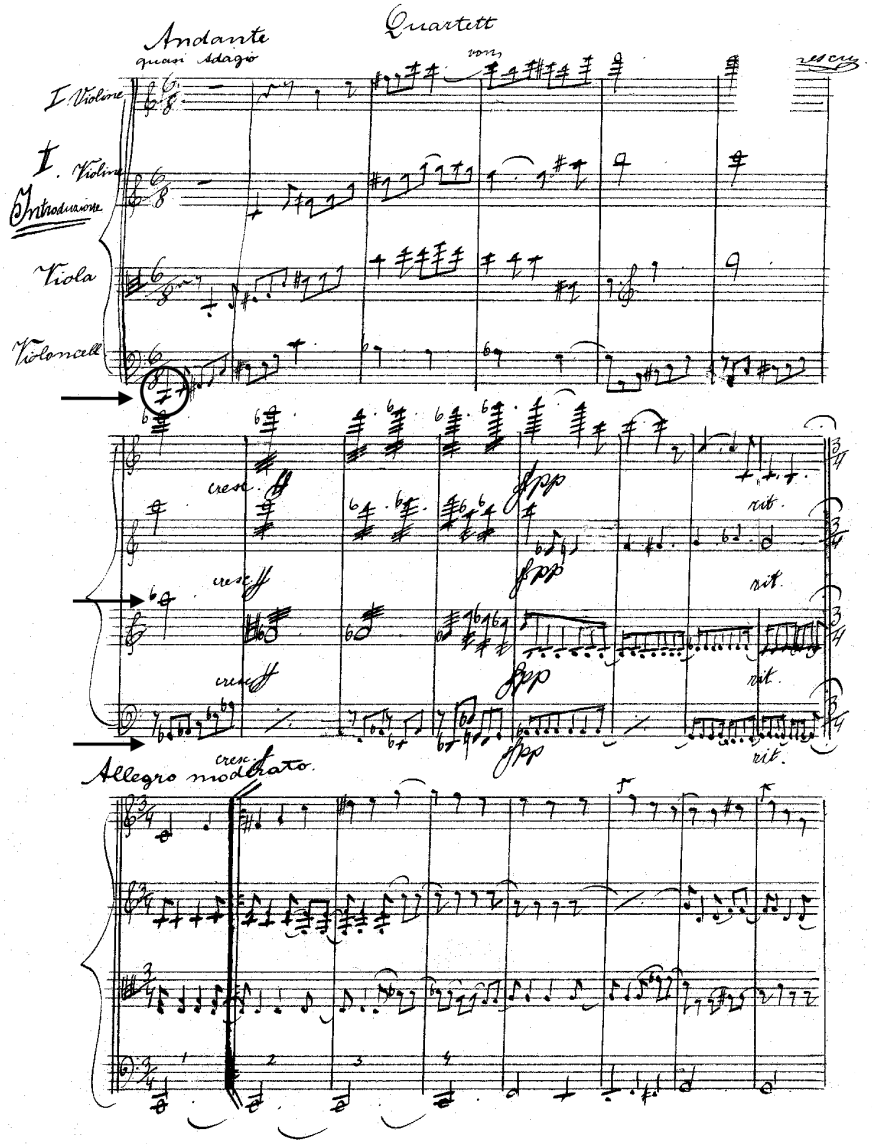


Abb. 20: George Enescu, Quartettsatz C-Dur 2781

Das Triofragment A-Dur folgt auch diesem Typus; ab T. 9 setzen Imitationen sowie eine Art Bass-Ostinato ein.

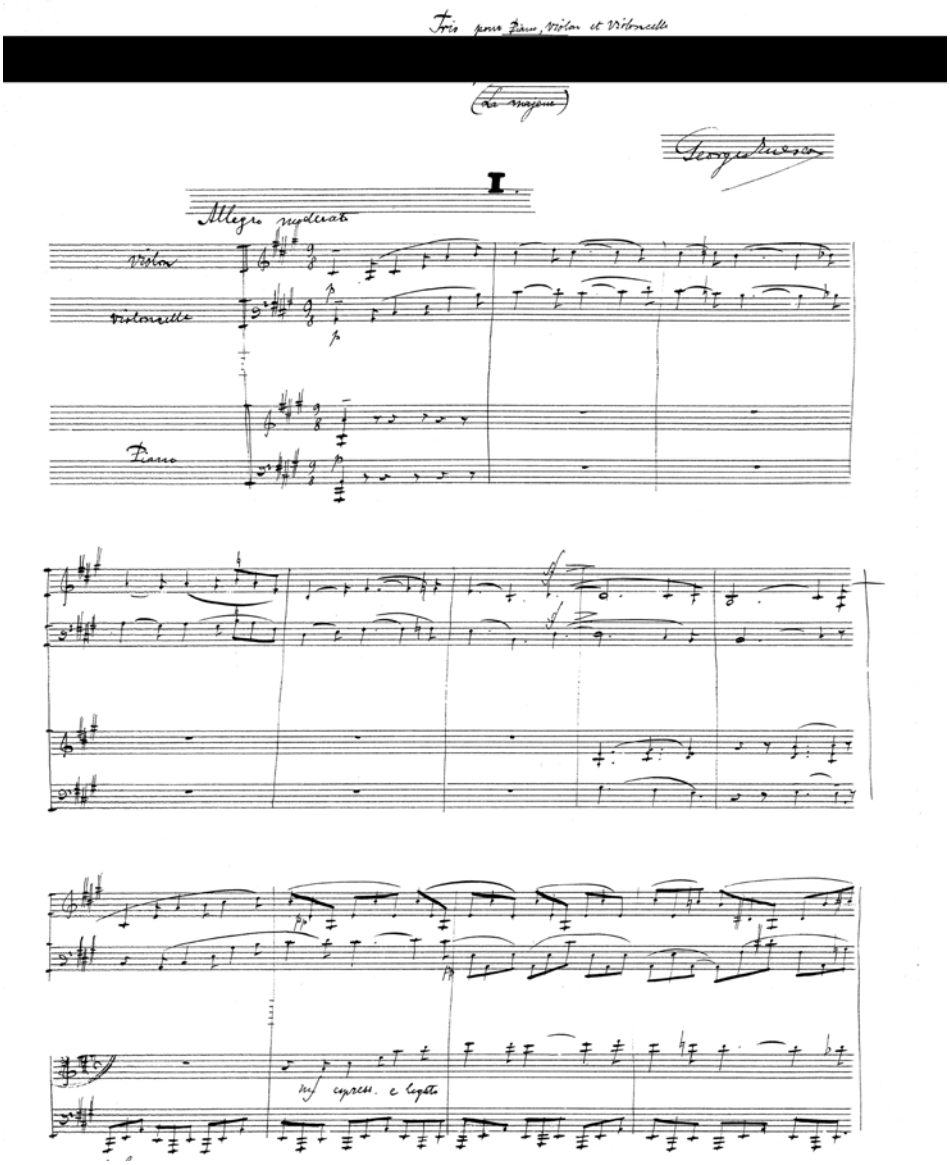


Abb. 21: George Enescu, Triofragment A-Dur

T. 18 wendet sich in die Mediante Cis-Dur.

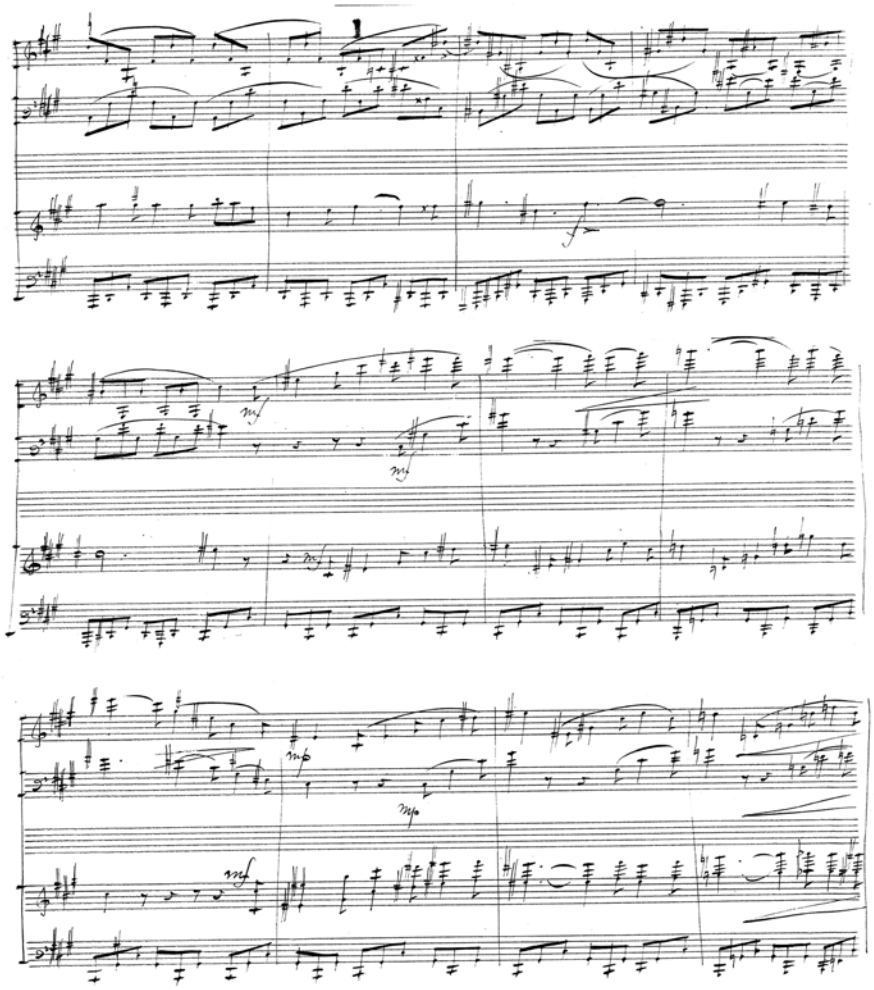


Abb. 22: George Enescu, Triofragment A-Dur

Auffällig sind viele chromatische Alterationen schon am Anfang des Themas T. 3ff. Das Fragment einer schon genannten *Violinsonate* B-Dur (Ms. 2803 p1 M11, 203) weist mit ihren Austerzungen auf die beiden *Violinsonaten* op. 2 und 6 hin. Das vermutlich 1898/99 geschriebene Quartettfragment (Ms. 2869, M29, 237) mit Entsprechungen zum *Octuor* wurde bereits behandelt.

Thematische Urtypen könnten bei Enescu auf Ausdrucksmittel mit hoher semantisch-identifikatorischer Bedeutung hinweisen, deren endgültige Gestalt zuerst über einen langen Zeitraum zu reifen beginnt. Scheinbar geschieht dies zuerst unabhängig von einer bestimmten Gattung, vollendet sich dann aber in einer endgültigen Gestalt mit exemplarischem Charakter.

Poetik

Gheorghe Firca

Enescus Universalität und Ethos

Nur die geografische Lage eines Gebietes kann mit einer gewissen Genauigkeit seinen Standort auf dem Kontinent bestimmen durch seinen Längen- und Breitengrad. Wenn es jedoch um geistige Merkmale geht, dann rückt bei einer geopolitischen Betrachtungsweise der menschliche Faktor in den Vordergrund. Einer solchen Betrachtungsweise können nur subjektive Kriterien, besonders politische, zugrundeliegen. Was Rumänien betrifft, befindet es sich, je nach Bezugspunkt, entweder im Osten des Kontinents oder im Südosten (daher auch seine Zugehörigkeit zum Balkan), manchmal sogar in Mitteleuropa. Aufgrund dieser unterschiedlichen Standpunkte haben sich verschiedene – nicht immer friedliche, oft hegemoniale – Interessen des habsburgischen, russischen oder osmanischen Reiches gegenüber Rumänien oder seinen Landesteilen bemerkbar gemacht.

Objektiver und in gewissem Maße desinteressierter als die geopolitische gestaltete sich die kulturelle Betrachtungsweise auf das moderne Rumänien (ich beziehe mich auf den rumänischen Nationalstaat, der etappenweise um die Wende zum 20. Jahrhundert entstanden ist) im Sinne der Ideologie eines Oswald Spenglers oder Wilhelm Worringers: Ideologien, die die Idee der Individualität des kollektiven Wesens und die Individualisierung seiner materiellen und geistigen Lebensformen vertreten haben.

Aus diesem Blickwinkel haben sich die kulturellen Gegebenheiten, einschließlich der musikalischen, aus den verschiedenen Regionen Rumäniens als unterschiedlich erwiesen. Während Transsilvanien und Banat – mit allem, was ihnen in Bezug zur westlichen modernen Musik eigen ist – zu Mitteleuropa zählten, haben sich die Moldau und die Walachei für die westlich orientierte Kultur entschieden als Folge eines beschleunigten Prozesses der Loslösung von orientalischen Einflüssen (osmanischen und balkanischen). Auch wenn in der musikalischen Landschaft dieser historischen Gebiete, bekannt als rumänische Fürstentümer (die zwischen 1881 und 1918 zum „Alten Königreich“ gehörten), der überlieferte Bestand der Volksmusik sowie die kirchliche Musik byzantinischer Tradition vorherrschend bleiben, wird sich das westliche Vorbild, das fast schon verpflichtend war in vielen anderen Bereichen der einheimischen Kunst und Kultur, auch im Bereich der Musik unverzüglich durchsetzen. Dies ist unter anderem dem Umstand zu verdanken, dass gegen Ende des 19. Jahrhunderts neben einer bedeutenden Anzahl von Künstlern und

Intellektuellen immer mehr rumänische Musiker ihr Studium in Zentren wie Paris, Wien, Rom, Prag, München, Leipzig usw. fortsetzten. Im Unterschied zum deutschen Einfluss, der in der Musik Transsilvaniens anhielt, auch nachdem es (nach 1918) zu Großrumänien gehörte, prägten die Musik im Alten Königreich gleichzeitig oder abwechselnd die französischen oder die deutschen Vorbilder, in manchen Fällen vorherrschend die französischen. Zur Entwicklung des Musiklebens in beiden Fürstentümern haben besonders deutsche Komponisten oder solche, die aus dem deutsch-österreichischen Gebiet stammen, darunter Alexander Flechtenmacher, Johann Andreas und Eduard Wachmann, Eduard Caudella, Ludovic Wiest, Eduard Hübsch, beigetragen.

In dieser in Europa fest verankerten Kulturlandschaft taucht meteorhaft George Enescu (1881–1955) auf. Sein angeborenes Talent – als Violinist war er ein wahres Wunderkind seiner Zeit – verbindet sich mit dem tief in ihm verborgenen Wunsch, Komponist zu werden. Bezeichnend in diesem Sinne ist die Tatsache, dass er erste Kontakte mit der „großen Musik" im Alter von sieben Jahren hatte, in Wien, wo er regelmäßig Violinunterricht bekam und etwas später ein Studium der Komposition aufnahm. Die „große Musik" war dort überall um ihn herum zu hören. Einen nachhaltigen Eindruck hinterließ in ihm sein Mitwirken als erster Geiger im Orchester des Wiener Konservatoriums in Anwesenheit und unter Leitung von Johannes Brahms. Brahms' Musik wird für Enescu mehr oder weniger bewusst ein wichtiges Leitbild im Komponieren. In Bezug auf Wagner notiert Enescu in seinen „Erinnerungen": „[…] je l'aime toujours. […] Dès ma dixième année, certains chromatismes wagneriens faisaient partie de mon système vasculaire."[1]

Als Enescu 13 Jahre alt war, schickte ihn sein Vater auf Anraten Joseph Hellmesbergers junior (Enescus Violinlehrer und Gastgeber in Wien) nach Paris – das andere große musikalische Zentrum jener Zeit. Ab dann (1894) wird Enescu alles aufnehmen, was die französische Musik an Wertvollem und Repräsentativem hervorgebracht hat. Dabei halfen ihm einerseits sein Studium am Pariser Konservatorium mit Jules Massenet und Gabriel Fauré (in dessen Klasse er Kollege mit Maurice Ravel war, mit dem ihn eine enge Freundschaft verband), andererseits sein unmittelbarer Kontakt mit der romantischen oder neueren französischen Musik. Die französische Atmosphäre, die Enescus Kompositionen ausstrahlen mit Verweisen auf Franck, Fauré oder, sehr diskret, auf Debussy, bedeutet nicht, dass er deren stilistische Ausdrucksformen direkt übernommen hat.

Enescu setzt sich als Komponist in einer Zeit durch, in der sich die rumänische Kompositionsschule zu konturieren begann und gleichzeitig die Anfänge ihrer Orientierung in Richtung Moderne markierte. Man kann behaupten, dass Enescus Bemühungen, eine eigene ethnisch-romantische musikalische Sprache zu schaffen, darin gipfelt, indem er aus der in jener Zeit sehr verbreiteten (städtischen) Volks-

1 Bernard Gavoty, *Les souvenirs de Georges Enesco*, Paris 1955, S. 57.

musik zitiert (wie es das *Rumänische Poem* op. 1 und die beiden *Rumänischen Rhapsodien* op. 11 Nr. 1 und 2 beweisen). Neue Perspektiven des nationalen Komponierens erschloss Enescu mit Werken, die er in den dritten, vierten und fünften Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts komponierte (die 3. *Sonate* für Klavier und Violine *im volkstümlichen rumänischen Charakter* op. 25 – 1926; die 3. *Orchestersuite Săteasca* op. 27 – 1939; *Kindheitsimpressionen* für Violine und Klavier op. 28 – 1940; *Konzertouvertüre mit Themen im volkstümlichen rumänischen Charakter* op. 32 – 1948), indem er eine imaginäre Folklore (nach dem bekannten Ausdruck von Serge Moreaux) bearbeitet. All diese Werke mit folkloristischen Tendenzen reihen sich ein in ähnliche Arbeiten zeitgenössischer „nationaler Komponisten" (Leoš Janáček, Jean Sibelius, Béla Bartók, Karol Szymanowski u. a.).

Parallel zu dieser national-folkloristischen Richtung folgt das Schaffen Enescus einer anderen, von Anfang an eingeschlagenen „universalen", besonders aussagefähigen Tendenz (zu erkennen unter anderen in den drei *Sinfonien*, im *Octuor*, im *Dixtuor*, in den *Klaviersonaten* oder in den *Sonaten* für Klavier und Violoncello, in den beiden *Streich-* und *Klavierquartetten*, im *Klavierquintett* oder in der *Kammersinfonie* für 12 Instrumente op. 33). Es ist ein Bereich, in der sich die unverwechselbare Persönlichkeit des Komponisten mit unglaublicher Vitalität zu erkennen gibt. Denn in diesen Werken gelingt es Enescu zu bündeln, was ihn an die stilistischen Strömungen und Orientierungen, die sich im damaligen Europa anbahnten oder schon etabliert hatten, annäherte. Man kann zum Beispiel von einem spezifischen Stil Enescus sprechen, der sich auf verschiedenen Ebenen der musikalischen Sprache zu erkennen gibt – auf thematischer Ebene, in der Mehrstimmigkeit oder im technischen Aufbau – wie im *Streichquartett* (komponiert 1900) oder in den Sinfonien, die alle zur großen postromantischen Familie gehören. Gleichzeitig kann man von einer sehr persönlichen Art sprechen, in der Enescu den Impressionismus Debussys oder den Neoklassizismus avant la lettre (im Verhältnis zum doktrinären europäischen Stil) „interpretiert" hat, zu erkennen in Werken wie den zwei *Orchestersuiten* (von 1903 bzw. 1915) oder in der *Suite* für Klavier op. 10 (1903). Über die lyrische Tragödie *Œdipe* äußerte Arthur Honegger, sie sei ein Werk absoluter Originalität, und über die Modernität im letzten Werk, der *Kammersinfonie* (1954), sagte man, sie sei das Ergebnis einer Symbiose zwischen dem modal-chromatischen Denken des Musikers und des fortschrittlich-chromatischen Denkens der Nachkriegszeit.

Der teilweise oder vorübergehende Kontakt Enescus mit der Spätromantik und dem Impressionismus hätte sein musikalisches Denken als Harmoniker prägen können. Eigentlich sah sich der Komponist selbst als Polyphoniker und das war er auch; dies ist großteils dem Unterricht in Kontrapunkt zu verdanken, den Enescu von André Gédalge erhielt (der George Enescu sehr schätzte, was die Übernahme einer Fuge des jungen Rumänen in sein Traktat über Kontrapunkt zeigt). Von ihm eignete sich Enescu seine Idee der Polyphonie an, die aus der Überlappung von Melodien resultiert, die nicht wie in Bachs Polyphonie unbedingt aus der Harmonik stammten oder

von dieser regiert wurden. Es war trotzdem eine Mehrstimmigkeit, deren melodische Teile anders zusammenwirkten als jene, die auf quasi vollständiger linearer Unabhängigkeit der Stimmen basierten, verwendet von Hindemith, Strawinsky oder von den polyphonen Überlappungen eines Darius Milhaud.

Was jedoch nur zu Enescu gehörte – und nicht in einer Schule gelernt werden konnte –, war die Vorrangstellung der Linie an sich. Der Komponist stammte aus einem Umfeld, in dem die Monodie eine vorherrschende Rolle spielte: Die Folklore, vorwiegend monodisch, und die religiöse byzantinische Musik, ausschließlich monodisch, seiner Heimat haben sein Gehör und seine musikalische Empfindsamkeit zweifellos tief geprägt. In einer seiner berühmten Kompositionen, dem *Prélude à l'unisson* aus der 1. *Suite* für Orchester, verbannt Enescu völlig die Dimension der Mehrstimmigkeit, die Begleitung. Ohne jedes Hindernis kann sich die melodische Linie entfalten, gleichzeitig verleiht er ihr anhand typischer Formeln, einschließlich des Takts, eine eigene modale Ausprägung. Wenn sich manchmal auch ein Gefühl der vertikalen Übereinstimmung einstellt, dann lassen sie uns an die Scheinpolyphonie (nach Ernst Kurth) aus Bachs Kompositionen für Solo-Violine denken (die der Violinist Enescu übrigens meisterhaft und immer auswendig interpretiert hat).

Die rumänische Musikwissenschaft hat sich mit großem Interesse der Kompositionstechnik Enescus angenommen, indem sie ihre Eigenheiten zu entziffern versuchte. Besonders der Melodieführung des Komponisten galten ihre Analysen, und dies aus leicht verständlichen Gründen. Diese selten diatonische Melodieführung wertet sowohl die späte europäische Chromatik aus (denken wir nur an die Vorlieben des Komponisten für die Chromatik Wagners) als auch die modal-chromatischen Intonationen – einschließlich der mikrotonalen (wie in der 3. *Sonate* für Klavier und Violine und in *Œdipe*) –, indem sie auf spezifisch ursprüngliche Formeln zurückgreift (die mit dem Begriff „diatonische Chromatik" definiert werden könnte). Solche Formeln führen, besonders in den letzten Arbeiten Enescus (2. *Streichquartett*, *Kammersinfonie*) zu einer Quasi-Verallgemeinerung der mehrstimmigen und melodischen Chromatik, mehr noch – wie Ştefan Niculescu in seiner Analyse der *Kammersinfonie* anmerkte –, sie führen zu einer Musik mit vorseriellem Anklängen, die die chromatischen zwölf Halbtöne einbeziehen.

Auch der Rhythmus ist nicht weniger individuell bei Enescu. Im Unterschied zu seinen zeitgenössischen rumänischen Kollegen wie auch zu Béla Bartók interessierte Enescu nicht die genaue Wiedergabe von Folklore-Gattungen, sondern Improvisationen in der Art einer Doina. Die Übertragung auf sein Schaffen, eine Flexibilität und Veränderbarkeit, typisch für das parlando-rubato der Folklore, macht Enescu zum bedeutendsten Vertreter – wenn nicht gar Begründer – des Rubato-Stils in der Musik des 20. Jahrhunderts. Die Folgen einer solchen Entscheidung in Bezug auf die Polyphonie des Komponisten sind nicht zu übersehen. Da er mit Überlappungen von Melodien arbeitet, die über eine freie Rhythmik verfügen, gleichzeitig aber die Notwendigkeit verspürt, sie in der einstimmigen Melodie zu verankern, gibt Enescu

das eine melodische Material in vielfältiger Weise wider. Die Idee der einen Melodie, virtuell gegeben, aber wahrnehmbar, bleibt im Subtext von Enescus Mehrstimmigkeit erhalten. Damit habe ich die berühmte und unverwechselbare Heterophonie Enescus definiert.

Im musikalischen Aufbau verwendet Enescu bewegliche Themen und impulsgebende Zellen. Seine Technik steht im Gegensatz zu den strengen Vorgaben der Pariser Schule (die zum Beispiel Vincent d'Indy vertrat), sie kann von der variationsreichen Modalität nicht getrennt werden und dies, weil die fortdauernde Umgestaltung – rhythmisch und melodisch, in der Heterophonie, in der Handhabung der modalen Strukturen – eine der Dominanten seines Komponierens ist.

Man kennt Enescus ironische Bemerkungen in Bezug auf die Verwunderung einiger Kritiker, die seine Art des Komponierens in keine bestimmte stilistische Kategorie einordnen konnten. Dies gilt als der beste Beweis für die Fähigkeit des Komponisten, sowohl auf traditionelle als auch auf neuere Musikrichtungen zurückzugreifen, alle „Informationen" von außen durch die Filter seiner Auffassung, seiner Sensibilität und Wertvorstellung zuzulassen, bewusst oder unbewusst. Als Komponist eigenständiger Werke verspürte Enescu im Gegensatz zu einigen seiner Zeitgenossen nie die Notwendigkeit, eine theoretische Plattform zu gründen. Dafür hat er – wie wir gesehen haben – aufgrund des reichen musikalischen Hintergrunds, der ihn mit seiner Heimat verband, Arbeitssysteme und Arbeitstechniken durchgesetzt, mit denen er (wie andere national denkenden Komponisten auch) die Musik der Moderne bereichert haben. Das Werk Enescus hat daher fast magisch die Aufmerksamkeit der jungen Generation nach 1950 auf sich gezogen, die sich inspirieren ließen von den Besonderheiten seiner Kompositionen, vor allem von jener der späteren Periode. Es ist nicht übertrieben, wenn wir die *Kammersinfonie* (die der in Rumänien geborene und inzwischen verstorbene Komponist György Ligeti als Enescus „wichtigste Partitur" bezeichnet hat) für Generationen nach Enescu, egal ob sie zur Avantgarde gehörten oder nicht, als wichtigen Ausgangspunkt betrachten und als eine – musikalische und nationale – unmissverständliche Ermutigung, sich als Künstler zu entwickeln und durchzusetzen.

Dies war für den Komponisten George Enescu, dessen künstlerische Überzeugung im Laufe seines gesamten Lebens von einer universellen Berufung geprägt war, und der gleichzeitig seinem Ethos treu blieb, keine Ideologie, sondern Teil seines empfindsamen geistigen Wesens: zum Vorteil eines originellen künstlerischen Ausdrucks.

(Aus dem Rumänischen übersetzt von Maria Herlo)

Dan Dediu

Enescu und die Synergie der Musik im Abendland – der kritische Romantiker

Viele Kulturphänomene erscheinen im Rückblick anders. Je mehr wir Abstand nehmen, desto besser sehen wir, können die historische Bedeutung eines Kulturphänomens besser einschätzen und somit auch das Wesentliche seiner Einflüsse auf die Zeitgenossen korrekter definieren. Dieses Gesetz gilt auch für das Werk einiger Komponisten. Ein fluktuierendes Image ist keineswegs von der Vergangenheit abhängig – denn die Tatsachen sind vollendet und die Musik ist geschrieben –, sondern der Gegenwart zuzuschreiben. Die Gegenwart schneidet nach ihrem Maß und ihren Interessen zurecht und (be)wertet neu oder ignoriert, sei es eine Epoche, ein Werk, eine Gruppierung oder eine Person.

Um mit den Begriffen Thomas Kuhns zu sprechen, gehen wir davon aus, dass das dominierende Paradigma, unter dem die Musik des beginnenden 20. Jahrhunderts rezipiert wurde, im Fortschrittsglauben wurzelte. Der Schematismus „Tradition versus Novum" wurde auf das Binom „Romantik versus Moderne" übertragen. So entstand auch das Konzept „Spätromantik" und die pejorativen Ableitungen „verspätete Romantik" oder – auf eine Person bezogen – „verspäteter Romantiker". Was ist jedoch ein „verspäteter Romantiker"? In Bezug auf was ist er „verspätet"? Im Verhältnis zur Novität der Moderne. Was ist das Neue an der Moderne? Der antiromantische Ausdruck, der mehrere Erscheinungsformen hat: „Expressionismus" (Schönberg), „Neobarock" und „Objektivität" (Hindemith), „Neoklassik" (Strawinsky, Prokofjew), „ausdrucksstarke Ausdruckslosigkeit" (Satie), „folkloristischer Vitalismus" (Granados, de Falla, Bartók). Es wird also deutlich, dass die Moderne nicht als Befürwortung einer bestimmten (und einzelnen) Ausdrucksweise definiert werden kann, sondern als Verneinung der romantischen.

Dadurch wird auch die Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten erklärbar. Folglich ist der verspätete Romantiker ein (Musik-)Schaffender, der sich der Mode und dem antiromantischen Konformismus seiner Zeit nicht beugt; stattdessen bleibt er der romantischen Ausdrucksweise verschrieben und riskiert somit leicht, als Epigone beurteilt zu werden.

Enescu wurde fälschlicherweise als verspäteter Romantiker eingestuft, und zwar wegen: a) des romantischen Lyrismus seiner Musik, b) der Entourage und c) des Wagner-Komplex'.

a) Die Musik Enescus hat in ihrem Kern einen romantischen Lyrismus – und das gerade in einer Zeit, als die Moderne im Begriff war, sich zur dominanten Ideologie zu etablieren und damit den romantischen Lyrismus bekämpfte. In der Auffassung der modernen Künstler galt jede Spur von romantischer Expressivität als „Überbleibsel" der entthronten ästhetischen Macht Romantik und damit bestenfalls als traditionalistisch (und als reaktionär ohnehin). Der Komponist wird von Grund aus nach dem Vorbild des revolutionären Künstlers wahrgenommen, einem Vorbild, das eindeutig im Wagnerismus wurzelt. Im Grunde genommen sind sowohl Debussy als auch Schönberg geistige Kinder Wagners, beide verstehen sich als Frondeure, sicherlich jeder in seiner jeweiligen kulturellen Umgebung (Frankreich bzw. Österreich). Debussy bricht mit Wagner hinsichtlich des musikalischen Materials und entscheidet sich für einen „klanglichen Hedonismus", der zum Markenzeichen der französischen Musik werden sollte. Schönberg vertieft andererseits die chromatische Vision Wagners (auch unter dem Einfluss von Richard Strauss' *Salome* und *Elektra*) und entscheidet sich für die „unbequemen Klänge".

b) Der Freundeskreis Enescus galt in der Epoche als der „harte Kern" der französischen Tradition im Sinne der Romantik. Es handelt sich um genau jene Komponisten, die die Nachkriegskritik als „verspätete Romantiker" bezeichnete: Chausson (der 1899 im Alter von 44 Jahren bei einem Fahrradunfall verunglückt, wird als ein Komponist mit einem intimen, sehr persönlichen Stil erachtet), Ysaÿe, d'Indy (mit der Bezeichnung „ein Konservativer unter dem klaren Einfluss Wagners" bedacht) und Florent Schmitt (der letzte war 1913 der „Anführer" der Anti-Strawinsky-Buhrufer während des Skandals um die Aufführung von *Le Sacre du Printemps*).

c) Der Wagner-Komplex könnte folgendermaßen definiert werden: Er ist die Faszination und der Einfluss der Wagnerschen Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die knappe und treffende Formulierung „Wagner French composers" für die oben erwähnten Komponisten (einschließlich Enescu) stammt von Noel Malcolm und gilt für Chausson, Schmitt und einige Werke Enescus. Gleichwohl ist diese Bezeichnung unzulänglich, weil sie die Originalität und Authentizität Enescus verkennt. Enescu ausschließlich am Wagner'schen Paradigma zu messen, tut insbesondere seinen Spätwerken Unrecht.

Betrachten wir kurz, was Pierre Boulez über seine Attacke von 1948 auf die Musik Alban Bergs nachträglich sagte:

> „tout le romantisme m'agaçait là profondément, et notamment pour une raison tout à fait extérieure, l'environnement social. Dans cette période difficile où on niait la valeur de Schönberg et beaucoup plus encore celle de Webern, le seule compositeur de l'école de Vienne retenu comme justifiable était Berg parce que, disait-on, il était ‚humain', parce que c'était le ‚seul-qui-écrivait-de-la-musique', parce qu'il s'occupait de ‚l'expression' etc."

Die kriegerische Auseinandersetzung Boulez' mit dem Romanti(zi)smus, den er für heutige Verhältnisse als unzulässig erachtet, entschärft sich zusehends, als er das *Kammerkonzert* Alban Bergs entdeckt:

> „j'ai vu qu'il y avait bien autre chose en Berg que cette espèce de romantisme facile à saisir au premier abord. Et, de découverte en découverte, ce qui m'a passioné au fur et à mesure, c'est la complexité de cet esprit: le nombre de références à soi-même, l'intrication de sa construction musicale, l'ésotérisme même de beaucoup de références, densité de la texture, tout cet univers qui est en perpétuel mouvement et qui ne cesse de tourner sur lui-même, cela est absolument fascinant. C'est un univers qui n'est jamais fini, un univers toujours en expansion, un univers si profond, si dense et si riche, et qui implique une telle connaisance de l'œuvre pour l'analyser, qu'on peut y revenir quatre ou cinq fois; il s'y trouve des références extrêmement fugitives qui ne s'aperçoivent qu'à la troisième ou à la quatrième lecture."

Dieselben Worte passen ebensogut zu Enescus 3. *Sinfonie*, *Vox Maris* oder dem *Streichquartett* in G. Daher stellt sich die Frage: Wie kann man das Gedankenschema überwinden, das besagt, Romantik sei im 20. Jahrhundert gleich Anachronismus? Durch Entdeckung der Komplexität. Wenn ein Musikwerk eine gewisse Komplexität erreicht, dann bewahrt es seine Gültigkeit, selbst wenn es den romantischen Lyrismus aufweist. Woraus setzt sich jedoch diese Komplexität nach Boulez zusammen? Selbstbezogenheit, Dichte, ständige Beweglichkeit, labyrinthische Gestaltung, was insgesamt heißt, dass das betreffende Musikwerk aus gleichermaßen kritischer wie kryptischer Arbeit entsteht. Die aus der Reflexion über die musikalischen Mittel und aus der Verschlüsselung der Inhalte resultierende Komplexität kann auch als polyvalenter Vorgang mit unterschiedlichen Deutungsansätzen verstanden werden.

Die Komplexität eines Musikwerkes kommt stets aus der kritischen Haltung gegenüber Konzepten wie „Schönheit" und Spannung. Es ist dies der Fall in der Musik Enescus, der auf Exzess und lyrische Hochspannung setzt.

Im heutigen Zeitgeschehen, wenn Pathos zusehends durch „Hightech" sein kraftvolles Comeback feiert, brauchen wir ein neues Paradigma, um die Musik Enescus besser verstehen zu können. Dieses neue Verständnismodell dürfen wir einen „kritischen Romantismus" nennen und als eine „moderne, reflektierte und gefilterte Form der romantischen Sensibilität" definieren.

Bei Enescu sieht man die bewusste Filterung des Materials schon in der Ausarbeitung der Partituren. Das 2. *Streichquartett* und seine vielen Zwischenstadien bis zur Endfassung oder *Vox Maris* sind schlüssige Beispiele für die Arbeitsweise des Komponisten im Sinne einer Vertiefung der Klangsubstanz und ihrer Semantik. Die Schichten in Enescus Musik grenzen gelegentlich an Saturation, aufgrund der polyphonen Dichte des Diskurses. Folglich kann man sagen, dass seine Musik klangli-

che „Dickichte" – und nicht „Lichtungen" – verkörpert. Es ist eine Musik im ständig fragenden Tonfall, die keine Eindeutigkeit verträgt, Naivität verachtet und überdies immun gegenüber musikalischem Humor oder tänzerischem Charakter ist.

In seinen Spätwerken zeugt Enescu von ungebändigter Kraft, der Atem des romantischen Gefühls wird ständig von „Zweifel" begleitet. Seine Musik erhält dadurch neue lyrische Qualitäten. Es geht nicht – wie bei Rachmaninow – um „Lyrismus um des Lyrismus willen". Rachmaninows Melodie entsteht wie ein Tsunami, eine riesige Meereswelle, im Inneren, und überflutet alles in nicht enden wollenden Strömen. Die Romantik Rachmaninows hat etwas aus dem Wesen des Orgasmus inne, sie ist ein ständig wachsendes Schönheitsdelirium, ein Ohrenschmaus für die Hörer schlechthin. Vielleicht liegt hier die Erklärung der Tatsache, dass ein „verspäteter Romantiker" wie Rachmaninow nach wie vor in aller Welt gespielt und geliebt wird.

Enescus Lyrismus ist im Gegenteil von Zweifel befallen, über die eigene Stellung unglücklich, ein „Lyrismus gegen den Lyrismus". Seine bevorzugtee Methode ist die reductio ad absurdum. Durch seine exzessive Ausbreitung zweifelt er gleichwohl den romantischen Lyrismus an, als ob er seine Konsequenzen ins Absurde treiben würde. Bei Enescu haben wir es mit einer Romantismus-Überschwemmung zu tun, in einer Maßlosigkeit, die die Romantik kritisch unterwandert und aufhebt; dies jedoch nicht durch den Explosionskult – wie bei Richard Strauss – sondern im Gegenteil, durch Implosion.

Den Gestus der Romantik nicht gänzlich ablegen könnend, vollzieht Enescu eine permanente Raffinierung desselben; er vermittelt durch die Überlagerungen und Gegensätze der vielfachen Klangschichten die Semantik von Zweifel und lyrischer Implosion. Obwohl Enescus Formkonstruktionen sehr solide sind – *Œdipe*, 2. und 3. *Sinfonie*, *Vox Maris*, *Ouvertüre im rumänischen Volkscharakter*, *Quintett* in d-Moll, 3. *Sonate* für Klavier und Violine – basieren sie nicht auf Wiederholung, sondern eher auf kontinuierlicher Variation, einer Kompositionstechnik, die von Brahms stammt. Er findet stets etwas Neues, denn er ist ein Gegner des *Mechanismus*. Er ist ein „antimechanistischer" Komponist par excellence und dadurch vielleicht auch so schwer zu rezipieren. Unser Gehör ist an Perzeptionsreflexe gewöhnt, die die leichte Wahrnehmung von einfachen Mechanismen ermöglichen. Enescu macht es uns eben nicht leicht: In seiner Musik begegnen wir auf Schritt und Tritt neuen Einfällen, ständig ändert die Musik chamäleonartig ihre Farbe. Keine identischen Sequenzen, keine gleiche Harmonik, keine sich wiederholende Melodie: Alles ändert sich unentwegt, befindet sich im Fließen. Die Musik ist immer in komplexen kaleidoskopischen Strukturen verhüllt. Hier wiederum passen Boulez' Worte perfekt, in denen er einem musikalischen Kunstwerk abverlangt, „wie ein Labyrinth, in dem man sich verirrt" und „geheimnisvoll" zu sein. Enescus Kunst ist geheimnisvoll, weil sie die Diskussion um die verwendete Musiksprache transzendiert. Tonale, modale oder atonale Vokabeln, heterophone oder hyperpolyphone Syntax sind nur die Bausteine, die der Musik die Fokussierung auf die höhere

Ebene der Spannung und des Widerstands des Klangmaterials in zeitlich breiteren Abschnitten des Musikflusses ermöglichen. Gerade diese Aspekte sind fast unerforscht. Wie realisiert Enescu seine Kulminationen? Wie verlässt er diese Höhepunkte? Wie rhythmisiert er die Spannungshöhen und -tiefen? Wie viele Klangschichten verwendet er und wie setzen sich diese zusammen? Welche sind die Parameter der Zeitgewichtungen und wie kann man sie in seinen unterschiedlichen Werken messen? Eines wird deutlich: Wenn wir versuchen, Enescus Musik aus der hier vorgeschlagenen Perspektive des „kritischen Romantismus" zu verstehen, stellen wir fest, dass unser Bild über die Stellung und Funktion seiner Musik viel sinnvoller wird. Somit kann man auch die Existenz einer romantischen Ader postulieren, die mit der Moderne nicht verschwindet, sondern als Attitüde für die Rettung der groß angelegten Formen aus der Tradition (Wagner, Strauss, Bruckner und Mahler) erhalten bleibt und sich der Brahms'schen Durchführungslogik verschreibt – im Gegensatz zur Fragmentierung eines Strawinsky, der Miniaturisierung der Zweiten Wiener Schule (Schönberg, Webern) und dem Glauben, aleatorischen Gebilden Sinn einflößen zu können (Varèse, Ives).

Wenn, wie Lutosławski behauptete, Albert Roussel es schaffte, die symphonischen Formen der deutschen Romantik mit dem harmonischen Vokabular des französischen Impressionismus zu verschmelzen, kann man von Enescu auch sagen, dass er dieser doppelten Synergie eine exotische Melodik hinzufügt, die der traditionellen rumänischen Musik entnommen ist. Dies lässt die Strukturen seiner Musik noch komplexer erscheinen und macht das Unverwechselbare daran aus. Übrigens können einige Elemente aus Enescus Musik als Brücke zu den Spätwerken Lutoslawskis betrachtet werden, der in seiner 3. *Sinfonie* auf ein Stilem aus den ersten Takten von Enescus *Prélude à l'unisson* zurückgreift. Etwas aus der Sensibilität Enescus vermag auch im Klangfluss der Musik Dutilleux' bemerkbar zu sein.

Sicherlich handelt es sich hier nicht um eine direkte Beeinflussung, sondern um die gemeinsame Ader des „kritischen Romantismus", der sich zu Zeiten der Moderne verstecken musste und sich während des gesamten 20. Jahrhunderts in unterschiedlichen Formen zu verkappen wusste, um die eigenen Werte des Ausdrucks und des Formenbaus zu retten. Groß angelegte Orchesterwerke („large scale form") haben heute erneut Erfolg, spektakulär inszenierte Epen und Erzählungen feiern heute – sowohl als Literatur als auch als Kino – ein grandioses Comeback. Die Werke eines Wolfgang Rihm (*Vers une Symphonie fleuve*), Krzysztof Penderecki, Tōru Takemitsu, Tristan Murail, James Macmillan, Magnus Lindberg u. a. sind durch den gemeinsamen Nenner der „geräumigen Form" und der „Durchführungslogik" bemerkenswert, beide grundlegende Wesenszüge des – hier provisorisch so genannten – „kritischen Romantismus".

(Aus dem Rumänischen übersetzt von Sorin Georgescu)

Alexandru Leahu

Stilistische Absorption und originelle Transfiguration in Enescus Poetik

In Hegels dialektischer Vision über den Fortschritt der Künste, vom symbolischen Stadium durch das klassische hindurch bis zum romantischen Stadium, ist das Maß der Durchsetzung der Macht, die von Innerlichkeit über die Äußerlichkeit errungen wird, das wesentliche Kriterium.

Wir wollen eine kurze Übersicht über die Reihe von Bildern vorschlagen, bei deren Betrachtung wir bemerken können, wie die allmähliche Absorption der Wirklichkeitswerte in ausgesuchten Richtungen, in denen sich Auswahl-Achsen und Werthierarchien bilden, welche die Saturation sowie die Inkandeszenz des internen Mediums offenbaren, wobei gleichzeitig das Wirklichkeitsrepertoire sub specie künstlerischer Kreativität umfunktioniert wird.

Der Blick auf die Heilige Stadt Jerusalem vom Ölberg aus zeigt eine erste Form der Selektion mittels der rhapsodischen Reihe der 13 repräsentativen Denkmäler. Ein anderer panoramaartiger Blick, diesmal auf die Stadt Sevilla, bietet in einer faszinierenden Farbzusammenstellung, gleich einem alten Kupferstich, einzig eine Gruppierung der renommierten Denkmäler, die problemlos wiederzuerkennen sind (Arena de toros, Giralda, Alcazar).

Die hervorgehende Qualität des Künstlerischen bestätigt die Auffassung des Sprachwissenschaftlers Roman Jakobson über die Projektion der Selektionsachse auf die Kombinationsachse und suggeriert einen ersten Sieg gegen „photographische“ Abbildbarkeit. Eine echte Malerei, benannt „mittelalterliche Stadt“ (!), von Karl Friedrich Schinkel, stellt eine traumartige Transfiguration von etwas dar, was die Stadt Prag sein könnte, wobei das ostentative Motiv eines Domes als vorrangiges Element erfassbar ist.

In Kandinskys Bild *Kirche in Murnau* ist die Reminiszenz der Silhouette, die der Titel suggeriert, in die luxuriöse Koloristik des Hintergrunds eingetaucht, der kaum noch etwas mit einer präexistenten Wirklichkeit zu tun hat. Es besteht aus bildlichen Eigenschaften, die der Maler ausgewählt hat und die dem visionären Bestand, dem „Farben-Sammelbecken“ weiterer Werke zugeführt werden. In einer anderen pikturalen Perspektive, die auf Pieter Brueghel (den Älteren) zurückgeht, sind hinter den abbildhaft-allegorischen Gruppen von zunächst zwölf flämischen

Sprichwörtern weitere etwa 120 bildmäßig kodifizierte flämische Redensarten auf eine illusionäre Wirklichkeit projiziert, die als (stadt-)landschaftlicher Hintergrund dient. Doch deren eingehende Dekodierung spielt kaum mehr eine Rolle für den künstlerischen Wert des Bildes.

In Messiaens Kompositionen finden wir eine Vielfalt von personalisierten Rhythmen, die den 120 indischen Tala entnommen sind. Auch hier ist das Wiedererkennen von deren Benennung oder der 33 der *Turangalîla-Sinfonie* nicht von wesentlicher Bedeutung. In den Kompositionen von Aurel Stroe, unseres Kollegen und Zeitgenossen, koexistiert gleichzeitig eine Vielfalt authentischer rumänischer Volkslieder – in *Canto II* zum Beispiel –, es gibt sogar Klangsysteme, die verschiedenen Kulturen und Epochen angehören. Nur das gesamte Ergebnis ist aber bestimmend für die Originalität der ästhetischen Wirkung.

Hier ein paar Beispiele für die Verlagerung des Koordinationszentrums der Bilder aus der Sphäre des Realen in die Sphäre des Idealen. Es ist klar, dass man auf einen Komponisten wie Enescu, welcher über sich selbst behauptet, „meine Natur neigt zu ständigem Träumen […] es gibt keine Unterbrechung in meinem inneren Traum, […] ich arbeite an meinem Arbeitstisch, um ihn deutlicher zu machen und seine Form zu klären […], mein Leben ist ein Traum und der Traum ist mein ganzes Leben“, nicht die Kriterien der Analyse anwenden kann, welche heutzutage eine Feinheit und einen Präzisionsgrad erreicht haben, die vorher schwer vorstellbar waren. Im Gegensatz zur Vergänglichkeit des Traumes und seiner schnellen Auflösung war das Gedächtnis des Musikers wohl ein wirkliches Wunder. Er hörte ein einziges Mal eine Sinfonie und vermochte sie anschließend Note für Note niederzuschreiben. Er reiste im Zug neben Bartók, blätterte zum ersten Mal in der Partitur der Sonate, die sie zusammen auf der Bühne aufführen sollten. Dort spielte sie dann Enescu auswendig!

Der Umfang und die Tiefe des inneren Horizonts, in welchen sich die musikalischen Eindrücke und deren vielfältige Reverberationen einschrieben, bezeugten die Existenz eines inneren Vorrats, der in der Art eines „thematischen Reservoirs“ funktionierte; dieses übertraf oft um vieles durch seinen Umfang den Bedarf zur Komposition des jeweiligen Werkes. Dort wurden Selektionen prägnanter Formeln durchgeführt, wie etwa jene im Finale der 3. *Sonate* in fis-Moll für Klavier; letzteres wird aus dem völlig unpersönlichen Hintergrund der Tonfortschreitungen der einführenden Bewegung generiert. Es bildete sich der quasi-improvisierende und doch den „rumänischen Volkscharakter“ vollkommen assimilierende Diskurs heraus, so wie ihn auch der Untertitel der 3. *Sonate* für Klavier und Violine führt.

Kein folkloristisches Idiom kann einen bestimmten Anteil aus einem solchen Diskurs für sich allein beanspruchen, denn hier finden Motiv-Koagulationen mit Symbolwert statt, oder es erfolgt die Überflutung weiterer Oberflächen durch einen kontinuierlichen Strom mit Eigenschaften von Singbarkeit und affektiver Geladenheit. Diese können auf Melopeen zurückgeführt werden und weisen eine Verwandtschaft

zur Doina auf, die dem orientalischen Maqam ähnelt. Die Bevorzugung der langsamen Bewegungen durch Enescu, welche am besten seine meditative und introspektive Natur widerspiegeln, führt im Falle mancher Kompositionen vom Typ der Sonate, wo gewöhnlich das konstruktive Bewusstsein den Vorrang hat, zu sonderbaren Merkmalen.

Ein Beispiel: Ähnlich wie im *Streichquartett* cis-Moll op. 131 von Beethoven, wo eine poetische Ursprunglinie in allen sieben Bewegungen wiederkehrt und wo der mittlere Teil, der IV. Teil in A-Dur, das tatsächliche Reservoir zu sein scheint, welches durch seine Variationen alle anderen schwankenden Erscheinungen der „Urlinie" speist, ist in der 3. *Sonate* für Klavier von Enescu die Verwandtschaft der drei Bewegungen ein Effekt der Extraktion jener Hypostasen, die fähig sind, dem gut umrissenen konzentrierten Thematismus der extremen, schnellen, linearen Bewegungen entgegenzukommen, gerade aus dem thematischen Speicher der langsamen Bewegung, die ein starkes Variations- und Emotionspotential beinhaltet.

Im Zusammenhang mit der emotionalen Aufladung von Segmenten, die einer Belastung zum Zwecke der Erhöhung ihrer Elastizität ausgesetzt werden, ist die berühmt gewordene Übung von Stanislawski aufschlussreich. Er veranlasste die Schauspieler auf die Bühne zu treten und stellte ihnen bloß ein elliptisches Satzfragment als Wortmaterial zur Verfügung – etwa „heute Abend". Sie sollten das durch die Intonation so nuancieren, dass eine ganze Vielfalt von glaubwürdigen Hypostasen entstand, die auch entsprechend von den Zuschauern rezipiert werden konnten.

In Enescus Werk finden wir Segmente – wie etwa im langsamen Teil des *Streichquartetts* op. 22, wo die Spannung von der Entwicklung des Motivs, welches Vermutungen, Ausrufe auszusenden scheint, geschaffen wird; sie können im Geiste der „expressiven Funktion der Sprache" Roman Jakobsons aufgefasst werden, umso mehr sie sich durch eine Art von „Interjektionen" auszeichnen.

Am entgegengesetzten Pol steht ein Merkmal der spezifischen musikalischen „Poetik" von Enescu; sie ist dadurch gekennzeichnet, dass eine heterophone Koexistenz der Linien zustande kommt, die einander nachzuahmen scheinen, und zwar in einer Art von Gleichzeitigkeit ungleicher Phasen der jeweiligen Mäander. Sie bringen – wie in einem synoptischen Blick auf die eigene Vergangenheit (Enescu behauptet, für ihn sei alles Wiedererinnerung) – eine analoge Reaktion hervor. Die je nach den verschiedenen Altersstufen und/oder Zeitschichten, in denen sich das Ereignis kundtut, verlängert oder verkürzt wird. Die Komposition *Vox Maris*, die allegorische Geschichte eines Schiffbruchs, ist das aussagenreichste Beispiel für das, was der Komponist Tiberiu Olah die „enescianische Polyheterophonie" nannte. Auch Liszt, dessen musikalische Kunst auf die Zusammenführung aller Kunstarten gerichtet war, legte Zeugnis ab über die Fähigkeiten einer unterbewussten Erfahrungsform zur organischen Verwandlung von Eindrücken aus dem Bereich der bildenden Künste oder der Dichtung, die in musikalische Formen umgewandelt

wurden; letztere bleiben von den ästhetischen Erregungen geprägt, die seine *Années de pèlerinage* begleiteten.

Diese Vorgänge der Aufnahme und Umwandlung bestätigen die Auffassung von Aristoteles, dass die Kunst sich auf Dinge bezieht, die es geben kann oder nicht, doch deren Urheberschaft in der gestaltenden Person und nicht in der gestalteten Sache selbst liegt. Beethoven hat behauptet, dass sich das Wesen der künftigen Werke im Augenblick der Erleuchtung zeige und Enescu sprach – wie es zuweilen auch Dichter taten – von einer inneren Resonanz, die dem schöpferischen Akt zuvorkomme. Dabei würden alle Zustände und Bilder zusammenschmelzen und musikalisch werden. Angesichts dieser Äußerungen, dürfen wir die Hypothese nahelegen – die ähnlich auch von Physikern aufgestellt wurde – dass es im Universum so etwas wie ein „fundamentales Feld" gibt.

Der Komponist Ivan Wyschnegradsky verwendet den Begriff „Pansonorität". Diese Art, sich die Klangwelt vorzustellen, beruht darauf, dass man von einem Kontinuum ausgeht – einem Allklang, der sich auf dem Grund aller Musik befindet. Diese grundlegende Klangwelt strahlt eine Art von Wirklichkeit aus, die aber keine akustische Wirklichkeit ist, da sich sonst unendlich viele physikalische Töne gleichzeitig in ihr vereinigen müssten. Sie hat aber alle Verwandlungen der musikalischen Sprache angeregt, wobei seit dem Mittelalter bis heute das „pansonore" Bewusstsein sich tief unterscheidet von jenem, das durch die Gesetze der akustischen Resonanz geprägt ist. Die Gesetze der inneren Resonanz, die das Schaffen des hochbegabten, ja genialen Musikers beherrscht, erwirbt eine Spezifik, die sich bei Enescu als „Panvokalismus" äußert.

Der Hintergrund von Enescus Kompositionen weist eine maximale Ausdehnung und Kontinuität auf und wird von seinem Schöpfer als Widerhall von Stimmen empfunden. Sie heißen die Stimmen der Steppe, die Stimmen der Natur, die Stimmen des Meeres – sie sind gleichzeitig Titel von Werken, aber auch Ausdruck einer einzigen Stimme, jener des Schöpfers, der fähig ist, so wie in dem *Carillon nocturne* selbst die starre Welt der Instrumente und der Stoffe ihrer Bestandteile zu beseelen.

Bei Enescus wandelt sich „Pansonorität" zu „Panvokalität" und kann in einer allegorischen Darstellung eingefangen werden, die sich völlig den homogenen und unpersönlichen Strukturen der stochastischen Musik entgegenstellt. In einer graphischen Darstellung der stimmlichen Emission, im „Wald" von Formanten-Reihen mit variablen Längen, können wir uns die Dichte der aus verschiedenen Wirklichkeitswelten stammenden Selektionsachsen vorstellen, die aber auf einen gleichbleibenden klanglichen Maßstab übergeleitet worden sind. Gerade die Einzigartigkeit dieser Reliefspitzen gestattet das sichere Wiedererkennen nicht nur des emittierten Vokals, sondern auch der Stimme des Emittenten. Das ist auch der Fall, wenn uns Teile der Musik spontan die „Stimme" Mozarts, Schuberts oder Strawinskys suggerieren.

Welch anderer Sieg gegen die Äußerlichkeit kann einer derartigen Personalisierung der „Pansonorität“ gleichkommen als jene, die Hegel veranlasste zu sagen, dass die Stimme von akustischem Standpunkt aus den idealen Klang darstellt, der alle Eigenschaften der Spielinstrumente in sich vereint, so dass er sie als ideale Ganzheit empfiehlt? Er vergisst nicht zu sagen, dass die menschliche Stimme auch als Widerhall des Atems hörbar wird, als Ton, der von der Innerlichkeit beherrscht wird, als Ausdruck ihrer unmittelbaren Herrschaft! Und wenn Heraklit behauptete, dass der Daimon des Menschen sein Schicksal sei, wenn Hegel meinte, dass die Stimme des Menschen seine Seele selbst sei, so bewährt sich Enescus Traum in seinen „Stimmen“.

Corneliu Dan Georgescu

Enescus „musikalische Zeit“

Die musikalische Zeit kann linear, direktioniert, zyklisch, spiralförmig, punktuell, granuliert, pulsierend, flach, aufgehoben, kondensiert, expandiert usw. sein, und man kann über ihre Stabilität, Kontinuität, Tiefe („Poly-Temporalität“) sprechen, über ihre Wahrnehmung als Prozess oder Epiphanie. Es gibt wenige Begriffe in der zeitgenössischen Musikwissenschaft, die – auf einer metaphorischen Ebene – so überfordert sind.

Die um die Zeitdimension der Musik kreisenden Diskussionen scheinen sich meist auf Sonderfälle zu konzentrieren. Jede Periode, jeder Komponist, vielleicht jede Komposition oder jedes Segment einer Komposition könnten uns ein besonderes Zeitgefühl vermitteln, welches eine eigene, praktisch einzigartige Beschreibung erforderte. Oft ist die Rede nur von einer raffinierteren Betrachtungsweise des Rhythmus, der Agogik und insbesondere der Form, die aus einem speziellen Gesichtspunkt untersucht und mit Hilfe einer besonderen Terminologie beschrieben werden – was zu einer ebenfalls speziellen Art von Spekulation führen kann. Das außergewöhnliche Interesse für dieses Gebiet, mindestens in den letzten Jahrzehnten, ist auf jeden Fall beträchtlich, und die entsprechende Literatur immens. Gregor Herzfeld zitiert die Bibliografie von Jonathan D. Kramer, die 1985 – ohne komplett zu sein – 32 Seiten umfasste, eine Bibliografie, die heute längst überschritten ist.[1] Die einzige Chance, durch diese Unmenge von Informationen, Bedeutungen und Interpretationen durchzublicken, ist – selbstverständlich, nachdem diese wahrgenommen wurden –, sie zeitweise „in Klammern zu setzen“ und sowohl die Domäne eines neuen Ansatzes als auch die benutzte Terminologie so eindeutig wie möglich zu definieren und von den anderen abzugrenzen.

So ist das Objekt meiner jetzigen Forschung die Feststellung derjenigen Strukturen in der Musik Enescus, die uns berechtigen würden, von einer speziellen musikalischen Zeit bei ihm zu sprechen. Zu diesem Zweck werde ich im Folgenden einige Begriffe benutzen, die meist aus der Psychologie stammen und angepasst wurden,

1 Gregor Herzfeld, *Zeit und Epiphanie. Zeit in der experimentellen amerikanischen Musik von Charles Ives bis La Monte Young*, Stuttgart, 2007.

wie die *Wahrnehmung der Dauer und der Aneinanderreihung der Ereignisse*, die *Änderung eines Ereignisses*, der *Wartezustand*, die *Rolle des Gedächtnisses*.[2]

In einem 1979 veröffentlichten Text habe ich den Ausdruck *atemporelle Musik* („musique atemporelle“) verwendet[3] und in einem anderen Beitrag die Begriffe *iteratives* bzw. *progressives architektonisches Bauprinzip*.[4] Diese Prinzipien sollten das Gleichgewicht zwischen dem „Alten“ und dem „Neuen“ beim Aufbau einer musikalischen Form regeln. Da die Mehrheit der hier verwendeten Begriffe selbsterklärend oder Teil des Konzeptes der *atemporellen Musik* sind, werde ich mich hier auf eine konzise Definition dieses letzteren begrenzen.

Schon Aristoteles sagte, dass „ohne Änderung keine Zeit existiere“,[5] und Bergson behauptete, dass die Änderung, die Bewegung, das Substantiellste, das Dauerhafteste auf der Welt bedeute.[6] Synthetisch formuliert, die *atemporelle Musik* würde auf einer besonderen Betrachtung dieses zentralen Punktes der Zeitwahrnehmung beruhen bzw. auf einer *speziellen Regie der Änderungen*, die im Kontext einer musikalischen Form hervortreten, mit dem beabsichtigten Zweck, die *normale Zeitwahrnehmung auf der Ebene der Wahrnehmung der Dauer und der Ordnung der Ereignisse zu verzerren*. So wird bewusst eine direktionierte Dramaturgie der Musikideen vermieden, eine *Löschung der Zeitstützpunkte* (der *perspektivischen Punkte*, die für eine *Orientierung in der Zeit* unentbehrlich sind: so die Annäherung an eine *labyrinthische Zeit*) vorangetrieben, ein *Abtrennen der Strukturen vom Kontext* durch extreme Dauer, Wiederholungen oder *flexible syntaktische Artikulationen* vorgezogen. Der wesentliche Zustand der Dauerwahrnehmung, der *Wartezustand*, kann auf verschiedenen Ebenen wirken: Man kann auf das Ende eines Klanges oder eines Segments, auf das Wiederkehren eines bekannten Materials, auf die Auflösung einer Kadenz warten, auf eine absteigende nach einer aufsteigenden Linie (im Prinzip, nach Symmetrien, Kompensierungen), man versucht, die wahrgenommenen Ereignisse zu *messen* und zu *ordnen*. Was das Gedächtnis anbelangt, so identifiziert das *Kurzzeitgedächtnis* Konfigurationen, während das (reflektierende) *Langzeitgedächtnis* versucht, die *Vergangenheit zu rekonstruieren* und die *Zukunft vorauszuahnen*, also eine *Zeit-Topologie* aufzubauen. Solche Reaktionen sind erschwert oder werden unmöglich, wenn die Ereignisse ungenügend voneinander differenziert oder ihre Dauern zu ausgedehnt sind. So könnte man das Missverständnis der *atemporellen Musik* bzw. die Enttäuschung in den Reihen eines Publi-

2 Paul Fraisse, *Psychologie du temps*, Paris ^{2}1967.

3 Corneliu Dan Georgescu, *Considérations sur une „musique atemporelle“*, in: *Revue roumaine d'Histoire de l'Art*, Band XVI, Bukarest 1979, S. 35–42.

4 Corneliu Dan Georgescu, *A Study of Musical Archetypes (II). The Iterative Building Principle*, in: *Revue roumaine d'Histoire de l'Art*, Band XXII, Bukarest 1985, S. 49–54.

5 Aristote, *Physique* (I–IV), Band 1, Paris, 1926, S. 3.

6 Henry Bergson, *Die Wahrnehmung der Veränderung*, zitiert nach: Eva-Maria Houben, *Die Aufhebung der Zeit*, Stuttgart 1992, S. 29.

kums mit Bezug auf diese Musik erklären, eines Publikums, das ausschließlich in der Tradition der westlichen direktionierten Musik aufgewachsen ist. Man könnte über die statuarischen oder allgemein räumlichen Qualitäten dieser Musik reden, über die Installierung eines ekstatischen, kontemplativen Zustandes, über die Platzierung ihrer Strukturen außerhalb einer temporellen logischen Ordnung – wie in der alogischen Welt des Unbewusstseins oder des Traumes, die sie teilweise widerspiegeln würde. Dahlhaus sagt, das Programm einer Musik ziele darauf, die Inkohärenz ihrer Form zu motivieren:[7] Die *atemporelle Musik* setzt eben eine besondere Kohärenz der Form voraus, ist sogar das Gegenteil jeder Musik-Anekdotik. Nota bene: *Monotonie* wird hiermit nicht abwertend verstanden, im Gegenteil, sie ist die Hauptqualität dieser Musik, und das ästhetische Niveau wird vorausgesetzt.

Die *atemporelle Musik* stellt den extremen Fall der Idee der „Aufhebung der Zeit“ dar, eine Idee, die wie ein Refrain erscheint, jedes Mal wenn man über musikalische Zeit spricht. Selbstverständlich wird somit nicht die objektive, physikalische Zeit gemeint (*temps mesuré* bei Bergson) – eine Zeit, die von der Klangerzeugung bis hin zur Rhythmusorganisation, Formentfaltung, Aufführung oder Wahrnehmung der Klänge in der Musik inbegriffen ist, – sondern die subjektive psychologische Zeit (*temps vecu* bei Bergson). Und dies betrifft bei weitem nicht nur die moderne Musik: von Perotinus zu Bach, Beethoven, Schubert, Berlioz, Debussy findet man sehr unterschiedliche und subtile Modalitäten einer „Aufhebung der Zeit“ (Schnebel und Houben beschreiben vielfältige Prozeduren von Störungen des „normalen“ Zeitlaufs sowohl in der modernen als auch in der klassischen Musik).[8] Grundsätzlich kann jede langsame, ruhige, majestätische Musik, die keine großen Kontraste zwischen Ideen, keine Kulminationen oder nur milde *crescendi* und *diminuendi* kennt, ein bestimmtes Gefühl des „Sich-selbst-Vergessens“ provozieren; hiermit wäre die Rede aber nur von einer sehr allgemeinen Bedeutung des Begriffs *Atemporalität*. Einen ähnlichen Effekt kann auch eine *moto perpetuo*-Bewegung hervorrufen, in der die Kontinuität der Zeit eben durch keine Unregelmäßigkeiten gestört wird. Aber auch die Unterbrechung eines musikalischen Flusses (durch Hiatus, Collagen, Überraschungen aller Art), einige harmonische Ambiguitäten, das Auflösen und Rekomponieren eines Materials usw. beweisen, dass das Spiel mit dem Zeitfaktor keine rein moderne Erfindung ist. Das Moderne dabei ist vielleicht nur das bewusste, intensive, systematische Behandeln dieser Aspekte der *allgemeinen Atemporalität*. Aber die *strenge Bedeutung der Atemporalität* – eine Situation, in der die Prozeduren der Distorsion der Zeitwahrnehmung konsequent angewendet werden – existiert in der musikalischen Wirklichkeit viel seltener als das gewöhnliche Ansprechen dieser Problematik es suggerieren wollte, sogar in der neuesten Musik. Andererseits ist dies kein ausschließlich musikalisches Phänomen, wir tref-

7 Carl Dahlhaus, *Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs* (1978), zitiert nach Eva-Maria Houben, *Die Aufhebung der Zeit*, S. 161.

8 Dieter Schnebel, *Auf der Suche nach der befreiten Zeit*, München 1979, S. 69–88.

fen es – außer in Film oder Literatur – überall im alltäglichen Leben so wie die Distorsion der Raumwahrnehmung (die optischen Illusionen). Es geht in allen Fällen um psychophysikalische Interpretationen einiger objektiver Daten. Eine besondere Situation erscheint dann, wenn die Wahrnehmung selbst Konfigurationen herstellt, die als solche in der Wirklichkeit nicht existieren, wie im Falle einer absoluten Monotonie – z. B. die psychoakustischen Illusionen bei Steve Reich[9] – oder einer Interferenz der Stimuli (*resulting patterns*), sowohl auditiv als auch visuell – wie im afrikanischen *hoquetus*, bei Ligeti oder in der Op-Art.[10]

Unter welchen Bedingungen könnte man aber über etwas Eigenartiges, Spezifisches im Bereich der musikalischen Zeit mit Bezug auf das Werk eines bestimmten Komponisten reden? Anscheinend immer, wenn wir die zahlreichen zu diesem Zweck ausgeführten Analysen in Betracht ziehen. Wann könnte man aber über jene außergewöhnliche Situation sprechen, die als „Aufhebung der Zeit“ bezeichnet wird? Wir sollten versuchen, gewisse typische Extremfälle aus dem Gesichtspunkt der Betrachtung der Zeit in der Musik zu definieren, und in diesem Zusammenhang eine Typologie jener unterschiedlichen Situationen beschreiben, die auftreten können.

Es ist offensichtlich, dass sowohl die extreme „Armut“ als auch der extreme „Reichtum“ der Information zu demselben Ergebnis führen: Die Erwartung ist gleichermaßen aufgehoben, wenn der Wahrscheinlichkeitsgrad der Erscheinung einer Idee *eins* oder *null* ist, also die Escheinung *absolut sicher* oder *unmöglich* ist. Man könnte hier das *temporelle Modell von La Monte Young* („eternal music“, verwandte Begriffe: Yoga, Singularität, Existenz, Parmenides), auf der anderen Seite das *temporelle Modell von John Cage* erkennen („Musik der Umwandlungen“, verwandte Begriffe: Zen, Multiplizierung, Bewegung, Heraklit),[11] wobei beide zu *Atemporalität* führen. Ebenfalls zu *Atemporalität* führen die non-repetitiven Modelle von Feldman und Brown („extreme Rarefaktion“) oder Stockhausen und Hespos („Moment-Form”).[12] Eine temporelle Typologie sollte aber der zyklischen Zeit einer radikal repetitiven Musik (wie im Gamelan oder bei LaMonte Young) die direktionierte Zeit der europäischen klassischen Musik (von Bach bis Mahler) entgegensetzen. Im ersten Fall (Young) *wird* die Musik nicht, sie *ist*; und die Begriffe der Zeit als Prozess oder Epiphanie konvergieren in einer „eternal epiphanie“.[13] In der klassischen westlichen Musik dagegen ist das Werden, der teleologische Aspekt, grundlegend. Aus einer archetypischen Perspektive scheinen in diesen Situationen das *iterative*, bzw. das *progressive* Aufbauprinzip zu dominieren. In der Wirklichkeit benutzt jede Musik aber beide Prinzipien in einem eigenen Gleichgewicht. Ein treffendes Beispiel wäre eine Wagnersche Sequenz: Die Musik schreitet kontinuier-

9 Steve Reich, *Writings about Music*, New York 1974.
10 Cyril Barrett, *Op Art*, London 1971.
11 Vgl. Herzfeld, *Zeit und Epiphanie*.
12 Eva-Maria Houben, *Die Aufhebung der Zeit*, S. 196 f.
13 Vgl. Herzfeld, *Zeit und Epiphanie*.

lich durch neue Transpositionen voran, das transponierte Pattern ist aber wiederholt – *Progression* und *Reiteration* sind gleichermaßen vorhanden. Falls die Sequenzierung unendlich wäre – theoretisch eine Möglichkeit –, würde sie reine Wiederholung werden und insofern keine Erwartung wecken: *progressio* ist in *iteratio* einbegriffen oder wird *iteratio*. Nach dem Abschließen eines solchen Segments wird normalerweise neues Material eingeführt und somit die Erwartung reaktiviert. Diese Erwartung hat aber auch im Falle einer neuen Transposition funktioniert, nachdem die Wiederholung eines Patterns akzeptiert wurde; sie kann sich also auf mehreren Ebenen manifestieren. Die Strukturen der funktional-tonalen Harmonik, stets im Substrat einer klassischen Musik präsent wie der Modulationsplan des Quintenzirkels, sind in ihrem Hauptwesen zyklisch, aber ihre „Konkretisierung“ durch „originelles“ rhythmisch-melodisches Material ist normalerweise direktioniert. Übliche Wiederholungen sind ebenfalls die Reprise einer Sonatenform, eines Rondos, einer strophischen Form, die „Übernahme“ auf einer anderen Ebene, wie die der syntaktischen Kategorie, das Thema einer Passacaglia oder ein „Thema mit Variationen“, wo die „versteckte“ oder offene Wiederholung selbstverständlich ist. In gewissen Situationen könnte man über die „Tiefe der Zeit“ sprechen (*deep time*);[14] dieser Gesichtspunkt könnte uns ermöglichen, unterschiedliche synchronisierte oder nicht synchronisierte Zeitebenen zu betrachten. Selbst die serielle Musik – Symbol der Non-Wiederholung – akzeptiert die Repetition der zwölf Töne: Webern betrachtete die Variation als Wiederholung.[15] Also kann die direktionierte Musik die Wiederholung nicht vermeiden. Aber auch die repetitive Musik kann das Werden nicht komplett vermeiden. Beispiele könnten Kompositionen von Riley, Glass, Reich sein, anscheinend pur repetitive Musik, die aber entweder eine langsame, kaum wahrnehmbare, oft evolutive Änderung oder eine konsequent erneuerte Alternanz der Überlagerung der musikalischen Linien enthalten, z. B. in einem *shifting-phase*-Prozess. Andere eindeutige Beispiele der statischen Musik – wie im Nō-Theater, Maqām, Rāga-ālāpa, Gamelan oder bei Satie, Varèse, Feldman oder in der „techno“-Musik – verwenden in einer eigenen Weise neben Wiederholungen bestimmte progressive Elemente auf unterschiedlichen Ebenen. Es ist klar, dass *atemporelle* Segmente in eine direktionierte Musik gelegentlich eingefügt werden können oder umgekehrt. Durch diese letzten Bemerkungen wollte ich die Aussage begründen, dass die Metapher der Zeitaufhebung nicht ausschließlich der modernen Musik zugewiesen werden darf, aber auch, dass die Untersuchung ihrer verschiedenen Manifestationsformen weniger von den manchmal phantasievollen Deklarationen einiger Komponisten als von der Analyse der objektiven Strukturdaten der entsprechenden Musik ausgehen sollte.

14 Vgl. Garry L. Brodhead, *Metapher and Deep Time in Music*, in: *Time and Process. Interdisciplinary Issues* (= *The Study of Time VII*), Connecticut 1993, S. 167–184.

15 Anton Webern, *Der Weg zur neuen Musik*, Wien 1960.

Die Definition einer spezifischen musikalischen Zeit bei Enescu – eine Idee, die direkt oder indirekt von den meisten seiner Forscher berührt wird – sollte sein ganzes Werk in Betracht ziehen, den Akzent jedoch auf einige spezielle Fälle setzen, die ihrerseits auf den ganzen Umfang dieses Œuvres verteilt sind, wie z. B. das *Prélude à l'unisson* aus der ersten Suite, die langsamen Sätze der Sonaten, der letzten Kammermusikwerke. Zu untersuchen wären: (1) bestimmte Formsegmente, und (2) bestimmte Strukturelemente.

Formsegmente, die analysiert sein sollten, sind: (1.1.) Das *initium* einiger erster Sätze, die oft eine Exposition mit ausgedehnten Themen vom *planus*-Typ enthalten, z. B. das erste Thema des *Octuor* op. 7 (1900), wo der tiefe *Ison* die Breite der Geste betont – aber insbesonders einiger langsamer, oft ungewöhnlich platzierter Sätze – z. B. der 1. *Klaviersonate* op. 24 (1924), die mit einem Andante beendet wird. (1.2.) Ein spezieller Fall wäre die einführende Exposition eines diffus organisierten Materials – so wie im *Lăutarul* aus *Impressions d'enfance* op. 28 (1940). (1.3.) Die monotonen Wellen vom *crescere/decrescere*-Typ; (1.4.) Momente vom Typ *Yin* (z. B. Beruhigungen nach dem Auslösen einer Kulmination); (1.5.) das auslösende Finale insbesondere einiger erster Sätze, das mit der Ankündigung des nächsten Satzes verschmolzen ist (*decrescere* plus *transitio* – z. B. im *Klavierquartett* in d-Moll op. 30 (1944); (1.6.) ungewöhnlich expandierte *finalis*-Segmente, die wie eine „verallgemeinerte Reprise“ wirken, eine andere Hypostasis von *planus*, die manchmal die Bedeutung einer ekstatischen *jubilatio* hat (z. B. im 2. *Streichquartett* op. 30 Nr. 2, 1951).

Unter den Eigenschaften der Strukturelemente spielen eine wichtige Rolle: (2.1.) ihre *Dauer* (sehr ausgedehnt im Falle einiger Themen, Durchführungen oder Schlusssätze); (2.2.) die *Frequenz* ihrer Erscheinung (relativ hoch auf der Ebene einiger Intervalle oder rhythmisch-melodischer Zellen; (2.3.) ihre *Differenzierung* (bzw. die Indifferenzierung, die enge Verwandtschaft der Elemente); (2.4.) ihre *Prägnanz* (durch „Rhythmus-Verflüssigung“ und Heterophonisierung minimiert); (2.5.) ihre *Stabilität* (bzw. ihre Instabilität, ihre kontinuierliche Variabilität, die unvorhersehbaren Änderungen, Abweichungen, „Fehler“); (2.6.) die *Ordnung ihrer Erscheinung* (oft unvorhersehbar, insbesondere auf der Ebene der Mikrostruktur); (2.7.) die *Art ihrer Koppelung* (insbesondere durch allmähliche Übergänge realisiert); (2.8.) ihr allgemeiner expressiver, lyrischer, non-aggressiver, *cantabile*-Charakter.

Einige erste Bemerkungen:

(1) Enescus Musik, ihr Ethos, können nicht „außer der Zeit“, *in abstracto* relevant beschrieben werden, so wie es im Prinzip für eine streng formalisierte Musik wie die serielle noch möglich wäre. Xenakis bezieht sich auf die Dimensionen der Musik „in der Zeit“ und „außer der Zeit“, Dimensionen, die ein spezifisches Gleich-

gewicht in unterschiedlichen Musikstücken kennen.[16] Enescus Musik scheint entweder unformalisierbar oder sehr komplex formalisierbar zu sein.

(2) Diese Musik hat kaum Gemeinsamkeiten mit der radikalen *Atemporalität* einer zyklischen Musik, ebenso wenig mit der Atemporalität einer minimalen, „rarefizierten“ Musik oder einer Moment-Form-Musik. Bei ihm werden wir keine rein repetitiven oder aus dem Kontext herausgenommenen Segmente entdecken oder nur ausnahmsweise. Wir werden aber zahlreiche variierte Reprisen oder Alternanzen einiger Intervalle, Motive und *crescere/decrescere*-Kopplungen finden.

(3) *Grosso modo* ist eher die Rede von einer „ondulierten Zeit“, von einer *Monotonie der Wellen* und der *permanenten Variation*, nicht sehr verschieden von denen einer postromantischen Musik und den dazwischenliegenden Ruhemomenten, bei Enescu ziemlich ausgedehnt.

(4) Diese „ondulierte Zeit“ wird jedoch als spezifisch für Enescu wahrgenommen insbesondere dank der unscharfen Grenzen zwischen den melodischen Linien und den allmählichen Übergängen zwischen den Segmenten (der Archetyp *transitio* scheint bei Enescu permanent präsent zu sein).

(5) Wenn von „parallelen Zeiten“ (wie bei Charles Ives) nicht die Rede sein kann, finden wir doch oft die *quasi-Simultaneität einiger verwandter Linien* als eine charakteristische Prozedur Enescus, die auf einer eigenartigen Kombination von Polyphonie, Heterophonie und „verflüssigtem“ Rhythmus beruht.

(6) Obwohl fast das ganze Material einer Komposition schon in der ersten thematischen Exposition vorhanden ist, sind diese Themen selten „klassisch“, insofern als sie im Laufe der oft diffusen und unterschiedlich interpretierbaren Formentfaltung Stützpunkte liefern könnten. Diese ersten musikalischen Ideen sind dann meist fragmentiert, variiert, metamorphosiert, „vergessen“, „wiederbelebt“ oder „vorausgeahnt“.

(7) Ein Spezifikum Enescus im Sinne des ziemlich vagen Begriffs der „Kugelgestalt der Zeit“ von Bernd Alois Zimmermann,[17] welche „die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft zu einem permanenten Präsens vereint“, würde sich eher auf spezielle Eigenschaften des Materials konzentrieren. Zu bemerken ist, dass schon Busoni behauptete, dass „die Architektonik der Musik die Sphäre sei“.[18] Seinerseits sagte Bergson, der einen phänomenologischen Gesichtspunkt synthetisierte, dass unsere einzige Erfahrung die der Gegenwart ist, die ihrerseits unvermeidlich die Vergangenheit und die Zukunft in ihrem zeitlichen Horizont einschließt.[19] Die

16 Iannis Xenakis, *Musique Architecture*, Paris 1971.
17 Eva-Maria Houben, *Die Aufhebung der Zeit*, S. 25.
18 Eva-Maria Houben, *Die Aufhebung der Zeit*, S. 26.
19 Aristote, *Physique* (I–IV), Band 1, Paris 1926, S. 8.

Metapher der „Kugelgestalt der Zeit“ oder der sphärischen Architektur der Musik sind also unvermeidlich als Teil unserer allgemeinen Zeiterfahrung zu sehen.

(8) Es gibt eine besondere, spezifische Art Enescus, *den Musikdiskurs immer weiterzuweben* („weben“ impliziert Syntax) um einige einfache, flexible Ideen herum („flexibel“ impliziert Morphologie), so dass diese uns stets gleichzeitig als alt, bekannt und als neu, unbekannt erscheinen, genauer: dass das Spiel zwischen der Wahrnehmung einiger oft infinitesimaler neuer Details und die Erkennung einiger schon bekannter Daten, worauf diese sich stützen, soweit die Aufmerksamkeit erobert, bis hin zu jeder „Vergessenheit von sich selbst“, die mit der „Aufhebung der Zeit“ verbunden ist.

(9) Eben solche ausgeprägt komplexen und manchmal beabsichtigt konfusen Zusammenhänge, die sich zwischen den Linien und Segmenten einer Komposition insbesondere auf der mikrostrukturellen Ebene manifestieren, welche sich aber auch auf der Ebene der Makrostruktur widerspiegeln, Zusammenhänge, die während einer ersten Audition nicht kontrollierbar sind (das ist eine Idee, zu der Bentoiu wiederholt zurückkehrt),[20] verwirren die normale Zeitwahrnehmung.

(10) Neben dem diffusen Charakter des Materials, seiner Undifferenziertheit, Variabilität, ist seine Reduktibilität zu einfachen, wiederholten Schemata hinzuzufügen: eine Quarte, ein Dur-Moll-Pendel, eine Melodik, die einen minimalen Ambitus verwendet, mit charakteristischen Oktavensprüngen. Alle diese Elemente werden nur in der Zeit wahrgenommen und ihre mentale Synthetisierung ist äußerst schwierig.

(11) Der wellenförmige, ondulierte, pendelnde Charakter der Themen und der Form könnte eine gewisse Annäherung an die spezifische *Doina-Zeit* (nicht nur die der *lăutaren*) bedeuten, ebenfalls durch eine ondulierte Monotonie auf mehreren Plänen charakterisiert (die Wiederholung eines einfachen Schemas, einer melodischen absteigenden Kontur, einiger lang anhaltender Töne oder minimal variierter Zellen) und wieder zur Maqām-Zeit, zur Zeit der ālāpa-Gattung aus der hinduistischen Musik, aber nicht der Gamelan-Zeit, das absolute Modell von einer fast mechanischen Perfektion der Poly-Temporalität.

(12) Bei Enescu gibt es wenige absolute, rein *atemporelle* Segmente. Statische, zögernde, *quasi-atemporelle* Momente ohne eine klare, eindeutige Entwicklungsrichtung führen fast immer, insbesondere in den Sinfonien, zu einer großen Kulmination, eine Prozedur, welche die direktionierte Zeit reaktiviert und mehr oder weniger offensichtlich das Erbe der deutschen oder französischen Musik aus der post-wagnerschen Welt suggeriert. Insbesondere die zahlreichen Sequenzen, die ausgedehnten thematischen Durchführungen und Kulminationen, auf die Enescu auch in seinen letzten Kammerkompositionen nicht verzichtet – er selbst verstand

20 Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, Bukarest 1984.

sich als Symphoniker, der Wagner im Blut habe[21] –, stellen so etwas wie einen letzten Nachklang der Tradition der monumentalen Sinfonie vom Ende des 19. Jahrhunderts dar, die sich prinzipiell der *Atemporalität stricto sensu* entgegensetzt.

(13) Es existiert aber, sogar in solchen Fällen, eine gewisse allgemeine *Atemporalität*, die insbesondere von der „monotonen Koppelung“ einiger in sich direktionierter Segmente resultiert; nur ausnahmsweise werden wir auch eine „direktionierte Koppelung“ einiger monotoner Segmente treffen.

(14) All das dürfte die These unterstützen, dass „Enescu ein kompletter, ausgewogener Komponist“ (vielleicht ein wenig eklektisch) sei, und die These widerlegen, dass seine Musik „ein ununterbrochenes Adagio“ sei – Formulierungen, die beide das Problem der Originalität nicht berühren: Oft verbindet sich Originalität eben mit einer gewissen Begrenzung der stilistischen kompositorischen Palette. Original sein, ohne eine Begrenzung der stilistischen kompositorischen Palette im Kauf zu nehmen: das scheint das Ideal Enescus zu sein.

(15) Vielleicht besteht sein Spezifikum eben in der Ambivalenz, in der Unmöglichkeit, seine Musik einseitig zu definieren. Enescu kann nicht in einem Raster der Zeit-Typologie Ives-Young-Reich-Feldman-Hespos platziert werden, er reklamiert für sich eine spezielle Position. Dieselbe Situation treffen wir immer wieder, wenn wir durch einfache, vorexistierende Begriffe seine Harmonik (eine tonale Harmonik, die aber in Richtung einer modalen, oft stark chromatisierten Harmonik erweitert wird), seine Form (welche klassische Formprinzipien unkonventionell anwendet), seine Agogik (jede *quasi-rubato*-Musik, die aber absolut genau notiert wird), seine Poly-Heterophonie,[22] das Verhältnis zwischen Ornament und Substanz oder die deutschen, französischen, folkloristischen, impressionistischen oder expressionistischen usw. Akzente aus seiner Musik erklären wollen.

Wie auch bei anderen Versuchen, über das *Ineffabile* bei Enescu zu reden: Die Antwort auf die Problematik eines spezifischen Zeit-Begriffs bei ihm kann nicht einfach oder definitiv sein. Eine erste einfache Antwort – vielleicht zu einfach – wäre die folgende: Man kann über kein einheitliches Zeitkonzept bei Enescu sprechen: Von Rhapsodien, Sinfonien, *Œdipe* und den Sonaten bis hin zu den letzten Quartetten existieren so viele unterschiedliche Situationen, sowohl in verschiedenen Perioden oder verschiedenen Werken als auch sogar in einem einzigen Werk, nicht weniger unterschiedlich in langsamen oder schnellen Sätzen. Wir müssten entweder eine sehr allgemeine Definition einer *diffusen, ondulierten Zeit*, von einer mehr oder weniger ausgeprägten post-romantischen Herkunft, oder mehrere separate, miteinander verknüpfte Bildungen akzeptieren. Unter diesen letzten – neben der *capriccioso-scherzando*-Zeit einiger schneller Sätze, der verlorenen und wiedergefundenen Zeit seiner letzten Werke (es ist die einzige Referenz, die ich auf Marcel Proust

21 Laura Manolache, *George Enescu. Interviuri din presa românească (1898–1946)*, Bukarest 2005.

22 Tiberius Olah, *Poliheterofonia lui Enescu*, in: *Muzica* Nr. 1–2, Bukarest 1982.

machen kann) – scheint die charakteristischste Situation jene zu sein, die aus einer bestimmten „Träumerei um ein permanent variables Material“ besteht, ein Begriff, der eine etwas konkretere Bedeutung hat als eine normalerweise „kältere“ und objektivere Meditation. Es ist nicht so viel die Rede von einem Traum (die atemporelle Logik eines Traumes wäre insbesondere vom Surrealismus ausgedrückt) sondern vielmehr von einer Träumerei, welche, prinzipiell genauso alogisch, eine Verschmelzung der Bilder in einem milden Licht impliziert, eine gewisse Schwebung, wie ein Imponderabilitätszustand, sowie aber auch die parallele Präsenz der Wirklichkeit im Hintergrund voraussetzt. Wenn ich die am Anfang dargestellte Liste der metaphorischen Ausdrücke bereichern möchte – es scheint, dass man die musikalische Zeit nicht ohne Metapher ansprechen kann – sollte ich bei Enescu von einer subtilen *onirischen Zeit* reden. Man könnte sich bei Enescu einen zwischen *Atemporalität* und Temporalität schwankenden oder, als Integration der beiden, einen spezifischen *Oniros-Zeit-Archetyp* vorstellen.

Eine letzte Bemerkung: Die „Aufhebung der Zeit“ oder die Strebung, die Ewigkeit auszudrücken oder zu erleben, scheinen allgemeine menschliche Tendenzen zu sein, die sich nicht nur im Bereich der Musik manifestieren. Vielleicht gibt es jedoch einen Unterschied, zwischen der mit esoterischen Resonanzen verbundenen *Atemporalität* (wie im byzantinischen oder gregorianischen Gesang), der *onirischen Atemporalität* Enescus und jener *Atemporalität*, die durch dadaistischen Experimente mit groteskem Charakter provoziert wird, zwischen einer von Meditation verbundenen *Atemporalität* (wie im Yoga) und der, die durch die Verwendung von chemischen oder klanglichen Drogen ausgelöst wird. Das „Ethos der zeitmusikalischen Dimension“ – wenn eine solche Formulierung gestattet ist – erinnert daran, dass die Zeit und der Raum (bzw. die Materie, dynamisch oder statisch betrachtet, oder in unserem Fall das „Musikmaterial“ bzw. seine zeitliche Organisation) nur künstlich getrennt werden können. Es ist auch offensichtlich, dass diese neue Metapher, das „Ethos der zeitmusikalischen Dimension“, die Musik – als spezifische menschliche Beschäftigung, in der eine moralische Dimension impliziert ist, – von der Natur trennt. Zwischen der *Atemporalität* des Vogels aus *Impressions d’enfance* und der *Atemporalität* des Vogelgesangs in einem Wald, beide die Ewigkeit evozierend, gibt es vielleicht nur Unterschiede in der Absicht.

Valentin Timaru

Kadenzielle Syntagmen in der Musik von Enescu

Wiederholt habe ich die besondere Art der Anwendung der musikalischen Interpunktion Enescus betont, die im Kontext des zeitlichen Verlaufs des musikalischen Diskurses für die bewusste Wahrnehmung des Klangausdrucks von essenzieller Bedeutung ist. Ähnlich wie bei anderen stilprägenden Komponisten erzeugt Enescu mit entwaffnender Natürlichkeit Fortschreitungen von Klangereignissen, in dem die *kadenziellen Silben* als wahrhaftige *motivisch-rhetorische Zellen* punktuell immer wieder vorkommen, was wiederum für die Kohärenz einer Sprache wichtig ist.[1] An den Grenzen zwischen tonal-modal und metatonal besitzt ein solches Sprachelement im Kontext des Rahmens des stilistischen Verlaufs eine existentielle Notwendigkeit.

An dieser Stelle sei die Erwähnung eines weitreichenden Kommentars erlaubt, der sich auf die Feststellung bezieht, dass die Rhetorik der kadenziellen Gesten eine Konsequenz des Verhältnisses der musikalischen Komposition zu ihrem grundsätzlichen Zeitverlauf ist, deutlicher gesagt: sie repräsentiert die Prämisse, im Kontext der Diskursivitäten der Klangereignisse eine Kohärenz zu erreichen. Die kadenziellen Formeln der einstimmigen modalen Musik, die später polyphon geworden sind, sind eigentlich melodische Konturen, die mit der Zeit zu standardisierten mehrstimmigen Kadenzen geführt haben. Diese rufen in der Wahrnehmung besondere Typen von *Klauseln* hervor.

In der Welt des tonalen Funktionalismus werden die rhetorischen Gesten von den Beziehungsverhältnissen der Dominant-Tonika-Kadenz determiniert und prädominiert. Im Umfeld des allgemeinen Ausdrucks repräsentiert die Quintessenz der Akkordfortschreitungen Standard-Lösungen, die Konventionen geworden sind. Es sind Gewohnheiten auf einem Weg, der einvernehmlich akzeptiert wird. Aber in diesem Kontext haben uns die großen schöpferischen Geister mit eigenen stilistischen Ausdruckselementen Vorschläge gemacht: Mozart z. B. markiert mit einem Motiv, einer Phrase oder einer Kadenz-Periode eindeutig die Intention, die Struktur seiner unvorhersehbaren Ideen zu ordnen (die spontan mit Leichtigkeit zwischen verschiedenen Periodizitäten oder Asymmetrien exponiert werden); bei Beethoven

1 Diese Kohärenz habe ich anhand von Analysen der Sinfonien und Suiten Enescus in *Sinfonismul enescian*, Bukarest 1992, belegt.

hingegen treffen wir auf eine obsessive Art kommentierter kadenzieller Schlussbildungen, die nach weit ausgeführter motivischer Verarbeitung oder durch häufige Einbrüche im Inneren der musikalischen Artikulation erscheinen. Damit eröffnet Beethoven die europäische Romantik und markiert damit das, was von mir als Befreiung von der periodischen Denkweise bezeichnet wurde.[2]

Später werden sich in der postmodernen und romantischen Musik die kadenziellen Gesten der Logik der neuen musikalischen Grammatik anpassen. Diese folgen anderen kompositorischen Strategien, die dazu geeignet sind, die Kohärenz des musikalischen Diskurses zu bestimmen. In diesem Kontext wird die semantische Funktion reduziert auf einige vereinzelte akkordische Verhältnisse, die in den Bereich funktionalen Denkens gehören, dort herrschen dominantische Verhältnisse, die die rhetorische Konnotation von Beginn an eliminieren.

Der herkömmliche Begriff der Kadenz, der einengend und somit begrenzend ist im Hinblick auf die Rigorosität des harmonischen Funktionalismus dominantischen Ursprungs, muss fortan erweitert werden um seine rhetorische Priorität und seine essenzielle Funktion musikalischer Interpunktion auf größerem Maßstab. Dank dieser Erweiterung wird sich die Kadenz auch die Organisation anderer Klangereignisse aneignen (selbstverständlich auch die stilistischen Aspekte außerhalb des tonalen Funktionalismus).

Durch eine solche Erweiterung des Begriffs kommen wir in Versuchung, die harmonische Kadenz konzeptionell an die Klausel der modalen Homophonie anzunähern, ein Kontext, wo wir akzeptieren müssen, dass der Begriff Kadenz[3] deutlichere rhetorische Bedeutungen miteinschließt als der Begriff Klausel.[4] Dabei sei anzumerken, dass das Verständnis der tonfunktionalen Logik in der Rhetorik der Kadenz zur Wahrnehmung dieser Tonanordnung[5] als etwas Absolutem führt. Aus der Per-

2 In meinem Traktat *Analiza muzicală între conştiinţa de formă şi conştiinţa de gen* (Oradea 2003) [*Die musikalische Analyse zwischen Form- und Gattungsbewusstsein*] habe ich diesem Phänomen ein gesamtes Kapitel gewidmet!

3 Die Kadenz, auch in erweitertem Sinne, bleibt tief verankert in der Dimension der intonationalen Räume, indem sie Höhen vorzieht, die Dauer der Töne hängt vom rhythmischen Aufbau ab, ist ihr also inhärent.

4 Der Widerspruch zwischen der monodischen Grammatik und der harmonisch-homophonen einerseits, und der Wunsch beide miteinander zu verschmelzen, hat zu einigen Kompromiss-Lösungen geführt: diese gelten für die polyphone Gestaltungsweise mit einer strengen funktional-harmonischen Bestimmung oder Harmonien, die sich an monodischen Konturen modaler Faktur anlehnen (ein Kontext, in dem uns der gebräuchliche Begriff von modaler Harmonie unpassend scheint!).

5 Ab diesem Moment, wie ich in der vorhergehenden Fußnote bemerkt habe, erscheint auch der fragwürdige Begriff der modalen Harmonie! Die Harmonie, die eng an die funktionale tonale Logik gebunden ist, wird auf die monodische Logik der melodischen modalen Denkweisen angewandt. Auf diese Weise entsteht ein Konzept, das anspruchsvoll ist, jedoch im Wesentlichen jeder realen Grundlage entbehrt. In den Erklärungen über die modale Harmonie beobachtet man häufig zu viel Aufwand im Bezug auf die Nebenstufen, die in ihrer Essenz immer noch in Abhängigkeit

spektive dieser Aspekte ist die Rhetorik der Musik Enescus näher an der Logik kadenzieller Formeln modalen Ursprungs (also der Klausel) als an der Ratio der traditionellen harmonischen Kadenz!

Auf der Ebene der Agogik treffen wir gleichermaßen auf den Begriff Zäsur, der eine andere Zone der Interpunktion markiert: das Anhalten, das Innehalten, die Atempause in der Mitte einer Aussage, die noch nicht zu Ende ausgesprochen worden ist, oder außerhalb einer Aussage, die absichtlich nicht zu Ende gebracht worden ist. Die Zurückführbarkeit der musikalischen Aussage auf ihre Zeitdimension, Tondauer, musikalische Zeit ist essenziell. Aus diesem Grund fassen wir die Zäsur als eine klare rhetorische Figur auf, also mit einer Tendenz der Ausweitung.

Das von der begrenzenden, technisierenden Last befreite Kadenz-Verständnis und die Zäsur können als zwei Pole der kompositorischen Sprache betrachtet werden. Die Kadenz manifestiert sich in melodischer Intensität (das beinhaltet selbstverständlich auch die harmonische Dimension) und wird vom Parameter Tonhöhe definiert. Die Zäsur dagegen appelliert an die Dimension der Elastizität der Dauer, wo die musikalische Zeit sich ausdehnt, sich konzentriert oder aufgehoben wird.[6]

Die großen stilprägenden Komponisten, zu denen wir auch Enescu zählen, haben den Ausdruck ihrer musikalischen Sprache durch eigene Stilelemente geprägt, abgeleitet aus kadenzieller Rhetorik oder der Phänomenologie musikalischer Zeit, die Zäsuren rhetorischer Art hervorruft.

Mit den folgenden musikalischen Beispielen versuche ich die zuvor formulierten Beobachtungen lediglich zu skizzieren, weil ich der Überzeugung bin, dass das vorgeschlagene Thema zu umfangreich ist, um es ausschließlich im Rahmen dieser Arbeit zu behandeln.

Im Finale der 1. *Sinfonie* ist die kadenzielle Zelle absichtlich rhythmisiert, um die Rigorosität einer potenziellen Zäsur zu markieren (langer Verlängerungston, indem am Ende einer Phrase verweilt wird):

---

von dem funktionalen System zu verstehen sind. Diese Problematik ist viel zu komplex, um sie in diesem Rahmen erschöpfend zu besprechen. Es muss bei anderer Gelegenheit und in einem eigens ihm gewidmeten Kontext geklärt werden.

6 Die Kadenz, die zu der intensiven räumlichen Rhetorik gehört (melodisch-harmonisch), Zäsur, im Gegensatz dazu, gehört zum Ausdruck der Rhetorik zeitlicher Ausdehnung!

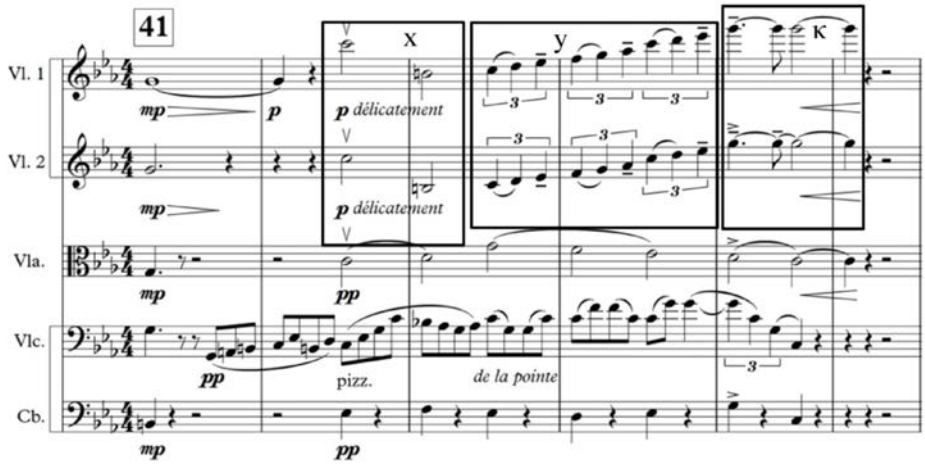


Abb. 1: George Enescu 1. *Sinfonie*, Ziffer 41

Hier ist besonders die bemerkenswerte motivische Konstruktion hervorzuheben, die auf einem absteigenden Sprung (kleine None) basiert, nachdem durch eine stufenweise aufwärtsgehende Skala, ähnlich wie ein Raketenflug[7], eine Klimax erreicht wird, die durch die zuvor genannte kadenzielle Zelle entschieden zum Ausdruck kommt.

7 In meinem Analyse-Kurs habe ich die Motiv-Phrase zu der Kategorie der Motiv-Rakete gezählt neben Beethoven op. 2, Nr. 2 oder dem Finale der *Sinfonie* Nr. 40 von Mozart.

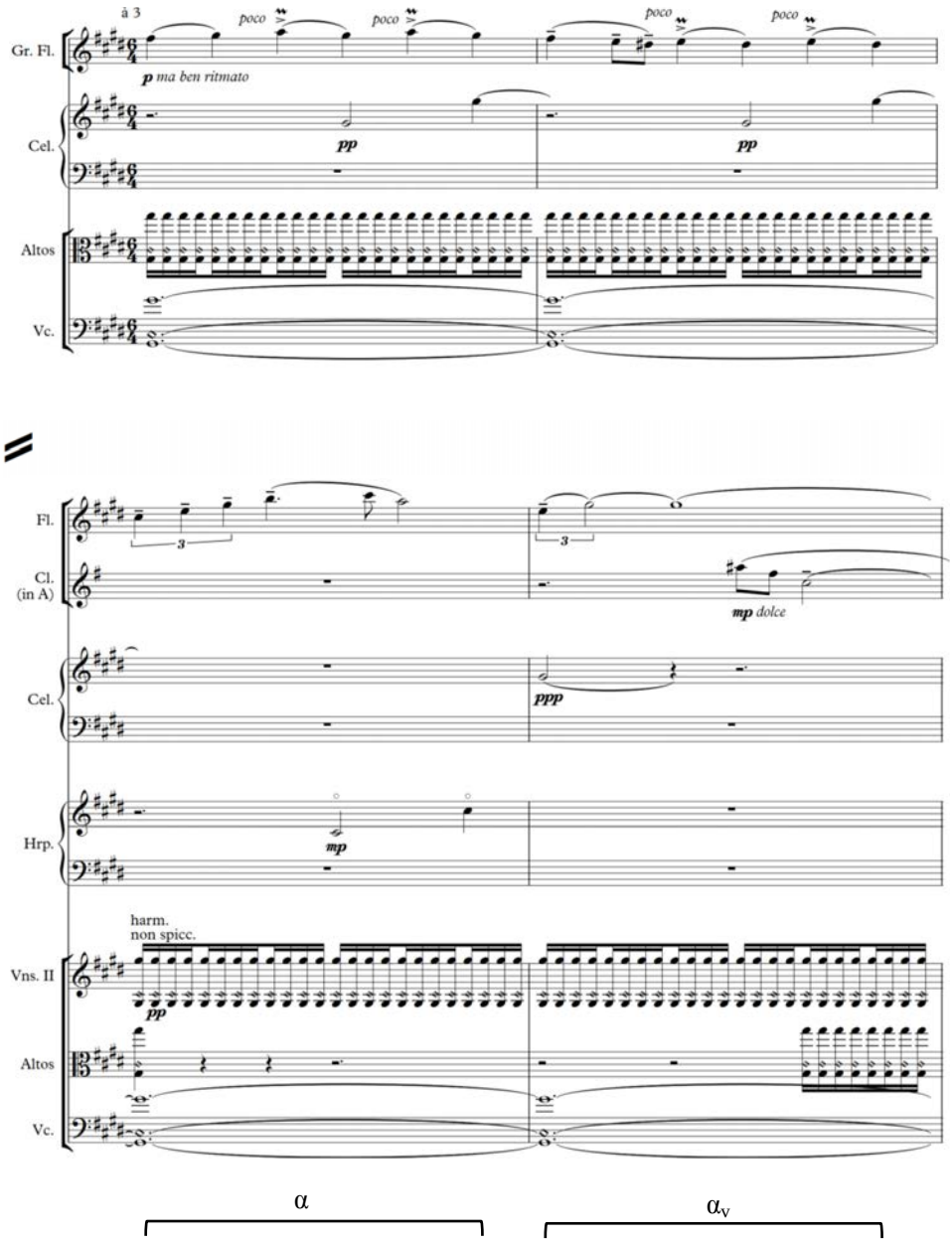


Abb. 2: Das zweite Thema aus dem ersten Teil der 2. *Sinfonie*

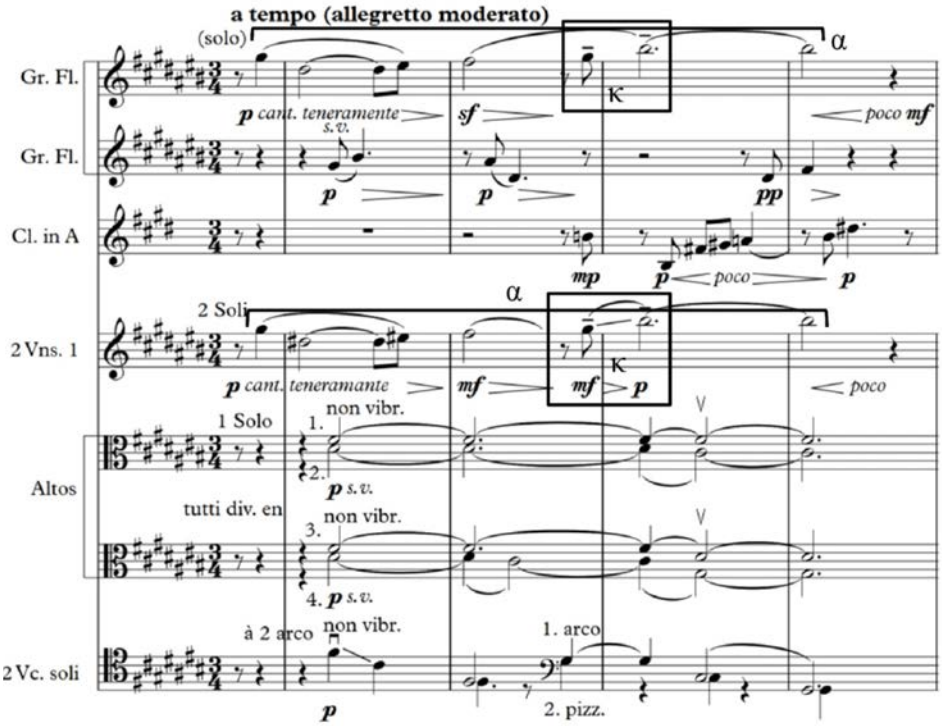


Abb. 3: Das Haus der Kindheit im Abendlicht aus der *3. Suite* für Orchester

In den weiteren Beispielen bringe ich einige Zusammensetzungen von kadenziellen Zellen mit Zäsuren, die eindeutig mit Pausen markiert sind. Dieses Pendeln zwischen der melodisch verklanglichten Zeit und der Aufhebung der Zeit markiert einen dynamisierenden Ausdruck:

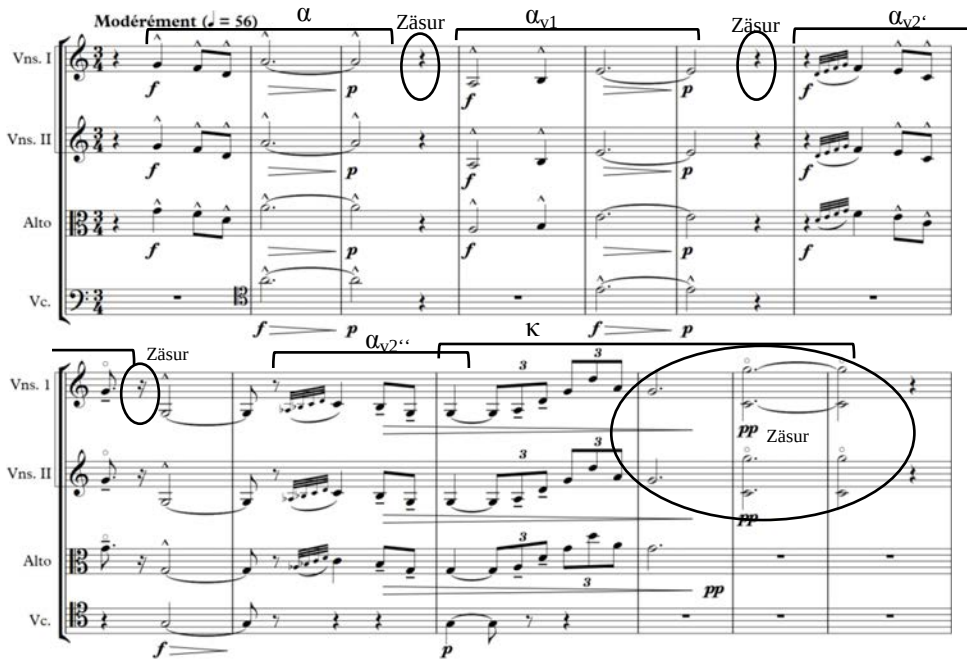


Abb. 4: Prélude à l‘unisson, erster Teil aus der *1. Suite* op. 9

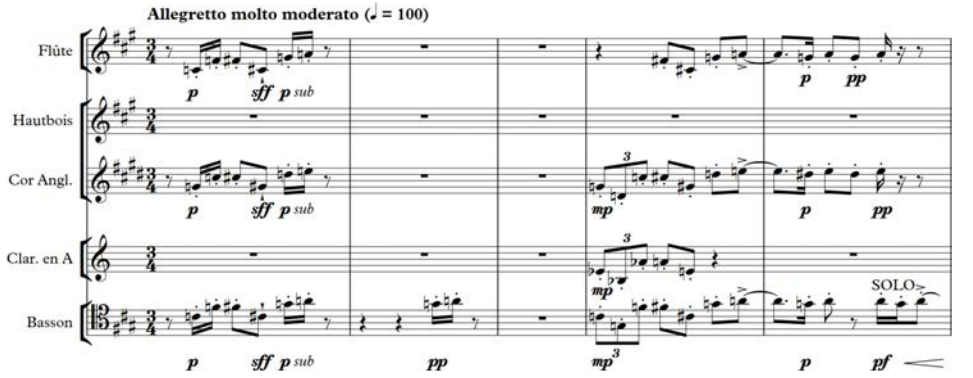


Abb. 5: Scherzo aus der *Kammersinfonie*

Die organischen Implikationen der Zäsuren im Rahmen der kadenziellen Formeln[8] haben für die Musik Enescus immer eine besondere Note, dieses Gefühl von Schweben, von Schwerelosigkeit. Es wirkt wie ein Ausflug ins Metatonale, in dem die natürliche Koexistenz von einigen temperierten tonal-funktionalen Grundideen, mit melodisch-modalen Einwürfen von einer untemperierten chromatischen Faktur, die durch Spuren aus alten Schichten der Tradition gewonnen werden, einen gemeinsamen musikalischen Organismus kreieren.[9]

Die Rhetorik der kadenziellen Gesten Enescus ist eine fundamentale Dimension seines musikalischen Ausdrucks. Er kreierte seine Musik aus der Innenperspektive des außergewöhnlichen Interpreten, der er war, und verlieh seiner Musik dadurch eine lebendige Entschlossenheit.

8 Aspekte, die sowohl subtil in ihrer Natürlichkeit als auch effizient in ihrer Relevanz sind.

9 Hierin liegt die Erklärung für die Zurückhaltung der Enescu-Forscher, die besondere Details der musikalischen Sprache Enescus meiden. Seine Musiksprache kann weder als tonal noch als neomodal-chromatisch und noch weniger als postserielle Dodekaphonie kategorisiert werden. In der Musik Enescus koexistiert eine tonal-funktionale Denkweise vom Typus einer allmählichen Erweiterung der Diatonik durch Chromatik im wohltemperierten System und bereichert durch die Assimilation untemperierter melodischer Konturen archetypalen Charakters. Dadurch wird eine heterophone Grammatik realisiert, die in ihrer Essenz andersartig ist als die Polyphonie im harmonisch determinierten System oder die Harmonie unabhängiger Stimmen. Somit ergibt sich die Koexistenz mehrerer Intonationssysteme unterschiedlichen Charakters. Berücksichtigen wir darüber hinaus das kontinuierliche Pendeln zwischen rubato und giusto, so gelingt uns eine Annäherung an die musikalische Sprache Enescus.

Analysen

3

Martin Kowalewski

George Enescus *Octuor*: Doppelt und elastisch

Einleitung

Das *Octuor* von George Enescu nutzt die Verdoppelung der Stimmen des traditionellen Streichquartetts, um heterophone Differenzierung an Stellen unterzubringen, wo dieses ohne eine solche Verdoppelung nicht möglich wäre. Hierdurch entstehen vielfältige Möglichkeiten der Strukturierung des Raums, immer noch eng gebunden an eine Gattung, die für eine besondere Fragilität und Durchhörbarkeit bekannt ist. Die besondere Art der Raumstrukturierung führt zu einer weiteren Erkenntnis. Das Werk offenbart immer wieder Bezüge auf einen Strukturtypus aus der rumänisch-byzantinischen Kultur: den Ison.[1]

Betrachtung des *Octuor* von George Enescu unter dem Aspekt der Räumlichkeit

Dem Konzept des Ison ist der Aspekt der „Ewigen Wiederkehr" zu eigen. Darum beginne ich meine Betrachtung nicht mit der Eröffnung des Werkes, sondern setze kurz vor dem Ende ein. Dort findet sich ein oszillierender Klangeindruck, der einen geradezu im äußersten Maße elastischen Raum aufweist.

Dieser Abschnitt bereitet die rasche Beendigung des *Octuor* vor – ein Höhepunkt innerhalb der Entfaltung des Makro-Ison. „Dieses Phänomen provoziert einen Zusammenbruch der Strukturen im akustischen Raum – ein ungewöhnlicher, elastischer Strukturtyp, bei welchem der Zusammenhang der Zeit aufgehoben zu sein scheint. Dieses Phänomen nenne ich Zittern. Die genauere Betrachtung zeigt, dass diese Struktur Klänge im Grenzbereich zwischen Klang und Geräusch erzeugt – da Des und C beide auf ihre Existenz als Tonzentren innerhalb dieser Struktur bestehen.

Das Ensemble wird in zwei Sektionen aufgeteilt – eine spielt auf den Zählzeiten eins und drei und die andere auf der Zählzeit zwei. Wegen des hohen Tempos und der Verwendung derselben Tonhöhen in beiden Sektionen scheint der Raum zu zittern. Eine Aufteilung in verschiedene Gestalten ist nicht mehr möglich. Dieser Effekt wird durch die Verwendung einer Kadenz noch verstärkt. Die Violinen und

1 Zu theoretischen Grundlagen meines Forschungsansatzes vgl. Martin Kowalewski, *Der Raum in der Musik*, Oldenburg 2018.

Violen spielen auf jedem Schlag die Töne Des und C. Im Abschnitt 76 wechseln die Blöcke des Ensembles abrupt den rhythmischen Kontrast und beginnen C-Dur-Akkorde zu präsentieren. Somit wird eine bestimmte Art der Spannung in eine andere Art der Spannung überführt, während Perspektivierungen im Raum aufgehoben sind."[2]

Die Gestaltgesetze der Nähe und des gemeinsamen Schicksals strukturieren in diesem Fall die Wahrnehmung, wobei allerdings nicht, wie die Partitur vermuten lässt, eine Verschränkung zweier Räume entsteht. Vielmehr entsteht ein elastischer Raum durch die Wechselaktivität im hohen Tempo, Baumaterial sind zwei in sich vollständige nicht-elastische Räume, wechselnd aufgerufen in einer Art schnellen Hotspot. Die jeweiligen Instrumentenpaare sind aufgeteilt und nehmen so an beiden Konstituenten dieses Raums teil. Auch das Gestaltgesetz der Ähnlichkeit dürfte die Klangwahrnehmung zu einer Einheit formen. Schnelligkeit und auch die jeweiligen Pausen sind in dieser Figur von größter Wichtigkeit.

2 Martin Kowalewski, *George Enescus Octuor op. 7 und Pascal Bentoius Konsonanzenquartett op. 19: Komparative Analyse vom Standpunkt der Strukturierung des musikalischen Raumes und der Gestaltpsychologie* in: Violeta Dinescu, Michael Heinemann, Eva-Maria Houben und Roberto Reale (Hrsg.), *Pascal Bentoiu*, Oldenburg 2015, S. 266.

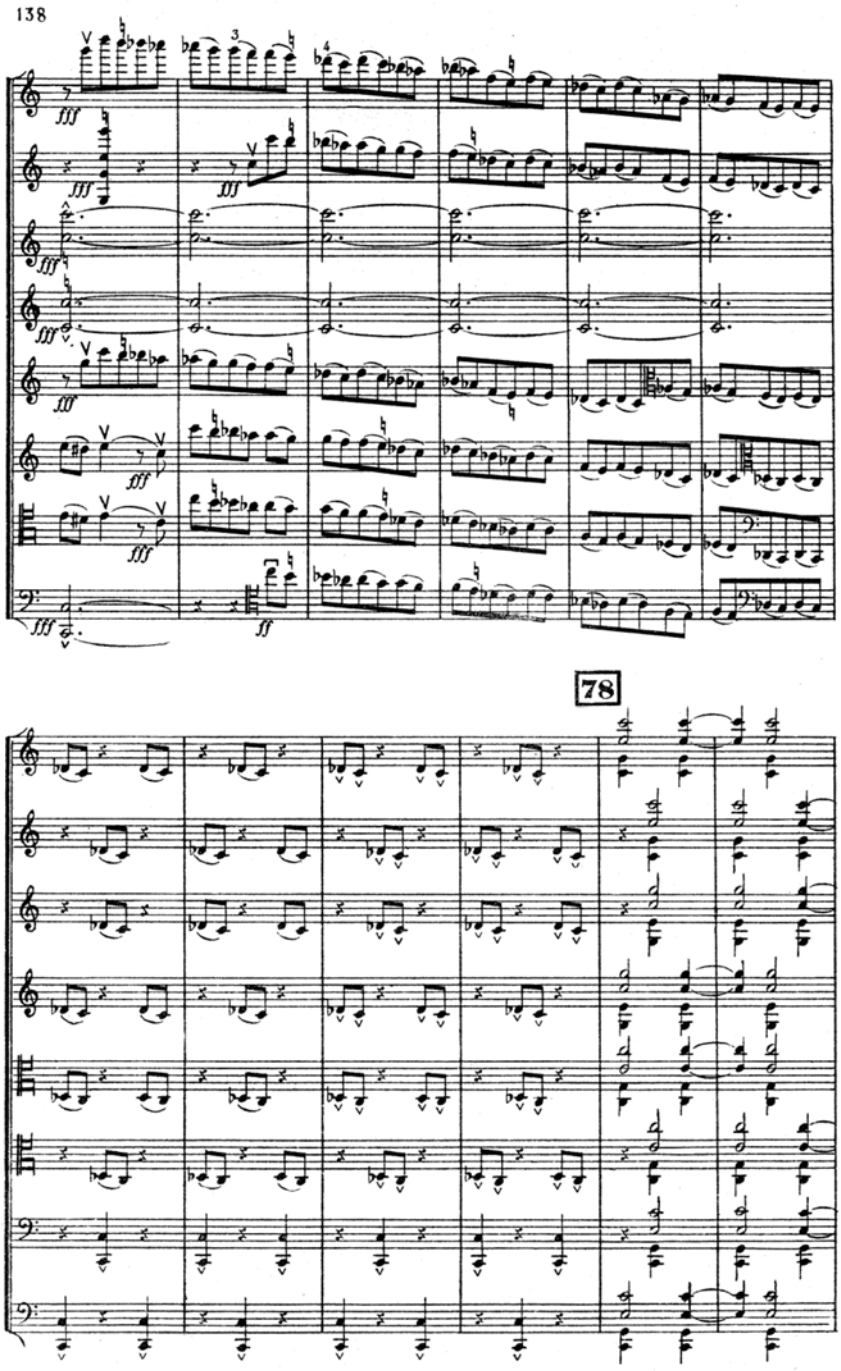


Abb.1: George Enescu, *Octuor* op. 7, 4. Satz, Partitur S. 138

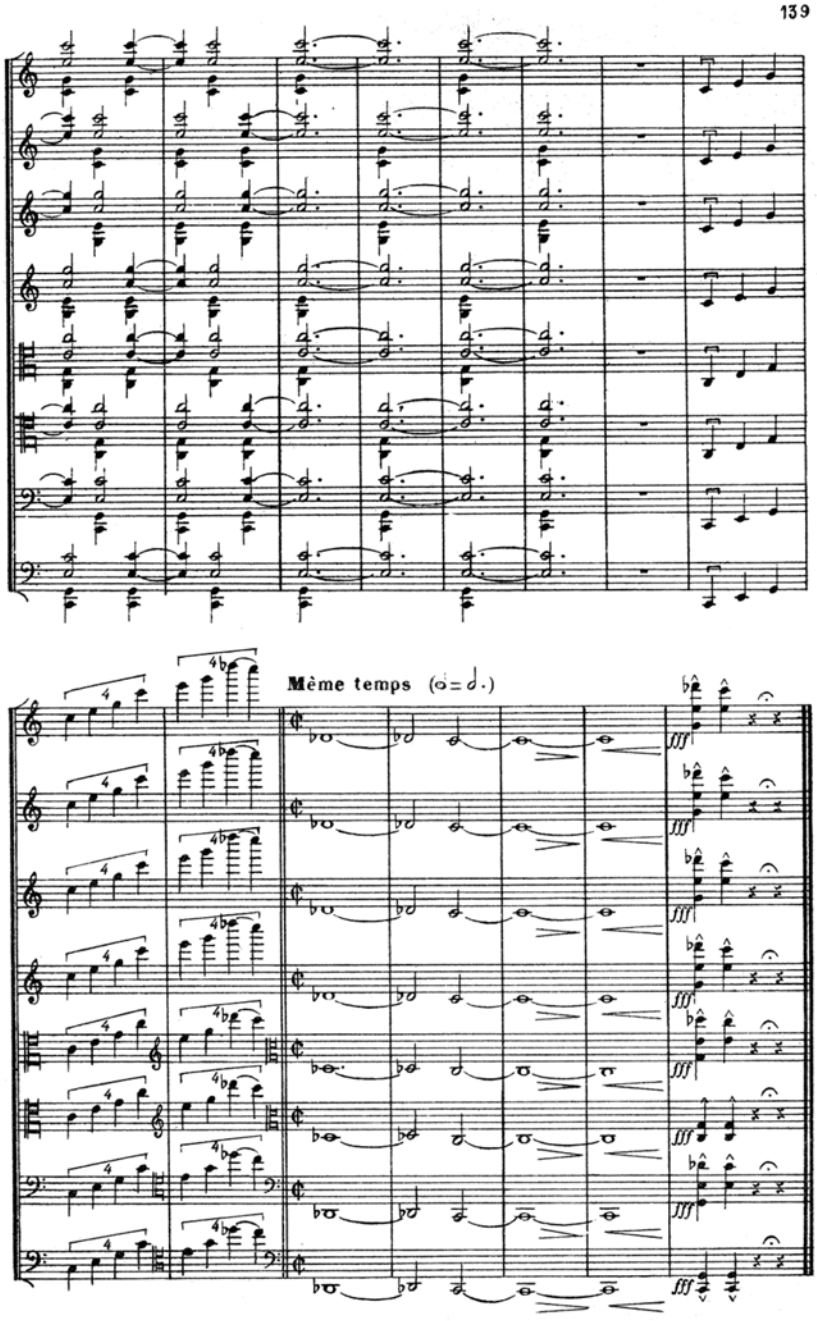


Abb. 2: George Enescu, *Octuor* op. 7, 4. Satz, Partitur S. 139: Ein Aufwärtslauf im Unisono, aber ein letzter Hauch der Heterophonie befindet sich in den beiden letzten Akkorden: Kaum hörbar und weitaus dezenter als bei der Werkeröffnung nimmt das zweite Violoncello eine Sonderrolle ein.

Der oben beschriebene Abschluss ist das Ergebnis einer komplexen Entwicklung, in der auch unterschiedliche Strukturierungen des musikalischen Raums, insbesondere des elastischen Raums auftreten. Im Folgenden konzentriere ich meine Betrachtungen auf den Anfang, einzelne Abschnitte in den Sätzen 1 und 2 sowie den Schluss. Ich zeige Übergänge bei der Gestaltung des musikalischen Raumes, verschiedene Weisen elastische Räume hervorzubringen und auch „Anstöße", musikalische Gegebenheiten, die solche Restrukturierungen provozieren, beziehungsweise elastische Anordnungen, die als Anstoß für weitere Entwicklungen dienen.

Die Werkeröffnung bringt den Hörer sofort mitten in das Geschehen. Sie könnte ohne weiteres an den Schluss oder auch einen vorherigen Durchlauf anschließen. Das Hauptthema erscheint als Figuration eines elliptischen Akkords bei gleichzeitiger Nutzung eines Tonraums von zwei Oktaven mit drei Ebenen (vier Violinen, zwei Violen und ein Violoncello). Die Stimmen erzeugen den Vordergrund. Das zweite Violoncello nimmt nicht am Unisono teil, gibt dem Geschehen aber eine harmonische Beziehung zu dem Ton C und eine perkussive Note, einen ersten Anstoß.

Mit *g'* tritt im ersten Takt mit einer absteigenden Sexte ein großer Intervallsprung auf. Dieser wirkt klar gestaltdifferenzierend und negiert das Gestaltgesetz der Ähnlichkeit, wobei die Stimmen (ausgenommen das Violoncello zwei) durch das Gestaltgesetz des gemeinsamen Schicksals und zudem durch die gleiche Startzeit assoziiert werden. Einzelne Töne sind so im Tonraum fern und damit unähnlich und erzeugen so eine eher perkussive als melodische Wirkung, so dieser Ton *g'* in der ersten Hälfte des ersten Taktes. Die Gestaltbildung sorgt für eine Differenzierung des Violoncellos zwei.

Dieses Intervall lässt sich auch als Umkehrung der Moll-Terz interpretieren, verleiht dem Klanggeschehen aber eine enorme Impulsenergie, zu der die folgenden Tonrepetitionen und Tonschritte eine Art perkussiv angehauchte Gegenthese bilden. Der Anstoß setzt sich gewissermaßen fort. Mit E und C werden zwei Tonzentren etabliert, in dem diese oder auch naheliegende erklingen. Rhythmischer Gestus und die Tonrepetition des zweiten Violoncellos legen einen Bezug zur Toaca nahe, einem Perkussionsinstrument, mit dem zum orthodoxen Gottesdienst eingeladen wird.

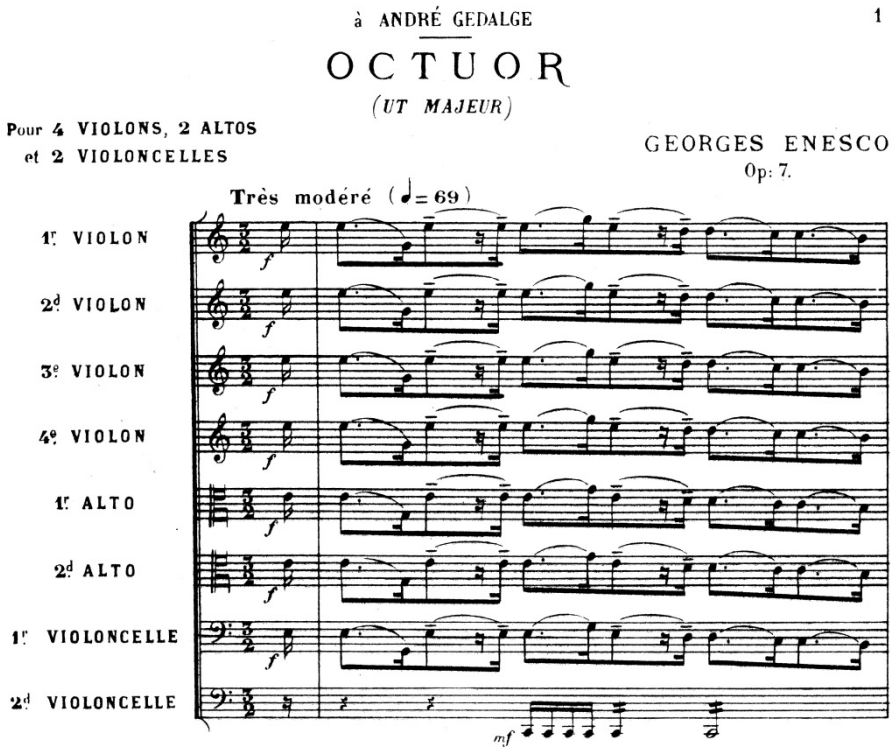


Abb. 3: George Enescu, *Octuor* op. 7, 1. Satz, Partitur S. 1:
Hauptthema wird nach dem Unisono-Prinzip eingeführt. Die genauere Betrachtung zeigt aber den Beginn der Verräumlichung bereits nach einem halben Takt im zweiten Violoncello. Dennoch kann man vom Beginn eines Makro-Isons sprechen.

Raumdifferenz und perkussiver Gestus wirken wie ein Anstoß, der eine Ausweitung des Klanggeschehens einleitet. Die Kontur des Eröffnungsthemas weitet sich auf über zwei Oktaven aus. Die weite Kontur und die ständige Weitung des genutzten Tonraums hinterlassen beim Hörer den Eindruck verschiedener Tonzentren, eine abstrakte Räumlichkeit, genauer gesagt, ein Nebeneinander von Tonzentren in verschiedenen Bereichen des Tonraums. Zunächst zeichnen sich Zentrierungen um die Töne A und C ab.

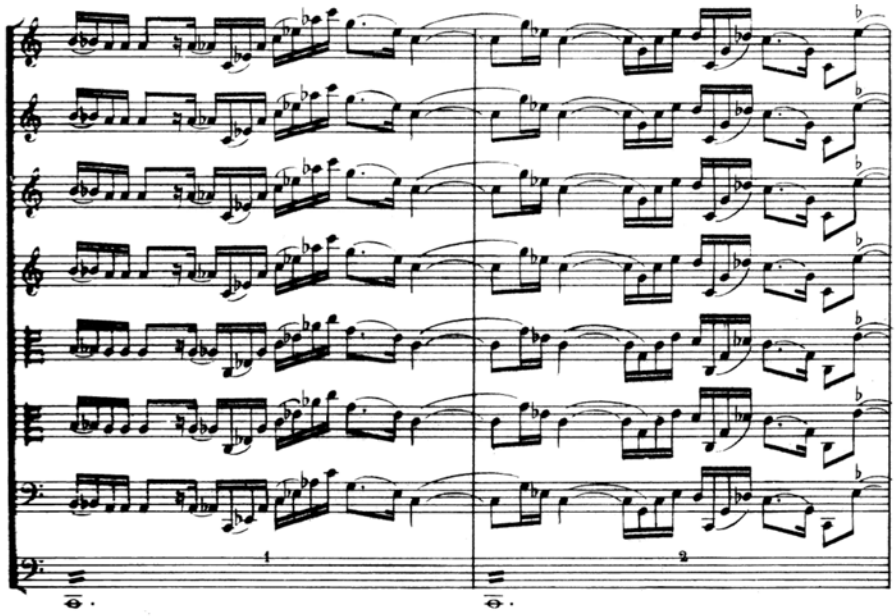


Abb. 4: George Enescu, *Octuor* op. 7, 1. Satz, Partitur S. 1

Weiterhin wechseln perkussiver Gestus und flache Kontur in horizontaler Abfolge. Die engen Konturen (Nähe) zu einer zeitlichen Verdichtung, interpretierbar als ein neuer Anstoß, wie sich kurz danach zeigen wird.

Das Geschehen bleibt zeitlich verdichtet und zunächst auch eng konturiert, dann erweitert sich der genutzte Tonraum. Die zeitliche Verdichtung geht zurück, der bereits bekannte, weite, perkussive Gestus kehrt zurück. Der Übergang von Tonschritt zu Tonsprung lässt sich mit Hilfe des Gestaltgesetzes der Nähe beschreiben.

Am Ende der Einleitung wird fast der gesamte über die Zeit erschlossene Tonraum in allen Stimmen mit weiten C-Dur Akkorden in der Vertikalen präsentiert – ein erster Abschluss und Ausgangspunkt, der aber auch wie ein Impuls oder, um in der Terminologie der Beschreibung des Ison zu bleiben, wie ein Anstoß wirkt. Mehrere Tonzentren (in jeder Stimme verräumlicht in C-Dur-Akkorden) perkussiver Gestus sind hier in allen acht Stimmen inklusive dem Violoncello zwei gegeben. Eine komplette Umsetzung des Unisono-Prinzips. Danach wirken kurze Tonrepetitionen der zweiten Viola und des ersten Violoncellos wie ein Nachklang.

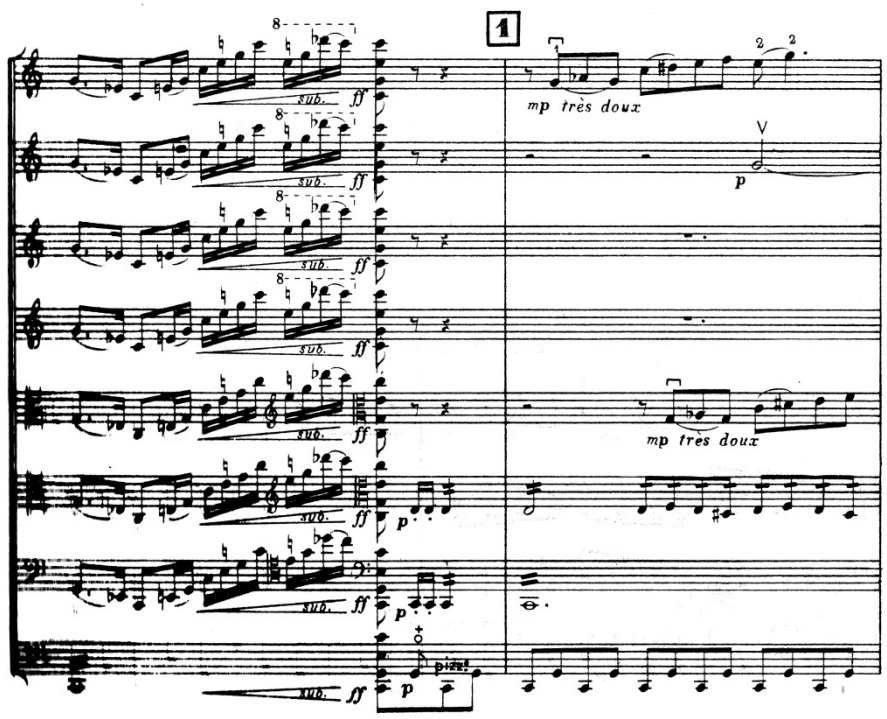


Abb. 5: George Enescu, *Octuor* op. 7, 1. Satz, Partitur S. 3

Der kraftvolle Impuls wirkt auch auf das in der Sonderrolle verhaftete zweite Violoncello. Dieses liefert einen Pizzicato-Klangteppich (zunächst mit den Tönen C und E). Dazu beginnt eine Art aus der Form genommener Kontrapunkt. Die erste Violine setzt mit einer Art „Dux" ein, der nicht zuletzt mittels Umspielungen den Ton G als weiteres Zentrum etabliert. Bereits vor dem Einsatz des „Comes" in der ersten Viola präsentiert Viola zwei eine im Tremolo gespielte Achtelbewegung, die an einen „vorgezogenen Kontrapunkt" erinnert und zugleich eine Verbindung zwischen zweitem Violoncello und dem weiteren Klanggeschehen herstellt. Auch die zweite Violine steigt mit einem Kontrapunkt in den Diskurs der Instrumente ein. Hier dürfte das Gestaltgesetz der Vertrautheit eine große Rolle spielen, auch wenn ein bekanntes Formelement in verfremdeter Form erscheint.

Kurz darauf wird das von Viola zwei dargebotene Material tonräumlich aufgespannt und gestaltet sich als eine Variation des Klangeppichs des zweiten Violoncellos. Die räumlichen Beziehungen sind instabil, das Material erscheint auf Ebenen projiziert. Die acht Instrumente setzen das räumliche Schema des Ison um. Auch Stimmen mit sehr ähnlicher Kontur weisen Differenzen auf. Das zeigt sich etwa im Zusammenhang der beiden Violinen 1 und 2 und der Stimmführung von Viola 1. Dux und Kontrapunkt agieren zueinander und werden sogar durch rhythmische

Nicht-Addierbarkeit differenziert. Die Viola übernimmt gewissermaßen Aspekte aus dem gleichzeitig ablaufenden Programm der beiden Violinen. Selbst ursprünglich ein Comes, hat sie hier eine schwer zu definierende Rolle angenommen, während die erste Violine eine Art Variation des ursprünglichen Dux präsentiert, zu dem Viola 2 dann auch wieder den Comes liefert. So präsentiert die Viola 1 eine ähnliche Intervallausrichtung und lehnt sich auch an einzelne Zellen an, antizipiert beim Übergang der Takte unter anderem ein Legato und spielt zweimal zeitgleich mit Violine 1 Triolen, allerdings mit gegenteiliger Intervallrichtung und auch anderen Intervallen. Viola 2 steht zudem in heterophoner Beziehung zu Violine 2.

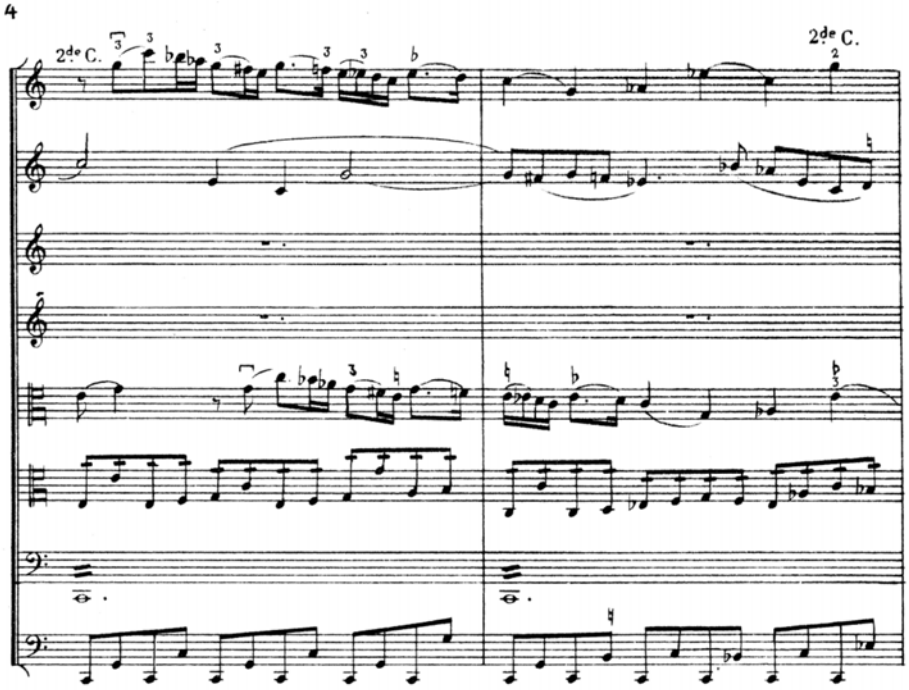


Abb. 6: George Enescu, *Octuor* op. 7, 1. Satz, Partitur S. 4

Das erste Violoncello präsentiert eine reduzierte Fassung des Materials von Violoncello 2. Im Violoncello 2 sind weitere Zwischentöne in zum Teil großen Abstand auf den „Und"-Zählzeiten untergebracht. Das Violoncello 2 differenziert sich zudem durch Tremolo-Spiel. Hier lassen sich „Teilräume" erkennen, die bereits eine elastische Struktur aufweisen, erzeugt durch rhythmisierte Klangteppiche.

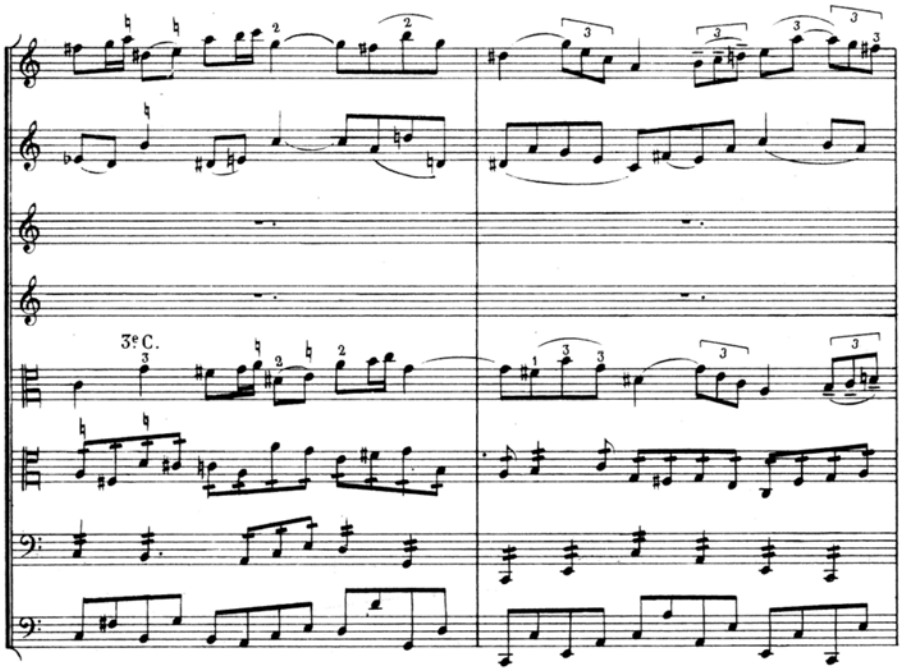


Abb. 7: George Enescu, *Octuor* op. 7, 1. Satz, Partitur S. 4

Die inzwischen etablierte Verräumlichung wirkt auf die Nutzungs- und Verräumlichungsmöglichkeiten des Eröffnungsthemas zurück. Vorbereitet durch perkussive, der Toaca ähnliche Elemente wird der Anfang des Themas (Violine 1 und 2, Viola 2, Violoncello 1) räumlich mit Sechzehntel-Tönen verbunden (Violine 3 und 4 sowie Viola 2), die dessen Kontur gewissermaßen „zeitlich stauchen" und verfremden und diese so variieren. Auch das Eröffnungsthema erscheint verengt und nähert sich diesem neuen Element zeitweise an. C, E, G und A entstehen konkret oder mittels Umspielung auf mehrere Ebenen projiziert als Tonzentren.

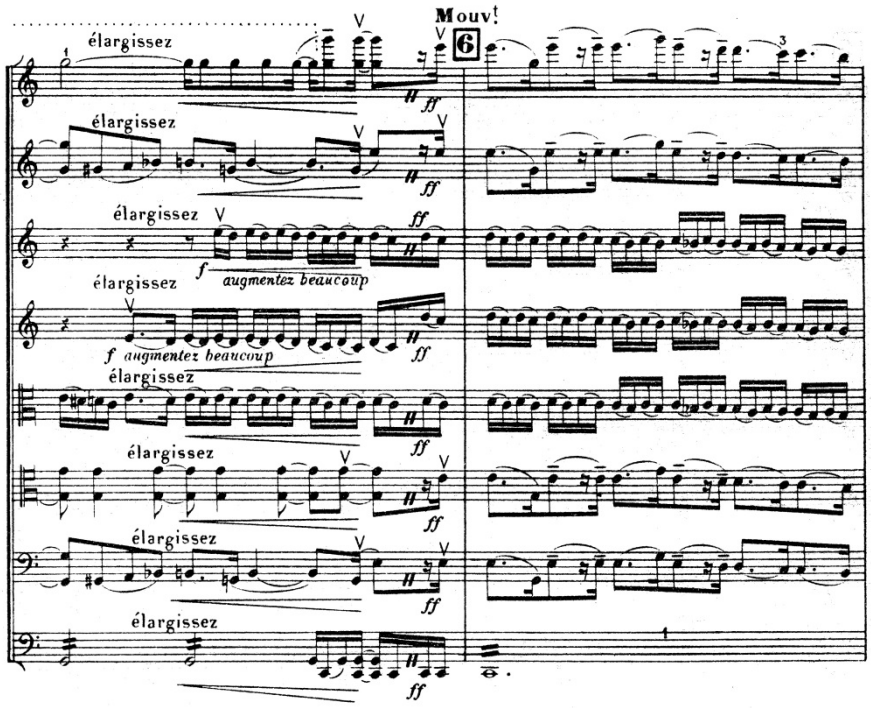


Abb. 8: George Enescu, *Octuor* op. 7, 1. Satz, Partitur S. 10

Es lassen sich Zentrierungen um eng beieinander liegende Töne beobachten, beispielsweise A und G im Vergleich von Violine 1 und 2 mit Violine 3 und 4. Diese Verengung des Registers korrespondiert mit einer zeitlichen Verdichtung.

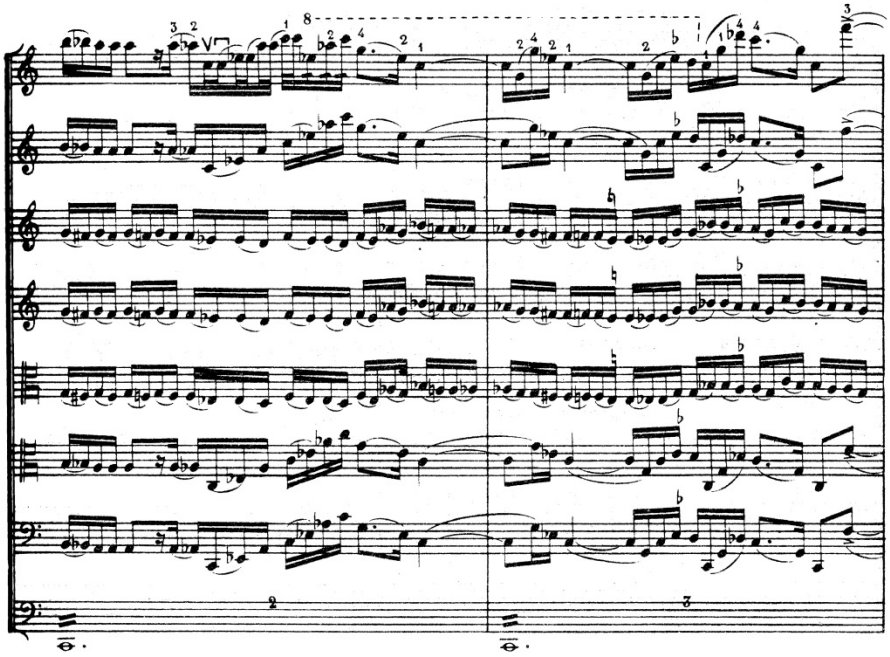


Abb. 9: George Enescu, *Octuor* op. 7, 1. Satz, Partitur S. 11

Zu Ende des Abschnitts 6 wird die Nutzung diese Art der Choreografie eingestellt. Eine vergleichbare Rolle übernehmen mit dem Übergang zum Abschnitt 7 engkonturierte Triolen, zuerst bei Viola 1, dann beim Paar Violine 3 und 4.

Mit Beginn des Abschnitts 7 wird dieser Wechsel durch einen neuen „Anstoß“ ergänzt. Die zweite Viola offenbart ein stark an die Toaca erinnerndes Klangmaterial aus Sechzehntel-Noten und Vibrato-Vierteln. Das erste Violoncello stellt sich in eine heterophone Beziehung hierzu und deutet einzelne Töne mit reduziertem Notenwerten an, ein Nebeneinander von Teil und Ganzem.

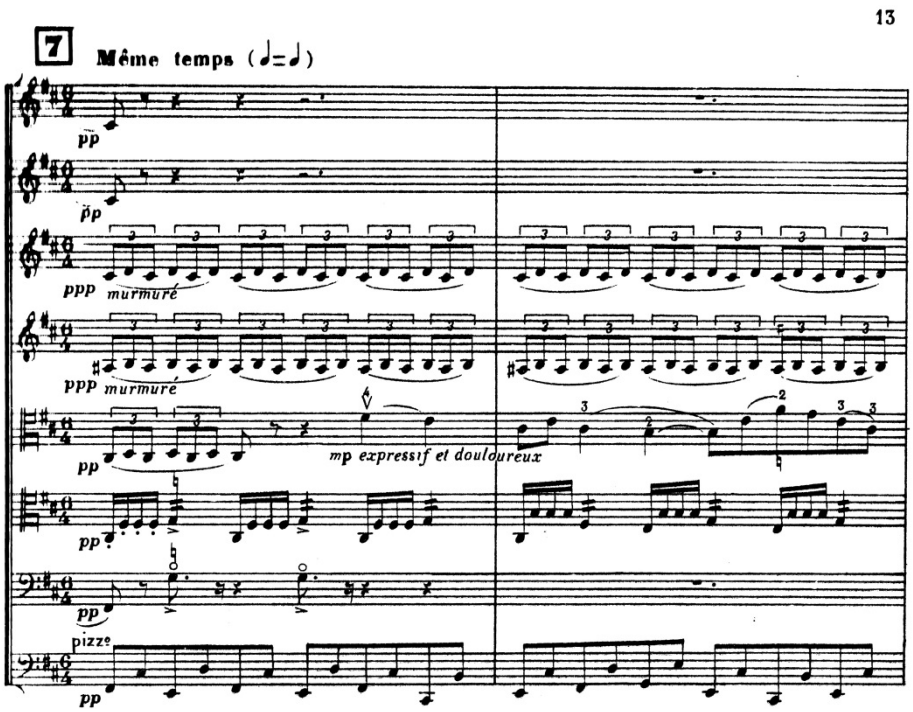


Abb. 10: George Enescu: *Octuor* op. 7, 1. Satz, Partitur S. 13

Eine neue Registerchoreografie etabliert sich und wird in Abschnitt 8 ersetzt. Die Triolen-Ebene wird durch Sechzehntel ergänzt, Einheiten aus drei Tönen Sechzehntel-Pausen auf dem letzten Teilwert der jeweiligen Zählzeit. Das Phänomen der Nicht-Addierbarkeit und sehr unterschiedliche Konturen erzeugen eine große heterophone Distanz. (Die Differenzierung erfolgt durch Nicht-Addierbarkeit und fehlende Ähnlichkeit.) Die Violinen 2, 3, und 4 treten in einen Diskurs, der zudem ein Bindeglied zu anderen Ebenen darstellt. Violine 3 agiert auf den Taktschlägen, die Violinen 2 und 4 auf den „Und"-Zählzeiten. Eine Art „Spiegelrhythmik" entsteht, die diese beiden Instrumente in wechselnde Relation zu den üblichen Instrumenten setzt. In diese Art der Raumstrukturierung steigen beide Violoncelli etwas später ein. Ein Zusammenspiel bereits elastischer Komponenten schafft einen komplexen Klangteppich zu dem verdichteten Material der ersten Violine.

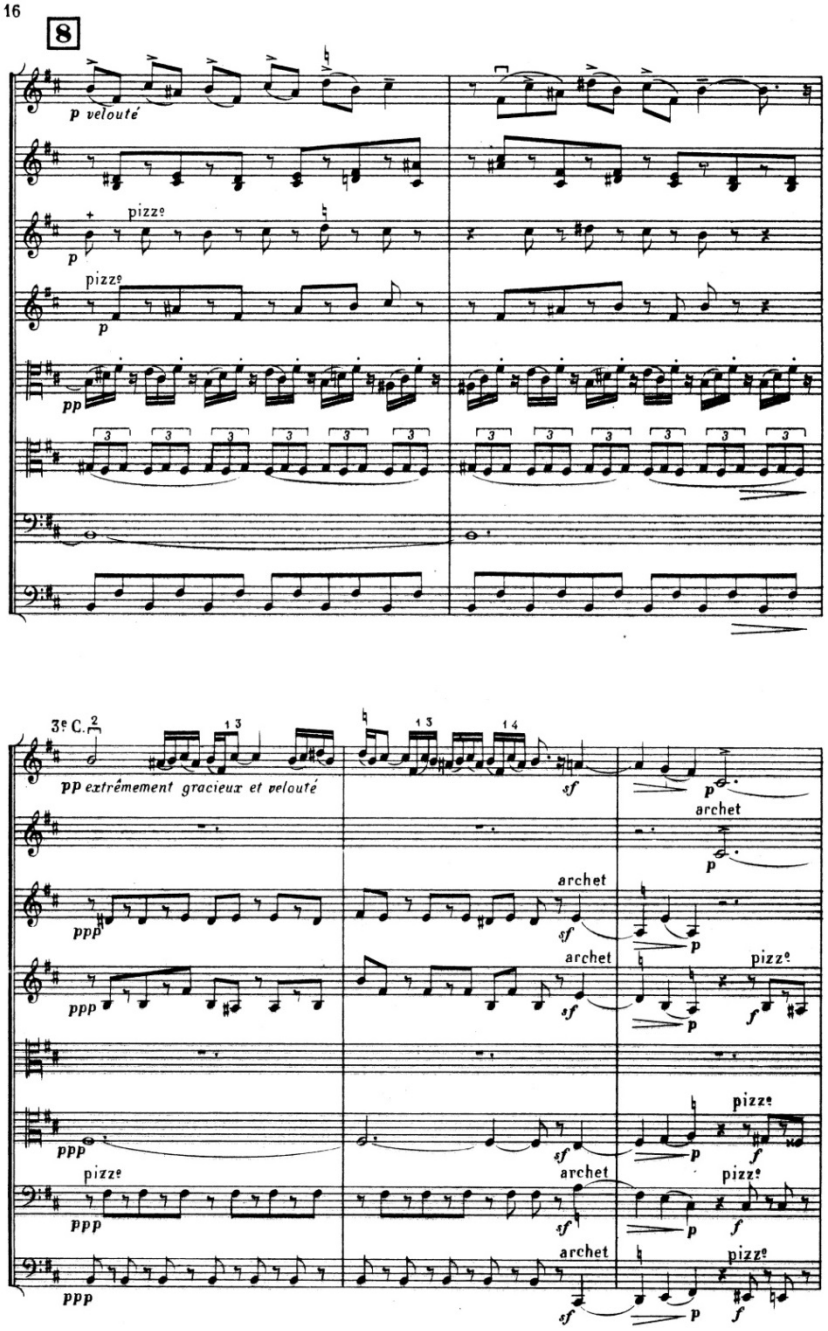


Abb. 11: George Enescu, *Octuor* op. 7, 1. Satz, Partitur S. 16

Die „Spiegelrhythmik“ wird später im „Raumzittern“ einen in der Struktur vereinfachten, aber bei der Generierung räumlicher Elastizität weitaus effektiveren Nachfolger finden.

In den Abschnitten 14 und 15 tritt ein besonderes Gestaltungsmittel auf: Eine „Kollision“ in der Dimension der Tonhöhe. Mit Ausnahme der beiden Violen sind alle Instrumente beteiligt. Die Kollision weist eine heterophone Binnenstrukturierung auf. In Abschnitt 14 erscheint sie ein erstes Mal im Übergang zwischen dem ersten und dem zweiten Takt dieses Abschnitts. Die Violine 1 macht aus dem Legato heraus einen Tonsprung von einer Oktave plus einer kleinen Sekunde abwärts (H-Ais). Violine 3 und 4 präsentieren eine entsprechende Aufwärtsbewegung (A-B und A-As), so dass es zu einer hauchdünnen Überschneidung beider Bewegungen um eine kleine Sekunde kommt. Das zweite Violoncello nimmt innerhalb dieses Vorgangs eine Sonderrolle ein. Es präsentiert zwei Töne im Abstand einer Sexte (E und C), die eine Bewegung von einer Oktave und einer großen Sekunde aufwärts machen. Das erste Violoncello macht eine Aufwärtsbewegung in Achteln (Quasi-Sextole), eine Art heterophone Variation. Violine 2 und die Violen sind durch Triolen assoziiert, die Violen agieren unisono im Oktavabstand, während die Violine 2 in entfernter Anlehnung an die Violine 1 Abwärtsschritte vollzieht.

Der Achtellauf des 2. Violoncellos bekommt seine Rolle im Verlauf beiden Takthälften zugewiesen. Die 2. Violine lehnt sich entfernt an die Abwärtsbewegung der 1. Violine an, ebenfalls antizipierend, aber mit Triolen und in einem weit engeren Ausschnitt des Tonraums. Der Raum scheint zu kollabieren, lediglich die Triolen im Sekundintervall der beiden Violen bieten Stabilität, nicht zuletzt durch Tonzentrierung. Die Gestaltgesetze der Ähnlichkeit, der ähnlichen Tonhöhe und des gemeinsamen Schicksals greifen. Die Kollision kann auch als eine verräumlichte Verarbeitung der bereits im Hauptthema und der Eröffnung des zweiten Satzes präsentierten großen Intervalle gesehen werden. Hier liegt eine besondere Weise vor, den Abbau von Gestaltdifferenzen in der wohl wichtigsten Dimension auszukomponieren.

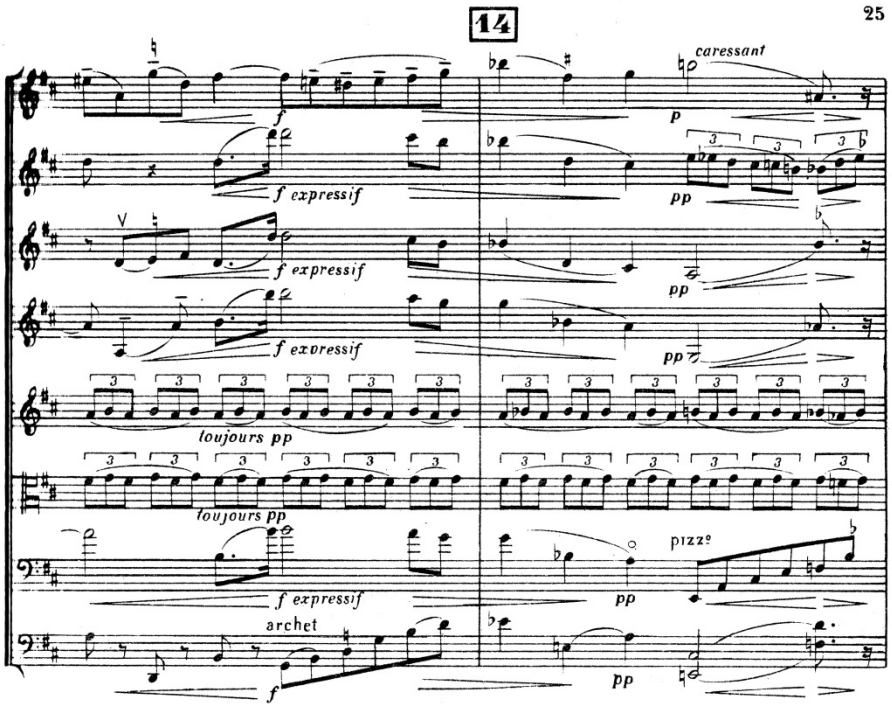


Abb. 12: George Enescu, *Octuor* op. 7, 1. Satz, Partitur S. 25:
Neben einem weiteren Auftreten von Nicht-Addierbarkeit ereignet sich an dieser Stelle der Effekt der Gestaltkollision. Während die erste Violine in der Dimension der Tonhöhe eine prägnante Abwärtsbewegung macht, streben die dritte und vierte Violine sowie die beiden Violoncelli nach oben. Sie scheinen auf der Zeitachse quasi in einen gemeinsamen Fluchtpunkt zu laufen.

Am Anfang von Abschnitt 15 erfolgt in der 1. Violine erneut der Sturz abwärts. Das Nebeneinander beider Intervallrichtungen lässt sich als makroskopische Variation des ersten Halbtaktes des Eröffnungsmotives interpretieren, erweitert um einen heterophonen Gegenpart – ein neuer Anstoß. Eine flachere Kontur wird sich anschließen und die „Spiegelrhythmik“ wiederkehren. Die Kollision ist auch ein Gestaltungsmittel, das große Intervalle nutzt. Sie wird räumlich neben weit engeren Konturen dargeboten, wodurch eine entscheidende, bereits im Eröffnungsthema auftauchende Differenz verräumlicht erscheint.

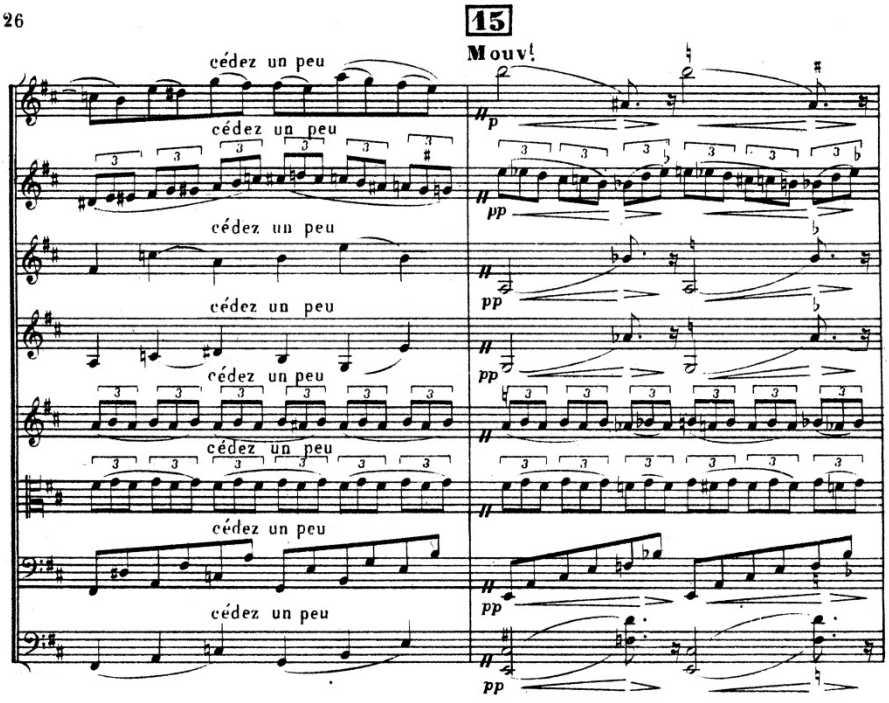


Abb. 13: George Enescu, *Octuor* op. 7, 1. Satz, Partitur S. 26

Das in der „Kollision“ dargebotene Material wird im Folgesatz variiert. Dies geschieht am Beginn des Abschnitts 36. Die Nutzung des Raums erinnerte dort an eine Art „verzerrte Schere“. Die Aufwärtsbewegung der vier unteren Stimmen geht der Abwärtsbewegung der vier oberen voran. Das Ganze wird wiederholt, wodurch deutlich wird, dass diese Raumstrukturierung kein Zufall ist.

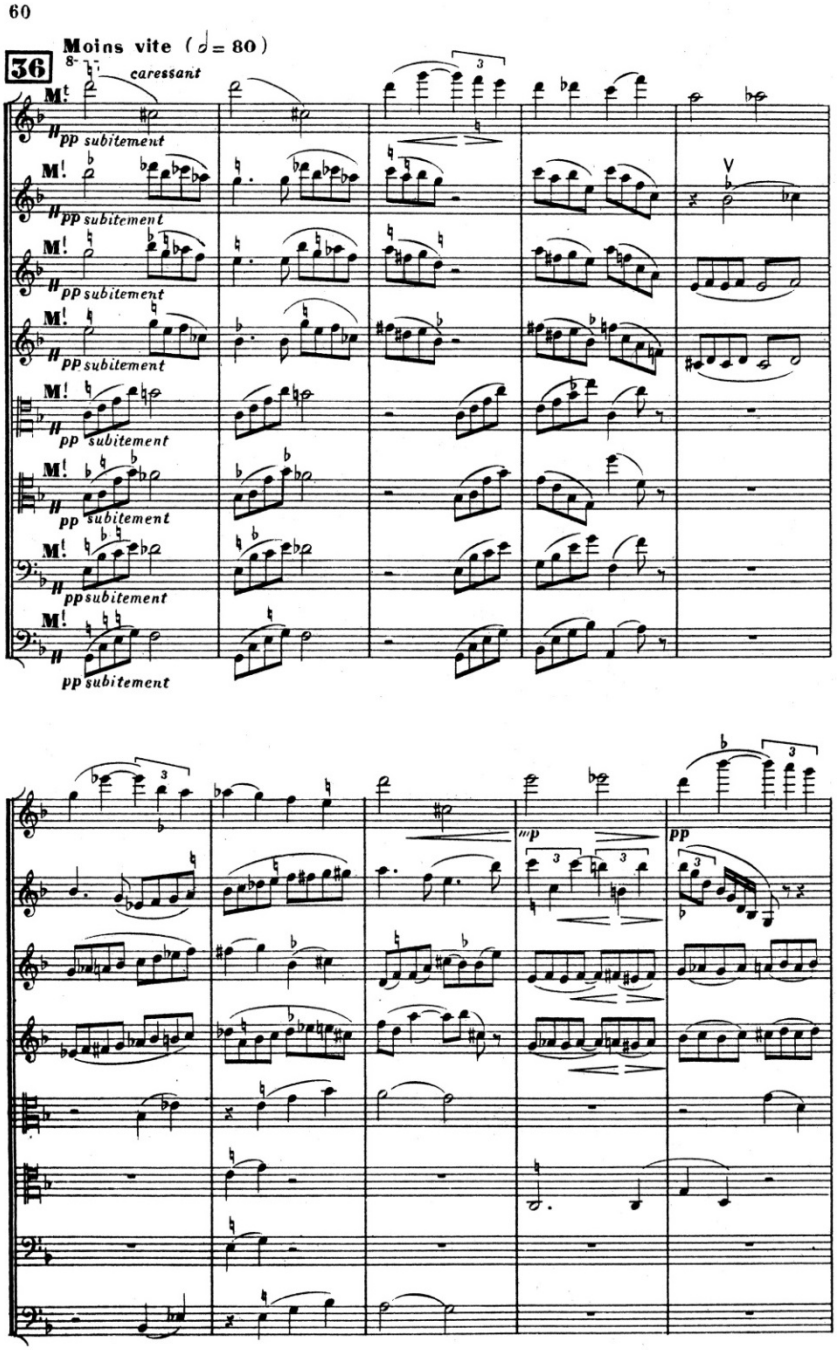


Abb. 14: George Enescu, *Octuor* op. 7, 2. Satz, Partitur S. 60

Diese neue Variante ist Anstoß für eine weitere Entwicklung im bald darauf beginnenden Abschnitt 37. Dort wird die Kontur wieder abgeflacht und angenähert.

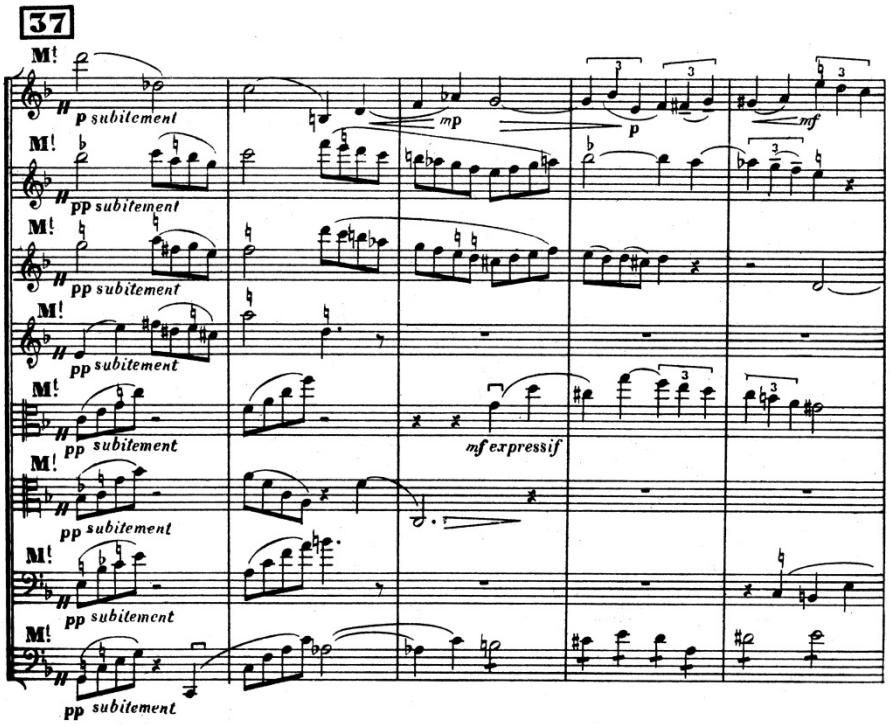


Abb. 15: George Enescu, *Octuor* op. 7, 2. Satz, Partitur S. 61

Im Abschnitt 17 wird eine weitere Variante der „Spiegelrhythmik“ vorgestellt. Hier besteht der Gegensatz zwischen Stimmen, die auf „Und“-Zählzeiten erklingen und den metrisch bedingten Eigenschaften des sonstigen Materials. Es erscheinen Akkorde sehr unterschiedlicher und weiter Intervalle auf den „Und“-Zählzeiten.

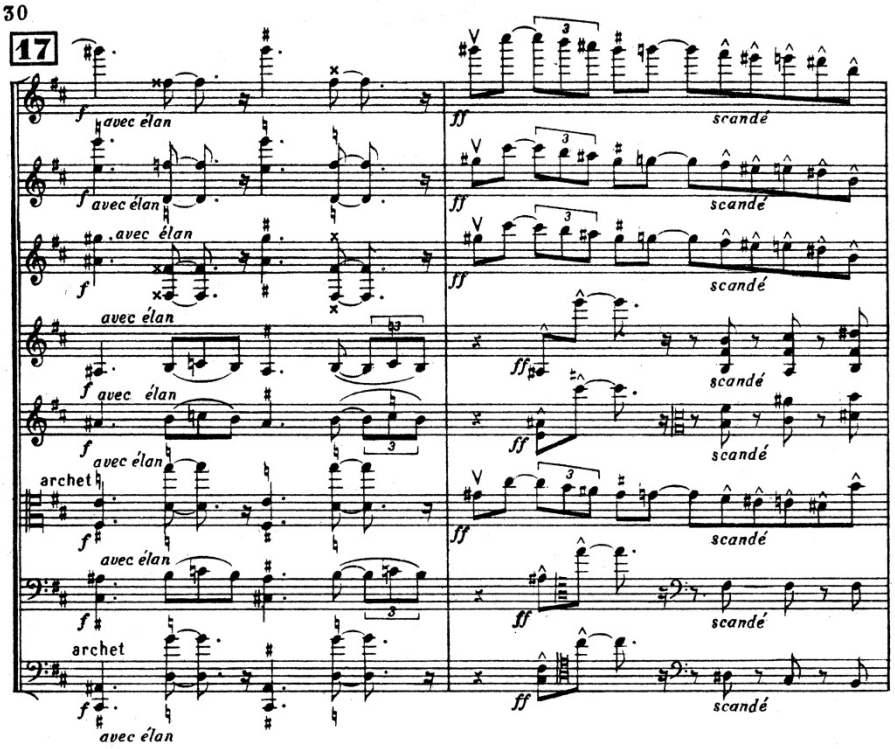


Abb. 16: George Enescu, *Octuor* op. 7, 1. Satz, Partitur S. 30

Wird im zweiten Teil der oberen Akkolade insbesondere durch Violine 4 mit zwei Oktaven plus einer Quinte noch ein extrem großer Bereich des Tonraums durchmessen, findet im Anschluss ein Übergang zu einer flacheren Kontur statt. Violine 3 und 4 nehmen Abschnitte des Programms der ersten Violine auf – eine nach Regeln ablaufende temporäre Raumerweiterung, bedingt durch die Rhythmik. So setzt sich die „Spiegelrhythmik" bereits aus elastischen Teilräumen zusammen. Am Anfang dieses Abschnittes wird diese Entwicklung vorbereitet: Zeitgleich existieren melodiöser und perkussiver Gestus, extreme Tonsprünge und enge Schritte – ein eher polyphones Muster, das schnell ausdifferenziert wird.

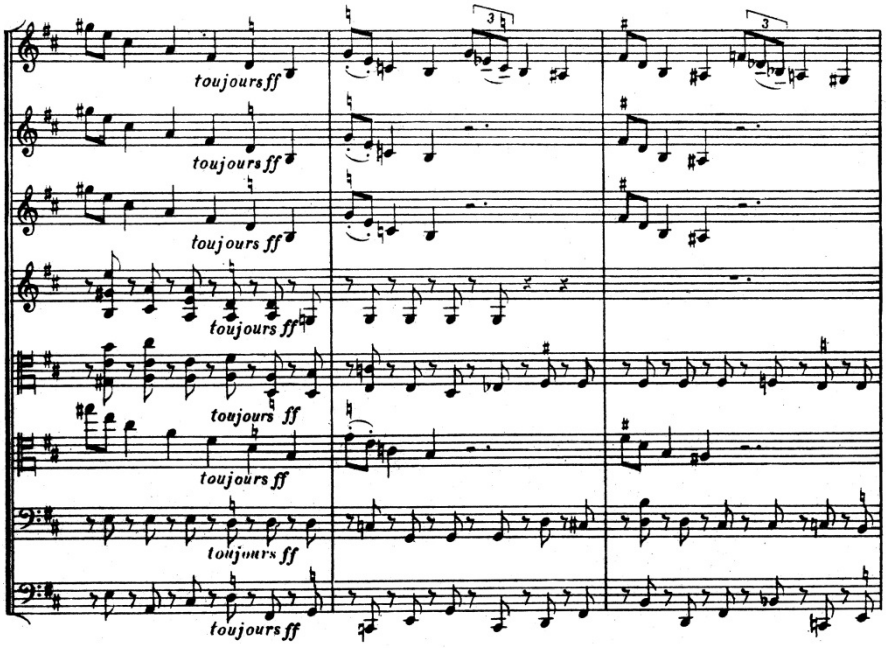


Abb. 17: George Enescu, *Octuor* op. 7, 1. Satz, Partitur S. 30

Der Anfang des zweiten Satzes rekurriert auf die Werkeröffnung. Die ersten Töne kehren die Kontur des Anfangs von Satz 1 um. Wieder liegt eine markante Intervallstruktur vor, deren Spannung die des ersten Satzes noch übertrifft (aufsteigende kleine None, absteigende Oktave, aufsteigende kleine Sekunde). Mit der Werkeröffnung im Bewusstsein dürfte hier das Gestaltgesetz der Ähnlichkeit Anwendung finden. In Takt sieben und acht wird der erweiterte Tonraum den beiden Violen zukommen. Auch hier werden erneut Assoziationen an die Toaca geweckt. Die vier ersten Töne bilden eine aufsteigende Linie B, C, Des. In Takt drei und vier lehnt sich das Tonmaterial hieran an (E, F, Fis, G, As, A, B). Bereits in Takt vier tritt eine Heterophonie auf, da die Violinen einen um eine Oktave weiteren Tonraum nutzen als die anderen vier Stimmen. Die Intervalle weisen verglichen mit der Werkeröffnung eine gegenteilige Gerichtetheit auf. Danach wird wieder ein großer Tonraum durchmessen, dreimal erscheint ein klingendes D, wobei jede Stimme drei Oktaven durchmisst. Insgesamt wird ein Tonraum von vier Oktaven ausgebreitet.

Komplett im zackigen Unisono und ebenfalls mit perkussiver Note und weiten Intervallen scheint es Anstoß für eine erneute Verräumlichung zu sein, die weitaus schneller einsetzt als bei der Werkeröffnung.

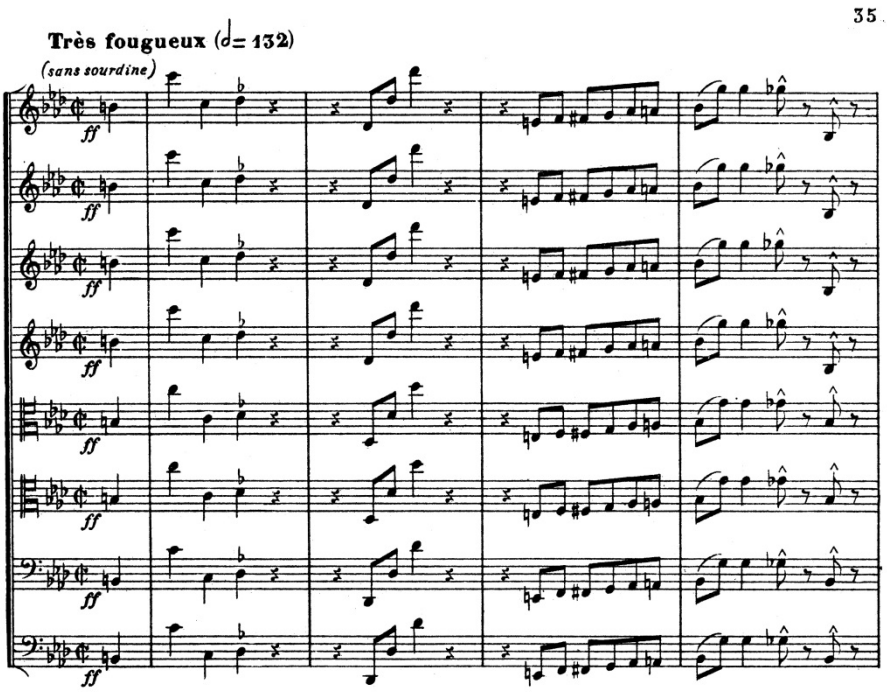


Abb. 18: George Enescu, *Octuor* op. 7, 2. Satz, Partitur S. 35

Bereits am Ende des fünften Taktes gewinnt der Raum Elastizität. Die Instrumentenpaare bleiben im Oktav-Unisono eng gebunden, differenzieren sich aber in Takt sechs aus. In Takt sieben ist es insbesondere den Legati zu verdanken, dass in der heterophonen Differenz immer noch von einer engen Bindung gesprochen werden kann. Eine Sonderrolle nehmen hier die beiden Violoncelli ein, die von der sonst vertretenen Achtelbewegung in der ersten Zelle abweichen. Die Paare spielen unterschiedliche Kombinationen von Auf- und Abwärtsintervallen, agieren aber intern im Oktavabstand. Insgesamt scheint der Takt auf die Taktmitte hin angelegt zu sein. Diese ist durch die Oktavsprünge der beiden Violen besonders exponiert, genauso wie der Übergang zum Folgetakt. Das Gestaltgesetz des gemeinsamen Schicksals weicht dem der Ähnlichkeit. Dazu kommen verschiedene Startpunkte.

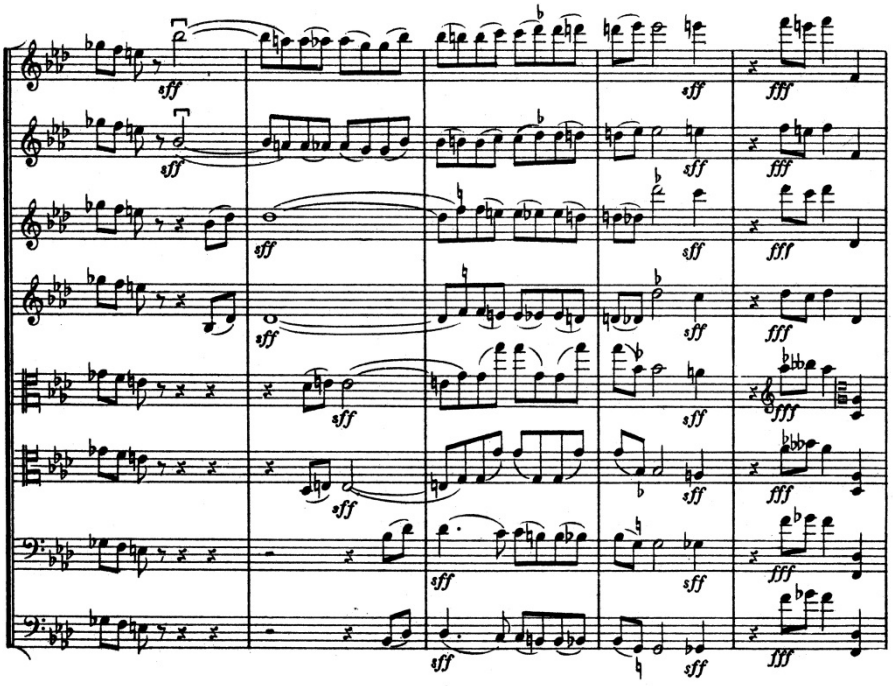


Abb. 19: George Enescu, *Octuor*, op. 7, 2. Satz, Partitur S. 35

Mithilfe dieser Registerchoreografien schafft Enescu es immer wieder, verschiedene oszillierende Räume gewissermaßen ineinander zu verschränken. Dabei entsteht ein Nebeneinander abgegrenzter Heterophonien.

Der langsam gespielte und beharrlich wirkende Anfang des dritten Satzes, dem nahtlos eine stark abgeflachte Kontur vorangegangen ist, weist bereits im ersten Takt eine klar heterophone Struktur auf. Über das Legato für nur eine Zählzeit mittels des daraufhin verstummenden Violoncello 2 ist dieser mit dem Vorgängersatz verbunden. Das Violoncello 2 weist ein Wechselspiel zwischen Zweiklängen und Einzeltönen auf, das Ausgangspunkt zum Übergang in eine flache Kontur ist. Somit nimmt das Violoncello 2 eine Sonderrolle ein, in einem von Violine 3 und beiden Violen aufgespannten Klangfeld mit ebenfalls heterophoner Binnendifferenzierung. Hieran nimmt auch die Violine 2 teil, geht aber bereits nach zwei Takten leicht zu einer Zelle über, die entfernt an die Eröffnung des Hauptthemas erinnert. Danach vollzieht Violine 2 Abwärtsläufe, um zu einem Melodiematerial überzugehen. Derweil agieren Violine 4 und Viola 1 in enger Kontur und mit vergleichsweise geringer heterophoner Differenzierung. Der so entstehende Block lässt sich sowohl zum Material von Violine 2 und Violoncello 2 in Beziehung setzen. Der dritte Satz beginnt so vergleichsweise ruhig, aber mit einer gut durchhörbaren Elastizität.

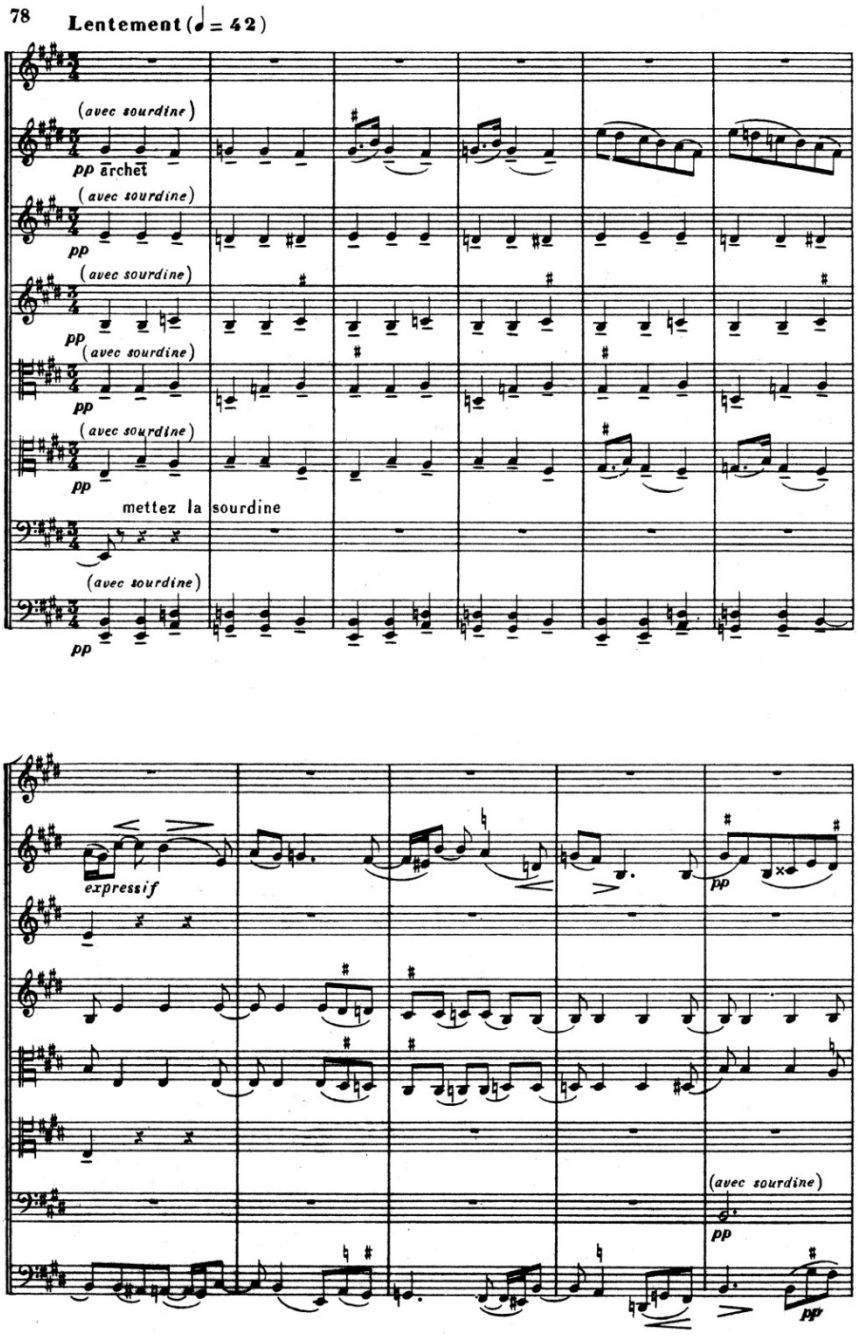


Abb. 20: George Enescu, *Octuor* op. 7, 3. Satz, Partitur S. 78

Auch im stark vereinheitlichten rhythmischen Kontext schafft es Enescu etwas später, im Abschnitt 49, räumliche Elastizität umzusetzen. Während die 1. Violine und Viola 2 bis kurz vor Ende des Abschnittes unisono agieren und Violoncello 2 mit langen Tönen eine Begleitung anbietet, kommen von Seiten des Violoncelos Achtel auf den ganzen Zählzeiten. Der Rest des Ensembles liefert einen – heterophon binnendifferenzierten – Achtelteppich. So werden nicht nur Gestaltungsmöglichkeiten realisiert, die eindeutig an die Toaca erinnern. Violine 4 und Viola liefern eine Variation, fast eine entfernte Spiegelung, des von Violine 1 und Viola 2 entfalteten melodischen Materials, welches wiederum keinen großen Abstand zu den anderen Stimmen gewinnt. Die Melodie steht immer in Bezug zum Programm der Violoncelli und des Achtelteppichs. Drei Teilräume mit temporären, kaum klarwerdenden Überlappungen entstehen.

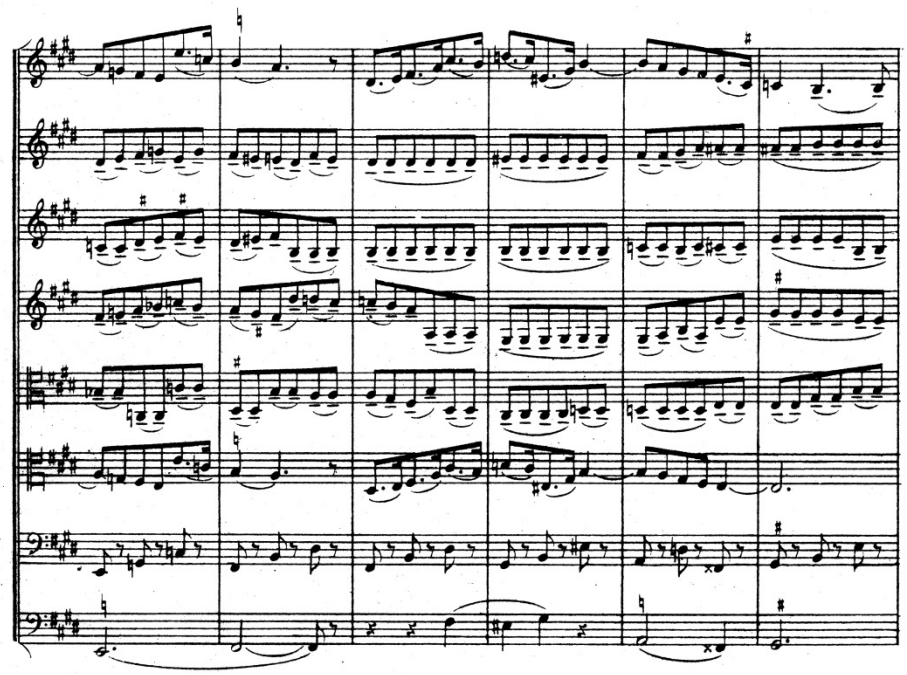


Abb. 21: George Enescu, *Octuor* op. 7, 3. Satz, Partitur S. 80

In Abschnitt 56, im fortgeschrittenen dritten Satz, teilen rhythmische Strukturen mit elastischer Binnenstrukturierung den Raum erneut auf. So können die vier Violinen an allen relevanten Teilräumen teilnehmen. Sie stehen in einem lockeren Zusammenhang zu den weiteren vier Stimmen. Die räumliche Assoziation wechselt.

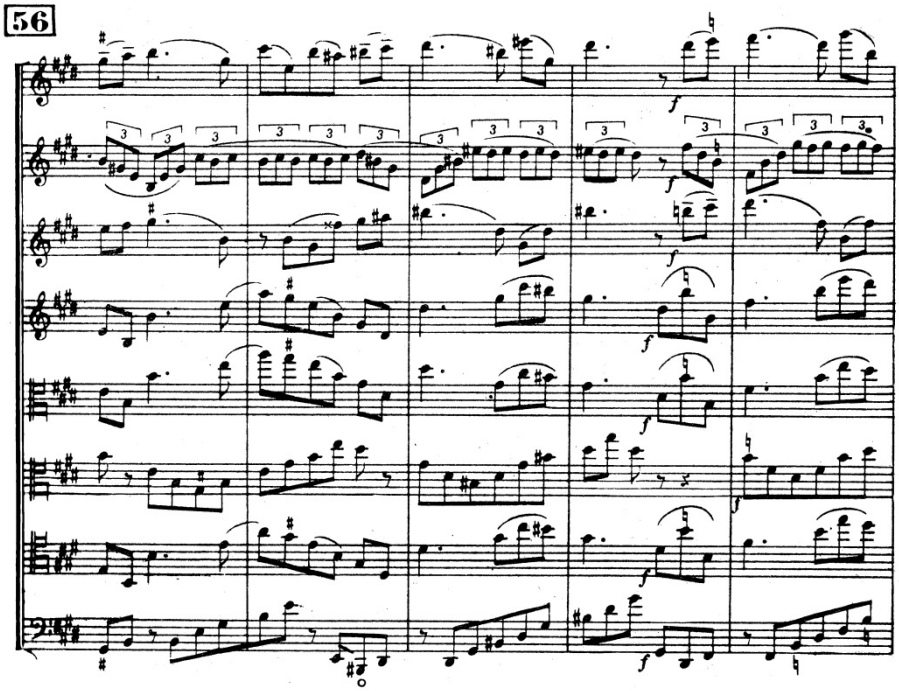


Abb. 22: George Enescu, *Octuor* op. 7, 3. Satz, Partitur S. 89

Ebenfalls nahtlos erfolgt der Übergang in den vierten Satz. Nachdem Satz 3 mit einem *crescendo* und weit entfalteter räumlicher Elastizität und einem *accelerando* zu Ende gegangen ist, erfolgt eine immense Steigerung des Tempos. Im schnellen Unisono-Lauf werden die Violine 1 sowie Viola 2 und Violoncello 1 assoziiert. Die vom übrigen Instrumentarium dargebotenen Zweiklänge im Vibrato erzeugen Mikro-Differenzen, die bei jeder Aufführung anders ausfallen dürften und eine feine räumliche Elastizität erlauben.

Im späten vierten Satz, um den Beginn von Abschnitt 75, tritt eine Verräumlichung durch metrische Differenzierung auf. Duolen und Quartolen und Bindungen trennen die Melodiestimme von der ersten Violine vom Metrum, ähnliches findet sich im Material, dargeboten von Violine 4, Viola 1 und Violoncello 1. Dieses schafft einen in sich wiederum elastischen Teilraum, Duolen und Quartolen verhalten sich unterschiedlich. Klar im Metrum und mit akkordischem Material assoziiert bleiben die Violine 3, Viola 2 und Violoncello 2, wobei auch diese durch den Einsatz auf verschiedenen Zählzeiten in einem elastischen Zusammenhang bleiben. Violine 2 steht mit Achteln und zum Teil erheblichen Tonsprüngen (mit Toaca-Gestus) im Zusammenhang mit allen anderen Stimmen. Auch hier tritt der Effekt der Nicht-Addierbarkeit auf: Duolen bringen eine binäre Rhythmik in einen Gegensatz zum Metrum des 3/4-Takts.

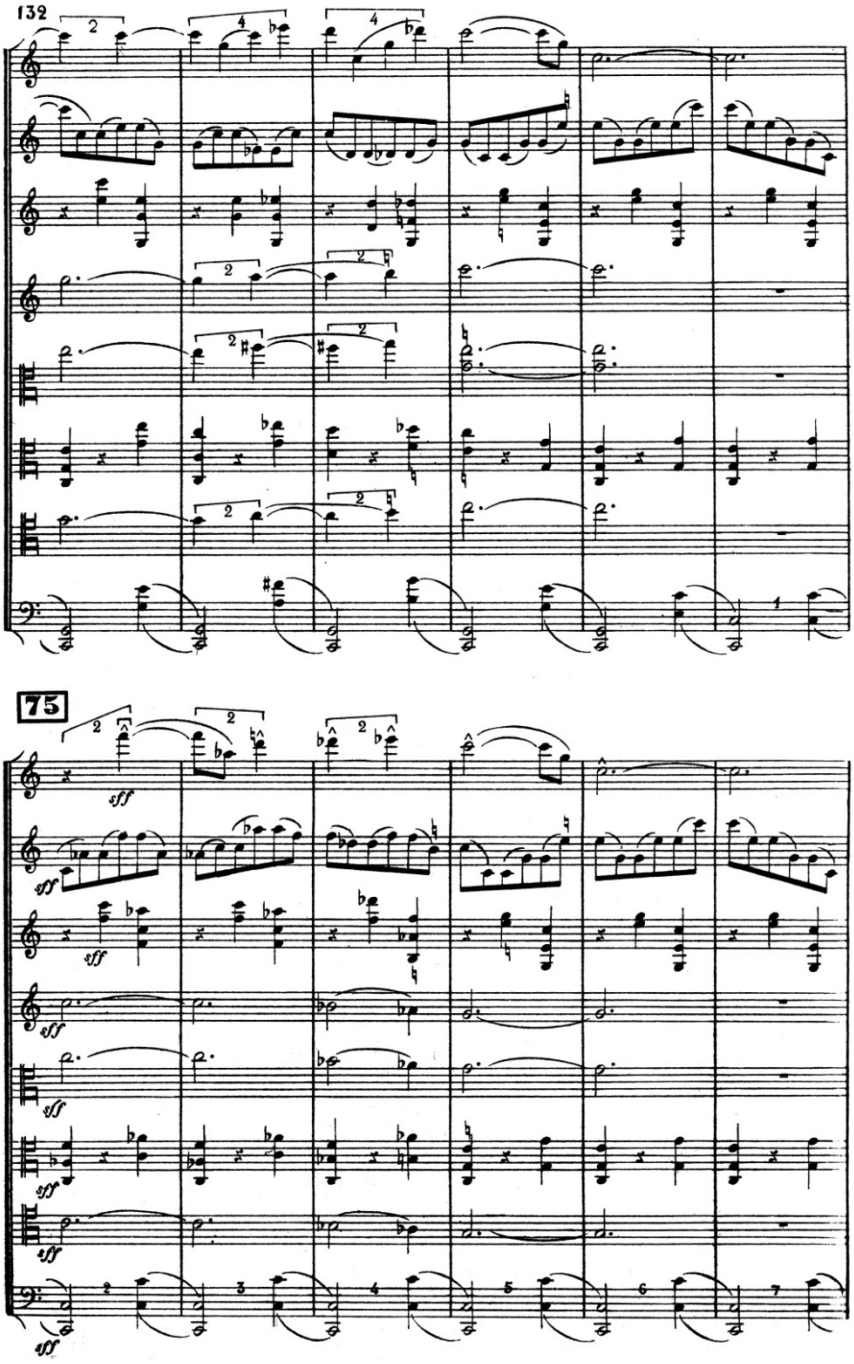


Abb. 23: George Enescu, *Octuor* op. 7, 4. Satz, Partitur S. 132

Fazit

Das Werk kann als eine Art Makro-Ison gehört werden, nahezu vereinheitlicht am Anfang und am Ende mit der Möglichkeit der individuellen Stimmführung dazwischen. Mit Hilfe von Registerchoreografien erfolgt die Herausbildung unterschiedlicher Ebenen. Die Anfänge des zweiten und dritten Satzes bieten (neben vielfältigen weiteren Abschnitten) vorübergehende Vereinigungen. Auf verschiedene Weisen ist aber auch ein Gestus des Anstoßens involviert, bereits deutlich in der Werkeröffnung. Das Sekundzittern stellt eine Art Rollentausch dar. Hier wird zum Abschluss hin die Vereinigung der Stimmen als Gegenthese vorbereitet. Es zeigt den im höchsten Maße elastischen Raum innerhalb dieses Werkes, ist somit Endpunkt einer langfristigen Entwicklung und kann, im Rahmen des Konzepts der „Ewigen Wiederkehr", auch als Anstoß für einen weiteren Durchlauf nach dem sich anschließenden Schluss gewertet werden. Immer wieder werden im Verlauf des Werkes Anstöße gegeben, die sich auf die Räumlichkeit des dargebotenen Klangmaterials beziehen, diese gehen über die Vereinigung zum Unisono hinaus und erreichen ihre Wirkung unter anderem mit Anlehnungen an den perkussiven Klanggestus der Toaca.

Das Sekundzittern wird durch die Darbietung verschiedenster Arten der Raumnutzung vorbereitet, darunter die Registerchoreografie oder auch die Spiegelrhythmik sowie die Kollision in der Dimension der Tonhöhe, die Arbeit mit engen und sehr weiten Intervallen, partielle Raumerweiterung durch rhythmische Überlappung, sowie die Umstrukturierung eines kulturell verankerten Formprinzips (vorgezogener Kontrapunkt) oder auch eines bereits präsentierten Materials (Elemente der „Kollision" erscheinen in veränderter Anordnung wieder in einer Art „Schere".) Das Zittern vor dem Schluss stellt eine Art Resümee dar: Räumliche Elastizität in reiner Form.

Die Arbeit mit Raumelastizität lässt sich hervorragend mit der Betrachtung des Ison verbinden. Die Elastizität der beinahe „singenden" Stimmen führt zu deren freier Entfaltung, bevor sie wieder vereinheitlicht werden. Der Grad der Elastizität hängt davon ab, wieviel Freiheit sich die einzelne Stimme nimmt.

Mihai Cosma

Tradition and Modernism in George Enescu's *Œdipe*

A preliminary knowledge of the intricate composer personality of Enescu is essential for understanding the individual character of his masterpiece, placed within the boundaries of 20th century lyric art. Although he was a contemporary of those composers who compelled recognition as promoters of a new world of sounds, Enescu – an artist of this century, too – remained devoted to the traditional values of the sonorous art, both as interpreter and (especially) as composer. *Œdipe*, his most outstanding œuvre, is one of the most eloquent examples in this respect because, unlike Claude Debussy's *Pelléas et Mélisande* and Alban Berg's *Wozzeck* (which plainly illustrate the evolution and transformations of music at the time they were composed and which are contemporaneous with the innovations of the art of sounds), *Œdipe* – a score of the same excellence – can only be analyzed within the aesthetic and stylistic context of the particularites of Enescu's musical language. This magnificent music is to be located somewhere beyond precisely specified time: it is not to be anchored to the years of its conception or to its world première in Paris in 1936 and, anyway, far from the avant-garde vogue. In Enescu's music modernism relies on tradition and is the natural consequence of the latter's evolution. From this interplacement results an effective mixture, which offers to this kind of sonorous expression a larger emotional availability; the road to travel to the listener's comprehension becomes less abrupt than in the above mentioned examples.

The composer George Enescu grew parallel with the violinist Enescu, who was a brilliant interpreter. Before composing, he performed the great works of European music as nobody else did, approaching the sonorous art by travelling the "road" of masterpieces. His love for Richard Wagner, his veneration for Johann Sebastian Bach, his esteem for Johannes Brahms could not be passed over by a young person determined to follow the way sometimes travelled by these gigantic spirits of world music. He learned respect for traditional thought, for essentially melodic writing, for anchoring to fertile soils of the genres, of architecture, of musical structures of the 17th, 18th, 19th century – ages of spectacular sonorous brightness.

On the other hand, a composer who had acquired skills of understanding the music of his forerunners and had a profound admiration for it, who was afterwards trained in German and French music schools (conservatories heavily anchored to their national tradition), received from these two directions a properly balanced erudi-

tion, limitlessly intensified by Enescu's personality of Latin origin and nature, deeply rooted in the values of the Romanian culture.

The composer, who had had his debut in Paris with a marvelous success of the *Romanian Poem* op. 1, the composer almost overwhelmed by the amazing popularity achieved by the two *Romanian Rhapsodies* op. 11, this composer could not possibly forget the music of his people once he approached the scenic genre of the opera, somehow solitarily situated within the general frame of Romanian music. Moreover, the author of the 1. *Suite* for Orchestra op. 9 proved himself so attached to the classic-innovative curve of the musical substance, to the special potentialities of modalism that we could not possibly imagine him renouncing to this way of organising sounds in favour of atonalism. The author of the 3. *Sonata* for Piano and Violin, of the *Suite Impressions d'enfance* for Piano and Violin, of the 3. *Suite Villageoise* for Orchestra, had forever signed a contract with Romanian folklore. Out of the same archaic substance grows *Œdipe* in a certain way, too. As the composer Carmen Petra Basacopol[1] considered, George Enescu was the first author to complete the difficult symbiosis between substance extracted from purest Romanian spirituality and from the most valuable European traditions, in a way that enables us to say that we are facing an unique musical phenomenon.

Hard and even hostile circumstances of Enescu's life must also be considered when trying to determine the importance of the opera *Œdipe* among his other works. Homesick and longing to see his parents, permanently among strangers (as student, soloist, as conductor and composer), deeply affected by the tragedies of the two World Wars and by the taking over by communists of his fatherland, Enescu suffered continuously from the blows of his destiny. In the second part of his life, bent by the lack of means of living and cramped by a perfidious sickness that heavily lay on him and that gradually took from him his only sense of being – the pleasure and joy of making music, the fate of the great man seemed to be marked by a curse, by an unfair destiny that had already been equally cruel with the one of the main characters of his opera. Knowing him as the author who proposed the theme of facing the destiny within the 3. *Symphony*, and as the one who imagined the fresco of a fight with the elements in *Vox Maris*, then becomes easier to understand that he pushed himself to victory against fate, that he raised his main character – man – above the will of destiny.

Therefore it is not at all surprising that Enescu chose the topic of *Œdipe* in such a determined way, which he very suggestively described as: "you do not choose a topic like this, it chooses you; it dominates you and would not let you go".[2] Enescu knew that this would be the topic of his opera the moment he left from the Paris

1 Carmen Petra-Basacopol, *L'originalité de la musique roumaine. A travers les oeuvres de chambre et de scène d'Enesco, Jora et Constantinesco*, Bucharest 1979, p. 184.

2 Bernard Gavoty, *Les souvenirs de Georges Enesco*, Paris 1955.

production of Sophocle's tragedy *King Oedipus*. For years he had been searching for a suitable libretto for a projected lyrical work of which he dreamt for a very long time. It is well known today that the antique themes were the firsts to be considered by the composer, who found that the myths of mankind revealed aspects that would have been perfectly able to catch the interest of the contemporary listener, being universal and without relation to time. He thought that valid librettos might have been the story of young Daphne and even the one of Sophocle's *Antigona*, as well as the legend of Icarios. Themes of the Bible or stories from the Far-East, even Romanian themes, also considered for their symbolic representation capacity, were on his list. But after seeing Sophocle's *King Oedipus* in Paris, with Mounet-Sully in the title role, he was ultimately captivated by this theme, to which he would devote himself passionately.

The lines of the classic, of the tradition met with the ones of the innovation, of modernism from the very beginning, from the first aspects that were considered regarding the bringing into life of the score. To this dualism – not at all irreconcilable but common for the joint of a thousand years old theme and 20th century music – I will dedicate the following commentary.

Although *Œdipe* is basically a classic theme, Enescu declared himself to be the partisan of the modern type of music drama, in which the interest created around the conflict, the contrasts and the energy of the dramatic development are called to avert rigidness and monotony. Although respecting the original, traditional form of the tragedy, he meant to give it a different significance than the one of man crushed under the power of destiny.[3] The image he built is one of a winning man, of "man stronger than destiny". Oedipus, as Enescu saw him, was more than Sophocle's character seen in a single moment of his life. Enescu had felt the need to create a musical tragedy in which his hero would appear in the whole complexity of his being, and in which the audience would follow the development of facts and of the emotional life of the one to be defeated but also of the one to win. The first step was to combine and to give a new outline to the tragedies *King Oedipus* and *Oedipus at Kolonos*, while the second step introduced the Prologue and the Corinthian Scene – explanatory moments required for the balance of the dramatic structure. Its result was a modern tragedy in its spirit, built on the ground of classic tragedies. The director Andrei Şerban emphasizes this very aspect of the modernity of Enescu's character in his recent production of *Œdipe* at the Bucharest Opera, supporting his vision with words of the author himself, quoted from Enescu's interviews. Oedipus, as he appears in the literary source of the libretto, is a classic character, because created by an author of another time and endowed with the personality of a hero of

3 "L'homme est plus fort que le destin". *Œdipe*, Lyric tragedy in 4 acts and 6 scenes, poem by Edmond Fleg, score for piano and voices arranged by Henry Lauth, Bucharest 1965, p. 103.

the ancient world. But it is not the character that Enescu[4] takes the road with, but a character re-defined by Edmond Fleg[5] (in an important extent at the composer's will). Oedipus, the way he appears in the vision of Enescu, is a perennial and universal character, is man itself[6], especially as perceived and understood by our contemporaries, 21th century people, today. For both the author of the music and the author of the text are people of this century.

Not only the main character reflects this dualism of tradition and modernism. The structure of the opera seems to be drawn from the classic: 4 acts, as Prologue, two central acts and Epilogue. But in fact, its structural elaboration is a modern one, going beyond the classic boundaries. Moreover, the dramatic structure focuses on two distinguished visions – as revealed by Pascal Bentoiu in his book *The Masterpieces of Enescu*.[7] The first one, represented by the first two acts, displays romantic structure and expression: long time spans to be covered, different locations of the plot, tempestuous nature elements (storm, wind, thunder), the figure of the shepherd and the presence of a monster – the Sphinx. The second one, represented by acts three and four, is of the classic type: unity of time and place, the translation of the conflict to moral grounds, the final catharsis. And there is another trait of modernism that can also be identified within the structure of the libretto: Edmund Fleg works on the classic theme, processing it from the perspective of the modern playwright, that is by adding new parts, rendering new aspects, guiding it to a different, modern understanding of the end.

The classic unity of action could be sustained by the continuous presence of the main character in the centre of the plot. But modernism does not hesitate to make its way through the core of the dramatic invention. The same analyst[8] underlines the differences in the dramatic strain and the differences of confrontation, of active opposition between the climax rendered by those aspects shown in the third and fourth acts, and the peacefulness marked only by a "dramatized epic" displayed by the first and the second acts.

4 "Enescu's Oedipus cannot be the expression of a fashion, nor the speaker of some group of people. He must be a bridge to the past and also to the future, on which great ideas which bothered mankind could freely travel. He must bond people from all times to a common goal and dispatch to the future the message of victory of man over destiny". Academia de Ştiinţe Sociale şi Politice a R.S.R., Institutul de Istoria Artei, *George Enescu*. Monograph by Mircea Voicana, Clemansa Liliana Firca, Alfred Hoffman, Elena Zottoviceanu, collaboration with Myriam Marbe, Ştefan Niculescu and Adrian Raţiu, Coordinator Mircea Voicana, Bucharest 1971, p. 786.

5 Edmond Fleg (Flegheimer), French playwright, the author of the libretto for Enescu's *Œdipe*.

6 "Œdipe est un personnage de tous le temps, universel (...)" tells Enescu to his dialogue partner Bernard Gavoty; cf. Gavoty, *Georges Enesco*, p. 146.

7 Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, Bucharest 1984, p. 245.

8 Bentoiu, *Capodopere enesciene*, p. 246.

The music also, or mainly the music, reveals the antagonistic but unitary traces of traditionalism and the modernism.

At first sight the cast announces a traditional kind of opera, to some extent related to the formula of the *grand opéra*, having in mind the large number of characters (13), increased by a large number of chorus singers, adding a children's chorus, figuration and dancers. For comparison, we can think of the 13 characters of Giacomo Meyerbeer's *Les Huguénots*, or of the 10 from *L'Africaine* by the same author, augmented by a large number of non-individualized characters. But the similarity stops here: the central figure of Oedipus comes off the 13 main parts. Around him gravitate all the others, which is a characteristic feature of music drama, therefore emblematic for a modern way of theatrical thinking.

There is another feature of the *grand opéra* style to be considered: the extensive participation of the chorus, the presence of the ballet, the grandiloquence and the pomposity and of scenic images. Such features can surely be traced in *Œdipe,* but they do not have the same role as those promoted by Gaspare Spontini and Giacomo Meyerbeer – an external, superficial and cheap one. The ballet of *Œdipe*, consisting of archaic dances (concise and vigorous) in the Prologue are far from the choreographic ostentation of the ballet in the "Venusberg" scene from Richard Wagner's *Tannhäuser*, of the one in the "Walpurgis Night" from Charles Gounod's *Faust*, or of the one inside The Temple of Dagon in the finale of the opera *Samson et Dalila* by Camille Saint-Saëns. Enescu's chorus is a dramatic character admirably imagined in sounds, and the royal court in Thebes does not show the opulence of royal courts of romantic operas. At the same time the gigantic Sphinx is not intended to look imposing and magnificent but hidden, mysterious, enigmatic, only apparently omnipotent, and eventually defeated.

As far as the location of the plot is concerned – both as place and scenery – the three productions presented so far on the stage of the Romanian National Opera definitely show that the score reveals an amazing capacity of conversion, from the Ancient Greek, with characters in long white clothing, to the correlation of Oedipus' traveling with New York, Moscow and Romania between World War I and World War II. From this point of view Enescu's work is basically capable to wear both the classic and the (most) modern garment.

Tradition meets with modernism in the architectural structure of the score, too. *Œdipe* starts with an opening orchestral section, which is a traditional element. This is not yet an Overture but as a Prélude – the innovative form affiliated to the music drama, chosen by composers faithful to the principles of music dramaturgy. Even if later, during the four acts, separate structures as ballet, chorus, monologue, duet and even aria – see the aria of the Sphinx – can be identified, this classic feature is only

the shell to hide in fact a fluid musical evolution, governed only by rules of the dramaturgy and not at all by the principle of separate "numbers".[9]

Considering the type of voice required for the title role, the modernism of the selection principles is disclosed: Enescu gives up the traditional tenor for the leading role in favor of a more complex expression – the baritone with supplementary resonance in the low register. The dramatic baritone is the characteristic type of voice for modern music drama, both in substance and expression, used in operas focused on one central character strongly defined, even in older scores like Modest Mussorgsky's *Boris Godunov* (1869) or Giuseppe Verdi's *Falstaff* (1893), but mainly in 20th century ones. We find such examples in works simultaneously created with the elaboration or with the world première of Enescu's *Œdipe*: *Duke Bluebeard's Castle* (1918) of Béla Bartók, *Wozzeck* of Alban Berg (1925), *Sir John in Love* of Ralph Vaughan Williams (1929), *Christophe Colomb* of Darius Milhaud (1930), *Mathis der Maler* of Paul Hindemith (1938), *The Devil and Daniel Webster* of the American composer Douglas Moore (1939) and many, many others. It may continue with operas created after World War II, from which many reveal the same option: *Dantons Tod* by Gottfried von Einem (1947), *Il prigioniero* by Luigi Dallapiccola (1950), *Der Prinz von Homburg* by Hans Werner Henze (1960), *King Priam* by Michael Tippett (1962), *The Mines of Sulphur* by Richard Rodney Bennett (1965), *Le grand macabre* by György Ligeti (1978), *Lear* by Aribert Reimann (1979), etc.

As a denial of this theory, or more likely as the exception to support the rule, seem the operas composed on the same Oedipus subject as Igor Stravinsky's *Oedipus Rex* (1927) and *Oedipus der Tyrann* by Carl Orff (with its world première in 1959), to quote just the ones well known to the audience.

Taking a brief look at the sonorous layers of the score one can easily notice the generous pages reserved to the chorus. Enescu, just as antique tragedies do, renders his musical conception largely using the resources of the vocal ensemble, which is a classic way of thinking. Nevertheless it is obvious that classic is only the model employed, because the role of the chorus is much more than that of a simple observer, a story teller, an expositor of the plot. Enescu draws genuine choral paintings, so wonderfully expressive and so different in their purpose. From the praising choruses of the first act to the large choral scene of Oedipus' reception and coronation in Thebes, from the horrifying lamentations of the plague-sick to the

9 The composer Pascal Bentoiu is more radical in the appreciation of Pastoral Dances from the Prologue, which he considers to be, eventually, a separate moment, created somehow parallel to the dramatic needs: "In itself it is, surely, very beautiful, fully picturesque, excellently built. But in the course of the opera it rather seems a concession to some extent made to the taste of the "House" (Académie Royale de Musique that means the No. 1 Opera in Paris – which, as we know, had the merit of the world première). The Dance is a "separate number", in all respects, even considered in the pure musical strategy [...]" – quoted from: Bentoiu, *Capodopere enesciene*, p. 256.

serenity of the wise old Athenians is a long way, which includes different types of articulation, of expression, of colouring. The choral sections of *Œdipe* eventually appear as a function of an obvious modernism, freed from the boundaries of tradition.

As far as the instrumental structure of the score is concerned one can notice the traditionalism of the timbre options. Enescu remains faithful to classic acoustic instruments (enriched by the presence of the saxophone and of the harmonium), the "novelties" of timbre being irrelevant in quantity or from the perspective of their sonorous presence – the saw, the wind machine, the gun shot, the thunder. Nor does Enescu employ uncommon ways of sounding the instruments; the "technology" of the sound emission being the normal, the classic one. (There is, however, his notice *sulla tastiera*, for the strings.) But the music coming out from the pit has a modern blaze, achieved through the refinement and the art of Enescu orchestrating his score, by selecting and associating the timbres.

The layer at which this sonorous modernism appears manifestly is the vocal one, especially within the title role, but also in the part of the Sphynx, and of the chorus, due to the use of some non-traditional ways of sound emission – the microtones (1/4 and 3/4 of a tone), the Sprechgesang/Sprechstimme, the groan, the whisper, the scream, the glissando.

Regarding the principles of Enescu's music dramaturgy, a track of classicism results from the very beginning; it is not correlated with the Italian *melodramma* or the French *grand opéra* but with those operas from the second part of the previous century that had taken vigorous steps towards the integration of constituent elements of the music drama. I have in mind the principle of symphonism from which one may derive a second principle – the employment of the musical symbols known as leitmotifs. It is nevertheless possible to discuss about placing these elements within the frame of traditionalism – because they can be found not only in the first music dramas but also in the most recent ones. Anyway, there is an important difference between the already classic map of Wagnerian leitmotifs, which are peremptory, directly associated to an idea, to a character or to a natural phenomenon, etc., and Enescu's innovative manner of employing this kind of symbols. For Enescu Wagnerian leitmotifs are only the point of departure for the way he uses sonorous representations; he arrives at a very special outline of his leitmotifs which have their own "life". They amazingly evolve, change, and adapt themselves until they reach the limits of diffusion of the constituent and unalterable details. Enescu's leitmotifs are not at all "ink stamps" but finely shaped drafts which reappear in various evolutional aspects, sometimes predictably designed according to the evolution of the drama, in other cases taking unexpected shapes.[10] According to the classifi-

10 For instance the leitmotive of Athens, in act IV, roots in the leitmotive of the Corynth of the second act. On the other hand, the motive of Layos is synonymous with the one of parricide and

cation made in Carmen Petra Basacopol's analytical study,[11] the leitmotifs suffer chromatic variations and transformations of rhythm, intervals, timbre; they are enriched by the addition of new, different motifs, they are amplified by the development of internal configuration, they are redefined by overlapping with another leitmotif, they appear even in an heterophonic way (simultaneously in two distinct variants), or are essentialized through a synthetic fusion process.

The presence of folklore influences seems to be connected to the tradition of romantic operas and of operas of the national schools of the second half of the 19th century. But as Enescu has already proven in other late works, he shows a very personal way of relating to everlasting sources of folklore melos.

He employs the modern technique of obtaining the "genetic formula" of folklore expression and uses it to create sonorities "in Romanian popular style". The melodies of the flute and of the oboe associated with the pipe, the dances of the first act, the song of the old Athenians in act IV, to bring only a few examples, sound all of folklore nature, without being authentically folklore. This was easy to establish by researchers and even by non-professionals from outside Romania, and was proven through very pertinent analyses. It is very important to stress that Enescu consequently avoided the intonational area of old Greek music, no doubt unsuitable to his musical and dramatic representation. We could associate Enescu's modalism with the ancient Greek one, but this conclusion would be far from validity. The modalism of *Œdipe* is the result of sharpening Enescu's composition style, who expressed himself using traditional forms of modalism not only in this score. Enescu's personal type of modalism is far more complex, balancing between diatonism and chromaticism (even an exacerbated chromaticism), both in leitmotifs as in their later development. Some rhythmic, harmonic and heterophonic means of expression also belong in the area of national folklore.

The core of the traditional opera is undoubtedly the melody. One can state that George Enescu is a partisan of the melodism – in a modern sense of the word. Enescu's melodism is not submitted to the arias and the cantilenas; it develops in a free way, strictly governed by expressive necessities – as requested by the dramatic circumstances. The belcanto is replaced by a melodic recitative, which Pascal Bentoiu[12] calls "thematic-like melodic processing", continuously evolving, sometimes reaching arioso nuances, or a touch of an aggressive, tensioned manner.

---

relates to the leitmotiv of Destiny; the leitmotive of the victory of man is identical with the one of Oedipus, and the latter has common grounds with the leitmotive of Destiny. The leitmotive of Jocasta calls forth the incest and has certain filiations with the leitmotive of Oedipus.

11 Carmen Petra-Basacopol, *L'originalité de la musique roumaine. A travers les oeuvres de chambre et de scène d'Enesco, Jora et Constantinesco*, Bucharest 1979, p. 171–173.

12 Bentoiu, *Capodopere enesciene*, p. 264.

The rhythmic standard of the score lies within traditional boundaries, related to the increasingly complicated structures of modern music. Even within this general frame one cannot overlook the interference of popular rhythmic patterns connected to the parlando-rubato type. This is obviously a modern approach, as the recitative-like declamation is, with own rhythmic structure governed by text syntax and by the meaning of words.

Another innovative characteristic is the way in which Enescu conceives his harmony and counterpoint – each of these balancing between simple and complex, and often combined to a common substance. The use of heterophony is specific to this stage of the style of Enescu; for instance the Sphinx Aria is – according to Pascal Bentoiu "a huge heterophonic monody [...], the first truly large, undeviating employment of this principle [...]".[13] Speaking of Enescu's architectonic structures one can state that they are both related to traditional patterns and to the more free (but no less logic) modern structures. Octavian Lazăr Cosma's[14] conclusion is therefore remarkably interesting: each of the scenes and acts has, to a large extent, one of the classic outlines – fantasy, sonata, ternary form, dramatic poem, variations, rondo. Even if the existence of each of them is not yet demonstrated beyond any doubt we may be certain of Enescu's skills of employing forms in a creative and refined manner, both in *Œdipe* and in most of his works.

It goes without saying that a topic as the one I tried to present here cannot be exhausted in only a few pages. There are many other aspects linked to the relation between tradition and modernism, which remain unexplored and which could offer much more evidence to this argumentation. It seems to me that most important of all are the conclusions to be drawn: Enescu is an author of extensive artistic strength, an original composer, with a perfectly viable language for his time and for the developments in music history. He was neither attached to ultra-modernism, nor was he a prisoner of the past, or an imitator of old-fashioned values. He expressed himself in his scores and it was really him in his music, which is the music of a Romanian composer, a genius who – for the time being, to an inequitably minor extent – marked the sonorous art of the 20th century. George Enescu – even if he left us only 33 music chapters – has signed masterpieces; at least 3/4 of his works deserve this attribute (no exaggeration). It remains for the agents, the interpreters, the analysts, the recording producers the legacy of raising to its proper and judicious standing the pedestal on which the most valuable and universal of the Romanian composers must stand.

13 Bentoiu, *Capodopere enesciene*, p. 272.

14 Octavian Lazăr Cosma, *Oedip-ul enescian*, Bucharest 1967, p. 308.

John Sorensen

Secret Drama: Enescu, Love and *Œdipe*

1. Love

HOST: George Enescu sometimes borrowed the title of a fable by La Fontaine and called himself "The Peasant of the Danube." To make the fable into a fairy tale, it would be appropriate for the peasant to meet a princess, fall in love, marry her, and live happily ever after. Enescu's story does roughly follow this pattern – but with much tragedy and many complications mixed in. Once, late in life, he confided to a friend,

GE: I have been an insatiable lover, and this also made me horribly jealous.

HOST: The clues to this "horrible" nature are to be found throughout Enescu's life story and music. As his friend recalled.

FRIEND: Not only did Enescu throw a three-stringed toy fiddle into the fire as a child; he once broke his real violin, a precious Guarnerius, to smithereens, just as the Paris Opera was starting rehearsals for his masterpiece, *Œdipe*. This episode alone would make the subject of an entire book!

HOST: And a colleague recalled how, one time ...

COLLEAGUE: ... Enescu scared the hell out of me. He raised his huge hands before my face and intoned:

GE: These are a murderer's hands.

MUSIC: *Œdipe* (fratricide section).

HOST: Yehudi Menuhin was particularly fascinated by the two conflicting sides of his master's character.

YM: Enescu tied together two opposites that would tear a lesser person to shreds. Contrast his love for the music of Wagner – his urge for the opulent and erotic – with the austere conditions in which he chose to live. Enescu lived like a monk. All he needed was an iron bedstead in a white-washed room, a desk, pen and paper, and, as a luxury, a piano.

HOST: When Yehudi was first studying in Romania, at the age of eleven, the child happened to overhear a few confusing words one evening.

YM: Enescu was then in the prime of his power. The words he spoke to my father seemed to have a hidden meaning:

GE: I confess it, Mr. Menuhin: I am finding life somewhat more "placid," now that I've reached my late forties.

YM: I only understood the significance of these words later on, in the light of what I came to know of his intense tempestuous nature – always under control.

HOST: But always struggling for release. Of Enescu's erotic life as a youth, little is known. There was a young violinist in Paris named Eva Rolland, the daughter of his landlady, to whom he dedicated several violin works written when he was fourteen. An early crush? And the singer Maggie Teyte later referred to an affair she'd had with Enescu during her Paris debut season in 1906, when he was twenty-five.

MUSIC: *Childhood Impressions* ("Wind in Chimney" into "Storm").

HOST (contd): But Enescu's only romance to be thoroughly documented is the one that was the greatest of his life. So let's begin our difficult fairy tale with the recollections of Enescu's own beloved: from "The Memoirs of a Moldavian Princess" by Maria Rosetti-Tescanu-Cantacuzino-Enescu.

MC: It began one evening during the First World War – at the home in Sinaia that I shared with my husband Mihai. I was reclined on the divan, smoking an oriental cigarette next to Princess Maria. During dinner, the trees – thumped by an unexpected wind – made us anticipate a storm. Lightning flashes were already crossing the black sky, and thunder was roaring beyond the dark mountain ridge, as if the mountain had begun to boil.

My husband, Prince Mihai, stands up, ready to go to the casino, when a violent noise nails us to our places. A thunderbolt hits the most beautiful tree in the garden, just a few steps from the house! At that same instant, the doors of the salon fling open, and our butler – his name is "Romeo"! – announces,

ROMEO: Mr. George Enescu.

MC: Is it a man, a god, or a demon's – this silhouette coming out of the thunderbolt? He advances towards me, fatal, irresistible, as I am walking like a somnambulist to welcome him. His hot hands press mine. I feel like I am falling into an abyss, with a wonderful sensation of plunging.

HOST: The Princess couldn't understand who might have invited Enescu to her home that fateful night. She had met the composer a few times before, but had always hesitated to invite him herself. Who had brought him to her?

MC: My husband, of course. It was at his insistence that our chauffeur had driven down to the royal castle to bring Enescu to us. Let's face it: only a woman's husband could possibly speed up fate in such a way. (beat) The salon emptied almost at

once, and we were left alone until morning. When I saw him off at dawn – ready to go to the castle, under the sky of rosy clouds – inside me, joy was stretching huge wings that took me far away to regions which I had, before that night, ignored altogether.

GE: You will come to hear me perform for the Queen this morning, won't you? (whispers) You will come, I know, and among all those who scare you, we shall be alone, just the two of us.

MC: Then he hurried out of the garden, without looking back.

MUSIC: 1st *Symphony* (2nd movement).

HOST: The smoldering romanticism of the Princess's tale may seem far-removed from the austere simplicity of Enescu's own reminiscences. But the two natures are welded together. The lovers' tendency for the fantastic may, perhaps, be seen most clearly in the little words that passed between them. Early in their affair, Enescu and the Princess created a "private mythological language." Helen Kaufmann recalls:

HK: She always called her husband "Pynx," though not many knew the origin of the name.

HOST: Enescu's bond with the character of the Sphinx has many interesting aspects – not the least of which is heard in his opera of Oedipus. But this was not the origin of his alias. Actually, the nickname "Sphinx" was first applied to him by Enescu's "other mother," Queen Carmen Sylva, long before he began to write his famous opera, and well before he became intimate with the Princess. It's said that Carmen Sylva had a slight lisp and that, when she tried to say "Sphinx," the closest she could come was ...

CS: Pynx.

HOST: A pronunciation that the Princess later made her own. In any case:

HK: The name Sphinx suits him. While planning a composition, he will sit absolutely immobile, brooding, silent, intense, for hours.

HOST: Enescu, meanwhile, had several sweet names for the Princess. In public, he would address her in the third person:

GE: May I disturb my Ram?

HOST: "My Ram," was also a part of the secret mythology, which no one dared to question. And there was one more nickname:

GE: Isis.

HOST: The principal goddess of ancient Egypt, who married her brother, Osiris. The Greeks and Romans identified Isis with the goddess of nature – and Milton, in

Paradise Lost, placed her among the fallen angels. There are echoes of all this in the love letters that Enescu wrote:

GE: My heart is strong now, Isis. I feel the power of the wholeness inside me and it is all due to your love. What is it that I desire? That the light you receive of me should never fade away. Oh, Isis! I want to fall asleep forever with the image of your beloved gaze caressing the last moments of my agony. Is it like this that I am going to die, with your eyes, like dark instantiations of the sun upon me?

MUSIC: *Isis.*

HOST: The Princess's family history was as exalted as Enescu's was simple. Marie Rosetti was the daughter of a noble landowner of Moldavia whose main estate was the villa of Tescani. As a young woman, Maruca, as she was called, married into one of the richest families in Romania, and she and her husband had two children: a girl named Alice and a boy called "Bazu," who became a famous air pilot. But the marriage was a failure, and, soon, the two lived separate lives. Maruca was a close friend of Queen Marie of Romania, who described her as:

QM: Tall, dark-eyed, striking. Her company was stimulating, but it was no good going against her queer ideas. Maruca had manias. One of these was to sit in the half-dark. A big fire would be lit on the hearth, no other illumination being allowed.

HOST: The two friends mostly came together to listen to music, Enescu being the great guest of the house, and the Queen recalled the many hours she spent beside Maruca's fire ...

QM: Silent whilst Enescu held us beneath the spell of his magic bow. It must, however, be confessed that Maruca had an almost perverse liking for the absurd in every form, and so:

HOST: Queen Marie recalled an incident after the First World War. Maruca had moved into a large house where she arranged a sort of divan draped in red brocade.

QM: I was seated at one end of this throne-like construction and she at the other. Whilst Enescu played, there was perfect silence in the crowded room – so Maruca decided that we should be connected through a silken "scarf" of which I would hold one end, she the other, and through this binding cord we would silently communicate our emotions.

MUSIC: 2nd Orchestral *Suite*.

HOST: The great creation of Enescu's life is the massive opera, *Œdipe*. As Enescu himself pointed out:

GE: Listen to *Œdipe* and you will understand me better.

HOST: And music critic Bernard Gavoty recalls:

BG: Enescu belonged to the race of tragic heroes. On the day when he decided to cross swords with Oedipus, it was his own countenance that he took for a model.

HOST: With this in mind, it is fascinating to note the two Maries in Enescu's life: his mother and his wife. The first was queen of Enescu's childhood; the second was the Princess of his adulthood. Consider: it was in the same year in which his mother died, that Enescu happened to see a production of *Oedipus Rex* at the *Comédie-Française*.

GE: I became so obsessed with the idea of the play that I soon began sketching music for my own *Œdipe*.

MUSIC: *Piano Trio* in A minor (1st movement).

HOST: Even with this strong start, however, the years after the first Marie Enescu's death were not productive ones for the composer. He seemed to lack inspiration. Slowly, with the coming of the War, Enescu began to find his way again. But it was only when he commenced the affair with his second Marie that his creativity returned to full power.

The early years of Enescu's love affair with the Princess were times of great passion and inspiration. In the decade after World War One, the peasant and the Princess lived-out the fairy tale, enjoying their affair as a kind of open secret.

And then, something changed: in 1929, Maruca's husband died in a car accident, allegedly in the company of two women, both of whom were said to have been his lovers.

MUSIC: *Œdipe* (opening bars of Overture).

HOST (contd): At first, things did not change much for Enescu and Maruca. But soon, the developments turned ominous. In the early 1930s, as Enescu finished *Œdipe*, there was a problem. A biographer notes:

BIOGRAPHER: One morning in Paris, Enescu called on the Menuhins and explained that he had to go to Bucharest because of a "grave personal obligation" that had arisen. Young Yehudi wasn't told the nature of the crisis ...

YM: ... though I understood that it was to do with the Princess. This is when she underwent the mental collapse from which she was never to recover fully – remaining, for the rest of her life, at best, eccentric, and, at worst, simply mad.

HOST: In a letter from Bucharest to his *Œdipe* librettist, Edmond Fleg, Enescu hinted at Maruca's condition:

GE: I left Paris very suddenly, after receiving some alarming news; and our worries are not yet over ...

HOST: After tending Maruca through the winter – just as when caring for his mother, thirty years before – Enescu fell ill. He gave a few concerts in Bucharest, then retired to Tescani, Maruca's family estate, to convalesce, and to dream his greatest dream.

When preparing the libretto for Enescu's *Œdipe*, the emphasis of the story was altered from the Sophocles version. An important change is the Sphinx's riddle, which is transformed to:

SPHINX: Now answer, Oedipus, if thou darest: In the immense universe, name someone or something that is greater than Destiny!

OEDIPUS: Man! Man! Man is stronger than Destiny!

SPHINX: The future will show you whether the dying Sphinx is crying at its defeat or laughing at its victory.

2. *Œdipe*

GE: Each life has its adventure, its secret drama. My own are contained in three syllables made famous by Sophocles: Oe-di-pus.

Œdipe is, of all my works, the one dearest to me. First, it cost me decades of anguish. Then, I put myself in it entirely, to the point of utterly identifying with my hero.

One does not choose a subject like that: the subject chooses you. It jumps on you, it grabs you, it does not let you go.

MUSIC: *Œdipe* (orchestral passage).

HOST: In 1909, Enescu was twenty-eight years old and crippled by grief over the loss of his beloved mother when, one day, at the *Comédie-Française*, he saw the legendary actor Mounet-Sully in *Oedipus Rex*.

GE: What a man! When I left the theater, I was hallucinated, possessed.

HOST: A few nights later, over dinner, Enescu confided to the critic Pierre Lalo:

GE: I'm going to write an "Oedipus."

PL: Damn! It's a terrible subject!

GE: Would you know someone who could provide the libretto?

PL: Not yet, but, if I look around, I might find your man.

HOST: A few weeks later, Lalo introduced Enescu to Edmond Fleg. A scholar of Greek, himself Jewish, Fleg was a poet, greatly interested in music. Lucienne Breval, who took part in their conversation, caught fire:

LB: The two of you together will create a masterpiece!

HOST: To which Fleg replied:

EF: We're not there yet. Let me think about it.

HOST: Fleg thought about it – for four years – then suggested to Enescu an "Oedipus" stretched over two consecutive evenings:

GE: Aren't you afraid it would be ... too long?

EF: The Greeks were big talkers.

GE: That was their greatest sin! Come along, Edmond, do as good cooks do, put it on the fire and let it boil down!

EF: (with a grimace) Understood.

HOST: Then the War of 1914 broke out. Enescu returned to Romania and was separated from his librettist. But even though Fleg had not yet submitted a text, Enescu was already making musical sketches for their future "Oedipus."

GE: But the disasters that had struck our hero, now descended upon me.

HOST: It was during the winter of 1917. The separate peace signed by Russia had led the German army to encircle Romania. As catastrophe was being feared, a State Minister said to Enescu:

MINISTER: If you'll entrust your manuscripts to us, we'll place them in one of the treasury boxes which we're shipping via Moscow. They'll be safe. But if you keep them here ...

HOST: And so, the Romanian government sent its gold reserves by train to Moscow, and among the treasure chests was a big wooden box labeled:

GE: "Musique Manuscrite Georges Enesco."

HOST: It contained a large collection, including all of Enescu's sketches for *Œdipe*. The precious sheets started on their long journey. At the very first stop, however, a warehouse filled with gasoline exploded near the depot! The fire spread to the train. Many of the boxes were reduced to ashes; but the flames miraculously stopped after only having destroyed the cover of the crate containing the Enescu manuscripts. Hastily repaired, it continued on its way, and was stored at the Kremlin.

GE: At just this moment, the Bolshevist revolution gained momentum, and Moscow was soon in chaos. The Kremlin itself was threatened. The next we knew, the box disappeared. I had sent my child to its death.

HOST: Nothing was heard of the box for seven long years. Then, in 1924, it was discovered in a cellar of the Kremlin, under heaps of rubbish. The conductor Bruno Walter intervened with the Soviet authorities, describing Enescu to them as being ...

BW: ... like a father whose sons are missing in action.

GE: I was in the U.S. when I received a telegram:

EF: Your cases re-discovered in the Kremlin. Signed: Fleg.

GE: Indescribable joy!

HOST: Enescu returned to Paris and met again with Edmond Fleg.

GE: At last, we set to work.

HOST: Enescu was fascinated with the four notes at the core of the duel between Oedipus and the Sphinx. This was the key moment of the drama:

GE: ... it was up to me to bring it out. My Lord, did I hesitate!

MUSIC: *Œdipe* (awakening Sphinx).

GE (contd): When Oedipus avoids the trap set by the Sphinx, I had to use the music to go beyond the meaning of the words. The Sphinx feels her end drawing near and she howls like a beast trapped by the hunter. I had to invent her cry, to imagine the unimaginable. When I put down the pen after writing that scene, I thought I was going crazy.

HOST: At last, Enescu began preparing himself for the big event: the premiere that he had been working towards since his mother's death, almost twenty-seven years before. On the evening of March 10, 1936, the curtain of the Paris Opera rose to reveal the set of columns at the entrance to Laius' palace.

MUSIC: *Œdipe* (Act I).

GE: Everybody was there: friends, colleagues, journalists, the great audience. Everyone.

HOST: During the intermission, the whole staff of the opera – three hundred and fifty persons in all – appeared on stage. The Director invited Enescu up, and presented to him:

DIRECTOR: On behalf of the French government, Maestro Enescu, the scarf of Commander of the Legion of Honor.

MUSIC: *Œdipe* (Act II – start of Theban Dances).

GE: I felt like someone in a dream ... or a legend.

– THE END –

Roberto Reale

Die absteigende Sekunde als Ur-Intervall der Klage – Analyse und Interpretation des Prologs der Oper *Œdipe* von George Enescu

George Enescus Oper *Œdipe*, die Vertonung des Mythos von Ödipus, mit ihrer Bearbeitung der Tragödie Sophokles' im dritten des vieraktigen Werkes, kann als Gravitationszentrum im Œuvre des rumänischen Komponisten aufgefasst werden. Alle vor und nach *Œdipe* entstandenen Kompositionen beinhalten Elemente der musikalischen Denkweise, die sich in der Oper in voller Ausprägung und Komplexität kristallisiert. Fast alle Werke Enescus lassen sich auf die eine oder andere Art zu *Œdipe* in Beziehung setzen. (Dies wird u. a. deutlich, wenn man Pascal Bentoius Buch *Masterworks of George Enescu: A detailed Analysis* zu Rate zieht, in dem annähernd von jedem der analysierten Werke aus eine Brücke zu *Œdipe* geschlagen wird.) Schon der Prolog zur Oper *Œdipe* legt eindrucksvolles Zeugnis von der gleichsam komplexen wie strukturierten Denkweise Enescus ab.

Im Verlauf des vorliegenden Beitrages soll durch die Analyse des Prologs von *Œdipe* gezeigt werden, dass es Enescu in den 47 Takten gelingt, neben der für Prologe üblichen Vorstellung des musikalischen Materials den gesamten Mythos in einer extrem-gestrafften musikalischen „Kurzerzählung" zu komprimieren. Das gesamte musikalische Material wird aus dem melodischen Baustein der absteigenden Sekunde generiert und dadurch gleichzeitig von Anfang an die „Grundstimmung" der Oper gesetzt. In dieser Hinsicht liefert bereits der Prolog wichtige Hinweise auf Enescus Interpretation des Mythos im weiteren Verlauf der Oper.

Der Klage-Gestus als melodisches Ur-Material

Die Pianistin und Musikwissenschaftlerin Raluca Ştirbăţ hat mir 2014 ein von Enescu angefertigtes, bisher unveröffentlichtes Skizzenblatt zur Verfügung gestellt, auf dem der Komponist zentrale Motive seiner Oper festgehalten hat. Mit Hilfe dieses Skizzenblattes lässt sich nachvollziehen, wie im Verlauf des Prologs durch die Gestaltung und Auswahl der Motive eine musikalisch-inhaltliche Dramaturgie entsteht, in der das gesamte Geschehen der Oper auf die vier Minuten des Prologs verdichtet vorliegt.

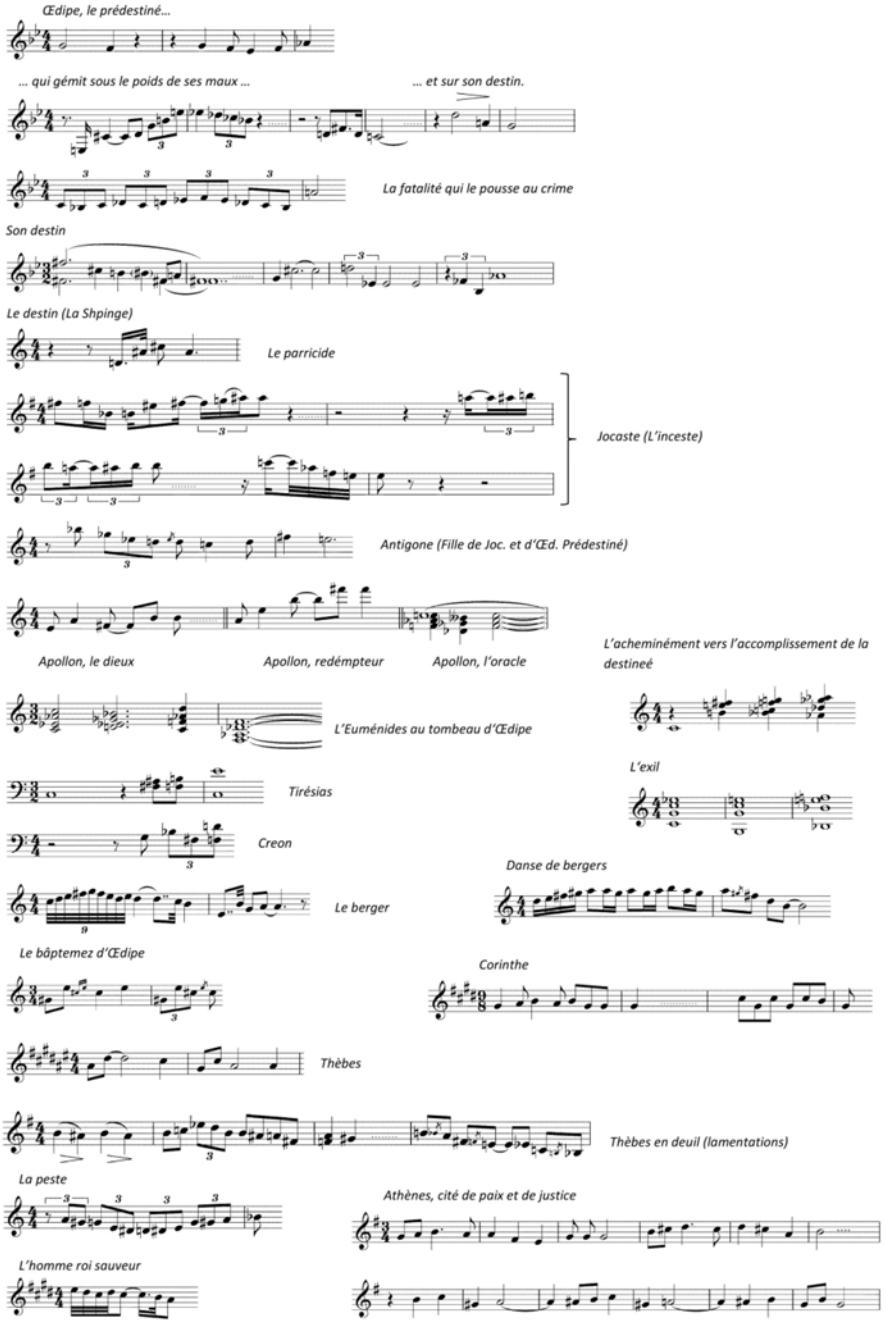


Abb. 1: Transkription des von George Enescu angefertigten Skizzenblattes

Die Darstellung der Motive auf dem Papier erlaubt u. a. eine beinahe chronologische Lesart, was durch die Auslassungspunkte zwischen den ersten Motiven angedeutet wird. Ausgehend von dem ersten Motiv *Œdipe, le prédestiné*, lassen sich die folgenden Motive z. B. entsprechend ihrer Zugehörigkeit zu bestimmten Sphären der Handlung, zu bestimmten Personengruppen oder nach dem Grad ihrer Wichtigkeit gruppieren. In Abbildung 1 ist eine Transkription des Skizzenblattes, mit den Beschriftungen Enescus dargestellt.

Ein wichtiges kompositionstechnisches Merkmal der Motive auf dem Skizzenblatt ist, dass sie alle auf verschiedene Weise in Zellen und Bausteine unterteilt werden können. Als Ur-Baustein kann der im Motiv *Œdipe, le prédestiné* (Motiv oben links in Abb. 1) enthaltene absteigende Sekundschritt angesehen werden. Auf Ebene der kleinsten Unterteilung der Motive in Bausteine bildet also das Ur-Motiv der Klage (der fallende Sekundschritt, klein oder groß) den gemeinsamen Nenner des musikalischen Materials. Dadurch, dass alle weiteren Motive diesen Grundbaustein oder Varianten dieses Grundbausteins enthalten, ist allen Motiven ein klagender Gestus inhärent. Somit schafft Enescu bereits durch die Gestaltung des zu Grunde liegenden Materials eine musikalische Korrespondenz zur griechischen Tragödie, in der der Klage-Topos ein elementarer Bestandteil ist. Jedes der Motive besteht aus unterschiedlichen Verschmelzungs-Typen von Bausteinen und/oder daraus entstehenden Motiv-Zellen, so dass charakteristische musikalische Merkmale der durch das Motiv repräsentierten Entität entstehen und diesem ihren Wiedererkennungswert verleihen.

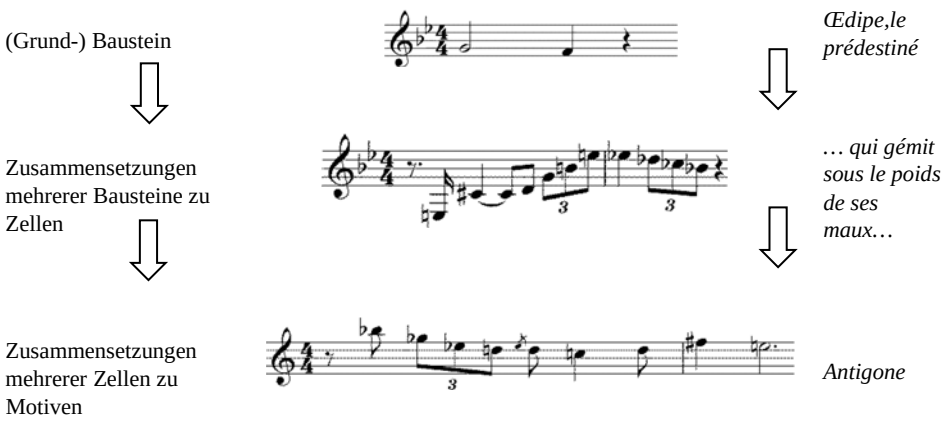


Abb. 2: Schematische Übersicht der Zusammenhänge zwischen Bausteinen, Zellen und Motiven

Das gesamte musikalische Material befindet sich in einem kontinuierlichen Transformationsprozess, dessen Ausgangspunkt der absteigende Sekundschritt ist. Am Beispiel des Motivs von Antigone können diese Eigenschaften des musikalischen Materials nachvollzogen werden:

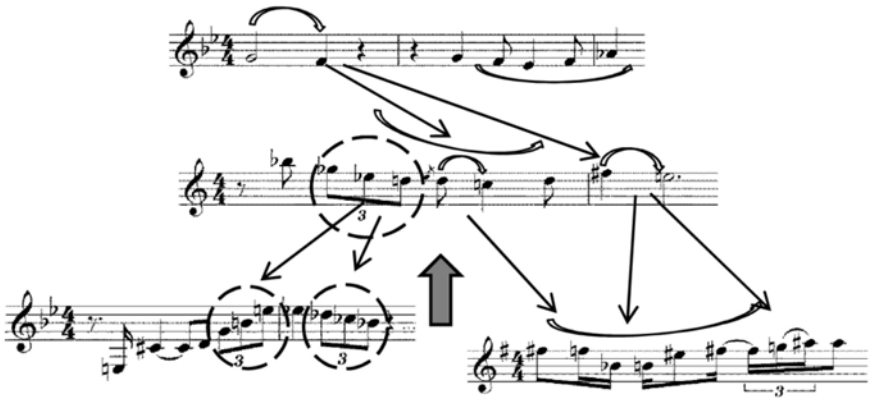


Abb. 3: Antigones Motiv (Mitte) von Enescus Skizze mit Motiven und Beziehungen zu anderen Motiven (oben: *Œdipe, le prédestiné*; unten links: *…qui gémit sous le poids de ses maux…*; unten rechts *Iokaste*)

Das charakteristische Merkmal in Antigones Motiv ist die Triole mit der anschließenden Achtel-Note mit Vorschlagsnote (grauer Pfeil). Dieses Kennzeichen ist deutlich zu hören, wenn Antigones Motiv erklingt. Gleichzeitig sind aber auch die Bausteine bzw. Motiv-Zellen enthalten, die Bestandteil anderer Motive sind; in diesem Fall ergibt sich das Motiv Antigones aus den Motiven *Œdipe, le prédestiné*, *…qui gémit sou le poids de ses maux…* und *Iocaste*. Diese Transformationsprozesse werden durch intervallische Korrespondenzen und Ähnlichkeiten der melodischen Konturen erzielt. Dies sind die Voraussetzungen dafür, dass auch das Motiv Antigones wiederum mit anderen Motiven verschmelzen und dadurch inhaltlich Bedeutung konstituieren kann. Dabei ergeben sich viele unterschiedliche Färbungen und Projektionen des Ur-Motivs der Klage, die in der Gestaltung der Motive und Motiv-Zellen ihren jeweiligen Ausdruck finden. Diese Art der Behandlung des musikalischen Materials, bei der von einem Ur-Motiv ausgehend in kontinuierlich ablaufenden Verschmelzungs- und Transformationsprozessen neues Material generiert wird, ist ein charakteristisches Merkmal der Musiksprache Enescus, das in all seinen Werken nachvollzogen und in *Œdipe* vom Prolog bis zum letzten Akt nachgewiesen werden kann.

Der klagende Gestus ist in den Motiven verschieden stark ausgeprägt, so dass schon bei den Motiven selbst zwischen solchen mit stark klagendem Charakter (z. B. *Œdipe, le prédestiné*, *Le destin/Son destin*) und solchen, bei denen das Element der Klage nur subliminal bzw. als „Nachhall“ enthalten ist, unterschieden werden kann (z. B. Kreon, Korinth und Athen). Der Klage-Gestus wird im Verlauf der Oper sowohl bei den Gesangsstimmen als auch bei den „singenden“ Instrumenten der dominierende Gestus sein.

Darüber hinaus werden u. a. über die spezifische Gestaltung des Klage-Gestus eines Motivs charakteristische Merkmale des jeweiligen Motivs und der dazugehörigen Personen (z. B. Iokaste, Kreon) oder Sphären (z. B. Korinth, Theben) mitbestimmt. Charakteristische Elemente musikalisch dargestellter Klage sind:

- Ausrufe, Anreden, Schmerzlaute (Erzeugung eines „Energiepotentials", das durch die Melodie „abgebaut" wird);
- melodische Aufschwünge zu Beginn der Passagen dienen dem Erreichen eines hohen Klagetons über einer dazu notwendigen Kontur, von dem aus die Melodie sich entwickelt (Erzeugung eines „Energiepotentials", das durch die Melodie „abgebaut" wird);
- absteigende Melodiekonturen unterschiedlichster Ausdehnung;
- schrittweiser Abstieg der Melodie (zumeist über Sekundschritte, bis zum Terzschritt erweiterbar);
- glissierende Tonfolgen mit ungenauen Tonhöhen (teilweise mit ungenauen Ausgangs- und Zieltönen);
- die Verwendung von Vierteltönen und die Verwendung eines Gestus zwischen „Sprechen und Singen";
- Tonwiederholungen.

Alle Motive erhalten durch eines oder mehrere dieser Elemente einen charakteristischen Klage-Gestus. Die Abfolge der Motive im Prolog ist es dann wiederum, von der die musikalisch-inhaltliche Dramaturgie bewirkt wird, in der von Beginn an ein Klage-Gestus als dominierende Stimmung wahrgenommen werden kann.

Die Unausweichlichkeit des tragischen Geschehens wird durch komplexe Überlappungen von Bedeutungssphären realisiert, die aus dem dichten Geflecht motivischer Zusammenhänge hervortreten. Der Prolog lässt die gesamte Stimmung der folgenden Tragödie und die Unausweichlichkeit des in Gang gesetzten Geschehens sowie die bevorstehenden Ereignisse musikalisch vorausahnen. Somit werden bereits hier Indizien für die Interpretation der Tragödie durch Enescu geliefert ebenso wie ein Schlüssel zum Verständnis für die Bedeutung des Klagens im gesamten Werk.

Œdipe, le prédestiné – „Etwas tritt ans Licht"

Die rumänische Musikwissenschaftlerin Clemansa Liliana Firca konnte an den Manuskripten Enescus für seine kammermusikalischen Werke belegen, dass die Werkanfänge (Incipits) eine sehr wichtige Rolle spielen.[1] In ihnen liegt fast immer nicht nur der Schlüssel zum Werkverständnis der jeweiligen Komposition, sondern

1 Vgl. Clemansa Liliana Firca, *Noul catalog tematic al creaţiei lui George Enescu*, Bd. 1, Bukarest 2010; kurz nach der Fertigstellung des zweiten Bandes über die Bedeutung der Incipits in Enescus Orchesterwerken und einem geplanten dritten Band über Enescus *Œdipe* und die Rolle der Incipits darin verstarb Clemansa Liliana Firca im Jahr 2012.

mit ihrer Hilfe lassen sich konkrete Aussagen zum Charakter der Musiksprache Enescus und seiner Kompositionstechnik treffen. Auch der Prolog von *Œdipe* spielt in dieser Hinsicht eine sehr aufschlussreiche Rolle. Hier sind es nicht nur die ersten Takte des Prologs, die im Sinne eines Incipits verstanden werden können; vielmehr kann der gesamte Prolog als ein der Ausdehnung der Oper entsprechend dimensioniertes Incipit interpretiert werden, der die Oper sowohl inhaltlich als auch musikalisch *in nuce* beinhaltet. In dieser Hinsicht gibt es eine Korrespondenz zu der von Aristoteles geforderten entelechischen Beschaffenheit einer Tragödie.

> „Etwas tritt ans Licht, entfaltet sich aus einem Keim, entwickelt sich und erreicht dabei an einer bestimmten Stelle seine eigentliche Natur, wie etwa die blühende Rose. Was dahintersteht ist der aristotelische Gedanke der Entelechie, das wörtlich bedeutet, dass sich etwas ‚in seinem Ende' hält oder auf ein Ende hin gestimmt ist. Es ist eine biologische Tatsache, dass es Wesen gibt, die sich in Verwandlungen durchhalten. […] also eine Wesensform, die in verschiedenen Phasen zielhaft auf etwas hinwirkt, bis sie sich in ihrer eigentümlichen Wesensform verwirklicht".[2]

Aus der Skizze Enescus lässt sich ableiten, dass die musikalischen Strukturen bzw. die musikalische Beschaffenheit des Prologs von *Œdipe* größtenteils auf das Intervall der Sekunde zurückgeführt werden können. Dieser Bezug wird aber auch an Hand der ersten Takte des Prologs (der Oper) erkennbar; in den folgenden Abbildungen ist das Motiv dargestellt (4a) und die erste Seite des Manuskripts der Generalpartitur (4b), in der *Œdipe, le prédestiné* markiert ist.

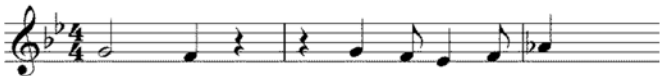


Abb. 4a: Motiv *Œdipe, le prédestiné*

2 Wolfgang Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, Frankfurt 1991, S. 35.

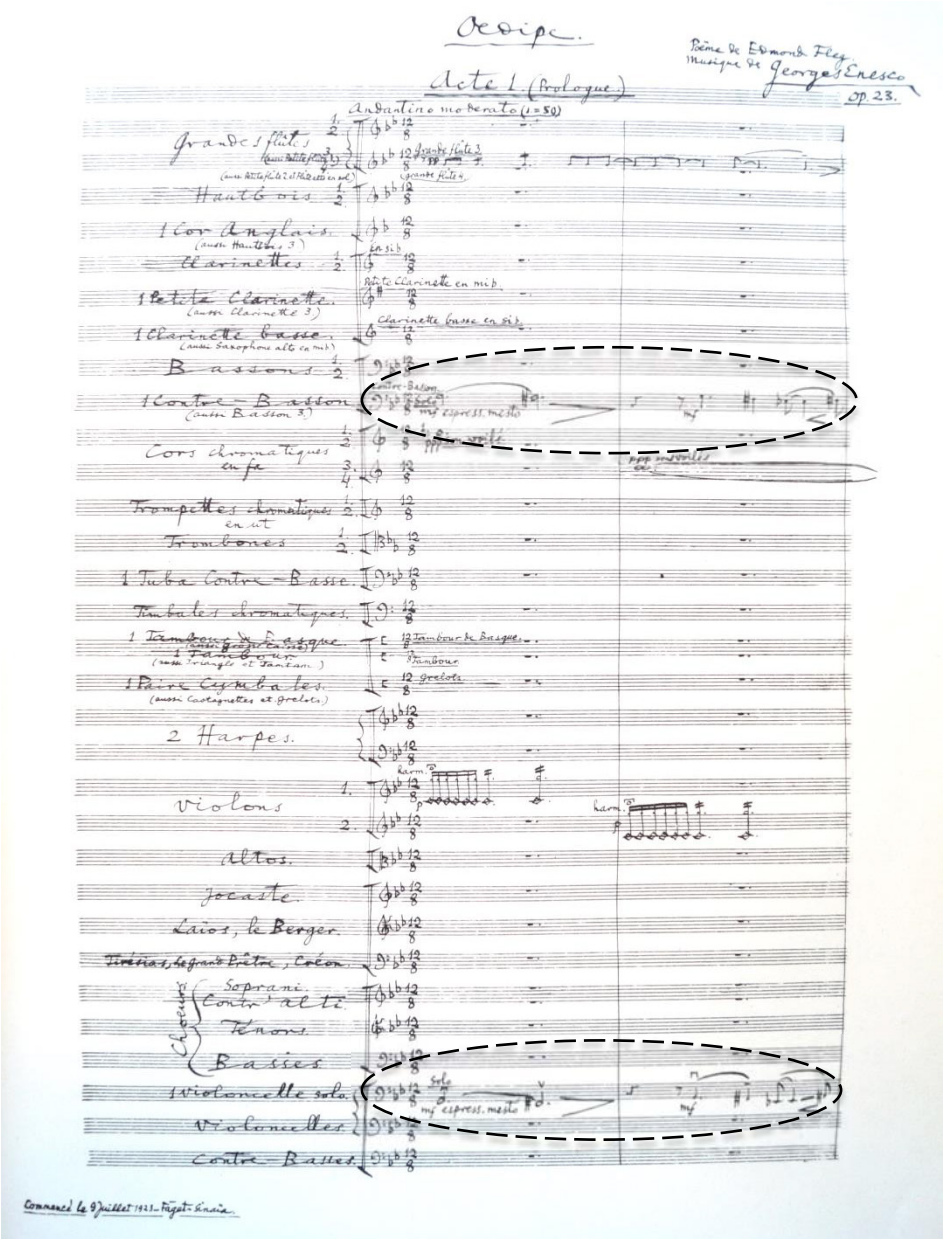


Abb. 4b: Seite 1 aus dem Manuskript der Generalpartitur *Œdipe* von George Enescu

Den Beginn des Prologs bestreiten lediglich sieben Instrumente bzw. Instrumentengruppen: 3. und 4. große Flöte, ein Kontrafagott, Hörner, 1. und 2. Violinen sowie ein Solo-Cello. Durch die Auswahl gerade dieser wenigen Instrumente und durch

die Art, wie Enescu sie klanglich und spieltechnisch einsetzt, entsteht ein spannungsgeladener Klangraum, der aus zwei Komponenten besteht: Die Flöten, die Hörner und die 1. und 2. Violinen erzeugen einen auf dreifach verschiedene Weise vibrirenden Klangteppich (Ison)[3] in mittelhohem Register, der den Ton G als Tonzentrum evoziert. Dieser Ton scheint aus einer vibrierenden Sphäre zu entspringen, als würde er, kaum hörbar, „aus dem Nichts" entstehen. Die Flöten wirken in ihrem *pp*-Spiel stockend und tastend. Die Hörner intonieren das g^1 wie Signale aus weiter Ferne im *ppp* (*sons voilés*) und die 1. und 2. Violinen bringen das g^2 als Flageolett-Ton in Form eines 16tel-Tremolos. Die dadurch geschaffene Klangfläche entspricht inhaltlich dem, was von Beginn an „gegeben" ist, eine Art Ur-Klang, als Ausdruck einer Determination oder Vorherbestimmtheit; sie repräsentiert somit die eine Seite des unausgleichbaren Gegensatzes, der für die Tragödie konstitutiv ist. Diesem pulsierenden Ison gegenüber liegt die von Kontrafagott und Solo-Cello intonierte Melodie in tiefem Register, ebenfalls mit dem Ton G beginnend: Dies ist das Motiv *Œdipe, le prédestiné*. Es repräsentiert den Menschen und somit die andere Seite des unausgleichbaren tragischen Gegensatzes. Gleichzeitig ist es das Ur-Motiv der Klage, der fallende Sekundschritt, das Hauptmerkmal des Motivs *Œdipe, le prédestiné*, wodurch bereits hier verdeutlicht wird, dass Ödipus' Existenz über den Klage-Topos eingeführt wird. Wie sich zeigen wird, ist dies nicht lediglich ein anfangs angestimmter Gestus, sondern das Erscheinen des konstitutiven musikalischen Elements, das für den Fortgang des Prologs wie auch der ganzen Oper bestimmend sein wird.

3 Im deutschen Sprachraum wird Ison häufig mit dem Begriff Bordun (im Englischen drone) gleichgesetzt, was aber der Funktion und Wirkungsweise des Ison nicht gerecht wird. In den Beschreibungen des Borduns wird häufig seine Funktion als unentbehrlicher Teil der Musik hervorgehoben, dessen Hauptfunktion aber letztlich darin besteht, eine passive Bezugsebene für andere Musik-Strukturen zu schaffen. Der Ison muss in einem erweiterten Sinn als eine musikalische Struktur mit eigener Syntax verstanden werden, die eine grundlegende Rolle bei der Entstehung von Melodien und (anderen) Syntax-Strukturen spielt. Für den südosteuropäischen Raum ist dies die entscheidende Funktion des Ison. Im Gegensatz zur Vorstellung des Ison als kompakte, unzertrennbare Struktur wohnt in diesem Verständnis dem Kern des Ison ein generatives Potential inne, aus dem heraus melodische Linien und Syntax-Strukturen entstehen. Diese können sich aus dem Ison „herauslösen", sich entfalten und dann dann wieder zu einem Ison zusammenfinden, der nicht notwendigerweise mit dem Ausgangs-Ison übereinstimmt. Dieses metaphysische Verständnis der Wirkungsweise des Ison ist charakteristisch für den Raum Südosteuropas.

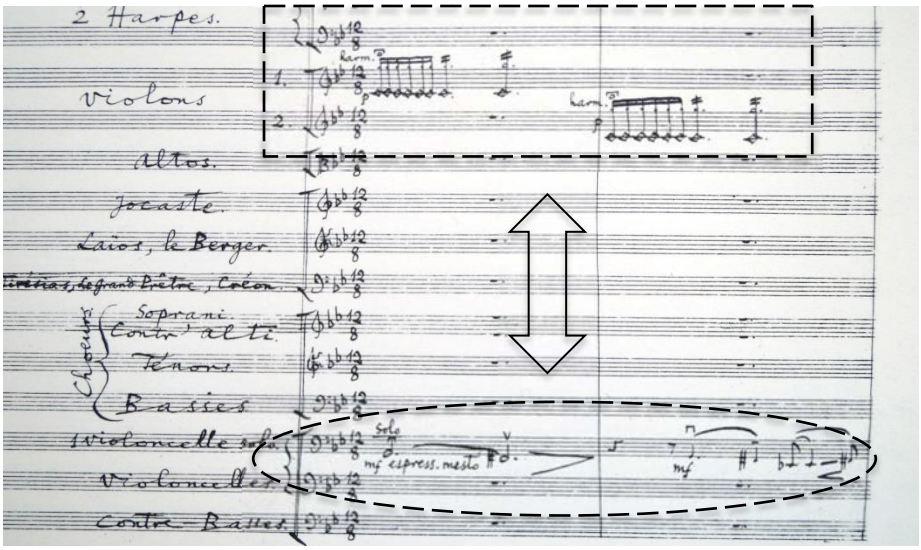


Abb. 5: Takt 1 und 2 aus dem Manuskript der Generalpartitur

Durch das Aufeinandertreffen der zwei beschriebenen Komponenten und den darin enthaltenen Repräsentationen zeitlicher Ebenen (pulsierende Klangfläche/Ison = das „was ist“) und klagendem Gestus (Melodie/Motiv *Œdipe, le prédestiné* = der Mensch) wird, wie oben bereits angedeutet, gleich zu Beginn der Aspekt des Tragischen eingeführt. Diese tragische Dimension spiegelt sich auch in der Inkommensurabilität der drei verschiedenen Zustandsformen des Tonzentrums G mit Stillstand, Vibration und Bewegung in den ersten Takten des Prologs wider. Das Fis bewirkt zusätzlich eine Horizontalisierung und Entfächerung des Klangraums und bringt die Melodie und somit das Haupt-/(Ur-)motiv der Oper in Bewegung.

Mit den Motiven *Œdipe, le prédestiné…, …qui gémit sous les poids de ses maux… et sur son destin* und *Son destin, Le destin* wird in den Takten 1–7 ([1]) das vorbestimmte Schicksal Ödipus’ „musikalisch“ vorgestellt (ein von Schmerz und Klage dominiertes Dasein, vgl. Abb. 6). Diese enthalten bereits in Form subliminaler Klangeinheiten die charakteristischen Elemente der anderen Motive, die im weiteren Verlauf in unterschiedlichen Zusammensetzungen erscheinen werden und die für die Handlung relevant sind, in einer Ur-Form. Diese Einheiten entwickeln sich erst im Verlauf des Prologs (ebenso wie später im Verlauf der Oper) über verschiedene Zwischenstationen zu ausgeprägteren Zustandsformen.

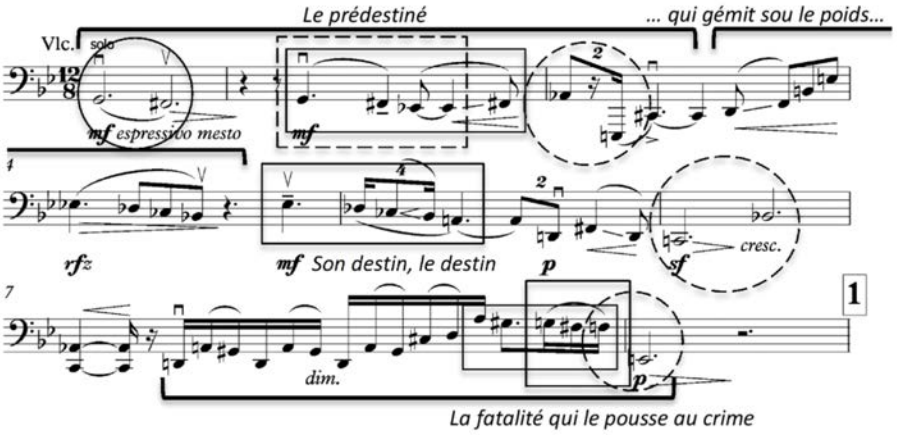


Abb. 6: Takte 1–8 aus dem Prolog von George Enescus *Œdipe*

Der fallende Sekundschritt in *Œdipe, le prédestiné* (Kreis in Abb. 6) ist der Ausgangspunkt dieses Prozesses: „*Œdipe, le prédestiné* – der vom Schicksal Auserwählte", das mit dem Urbaustein der Klage, der fallenden Sekunde, korrespondiert. Ödipus' Schicksal steht somit schon vor dem Einsetzen des eigentlichen schicksalhaften Geschehens als leidvoll und beklagenswert fest. Enescu erzeugt eine sehr enge Übereinstimmung zwischen dramaturgischem Geschehen und musikalisch-melodischer Entwicklung. Die Melodie des zweiten Taktes, die in Enescus Skizze noch zum Motiv *Œdipe, le prédestiné* gehört, kann als Ergebnis der fallenden Sekunde im ersten Takt aufgefasst werden (gestricheltes Rechteck, erste Zeile in Abb. 6). Alle anderen folgenden, melodierelevanten Elemente lassen sich auf diese Takte zurückführen. So können die verschiedenen Formen absteigender Tonschritte und deren Erweiterungen durch Punktierungen (Rechteck, Abb. 6) und die auf- oder absteigende chromatische Folge von Tönen sowie die großen Intervallsprünge als Umkehrungen von Sekundschritten verstanden werden. Die anderen Motive entstehen ebenfalls im Zuge dieser Prozesse wie von selbst, so z. B. eine erste Variante des Motivs *Le déstin, Son déstin, La Sphinge* (T. 5), das bei Ziffer [2] zur vollen Entfaltung kommt. Die Kraft, die von dem Ur-Motiv der fallenden Sekunde und aller daraus hervorgegangener Motive ausgeht, resultiert vor allem aus der Art und Weise, die der fallende Sekundschritt erreicht wird, d. h. welcher Spannungsgrad durch die vor dem entscheidenen Schritt erklingenden Melodie-Elemente erzielt wird. Hierin liegt eine starke Übereinstimmung mit traditionellen Klagen vor, bei denen die fallenden Melodie-Linien entsprechend ihrer Ausdehnung stets einen starken und großen Aufschwung benötigen. So kann die Intensität des Klage-Gestus gesteigert oder gemindert bzw. variiert werden. In dieser Hinsicht sind die teilweise, aber nicht zwangsweise kurzen und raschen Aufschwünge zu verstehen (T. 3 und 7).

Opera in nuce – Dramaturgie des Klage-Gestus im Prolog von *Œdipe*

Dem Motiv *Œdipe, le prédestiné* kommt mithin eine besondere Bedeutung zu. Von diesem Motiv, das als Urmotiv der Oper bezeichnet werden kann, leiten sich die Konturen und Gestalten aller in der Oper vorkommenden Melodien ab. Bis Ziffer [1] nimmt die klangliche Dichte zu und erreicht dort einen ersten Höhepunkt im *f*. Dieser kurze Abschnitt, mit dem kurzzeitigen Höhepunkt bei Ziffer [1] wirkt wie ein Aufbäumen, ein Aufbegehren gegen „etwas", das durch die Weiterentwicklung des Motivs *Œdipe, le prédestiné* durch die hinzutretenden Motive *…qui gémit sous le poids de ses maux… et sur son destin* und *Son destin, les destin* fortgesetzt wird. Diese beiden Motive stehen in enger Verwandtschaft zueinander und besitzen von allen Motiven am deutlichsten die Eigenschaft, miteinander verschmelzen zu können.

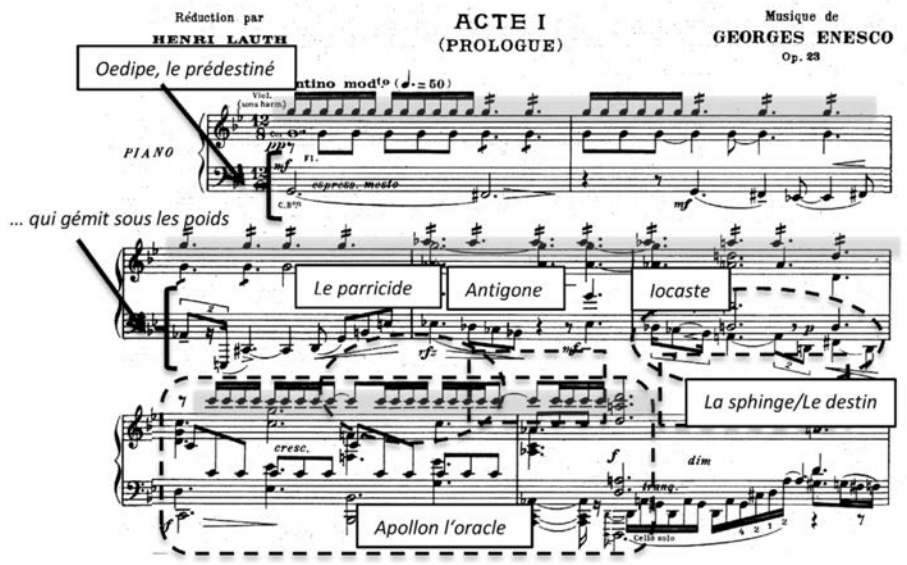


Abb. 7: Takte 1–8 aus dem Prolog von *Œdipe;* Klavierauszug, Editions Salabert, Paris 1934

Zum Fortschreiten des Geschehens und der Entwicklung des musikalischen Materials trägt auch der Ison in hohem Register bei, der ab Takt 1 bis Ziffer [1] eine tonzentrierte Fortschreitung vollzieht, die sich nacheinander um die Tonzentren G – As (G) – A – C (B) – D (A) herum aufwärts bewegt (graue Markierung in Abb. 7; die in Klammern angegebenen Töne erklingen zusätzlich zu dem jeweiligen Tonzentrum). Diese kontinuierlich aufsteigende Linie steht in Kontrast zum grundsätzlich absteigenden Gestus der anderen Melodien. Aus dem komplexen Stimmengewebe kristallisieren sich nacheinander spannungsgeladene Mehrklänge, die eine Folge mehrerer Tonzentren hervorrufen. Diese bildet mit weiteren ähnlichen Mehrklängen eine Art „Gerüst", zwischen deren Säulen sich die Melodien mehrdimen-

sional entfalten. Hier verschmelzen lineare und vertikale Denkweisen, da es die melodischen Bewegungen selbst sind, die zu den Mehrklängen führen. Das bis Ziffer [1] erzeugte Aufbegehren wird zurückgedrängt und erneut bleibt die Melodie des Motivs *Œdipe, le prédestiné*, ähnlich wie zu Beginn des Prologs, alleine zurück – ihm gegenüber erneut der pulsierende Ison auf G.

Im Abschnitt nach Ziffer [1] werden die Motive *Œdipe, le prédestiné* und … *qui gémit sous le poids de ses maux…* in das Motiv *La fatalité qui le pousse au crime* übergeleitet. Das Schicksal nimmt seinen Lauf.

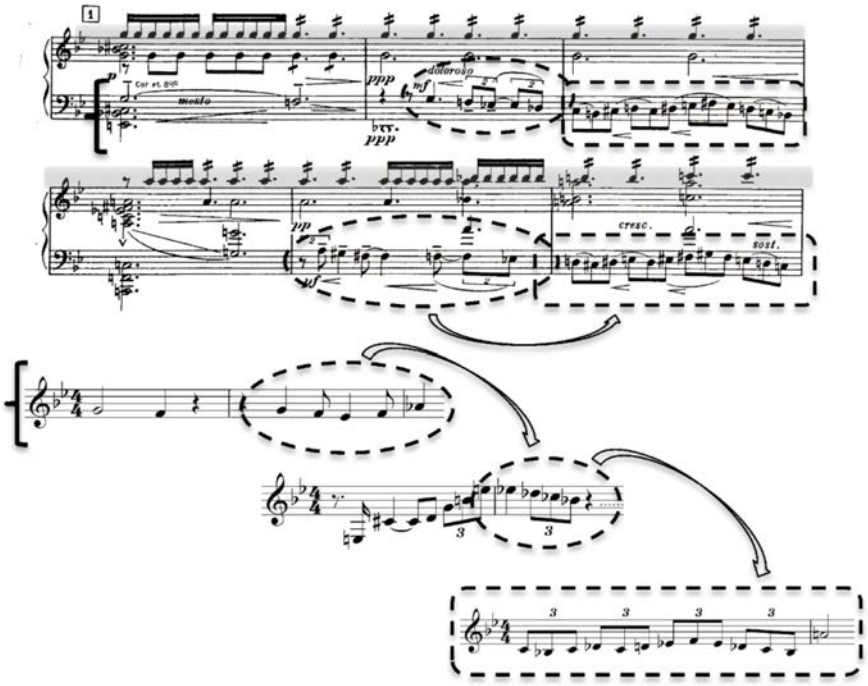


Abb. 8: Takte 8–13 aus dem Prolog von George Enescus *Œdipe*, Klavierauszug[4], und Leitmotive …*qui gémit sous les poids de ses maux*… (Mitte) und …*La fatalité qui le pousse au crime* (unten)

Es folgt ein zweites Aufbäumen, das mit je 3+3+2 Takten einen dreifachen Anlauf nimmt und bei Ziffer [2] zum zweiten, größeren Höhepunkt führt, mit dem das Motiv *Le destin/Son destin… La Sphinge*) erreicht wird.

4 Auf Grund der besseren Darstellbarkeit werden die Notenbeispiele aus dem Prolog aus dem Klavierauszug abgebildet und nur punktuell durch Ausschnitte aus der Generalpartitur Enescus ergänzt. Alle Notenbeispiele aus dem Klavierauszug stammen aus George Enescu: *Œdipe*, piano reduction par Henri Lauth (1899–1969), Editions Salabert, Paris 1934.

Nach Ziffer [1] beruhigt sich das Geschehen nur scheinbar, und drei Takte nach [1] folgt ein Klangkomplex, der zum Tonzentrum G strebt. Das solistische Fagott führt hier die Motive *…qui gémit sous les poids…* und *…la fatalité qui le pousse au crime…* zusammen. Diese Melodie wird wie schon zu Beginn des Prologs von einer aufsteigenden chromatischen Tonfolge begleitet (in Form eines pulsierenden Isons). Diese Reihe reicht vom A bis zum Eis und gelangt schließlich bei [2] zum Zielton Fis, dem Ton also, der das Geschehen vormals ins Wanken gebracht hat, im Sekundabstand zum anfänglichen Tonzentrum G steht und der der Ton ist, der auch bei Ziffer [2] für den erneuten „Einsturz" verantwortlich ist. Im Laufe dieses chromatischen Aufstiegs der 1. und 2. Violinen treten weitere „Gerüstakkorde" hervor (Kästen in Abb. 10). Nach einem crescendo bis zum ersten *ff* und einem ersten Taktwechsel (12/8→3/2) wird eine „fluktuierende Klangsäule" erreicht (Abb. 10; Oval), mit der die Umwandlung des Motivs *Œdipe, le prédestiné* zum Motiv *Le destin/Son destin* vorerst abgeschlossen ist.

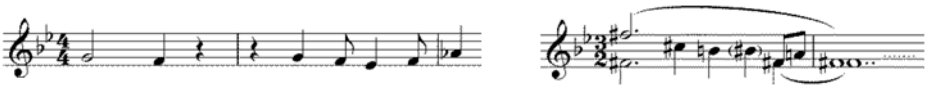


Abb. 9: Motive *Œdipe, le prédestiné* (links) und *Le destin/Son destin* (rechts)

Diese Art von Transformationsprozessen, durch die ein Motiv, das einer Bedeutungssphäre zugeordnet werden kann, zu einem anderen Motiv wird, ist ein charakteristisches Merkmal für die Kompositionstechnik Enescus in *Œdipe*. Alle erklingenden Melodien in der Oper lassen sich durch ähnliche Transformationsprozesse ableiten, d. h. den Melodien ist durch die sie generierenden Prozesse eine narrative Ebene miteinkomponiert. Diese Prozesse vollziehen sich auch auf Ebene der Orchesterstimmen, deren Melodien aus diesem Grund ebenfalls eine narrative Funktion besitzen.

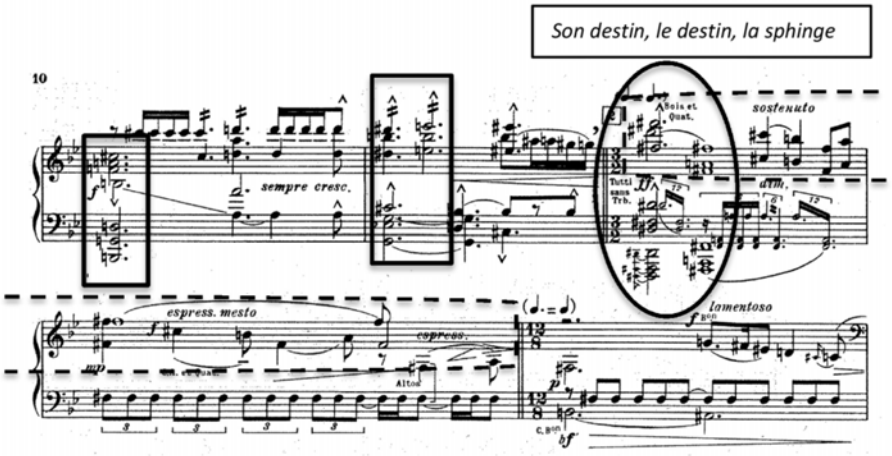


Abb. 10: Takte 14–16 aus dem Prolog von George Enescus *Œdipe*

Nach dem *ff* zu Beginn des Motivs *Le destin/La sphinge* (Ziffer [2]) beruhigt sich das Geschehen wieder. Das Wechselspiel zwischen unterschiedlichen Spannungsintensitäten, das von Beginn des Prologs an spürbar ist, wird fortgesetzt. Mit dem Taktwechsel, der zurück in den 12/8 Takt führt, beginnt der nächste Abschnitt; aus dem vorhandenen Material werden weitere Motive generiert. Es erscheinen im Folgenden das Motiv Tirésias' und das des Vatermordes (*Le parricide*). Die Kontur des Motivs von Tirésias wird über verschiedene Zwischenstufen, beinahe unbemerkt in das Motiv des Vatermordes übergeleitet, das bei [4]+2 erklingt.

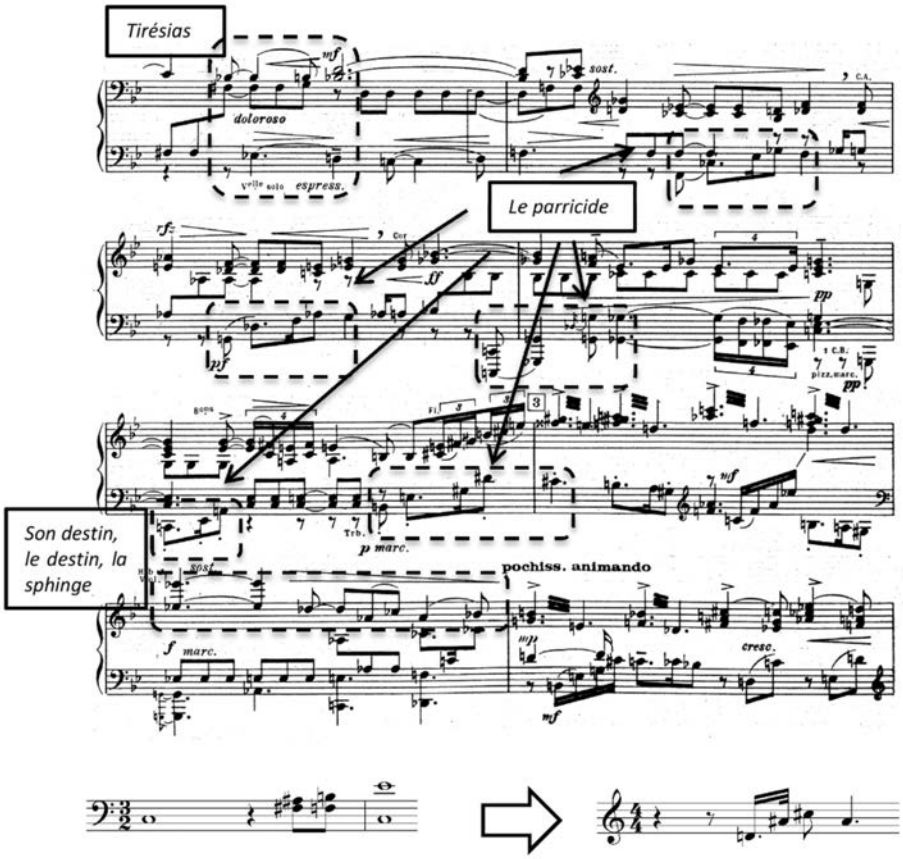


Abb. 11: Takte 17–26 aus dem Prolog von George Enescus *Œdipe* (oben); *Motiv von Tirésias* und Motiv *Le parricide* (unten)

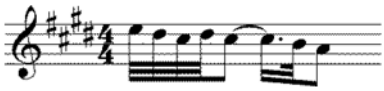


Abb. 12: Motiv *L'homme roi sauveur*

Bei [3]–1 erscheint auch das Motiv *L'homme roi sauveur*, das eine stark diminuierte Variante des Motivs *Son destin, le destin, la sphinge* darstellt:

In diesem Abschnitt werden also Ereignisse im Material vorweggenommen, die im Verlauf der Oper von Bedeutung sein werden. In Takt T. 25 erklingt nochmals das Motiv *Son destin, le destin, la sphinge*. und ab Ziffer [3] steuert die Musik auf den nächsten Höhepunkt zu. Die Spannungszunahme wird vor allem durch den bereits in den ersten Takten der Oper etablierten Kontrast zwischen Bewegung und vibrierendem Klangteppich (Ison-Typen, gestrichelte Kreise in Abb. 13) ebenso wie zwischen auf- und absteigenden melodischen Bewegungen (Pfeile) erzielt. Nicht zuletzt trägt ab [3] die Orchestrierung maßgeblich dazu bei, die Spannung zu intensivieren.

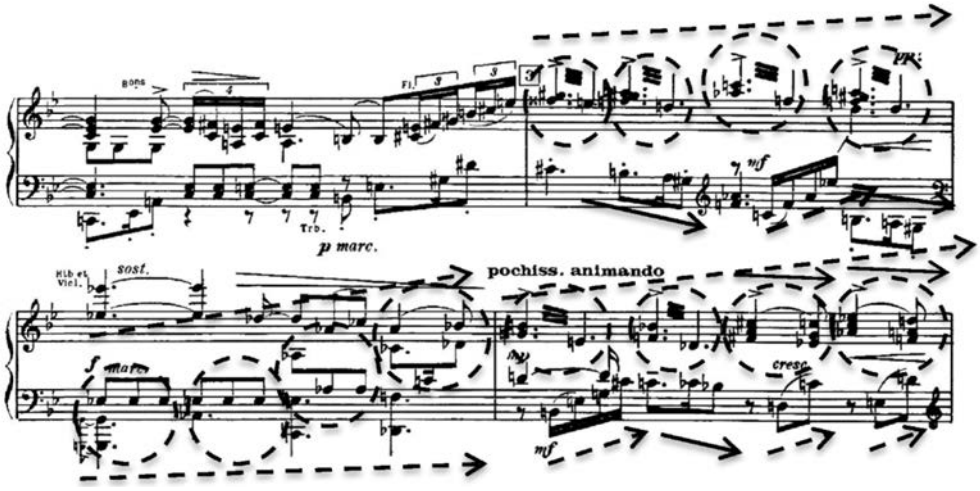


Abb. 13: Takte 23–26; entgegengesetzte melodische Bewegungsrichtungen (Pfeile) mit Ison (Kreise)

Nach einer kurzzeitigen Spannungsrücknahme bei [4]–2 (T. 28) steigert sich die Musik schließlich über das Motiv des Vatermordes, das hier in seiner prägnantesten Variante erklingt (gestrichelte Kreise in Abb. 14), zum Kulminationspunkt des Prologs ([4]+3).

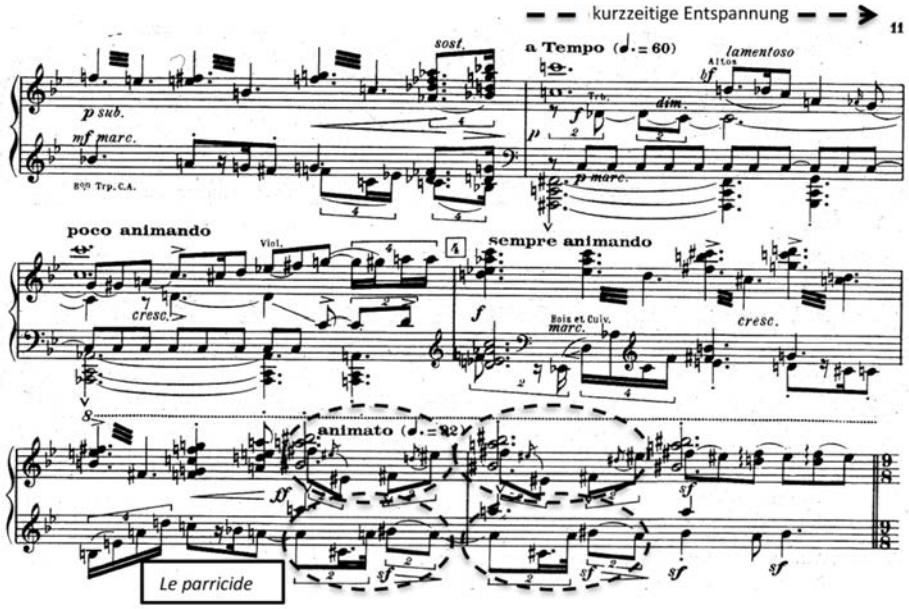


Abb. 14: Takte 27–32 aus dem Prolog von George Enescus *Œdipe*

Das Orchester verharrt einen Takt lang im Unisono auf dem Ton His (gestrichelte Kreise in Abb. 15), bevor das Motiv Iokastes „losbricht“. Die aufgebaute Spannung wird nun nicht wie zuvor zurückgenommen, sondern mit diesem Motiv und dem darauffolgenden Motiv Antigones aufrechterhalten und zusätzlich gesteigert.

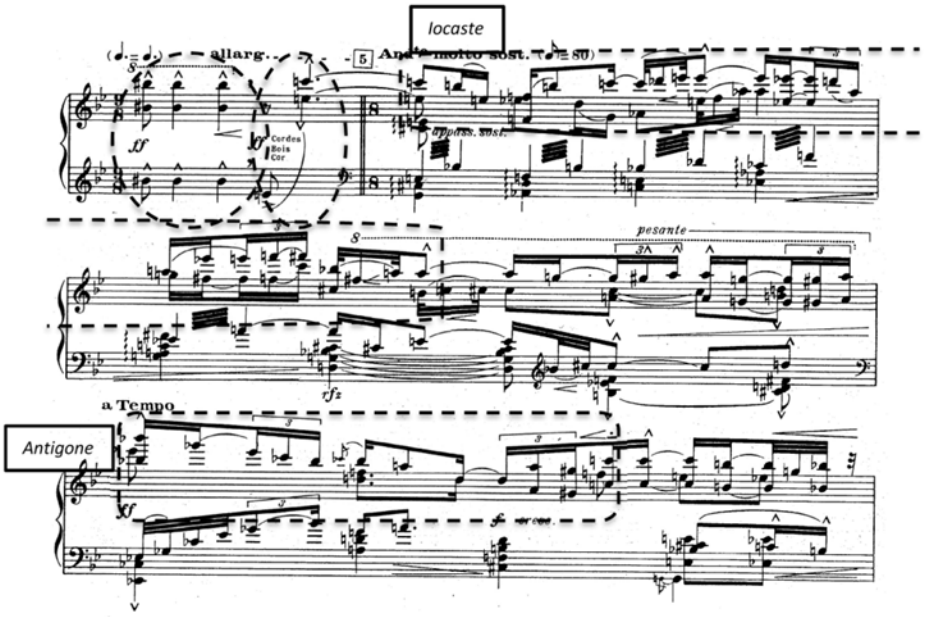


Abb. 15: Takte 33–36 aus dem Prolog von George Enescus *Œdipe*

Innerhalb dieses Abschnitts von [2] bis [6] (23 Takte) werden die melodischen Gesten zu einem hochkomplexen poly-heterophonen Gefüge ausgearbeitet, von denen wiederum die meisten aus der Melodie in den Takten 1–3 bzw. 7 und somit auf das Intervall der Sekunde, wie es im Motiv *Œdipe, le prédestiné* vorgestellt wurde, zurückzuführen sind. Nach dem Motiv Antigones (T. 36) erklingt zunächst eine stark abgewandelte Variante des Motivs *Œdipe, le prédestiné* (kleine Kreise im obersten System in Abb. 16) mit einem marschartigen Charakter (gestrichelter Kasten, oberstes System in Abb. 16), bevor dann nochmals *La fatalité qui le pousse au crime* im *ff* erscheint (bei [16]). Setzt man die bisher eingeschlagenen Interpretationswege fort, so ließe sich hier von dem „Ringen" um das Schicksal (*Œdipe, le prédestiné* als Marsch, gestrichelter Kasten im ersten System Abb. 16) und dem letztlich doch alles überstrahlenden Schicksal (*La fatalité qui le pousse au crime*) sprechen. Die sehr stark gestraffte und rhythmisierte Variante des Motivs *Son destin, le destin la Sphinge* wird schließlich vollends mit dem Motiv *Œdipe, le prédestiné* musikalisch und inhaltlich in Übereinstimmung gebracht (in [6]+1 sind beide Motive gleichzeitig zu hören; kleine Kreise; gestrichelter Kasten). Ab [7] erklingt wieder ein mehrstimmiger Ison um das Tonzentrum G, nun im *pp*. Dieser Ison wird innerhalb der folgenden vier Takte ausgedünnt und bei [7]+3 bleibt lediglich ein Ison auf G übrig (gestrichelter Kasten, [7]+3), der mit dem Ison vom Beginn des Prologs übereinstimmt.

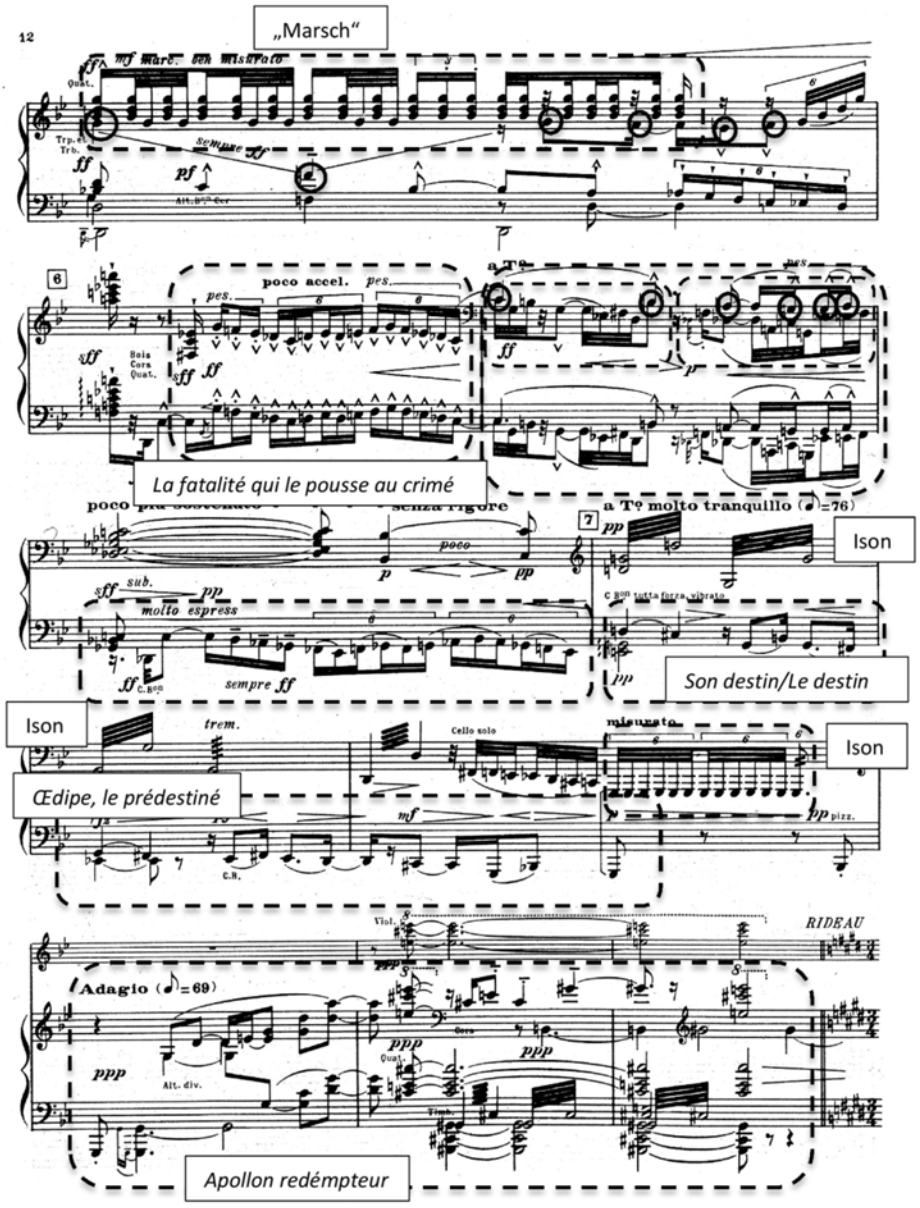


Abb. 16: Takte 40–50 aus dem Prolog von George Enescus *Œdipe*

Bis zu diesem Punkt wurden alle wichtigen Stationen des Mythos von Ödipus chronologisch vorgestellt: von *Œdipe, le prédestiné*, über *Le déstin*, *La Shinge*, *Tirésias*, *Le parricide*, *Jocaste* bis zu *Antigone*. Im *ppp* folgt schließlich das Motiv *Apollon redémpteur* (gestrichelter Kasten, unterstes System im Abb. 16) und somit die musi-

kalische Darstellung von Ödipus' letzter Station in der Dramaturgie des Geschehens. Dieses Motiv ist dramaturgisch mit der Erlösung Ödipus' gleichzusetzen und ein wichtiger Hinweis auf die Interpretation Enescus. Im letzten Takt des Prologs verharrt der Ison auf dem Ton G, mit dem in den ersten Akt übergeleitet wird. Insgesamt ergibt sich die folgende formale Gestaltung des Prologs:

PROLOG		
Takte	Dramaturgie	enthaltene Motive
1–7	„La fatalité"	*Œdipe, le prédestiné*
7–16		*Œdipe, le prédestine/ La fatalité qui le pousse au crime*
16–17		*Son destin/le destin/ la sphinge*
18–33	„Was passieren wird"	
18–23		*Tirésias/ Le parricide/… qui gémit sous les poids des ses maux …* *L'homme roi sauveur*
24–27		*Son destin/le destin/la sphinge*
28–29		*Œdipe, le prédestiné… … qui gémit sous les poids des ses maux …*
30–33		*Le parricide*
34–36	„Die Konsequenzen"	*Iokaste/Antigone*
37–40	„Das Ringen um das Schicksal"	*Œdipe, le prédestiné…, la fatalité qui le pousse au crime, Son destin/le destin/la sphinge*
41–43	„Was bleibt"	*Son destin/le destin/la sphinge, Œdipe, le prédestiné…*
44–46	„Die Erlösung"	*Apollon redémpteur*

Tab. 1: Formaler Aufbau des Prologs; mit Angabe der enthaltenen Motive

Die Kohärenz und Klarheit dieses formalen Aufbaus steht einer freien, komplexen Gestaltung melodischer Prozesse gegenüber, die sich auch auf die harmonischen Konstellationen auswirkt.

Intervallkonstellationen des Klage-Gestus

Wie gezeigt werden konnte, manifestiert sich bereits im Prolog der Grundbaustein der fallenden Sekunde als Urmotiv der Klage und Keim aller melodischen Entwicklungen des *Œdipe*. Aus der Analyse geht ebenfalls hervor, dass das Zusammenwirken melodischer Bewegungen zu nachvollziehbaren Zusammenklängen auf

der Vertikalen führt – ein Charakteristikum für Enescus Musiksprache im Allgemeinen und in *Œdipe* im Speziellen, das im folgenden Zitat zum Ausdruck kommt.

> „Or, je suis essentiellement un polyphoniste, et non pas de tout l'homme des jolis accords enchaînés. J'ai horreur de ce qui stagne. Pour moi, la musique n'est pas un état, mais une action, c'est-à-dire un ensemble de phrases qui expriment des idées, et de mouvements qui portent ces idées en telles et telles direction. L'enchaînement d'harmonies ressortit, me semble-t-il, à l'improvisation élémentaire. Si brève soit elle, un œvre ne mérite le nom de composition, que si l'on y peut discerner une ligne, une mélodie. Ce n'est pas à dire que je suis pour le contrepoint, contre l'harmonie."[5]

Da der fallende Sekundschritt als wichtigster Grundbaustein der Klage-Gesten in den Melodien der Oper omnipräsent ist, ist es auch dasjenige Element, das für die Klangkonstellationen auf der Vertikalen konstitutiv ist. Dabei ist gerade das in der rumänischen Literatur vielfach erwähnte Phänomen zu beobachten, dass es Enescu gelingt, die westeuropäische und die südosteuropäische Musikwelt zu verschmelzen, in dem er koexistierende Dur-Moll-Harmonik und melodiegenerierte Klangkonstellationen in einer einzigen Musiksprache assimiliert.[6] Dieses Phänomen ist bereits im Prolog u. a. bei Ziffer [4] zu beobachten. Nach einem klar wahrnehmbaren As-Dur (mit Zusatztönen z. B. bei der 3. und 4. Flöte) auf der ersten Zählzeit von [4] folgen Klänge, die aus Zusammensetzungen mehrerer Sekundintervalle bestehen (siehe Abb. 17 a + b). Entscheidend für die Entstehung dieser Zusammenklänge ist die in T. 28 erklingende Melodie (erst in den Bratschen, dann in den Violinen), die nach der kurzfristigen Entspannung den Impuls und die Energie für die Fortführung der Melodien ab [4] liefert:

5 Bernard Gavoty, *Les souvenirs de Georges Enesco*, Paris 2006, S. 69: „Nun, im Wesentlichen bin ich ein Polyphonist, und keinesfalls ein Mann der Verkettung schöner Akkorde. Mir graut es vor dem, was stagniert. Für mich ist Musik nicht ein Zustand, sondern eine Aktion, soll heißen: ein Ensemble von Phrasen, in denen Ideen zum Ausdruck kommen und Bewegungen, die diese Ideen in diese oder jene Richtung bringen. Die Akkordfortschreitungen, so scheint es mir, resultieren aus einer elementaren Improvsation. Ganz gleich, wie kurz diese sein mögen, verdient ein Werk es nicht, Komposition genannt zu werden, wenn sich nicht eine Linie, eine Melodie wahrnehmen lässt; d. h. aber nicht, dass ich für den Kontrapunkt und gegen die Harmonie bin" (Übersetzung von R. Reale).

6 Z. B. Ştefan Niculescu, *Die Universalität George Enescus*, und ders., *George Enescu und die musikalische Sprache des 20. Jahrhunderts*, in: Violeta Dinescu, Eva-Maria Houben & Michael Heinemann (Hrsg.), *Ştefan Niculescu*, Oldenburg 2013.

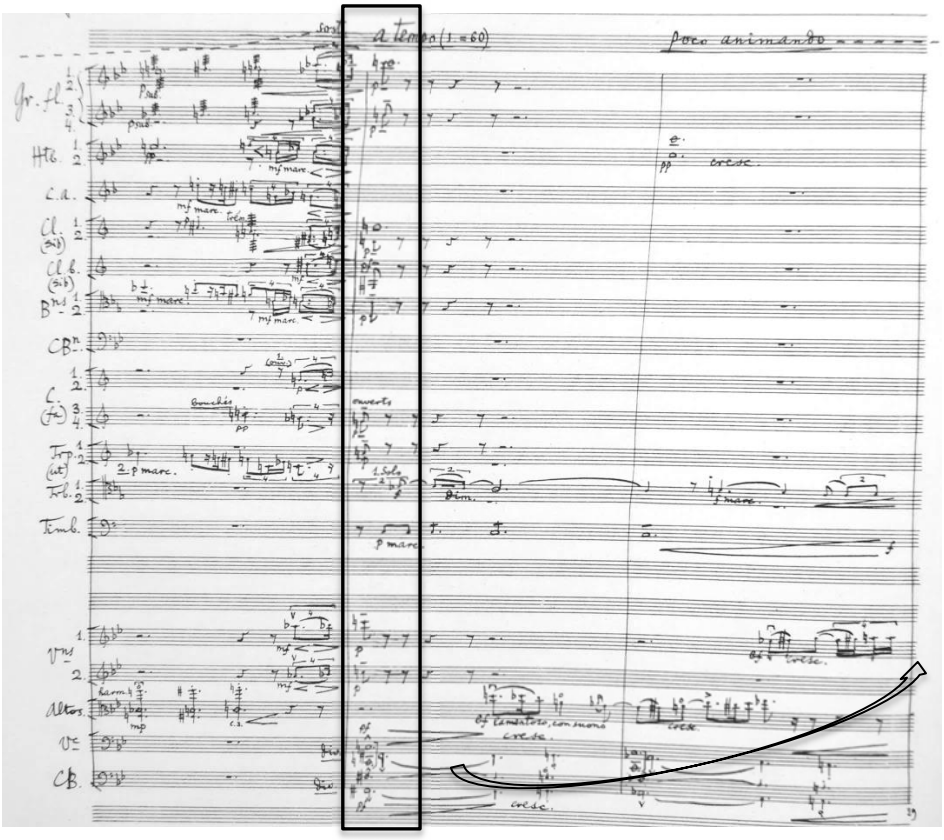


Abb. 17a: Takte 27–29 aus dem Manuskript der Gesamtpartitur; Schichtung von mehreren Sekundintervallen (rechteckige Markierung), aus der heraus sich die Melodie löst (Pfeil), aus der das mehrstimmige Klanggewebe gebildet wird, das bei Ziffer [4] seinen Höhepunkt erreicht.

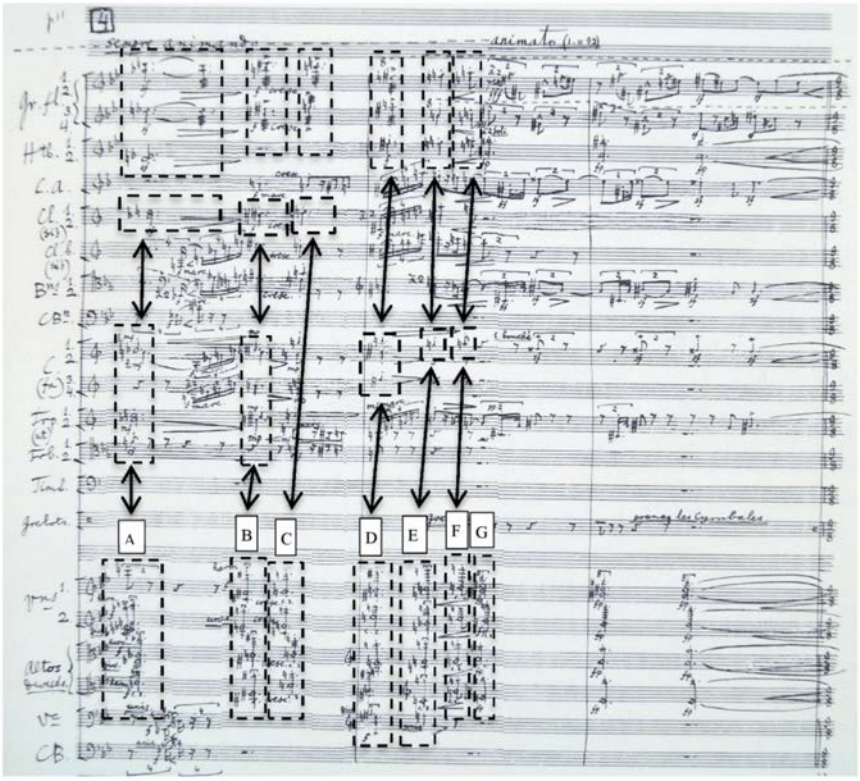


Abb. 17b: Ziffer [4] aus dem Manuskript der Gesamtpartitur;
Schichtung von mehreren Sekundintervallen

Ab Ziffer [4] ergibt sich eine aufsteigende Linie vibrierender Zusammenklänge, die sich auf folgende Töne zurückführen lassen:

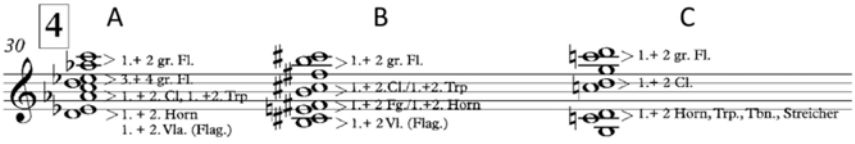


Abb. 18a: vertikalisierte Sekundschichtung bei [4] (nicht alle Instrumente sind angegeben)

Diese „Cluster-ähnlichen“ Klangkonstellationen lassen sich nicht auf herkömmliche Weise in ein Stufen- oder Funktionssystem integrieren. Sie sind das Ergebnis generativer Melodie-Bewegungen, die in diesem Beispiel den aufsteigenden Ison bilden, der, wie zuvor beschrieben, die eine Seite des unausgleichbaren (tragischen) Gegensatzes repräsentiert. Dazu bilden die auf dem Ison erklingenden Motive (…*qui gémit sous le poids des ses maux* / *Le parricide*). Diese Art der Klangbildung erfolgt in Takt 31 ([1]+1) noch vier weitere Male und mündet schließlich vollständig in das Motiv des Vatermordes.

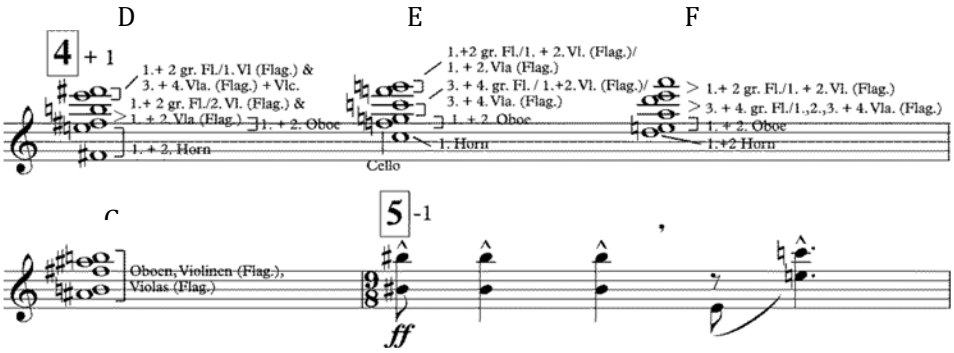


Abb. 18b: vertikalisierte Sekundschichtung bei [4]+1 (nicht alle Instrumente sind angegeben)

Aus dieser vorwiegend chromatisch aufwärtssteigenden Struktur führen einzelne Melodien zum vorläufigen Höhepunkt in Takt 34 und somit zum Ton C, mit dem das Motiv Iokastes beginnt. Hier lässt sich deutlich beobachten, wie sich die auf der Horizontalen erzeugten Melodiebögen auf die Klangzusammensetzungen der Vertikalen auswirken, in der ständig Zusammenklänge von mehreren spannungsgeladenen Sekunden entstehen.

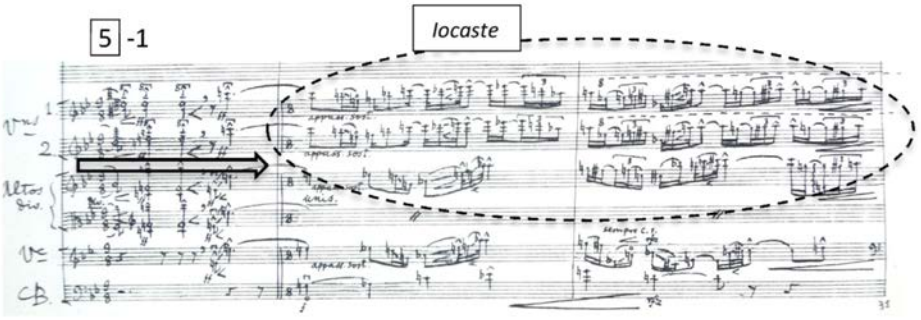


Abb. 19: Übergang des tremolierenden Ison in das Motiv Iokastes

Schlussüberlegungen zur Gestaltung und Dramaturgie des Prologs

Der fallende Sekundschritt als Ur-Motiv der Klage weitet sich ausgehend vom ersten Takt der Oper (*Œdipe, le prédestiné*) nach und nach auf alle musikalischen Ebenen aus. So wie das Schicksal in der Tragödie des Ödipus alle Ereignisse bestimmt, so bestimmt auf musikalischer Ebene das Ur-Motiv der Klage (der fallende Sekundschritt als Grundbaustein) die gesamte Musiksprache der Oper. Neben offensichtlichen Beispielen (wie in Takt 1) kann auf melodischer Ebene nahezu überall die durch das Vorhandensein von Sekunden erzeugte Labilität und der damit verbundene klagende Gestus nachvollzogen werden. Im überwiegenden Teil des Prologs dominieren komplexe poly-heterophone Strukturen, die in ihrem Zusammenspiel fluktuierende harmonische Konstellationen erzeugen. Darüber hinaus gibt es aber auch einige Stellen, an denen harmonische Zusammenhänge aus dem komplexen Stimmengefüge zum Vorschein kommen. Dabei findet eine Überlagerung von musikalischen Denkweisen statt: eine eher westeuropäische mit Fokus auf harmonischen Zusammenhängen und eine eher osteuropäisch gefärbte mit Schwerpunkt auf dem Melodischen.

Die Partitur von *Œdipe* vermittelt vom ersten Takt an sowohl optisch als auch akustisch den Eindruck, dass wir es mit einem Geschehen zu tun haben, dessen Anfang in einer zurückliegenden Zeit stattgefunden hat und nicht definierbar ist. Ein vergleichbares Phänomen beschreibt Rudolf Stephan im Rahmen seiner Analyse einer Sinfonie Mahlers und bezieht sich dabei auf den Beginn der *Sinfonien II* und *IV* von Anton Bruckner:

> „Der Satz [Mahlers] beginnt mit einem dichten Tremolo der Töne g und g‘. Im Gegensatz zu den Tremoli Bruckners am Anfang der Zweiten und Vierten Sinfonie, die beide den Grundklang der Tonart als Klanguntergrund (oder Hintergrund) leise andeuten, gerade so, als wäre der Klang schon immer da, würde nur jetzt beginnen, hörbar zu werden, beginnt das Mahlersche Tremolo mit einem heftigen Akzent und bleibt aber tonartlich unbestimmt“.[7]

Der Beginn des Prologs von *Œdipe* kreiert mit den Tremoli in hohen Streicherregistern (Ison) und dem fallenden Sekundschritt verschiedene zeitliche Ebenen. Durch diese unterschiedlichen zeitlichen Ebenen, die sowohl zurückliegende als auch zukünftige Ereignisse durch eine Musik des „Jetzt“ erzeugen, evoziert Enescu eine Form von Transzendenz: Die Tragödie hat schon vor dem Beginn der „Aufzeichnung“ in der Partitur ihren Lauf genommen, und die Partitur bzw. ihre Realisation ermöglicht die simultane Wahrnehmung verschiedener zeitlicher Ebenen. Die unterschiedlichen zeitlichen Ebenen werden in den ersten Takten der Oper durch verschiedene musikalische Texturen erzeugt, deren Fortdauern und Wirken die gesamte Oper über bestehenbleiben: zum einen der vibrierende Ison in den Flöten

7 Rudolph Stephan, *Mahler II. Symphonie c-Moll*, München 1979, S. 25.

gemeinsam mit den Flageolett-Tremoli in den 1. und 2. Violinen; dieser Ison erklingt in unterschiedlichen Zustandsformen – bis auf wenige Ausnahmen – die gesamte Oper hindurch. Dadurch wird nachvollziehbar, dass in diesem Klanggewebe etwas fortläuft, was unumkehrbar scheint. Zum anderen der fallende Sekundschritt, der sich aus dem Ison „herausspaltet" (aus dem vorhandenen Material) und der den Leid-Topos über das Motiv der musikalischen Labilität und Unbestimmtheit in Form des Klage-Gestus einführt. Dieser wird im Verlauf des Vorspiels beibehalten und auf andere musikalische Dimensionen und Parameter übertragen.

In der griechischen Antike war das Motiv der Klage ein essenzieller Bestandteil der Tragödien: „Zieht man nicht nur die eigentlichen Totenklageszenen, sondern die Klageszenen überhaupt in Betracht, so fällt – schon rein äußerlich gesehen – ein bedeutender Teil der uns erhaltenen Tragödien unter das Motiv der Klage".[8] In Korrespondenz hierzu macht Enescu das Motiv der Klage zur kompositorischen Quintessenz seiner Oper. Der melodische Baustein der fallenden Sekunde ist das musikalische Element, das Enescu bei der Vertonung der Oper mit ikonischer Bedeutung verwendet. Im Verlauf der vier Akte entsteht ein „Klage-Kosmos" mit unzähligen verschiedenen Intensitätsgraden der Klage. Im dritten Akt erreicht dieser Klage-Kosmos mit der Selbsverstümmelung Ödipus' seinen Höhepunkt. Im Epilog (IV. Akt) werden in der Interpretation Enescus das Leid und die Klage transzendiert und Ödipus erlöst. Im Prolog von *Œdipe* führt Enescu alle wesentlichen kompositorischen und dramaturgischen Elemente des Werkes ein. Aus ihnen entfaltet sich im Verlauf der folgenden Akte das Geschehen auf gleichsam organische und komplexe Art musikalisch und dramaturgisch.

8 Markus Schauer, *Tragisches Klagen. Form und Funktion der Klagedarstellung bei Aischylos, Sophokles und Euripides*, Tübingen 2002, S. 15.

Marin Marian-Bălașa

Œdipe – a (totally) Different Reading

Opening Abstract

In contrast with „traditional" narratives about the significances of the conflicts within the Oedipus myth, libretto, and opera, this paper launches a daring interpretation on the meanings involved in Fleg-Enescu's particular case. In fact, I eventually try to sketch the psychoanalytical persona of Enescu, or Enescu's impersonating portrait of a living Oedipus. Thus, Enescu's biography, his expressed ideas and confessions, as well as his entire musical work, are summoned here – in order to reveal a wider outlook and understanding. Taboo themes in connection with Enescu's life and creativity – themes such as Eros and Tanathos, effeminacy and repressed masculinity – will be exposed and discussed.

Sexuality Revealed

Œdipe represents a multifaceted discourse on sex. This is a fact as obvious as easily and often ignored. However, the significances of Fleg-Enescu's opera range from biological to transcendental; and they do so precisely because the meanings of sexuality itself stretch from biological to transcendental. Because Laios sought for his eternity *within the hymen* (as the libretto literally says) – meaning that he searched his eternity into the biologic realm – he ends up by being destroyed by his own offspring, i.e., his biological outcome. Hence, sexual reproduction is denied, Oedipus's parricide represents the reversed devouring performed by Chronos (his children), while Oedipus's mating and fathering with his mother stands for his physical regression into the prenatal/maternal womb. Everything here happens by the agency of sex, as if sex were the gate not only toward all forms of life and death, but also of significance, culture, and meanings. If in the libretto Fleg and Enescu set this parable in one of its most conventional, ancient and traditional literary forms, in his real life Enescu updates and enacts the Oedipal sexual metaphor in multiple subtle ways. My work – from which I include here only some samples – particularly describes this *psychoanalytical profile* of Enescu, which is, Enescu's portrait in his quality of a contemporary Oedipus.

Here, on these pages, in fact I continue the psychoanalytical reading of which I have already presented a small part.[1] That previous work addressed the segment that joined Enescu's biography, his ideas and musical works (three aspects that usually are either analyzed separated or superficially linked). I now complete that integrative reading by applying it to the *Oedipal myth* and to the *Œdipe* opera. However, given the fact that the present time and opportunity are equally precious and less generous, I will give no theoretical and preliminary explanations, and go straight to the core of some assertions which, apodictic as they may seem, are rather conclusive.

Virilized Femininity, Masculinized Effeminacy

If it were for us to use a Freudian parlance, we could say that with Enescu it is not the ego drive that dominates, but the erotic. Enescu's favorite instinct is of sexual nature, and he turns it into the desire and fixation of his own self. The engine of his ego is therefore overwhelmed by the sexual drive. (Just remember, in his confessions, that everything he wanted in life was "the golden ring".)

The brief story in the *Vox Maris* poem represents the illustration of the surrendering of the phallic power to the female (or feminine); in the term of a recent psychoanalysis, the abandonment of phallopaternal to the phallomaternal. Thus, the (self)sacrifice of the sailor represents the amputation/castration of the male, or masculinity, in favor of femininity (the Tanathic waves of the maternal "sea"). Which is equivalent to the empowering and consecration of the feminine through the absorption/assimilation/destruction of the phallocratic male. In drama heroes are routinely killed. With Enescu (whether it was about Iephte's daughter, Manole the Craftsman, or the anonymous sailor), heroes willingly offer themselves for sacrifice, they *commit* sacrifice.

We must, however, consider that in Enescu's case the swing and confusion between the fundamental categories Eros and Thanatos were fundamental. Indeed, one could talk about Enescu in terms which dismiss the antagonism or the paradox of superimposing those two concepts (that, in general and superficially, were separated). In Enescu's case, Eros and Tanathos were not only never opposite, alien to each other. In reference to Enescu's psychoanalytical persona one can even discuss about *Thanatic lubricity* and *contemplative-ataraxic/blissful-orgasmic mortification*, both discharging enjoyment (*juissment*). As I already stated, Enescu reached such (trans) bordering forms belonging to a general process of effeminacy, to a process of abandonment/submission/subordination of instinctual virility in favor of a matrocratic dominance.

1 Marin Marian[-Bălaşa], *Geografii psihanalitice ale sentimentalismului şi idilismului enescian* [*Psychoanalytical Geographies of Enescu's Sentimentalism and Idyllism*], in: *George Enescu în perspectivă contemporană* [*George Enescu from a Contemporary Perspective*], Bucharest 2005, p. 199–205.

The process of self-effeminacy can be read, with Enescu, even in his excessive work upon details, in his narcissistic delay upon ornamental-interpreting and stylistic embroideries, in his extraordinary musical memory, in his accumulating mind and imagination (never forgetting – as he himself put it – what he once loved). Because all these are signs of *virilized femininity* or of *masculinized effeminacy*. As for his many just sketched, unfinished, and abandoned composition projects (not always so because of time scarcity), and as for his constant coming back, resuming, and working over some musical themes – all these can be interpreted as belonging to and revealing a human typology that usually is advocated as kin to the feminine kind, as femininity signifier. And since, in Schubert's case, the images of sea and death were already well identified and described as "the wish to be a woman",[2] the same thing might well be said also with concern to many of the themes of Enescu's musical imaginary. But let us come back to *Œdipe*.

Masculinity Versus Femininity: The Biographic Oedipus as Failure, the Psychoanalytical Oedipus as Salvation

The protagonist of the myth and opera is, definitely, a masochist. He is dominated by the self-destructive drive; his entire biography (respectively, myth and melodramatic libretto) represents the equal unwrapping and postponement – however developing – of the self-destructive action. From Oedipus' story retold, the next attitudes are revealing: after becoming totally compromised, instead of committing suicide (a perfectly natural gesture, in the tragedy's logic) Oedipus clings to life with a hypochondriac selfishness, and not only to his life but also to Antigone's. The value of his more accidental heroic deeds is overrated. The Tanathic instinct deserts him, and as an individual, Oedipus is left to behave pathetically. When told to depart into exile (in accordance with common sense and his own command), he retorts maliciously, fights back, shouts curses, takes revenge.

Simply put, one can say that Oedipus is destructive, self-destructive (and in this sense masochistic) because of his phallic drive and anti-feminine attitude. Moreover, he is so because of a patriphallic, non-submissive (to the feminine and the matriphallic) subconscious option and orientation.

Oedipus' excessive masculinity leads to the death of all females around.[3] Not only his mother dies, though her death takes place in reality, symbolically and psychologically through self-sacrifice, but also Antigone dies. Because, instead of caring for her own fate – with an individualism similar to Oedipus', or at least similar to

2 Cf. Lawrence Kramer, *Franz Schubert, Sexuality, Subjectivity, Song*, Cambridge 1998, p. 75–92: *Mermaid Fancies: Schubert's Trout and the "Wish to be Woman"*.

3 The idea of the killing/sacrifying of the women-heroes in all operas has made the core exegesis of a book which revolutioned the musicology in the last decades: Catherine Clément, *Opera, or the Undoing of Women*, Minneapolis 1988 (1979).

any other normal child – Antigone sterilizes/castrates herself, consecrates herself to serving the old man, behaves like a mother to him. Getting killed, Sphinx also dies. As in the Greek original, in French and in Fleg-Enescu's opera, Sphinx is a feminine character. Only that to seduce any male into surrendering to femininity, the femininity of Sphinx actually coagulates everything pertaining to femininity: mother/matriarch, mistress, sister.[4] By the answer given to Sphinx, Oedipus asserts the supremacy of masculinity. Yet that affirmation of male supremacy reveals immaturity and equals supreme ignorance. This is why Sphinx laughs. And she disappears because, in fact, she has no dialogue partner of the same consciousness level as her.

In fact, destiny, which is the source and the perfect illustration of the Woman-Matriarch-Sphinx, is exactly the force or consciousness that causes the evolution of man (on all four as infant, walking on two legs as an adult, and using a cane when old). It is impossible for destiny to die. As in the scene of the visual confrontation with Oedipus, she only backs off as something evident, as something conscious. Yet, for the time being let us see that, in the physical, visible, palpable, material – i.e. the superficial – realm, the characteristic masculinity, Oedipus' aggressive virility, disposes of and kills the feminine. In fact, and in the first place, his personal disaster and the disaster of his entire home is precisely due to this dethronement of the dominant feminine and to the enthronement – be it illusionary – of the domination of the phallocratic masculinity.

All this happens only until the day of the public disclosure of patricide and incest. Immediately afterwards, the evolution of Oedipus the Mature consists of the progressive dethronement of the phallic element, the liberating castration, plus the smooth effeminacy. Oedipus ends up being patronized again and directed by a feminine character, surviving – as we can see him in the last act of the opera – only as a lyrical, asocial and apolitical being. In the end, his phallic ego, of egocentric virility, permeates his story again, has a last fit (in his fight with Creon). Oedipus is asked for his posthumous body, and he refuses with bitterness, anger, resentment, revenge. He could think, at least now, of being useful and generous to his former subjects. Alas, it seems that Oedipus has preserved much of his egophile/egocentric, virile/belligerent temper until the end. This shows that he is not yet completely salvaged, castrated, effeminate, he is not ready for the apotheosis of his withdrawal from the mundane and of his blissful catabasis. His complete metamorphosis takes place only in the spontaneity of the following moments. Oedipus alone is not able to identify and achieve his androgyny. This is the main (theatrical) reason why the Eumenides, more exactly the choir of celestial voices – which is the substitute for the *deus ex machina* element – needs to appear on stage. (And now, there might be

4 In the archaic version of the myth, as told by Pausanias, Sphinge appears as the bastard daughter of Laios, thus Oedipus' sister, too; cf. Annick de Souzenelle, *Œdipe interior. Prezenţa Logosului în mitul grec* [*The Inner Oedipus: the Presence of Logos in the Greek Myth*], Timişoara 1999, p. 43.

here a little bit of injustice; or what takes place is a strange justice: after so many murders, death, plagues, disasters, social decimations, mourning, shame, the only sanctified one will be the egocentric, ultra-infatuated Oedipus!)

Briefly said, Oedipus is the illustration of that masculinity that is unsalvaged through effeminacy, that is extremely alienated by, on the one hand, the unhealthy lack of detachment from mother, as well as, on the other hand, by the refusal of the inner-imminent femininity. In specialized language, both these two extreme attitudes and subconscious options mean the failure to achieve androgyny. Because, whatever the common knowledge would say, it is this achievement that seems to be the natural sense of life. Only that both the individual and social psyche, as long as they remain immature and benignly resisting, deny it. This is the reason why life, as a path and journey toward achieving androgyny, is a painful process, sometimes reached, sometimes failed, of a perpetual close-coming/touching and refutation, of constant swing. The string that was evoked by Enescu – as it vibrates and each time comes back to the initial resting stand, or to the place it departed from[5] – does not necessarily illustrate a virtue, but incapacity.

It is exactly for the achievement of that salvaging androgyny – or at least effeminacy – that the authors of the volume *The Castration of Oedipus*[6] often repeat on the course of their text: "Oedipus must be castrated"; "feminism demands the castration of Oedipus" (p. 20), "we must view Oedipus as castrated" (p. 25). Moreover, in the introduction, Ann Scales says that the authors consider that "Oedipus symbolizes not only a wrong-headed and incomplete problem of childhood development but stands also for the ridiculous (though understandable) human desire for there to be answers to life's riddles" (p. 4).

Thus, Oedipus' problem is that neither his separation from mother nor his paternal castration have been subjectified enough by him, and that his inner masculine was not tempered by more feminine. For him, the effective solution would have been either religious asceticism, or homosexuality. Because, on the one hand, total renunciation – before everything mundane and virile (competition, anger, social action) – as well as, on the other hand, submissive empathy toward man and disjunctive reference to woman would led to preventing him from both parricide and incest. Either castration or sexual re-orientation would have constituted solutions. Even so, and in spite of the fact that Oedipus lives in a world in which

5 Here I refer, of course, to one of the best well-known images by which Enescu illustrated the biography and stylistics of his own soul: Bernard Gavoty, *Amintirile lui George Enescu*, Bucharest 1982. Whereas the swinging – of an ellipse shape constantly applied to the musical composition, with periodical recuperation and abandonment of the "folklore" – has been a main theme of the hermeneutics in: Marin Marian[-Bălaşa], *Chipul geniului. Eseu despre creativitatea exemplară* [*Genius' Face: Essay on the exemplary Creativity*], Bucharest 1991.

6 Cf. J. C. Smith and Carla Ferstman, *The Castration of Oedipus: Feminism, Psychoanalysis, and the Will to Power*, New York and London 1996.

extreme asceticism and liberalism (homoeroticism included) were considered virtues, none of those alternatives crossed his mind. In fact, this was similarly to Laios, who was asked to detach himself from biological procreation.

Sterilization and adoption could have been means for Laios's escape. Actually, Laios professed pederasty in his youth, and it was also said that – apart from the unique occasion on which he fathered Oedipus – he had contacts of homophile type with Jocaste.[7] Then, misogynic or sexist, the myths always put the blame on woman. Therefore it was said that Jocaste once would have got Laios drunk purposely for obtaining vaginal contact and the uterine retention of semen. Whatever the case, consistently gay or not, Laios once overlooked his sterile homoeroticism, enough for conceiving a child. Thus, even if Laios had constantly kept himself away from the opportunity, the desired object and the place for conception, Oedipus, in his turn, would not have realized the issue of questioning or reorienting his sexuality or his psycho-erotic fixations. This was why, eventually, Oedipus' anxiety consisted in the non-questioning of the matter of sex as gender.

Oedipus, and in his turn George Enescu himself, is not "The Man", I mean the human being in general – as formally and only metaphorically (which means, confusingly, in a generalization which is equally poetical and megalomaniac) – the hero in the drama put it. By the answer given to the Sphinx ("Man is bigger than Fate"), Oedipus recommends the human being and himself as supreme existential prototype only out of an infantile, teenage, immature and infatuated vanity. La Sphinge, representing the real wisdom and soul maturity, underlines by her laughter, crying, death and last words the wrongness of Oedipus' answer and attitude. The laughter, weeping, death and victory of Sphinge crystallize one and the same gesture or act; namely, they represent the eventful synthesis that, if wrongly interpreted/understood, remains cryptic or fictional, theatrical-literary. In reality, facing Oedipus' complete immaturity – where immaturity means not-yet-disconnection from the maternal womb, continuation of subconscious-imaginary existing in the prenatal matrix while still clinging to phallic and patriphallic orientation – the Life-Sphinx, the Nature-Fate behaves as natural as possible: with no comments or substantial persistence, by that manifest and discursive retention which, in fact, is equal to professing ubiquity and omnipotence.[8]

To put it short, one may say that Oedipus, as masculinity, is crushed and salvaged by the final non-Oedipus of the femininity.

---

7 de Souzenelle, *Œdipe interior*, p. 26.

8 To a French interpreter, in the process of recuperating and achieving his feminine dimension, "Oedipus marries his sister, the feminine Sphinx, who, in the same operation, becomes Jocaste as wife" (de Souzenelle, *Œdipe interior*, p. 53). "Isn't his daughter Antigone, born of the same mother like him, also his <sister>, his <one>? Antigone is the face of the Sphinx; she takes the place of the sister-wife, of Sphinx and Jocaste, in order to present herself to Oedipus as the last matrix" (de Souzenelle, *Œdipe interior*, p. 58).

Back to Enescu Himself

In the opera *Œdipe* the problem and question "who am I" is wrong – which means, it is illustrated as wrongly asked and then getting solved unwillingly and unconsciously, through the anguishing games of destiny and only in the moment of abandonment and ataraxy in the end of the opera. With Enescu, as man and human being, the same "who am I"-problem and -question reaches another solution. Namely, the solution of turning his eroticism from the Oedipal (patriphallic) to the non-Oedipal (matriphallic). This is, in fact, why Enescu insisted so much on a woman of the matriarchal type. This is why the subjectivity of the dream and refuge into the imaginary – a subjectivity of an auto-erotic type – became fundamental to his creativity, became his very art.

Recall that Freud proposed a distinction between two groups of elementary or basic drives, the ego and the sexual drives. Enescu's preferred instinct was sexual, making out of it the ego's desire (or fixation). His ego drive was overpowered by the sexual drive. Apart from that, out of the *Urphantasien* listed by Freud only the "fantasy of origin" characterized Enescu. In contrast to Oedipus, Enescu did not fear castration; he sought it, because only castration would get him closer to his ideal which – as I suggested on another occasion – was the ideal of merging with the feminine. Enescu's orientation toward the maternal/matriphallic was the form of non-Oedipal sexuality.

Practically, Enescu was opposed to phallocentrism (which is typical to common men and society). He cultivated his effeminacy and sublimated it into music. His natural patriphallic sexuality was substituted by matriphallic sexuality (different from a man of patriphallic type, he was of a matriphallic type).[9]

After Lacan, psychoanalysts talk also about women who had structured their subjectivity in accordance to a phallic discourse. In our case, Maria Cantacuzino certainly was of such kind. To Enescu, his beloved mistress and eventually wife was the Sphinx and Jocaste and Antigone altogether. Maria was virile/dominant, matriarchal, whereas Enescu integrated himself more and more into a self-castrating sensitivity, of a submissive temperament (like a child facing his mother).

We can conclude, therefore, that Enescu succeeded in what and where Oedipus failed. Enescu did not contradict the feminine, as the mythical Oedipus did. By incorporating femininity and by being submissive to the feminine, Enescu achieved his androgyny not in his last moment of life (as Oedipus did), but during his lifetime.

---

9 For this conceptual discrimination see Smith & Ferstman, *Castration*, and Gary Taylor, *Castration: An Abbreviated History of Western Manhood*, New York and London 2000; Linda and Michael Hutcheon, *Opera: Desire, Disease, Death*, Lincoln and London 1996, p. 17 and 225, hardly mention Enescu's opera, and only because the opera contains the episode of the plague. In fact, the authors make just a *medical* survey upon several operatic libretti, studying the connection between sexuality, desire, desease (from syphilis to aids) and death.

Eva-Maria Houben

Notation und Klangwirklichkeit. Zu George Enescus *3ème Sonate pour piano et violon (dans le caractère populaire roumain)* op. 25

Die Notation ist peinlich genau und überaus akribisch und detailliert ausgeführt. Allein die Vortragsbezeichnungen sind so vielfältig und treten gehäuft auf, eine einzige Stelle einkreisend: „lusingando tranquillo armonioso“, „senza rigore patetico sostenuto molto“, „molto espressivo pensieroso“, „sostenuto, con gran espressione“. Hinzu kommen schnell aufeinander folgende Wechsel der Ausdruckscharaktere, der Tempi, der dynamischen Entwicklungen, zahlreiche Taktwechsel, komplexe Unterteilungen des Grundschlags, virtuos anmutendes Passagenwerk in der Violine wie im Klavier, polyrhythmische Überlagerungen. Da gibt es eine Aufforderung – und gleich darauf die Zurücknahme, die Forderung des Gegenteils. Setzung und Entgegensetzung auf engstem Raum: „con gran espressione“ – „senza espressione“, „vibrato“ – „non vibrato“, „spiccato“ – „non spiccato“ – und wieder: „spiccato“ – „non spiccato“ – und wieder: Wechsel (ein Wechsel auf längere Zeit). Hin und Her, Ein und Aus fast gleichzeitig. Detaillierte Anweisungen sind zu finden – wie diejenige, auf einem kurzen Vorschlag zu crescendieren, wie die Aufforderung zu ganz kurzen Pedaltritten, zum Teil auf liegenden Tönen (vgl. Abb. 1).

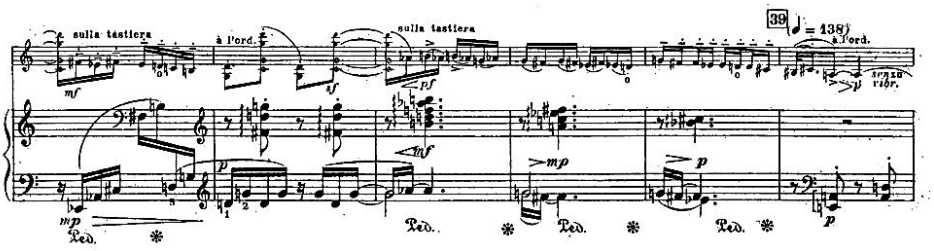


Abb. 1: Georges Enesco, *3ème Sonate* pour piano et violon (*dans le caractère populaire roumain*), op. 25, 3. Satz, S. 30, Zeile 5, Éditions d'état pour la littérature et l'art, Bukarest 1956

Auch die Artikulationen sind überaus differenziert. Neben legato, staccato, spiccato, portato unterscheidet Enescu „porté“ und „louré“ (leichte Hervorhebung der Einzelnoten), eine selten anzutreffende, kaum wahrnehmbare Nuancierung. An anderer Stelle heißt es in den Erläuterungen zur Partitur: „Les liaisons qui partent d'une

note ou d'un accord, ou qui les dépassent, pour finir dans le vide, signifient que cette note ou cet accord devront être filés." („Die Bindebögen, die von einer Note oder von einem Akkord ausgehen oder diese überragen, um im Leeren auszulaufen, geben an, dass diese Note oder dieser Akkord ausgehalten werden und verklingen soll.")[1] Worin aber besteht der Unterschied zwischen einem Klang, der auf diese Weise verklingt (vgl. Abb. 2), und einem Klang, dessen Verklingen mit dem verbalen Zusatz „niente" näher spezifiziert ist (vgl. Abb. 3)?

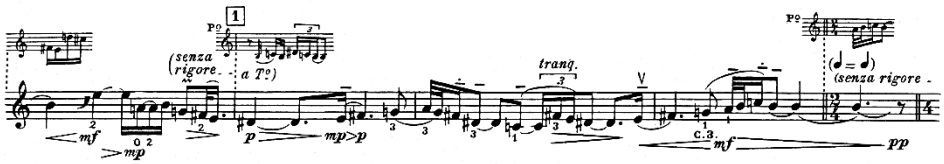


Abb. 2: Georges Enesco, *3ème Sonate* pour piano et violon (*dans le caractère populaire roumain*), op. 25, 1. Satz, S. 2, Zeile 2; (Violinstimme), Éditions d'état pour la littérature et l'art, Bukarest 1956

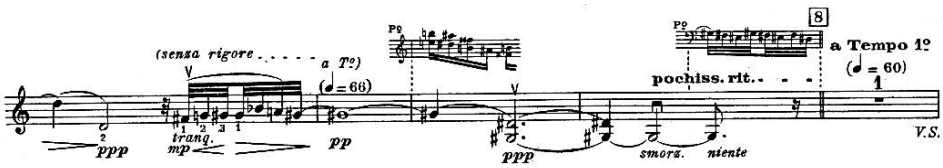


Abb. 3 : Georges Enesco, *3ème Sonate* pour piano et violon (*dans le caractère populaire roumain*), op. 25, 1. Satz, S. 3, Zeile 8; (Violinstimme), Éditions d'état pour la littérature et l'art, Bukarest 1956

Grenzen der Wahrnehmung werden erreicht. So heißt es in den Erläuterungen zur Partitur auch: „Les indications de fluctuations de temps en petits caractères et entre parenthèses signifient que ces fluctuations sont à peine perceptibles." [„Die Angaben zu den Tempofluktuationen in kleinen Buchstaben und in Klammern geben an, dass diese Fluktuationen kaum wahrnehmbar sind."][2]

Violine und Klavier scheinen fast zwei miteinander unvereinbare Partner zu sein: so riskant sind ihre eigenwilligen rhythmischen Bewegungsabläufe übereinander geschichtet. Vorschläge und Arpeggien erschweren noch das Zusammenspiel (vgl. Abb. 3).

1 Georges Enesco, *3ème Sonate* pour piano et violon (*dans le caractère populaire roumain*), Partitur, S. 2. Georges Enesco: Französische Schreibweise, die hier in der Partitur vorliegt. Im Folgenden wird die rumänische Schreibweise (George Enescu) herangezogen, die französische aber bei der Kennzeichnung der Partitur beibehalten.

2 Ebda.

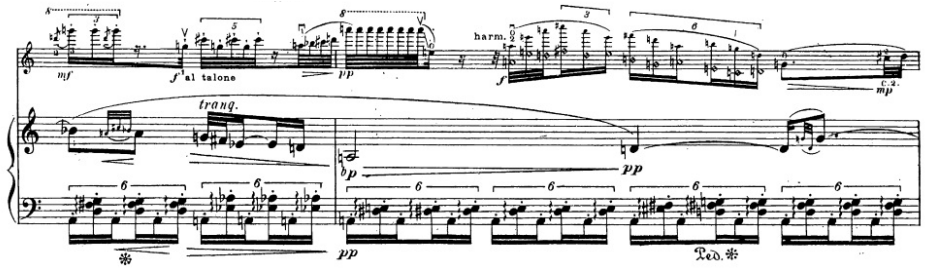


Abb. 4: Georges Enesco, *3ème Sonate* pour piano et violon (*dans le caractère populaire roumain*), op. 25, 2. Satz, S. 19, Zeile 4, Éditions d'état pour la littérature et l'art, Bukarest 1956

Die Instrumente sprechen: Im parlando-rubato teilt sich mit, wie die Instrumente Verlängerungen der menschlichen Stimme werden; Vortragshinweise wie „rapsodico", „cantando", „lamentoso" kehren den Stimmcharakter der Instrumente weiter hervor.

Pascal Bentoiu schreibt über die Musik Enescus:

> „Trotz der vollständigen Assimilation des für die Volksmusik charakteristischen parlando-rubato-Geistes ist der Grad der Konkretheit seiner musikalischen Bilder sehr hoch. Dies wird durch zahlreiche Nuancen erreicht, durch rhythmische Subtilitäten, durch reichlich enthaltene Ausdrucksanweisungen, besondere Fingersätze, durch die Übergenauigkeit der Klavierpedale und so weiter. Menuhin sah in der Graphie der 3. Violinsonate (1926) einen nicht zu übertreffenden Höhepunkt der sorgfältigst erarbeiteten Notation, geradezu ein Bildhauerkunstwerk."

Und weiter – mit Blick auf die graphische Erscheinung der Klangbilder: „So ist der oft erwähnte ‚improvisatorische Stil' mit den peinlich genau notierten Werken von Enescu jedenfalls nicht in Einklang zu bringen."[3] Eine These dazu: Die fast übergenaue, fast überpräzise und überdeterminierte Notation ermöglicht erst das Ereignis einer Verwirklichung, die singulär und unvorhersehbar ist, immer anders ausfällt. Die Notation öffnet einen Raum, in dem sehr vieles, auch fast Unmögliches und Unvereinbares, zusammenkommt. Bei aller Exaktheit der Notation bleibt den Ausführenden ein großer Freiraum erhalten. Im Augenblick der Ausführung entsteht Wirklichkeit durch die Art und Weise, wie die vielen, zum Nachdenken anregenden Anweisungen zusammentreffen. Bei der Auf-/Ausführung wird eine Wirklichkeit des Klingens und Verklingens erschaffen; im Erklingen (und Verklingen) wird die Musik wirklich. Die Interpreten haben die Möglichkeit, diese Wirklichkeit zuzulassen. Bei diesem Stück Enescus klingt die komponierte Musik wie improvisierte Musik, und dieser Eindruck eines „Quasi-Improvisando" entsteht erst durch minutiöse Notation, genaue Ausarbeitung der Partitur.

3 Pascal Bentoiu, [Artikel] *Enescu, Enesco, George, Georges* in: *MGGP2*, Bd. 6, Kassel/Stuttgart 2001, Sp. 327–336, hier Sp. 333.

Gerade auch die heterophonen Passagen in dieser *Sonate* für Klavier und Violine op. 25., vor allem im dritten und letzten Satz, wirken wie Klang-Zeichnungen. Diese Zeichnungen haben – gleichsam als Noten-Graphik – eine eigene ästhetische Qualität. Bei der Umsetzung in klingende Wirklichkeit ereignet sich unvorhersehbare Klangbewegung, unerwartete Farbgebung. Beide Stimmen spielen fast dasselbe, aber dasselbe mit unvorhersehbaren Varianten hinsichtlich der zeitlichen Organisation, mit unerwarteten melodischen Varianten, mit überraschenden Klangfarbenwechseln und Wechseln der Oktavlage, mit überraschenden harmonischen Färbungen.

Die 1926 komponierte *Sonate* für Klavier und Violine a-Moll trägt den Untertitel „dans le caractère populaire roumain". Was ist es eigentlich, das diesen spezifischen „rumänischen" Charakter der Sonate ausmacht, sind doch keine Zitate rumänischer Melodien eingeflochten (wie etwa in den *Rumänischen Rhapsodien*)? Zu hören sind: chromatische Wendungen, zwischen Dur und Moll changierende Passagen, durch Vierteltöne, Glissandi und kleine, aufwärts führende Portamenti in der Violinstimme gefärbte Klänge und Klangverbindungen, ein an freies Sprechen erinnerndes parlando-rubato, reichhaltige Ornamentik, Farbgebungen, die andere Instrumente wie Flöte oder Zymbalon gleichsam herbeizitieren, ständige Fluktuation des Tempos, der Dynamik, der harmonischen Färbungen. All dies trägt dazu bei, den – wie Enescu selbst es ausdrückte – rumänischen „Charakter" des Stückes auszuprägen. Auf ein Charakteristikum des Satzes möchte ich mich im Folgenden konzentrieren: auf die ausgeprägte Heterophonie, und zwar auf die Heterophonie im dritten Satz.

Angesichts der terminologischen Unklarheit des Begriffes der Heterophonie ließe sich eine der Bestimmungen nutzen, die Curt Sachs heranzog, um den Begriff einzukreisen: die der „gleichzeitigen Variation"[4] (vgl. Abb. 5 und 6).

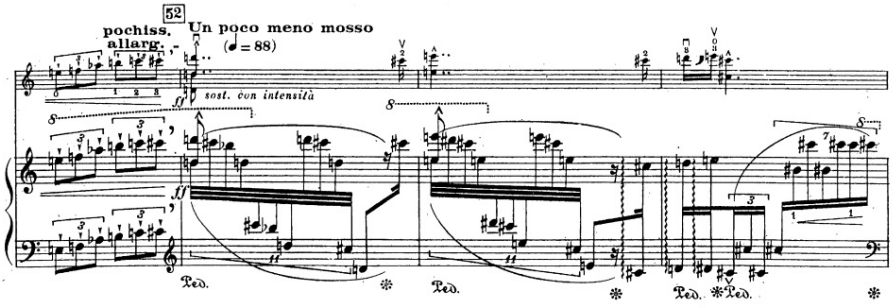


Abb. 5: Georges Enesco, *3ème Sonate* pour piano et violon (*dans le caractère populaire roumain*), op. 25, 3. Satz, S. 39, Zeile 3, Éditions d'état pour la littérature et l'art, Bukarest 1956

4 Rüdiger Schumacher, [Artikel] *Heterophonie*, in: *MGGS4*, Kassel/Stuttgart 2001, Sp. 274–279, hier Sp. 276; vgl. Curt Sachs. [Artikel] *Heterophonie*, in: MGG 6 (1957), Sp. 327–330.

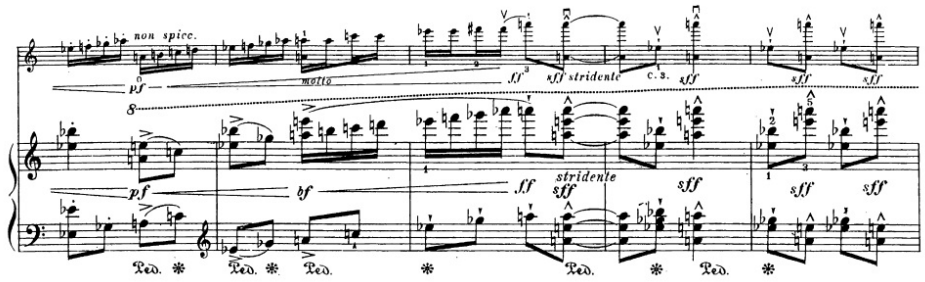


Abb. 6: Georges Enesco, *3ème Sonate* pour piano et violon (*dans le caractère populaire roumain*), op. 25, 3. Satz, S. 41, Zeile 4, Éditions d'état pour la littérature et l'art, Bukarest 1956

Die Musik klingt, als entstehe sie wie von selbst, als sei sie improvisiert; sie wirkt, als bringe sie das, was im Untertitel „caractère populaire roumain" genannt wird, (immer wieder) neu in Erinnerung, wirkt von daher beschwörend – und dies, ohne eine einzige tradierte Melodie zu zitieren. Die Musik scheint sich bei der Ausführung selbst zu machen, im Augenblick ihres Erklingens. Sie erschafft eine Wirklichkeit des Erklingens und des Hörens, beschwört zugleich eine bestimmte Aura, eine gewisse volkstümlich-rumänische Atmosphäre des Sprechens, Singens und Musizierens. Gesang ist einfach da, doch diese Einfachheit der Situation verdankt sich anstrengenden Unternehmungen, einem aufwendigen Kompositions- und Notationsprozess, anstrengender Einstudierung und Aufführung.

Die beiden Instrumente treten als ein Instrument auf (bei aller Unterschiedlichkeit). Anders formuliert: sie treten auf wie ein einziges Instrument mit vielen Instrumentenfacetten.

Resultat der differenzierten Anweisungen, der komplexen rhythmischen Überlagerungen, der „gleichzeitigen Varianten" ist eine nuancenreiche Farbgebung. Farbe, so ist zu hören, entsteht auch durch die Art der Stimmführung, Harmonik, dynamische Entwicklung, Rhythmik (rhythmische Überlagerung), Klangdichte, Bewegungsart der Klänge, Tempo-(Wechsel). Die unausgesetzte Fluktuation der Klangfarbe rückt die Violinsonate in die Nähe von Olivier Messiaens *Quatuor pour la fin du temps* für Violine, Klarinette, Violoncello und Klavier aus dem Jahr 1941. Wollte ich zwei Sätze miteinander vergleichen, so würde ich neben diesen dritten Satz aus Enescos Violinsonate den siebten Satz *Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps* [*Gemenge von Regenbögen, für den Engel, der das Ende der Zeit verkündet*] aus Messiaens Quartett stellen. (Der Regenbogen wurde für Messiaen mehr und mehr zum sprachlichen Bild für berauschendes und überwältigendes Farbenspiel.) Fünfzehn Jahre vor Messiaen komponierte Enescu musikalische Regenbögen in dieser Violinsonate.

Eine weitere Besonderheit dieses Satzes liegt im Umgang mit dem musikalischen Material. Wir haben es ja mit einem Variationensatz zu tun. Zu hören ist (fast) das-

selbe gleichzeitig – das eine und seine simultan erklingende Variante („gleichzeitige Variation"). Zu hören ist aber auch (fast) dasselbe nacheinander – das eine und seine sukzessiv erklingenden Varianten.

Simultane und einander folgende Varianten im Verein lassen mich beim Hören fragen: Was ist das erste, was ist die Nachahmung? Was ist die Setzung? Was ist die Ableitung? Ein Zeitgefühl, das sich allein an einer Folge von Ereignissen orientiert, wird orientierungslos. Zu hören ist, „wie die Zeit vergeht"; zugleich aber wirkt die Zeit wie aufgehoben. Vielleicht ist auch dieser merkwürdige Schwebezustand, den ich als Hörer erfahren kann, auf den „Charakter" der Sonate zurückzuführen, die auf Wunsch Enescus als Sonate „dans le caractère populaire roumain" auftritt.

Rainer Cadenbach

Enescus *Kammersinfonie* – ein Vermächtnis[1]

Es freut mich sehr, dass ich über dieses schöne Werk sprechen kann, Enescus *Kammersinfonie* für 12 Soloinstrumente von 1954: aus einer Außenperspektive – ich lese keine rumänische Literatur –, die einen distanzierten Blick ermöglicht, und darin liegt vielleicht eine Chance; ich möchte also versuchen, diesen distanzierten Blick zu einigen Sichtweisen zu formulieren, die möglicherweise nicht die sind, die sonst auf Enescus Musik – speziell dieses Werk – genommen wurden.

Es muss nicht wiederholt werden, dass Enescus Gesamtwerk nach wie vor so gut wie unbekannt ist, nicht nur, was den Konzertbetrieb und das Musikleben betrifft, sondern auch in Bezug auf den internationalen Kanon jener Œuvres, die Gegenstand kontinuierlicher Forschung und damit auch von Forschungsresultaten, Fortschritten sind.

Schon dass überhaupt nach den Gründen hierfür gefragt wird, dass es unbekannt geblieben ist, bildet allgemein eine bemerkenswerte Sicht und ist, aufs Ganze gesehen, blickt man nur auf die gängigen Handbücher, Kompendien, Enzyklopädien und Musikführer, eigentlich gar nicht der Fall. Dass Enescu nicht behandelt wird, wird meist gar nicht hinterfragt. Die einzige Ausnahme hiervon bildet verständlicherweise das Heimatland des Komponisten selbst. Hier gehört die Frage nach der eigentümlich retardierten außerrumänischen Enescu-Rezeption ebenso zur gängigen Sichtweise wie die Pflege und Beförderung der Beschäftigung mit seiner Musik – und dies seit langem. In den wechselnden Phasen ganz unterschiedlicher politischer Orientierung der neueren Geschichte Rumäniens wurde die Beschäftigung mit der Musik Enescus eigentlich immer als ganz selbstverständliche nationale Aufgabe empfunden.

Fragt man nun noch nach den Gründen dafür, dass gerade sein letztes Werk nach wie vor recht unbekannt geblieben ist, da es auch sehr selten aufgeführt wird, so fällt sogleich auf, dass sich gleichwohl eine ganze Reihe jüngerer rumänischer Komponisten mit der *Kammersinfonie* aus dem Jahre 1954 wie auf einen möglichen Ansatzpunkt für die Erneuerung der Musik berufen haben, und dies von Anfang an, nämlich in unmittelbarer Folge ihrer rumänischen Erstaufführung durch Constantin Silvestri im Jahre 1956.

1 Nach Video-Mitschnitt vom 1. *ZwischenZeiten* Symposium 2006 transkribiert.

Ganz allgemein wurde festgestellt, dass diesem Opus ultimum die muttersprachlichen Timbres zwar nicht völlig fehlten, aber doch an keiner Stelle derart in den Vordergrund träten, dass man sich an Enescus rumänische Musik erinnert fühlen müsste. So wird verständlich, dass die *Kammersinfonie* als kosmopolitisch bezeichnet wurde.

Sogar „Germanic associations" wurden konstatiert, was sich gewiss auf die weitgehende Chromatisierung des harmonischen und melodischen Klanges bezieht, möglicherweise aber auch auf das epochemachende Werk gleichen Titels, gleicher Tonart und ähnlichen formalen Zuschnitts von Arnold Schönberg, komponiert zu einem Zeitpunkt, als Enescu noch in rumänischen Rhapsodien dachte und in früh-neoklassizistischen Bewegungsformen komponiert hat. Und schließlich, und das soll den Ausgangspunkt abgeben, die Frage, ob es sich bei diesem Werk nicht eigentlich um ein Vermächtnis handelt, um eine sozusagen definitiv formulierte Hinterlassenschaft dessen, was Enescu als Komponist und als Tonkünstler eigentlich wollte.

Die rumänische Seite

In Rumänien wurde das Werk als vorserielle Musik bezeichnet, in der „alle Musikparameter dem volkstümlichen Ursprung des parlando-rubato untergeordnet sind" (Ştefan Niculescu, 1980), während demgegenüber eher am Tonsatz orientierte Beobachtungen für die (gelinde gesagt) zurückhaltende Rezeption der *Kammersinfonie* geltend gemacht wurden.

So stellte Valentina Sandu-Dediu vor allem die Kompliziertheit dieser Musik in den Vordergrund, die eben nicht „die rhythmische Prägnanz eines Bartók oder Strawinsky hatte, sondern einen Rubatoverlauf, eine dichte Polyphonie und einen verfeinerten lyrischen Ausdruck, der erst nach mehreren Aufführungen zugänglich wird".[2]

Zunächst herrscht Einigkeit darüber, dass Enescu seines Spätwerks wegen, vor allem aufgrund dieser *Kammersinfonie*, von der nachfolgenden Generation überhaupt als Klassiker oder als Vater ihrer eigenen Moderne herangezogen wurde, wie das für Bartók und Strawinsky, die Schönbergschule, sogar für Messiaen oder Hindemith überall in Europa selbstverständlich war. Ştefan Niculescu hat versucht, die Wirkungen des Enescu'schen Spätwerks, repräsentiert nicht nur durch die *Kammersinfonie*, sondern auch durch andere Kammermusikwerke wie das 2. *Klavierquartett*, das 2. *Streichquartett* auf die jüngeren Generationen in den 1950er, frühen 1960er Jahren konkret zu benennen.

Nach seinen Ergebnissen sind dies vor allem: Die konstruktive Form bei gleichzeitig romantischem, ja expressionistischem Inhalt (was immer das ist), mit bekennt-

2 Da dieser Artikel von einer Audioaufnahme transkribiert wurde, lässt sich die Quelle des Zitats nicht angeben [Anm. der Hrsg].

nishaften Elementen. Dann die improvisatorische Oberfläche, verbunden mit kontrapunktischer Tiefe. Drittens, die sogenannte zyklische Thematik samt Vorrang der freien melodischen Erfindung, wobei das Moment einer vorseriellen Thematik zwar benannt, aber nicht näher erläutert wird; dann die funktionale Harmonik bei gleichwohl tonikaler Unbestimmtheit von Quasi-Tonarten, die ständige Verbindung von Diatonik und Chromatik in Melodie und Harmonie und eine dichte oder scheinbar dichte Schreibweise auch im einfachen harmonischen Rahmen und schließlich der, man möchte sagen, unvermeidliche Rubato-Charakter im Rahmen einer mehr oder weniger strengen Mitte.

Die zuletzt genannten Konstituentien des Spätstils von Enescu sind zweifellos diejenigen, auf die keine Darstellung seiner Musik im Allgemeinen wie im Speziellen verzichtet. Dabei ist es in erster Linie die schwierig präzise zu fassende Verbindung von diatonisch modaler und voll durchchromatisierter Harmonik, die in immer neuen Fassungen herausgestellt wird, z. B. wieder durch Niculescu: „Die Diatonik-Chromatik-Beziehung ergibt durch ständige Modulation eine quasi tonale Stimmung und eine vorserielle Melodik, da alle Musikparameter dem rhythmischen Begriff mit dem volkstümlichen Ursprung des parlando-rubato untergeordnet sind.“[3]

Damit und mit dem Schlagwort des parlando-rubato ist der nicht minder vage Zusammenhang zur autochthonen Musik berührt, nach Sandu-Dediu eine nicht näher zu bezeichnende innere Beziehung zum rumänischen Melos, sie impliziert in ihrer Rhythmik und in ihrer improvisatorischen Weise der Lyrik der Doina. Dieses tonal-modale Alternieren, die nicht systemgenerierte Verbindung von Chromatik und Diatonik und schließlich die Klanglichkeit und Semantik spätromantischer Konzeption bildet eine Gemengelage oder eine Segmentstruktur des Materials, die Enescu, ungeachtet ihrer höchst kunstvollen Differenzierung unter dem Namen von Synkretismus sogar Eklektizismus eine gewisse Missbilligung eingetragen hat, die seine Musik nun ebensowenig mehr los wird wie jene immer wieder beschworene rumänische Volkssprachlichkeit. Sie ergibt sich aus der erwähnten rhythmisch-metrischen Rhapsodik, zum anderen aber auch durch den Sachverhalt jener speziellen Synchronisation von nur annähernd Gleichem, den man nach dem in der Ethnomusikologie geläufigen Terminus als Heterophonie zu bezeichnen sich gewöhnt hat.

Da es sich hierbei eben nicht um ein Klangebenen koppelndes Verfahren von Stimmenvervielfältigung handelt, sondern eher eine Art von Vorpolyphonie, so wie auch die diatonische Melodie als Vorstufe zu dem zu hören ist, was sie in fortschreitender Chromatisierung wird. Stehen doch beide Formen für die innere Verbundenheit von Enescus Komponieren mit dem „Rumänischen“, auf die keine Enescu-Analyse mehr verzichten zu können glaubt: parlando-rubato und Heterophonie. Sie beziehen

3 Nachweis nicht möglich [Anm. der Hrsg.].

sich auf ein Gleiches, nämlich auf Rhythmus und Metrum, also die zeitliche Ordnung des Gesanges bzw. dessen Synchronisierung.

In seiner *Kammersinfonie* widerlegt Enescu übrigens die einengende Tendenz solcher Sicht. In dem ganzen Stück ist keine einzige parlando-Stelle zu finden und eine Rubato-Partie ist auch nicht zu sehen – jedenfalls nicht in der Notation.

Die Außenansicht zeigt, dass dieses Stück – am 18. Mai 1954 beendet – eine klassische Besetzung aufweist: sieben Bläser: Holzbläser (Flöte, Oboe, Englisch Horn, Klarinette, Fagott), dazu Horn und eine Trompete, dann vier Streicher: Geige, Bratsche, Cello und Kontrabass sowie Klavier, ferner vier als solche auch bezeichnete Sätze, und ich möchte sagen: nummerierte Sätze. Es scheint viersätzig, allerdings eher von den von 1–4 durchnummerierten Satzbezeichnungen der Partitur her, als dass man ein klassizistisches 4-Satz-Schema hören könnte. *Molto moderato, un poco maestoso* 135 Takte füllen 5–6 Minuten; nach kurzer Pause, die ausnotiert ist, 20 Sekunden, also eine Spannungspause, ein attacca, *Allegretto molto moderato*, 117 Takte, ca. 3 ½ Minuten, an dessen Ende ein direkter Übergang ohne jeden Einschnitt in Nr. 3, *Adagio*, mit nur 30 Takten des langsamsten Tempos mit nur 2 ½ Minuten der kürzeste Satz und dann wieder nach zäsurfreiem attacca-Übergang das Finale als Nr. 4 (*Allegro moderato* 82 Takte, 4 ½ Minuten).

Dass die ins Innere der Musik führenden Fragen diese Musik selbst zu stellen scheint, liegt zunächst einmal ganz einfach darin begründet, dass kein kompositorisches System bekannt ist, nach dem sich Enescu ausgerichtet hätte oder nach dem seine Musik gleichsam funktioniert – und zwar weder für die Harmonik, wie man das vielleicht für Bartók oder Hindemith sagen kann, noch auch für die Zeitordnung, wie etwa bei Messiaen oder schließlich für die strukturelle Anordnung von Tonhöhen oder Tonhöhenklassen, wie in der Zwölftonmusik Schönbergs und seiner Schule.

Vielmehr sind es die inneren Zusammenhänge zwischen Ausdrucksqualitäten, einer fein gestuften Skala von dynamischen Valeurs – hier ist am ehesten etwas erkennbar, was eine gewisse Systematik aufzuweisen scheint –, einer nicht minder ausdifferenzierten, geradezu offenen, unendlichen Anzahl von Timbres, des klangbasierten Ausdrucks auf der Ebene von Artikulation und Tonfall oder Klangmodulation, und schließlich dem hochgradig individualisierten Instrumentalklang selbst.

Zur Form und zur Formgebung

Gewiss kann man sagen, dass die *Kammersinfonie* als Ganzes durchkomponiert ist, dies aber in einem viel weitergehenden oder, was dasselbe bedeutet, viel weiter ins Innere des kompositorischen Gedankengangs reichenden Sinn. Das wird schon beim Hören des ersten Anfangs klar. Das durch die mitlaufende Bratsche abschattierte Flötensolo teilt allein schon durch die Ausdehnung der melodischen Linie in der Zeit, die sich *molto moderato* mit großer Ruhe gleichsam strömend immer wei-

ter entfaltet, etwas von jenem Charakter un *poco maestoso* mit, der sie in der Partitur bezeichnet. Schon dieser ist formbildend und seine Wiederkehr im vierten Teil des Werks lässt dort Beziehungen entstehen, die der offen zutage liegenden motivischen an Intensität in gar nichts nachstehen.

Zudem evoziert die Naturhaftigkeit der von jeglicher Alterierung freien diatonischen Melodik zugleich einen Hintergrund, den man nicht anders als kulturbezogen im Sinne einer für die homogene Verständigungsgemeinschaft, deren Teil Enescu ist, bezeichnen kann. Das ist Pan, das ist die Natur, das ist Debussy, das ist die Kombination von Flöte und Bratsche: Wir brauchen nur noch eine Harfe, dann wäre alles beisammen.

Es ist dies das glatte Gegenteil eines Traditionsbruchs, der um weitestgehende Voraussetzungslosigkeit sich bemüht. Solche Orientierung als klassizistisch zu diskriminieren, verkennt den Vorgang grundsätzlich. Dies lässt sich an der formalen Gesamtanlage der *Kammersinfonie* zeigen, die ja tatsächlich auch noch in wohlmeinender Absicht klassizistisch genannt wurde. Schon im ersten Teil, der zweifellos die Stelle der Exposition des Ganzen einnimmt, entwickeln sich – sozusagen auseinander – immer neue Gestalten, die sich behaupten und in jeder anspielenden Wiederkehr immer thematischer werden.

Dass sie nur zum Teil miteinander kontrastieren, zum anderen Teil aber einander sehr ähnlich sind, hat Methode. Das Verfahren ähnelt jenem anderen des leicht diversen ungenauen Unisonos, das irreführend heterophonisch genannt wurde, während doch alles in den nur hier und da differierenden Stimmenbündeln gleichen Ursprungs ist. In der Schlussphase des ersten Teils, um nicht ersten Satzes zu sagen, stellt sich überraschend eine konstrastierend durch leichte Inkonsistenz auffällige Kleinigkeit ein, mitten in einem der singenden Hornsoli, für sich selbst noch nicht einmal im Status eines Motivs, sondern nur angedacht: etwas Neues, ohne Verbindung, wie eine unwillkürliche und insofern schon geheimnisvolle Assoziation.

Der nach einer exakt vorgeschriebenen stillen Bedenkzeit von 20 Sekunden einsetzende zweite Teil, um nochmals nicht Satz zu sagen, macht aus ihr, dieser Assoziation, seinen Beginn, indem er dieselbe in gleichsam verschiedenen Aggregatzuständen vorbringt, sozusagen unter der heuristischen Frage, ob es wohl diesmal gelinge, sie, diese ganze drei- bis fünftönige Kleinigkeit, festzuhalten, ja zu bekräftigen. Erst als sie in zwei Teilmomente zerlegt wird und erst so geeignet zur Entwicklung des Gedankens, besser zur Herstellung musikalischen Zusammenhanges, verlässt sie das Motivspiel, das nun allmählich als scherzoartiges Intermezzo sich zu erkennen gebenden Teils, und nicht mehr ist sie dessen Alternativum zu einem mild kontrastierenden Mittelteil, bei dem wir auch Trio assoziieren können.

Am Schluss aber wird sie nochmals zitiert und dann in denkbar allerknappster Form, nur noch als charakteristische große Sekunde, die nicht mehr als nur zwei kurzen Tönen, die das Hauptmotiv, denn so darf es am Ende des Satzes heißen, ge-

rade noch einmal in Erinnerung rufen, wie ein Zugeständnis, keineswegs aber mit Blick auf die nächsten Sätze, denn jetzt ist es in seiner motivischen Substanz verbraucht und nichts Neues ist mehr aus ihnen zu gewinnen.

Die Genese von Erscheinungsformen dieses kurzen Motivs aus dem 1. Teil in den 2. Teil hinüber sei mit einigen Beispielen angedeutet.

Natürlich ist der Charakterkontrast zwischen dem durchweg singenden ersten und dem motivisch spielenden, *quasi scherzando* einsetzenden zweiten Teil intendiert und auch die Kontur einer Reprisenform mit kontrastierendem Mittelteil scheint annäherungsweise gegeben, wenn auch nicht allzu deutlich. Entscheidend aber ist dieses Motivspiel selbst. Der zweite Satz scheint nämlich seinen Hauptgedanken aus dem ersten erhalten zu haben, was den tatsächlich irrigen Eindruck von zyklischer Thematik erweckt, während sich bei genauerer Analyse dieser Schein als das Ergebnis eines Kunstgriffs erweist, nämlich mit Hilfe dessen das Ganze als gerade nicht in vier Teile disponiert sich darbietet.

Nun könnte und sollte auch genauere Analyse einsetzen, vielleicht nicht als zählende, sei es statistisch oder sonst extensional. Wie Enescus Musik überhaupt, so entzieht sich auch sein letztes Werk der Parametrisierung. Die Analyse muss sogar, um die musikalischen Gedanken bis in ihre letzten Konsequenzen zu verfolgen, auf diese Parametrisierung verzichten. Diese Gedanken entziehen sich jeder Berechnung oder, wie die philosophische Denkpsychologie zur gleichen Zeit der Komposition formulierte: Psychisches ist nicht zählbar.

Auch den Übergang zum dritten Teil hat Enescu nach Art eines organischen Enchainements gestaltet. Durch Umlegung nur eines einzigen Tons ergibt sich zwar nun ein neuer, aber eben doch verwandter motivischer Anlass für den langsamen Teil. Wenn man will, so kann man sich durch ihn auch an die ersten drei Töne aus Mussorgskys *Promenade* in *Bilder einer Ausstellung* erinnern lassen.

So lässt sich zusammenfassen, dass sich dem nicht mitlesenden Hörer die Form überhaupt nicht in der gewohnten, gar klassizistischen Schematik darbietet. Dies gilt immer noch vor eindringender Zergliederung auch für die ebenfalls klassisch geforderte Dialektik kontrastierender Hauptgedanken. Viel eher lässt sich dem ersten Eindrucke nach die Entstehung, auch die Entwicklung des thematischen Prozesses am ehesten als monologisch bezeichnen.

Wie divers das Geflecht – und auch gelegentlich das Gewirr der einzelnen Stimmen – sich auch vervielfältigt, so bleibt es doch bei den einmal gesetzten Anknüpfungspunkten, interessanterweise auch soweit es die Farben betrifft und zwar instrumental wie harmonisch.

Aufs Ganze gesehen, werden die Stücke der alten Vier-Sätze-Schematik gewissermaßen zu Satzzonen, deren vertraute Charakterista – Scherzo, Zwischenspiel, langsamer Satz oder langsame Einleitung zum überhöhenden Finale – weniger klassi-

zistisch eine Vergewisserung im Geschichtlichen intendiert als vielmehr die Internalisierung eines als sinnvoll und gebotenen, ja zur zweiten Natur geworden anverwandelten musikalischen Entwicklungsverfahrens. Daher sollte nicht eigentlich von vierteiliger attacca-Form die Rede sein, da ein gleichsam musikalischer Monolog vorliegt, aus dem die einzelnen Sätze irgendwie zufällig sich lösen. Es erfüllt sich in ihrem Ablauf keine innere Notwendigkeit, geschweige denn viermal, und das belebt sie und macht sie endlich zugleich.

Achtet man einmal auf die definitiven Abschlüsse, die in die Funktion der einstigen Kadenz eingetreten sind, so fällt auf, dass keine vorkommen. Stattdessen verklingen die Gedanken und ihre erreichten Stufen hier und da. Die ganze *Kammersinfonie*, das ganze kammersinfonische Werk hat nur einen einzigen Schluss, nämlich Takt 351. Das ist der letzte Takt, und dieser ist also auch der einzige in Enescus Werk mit dreifachem forte, also fortefortissimo dynamisiert. Zur Gestaltung dieses Schlusses ist zu sagen, dass am Ende etwas überhandnimmt, das der Intimität des Geschehens widerspricht, sozusagen Öffentlichkeit herstellt. Es ist nicht mehr die für sich selbst singende Natur des Beginns, sondern als etwas Gewordenes zum positiven Ende zu Bringendes. Gewiss kommen die bekannten Mittel und Verfahrensweisen zum Einsatz, und so überrascht die Befriedigung einer zu recht gehegten Erwartung kaum, aber der nicht zu vermeidende Vorgang einer Schlussbildung ereignet sich doch auf besondere Weise. Er beginnt früh, nämlich in einem Auflösungsprozess, der infolge einer gehabten Kulmination, nicht zuletzt chaotischen Gewirrs überindividualisierter Einzelstimmen, infolgedessen nur noch Bewegung bleiben kann, wo zuvor Bewegendes gewesen war. Das Bewegende ist in Bewegung aufgegangen. Somit ergibt sich zunächst ein Auslauf der aus den Motiven gezogenen Konsequenzen. Während sich das fortissimo in Flöte und Fagott zunächst behauptet, strudeln Viola, dann noch Flöte und Klavier in unsystematisch chromatischen Abwärtsbewegungen ins Bodenlose. Damit ist ein Abbau der Entwicklungsperspektive vollzogen. An ihn aber schließt sich nun ein groß angelegter Assoziationsprozess an, der die ganz disparat gewordenen Einzelheiten nochmals zusammenführt und mit stetig zunehmender Effizienz ordnet und bündelt, wobei die erwähnten kraftlos entsagungsvollen chromatischen Abgänge immer wieder und immer weiter ins développement des motivischen Geschehens integriert werden, bis es zu einer Restitution der Anfangsbewegung kommt.

In der Partitur steht dort *Tempo del cominciamento molto moderato un poco maestoso*, allerdings nun in so weit entwickelter Form, dass von einer förmlichen Reprise, geschweige denn einer im thematisch-motivischen Sinn gar nicht die Rede sein kann. Erst danach können sich die chromatischen Abwärtsfiguren endlich wieder nach oben denken, zunächst piano zwar, aber eben doch bis zum Schluss sempre flessibile.

Zu der unmittelbaren Wahrnehmung auch dieses Klangbeispiels dieser *Kammersinfonie* gehört vor allem ihr eigentümliches Klangbild. Dieses spart kontrastierende

Farben aus, und wenn von Farbigkeit überhaupt die Rede sein kann, so sind es jedenfalls nicht die gewohnten. Zwar singt meist alles, aber die Spezifika der Instrumente bleiben im Hintergrund, sogar absichtsvoll vermieden oder verändert. So entsteht ein Klangbild, das wie von fern an die Bearbeitungen des Schönberg-Kreises für den Verein für musikalische Privataufführungen erinnert. Letztlich scheint manchmal nur der Klang des Salonharmoniums zu fehlen, und die Allusion wäre schlagend. Es ist nun nicht einmal nur eine Folge der fein nuancierten Mischungen und Abschattierungen – in der Malerei würde man von Tinten sprechen –, sondern des sorgfältig auf das intendierte Klangdesign ausgerichteten Einsatzes der instrumentalen Möglichkeiten. Dieser, also die Instrumentation, ist auf Reduzierung abgestellt, indem eben auf die erwartete, da charakteristische Einsatzmöglichkeit verzichtet wird, und zwar für alle zwölf Instrumente, eigentlich ohne Ausnahme. Man kann sie der Reihe nach durchgehen: Vermieden scheint, man mag es vermissen oder nicht, die brillante Flöte, ebenso wie der pastorale Oboenton, das romantische morendo-Fading der Klarinette, auch der *giocoso-bukolische* Tonfall des Fagotts (mit einer Ausnahme im Scherzo allerdings). Nichts anderes ist auch für den Jagd- und Waldklang des Hornes zu konstatieren, dieser ist ebenso ausgespart wie die gewohnten Klangspitzen der Trompete. Und vom typischen Ensembleklang der vier Streicher gibt es gar nichts zu hören. Das Klavier schließlich konzertiert nicht, bis auf eine einzige Ausnahme, sein einziges echtes Solo im Motivspiel des zweiten Satzes, was nun aber nicht bedeutet, dass man mit seiner den Gesamtklang meist grundierenden harmonisierenden, sogar homogenisierenden Funktion etwa ein Continuo oder so etwas wie einen Generalbass assoziieren würde. Egal, ob Fundamentlinien oder etwas dem Außenstimmen-bezogenen Gerüstsatz Entsprechendes gibt es in diesem Werk an keiner Stelle. Mit der Anweisung *sempre armonioso* wird das Klavier zweimal an diese Aufgabe einer zurückhaltenden Klanggrundierung erinnert. Das erste Mal im Vortakt des Einsatzes der Trompete zum letzten großen Solo im dritten Teil, noch während die Übrigen letzte Vorbereitungen für dieses Solo treffen, durch ein *enlever le sourdine* der Streicher, dazwischen ein hohes Kontrabass-Pizzicato auf gis‘ und eine letzte hintergründige Ankündigung durch die Klarinette, die ihr *dolce cantando* nur *un poco espressivo* auszuführen hat. Was das mit der Anweisung *bouché*, also leicht gedämpft, nur leicht gestopft, mit dem Terzruf Gis-H des Horns *pocchissimo marcato* unterstreicht. Das letzte Wort erhält dann die Trompete, freilich nicht im schimmernden *vife* der show oder and marching bands oder von orchestralen Siegesmusiken, mit denen die nach-Beethoven’sche Symphonik die Überwindung von Nacht, Dunkel, Lamento und offener Verzweiflung durch Sieg und Durchbruch oder das Licht gefeiert hat. Eher hört man hier etwas vom Talmi-Klang des zwar auf seine eigenen Mittel beschränkten, jedoch unbeirrt auch mit diesen auftrumpfenden Zirkusorchesters. So mögen am Ende Karl Rossmann die Trompeten des großen Naturtheaters von Oklahoma in Kafkas Roman *Amerika* geklungen haben.

Ein Fazit: Die Musik der Atonale, vollends der Schönberg-Schule suchte eins vor allem: eines Besseren zu belehren. Mag sein, dass sich diese Intention der heroisch aufgesuchten Isolationsposition verdankt, aus der heraus sie die Traditionsbrüche, die größten wohl der europäischen Musikgeschichte, betrieben hat, endlich auch durchsetzte. Enescus Musik ist diese Attitüde fremd geblieben, bis zuletzt. Sie, diese Musik, überzeugt nicht einmal. Sie versteht es dagegen, die für sich einzunehmen, welche sich auf Nuancen verstehen und sie hören wollen. So gesehen setzt er nochmals und vielleicht als letzter großer Vertreter einer Musik der feinsten Seelenregungen fort, was Brahms und Reger, danach am besten der atonale frühe Webern, der Kammermusiker Alban Berg, auch Szymanowski in Polen, begonnen haben. Und ein in Rumänien viel zitiertes Wort: „Wir machen Musik nicht mit dem Klang, sondern mit der Seele“ ließe sich zwar ein fiktives Wort von Monsieur Croche entgegensetzen, dass Komponisten besser auf Beherrschung des Klangs als ihrer Seele vertrauen sollten, aber es trifft etwas im Kern von Enescus Kunst, wenn diese, deren Offenbarung Yehudi Menuhin hellsichtig, wie es scheint, erst für das 21. Jahrhunderts prophezeite, und wenn vor allem Enescus letztes Werk wirklich so etwas wie ein Vermächtnis darstellt.

So möchte es scheinen, als hätten es bislang die unmittelbaren Erben zunächst noch ausgeschlagen. Und nachdem schon die Rede war von Kafkas Roman *Amerika* und Karl Rossmann, dem europaflüchtigen Exilanten, der seinen endlichen Zielpunkt, das Naturtheater von Oklahoma, findet, so mag es gestattet sein, am Schluss noch ein utopisches Wort zu wagen. Musik verlangt das Wichtigste überhaupt zu werden. Das gilt nicht nur für George Enescus Leben, denn sie weist Wege zum Leben selbst. Daher sollte sie so, wie sie ist, ernstgenommen werden und vor jeder Instrumentalisierung, aber auch von allen den Vermessungen, innerhalb deren Koordinatensystemen dann alles allenfalls bestens funktioniert, behütet werden. Vielleicht gehören Enescus letzte Werke tatsächlich zum Typus solcher Musik, die nicht zu verstehen ist, weil sie nicht so gemacht sind. Vernehmbar aber bleiben sie, und man kann ihnen geneigt bleiben, oder im Sinne des alten Traums von einem Übergang der Kunst in das Leben: Man kann ihnen sogar verfallen.

Raluca Știrbăț

George Enescus *Suite* für Klavier in D-Dur, op. 10, Nr. 2 (*Des cloches sonores*, 1903)

N° 1. *Toccata*, „Cracalia, le 25 Août 1901“
N° 2. *Sarabande*, „Paris, le 14 Juin 1903“
N° 3. *Pavane*, „Cracalia, le 9 Juillet 1903“
N° 4. *Bourrée*, „Cracalia, le 25 Août 1903“

Bei einer genaueren Betrachtung wird man mit Überraschung feststellen, dass um 1903 die meisten Hauptwerke des Impressionismus noch nicht geschrieben waren. Folgende Werke dieser Stilrichtung waren Enescu bekannt: Die Uraufführung von Claude Debussys *Pelléas et Mélisande* (entstanden 1893 bis 1902) erlebt er am 30. April 1902 in der *Opéra-Comique* zusammen mit einem „äußerst enthusiastischen“ Ravel, wie Enescu später erzählen wird. Er selbst hat zu dem Stück ein gespaltenes Verhältnis: Einerseits war er verzaubert, andererseits unzufrieden, er verspürte eine Art Frust, weil es darin „nicht genug Sinfonie“ gab.[1] Daran bemerkt man, wie wichtig für Enescu die deutsche Sinfonik (Beethoven, Brahms, Wagner) war.

Ebenfalls vertraut war er mit Sicherheit mit: *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892–1894), *Quatour à cordes* in g-Moll (1893), *Nocturnes* (1897–1899), *Deux Arabesques* (1888–1891), *Suite Pour le Piano* (1901, mit *Prélude, Sarabande* und *Toccata*). Die Klaviersuite *Estampes*[2] (mit *Pagodes, La Soirée dans Grenade* und *Jardins sous la pluie*) wird gleichfalls im Sommer des Jahres 1903 vollendet, daher konnte das Werk unmöglich einen Einfluss auf Enescu ausüben. Abgesehen davon haben die Klangwelten der beiden *Suiten* wenig gemein. Ebenfalls existierten folgende Meisterwerke Debussys noch nicht: *Masques* (1904), *L'isle joyeuse* (1904), *La Mer* (1903–1905), *Images Livre I* (1905), *Childrens Corner* (1906–1908),

1 Bernard Gavoty, *Les Souvenirs de Georges Enesco* [*Erinnerungen von George Enescu*], Bukarest 2005, S. 166.

2 *Estampes* erscheint bei Durand am 20. Oktober 1903 und wird am 9. Januar 1904 vom spanischen Pianisten Ricardo Viñes uraufgeführt. Inzwischen gilt *Estampes* unumstritten als Debussys erstes wichtiges, reifes und stilistisch geschlossenes Werk. Sogar Ravel betont, dass der klanglich innovative Bruch im Œuvre seines Kollegen erst mit diesem Werk vollzogen wurde.

Abb. 1: Enescu 1900, Paris, Photo Reutlinger

Images Livre II (1907–1908), *Images* pour Orchestre (1905–1912), *Préludes I & II* (1909–1913), *Études I & II* (1915), *Sonate* pour Violoncelle *et Piano* (1915), *Sonate* pour Violon et Piano (1916–1917).

Von Enescus Freund und Kollegen Maurice Ravel waren die *Pavane pour une Infante défunte* (1899–1910)[3] und *Jeux d'eau* (1901)[4] bereits erschienen. Noch nicht komponiert waren seine wichtigsten Werke: *Sonatine pour Piano* (1903–1905), *Miroirs* (1904–1905), *Gaspard de la Nuit* (1908), *Ma Mère l'Oye* (1908–1910), *Valses nobles et sentimentales* (1911), *Daphnis et Chloé* (1909–12), *Le Tombeau de Couperin* (1914–1917), *La Valse* (1906–1920), *Sonate* pour violon et piano (1923–1927),[5] *Boléro* (1928), *Tzigane* (1922–1924), *Klavierkonzert* für die linke Hand (1929–1930), *Klavierkonzert* in G-Dur (1929–1931).

Wie Pascal Bentoiu in *Breviar enescian* bemerkt, bietet Enescu seinen eigenen Impressionismus an, eine Art „Teilimpressionismus" („impresionism-componentă") nebst Neoromantik, Neoklassizismus und Einflüssen der rumänischen Volksmusik. Der junge Enescu beweist, dass er diesen Stil souverän meistert, verfolgt diesen Weg aber nicht wie Debussy oder Ravel weiter, sondern schafft seine eigene Synthese und Ästhetik, die man ab der 2. *Sinfonie* op. 17 (1912–1914), vor allem aber ab der 3. *Sinfonie* op. 21 (1918–1921) und dem 1. *Streichquartett* in Es-Dur, op. 22 (1918–1920), feststellen kann[6]. Diesen stilprägenden Werken möchte ich unbedingt noch zwei weitere Werke hinzufügen: Die erste, kaum bekannte und noch nicht veröffentlichte Variante des 1. Satzes der fis-Moll *Klaviersonate* op. 24, *Sonatensatz – Moderato*[7], datiert mit 18. Juli 1912, von Clemansa Liliana Firca 1993 unter den Manuskripten Enescus entdeckt[8] sowie die noch zu wenig geschätz-

3 Orchesterfassung von Ravel (1910), uraufgeführt am 25. Dezember 1911.

4 Beide Stücke wurden von Ricardo Viñes am 5. April 1902 im alten Pariser Salle Pleyel uraufgeführt.

5 Uraufführung am 30. Mai 1927, Salle Erard, Paris; mit George Enescu (Violine) und Maurice Ravel (Klavier).

6 Pascal Bentoiu, *Breviar enescian*, Bukarest 2005, S. 24.

7 Weltersteinspielung: Raluca Ştirbăţ, *George Enescu – Complete Works for Piano Solo*, Stuttgart 2015 (Hänssler Classic HAEN 98060).

8 Clemansa Liliana Firca, *Enescu – Relevanţa „secundarului"*, Bukarest 2005, S. 47–54.

ten und für lange Zeit verschollen geglaubten *Pièces Impromptues* pour piano op. 18 (1913–1916).

Wir wissen aus seinen Gesprächen mit Gavoty, dass Enescu mit der 2. *Violinsonate* op. 6 (1899) sein schöpferisches Selbstbewusstsein gewonnen hatte: „Ich wurde ich selbst. Ich fühlte, dass ich auf eigenen Füßen stehen, wenn nicht sogar sehr schnell laufen konnte."[9] In dieser Zeit entstehen seine ersten bedeutenden Kompositionen wie das *Octuor* op. 7 (1900), *Sinfonia Concertante* op. 8 für Cello und Orchester (1901), die *Rumänischen Rhapsodien* op. 11 (1901–1902) sowie die 1. *Orchestersuite* op. 9 (1903). Außerdem wurde der junge Enescu ein Jahr zuvor, am 19. April 1902, Mitglied der französischen SACEM *(Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique)*.

Die Entstehung der 2. *Suite* für Klavier ist eng mit dem umfassenden und anspruchsvollen Kompositionswettbewerb verbunden, den die Pariser Zeitschrift *Musica* im Februar 1903 ankündigt hatte. Der Wettbewerb sollte sich in zehn Sektionen gliedern und im Rahmen des Conservatoire de Paris stattfinden. Die renommierten Juroren (darunter Claude Debussy, Vincent d'Indy, Alfred Cortot, Paul Dukas, Gabriel Pierné, Pierre Lalo, Reynaldo Hahn) trafen sich zum ersten Mal am 6. November 1903, dem Tag von Enescus Londoner Debüt als Geiger, und verliehen dem 22-jährigen Rumänen im Dezember den ersten Preis und *le Prix Pleyel* (ein wunderschönes Instrument der berühmten Klavierfirma) für seine *Deuxième Suite* pour piano en ré majeur mit dem Motto *Des cloches sonores*. Ein Jahr später wird Enescu selbst Mitglied dieser Jury sein.

In seinem Buch *Enescu* erzählt George Bălan: „[...] In einem anderen Artikel (von Charles Joly, dem damaligen Chefredakteur der Zeitschrift *Musica* – R. Șt.) sagt man: ‚Als ich den Maestro (Jules Massenet) über die bewerteten Werke befragte, spricht er mit einer Stimme voller Zärtlichkeit über die *Suite pour Piano* von Monsieur George Enescu, die sich gleich am Anfang des Wettbewerbs etabliert hat und die er für die Schreibweise, den künstlerischen Geschmack, die Leidenschaft lobte, und das alles hat ihm höchste Anerkennung gebracht'."[10]

Die Genese dieser *Suite* (zumindest die des ersten Stückes, der *Toccata*) ist aber etwas früher anzusiedeln, schon um 1900–1901. Dank der wertvollen Forschung der rumänischen Musikwissenschaftlerin Clemansa Liliana Firca[11] wissen wir, dass aus dem Jahr 1901 eine Skizze, betitelt mit *Allemande,* existiert, die einem Großteil der *Toccata* entspricht. Die anderen drei Tänze der *Suite* schreibt Enescu ziemlich rasch in den Sommermonaten des Jahres 1903 in Rumänien (in Cracalia und

9 Gavoty, *Les Souvenirs*, S. 156. Übersetzung der französischen Zitate ins Deutsche durch die Autorin.

10 George Bălan, *Enescu*, Bukarest 1963, S. 62.

11 Clemansa Liliana Firca, *Noul catalog tematic al creaţiei lui George Enescu*, Bd. 1, Bukarest 2010, S. 183.

Mihăileni).[12] Das Manuskript der ursprünglichen *Allemande* aus dem Jahr 1901 und das der neu entstandenen *Toccata* sind fast identisch, es gibt nur kleine Unterschiede in der Aufteilung und Verdoppelung der Stimmen. Außerdem beweisen das vergilbte Papier und die Kratzspuren zahlreicher Korrekturen eine noch frühere intensive Beschäftigung. So enthüllen diese 23 kompletten und noch zehn weitere skizzierte Takte die fertig geschriebene Exposition, die ich in den Takten 1 bis 27 der späteren *Toccata* identifiziere. In Anbetracht der Tatsache, dass die *Toccata* in einer sehr konzisen Sonatensatzform geschrieben und mit einer lapidaren Durchführung (eher eine „impressionistische Episode") versehen ist, kann man behaupten, dass der Stoff der *Toccata* praktisch schon um 1901 fertig war.

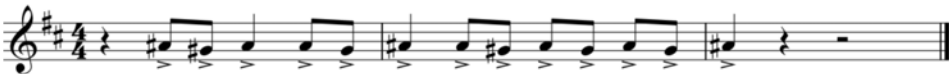
Enescu widmete das Werk seinem Klavierlehrer Louis Diémer, mit Sicherheit der größte Spezialist für Alte Musik im Paris der Jahrhundertwende, und so bekommt das neobarock anmutende Stück einen neuen Sinn. An dieser Stelle ist die faszinierende Persönlichkeit Diémers etwas genauer zu schildern, weil Enescus Klaviermeister und deren Einfluss auf seine komplexe Entwicklung in den Forschungen allgemein zu wenig Beachtung finden – viel lieber beschäftigt man sich mit seinen Kompositions- und Violinlehrern. Der vielseitige und charismatische Louis-Joseph Diémer (1843–1919), der einen elsässischen Hintergrund hatte, war Pianist, Organist, Cembalist, Komponist, Pädagoge, Musikanalytiker, Gründer der *Société des Instruments Anciens* und Verfasser der Sammlung *Les Clavecinistes Français*. Diémer wird um 1889 (das Jahr, als er mit dem Titel *Chevalier de la Légion d'Honneur* geehrt wird) eine entscheidende Rolle bei der Pariser Weltausstellung und bei der noch nie dagewesenen Renaissance der Alten Musik spielen. Enescu war ein eifriger Gast seines berühmten Kammermusiksalons, wo sich die faszinierendsten Persönlichkeiten dieser Zeit trafen (u. a. der legendäre Pablo de Sarasate, mit dem Diémer eine rege Konzerttätigkeit verband). Dieser Salon und die Stunden, die er hier verbrachte, waren für den jungen Enescu mit Sicherheit Hauptimpulse für seine neobarocken Kompositionen. Ich erwähne hier außer der ersten *Suite „dans le style ancien"* op. 3 für Klavier (1897) oder den *Variationen* für zwei Klaviere op. 5 (1899)[13] weitere Werke, die derselben Richtung folgen: Die erste *Sonate* für Cello und Klavier in f-Moll (die trotz ihrer frühen Entstehung 1898 mit der irreführend hohen Opuszahl 26 von Enescu versehen wurde), das *Präludium und Fuge* in C-Dur für Klavier (1903), die *Sept Chansons d'après Clément Marot* op. 15 (1908), die 2. *Orchestersuite* op. 20 in C-Dur (1915) oder viel später die 3. *Klaviersonate* op. 24 in D-Dur (1935).

Relevant ist die Beschreibung des Komponisten Pascal Bentoiu für die besondere Natur des Neobarock bei Enescu. Bentoiu stellt fest, dass „Enescu nicht einen be-

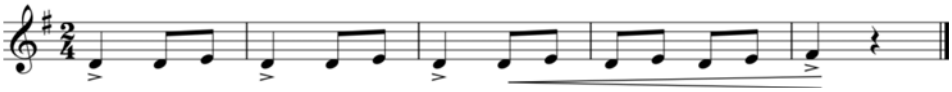
12 Mit Ausnahme der *Sarabande*, die in Paris vollendet wird.

13 Die Widmungsträger der *Variationen* op. 5 sind Alfred Cortot und Édouard Risler, brilliante Schüler von Diémer, die das Stück auch am 17. Dezember 1899 im Pariser *Nouveau Théâtre* uraufgeführt haben.

stimmten Stil imitiert und ihn eventuell mit einigen falschen Bässen aktualisiert hat, sondern dass er sich wie ein sehr großer Musiker ‚von damals' verhält (Bach, Händel, Vivaldi), der ‚heute' mit den heutigen Mitteln, aber im damaligen Geist schreibt. Dieser Geist äußert sich in einem großen Komplex von Eigenschaften: Gleichgewicht, Robustheit, Symmetrie, außerordentliche polyphone Veranlagung, extrem entwickeltes Rhythmusgefühl. Und die Mittel von ‚heute' sind: harmonische Dissonanz, Mobilität und (mitunter) harmonische Instabilität bzw. harmonische Ambivalenz, moderne Instrumentation und Klangfarben, (dennoch) ein ausgeprägter Sinn für Asymmetrie, modale Polyvalenz (sichtbar vor allem in den langsamen Sätzen)."[14] Es ist bemerkenswert, dass Enescu zu den Ersten zählt, die diese Kompositionsrichtung in ihrem Schaffen kultivieren. Beispielsweise entsteht Ravels *Tombeau de Couperin* erst viel später – in den Jahren 1914–1917.[15] Außerdem erinnert das Thema der *Toccata* von Ravel sehr an das der *Toccata* von Enescu. In seinen Gesprächen mit Gavoty[16] bemerkt es Enescu selbst: „[...] son deuxième thème réproduit, à l'envers, le motif rythmique de la *Toccata*".



Bsp. 1: Enescu, *Toccata* op. 10



Bsp. 2: Ravel, *Toccata* aus *Le Tombeau de Couperin*

Obwohl impressionistische Einflüsse durchaus vorhanden sind, wie Enescu selbst gesteht („il y a une *Pavane* et une *Bourrée* assez Île-de-France"), entfernt er sich gleichzeitig von diesen, indem er eine opulente Schreibweise verwendet, die mit bis zu zehn Stimmen und massivem Pedal im Kontrast zur gewohnten Durchsichtigkeit steht. Die *Suite* op. 10 verschmilzt auf mitreißende Weise den französischen Impressionismus mit neobarocken Tendenzen, einem spätromantischen Pathos und dem verträumten, fern liegenden rumänischen Melos. Der große deutsche Dirigent sowie Rumänienfreund und -kenner Hermann Scherchen betonte in November 1927 in Bukarest in einem Interview für die Zeitschrift *Rampa*: „[...] Enescu hat das ursprüngliche rumänische Melos am schönsten zum Ausdruck gebracht."[17].

14 Pascal Bentoiu, *Breviar enescian*, Bukarest 2005, S. 240.
15 Hier müssen unbedingt Prokofievs *Symphonie classique* (1917) und Strawinskys *Pulcinella* (1919–1920) erwähnt werden.
16 Gavoty, *Les Souvenirs*, S. 168.
17 Victor Eskenasy, *Hermann Scherchen. Vieţile unui dirijor,* Bd. 2, Ploieşti, 2003, S. 103.

Toccata

Der majestätisch sonnige Charakter der eröffnenden *Toccata* zollt dem barocken Stil Tribut, und Enescu entpuppt sich hier zweifellos als ein Orgel-Nostalgiker (sowie in der *Bourrée* oder sogar in Momenten der *Sarabande*). So unterscheidet sich diese *Toccata* grundsätzlich durch ihren Frescobaldi'schen *affetto* von den gleichnamigen Stücken von Debussy oder Ravel, die viel stärker von den französischen Cembalisten inspiriert worden sind. Es ist eine lebenslange Leidenschaft für die Orgel, die sich bei Enescu schon in den Jugendjahren bemerkbar macht und höchstwahrscheinlich in seiner Pariser Studienzeit immer intensiver wird (siehe seine engen Kontakte mit dem berühmten Orgel-Virtuosen Robert Charles Martin[18] oder mit Philippe Bellenot, dem Organisten von Saint-Sulpice, der für den jungen Enescu auch das Treffen mit Saint-Saëns arrangierte[19]). Seine eigenen Worte sind die schönste Darstellung dieser andauernden Passion: „Die Orgel ist das reichste, vielseitigste, betörendste Instrument für den aufführenden Künstler und daher ... sehr gefährlich." Und ein paar Zeilen tiefer folgt das Geständnis, unzählige Stunden an diesem „teuflischen Instrument" verbracht zu haben, und nicht nur einmal mit der Versuchung gekämpft zu haben, alles hinzuschmeißen, um Organist zu werden.[20]

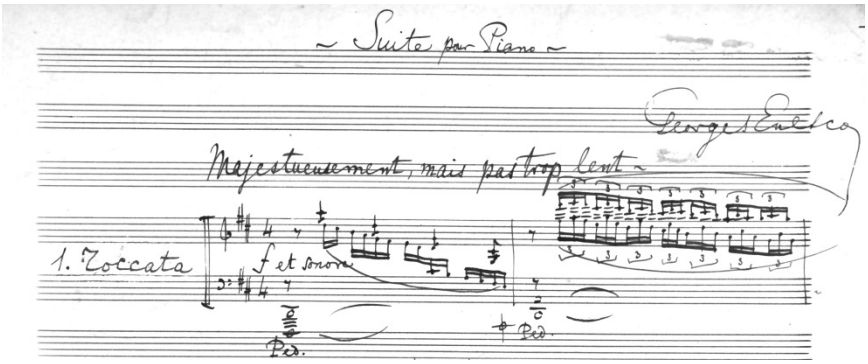
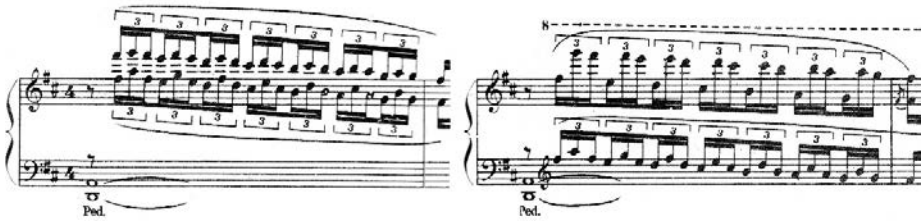


Abb. 2: George Enescu, *Suite* für Klavier op. 10
(Titelseite des Manuskripts; Archiv Enescu-Museum Bukarest)

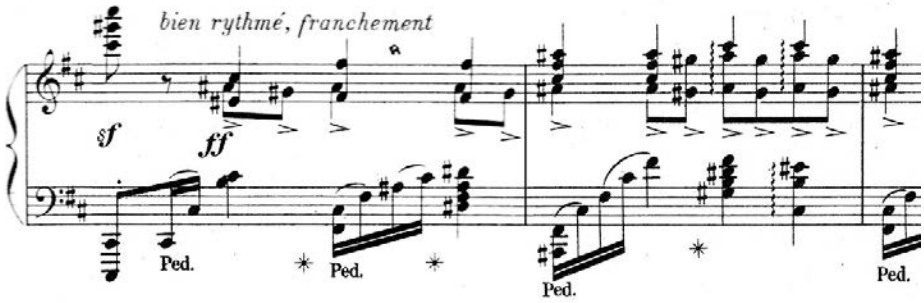
Die alternierenden Oktaven und Septimen in den absteigenden Triolen schaffen (schon ab dem zweiten Takt des Stückes) die charakteristische Klangfarbe der Orgelmixturen.

18 Viorel Cosma, *Enescu azi*, Timişoara 1981, S. 126.
19 Gavoty, *Les Souvenirs*, S. 150.
20 Ionel Dobrogeanu-Gherea, *Secolul XX*, in: Viorel Cosma, *Enescu azi*, Timişoara 1981, S. 125–126.

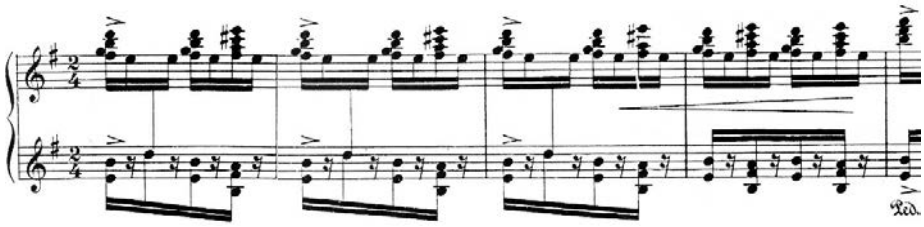


Bsp. 3: Enescu, *Toccata*, Takt 2 und 11

Die Themen sind schlicht gebaut, und das auf zwei Tönen basierende „Glockenmotiv" – eine rhythmisch-melodische, sich stets verwandelnde „Zelle" – verbindet die *Suite* wie ein Zauberfaden vom ersten bis zum letzten Ton. Es sei erwähnt, dass dieselbe rhythmisch-melodische Zelle später auch von Maurice Ravel in mehreren seiner Stücke verwendet wird.[21] Selbstverständlich ist hier von einem einfachen, eher rudimentären Grundmotiv die Rede, und doch darf man eine eventuelle Reminiszenz *a priori* nicht ausschließen, die im Schaffensprozess seines „glorieux camarade"[22] über Jahre Früchte getragen haben könnte.



Bsp. 4: Enescu, *Toccata*, Takt 20–21

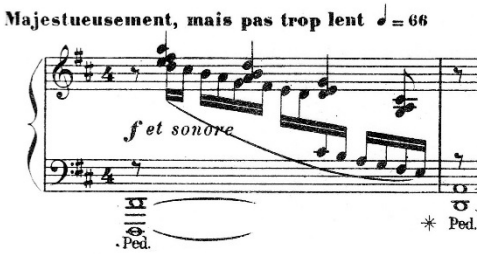


Bsp. 5: Ravel, *Toccata*, Takt 5–8

21 Beispielsweise in der bereits erwähnten Toccata aus *Le Tombeau de Couperin* (1914–1917), im Presto des G-Dur *Klavierkonzertes* (komponiert 1929–31, das gleichfalls einen prägnanten Toccata- und Perpetuum-mobile-Charakter aufweist) sowie in der *Alborada del Gracioso* (1905 – mit dem Unterschied, dass es sich hier um Terz- und Quartintervalle handelt).

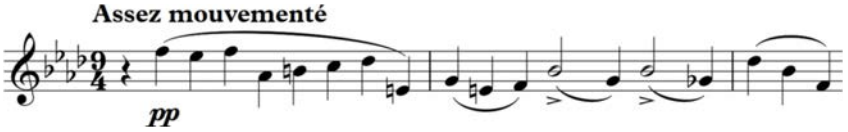
22 Gavoty, *Les Souvenirs*, S. 166.

Das thematische Material der *Toccata* wird mit einer Exposition (Takt 1–27), einer kurzen Durchführung (Takt 28–41), einer Reprise (Takt 42–56) und einer Coda (Takt 57–71) in den Rahmen einer konzisen Sonatensatzform eingepasst. Die Konstruktion der *Suite* basiert auf zwei musikalischen Grundgedanken. Der erste ist ein Skalenmotiv, vorwiegend absteigend, mit chromatisch-modalen und/oder aufsteigenden Varianten, der zweite, das bereits erwähnte Glockenmotiv – schlicht und klar, das manchmal mit der Naivität eines Kinderliedes auftaucht.

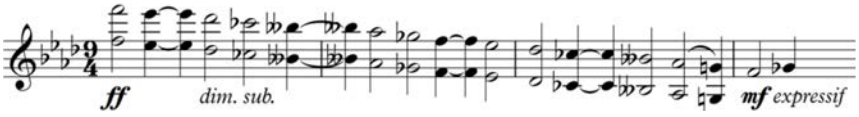


Bsp. 6: Enescu, *Toccata*, Takt 1 (das Skalenmotiv)

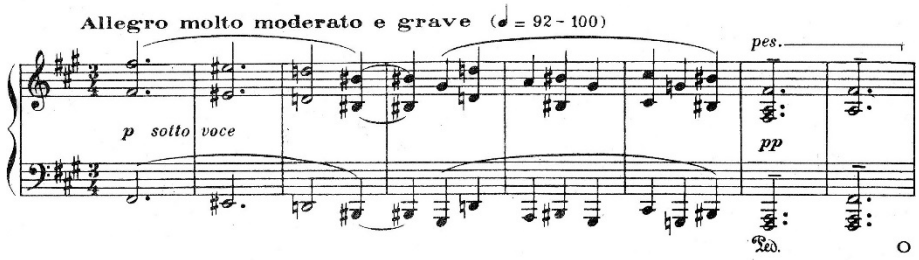
Man möge dem Skalenmotiv besondere Beachtung schenken, einerseits der vielfachen Verwendung in Enescus Gesamtwerk, anderseits der immer größer werdenden Bedeutung wegen. Wir finden es immer öfter, sich ausdehnend auf eine Oktave oder in einer komprimierten Form über eine Quart oder Quint. Im Laufe der Jahre erkennt man eine Entwicklung von den ersten diatonischen Varianten bis hin zu den immer chromatisch-modaler werdenden späteren Erscheinungsformen. Erwähnt seien die Hauptthemen der 2. *Violinsonate* op. 6 oder der *Klaviersonate* op. 24 in fis-Moll sowie die qualvolle Klage des *Œdipe*'schen „*Hélas!*" im 3. Akt der Oper, die nur mehr aus aneinander gereihten Halbtönen und übermäßigen Sekunden besteht (vgl. *Bsp. 7–10*). Allein schon die Metamorphose dieses Motivs hin zum immer prägnanteren *Passus-duriusculus*-Charakter über Jahrzehnte zu verfolgen, wäre mit Sicherheit ein überaus spannendes Forschungsfeld.



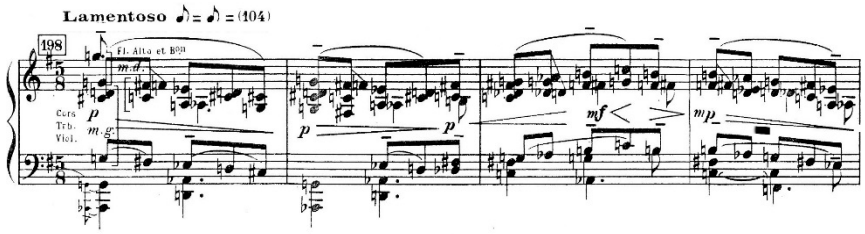
Bsp. 7: Enescu, *Violinsonate* op. 6, 1. Satz (*Assez mouvementé*), Takt 1–3



Bsp. 8: Enescu, *Violinsonate* op. 6, 1. Satz (*Assez mouvementé*), Takt 14–16

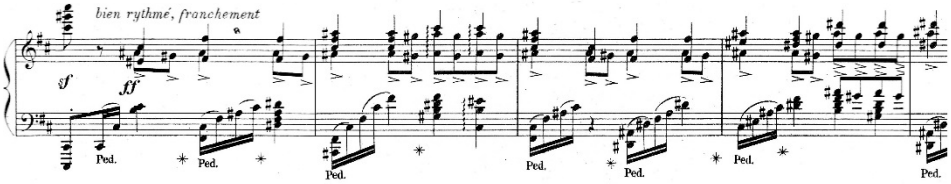


Bsp. 9: Enescu, *Klaviersonate* op. 24, Nr. 1 (*Allegro molto moderato e grave*), Takt 1–8



Bsp. 10: Enescu, *Œdipe*, 3. Akt, Lamentoso, „Des cortèges funéraires …“

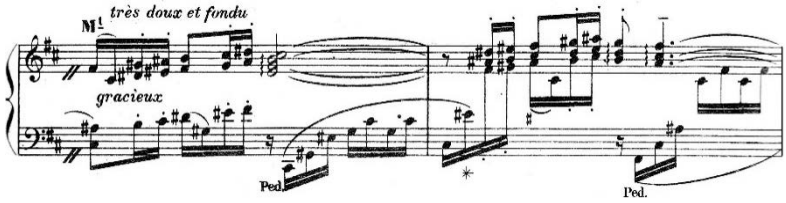
Die überraschende Modulation nach H-Dur (die Dur-Variante der Paralleltonart) in der Mitte des Taktes 12 schafft einen neuen tonalen Boden und lässt so die Erscheinung des zweiten Themas in dem entfernten Fis-Dur als natürlich und selbstverständlich erklingen.



Bsp. 11: Enescu, *Toccata*, Takt 20–23

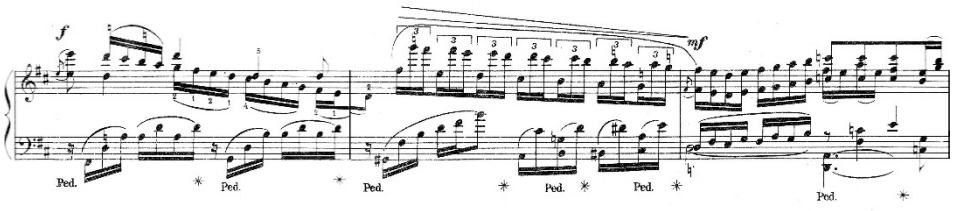
Geprägt von harmonischer Instabilität, beginnt die Durchführung (Takt 28–41) mit dem Skalenmotiv, „gefärbt“ mit einer Reihe von Septakkorden, die zu Fis-Dur tendieren (die Tonart des Seitenthemas). Nach dieser mit dem Beginn des Stückes korrespondierenden Passage in Fis-Dur (Takte 28–34) liegen ab *très doux et fondu, gracieux* die Düfte der „Île-de-France“ bereits in der Luft. Es scheint so, als ob Enescu plötzlich ein neues Stimmungsregister ziehen würde und dadurch schlagartig die Szenerie verändert. Das Klangbild ist nun durchsichtig, fragil und verklärt – Impressionismus pur! Es überraschen hier die thematische Sparsamkeit und die Verwendung eines einzigen Motivs. Als Abspaltung des Hauptthemas (der Themenkopf – die ersten drei Sechzehntel der absteigenden Skala) stellt dies gleichzeitig

eine rhythmisch diminuierte Form des Seitenthemas dar. In kürzester Zeit (sieben Takte) streift Enescu viele Tonarten, manche davon sehr entfernt: Cis-Dur, Fis-Dur, D-Dur, A-Dur, B-Dur, d-Moll, a-Moll.



Bsp. 12: Enescu, *Toccata*, Takt 35–36

Die Rückeroberung der Haupttonart D-Dur findet mit mathematischer Präzision bei Beginn der Reprise in den Takten 42–43 statt. Intuitiv würdigt Enescu hier den Goldenen Schnitt, der schon im Barock als *proportio divina* zu finden ist.[23]

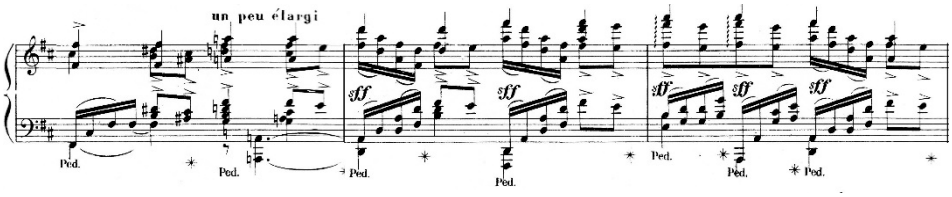


Bsp. 13: Enescu, *Toccata*, Takt 42–44

Nach einer spannenden und harmonisch gewagten Passage, die auf derselben absteigenden, aber stark chromatisierten Basslinie aufgebaut ist (Takt 45–50), kehrt das Seitenthema im Takt 50 wieder – dieses Mal jedoch traditionsgemäß in der Haupttonart. Erwähnenswert ist auch der Beginn der Coda (im Takt 57 mit Auftakt, *un peu élargi*) mit einer fulminanten Wiederholung des Seitenthemas in erklärt Brahms'scher Manier, sowohl was das klanglich-emotionale Pathos als auch was den rein technisch-pianistischen Anspruch betrifft. Zusätzlich zieht Enescu fast unmerklich das Thema vom zweiten auf den vierten Schlag des Taktes vor, so dass die ersten Achtel diesmal zu einem „echten" Auftakt werden. Es scheint wie eine „Korrektur" des zuvor herrschenden verschobenen Schwerpunktgefühls. So kann man bereits hier die ersten Anzeichen seiner Vorliebe für Takt- und Schwerpunktverschiebungen sehen sowie

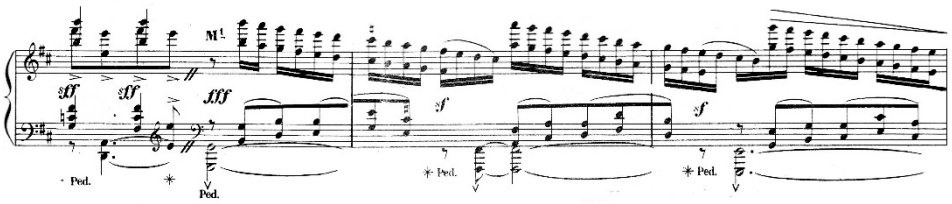
23 In Anbetracht der untrennbaren Liaison von Musik und Mathematik möchte ich festhalten, dass die Gesamtzahl der Takte der *Toccata* (71) durch die Goldene Zahl Phi (Φ = 1.618...) dividiert genau 43 ergibt!

für rhythmische Asymmetrien, mit denen uns Enescu in seinem späteren Schaffen immer wieder reizen wird.[24]



Bsp. 14: Enescu, *Toccata*, Takt 56–58

Ab dem Takt 60 entfaltet sich ein wahrer Klangrausch im *fortississimo*, in dem das Hauptthema in gewaltigen Oktaven und absteigenden Sequenzen ertönt. Dies lässt keinen Zweifel mehr an der bereits erwähnten Leidenschaft des Komponisten für die „Königin aller Instrumente", wie Mozart die Orgel so schön nannte.[25] Enescu seinerseits erklärte noch eindeutiger: „Die Orgel war für mich das, was für andere Morphium, Kokain, Opium oder Alkohol sind."[26]



Bsp. 15: Enescu, *Toccata*, Takt 60–62

Sarabande

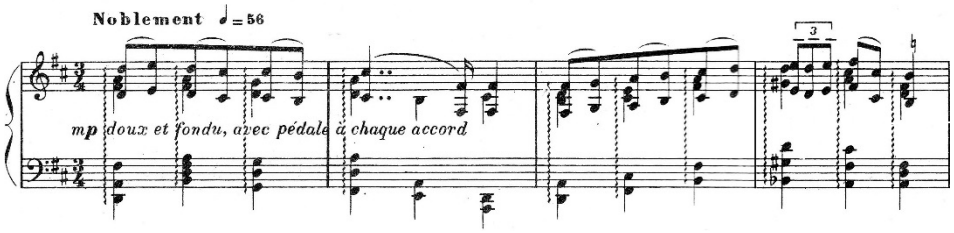
Mit der *Sarabande* entführt uns Enescu in die Welt jenes erotischen Solotanzes, der von der Inquisition sogar eine Zeit lang verboten wurde. Wir befinden uns weiterhin in D-Dur und die Form des Stückes ist klar. Es handelt sich um eine dreiteilige Liedform mit ihren drei Abschnitten (*A – B – A'*) und einer Coda (Takt 148–149 bis zum Schluss – Takt 157). Der erste Abschnitt (Takt 1 bis 62–63) erstreckt sich bis zur H-Dur-Modulation (wieder die Dur-Variante der Paralleltonart), und Enescu markiert sie sowohl durch neue Kreuzvorzeichen als auch durch eine drängende Beschleunigung des Tempos (von Viertelnote = 56 auf 66). Das Hauptthema hat einen monodischen Charakter, begleitet von harfenartigen Akkorden. Die Melodie

24 Siehe die *Sonaten* für Klavier op. 24, die 3. *Sonate* für Klavier und Violine (*dans le caractère populaire roumain*), das *Klavierquintett* op. 29. Hier sind diese Schreibweisen exemplarisch zu finden, die sich aber – voilà! – bereits in den „style ancien-Jugendwerken" entdecken lassen.

25 Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe*, Wiesbaden 2006, S. 63.

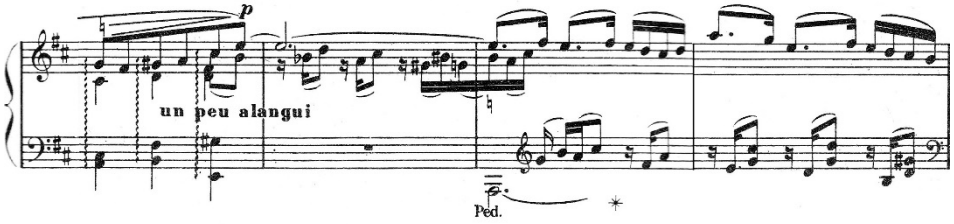
26 Cosma, *Enescu azi*, S. 126.

der *Sarabande* ist von einer Doina-artigen Nostalgie geprägt und könnte auch für eine Violine empfunden worden sein, wie es auch von Pascal Bentoiu beobachtet wurde.[27] Das Thema ist aus demselben Material des D-Dur-Skalenmotivs der *Toccata* entnommen und erscheint in auf- und absteigenden Varianten.



Bsp. 16: Enescu, *Sarabande*, Takt 1–4

Im Takt 10 (mit Varianten in den Takten 29 und 121) erstarrt das musikalische Fließen in einem unerwarteten Bruch auf dem Ton e’’. Sowohl durch die versteinerte Melodie auf einem einsamen Ton als auch durch den absteigenden Gang der Terzen in der linken Hand, lässt dieses Klangbild zukünftige Momente der 3. *Orchestersuite Villageoise* (*Pâtre* oder *Rivière sous la lune*) oder zu Beginn des 1. Aktes aus *Œdipe* erahnen[28].

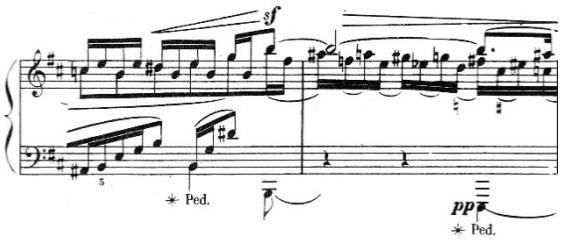


Bsp. 17a: Enescu, *Sarabande*, Takt 9–12

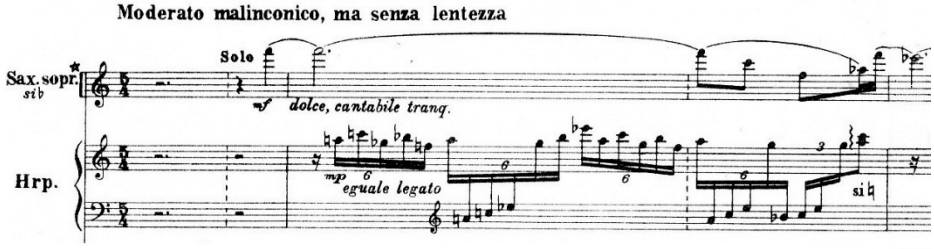
Mit diesem Takt markiert Enescu den Übergang von der monodischen zur quasi kontrapunktischen Führung der Stimmen (vor allem in den Takten 10–18, 29–33 oder 39–46 sowie in den Parallelstellen der Reprise, Takt 121–133) und transzendiert durch eine einmalig-suggestive Kraft die Grenzen des Klaviers als Instrument, indem er es in ein orchestrales Universum mit unbegrenzten Klang- und Farbmöglichkeiten projiziert.

27 Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, Bukarest 2015, S. 123.

28 Enescu verwendet Holzbläser und lässt diese von der „magischen“ Harfe begleiten – ein Klang, der Bilder und Gefühle aus längst vergangenen archaischen Zeiten in uns aufkommen lässt.

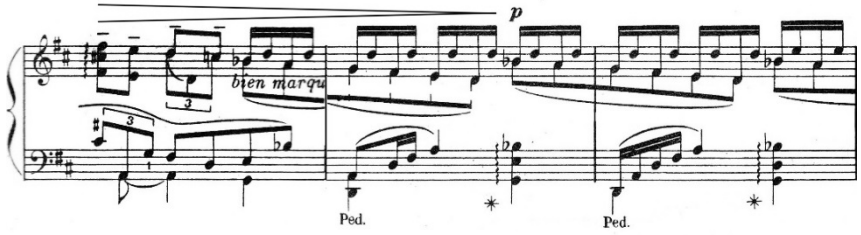


Bsp. 17b: Enescu, *Sarabande*, Takt 28–29



Bsp. 18: Enescu, *Orchestersuite Villageoise* op. 27 (*Rivière sous la lune*, Takt 1–2)

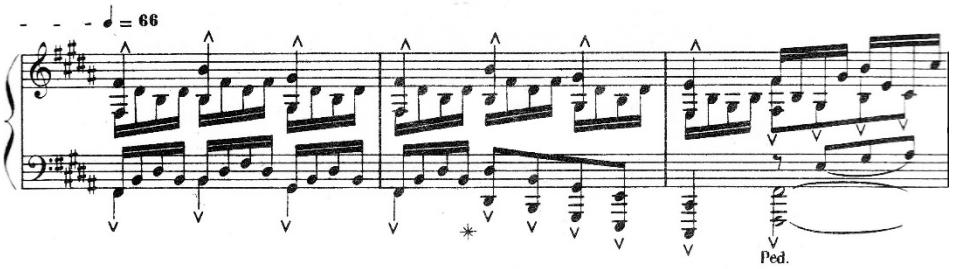
Der solitäre Ton e'' gebiert innerhalb dieser neuen Welt etwas scheinbar Neues, das in Wirklichkeit das bekannte, hier aber bis zur Unkenntlichkeit variierte Glockenmotiv ist. Dieses scheinbar neue Motiv erfüllt die Funktion des Seitenthemas. Bei genauerer Betrachtung ist seine Vereinigung mit den bereits erwähnten Skalenelementen festzustellen – ein Prozess, der im Laufe der *Pavane* und der *Bourrée* immer deutlicher und konsequenter wird. Im Takt 24 (mit Auftakt) profiliert sich ein neues absteigendes Skalenmotiv, sehr melodisch und melancholisch (*bien marqué*), in D-Dur mit B statt H (mit tiefalterierter sechster Stufe, also ein harmonisches Dur), das bald nach entfernteren Tonarten strebt (Fis-Dur und Es-Dur).



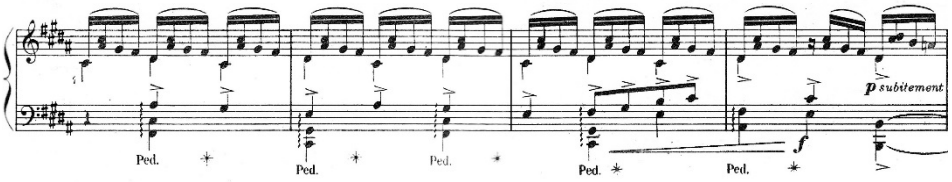
Bsp. 19: Enescu, *Sarabande*, Takt 23–25

Im mittleren Teil (Takt 62–63 bis 105) wird die entstehende Sinnlichkeit durch die Verwendung der Pentatonik zusätzlich betont – einer der wenigen rein pentatoni-

schen Momente in Enescus Werk.[29] Er übernimmt die letzten zwei Töne der absteigenden und abschließenden Linie (E und D), markiert diese mit Akzenten und schafft dadurch wieder ein scheinbar neues Motiv (es handelt sich wiederum um eine Variante des Glockenmotivs), das in der *Pavane* eine große Bedeutung bekommen wird.[30] Dieselbe motivische Zelle wird den pentatonischen Diskurs auch hier in der *Sarabande* weiterführen, indem sie im Takt 70 von der linken Hand übernommen, melodisch leicht verändert und über ein übermäßiges Quartintervall (Ais–E) aufgefächert wird.



Bsp. 20: Enescu, *Sarabande*, Takt 63–65

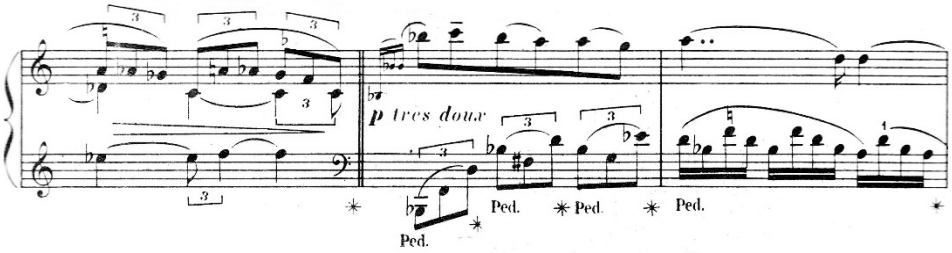


Bsp. 21: Enescu, *Sarabande*, Takt 70–73

Es folgt ein wahrlich magischer Abschnitt, wo das Glockenläuten – so deutlich und eindeutig wie nie zuvor – in den Äther entschwindet. Die beiden vorherrschenden Septakkorde auf H und F stehen wieder im Verhältnis einer übermäßigen Quarte zueinander. Märchenhaft und *très doux* kehrt das Thema in der so entfernten B-Dur-Tonart wieder und hinterlässt die Sehnsucht nach einer verblassten Erinnerung. Es ist das unbeschreibliche Gefühl von *lointain* – eine Spielanweisung, die Enescu später gern verwenden wird – ein Klangbild mit verwischten Konturen, mit Licht und Schatten, das an Monets *Soleil levant* erinnert.

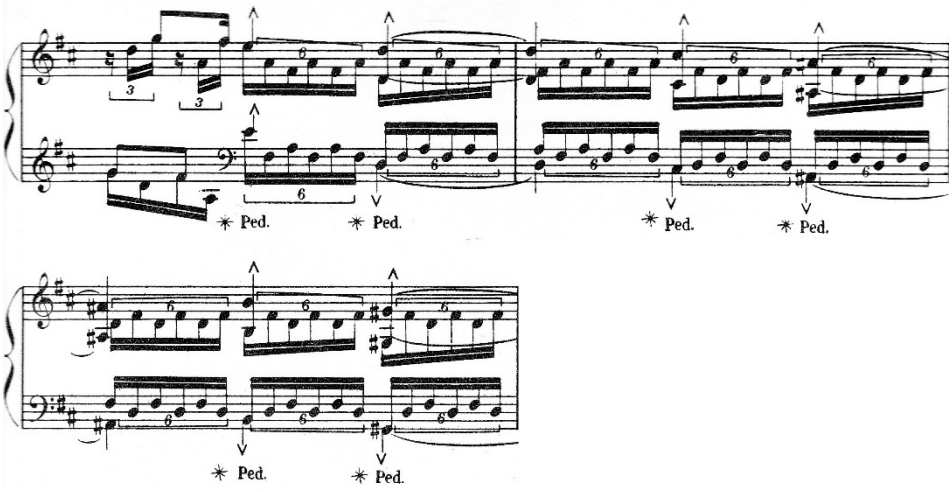
29 Hier sind noch die langsamen, von Pentatonik geprägten Stellen aus der *Burlesque* op. 18 erwähnen.

30 Das erste Mal erscheint es im Takt 11 der *Pavane* im Sopran, von seinem eigenen heterophonen Schatten diskret begleitet.



Bsp. 22: Enescu, *Sarabande*, Takt 105–107

Der dritte Abschnitt der *Sarabande* (Takt 106–157) ähnelt sehr dem ersten. Es handelt sich um eine leicht verkürzte Form mit Variationen, vor allem in den Begleitformeln. Das E–D–Motiv wird (symmetrisch zum ersten Abschnitt) im Takt 147 übernommen und schafft so die Substanz der Coda.



Bsp. 23: Enescu, *Sarabande*, Takt 147–149

Zwölf Glockenschläge um Mitternacht beschließen das Stück mit ritueller Gestik. So erstreckt sich eine tönende Zeitbrücke zu dem Turm, aus dem dreizehn Jahre später das spektrale *Carillon nocturne* klingen wird.

Pavane

In der meisterhaften *Pavane* scheint Enescu uns der Zeit zu entreißen. Metrum und Rhythmus sind hier kaum vorhanden, verschwinden fast, und es entsteht ein betörend subtiler Puls. Enescu entführt uns durch die Triller und Verzierungen der Flötenlinie in die intimsten Orte seiner Seele: „[...] und von weit, von sehr weit klingt die Flöte

eines einsamen Schäfers'.[31] Ja, das ist das Bild meiner Heimat, das ich überall in mir trage."[32] Enescu spricht darüber mit Gavoty, und man kann dabei sein Heimweh nachempfinden, als er von „meiner moldauischen Ebene" erzählt. Durch die Mobilität der dritten Stufe (das Alternieren von kleiner und großer Terz) schwingt die Harmonie zwischen Dur und Moll, zwischen Dies- und Jenseits. Diese Koexistenz von Dur und Moll (eine Eigenschaft des rumänischen Melos) versetzt uns in einen tranceartigen Zustand und an einen märchenhaften Ort, der sich in Zwischenwelten befindet, wo Zeit und Raum verschwinden und Wunder möglich werden. Es ist ein Zustand der unheilbaren Sehnsucht, des kaum übersetzbaren rumänischen „dor", das Enescu selber in seiner Beschreibung der Musik seiner Heimat zu fassen sucht: „Die rumänische Volksmusik strahlt eine sonderbare Melancholie aus, aber ich bin mir nicht sicher, ob ‚Melancholie' das richtige Wort dafür ist. Für mich ist diese Musik vor allem eine Traummusik; eine Musik, die in Moll verweilt – der Farbe der nostalgischen Träumerei."[33]

Das improvisatorische Erscheinungsbild der *Pavane* hat kaum noch etwas mit dem ursprünglichen Charakter des alten Tanzes gemein – abgesehen von einer noblen Zurückhaltung mit aristokratischem Flair. Und doch kann man in dieser mänderartigen Entwicklung eine dreiteilige Form mit Coda erkennen. Im ersten Abschnitt (Takt 1–18) werden die drei Hauptmotive präsentiert und im zweiten (Takt 19–28) durch außerordentlichen harmonischen Reichtum moduliert und entwickelt. Der dritte Abschnitt (Takt 29–37) zeichnet sich durch seinen reprisenartigen Charakter aus und erscheint, erneut dem Goldenen Schnitt gemäß, im Takt 27. Die Coda erstreckt sich über die Takte 38 bis 46.

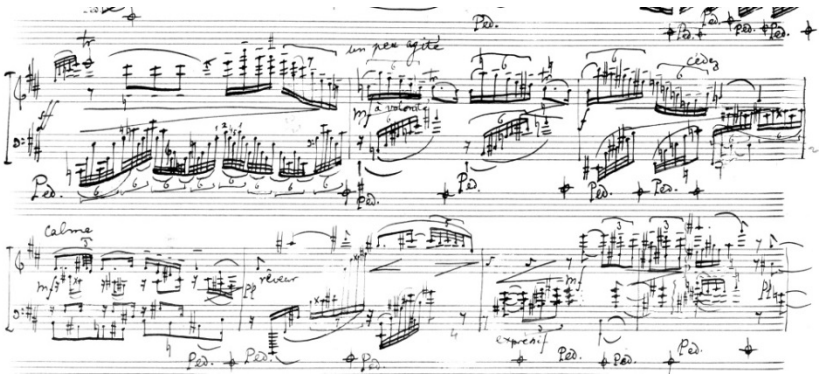


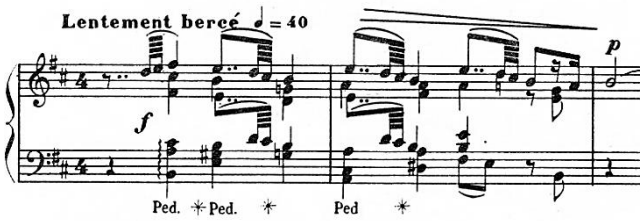
Abb. 3: George Enescu, *Pavane* op. 10 (Manuskript, Archiv Enescu-Museum Bukarest)

31 Maria Cantacuzino-Enescu, *Umbre şi lumini. Amintirile unei prinţese moldave*, [*Schatten und Licht. Erinnerungen einer moldavischen Prinzessin*], Oneşti 2005.

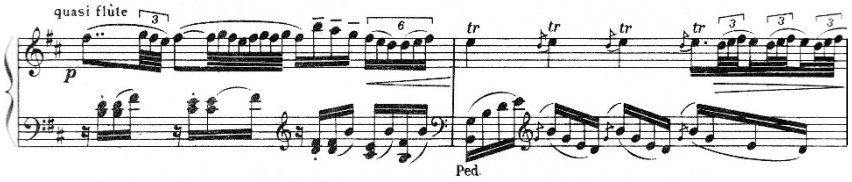
32 Gavoty, *Les Souvenirs*, S. 50.

33 Gavoty, *Les Souvenirs*, S. 66.

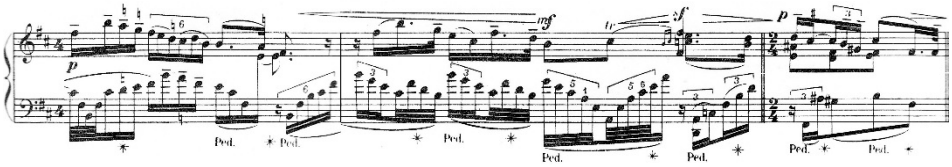
Der musikalische Diskurs der *Pavane* entfaltet sich in der Paralleltonart h-Moll und gliedert sich in drei Hauptmotive: Das Skalenmotiv ist in den ersten zwei Takten erkennbar, in denen uns plagale Akkorde überraschen. Das zweite, das Glockenmotiv, wird mit Trillern des Schäfers einer Metamorphose unterzogen und vereint sich mit dem uns bekannten Skalenmotiv (Takt 4). Das dritte Motiv (Takt 11) kennen wir bereits aus dem mittleren Teil der *Sarabande*.[34]



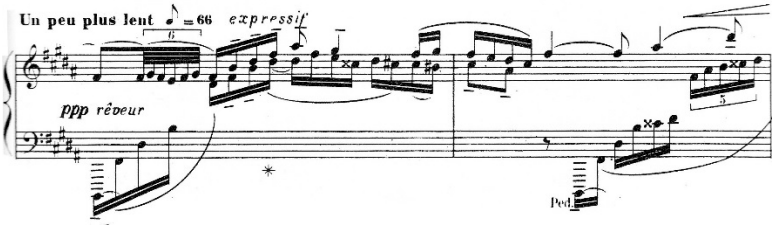
Bsp. 24: Enescu, *Pavane*, Takt 1–2



Bsp. 25: Enescu, *Pavane*, Takt 4–5



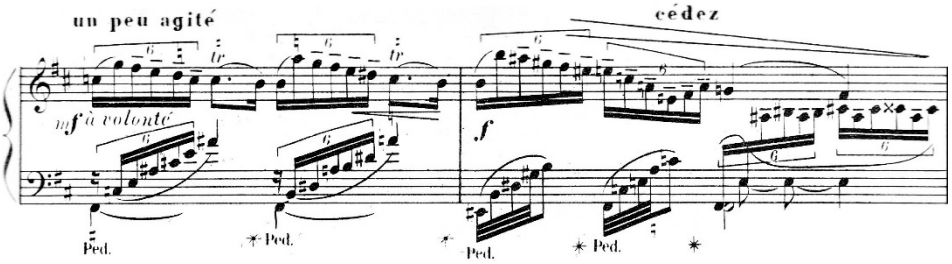
Bsp. 26: Enescu, *Pavane*, Takt 10–12



Bsp. 27: Enescu, *Pavane*, Takt 19–20

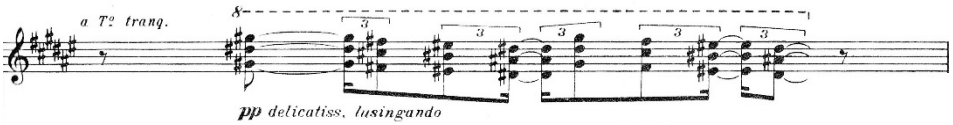
34 Die Erscheinung des dritten Motivs könnte in Takt 19 identifiziert werden. Mir erscheint dieses Motiv aber dem zweiten Motiv zu eng verwandt, so dass ich den Begriff ‚Variante' an dieser Stelle passender finde.

Das erste Motiv hat einen unverkennbaren rumänischen Doina-Charakter – ein echtes Klagemotiv – und erscheint in unterschiedlichsten Formen – mit reinen Moll- oder Dur-Varianten bis hin zu modalen Formen: phrygisch, dorisch, lydisch.



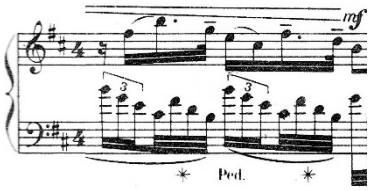
Bsp. 28: Enescu, *Pavane*, Takt 31–32

Ich möchte hier Bezug nehmen auf die Bedeutung desselben Motivs in der dorischen Variante aus dem 3. Satz der *Klaviersonate* op. 24 Nr. 1 in fis-Moll, in den Takten 25 und 47.



Bsp. 29: Enescu, *Klaviersonate* op. 24 Nr. 1, 3. Satz (*Andante molto espressivo*), Takt 25

Auf den Takt 11 (mit Vorbereitung in Takt 10) möchte ich ganz besonders hinweisen. Die Überlappung zweier Varianten desselben Motivs stellt einen der ersten heterophonen Momente im Schaffen Enescus dar. Ich erkenne darin nicht nur eine Stimmen-Imitation, sondern vielmehr ein bewusst heterophones Umgehen mit dem Tonmaterial.

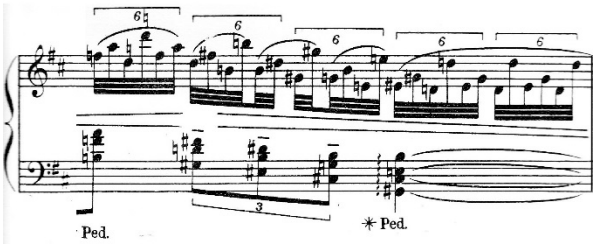


Bsp. 30: Enescu, *Pavane*, Takt 11

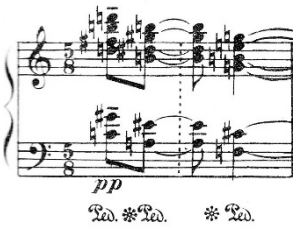
Enescu erteilt dem Ton Fis in der *Pavane* eine Hauptrolle. Er verwendet ihn sowohl als Ausgangspunkt der musikalischen Erzählung (Takt 3) als auch zur Zeichensetzung sowie zur fast unmerklichen Abgrenzung der Abschnitte. Das Fis – als 5. Stufe in h-Moll / H-Dur – übernimmt auch die Aufgabe des Zurückkehrens zum

Ursprung, voller Potenzial für weitere Metamorphosen. Die Musik wird aus sich selber wiedergeboren und das Glockenmotiv (hier als Schäfer-Triller) erscheint jedes Mal in neuer harmonischer Umgebung.

Die Coda (Takt 38–46) präsentiert erneut das Skalenmotiv in der linken Hand in Form eines transparent-harfenartigen Absteigens. Die Akkordreihe im Takt 40 ist interessanterweise fast identisch mit der, die Jahre später im 1. Satz der fis-Moll *Klaviersonate* op. 24 zu finden ist (Takt 105–106). Diese Akkorde verlaufen in der *Pavane* in Kleinterz-Schritten nach unten. Die spätere Variante der fis-Moll-*Sonate*, die sich nur durch die Lage der Akkorde in der rechten Hand unterscheidet (erste Umkehrung statt Grundstellung), wird, abgesehen von der Sexte, mit der phrygisch tiefalterierten 2. Stufe in der Bassstimme bereichert.

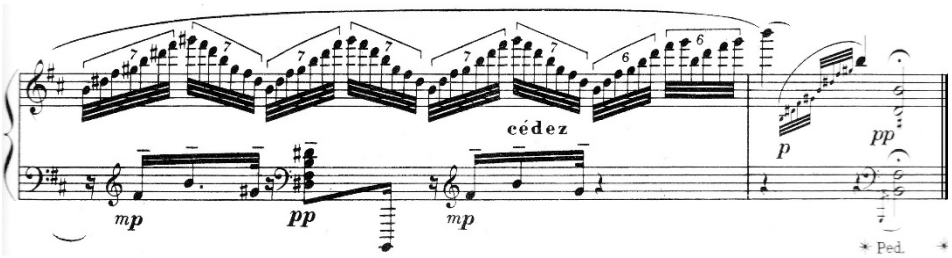


Bsp. 31: Enescu, *Pavane*, Takt 40



Bsp. 32: Enescu, fis-Moll *Klaviersonate*, 1. Satz (*Allegro molto moderato e grave*), Takt 106

Ein besonderes Merkmal Enescus ist die motivische Synthese, wo jede Gruppierung der Töne das Potenzial für zukünftige Metamorphosen in sich trägt, im selben Stück oder sogar in anderen Werken (sogar nach Jahrzehnten entdeckt man bei Enescu die Verwandtschaft von Schlüsselmotive). So verbirgt sich beispielsweise im pentatonischen Motiv der *Sarabande* oder der *Pavane* eine offensichtliche Verwandtschaft mit den Motiven des Liedes *Present de couleur blanche* aus dem *Clément Marot*-Zyklus. Enescu lässt das Märchen schwebend ausklingen, indem er erneut die *sixte ajoutée* verwendet und dadurch ein Gefühl der Schwerelosigkeit vermittelt. Seine Entscheidung für die Dur-Variante der h-Tonart lässt eine Reminiszenz an die „alte“ pikardische Terz vermuten.

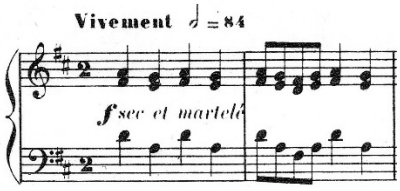


Bsp. 33: Enescu, *Pavane*, Takt 45–46

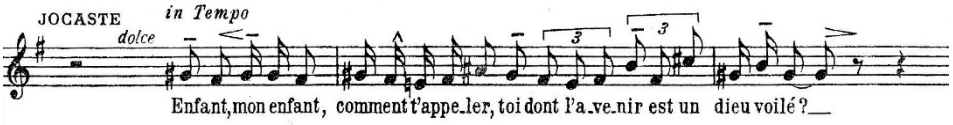
Bourrée

Trotz der barocken Grandezza der *Bourrée* entfaltet Enescu eine schier grenzenlose harmonische Phantasie – gewürzt mit einem *clin d'oeil* in Richtung Jazz, mit wilden übermäßigen Akkordreihen und düsteren *Œdipe*'schen Vorahnungen. Was die Form der *Bourrée* betrifft, lassen uns die Hauptmotive und die Momente ihres Rückkehrens zur Haupttonart D-Dur eine Verschmelzung der Rondo- mit der Sonatensatzform erkennen. Ich schlage folgende Struktur vor: Im ersten Abschnitt (Takt 1–83) werden die Hauptmotive vorgestellt; dem zweiten Teil (Takt 84–150) kommt die Aufgabe einer Durchführung zu; der dritte Abschnitt erstreckt sich von Takt 151 bis 230 und die Coda setzt im Takt 231 (bis Takt 257) ein.

Im Gegensatz zu den anderen Teilen der *Suite*, die mit dem Skalenmotiv beginnen, eröffnet die *Bourrée* mit dem bereits erwähnten Glockenmotiv – *franchement* in D-Dur –, das zu einer totalen Metamorphose gelangt. Es erscheint auf der 5. Stufe in einer der *Toccata* sehr ähnlichen Variante – sowohl melodisch als auch rhythmisch (alternierende Viertel und Achtel). Der lustige, unbekümmerte Charakter des Kinderliedes ist wieder vorhanden, und diese *Bourrée*-Variante des Motivs weist eine verblüffende Ähnlichkeit mit dem Wiegenlied der zart-singenden Iokaste auf: *„Enfant, mon enfant, comment t'appeler...?"*

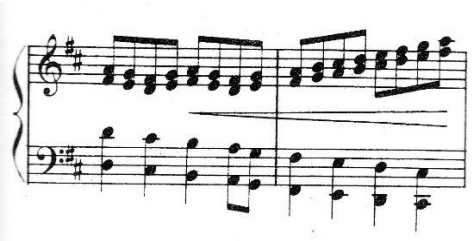


Bsp. 34: Enescu, *Bourrée*, Takt 1–2

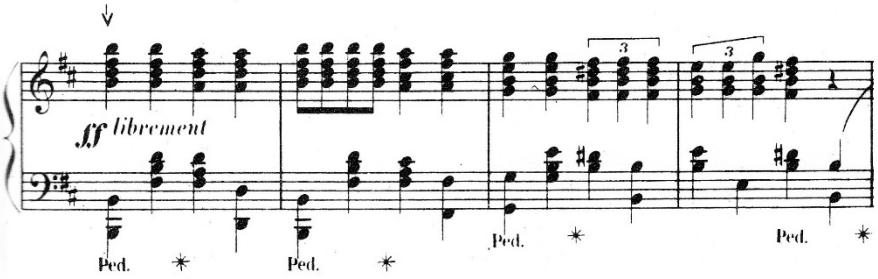


Bsp. 35: Enescu, *Œdipe*, 1. Akt, Iokaste

Die linke Hand hingegen bereitet gleichzeitig eine Steigerung des Skalenmotivs vor, das im Takt 16 einen Höhepunkt findet und in die Akkorde der rechten Hand übergeht. Die beiden Motive vereinen sich in einer melodisch-rhythmischen Symbiose (die absteigende Skala wird mit dem Rhythmus des Glockenmotivs kombiniert) und schaffen so einen neuen musikalischen Gedanken, der eine Hauptrolle in der Struktur der *Bourrée* spielt – ich nenne ihn das Motiv III.

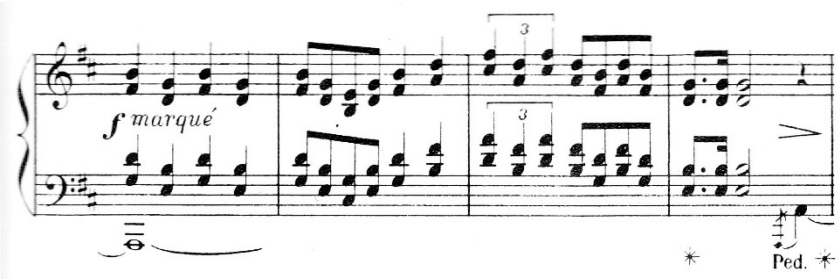


Bsp. 36: Enescu, *Bourrée*, Takt 14–15



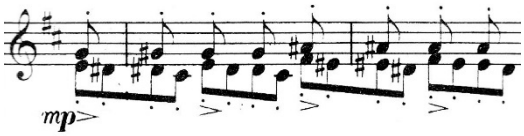
Bsp. 37: Enescu, *Bourrée*, Takt 16–19

Es folgt eine ganze Reihe von unerwarteten und harmonisch gewagten Varianten der Motive, die sich vielmehr der Jazz-Klangwelt annähern als der klassischen Harmonie (z. B. das Glockenmotiv in den Takten 47–50 oder das Motiv III in den Takten 69–72).



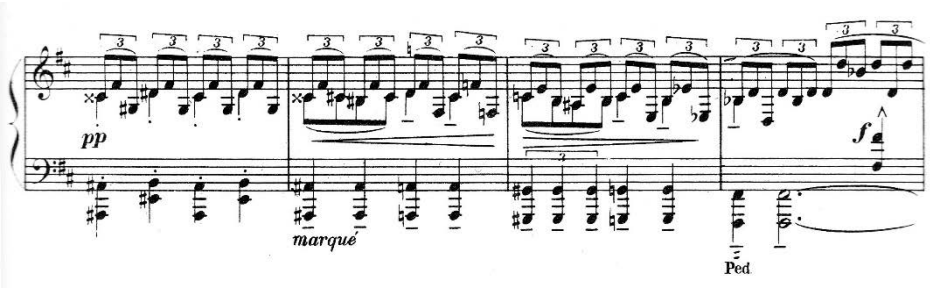
Bsp 38: Enescu, *Bourrée*, Takt 47–50

Zu Beginn des zweiten Abschnittes (Takt 84, A-Dur) bekommt das Glockenmotiv durch die Umkehrung eine andere Farbe. Im Takt 88 entdecken wir – obwohl in der Altstimme ziemlich gut versteckt – ein neues, rhythmisch mit dem Glockenmotiv verwandtes Motiv, das trotz seines verspielten Staccato-Charakters seinen Ursprung im rumänischen Melos und die eindeutige Verwandtschaft mit dem bereits erwähnten Klagemotiv der *Pavane* verrät.



Bsp. 39: Enescu, *Bourrée*, Takt 88–89

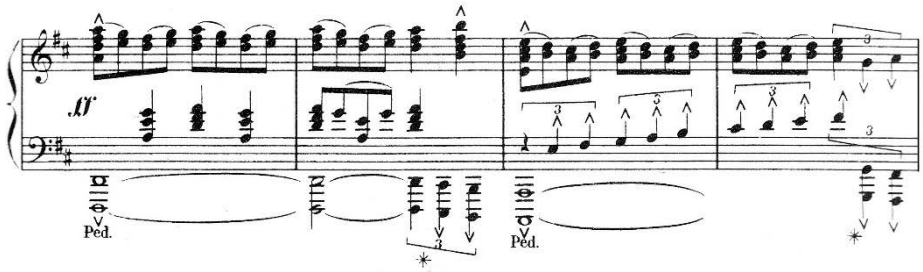
Das Klangbild wird immer chromatischer und das Skalenmotiv besteht jetzt praktisch nur aus Halbtonschritten. Im Takt 131 sind wir mit der absteigenden Chromatik in der Basslinie Zeugen der Entstehung einer *Œdipe*'schen Zelle.[35]



Bsp. 40: Enescu, *Bourrée*, Takt 131–134

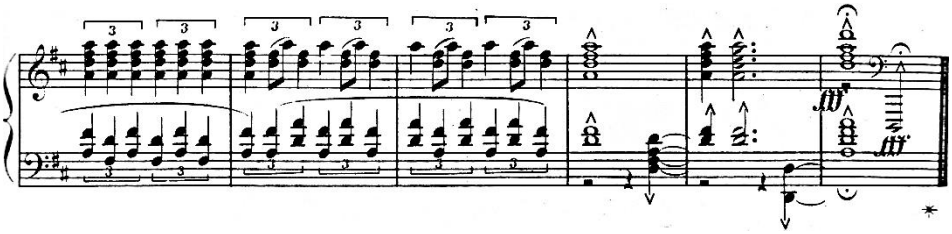
Die grandiose, atemberaubende Rückeroberung der Haupttonart nach finsterem *Œdipe*'schen Suchen im Takt 151 und die hier zu entdeckende *sectio aurea* sind zusätzliche Argumente dafür, dass es sich hier um einen reprisenartigen Abschnitt handelt.

35 Ebenso liegt den scharfen Akzenten in den Takten 135 und 138 mit Auftakt in der Mittelstimme die Bedrohlichkeit des späteren Vatermord-Motivs inne.



Bsp. 41: Enescu, *Bourrée*, Takt 151–154

Mit dem Erlangen einer perfekten Vereinigung der beiden Hauptmotive (Skalen- und Glockenmotiv – Letzteres mit zwei Varianten, umgekehrt und rhythmisch augmentiert) scheint das Ziel der *Suite* in diesem überwältigenden Höhepunkt erreicht zu sein. Wir erinnern uns an Enescus Wort: „Oft ist das Thema nicht der Ausgangspunkt, sondern die Krönung des Schaffenseifers“[36]. War es in der *Toccata* die Orgel, die Enescu uns hören ließ, so sind es hier Trompeten-Fanfaren, die ein apotheotisches Ende verkünden.



Bsp. 42: Enescu, *Bourrée*, Takt 252–257

Die *Suite* für Klavier in D-Dur wurde 1904, ein Jahr nach ihrer Vollendung, bei *Enoch & Cie* in Paris veröffentlicht. In Rumänien wurde sie erst viel später (1956) bei ESPLA (Editura de Stat pentru Literatură și Artă) herausgegeben. Die erste (bis jetzt bekannte) öffentliche Aufführung der *Suite* op. 10 fand am 16. Dezember 1907 in Angers statt (*Salle des Amis des Arts*) mit dem Komponisten am Klavier. Im Laufe der Zeit findet sich die *Suite* immer wieder in Enescus Konzertprogrammen, vor allem die *Pavane* führt er oft und gerne selbst auf. Große Pianisten wie Alfredo Casella, Dinu Lipatti oder Clara Haskil haben das Werk in ihr Repertoire aufgenommen.

36 Gavoty, *Les Souvenirs*, S. 308.

Diskografie

LP

George Enescu (*Pavane*, *Sarabande*): Aufnahmen des Rumänischen Rundfunks (1943) veröffentlicht unter dem Titel *Discoteca* bei Electrecord ECE 01300, Electrecord ECD 1151; **Dinu Lipatti** (*Bourrée*, *Toccata*, letztere verschollen): *Discoteca* (Rumänien): DP 803 II-804 I, Electrecord ECE 0766-0767 (*Dinu Lipatti – Historical Recordings*); **Maria Fotino**: Electrecord ECE 025 (1958); **Mîndru Katz**: Pye CCL 30111 Red Label (1958); **Li Mingquiang**: Electrecord ECE-025; **Aurora Ienei**: Electrecord ST-ECE 01803 (1981); **Theodor Paraschivescu**: Metropole-Eurogram 2599 055 (*Prestige du Piano 9*); **Julien Musafia**: Orion 76259.

Abb. 4: Der junge George Enescu am Klavier, um 1900

CD

George Enescu (*Pavane*, *Sarabande*): Electrecord EDC 430/31 (*Enescu şi Lipatti interpretează Enescu şi Lipatti*, 2001); **Dinu Lipatti** (*Bourrée*): Dante HPC 091/92, Philips 426 100-2; Electrecord EDC 430/31 (*Enescu şi Lipatti interpretează Enescu şi Lipatti*, 2001); **Maria Fotino**: Pearl GEM0223 (2005); **Mîndru Katz**: *Cembal d'amour* CD 148 (aufgenommen 1958); **Aurora Ienei**: Electrecord EDC 664 (2005), Olympia OCD 414 (1991); **Julien Musafia**: ORS 76259; **Dan Grigore**: Editura Casa Radio 050 ADD (*Arta lui Dan Grigore*, Live-Aufnahme 1998, 2001); **Monica Gutman**: Claves 50-9906 (CD, 1999); **Erling Helmer Petersen**: Danica 8165 (1995); **Cristian Petrescu**: Accord 204422 (1998), Accord Universal Classics France 476 2394 (2004); **Daniel Goiţi** (*Toccata*, *Sarabande*): Symposium 1277 (2000); **Luiza Borac**: Avie AV 0013 (SACD, 2008); **Matei Varga**: Naxos 8572120 (2010); **Christopher Falzone**: Sisyphe 019 (2011); **Karim Said**: Opus Arte OACD9029D (2015); **Theodor Paraschivescu**: Metropole-Eurogram 2599 055 (*Prestige du Piano 9*), Libris 286CDLIB (2015); **Raluca Ştirbăţ:** Gramola GRAM 98905 (2011), Hänssler Classic HAEN 98060 (*George Enescu – Complete Works for Piano Solo*, 2015).

Kommentare

Michael Heinemann

Herkunft und Gegenwart. Zu George Enescus *Suite im alten Stil* op. 3

Die Frage, wie sich ein Komponist aus einem Lande, dessen Musikkultur im Konzert der Nationen noch keinen unmittelbar wiederzuerkennenden Akzent ausgeprägt hatte, in einem europäischen Zentrum der Künste einführt, ohne dass er zum einen die eigene Herkunft ignorieren müsste, ohne dass er aber auch mit der Betonung des Idiolekts seines Vaterlandes sich dem Verdacht aussetzte, als Außenseiter oder gar provinziell zu wirken, dürfte sich dem 14-jährigen, also fast noch halbwüchsigen Enescu 1895 bei seinem Entrée in die Pariser Musikwelt mit einer Intensität gestellt haben, die zu einem ersten Überdenken der eigenen Position Veranlassung gab. Denn keineswegs schon konnte er in der französischen Hauptstadt des ausgehenden 19. Jahrhunderts auf einen kompositorischen Diskurs rechnen, der jenseits aller nationalen Idiome lediglich eine Auseinandersetzung mit Formen und Gattungen favorisierte. Im Gegenteil: Die Diskussion um eine als autochthon postulierte *Ars gallica*, programmatischer Gegenentwurf zum Musikdrama Richard Wagners, schien es zu erfordern, einen Akzent auszuformen, der die eigene, nationale Provenienz unterstrich. Nicht also konnte Enescu das Konzept seiner Jugendwerke – neben vier *Schulsinfonien*, zwei *Ouverturen*, einem *Klavierquintett* sowie einer Kantate *La vision de Saul* – als Beiträge zu einer transnational geführten Auseinandersetzung mit Geschichte und Gattungen weiterführen; vielmehr hatte er darauf zu achten, neben einer kompositorischen Dignität, die ein Studium am Pariser Conservatoire selbstverständlich voraussetzte, handwerklich kaum weniger als in Bezug auf eine Reflektion der historischen Position, ein Idiom zu formulieren, das, weder epigonal noch dem aktuellen Konservatoriumsstil zugewandt, nicht nur einen Personalstil, sondern zugleich seine Herkunft deutlich machte. Mithin war die Aufgabe, vor der sich Enescu gestellt sah, eine doppelte; der junge Komponist aus Rumänien hatte sich in Paris zugleich verpflichtet zu fühlen gegenüber Herkunft und Gegenwart, um einen eigenen Platz im Musikleben einnehmen zu können. Erst vor der hier skizzierten Gemengelage kompositorischer Anforderungen wird die Konzeption jener Werke deutlich, die Enescu durch die Zuweisung von Opuszahlen an den Beginn eines nunmehr „eigentlichen“ kompositorischen Œuvres stellte: Dass sein Opus 1, ein *Poème roumain* für Orchester, die Provenienz des Komponisten im Titel explizit macht, dürfte jenem Versuch geschuldet sein, sich Konvention wie gleichermaßen Folklorismus zu entziehen, der eingangs umrissen wurde; zugleich

wird jedoch hier jenes Moment erkennbar, die eigene Herkunft herauszustellen, das Enescu zu einem Komponisten machen sollte, dessen Klangsprache sich weniger mit einem rumänischen Idiom verband, als dass es jenes erst im Konzert der europäischen Nationen konstituierte.

Demgegenüber ist das Opus 2, eine (erste) *Sonate* für Klavier und Violine in D-Dur, der Nachweis, einen Beitrag zu einer klassischen Gattung der Kammermusik leisten zu können: Einflüsse der französischen Lehrer und des Pariser Umfelds, von César Franck und Gabriel Fauré, sind in Diktion und Faktur kaum zu verkennen – ein auffälliger „rumänischer" Ton hingegen, wie er in Harmonik und Rhythmik durch die Integration von Wendungen, die Regeln der harmonischen Tonalität unterliefen respektive auf Volkstänze verwiesen, fehlt, ja scheint fast vorsätzlich vermieden.

Hatte Enescu durch diese beiden ersten Opera sich als Komponist einführen können, der mit einem eigenen Idiom seine Herkunft deutlich zu machen wusste und zugleich kompositorische Kompetenz in Kammermusik und Sinfonik demonstrierte, so fehlte noch jener Nachweis einer Auseinandersetzung mit Geschichte, der für zahlreiche Komponisten des 19. Jahrhunderts unabdingbar gewesen zu sein scheint, um ihre Praxis zu legitimieren. Diesen Schritt historischer Selbstvergewisserung und Standortbestimmung bietet Enescu drittes Opus, eine *Suite im alten Stil* für Klavier, mit der er den historistischen Impetus seiner Zeitgenossen aufgriff; ob in derselben Intention wie jene, dem eigenen Œuvre einen geschichtlichen Hintergrund zu suggerieren, ist eher unwahrscheinlich. Denn die Versatzstücke, die Enescu dabei aus dem Fundus der Musikgeschichte kollationiert, addieren sich weniger epigonal als eklektizistisch zu einer Folge von Einzelsätzen, die nur auf den ersten Blick als Stilkopien erscheinen, in zweiter Instanz jedoch subtile Brechungen barocker Idiome aufweisen: indem in Bezug auf die Harmonik Momente integriert werden, die von mitteleuropäischen Konventionen abweichen und eine alternative kulturelle Sozialisation ihres Verfassers andeuten.

So ist etwa der Impetus des *Prélude* unverkennbar barocken Ouverturen nachempfunden, im breiten, vollstimmigen Klaviersatz die klangvolle Intrade eines großen Klangkörpers umsetzend.

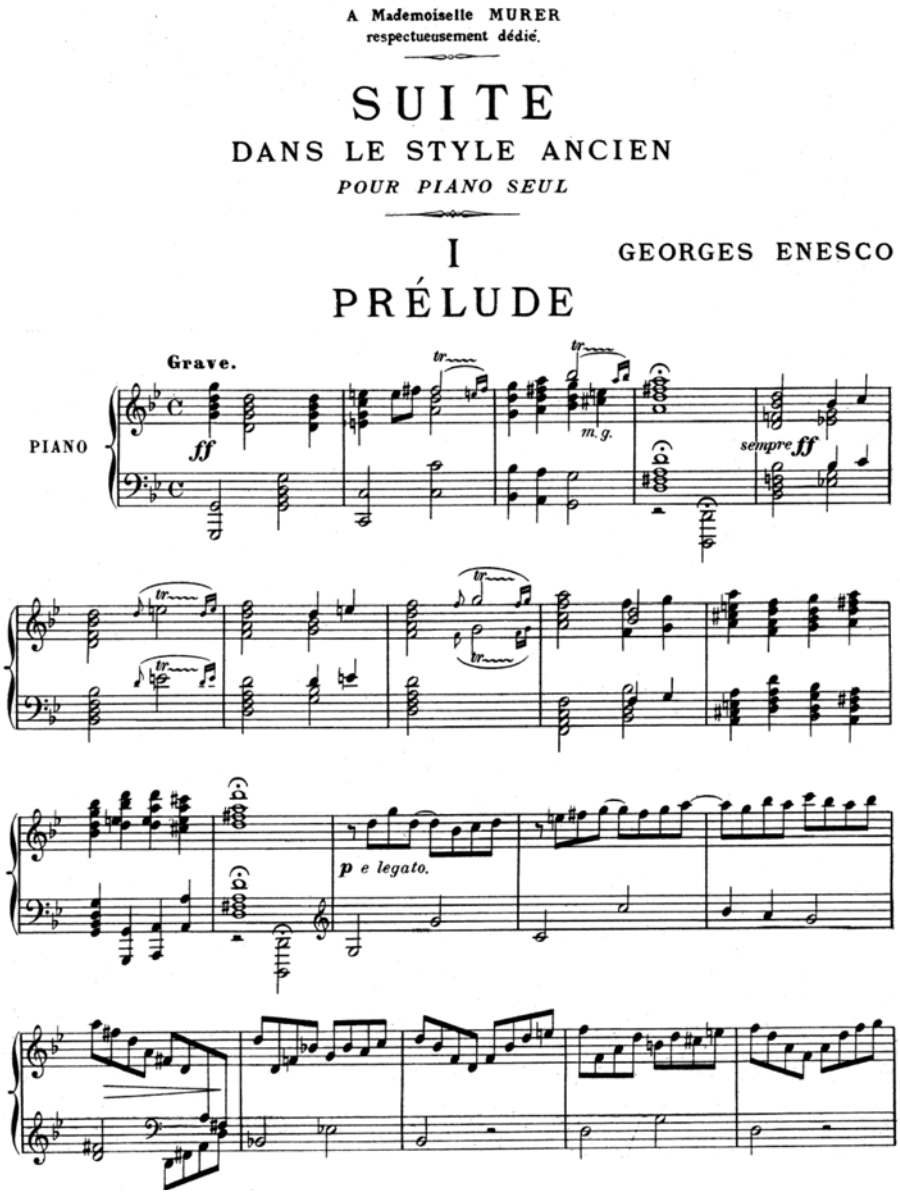


Abb. 1: George Enescu, *Suite dans le style ancien*, op. 3, *Prélude* (Beginn)

Halbschluss nach vier Takten, Neuansatz auf der Tonikaparallele und nunmehr eine Modulation zur Dominante entsprechen ebenfalls Mustern der Gestaltung eines Eröffnungssatzes des 18. Jahrhunderts. Auch die Fortsetzung des Stücks, die Reduktion von Dynamik und Stimmenzahl zugunsten einer agileren Führung, entspricht Vor-

gaben, wie sie ein Concerto bot. Dass die Syntax von Ritornell und Concertino-Abschnitt, der harmonische Grundriss, identisch ist, bezeichnet freilich ein Moment, das in Werken des 18. Jahrhunderts selten zu finden ist, hier jedoch weitere Kohärenz stiftet. Hingegen ist ein Aufgreifen des Ritornells, nun auf der Subdominante, wie auch eine anschließende Quintfallsequenz, die zur Tonika zurückführt, ein deutlicher Rückgriff auf „barocke" Verfahren, und eine neuerliche Wiederholung des Concertino in analoger Anlage entspräche kaum weniger der Konvention. Ein auskomponiertes Accelerando leitet zu einer freien Kadenz, für die sich ebenfalls leicht Vorbilder im Œuvre Bachs oder Händels fänden, und die finale Wiederholung des Eröffnungsteils lässt mitsamt einem weiteren solistischen Intermezzo keinen Zweifel hinsichtlich der Vorlagen, an denen Enescu eine Orientierung suchte. Allerdings ist gerade die parataktische Anlage, die den „alten" Stil evoziert, in einem Maße präsent, das die Kopie *als* Kopie decouvriert. Syntax und satztechnisches Design, das ans Barock erinnert, geraten zum Zitat. Die offene Adaption des historischen Gestus meint nicht mehr das „als ob" einer allzu unvermittelten Stilkopie und wäre als nur unzulänglich kaschierte kompositorische Kompetenz schlicht missdeutet. Vielmehr indiziert das kaum vermittelte Nebeneinander barocker Versatzstücke ein freies Verfügen über Materialien der Musikgeschichte, das in solcher Konventionen hervorkehrenden Juxtaposition Momente des Neoklassizismus antizipiert.

Mochten Händel oder Vivaldi als Orientierungsmarken für das Eröffnungsstück dienen, so ist es für die nachfolgende Fuge fraglos Bach.

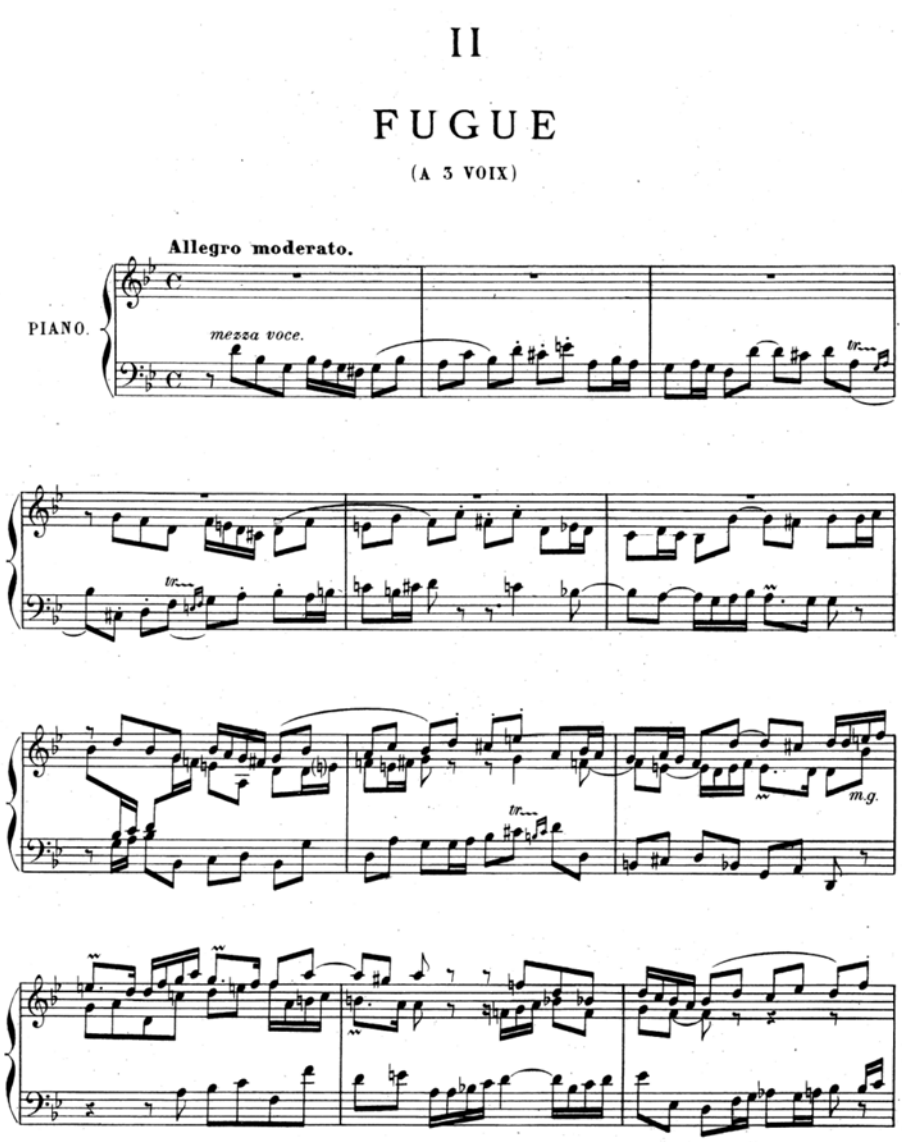


Abb. 2: George Enescu, *Suite dans le style ancien*, op. 3, *Fugue* (Beginn)

Auf den ersten Blick könnte schon das Thema einem polyphonen Werk des 18. Jahrhunderts entnommen sein – gleichwohl gerät es ein wenig zu ausgedehnt und – indem es in seinem zweiten Takt auch einen doppeldominantischen Sektor tangiert – auch harmonisch zu unscharf, als dass Bach sein Urheber hätte sein können. (Ähnlich bezeichnete die Dur-Alternative der Subdominante im Ritornell des Eingangssatzes ein Moment der Irritation, das gleich eingangs eine Abkehr vom Über-

kommenen indizierte.) Doch die Exposition entwickelt sich harmonisch wie im Zuschnitt der beiden folgenden Themeneinsätze mit einer wiederum ans *Wohltemperierte Klavier* gemahnenden Regelkonformität. Kadenz zur Dominante, unmittelbar nachfolgende zweite Kadenz zu deren fünfter Stufe und Gegenexposition von der Tonikaparallele aus, die im Folgenden richtig bestätigt wird, deuten ebenso wie ein obligater Kontrapunkt mit einem (aus dem Thema adaptierten) daktylischen Rhythmus auf ein sorgfältiges Studium Bach'scher Werke, zudem eine Kompetenz Enescus in der Ausarbeitung polyphoner Sätze, die ihren beredten Beleg in der Aufnahme einer seiner Fugen ins einschlägige Lehrbuch von André Gédalge fand.

Spätestens mit dem ersten Zwischenspiel wird dann das Vorbild Bach unmittelbar evident. Nicht allein die Quintschrittsequenz als harmonischer Rückhalt als vielmehr deren Ausfüllung mit auftaktigen Motiven, dann eine Spielfigur, die aus der Violinliteratur für die Tastenmusik adaptiert wurde, verweisen auf Vorlagen im *Wohltemperierten Klavier* (Bd. 1: *Fuge* c-Moll, BWV 848) und der Orgelmusik (*Toccata* d-Moll, BWV 565). Eine (unvollständige) Durchführung von der Subdominantparallele erscheint nur mehr als Interpolation vor einer Wiederaufnahme des Zwischenspiels, das zur veritablen Subdominante führt, um nun eine weitere Durchführung zu eröffnen. Fast schematisch folgt ein weiteres Zwischenspiel, das zur Dominante überleitet: Vorbereitung einer Reprise, in der einer Durchführung in der Tonika rasch eine weitere in deren Parallele sich anschließt, unvollständig zwar, doch mit Engführung des Themas kontrapunktisch verdichtet. Dieses Motiv dichterer Imitation des Hauptthemas greift eine Folge augmentierter Einsätze auf, im Bass durch Oktavierung des Themas zusätzlich gewichtet. Abspaltungen des Themenkopfes und deren mehrfache Sequenz führen zu einem Kulminationspunkt auf dem verminderten Septakkord, dessen gewaltige Spannung sich in Klangkaskaden mit thematischem Material entlädt.

Wiederum sind zahlreiche Gestaltungsmomente, allen voran die Architektur auf dem Grundriss der Harmonie, als Resultate eingehenden Studiums Bach'scher Fugen zu werten; doch auch das Verfahren, die Motivik eines Themenkopfes zu isolieren und für imitatorische Arbeit in Zwischenspielen zu nutzen, erscheint als unmittelbarer Reflex einer Auseinandersetzung mit dem Werk Bachs, das seine Spuren nicht nur in Details, sondern auch – einem verbreiteten Verständnis des ausgehenden 19. Jahrhunderts entsprechend – in der Dramaturgie hinterlassen hat, die auf eine kontinuierliche Steigerung zielt, sowohl dynamisch als auch hinsichtlich der Intensität kontrapunktischer Techniken. Augmentation und noch die oktavierten Themeneinsätze am Schluss verweisen auf das Vorbild der Fuge zur *Chromatischen Fantasie* (BWV 903), deren harmonisches Spektrum intendiert sein mag, doch nirgends annähernd erreicht wird. Gerade hier, in der allenfalls angedeuteten, doch keineswegs konsequenten Entfaltung der harmonischen Implikationen des thematischen Materials, dürfte denn auch der gravierendste Unterschied zu Fugen Bachs zu finden sein. Diese erst in zweiter Instanz zu vernehmende Differenz zu Werken des 18. Jahrhunderts war intendiert; bedauerlicherweise – missverstanden von seinen

Lehrern – trug sie Enescu in den Jahren seiner Ausbildung die Mahnung Lefevres ein, sich nicht auf bloße Stilkopien zu beschränken, und in der Tat unterscheidet sich seine Rezeption der Musik Bachs gerade hinsichtlich des eingeschränkten harmonischen Repertoires deutlich von den Resultaten einer Auseinandersetzung mit dem Werk des Thomaskantors, wie sie etwa im Œuvre von Reger und Busoni, doch auch schon bei Liszt zu finden wären. Suchte man einen Enescu vergleichbaren Zugang zu Bach und seinem Werk, so böte sich die Tastenmusik des seinerzeit in der Schweiz wirkenden Theodor Kirchner an, der in ähnlicher Weise einen eigenständigen, unideologischen und unprätentiösen Modus der Bach-Rezeption formulierte. Berücksichtigt man, dass auch Kirchner seine Resultate eines Studiums Bach'scher Musik außerhalb einer Tradition entstand, wie sie im mitteldeutschen Raum nach 1750 ununterbrochen wirksam blieb, so zeigt sich die Parallele einer Rezeptionshaltung, der eine Annäherung erst aus der Distanz gelingt. Bedingung der Möglichkeit so enger Anlehnung an Bach'sche Vorbilder bildet mithin der Abstand, hinsichtlich des Metiers wie schlicht auch räumlich, als Resultat eines nicht durch Tradition und/oder autoritative Vorgänger belasteten Zugangs. Mithin ist das Fehlen einer eigenen kompositorischen Bach-Rezeption in Rumänien, das einen Komponisten bereits in jungen Jahren hätte beeinflussen können, die Voraussetzung, sich ohne Vorbehalte einer Musik zu stellen, in deren Vermittlung von Konstruktivität und emotionalem Potenzial Enescu nachgerade ein Ideal realisiert sah. Denn keineswegs erlaube die rationale Disposition Bach'scher Musik schon, sie lediglich als Übungen in Logik zu denunzieren; mathematische Strukturen könnten, so Enescu, das musikalische Denken formen, ohne doch schon eine genuine Qualität von Musik, als Medium des Ausdrucks zu fungieren, zu suspendieren. Zugleich wird die Resistenz zumal Bach'scher Musik gegenüber allen Versuchen einer Instrumentalisierung zu einem eindrücklichen Beweis ihres geschichtlichen Ausnahmestatus: eine Position, die, von Enescu bereits in diesen seinen frühen Werken formuliert, erst Jahrzehnte später, unter dem nachhaltigen Eindruck, Musik für die unterschiedlichsten politischen Zwecke zu usurpieren, weite Verbreitung finden sollte, für Enescu indes nicht mehr als die Konsequenz aus einer Kanonisierung Bachs bildet. Zwar hätten auch Liszt und Reger kaum gezögert, Enescus Diktum von Bach als einem St. Petrus der Musik zuzustimmen, doch ersahen sie ihrerseits die Notwendigkeit, den Gehalt Bach'scher Musik mit den Mitteln ihrer Gegenwart zu reformulieren. Dass eine produktive Auseinandersetzung mit Bachs Werk nicht in der Aktualisierung, sondern in der Freilegung der Bedingungen ihrer überzeitlichen Virulenz bestehen könnte, ersahen sie so wenig, wie es für Enescu, kaum jünger als Reger oder Busoni und doch einem anderen kulturellen Kontext erwachsen, eine Selbstverständlichkeit gewesen zu sein scheint. Deren Verhalten zur Geschichte der Musik kehrt Enescu um: Galt es jenen, historische Stationen für die Dignität des eigenen, stets ganz der Gegenwart verpflichteten Schaffens zu reklamieren, so versucht nun Enescu, für seine Komposition im Rückgriff auf Geschichte eine überzeitliche Position zu postulieren, die gerade aus dem Verzicht, Bach *à jour* zu bringen, resultiert.

Dieser Zugriff, nichts weniger als epigonal, weder Hommage noch kritisch, wird in den beiden nachfolgenden Sätzen noch deutlicher.

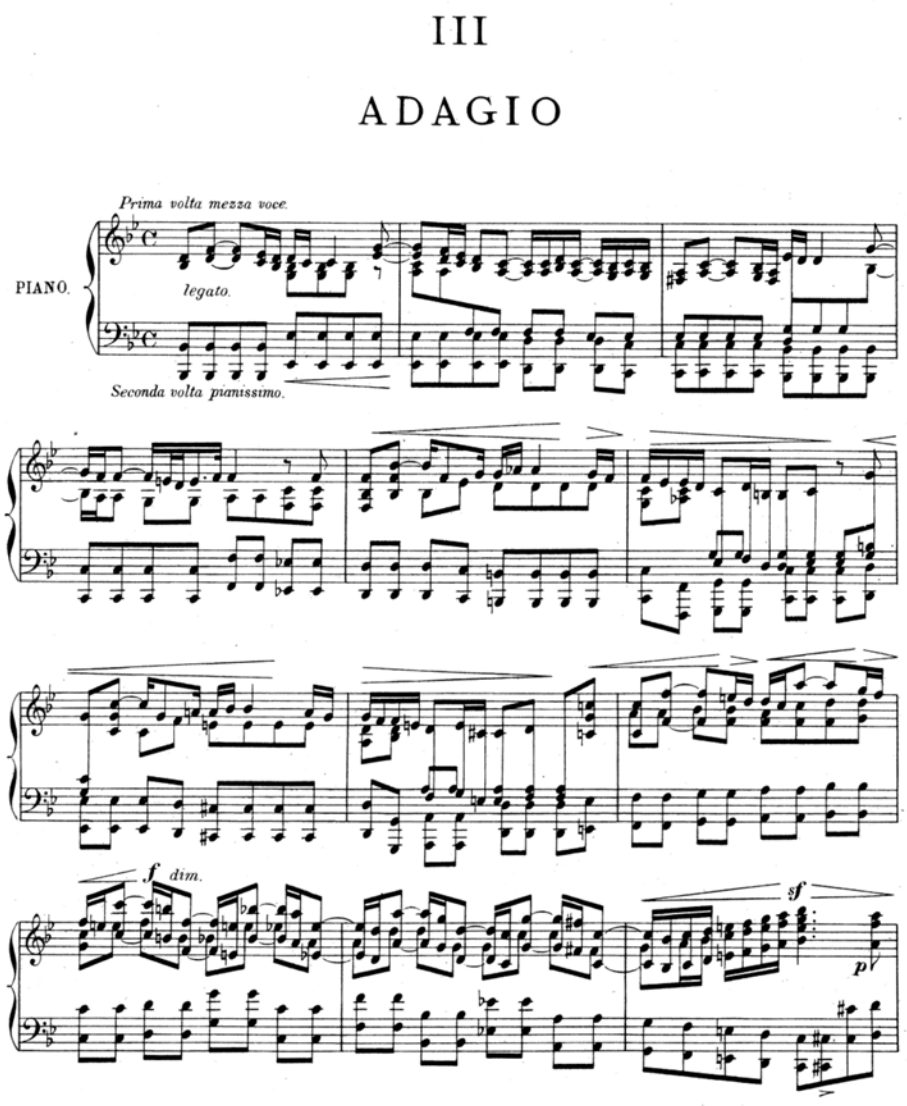


Abb. 3: George Enescu, *Suite dans le style ancien*, op. 3, *Adagio* (Beginn)

Zweifellos sind im *Adagio* der gleichmäßiger Duktus oft repetierter Achtel im Bass, zweiteilige Anlage und klare Phrasengliederung mit melodischer Fortspinnung einer kleinen motivischen Zelle als Adaption barocker Gestaltungsmomente zu werten; und doch bezeichnet das Schematische, das der kaum je zur ausschwingenden

Geste sich fügenden Addition eignet, und auch die unflexible Quintschrittsequenz eine Akzentuierung von Stereotypen, die – fast paradox – nur wegen der Emphase, mit der Enescu sie untersetzt, nicht zur Kolportage tendieren: eine Gratwanderung, die neobarockes Pathos vermeidet, indem sie die auffällige Geste durch subtile harmonische Volten stets unterläuft.

Das Finale, eine virtuose Toccata, fände in Händels Cembalosuiten oder Scarlattis Sonaten Vorlagen, die hier ins Grandiose, Virtuos-Fulminante überhöht werden:

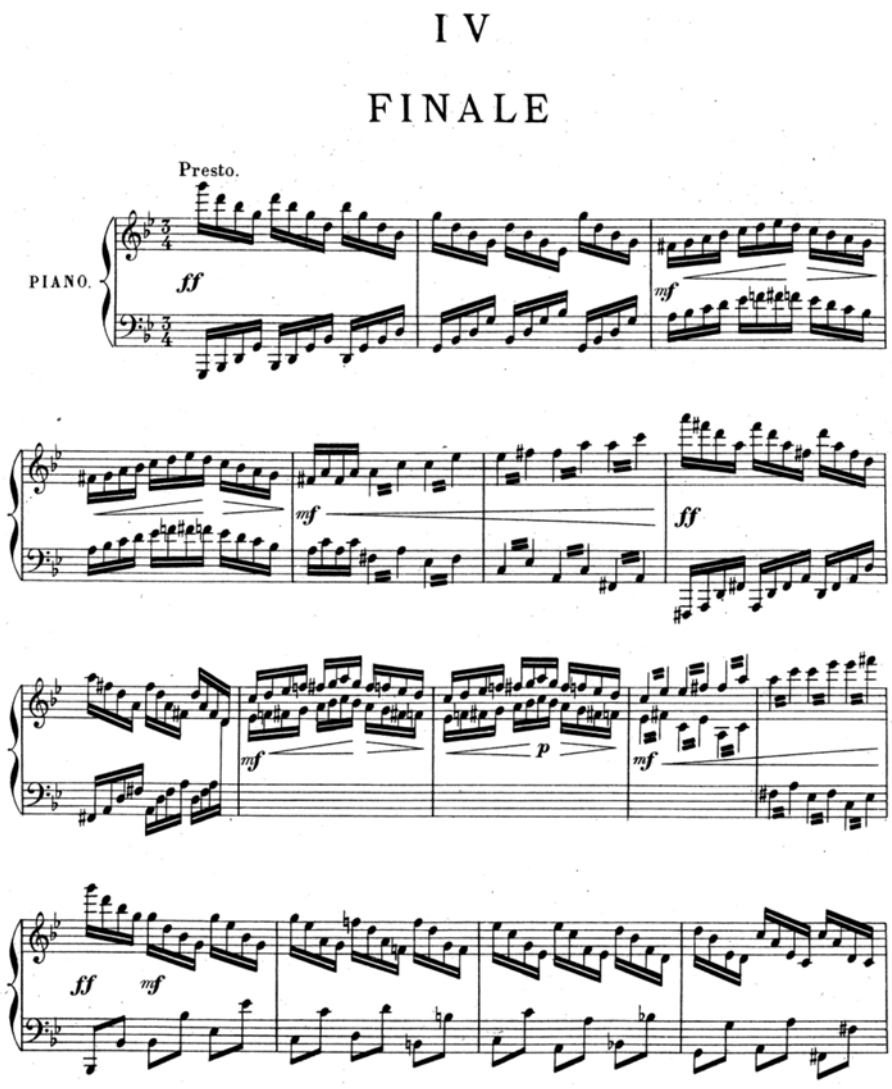


Abb. 4: George Enescu, *Suite dans le style ancien*, op. 3, *Finale* (Beginn)

Dem Vorbild verpflichtet ist freilich die permanente Zweistimmigkeit, für ambitionierte Pianisten kaum je eine ernsthafte Herausforderung. Verblüffend geradezu ist der mechanische Leerlauf, das Insistieren auf simplen Sequenzmodellen, die Reduktion auf Arpeggien und Tremoli einfacher Akkorde; schon geringe harmonische Ausweichungen bleiben Ausnahme in einem flächig konzipierten Kehraus, deren klangvolle Faktur die groß besetzten Orchesterbearbeitungen barocker Musik reflektiert.

Verzichtet wird indes auf alle Versuche, das Vorbild kompositorisch zu steigern; weder das Dispositiv harmonischer Wendungen noch schon das Repertoire von Akkorden erreicht annähernd das bereits 150 Jahre zuvor verfügbare Repertoire. In dieser Rücknahme kompositorischer Mittel dürfte jedoch der Schlüssel zum individuellen Verständnis „alter" Musik Enescus liegen: Es gilt, Kompositionen zu konzipieren, die bewusst sich vom Zeitindex lösen, indem sie konventionelle Gestaltungsmomente isolieren und nach Maßgabe einer Ordnung kombinieren, die als überzeitlich empfunden werden kann, weil durch Gestalten wie Bach und Händel gesichert. Der historische Bestand verpflichtet Enescu weder zu Sukzession noch individueller Bezugnahme im Modus von Hommage oder Reverenz. Das war in einer Suite zu zeigen, deren Finalsätze daher auch des expliziten Bezugs auf ein barockes Werk entbehren können. Solch Verfügen über Geschichte gelingt umso leichter dem, dessen Herkunft dergleichen Traditionen nicht kennt und der Rücksichten nicht zu nehmen braucht.

Myriam Marbe

Œdipe

Einige Worte zum dramaturgischen Aufbau des Librettos

Ohne die Einheit von Ort und Zeit einzuhalten, weist das Libretto doch die Einheit der Handlung auf – mit dem Zusatz, dass es nach klassischer Art aufgebaut ist.

Die Einleitung – Einführung in die Gegebenheiten und Voraussetzungen, von denen die Handlung ausgeht und die den dramatischen Konflikt auslösen –, der Verlauf – die Entwicklung des Konflikts entlang des roten Fadens der Handlung mit steter Steigerung der dramatischen Spannung –, der Höhepunkt – der Moment, in dem die Handlung ein Maximum an Spannung erreicht –, und die Auflösung – alle Konflikte erfahren am Ende der Handlung eine Lösung –, all diese Elemente können mit Leichtigkeit im dramaturgischen Aufbau des Librettos wiedererkannt werden.

Der Prolog (I. Akt – Einleitung/Exposition) macht uns mit dem Schicksal bekannt, das dem Neugeborenen beschieden wurde, und dem Versuch von König Laios, dieses Schicksal zu umgehen. Dies ist der Punkt, von dem aus die gesamte Handlung ihren Lauf nimmt.

Der II. Akt (die Bilder 1, 2 und 3 – der Verlauf) beginnt mit der Auflehnung des Helden gegen sein Schicksal: einerseits der schmerzhafte Kampf Ödipus', um diesem Schicksal zu entgehen, andererseits treffen genau jene Ereignisse ein, die das Orakel vorhergesagt hat.

Im III. Akt (Höhepunkt) erhält die dramatische Spannung, die Konfrontation des Helden mit seinem Schicksal, ihren Höhepunkt durch Ödipus' Nachforschen und die Aufdeckung der Wahrheit.

Im IV. Akt (Auflösung) löst sich der Konflikt auf. Ödipus stirbt mit sich versöhnt, da er sich seiner Unschuld und seines Sieges bewusst ist.

Dieser dramaturgische Aufbau (Einleitung, Verlauf, Höhepunkt, Auflösung) bildet nicht nur das Gerüst des gesamten Stückes, sondern auch das jedes einzelnen Aktes, jedes Bildes.

Ein kleines Beispiel

I. Akt (Prolog)
Einleitung/Exposition – allgemeine Freude bei der Taufe von Laios' Sohn
Verlauf /Durchführung– Geschenke und Glückwünsche
Höhepunkt – die Vorhersage Tiresias'
Auflösung – Laios gibt das Kind einem Hirten, der es im Kithairon ertränken soll.

II. Akt (1. Bild)
Einleitung/Exposition – Ödipus, von Polybos und Merope adoptiert, wird als deren Kind angesehen, Ödipus erfährt jedoch vom Orakel das Schicksal, das ihn erwartet
Verlauf/Durchführung – sein verzweifelter Kampf, um dem vorhergesagten Schicksal zu entrinnen
Höhepunkt – Treffen mit Merope
Auflösung – sein Entschluss, Korinth zu verlassen.

2. Bild
Einleitung/Exposition – wir befinden uns an einer Wegkreuzung, ein Wagen nähert sich
Verlauf/Durchführung – Ödipus erscheint, hin und her gerissen von seinen Zweifeln
Höhepunkt – Ermordung der drei Reisenden
Auflösung – der Hirte erkennt in einem der Opfer König Laios.

3. Bild
Einleitung/Exposition – von einem Wächter erfahren wir von dem Unheil der Sphinx
Verlauf/Durchführung – Ödipus beschließt, sich der Sphinx zu stellen
Höhepunkt – Dialog mit der Sphinx und deren Tod
Auflösung – Ödipus' Krönung.

III. Akt
Einleitung/Exposition – die Pest wütet in Theben
Verlauf – Ödipus sucht den Mörder von Laios
Höhepunkt/Durchführung – Ödipus erfährt die Wahrheit
Auflösung – Ödipus verlässt Theben.

IV. Akt
Einleitung/Exposition – Theseus und die alten Bewohner Athens umringen den Hain, Ödipus erscheint und wir erfahren von seinen Wanderungen
Verlauf – Kreon versucht ihn zu überzeugen, nach Theben zurückzukehren
Höhepunkt – da es ihm nicht gelingt, versucht Kreon, Antigone zu entführen. Theseus greift ein und schlichtet den Konflikt
Auflösung – der apotheotische Tod Ödipus'.

Dieser zyklische Charakter – jeder Akt oder jedes Bild ist eigenständig nach diesem Muster des Dramas aufgebaut – verleiht dem Ganzen höchste dramatische Spannung. So wird die Handlung vorwärts getrieben, der Konflikt zugespitzt.

Interessant zu beobachten ist auch, dass Fleg im Aufbau der dramatischen Spannung eine Vielzahl von Mitteln verwendet und dabei keine Monotonie aufkommen lässt.

Während die Spannung im I. und IV. Akt aus dem Kontrast zwischen der heiteren, festlichen Atmosphäre und dem Höhepunkt des Konfliktes (dem Orakel Tirésias' bzw. der versuchten Entführung Antigones) hervorgeht, erwächst sie im II. Akt, 1. und 2. Bild, aus der Psyche des Helden, aus seiner Unentschlossenheit und seinem Zögern, einen bestimmten Weg einzuschlagen, um sich dann im 3. Bild und im III. Akt aus der Fülle dramatischer Komponenten zu ergeben.

Die hier vielleicht etwas zu detaillierte Analyse des Librettos wird sich bei der näheren Betrachtung der Musik als nützlich erweisen, da Text und Musik eine untrennbare Einheit bilden.

Wir kennen nur die Auffassung Enescus über die Oper als Gattung, in der er eine leicht zugängliche Musik, für die das Libretto nur Vorwand ist, ablehnt. Seine Bemühungen ein anspruchsvolles Thema zu finden haben wir schon erwähnt und in diesem Sinne seine Zusammenarbeit mit einem Librettisten, der Dichter und zugleich Dramatiker ist. Bei der musikalischen Umsetzung verfolgt der Komponist weiterhin die Ausgestaltung und Akzentuierung einer Idee. Die außergewöhnliche Qualität der Musik passt sich dem dramatischen Aufbau perfekt an. Sie stört den Ablauf der Handlung nicht, ist ihm vielmehr ebenbürtig und gestaltet das Geschehen aktiv mit. Einer schon existierenden Tradition folgend, die Arien – die den kontinuierlichen Fluss beeinträchtigen könnten – durch Rezitative zu ersetzen, hat den Vorzug, dass jedem Wort im Text die ihm gebührende Bedeutung zukommt. Diese Änderung wird jedoch ausgeglichen durch Leitmotive, musikalische Symbole, die dem Reichtum an musikalischem Material melodische Einheit verleihen und so, funktionell eingesetzt, zum Verlauf und zur dramatischen Ausdrucksweise beitragen. Daraus ergibt sich auch die bedeutende Rolle des Orchesters, das die Handlung nicht nur mitträgt oder begleitet, sondern aktiv zum dramatischen Prozess beiträgt. In Übereinstimmung mit stilistischen Charakteristika der Oper, die Enescu auch in anderen Werken verwendet, werden unterschiedlichste Ausdrucksmittel eingesetzt: Modale Diatonik und intensive Chromatik, Arten der Melodiebildung, die sich aus einer einfachen melodischen Zelle ergeben oder aus der Synthese vorangegangener Zellen, Zusammenklänge als senkrechtes Bild der tatsächlichen Melodie usw.

Die Herangehensweise Enescus an die Oper ist sowohl traditionell als auch modern und entspricht der Art, wie sich einige seiner Zeitgenossen mit ihr beschäftigen. In der Einleitung zur rumänischen Fassung der „lyrischen Tragödie" *Œdipe*[1] vertritt Emanoil Ciomac die Auffassung, dass Wagner bestrebt war, die Oper dadurch zu

1 Emanoil Ciomac, *Œdipe, lyrische Tragödie in vier Akten und sechs Bildern, Musik von George Enescu, Libretto Edmund Fleg, Rumänische Fassung und einleitende Worte*, in: *Muzica* 6, Nr. 8, Bukarest, August 1956, S. 33.

erneuern, dass er ein musikalisch-dramatisches Gleichgewicht herstellte und den Geist der antiken Tragödie wieder zu beleben versuchte, indem er die alten griechischen Legenden durch nordische ersetzt. Wagners Opern, komplex und individuell, boten mit Sicherheit einige Ausgangspunkte für Enescu, den wir als passionierten Bewunderer von dessen Musik kennen. Von ihm hat er das Prinzip der musikalisch-dramatischen Entwicklung übernommen, die sinfonische Wirkung des Orchesters, die Leitmotive, den Respekt der Musik vor dem Text. Im Unterschied zu Wagner verwendet Enescus Oper jedoch nicht dessen Dichte, um große Intensität zu erzielen. Dadurch nähert sie sich, auch durch das gewählte Thema, eher dem klassischen mediterranen Geist, der dem großzügigen, jedoch sehr ausgeglichenen und von Bescheidenheit geprägten Temperament Enescus entsprach. Jede Großspurigkeit war ihm fremd. Was Emile Vuillermoz bestätigt (auch wenn seine Bemerkungen sich auf die Orchestrierung beziehen und sehr allgemein gehalten sind): „Es gibt kein vorgefertigtes Muster, um die Orchestrierung in *Œdipe* einzuordnen. Hier sprechen die Instrumente eine seltsam direkte, offene Sprache, die der traditionellen Polyphonie nichts schuldig bleiben. Diese Sprache ist in den meisten Fällen diskret, leise, auch in den außergewöhnlichsten Situationen. Eine andere Überraschung für viele Zuschauer: In den ersten Szenen ist die Musik nicht diskursiv. Sie lehnt jede Art von Eloquenz ab.“[2]

Neue Elemente werden nicht nur in den Aufbau, sondern auch in den Mitteln, die zum Aufbau verwendet werden, eingeführt. Enescu verwendet nicht die von Wagner entwickelte „Unendliche Melodie“, die selbst-generierend ist, im Einklang mit der poetischen Aussage steht und dem Zweck dient, die Verse hervorzuheben. Ebenso wie Debussy neigt er zum Rezitativ; jedoch anders als bei jenem nicht nur zum geflüsterten Rezitativ, sondern weit vielfältiger: Beginnend mit großen klanglichen und zeitlichen Räumen bis hin zu kurzen, einschneidenden Einwürfen; damit hat Enescu eine Form des Ausdrucks erreicht, die er nicht mehr überschreiten konnte – der Komponist selber hat nie eine zweite Oper geschrieben, obwohl der Gedanke ihn beschäftigte; bezüglich dieses neuen Aspekts in der Gestaltung des Rezitativs, sind auch die Rezitative in Debussys *Pelléas et Melisande* sowie den Opern von Alban Berg und Arnold Schönberg zu erwähnen.

Im Unterschied zu Wagner misst Enescu dem Chor eine größere und aktivere Rolle zu. Neben dem Orchester nimmt der Chor an der dramatischen Entwicklung teil, nicht nur als Kommentator, sondern als eine kollektiv agierende Person. Diese Doppelrolle des Chors verbindet die antike Tradition (der Chor als Kommentator des Geschehens) mit neueren Traditionen (der Chor als kollektive Person). So erkennen wir – wie zuvor bei der Anwendung des Rezitativs – Enescus Nähe zur Tradition Mussorgskis.

2 Emile Vuillermoz, *Œdipe à l'Opéra*, in: *Candide*, Paris, 19. März 1936.

Dies bestätigt eine Äußerung über Enescu, die seine Arbeiten neben die seiner bedeutendsten Zeitgenossen stellt. Henry Prunières schrieb in seiner Chronik über die musikalische Tragödie *Antigone* von Honegger, die auf Jean Cocteaus Bearbeitung der Tragödie von Sophokles basiert: „Dieses tragische Sujet passte wunderbar zu dem dunklen und passionierten Temperament von Honegger. Er hat es mit Souverenität und Macht eines Sophokles würdig, behandelt. Andererseits müsste man auf der neuen musikalischen Konzeption verweilen. Seit einigen Jahren haben alle Komponisten, die sich mit der Problematik des lyrischen Dramas auseinandergesetzt haben, Modelle dafür in der Vergangenheit oder in der Gegenwart gesucht. Ravel tendierte zum Musical, Strawinsky ließ sich nacheinander von Tschaikowsky und Händel inspirieren. In diesem Fall haben wir es mit einer Oper zu tun, die eine absolute Homogenität zeigt ohne jegliche Form von Einmischungen fremder Stile".[3] Und weiter: „[…] wieder basiert das Drama auf einer lyrischen Deklamation. Es ist merkwürdig zu verfolgen, wie seit Jahrhunderten die Präferenz für eine rezitativische Musik mit der reinen Melodie alternierte. Noch vor einigen Jahren war das Rezitativ verpönt. Das Sujet hatte keine Bedeutung mehr, das einzige, was wichtig war, war, vokale Formen zu kreieren. Honegger kehrt zur guten französischen Tradition der Tragödie in der Musik zurück. […] Das Rezitativ bei Honegger ist immer melodisch und basiert immer auf den Akzenten der Sprache. Bis dahin gab es eine Bevorzugung stimmhafter Vokale; Honneger akzentuiert aber auch die Anschlagskonsonanten. Bei der Betrachtung der Partitur staunt man hierüber, aber beim Hören bemerken wir, dass diese Prosodie nichts Kurioses hat; sie erlaubt die differenzierte Wahrnehmung aller Worte und gibt mit großer Genauigkeit die Nuancen der Deklamation wieder. Dieser Gesang, der aus einem extrem melodischen Rezitativ mit wenigen gehaltenen oder wiederholten Tönen besteht, ist mit sehr einfachen und markanten melodischen Linien versehen und mit nichts anderem zu vergleichen. Dieses Rezitativ ist im sinfonischen Kontext konzipiert und wird nicht als Fremdkörper aufgefasst. Die Stimme ist das wichtigste Instrument, aber ihre Rolle in der orchestralen Besetzung wird beibehalten."[4] Über dasselbe Werke lesen wir in einem Artikel von Léo Melitz: „Nichts könnte mehr Bedeutung haben als die Tatsache, dass zwei der wichtigsten Repräsentanten der modernen Musik, Strawinsky und Honegger, fast gleichzeitig und unabhängig voneinander zu den Dramen von Sophokles greifen, um zu demonstrieren, wie gut sich das antike griechische Theater auf unsere aktuelle Sensibilität anpassen lässt."[5] Und weiter: „Honegger schrieb in einem Brief […] (25. Juni 1927): ‚Jeder konnte in der Partitur sehen, dass ich eine Prosodie berücksichtigt habe, die sich so nah wie möglich an die so plastische Melodie des französischen Wortes anpasst und dadurch die Deklamation bei mir

3 Henry Prounières, *Antigone, tragédie musicale d'Arthur Honegger et Jean Cocteau au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles*, in: *La Revue musicale* 9/4, Paris, Februar 1928, S. 58.

4 Ebda., S. 59.

5 Léo Melitz, *L'Antigone d'Arthur Honegger*, in: *La Revue musicale* 8/11, Paris, Oktober 1927, S. 242.

eine besondere Physiognomie gewinnt, die anders ist als das, was im Bereich des musikalischen Dramas zu finden ist.'"[6] Wenn wir versuchen, Enescus Grundlagen und seine Bezugspunkte zu ermitteln, ist es wichtig zu verstehen, welche Position Enescu zu Tradition und Geschichte in dieser evolutionären Kette einnimmt.

Selbst in der Wahl des Themas erlag Enescu nicht den Verlockungen eines formalen Spiels. Er fühlte sich von der tief humanen Botschaft angezogen, die er mittels seiner Vertonung seinen Mitbürgern zu vermitteln versuchte. Das beeinflusste seine Haltung gegenüber der Musik, der Komponist war ein Vertreter der Musik seiner Zeit.

Strawinsky zum Beispiel hat in seiner Oratorium-Oper *Oedipus-Rex* den klassischen Geist heraufbeschwört indem er einen lateinischen Text verwendet und in eine einfache „fast primitive Musik" umsetzt: „Sie ist genau, lapidar, dicht und beschränkt sich auf eine Ökonomie der Mittel".[7] Niemand jedoch kann sich seiner Zeit entziehen und obwohl „[…] der erste Eindruck eine Rückkehr zum unpersönlichen, längst überholten musikalischen Klassizismus erweckt, erkennt man bei näherem Hinhören in jedem Takt dieser Oper den Komponisten, dessen genaue und kraftvolle Ausdrucksweise keine Zweifel und keine Mehrdeutigkeit aufkommen lässt".[8]

Um so mehr ist das in Enescus Werk zu beobachten, bei dem das Zeitgenössische nicht ein indirektes Ergebnis ist, sondern die Folge einer bewussten Haltung: „Ich habe mich entschieden, die altgriechischen Modi zu ignorieren, meiner Meinung nach ist nichts langweiliger als die Abbildung einer Epoche und ihre historische Rekonstruktion.[9] Ödipus ist ein zeitloser, universeller Held, und es gibt die Möglichkeit, sein Drama in eine zeitgenössische Sprache umzusetzen. Deshalb habe ich diese Option genutzt, für ihn die Errungenschaften der modernen Musik einzusetzen."[10]

Die Aktualität von Enescus Botschaft besteht also in der Umsetzung einer allgemein gültigen Idee mittels einer Sprache, die sowohl an Errungenschaften der universellen Musik als auch an die Tradition seiner Heimat angelehnt ist. Als Veranschaulichung der Umsetzung von Enescus künstlerischem Credo in die Partitur wird eine detaillierte Analyse des Werks im Geiste des weiter oben Angeführten erfolgen. In diesem Sinne sind die verwendeten Modi einer der aussagefähigsten Aspekte.

---

6 Ebda., S. 244.

7 Arthur Lourié, *Oedipus-Rex*, in: *La Revue musicale* 8/8, Paris, Juni 1927, S. 246.

8 Ebda., S. 251.

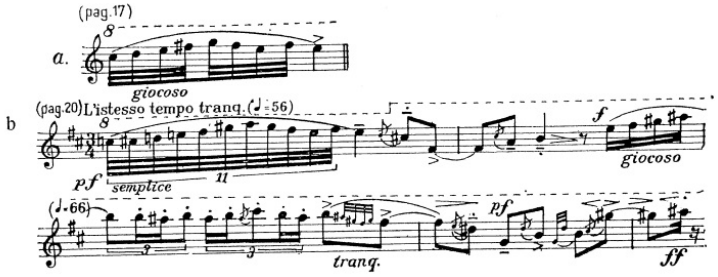
9 Interessant ist, diese Haltung mit der – identischen – Honeggers zu vergleichen: „Arthur komponiert einige Takte für Harfe und Oboe oder Englischhorn, die sehr ‚griechisch' klingen, ohne dass er das gewollt hätte", schreibt André George in seiner Arbeit *Arthur Honegger*, Paris, 1926, S. 99.

10 „Oedipe est un personnage de tous les temps, universel, et l'on peut donc traduire son drame en langage moderne. Aussi ne me privai-je pas d'user pour lui des conquétes de la musique contemporaine" (Gavoty, *Les Souvenirs*, 1955, S. 146).

Modi

In den Werken Enescus ist die Welt der Modi reich vertreten. In dieser Welt der Modi sind einige allgemeine historische Wurzeln von Bedeutung, die eine Übernahme und Weitergabe der antiken griechischen Modi in die Gesänge unserer traditionellen Musik ermöglicht haben. Diese Übernahme der griechischen Modi in die Folklore, die dort in Form lebendigen alten Materials fortgelebt haben, hat eine musikarchäologische Rekonstruktion ausgeschlossen, die Enescu ohnehin abgelehnt hat. Die Verwendung von Modi wurde zu einem Charakteristikum seines kompositorischen Stils und findet auch als dramatisches Element – im Sinne eines Kolorits – Verwendung. Die Vielzahl der Modi und ihrer vielfältigen Kombinationsmöglichkeiten eröffneten den Komponisten zahlreiche Anwendungen mit subtilsten Nuancen im Kontext eines einheitlichen Systems.

Diatonische Modi. Die angewandten Modi besitzen prägnante Charakteristika. Enescu hat eine Präferenz für den lydischen und hyperlydischen Modus, die in der alten griechischen Musik[11] eine aulos-artige Funktion haben.

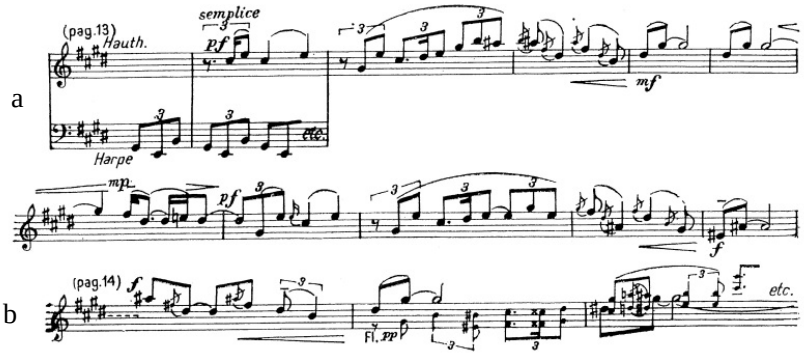


Bsp. 204

Unter Berücksichtigung dieser Tradition wird die Anwesenheit der Schäfer von der Flöte bezeichnet. Dabei entsteht eine ähnliche poetische Evokation wie bei Ravel in der Suite aus *Daphnis et Chloé*. Der Tanz der Schäfer basiert auf demselben Modus. Das charakteristische Intervall determiniert dessen Erscheinen, und diese übermäßige Quarte wiederholt sich in vielen wichtigen Momenten des Werks, besonders in den Leitmotiven. Die dorische Sexte (gr. 6) hellt den Mollcharakter auf und wird für Melodien mit festlichem Charakter verwendet. Wenn vom phrygischen Modus die Rede ist, dessen Ethos die alten Griechen als bacchus-artig bezeichneten[12], ergänzt unsere moderne Wahrnehmung diese ursprüngliche Bedeutung mit einer gewissen Ruhe und leichten Melancholie, wie sie am Anfang des I. Aktes[13] (Bsp. 205 a) vorliegt oder besonders in dem Chor der Korinther des II. Aktes in der

11 Théodore Reinach, *La musique grecque*, Paris 1926, S. 46.
12 Ebda.
13 In diesem Fall ist die Erhöhung der sechsten Stufe auch als Modulationsmittel zu verstehen.

Begleitung und dem Orgelpunkt auf E, das auch als Finalis bzw. Gravitationszentrum wirkt (Bsp. 206).

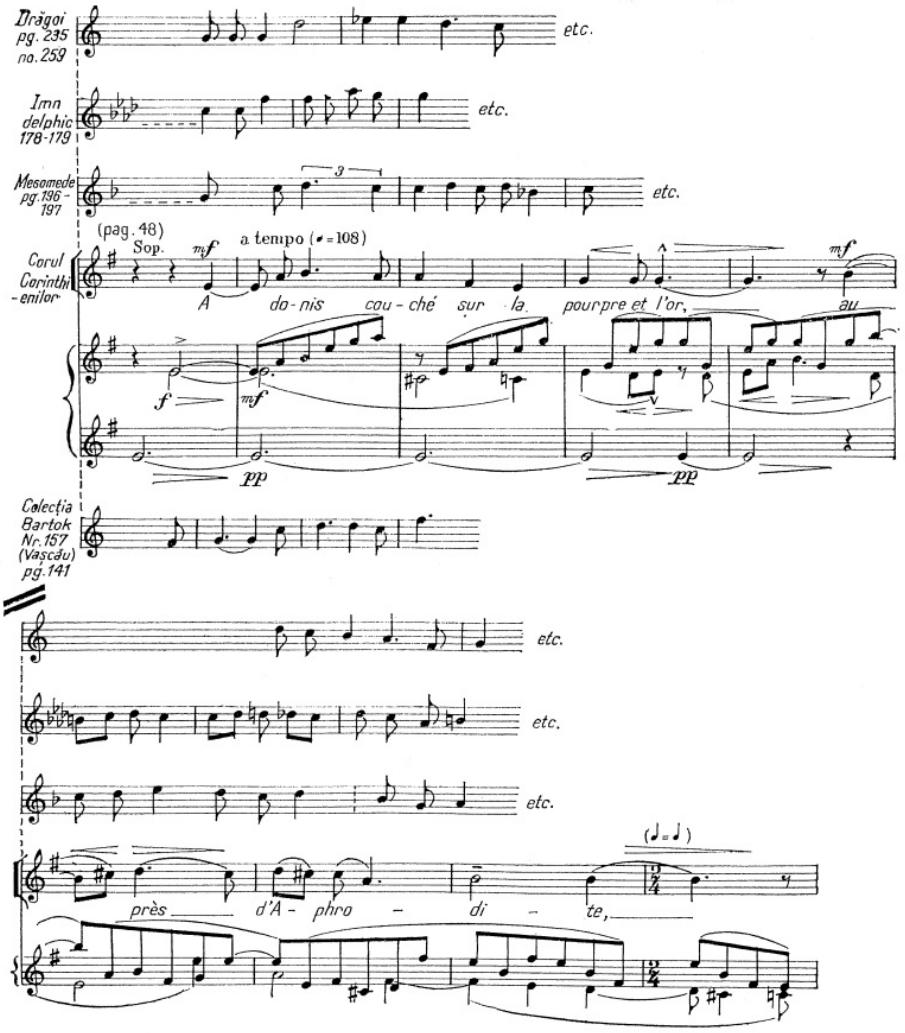


Bsp. 205

Wenn man die wenigen erhaltenen Fragmente der alten griechischen Musik untersucht, stellt man einige melodische Analogien fest – auch wenn die Modi nicht immer übereinstimmen. Im oben genannten Chor der Korinther finden wir Ähnlichkeiten mit Fragmenten aus dem *Hymnus an die Sonne* von Mesomede aus Kreta (um 130 n. Chr.)[14] und besonders in Fragmenten des ersten delphischen Hymnus von Apollo eines anonymen Komponisten aus Athen (138 v. Chr.). Analogien finden wir auch zu Beispielen aus der traditionellen Musik Rumäniens, z. B. eine *Colinda* aus der Sabin Drăgoi Sammlung (Bsp. 206).[15]

14 Alle griechischen Beispiele stammen aus dem Buch von Reinach, *La musique grecque*, 1926.

15 Sabin V. Drăgoi, *Colindul* Nr. 259, in: *303 Colinde mit Text und Melodie*, Craiova 1925, S. 235.

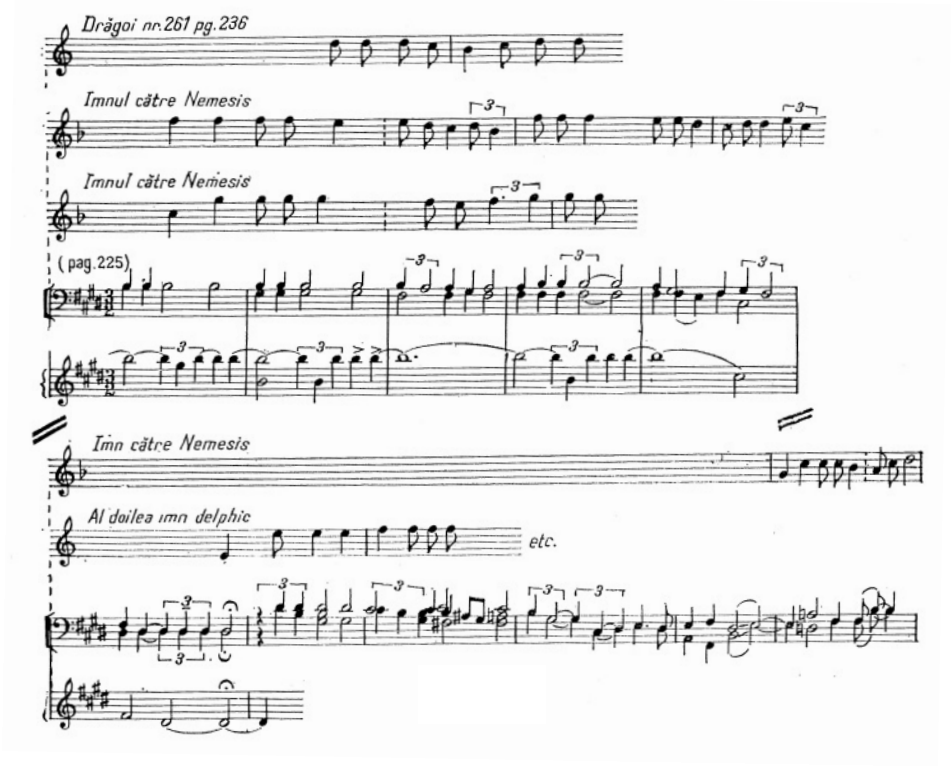


Bsp. 206

Diese Aussage über die Analogien mit Sicherheit zu treffen ist nicht möglich. Denn ein Musikwissenschaftler kann sich dem kreativen Prozess eines Komponisten immer nur approximativ nähern.

Auch wenn es motivische Übereinstimmungen gibt, ist es sehr wahrscheinlich, dass Enescu die oben genannten Fragmente nicht als Zitate angewandt hat. Enescu schöpfte aus dem kreativen Potenzial und der Lebendigkeit der identifizierten Fragmente und assimilierte sie: ein Merkmal seines Stils und eine einheitliche Konstante in seinem Werk.

Diese Beobachtungen können wir auch in anderen modalen Passagen aus *Œdipe* machen, z. B. bei dem Chor der alten Athener aus dem IV. Akt.



Bsp. 207

Die Entwicklung vor dem Erklingen dieses Chores, stabilisiert das Tonzentrum auf E und evoziert einen ionischen Modus (das H, mit dem das Orchester den Chor untermalt, kann als Orgelpunkt auf der Quinte interpretiert werden).[16]

Wir haben es mit einem Beispiel zu tun, in der die Töne einer einfachen Dur-Skala so anzuordnen wären, dass die tonalen Kriterien aus der melodischen Struktur verschwinden. Auch in diesem Fall zeigt die melodische Struktur einige Analogien mit Fragmenten erhaltener griechischer Hymnen. Frappierend sind die Oktavsprünge und die Wiederholung dieser hohen Töne in dem 2. delphischen Hymnus von Apollo,

16 Die Offensichtlichkeit des ionischen bzw. lydischen Modus bestätigt einen tiefgreifenden und ursprünglichen archaischen Charakter des Ausdrucks. Aristoteles schätzt diesen Modus als „dezent und lehrreich" (Théodore Reinach, *La musique grecque*, 1926, S. 46). Die griechischen Ästhetiker sprechen im Allgemeinen über diese diatonischen Modi als „bestimmt, ruhig und einfach" (Ebda., S. 16). Deswegen markiert die Anwendung dieser noblen Melodie am Anfang und dann auch während des IV. Aktes eine Stufe in Richtung des leuchtenden Finales.

komponiert von Limenios, dem Sohn von Thonis (ca. 128 v. Chr.), und im Hymnus *Nemesis* von Mesomede aus Kreta. Gleichzeitig findet man in dem Anfang der *Colinda* Nr. 261 (S. 236) aus der genannten Sammlung von Sabin Drăgoi dieselbe Tonfolge und eine ähnliche melodische Kontur – dazu im selben Modus. Die Form der Klausel, basierend auf Quartintervallen, ist identisch mit dem Ende eines Teils vom *Nemesis-Hymnus*. Es kommt nicht in Frage, dass man hier von einer mechanischen Übernahme spricht (umso mehr, da dieser Hymnus noch älter ist). Es geht um die Übernahme und Überarbeitung eines expressiven Elements – identisch oder ähnlich in Zeit und Raum sowie verschiedenen Genres – und den Erhalt einer ursprünglichen allgemeinen Aussage, die aber bereichert erscheinen im Sinn des Kontextes, in den sie integriert sind. An dieser Stelle ist es interessant, ein anderes Beispiel aus *Œdipe* zu erwähnen: Der Hohepriester im I. Akt. Die gleiche Abfolge von Quarten (mit Ausgangspunkten im Abstand von Sekunden) rufen Ruhe und noblen Ausdruck hervor, insbesondere auch im Chor der Alten. Hier haben wir andere stilistische und expressive Ausdrucksweisen, die im II. Akt zu abrupteren Verkettungen von Quarten führen.

Zum Vergleich der historischen Blickwinkel (Musik der Antike – Enescu) können wir zusätzlich räumliche und gattungsspezifische Faktoren hinzuziehen. Offensichtlich sind die Parallelen zu Fragmenten aus der Oper *Wozzeck* von Berg und mit dem Volkslied, das im Bsp. 208 angegeben ist.

Zu sehen ist auch ein traditioneller Gesang aus Vaşcău.[17] In diesem zeigt sich die gleiche Abfolge von Quarten im Abstand von kleinen Sekunden, mit der Besonderheit der Umkehrung einer der beiden (die eine charakteristische Formel dieser Musik darstellt). Dieses Beispiel kann auch angewandt werden auf den Chor der Korinther: Es gibt Analogien hinsichtlich der Quarte als Anfang der Melodie (siehe auch Bsp. 206).

Nicht unwichtig sind die Analyse und der Vergleich einiger melodischer Fragmente und Intervallbeziehungen aus jenem Kapitel, das sich mit den Modi beschäftigt. Die Modi dürfen nicht als abstrakte Skalen wahrgenommen werden, sondern müssen immer in Bezug zu ihrem melodischen Potenzial betrachtet werden. Dies ist der entscheidende Faktor, der bei gleichen Tonskalen in Zeit und Raum Unterschiede in Ausdruck hervorruft: Der entscheidende Faktor, der das musiktheoretisch organisierte Material in einen lebendigen Organismus überführt.

Begrenzen wir aber das modale Konzept von Enescu nicht nur auf einige dynamische Modi, die auf sieben Stufen aufgebaut sind. In seiner Musik existiert ein Reichtum von Anwendungsmöglichkeiten, der von kleinen Einheiten modaler Ele-

17 Béla Bartók, *Cântece populare româneşti din Comitatul Bihor* (*Culegeri şi studii din viaţa poporului român*), [*Traditionelle rumänische Gesänge aus der Region Bihor* (*Sammlungen und Studien aus dem Leben des rumänischen Volkes*)] Bd. XIV, *Cântecul* Nr. 157, Bukarest 1913, S. 141.

mente bis zur Kombination von Fragmenten oder ganzer Modi reicht und auch von ihm selbst erdachte Skalen einschließt.

Das chromatische Konzept

Bezüglich dieses Aspekts sollten wir nicht den starken Einfluss der Musik Wagners vergessen, der nach Enescus eigener Aussage den Keim der Chromatik in sein Blut gesetzt hat. Doch ist Enescu darüber nicht zum Epigonen geworden. Bei Enescu ist der chromatische Reichtum nicht ausschließlich dem tonal-harmonischen System verhaftet geblieben. Die Partituren Enescus geben uns nicht das Gefühl einer Übersättigung und Auflösung von Tonalität. Die logische Anwendung der Chromatik im Kontrast zur Welt der Diatonik oder in Verschmelzung mit dieser spielt eine funktionale Rolle, die umso mehr in Erscheinung tritt, je mehr sie mit der Dramaturgie des Geschehens verbunden ist. Auf dem modal-diatonischen System (ohne chromatische Tonschritte) basieren besonders diejenigen Szenen, die einen einführenden oder erklärenden Charakter haben, in denen man noch nicht das Dramatische erkennt: z. B. der Anfang des I. Aktes oder das Prélude des II. Aktes, Momente der In-Sich-Gekehrtheit oder Entspannung wie der Chor der Korinther im II. Akt oder das Evozieren von Korinth im III. Akt sowie zum großen Teil die Musik des letzten Aktes, der einen versöhnlichen Abschluss mit erhabener Bedeutung zum Ausdruck bringt. Das chromatische System erscheint manchmal wie ein Hilfsmittel, um die Diatonik zu entwickeln, eine Art Durchführungsprozess, eine Dynamisierung (z. B. die immer stärker ausufernde Erscheinung des 1. Themas des I. Aktes, die man später analysieren wird, siehe Bsp. 205). Manchmal erscheint dieses chromatische System als Kontrast zum diatonischen, um die dramatische Situation besser zum Ausdruck zu bringen. So wird die Unruhe Ödipus' im II. Akt charakterisiert (und allgemein im ganzen Werk) im Gegensatz zur diatonischen Klarheit des Chors der Korinther oder des gewaltsamen Einsatzes Kreons im letzten Akt als Kontrast zu der Tiefe und Nüchternheit des Finales. (Das lyrische Moment bei der Evokation Korinths erzeugt einen wirkungsvollen Gegensatz zu der Spannung des dritten Aktes.)

Enescu benutzt Chromatik, um Momente des Grauens und tragische Szenen zu charakterisieren: im I. Akt beim Erscheinen Tirésias, in fast allen Rezitativen von Ödipus, fast durchgängig im III. Akt. Darüber hinaus besitzt das chromatische System auch eine beschreibende Funktion, eine Klangebene, um eine besondere Atmosphäre zu suggerieren, z. B. den Klang des Windes im II. Akt, 2. Bild, oder den Tod der Sphinx aus dem gleichen Akt, dritte Szene. Die Anwendung der Chromatik ist nicht auf eine onomatopoetische Funktion begrenzt. Obwohl die auf- und abwärts verlaufenden chromatischen Passagen den Wind und die Atmosphäre vor dem Sturm (als Vorbereitung auf die Szene, in der Laios getötet wird) suggerieren, besitzen sie auch eine davon unabhängige Funktion; deswegen begegnen wir einem solchen Strukturtyp auch in einem kammermusikalischen Stück wie der 3. *Sonate*

für Klavier und Violine.[18] Obwohl es die gleiche Ausdruckskraft besitzt, hat es nichts mit einem Programm zu tun.

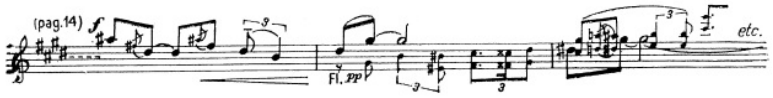
Wie die Chromatik im Allgemeinen so sind auch die chromatischen Wendungen, die Atmosphäre suggerieren, in einfachen Tonleitern, in Intervallen (wie Sekunde oder Quinte) oder in parallelen Mehrklängen allen postromantischen Komponisten gemein. Im I. Akt der Oper *Wozzeck* etwa erlangt die absteigende Chromatik, die von vier Flöten im Unisono gespielt wird, fast thematische Bedeutung. Diese Chromatik trägt nicht nur dazu bei, den Wind hervorzuheben, von dem im Text die Rede ist, sondern dient auch als klangliche Unterstützung der fast hysterischen Unruhe und des Lachens und der Anmerkungen des Hauptmanns. In den Überlappungen von horizontalen und vertikalen Klangebenen kommen gleichzeitig alle chromatischen Schritte zum Vorschein, die die Todesszene von Wozzeck in der befremdlichen Atmosphäre des Waldes beherrschen. Auch in der Oper *Œdipe* wird der Höhepunkt der dramatischen Ereignisse (III. Akt) durch eine ähnliche Dichte der Chromatik erzeugt. Aber im Unterschied zu Berg erzeugt Enescu diese chromatische Dichte nicht nur durch die vertikale und horizontale Anwendung der chromatischen Skalen, sondern auch mit chromatischen Motiven im Abstand von kleinen Sekunden (Bsp. 255).

Eine getrennte Analyse dieser zwei Systeme – diatonisch-modal und chromatisch – ist notwendig. Der Stil von Enescu beinhaltet diese beiden Systeme wie zwei unabhängige Kategorien; noch wichtiger scheint uns, die Formen von Synthese zu untersuchen, in denen die komplexe Denkweise des Komponisten es geschafft hat, sie organisch zu verschmelzen, so dass die „Bezeichnung“ mit einem der beiden oben genannten Termini nicht mehr angebracht erscheint. Denn obwohl diatonisch in der Essenz, existieren ebenso Modi mit vielen Stufen oder mit Konglomeraten von Tönen, die im Abstand kleiner Sekunden erscheinen wie diejenigen, die im III. Akt vorwiegend vorhanden sind. Das wurde nur durch eine sehr weite Auslegung der Chromatik ermöglicht. Darüber hinaus können wir diese Modi auffassen als eigene Form einer partialen Organisierung von Chromatik, ausgehend von dem Modell, welches wir in den Modi der traditionellen Musik finden. Diese Interferenz zwischen diatonischem und chromatischem Denken äußert sich auch in der Tendenz der „Diatonisierung“ einiger Abschnitte präserieller Art, die dem chromatischen Konzept verbunden sind. Das ist ein Beispiel für die kreative Anwendung einiger Systeme, deren theoretisch-abstraktes Substrat gelöscht und dessen expressives Potenzial genutzt wird. Verfolgen wir, wie und bis zu welchem Grad diese beiden Systeme in Enescus Stil kombiniert werden können.

Selbstverständlich können wir z. B. von einem diatonisch-modalen System sprechen. Gerade in dem Moment, wo es erscheint, kommt die Chromatik hinzu, um das

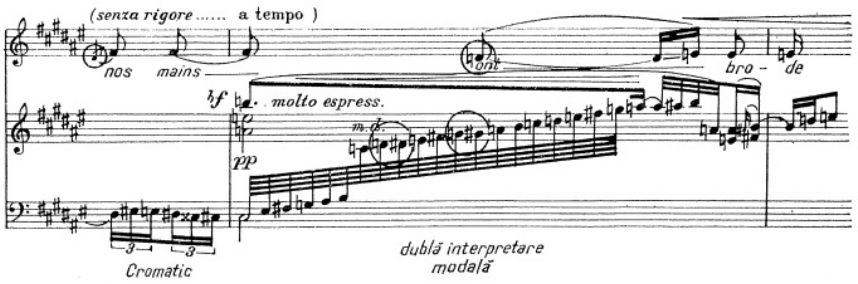
18 Diese Korrespondenz wurde auch von Tudor Ciortea in seiner Analyse bemerkt: Tudor Ciortea, *Sonata a 3-a pentru vioară şi pian de George Enescu*, in: *Muzica 5*, Bukarest 1955, S. 37.

eigentlich diatonisch-modale System hervorzuheben. In diesem Sinne bietet uns das erste Thema des I. Aktes, das stark diatonisch ausgeprägt ist, in seinem Prozess der Verarbeitung Beispiele herkömmlicher Chromatisierung.

b 

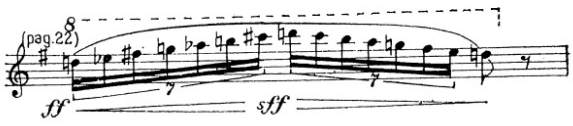
(Bsp. 205 b) (von den Hrsg. zum besseren Verständnis nochmals abgebildet)

Die Organisation des chromatischen Komplexes. Die Modi diatonischer Art mit zahlreichen Zusatzstufen. Die Bereicherung des musikalischen Materials führt, während das Geschehen eines Aktes fortgesetzt wird, zu folgenden Skalen:



Bsp. 209

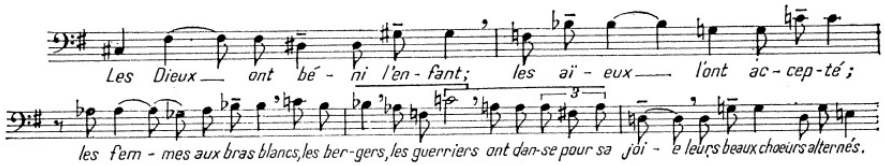
Hier ist die Abfolge D–Dis oder G–Gis weniger als chromatische Einfärbung zu verstehen als eine zweifache Ausprägung derselben Stufe, die hier das Resultat einer Gleichzeitigkeit von Dur und Moll ist, die Enescu von der Volksmusiktradition geerbt hat. Bestätigung bringt uns die Melodie einer „thebanischen Frau“ (zu dem dieses Fragment ein kontrapunktisches Moment bildet), in der die Doppelerscheinung von D und Dis nicht mehr im melodischen Kontext als Abfolge zu finden ist und somit jede Form chromatischer Interpretation ausschließt. Unmittelbar nach dem Leitmotiv, das den „Aufmarsch“ der thebanischen Kämpfer und das Geräusch der Pfeile ankündigt, bringen die nachfolgenden Takte erneut das Signal – aber diesmal stärker –, das einige Seiten vorher die Ankunft der Schäfer bei den Festlichkeiten in Laios’ Palast bezeichnete.



Bsp. 210

Durch die übermäßige Sekunde, die hier zu finden ist, könnte man die Skala als chromatischen Modus bezeichnen; denn auch in der traditionellen Musik nennt man solche Skalen chromatische Modi. (Der Begriff chromatisch ist in diesem Kontext unangebracht, da jeder Ton zur Skala gehört.) Umso mehr scheint das offensichtlich zu sein, wenn wir diese Skalen vergleichen mit den folgenden Skalen, die eindeutig chromatische Tonskalen sind, wie sie bei Enescu immer als Kontrapunkt zu der Hauptstimme erscheinen. Die Entwicklung des modalen Konzepts beinhaltet eine weitreichenden Anwendung einer flexiblen Form von Diatonik. Das dadurch entstehende System wird allmählich durch zusätzliche Stufen (Chromatik) bereichert. Die oben genannten Beispiele haben das gezeigt.

Eine andere Vorgehensweise der Organisation: die melodische Modulation. Nicht immer kann ein einziges System oder eine einzige Skala den Reichtum einer Melodie mit großem Atembogen gewährleisten, um eine größere Menge verschiedener Töne zu fassen. Die melodische Modulation (eine Erinnerung an die Metabole der alten griechischen Musik?) ist eine große Hilfe in diesem Sinne: Fragmente verschiedener Skalen treten zueinander, um sich später zu vereinen und in ein und derselben Melodie zu vervollständigen. Der entstehende Gesamteindruck ist der einer Einheit, hervorgerufen durch gemeinsame Zonen zwischen den Melodien, die zu verschiedenen Modi oder Tonarten gehören. Die Verschmelzung findet unmerklich statt, wobei die Grenzen zwischen den verschiedenen Einheiten verlöschen. Beispielhaft ist die Melodie des Hohepriesters aus dem I. Akt.



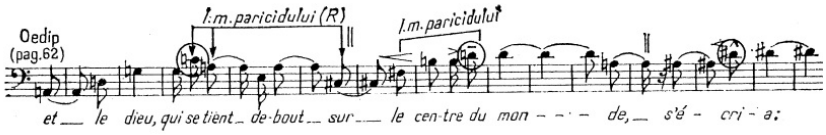
Bsp. 211

Die melodische Einheit verwendet 11 der 12 Töne der Tonleiter (das H fehlt)[19], und die Überleitung vom Tonzentrum Cis zum Tonzentrum E, auf dem die Melodie endet, wird allmählich vollzogen und verläuft über andere Tonzentren und gemeinsame Zonen. Die einzige abrupte Schnittstelle findet man im vierten Takt des Beispiels zwischen f-Moll und d-mixolydisch, wobei der einzige gemeinsame Ton in diesem Fall C ist. Das ist wahrscheinlich auch der Grund dafür, dass gerade dieser Ton eine längere Dauer hat, als ob er sich Zeit nähme, um seine doppelte Zugehörigkeit zu manifestieren; die nächsten Töne A und Fis, die eine erhellende Funktion im Gegensatz zum As und F besitzen, korrespondieren in der Partitur mit den Ab-

19 Wir weisen darauf hin, auch in der Harmonie gibt es eine Konsequenz in der Verwendung des chromatischen Komplexes, die auch alle 11 von den 12 Tönen außer H verwendet.

schnitten der Ehrerbietung durch Tanz und Chöre anlässlich der Freude des königlichen Kindes.

Die aufsteigenden reinen Quarten bewirken einen feierlichen Charakter der Melodie. Und aus dem allmählich dosierten Reichtum der diatonisch umspielten Chromatik ergibt sich das Gefühl eines angenehmen Zustands und gleichzeitig der Ausgeglichenheit – der Atmosphäre des letzten Aktes sehr angemessen, wodurch das Wiederkehren dieser feierlichen und erhabenen Melodie perfekt gerechtfertigt wird. Vergleichen wir jetzt dieses Beispiel mit einer neuen Melodie, in der nach demselben Prinzip 10 von 12 Tönen verwendet werden – es fehlen F und Gis.

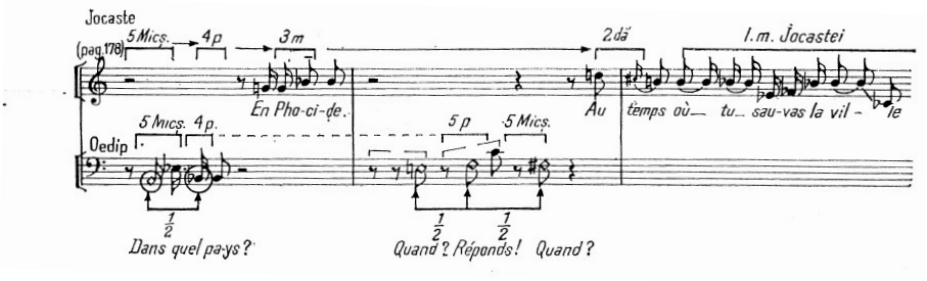


Bsp. 212

Die chromatische Komplexität korrespondiert mit der Spannung des Gesprächs zwischen Ödipus und Meropa, als der Held im II. Akt der Frau, die er für seine Mutter gehalten hat, seine Zweifel und Verzweiflung erklärt, die sich durch das Orakel des Apollo in seine Seele eingeschlichen haben. Dieser Szene folgen einige Seiten mit dichten chromatischen Tonleitern, die die Unruhe von Ödipus suggerieren, als *„der Lorbeer, in dessen Schatten der Altar stand, zu zittern begann und das Wasser von Kastalia aufhörte zu fließen ...“*. Durch seinen chromatischen Reichtum korrespondiert das obere Beispiel stilistisch mit diesem Augenblick, aber gibt ihn durch seine außergewöhnliche Kraft noch intensiver wieder und hebt es von dieser Ebene ab, wodurch es *„den Gott, der das Zentrum der Welt beherrscht*“, repräsentiert. Der Kontrast zum vorherigen Abschnitt wird durch die Bestimmtheit eines Ausdrucks realisiert, dem das Gefühl der Kraft innewohnt. Das führt zu einem Tausch: Anstelle der chromatischen Unruhe im Vorfeld, mit einem Orgelpunkt, auf dem sich die Quarten durch Überlappung erhöhen[20], wird der chromatische Komplex in drei diatonischen Einheiten strukturiert (die Verbindung zwischen den ersten beiden ist realisiert auf Basis der Umkehrung des Leitmotivs des Vatermordes). Nicht identisch von der Länge her, eilen diese Einheiten immer schneller zu ihrer Kulmination. Die Töne C – D – Dis sind dabei drei aufsteigende Tonschritte, die diesen Abschnitt dominieren. Aber das Gefühl der Kraft wird sehr überzeugend dadurch, dass sich die Reihenfolge mit Ausnahme von A und D nicht wiederholt. Dabei erfolgt eine beinahe serielle Anordnung: A – D – G – C – (A) – E – (A) Cis – Fis – H – (D) – (A) – A – Dis.

20 Man vergleiche diese Art der Fortschreitung mit der Abfolge des Rezitativs des Hohepriesters.

Präserielle Elemente[21] Übereinstimmungen mit Partien in den Werken von Alban Berg bestätigen die Existenz von Momenten praeserieller Technik, die – und das wird die Konsequenz der Konzeption bestätigen – der Komponist organisch in seinen Stil integriert, souverän anwendet und die sich dem musikalischen Ausdruck unterordnen. Diese Individualisierung der Töne finden wir im ganzen Werk – manchmal mit einem noch avancierteren Emanzipationsgrad, wie z. B. im Dialog, in dem Ödipus von Iokaste die fürchterliche Wahrheit zu erfahren beginnt. Der tragische Moment ist mit kurzen, einschneidenden Interventionen, in denen die Gruppen von Tönen nicht als Fragmente eines Modus erscheinen, sondern eher als Tronsone[22] (Klang-Ausschnitte), die zusammen eine aus 11 Tönen zusammengesetzte Skala ergeben könnte: A – Es – B – G – B – E – F – C – Fis – D – Cis – H; (das fehlende Gis findet man im Kontrapunkt des Orchesters).



Bsp. 213

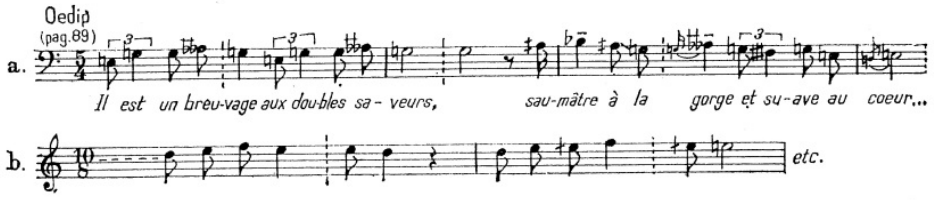
Diese musikalische Einheit endet (wir meinen nur bezüglich der Intervalle) mit einer approximativen Wiederkehr des Tronson von Ödipus, das im Leitmotiv Iokastes integriert ist (und dort fragmentiert präsentiert wird).

21 Bezüglich der vom 12-tönigen System suggerierten Arbeitsmethoden stellt Ştefan Niculescu im Artikel *Aspekte des Schaffens Enescus am Beispiel der Kammersinfonie* (*Studii de Muzicologie* Bd. I, Bukarest 1965, S. 270) fest: „Es ist bekannt, dass der Serialismus ein System ist, in dem alle Klangstrukturen eines Musikstückes aus einer gegebenen Intervall-Serie generiert werden. Das Zyklische bei Enescu tendiert dazu, die ganze melodische Konstruktion des Werkes aus einigen Elementen zu generieren. Diese aber – und das ist das persönliche Charakteristikum Enescus – integrieren einige gemeinsame Intervalle und dann bewahren oder entwickeln sie die anfänglichen Verhältnisse zwischen den Tönen, indem diese im Verlauf des Werkes modifiziert werden. Die Abfolge der Intervalle ist in diesem Fall nicht begrenzt auf die Intervalle der Grundreihe, und die Harmonie entfaltet sich frei und außerhalb der zyklischen Verhältnisse, basierend auf traditionellen Funktionsakkorden, aber stark erweitert. Der Praeserialismus Enescus manifestiert sich nur auf der thematischen Ebene und ist ein zusätzlicher Beleg dafür, dass das Spätwerk des Komponisten weiterhin den Vorrang der Melodie beibehält im Vergleich zu den anderen musikalischen Komponenten."

22 Man beachte die ähnliche intervallische Struktur der Tronsone von Ödipus sowie das Verhältnis der intervallischen Konstellation in der Abfolge der Tronsone von Ödipus und Iokaste.

Die Vierteltöne (Das antike enharmonische System). Aus dem Wunsch heraus, den Klanghorizont zu erweitern, führt Enescu in seiner Oper auch Vierteltöne ein. Obwohl es einige Übereinstimmungen mit der Enharmonik der griechischen Antike gibt, ist es keine direkte Übernahme, sondern wurde (wie die Modi) eher auf dem Weg unserer Folklore, in der diese Elemente überlebt haben, übernommen. Als ein Beweis hierfür kann die Tatsache dienen, dass Enescu diese auch in anderen Werken, z. B. in der 3. *Sonate* für Klavier und Violine „dans le caractère populaire roumain" verwendet hat. Ihre Anwendung erfolgt in zweierlei Hinsicht:

– einerseits im Sinne einer Ermöglichung einer neuen Nuancierung und melodischer Sensibilisierung, z. B. in der Melope des Ödipus: „Ich kenne ein Gift mit doppeltem Geschmack ..." (Bsp. 214 a), das wir hier zeigen, um es zu vergleichen mit einem Fragment aus der *Orestie* von Euripides (214 b):



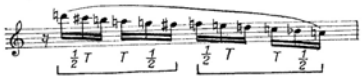
Bsp. 214

– andererseits im Sinne einer Annäherung an eine Melodie im Sprechgesang-Stil.[23]

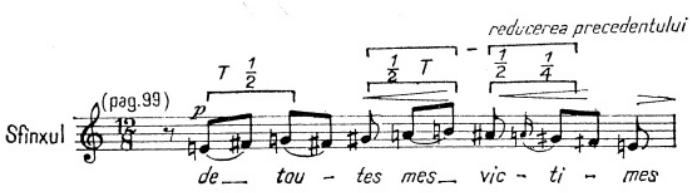
Die Folge: der parlando-rubato Stil. Als die Sphinx, gefangen in der Argumentation der entscheidenden Frage für Ödipus, eilig in den Rhythmus ihrer Antwort verfällt, wird in der Partitur dieselbe Melodie übernommen, nun mit erhöhter Spannung aufgrund der Verwendung von Vierteltönen, die dem Ausdruck der nervösen rhythmisierten Sprache entspricht:

23 Es ist die Rede von einer originellen und mäanderartigen Erscheinung des Modus, in dem große und kleine Sekunde alternieren.

Bsp. 216



Die Trichorde (Dreiergruppen) umfassen jeweils eine kleine Terz als Rahmenintervall und sind dabei abwechselnd zusammengesetzt und voneinander getrennt durch Untereinheiten von Halbton und Ganzton. Durch deren symmetrische Zusammensetzung erzeugt das Orchester zwei Modi, die sich fast vollständig ergänzen und 4 Halbtonschritte enthalten – ein weiteres Beispiel (neben den Modi im III. Akt, die in Beispiel 255 dargestellt sind), wie Enescu es schafft, in den dramatischsten Augenblicken höchste Formen der Synthese zwischen chromatischer und modaler musikalischer Denkweise zu erreichen (Bsp. 216).



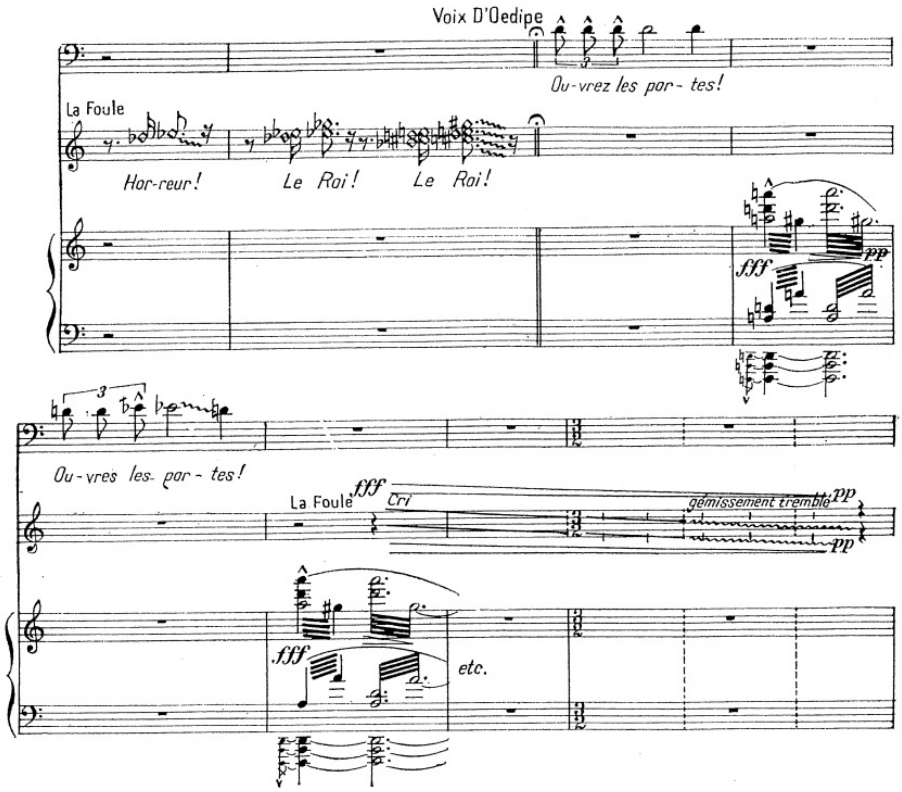
Bsp. 215

Enescu verwendet die Vierteltöne anders als in der gesprochenen Sprache der Antike, wo Akzente auf den Silben die melodische Kontur bis zu vierteltönigen Erhöhungen variierten.[24] Die Intensivierung des Übergangs vom Gesungenen zum Deklamatorischen in *Œdipe* führt zu noch intensiveren Sensibilisierungen wie Glissandi zwischen den Vierteltönen. So erreicht man eine Annäherung der Tonhöhe, die auch eine besondere Fähigkeit der vokalen Interpretation erfordert wie bei der Sprechstimme (incl. spezieller Notation). Über das Zeitgemäße der benutzen Ausdrucksmittel befragt, antwortete Enescu, dass er in der Benutzung von Vierteltönen sogar eine stilistische Antizipation sieht: „... ich habe vom Recht Gebrauch gemacht die Errungenschaften der zeitgenössischen Musik zu nutzen – sogar antizipiert – manchmal in den deklamierten Passagen – halb gesungen halb gesprochen – Vierteltöne benutzend, die auf wunderbare Weise spezielle Effekte ausdrücken“ ... „Eigentlich habe ich für *Œdipe* eine ganz andere Sprache erfunden als die in meinen Sinfonien benutzte. Ich habe besonders der Versuchung der Leichtigkeit widerstanden … und besonders auf Ausdruck und Stil geachtet, der meinem Charakter und dem meiner Figuren entspricht; ich hätte erwarten können, einige Überraschungen hervorzurufen, auch einige Enttäuschungen für diejenigen, die den Kult der theatralischen Konvention besaßen.“[25]

Die Entwicklung ästhetischer Konzepte berücksichtigt die Mittel per se nach ihrer expressiven Wirksamkeit und nicht nach deren Integration in mehr oder weniger abstrakte Normen. Deswegen stehen die Schreie, die rauen oder nasalen Klangfarben, das „vibrierte Stöhnen“ im Glissando, häufig in der Deklamation des dritten Aktes, ebenso wie die Explosion des Orchesters im Augenblick, als Ödipus erblindet, alle im Dienst der dramatischen Handlung; sie haben einen emotionsgeladenen Effekt und erhalten dadurch ästhetischen Wert.

24 Reinach, *La musique grecque*, S. 66.

25 Bei den Griechen existierte der Akzent der Intensität nicht; so verdoppelte sich die Aufgabe des Komponisten im Dienste des Textes: eine dienende Anpassung an den Rhythmus, weil Aussprache und Prosodie auf der Dauer der Silben basierten und weil eine melodische Unterordnung des musikalischen Charakters hervorgerufen wird vom Tonhöhenakzent der Sprache, mit dem jedes griechische Wort ausgestattet ist. Auch die ganz gewöhnliche Konversation in griechischer Sprache bekam dadurch den Charakter einer Melopoie.



Bsp. 217

Einen der wichtigsten Momente der Oper – die Szene der Sphinx: „Eine Szene, die vom poetischen Gesichtspunkt wahrhaft ausgezeichnet ist“[26] –, kommentiert Enescu: „Hier schreit Ödipus: Der Mensch – Der Mensch ist stärker als das Schicksal! – in dem Moment, in dem Ödipus das Rätsel der Sphinx durch seine Antwort löst, habe ich versucht, mit Hilfe der Musik einen Spannungszustand zu erzeugen, der fast nicht mehr zu ertragen ist. Die Sphinx spürt ihr baldiges Ende und schreit wie ein vom Jäger verfolgtes Wild. Ich musste den Schrei erfinden, ich musste mir etwas vorstellen, was man sich nicht vorstellen kann. Als ich, nachdem ich diese Szene geschrieben hatte, den Stift niederlegte, dachte ich, ich werde wahnsinnig ...“[27]

26 „La scène est vraiment superbe, poétiquement“, Gavoty, *Les Souvenirs*, S. 145.

27 „Alors Oedipe s’écrie: ‘L'homme, l'homme est plus fort que le destin!’ Au moment où Oedipe, devinant la réponse déjoue le piège que la Sphynge lui tendait, il m'a fallu, grâce à la musique, aller au-delà de ce que les mots suggèrent, créer un état de tension presque insupportable. La Sphynge sent sa fin prochaine et elle ulule, comme une bête épiée par le chasseur. J'ai dû inventer son cri, imaginer l'inimaginable. Quand j'ai posé la plume, après cette scène, j'ai cru que j'allais devenir fou.” (Ebda., S. 146)

Jetzt sind wir an der Stelle angekommen, an der wir verschiedene Aspekte dieses Werkes von Enescu rückblickend betrachten können und feststellen, dass deren Vielfalt nicht die stilistische Einheit stört, sondern eine Erweiterung der expressiven Sphäre erlaubt. Die Gewichtung dieser Aspekte erfolgte – wie mit Hilfe der Analyse belegt werden konnte – unter Berücksichtigung des dramatischen Geschehens mit verschiedenen Graden des emotionalen Gehalts. Auf der musikalischen Ebene ist in den meisten Fällen die Melodie das führende Element (im Sinne der intervallischen Verhältnisse auf der Horizontalen). Die Melodie befindet sich kontinuierlich in Abhängigkeit von allen anderen expressiven Mitteln im Hinblick auf ihr Verhältnis zur Welt der Modi, zur Diatonik, Chromatik und Enharmonik (im antiken Sinne), wie sie weiter oben analysiert wurden. Eine musikalische Skala generiert einen bestimmten melodischen Typus, – die Notwendigkeit, einen bestimmten Inhalt durch eine adäquate Melodie auszudrücken, determiniert das entsprechende (Kompositions-)System.

Die Melodie

Es ist also notwendig, sich mit der Melodie zu beschäftigen und ihrer Entstehung, ihrer Struktur und ihrer dramatischen Funktion sowie ihrer Verbindung mit den anderen Mitteln des Ausdrucks ein Kapitel zu widmen. Es ist interessant, unter diesem Aspekt den Anfang des I. Aktes zu verfolgen, den ich nicht ausgewählt habe, weil er sich unter musikalischen Gesichtspunkten heraushebt, sondern weil sich parallel mit dem Beginn der Handlung allmählich auch das musikalische Material kristallisiert. So haben wir die Möglichkeit, Stück für Stück die Genese und Entwicklung zu verfolgen.

I. Genese und Entwicklung: Querverbindungen zu anderen gestalterischen Mitteln

Dieser Prozess vollzieht sich mit zunehmender Komplexität, von der Vorstellung des Materials zu seiner Verarbeitung, von einem Schwerpunkt auf der Diatonik hin zu chromatischen Häufungen, von Motiven mit kleinen Intervallen zu Melodien mit weiter gespannten Bögen. Die Erweiterung der Intervalle bedeutet hier wie oft bei Enescu einen „Motor“ des musikalischen Verarbeitungsprozesses.

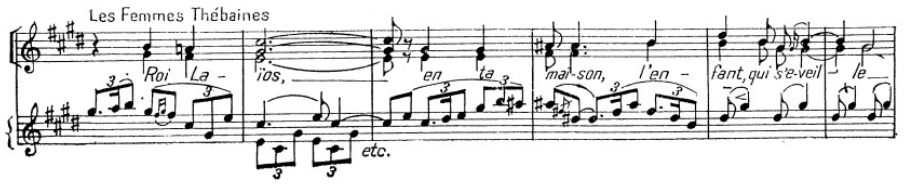
Ein gebrochenes Dreiklangs-Motiv in den Harfen führt uns in die ruhige, festliche Atmosphäre im Palast von Laios ein, wo er die Geburt seines Sohnes feiert.

Die charakteristische Formel der Sekunde plus Terz. Aus diesen drei Tönen, die die Oboe (semplice) intoniert und die auch als Begleitformel verwenden werden, entsteht das erste Thema. Dieser Entstehungsprozess beginnt mit einer Schrittbewegung, die die Intervalle der aufgebrochenen Begleitung aufnimmt und mit dem Intervall der Sekunde ergänzt. Diese Sekunde bestimmt die motivische Formel, die aus drei Tönen besteht (Terz und Sekunde, in den Beispielen mit X notiert) und die charakteristisch für den Stil Enescus ist.

In der Oper *Œdipe* ist diese motivische Formel sehr wichtig, sowohl durch die Häufigkeit ihres Auftretens – das als verbindendes Element für die verschiedensten Melodien fungiert – als auch durch die Konsequenzen ihrer Anwendung, da sie besonders zahlreiche Varianten erlaubt (über einige davon werde ich im Kapitel über die Leitmotive sprechen). Man muss bemerken, dass ihre Präsenz im Stil des Komponisten noch eine weitere Verwandtschaft mit der Folklore (der traditionellen rumänischen Musik) bezeichnet: Nicht nur auf der Ebene melodischer Konturen, sondern auch bezüglich der modalen Strukturen. Diese Formel ist der Grund für die gleichzeitige Verwendung von Dur und Moll.

Das modale Charakteristikum des Anfangs des I. Aktes wurde bereits erwähnt. Wir müssen noch weitere charakteristische Elemente hinzufügen: Die Oszillation des Tonzentrums, der Halbschluss auf der V. Stufe und der Trugschluss auf der VI. Stufe. Dies sind ein anderee Aspekte der Verwandtschaft mit der traditionellen Musik. Diese Kadenzen sind melodisch gestaltet durch aufsteigende Quarten, ein Intervall, das unsere Aufmerksamkeit weckt und nur ein vorübergehendes Resultat der Umkehrung des Dreiklangs ist.

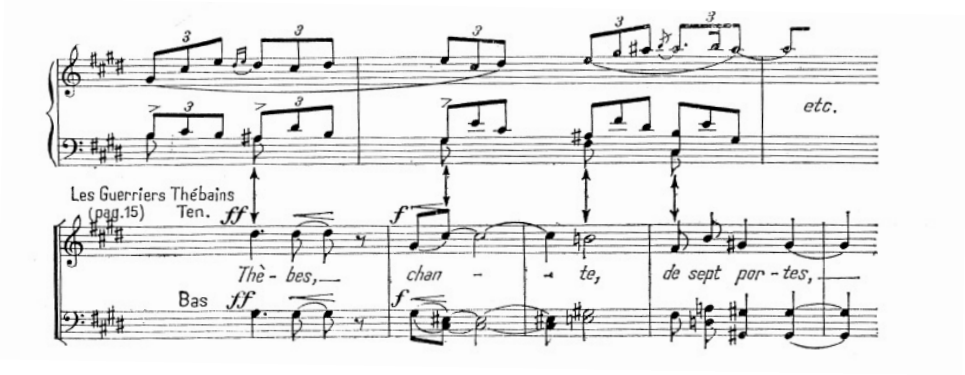
Die melodisch-harmonische Übereinstimmung: Die Terzen bleiben dominierend und, im harmonischen Kontext angewandt, rufen in Takt 15 des I. Aktes mit dem Chor der thebanischen Frauen einen besonders sanften Ausdruck hervor.



Bsp. 218

Die dramatische Verdichtung führt zu einer wellenförmigen Verarbeitung des Materials durch Wiederholungen mit zunehmender Erweiterung der Intervalle, der Chromatik, der Harmonik und der polyphonen Strukturen. Die Priesterinnen schmücken das Bronze-Becken mit Zweigen. Das erste Thema behält – am Anfang seines zweiten Auftritts – seinen diatonischen Charakter bei. Aber diskrete kontrapunktische Linien in chromatischen Quintparallelen führen zu einer neuen Erscheinung, offensichtlich reicher sowohl bezüglich der Chromatik als auch der Harmonik (Bsp. 205 b).

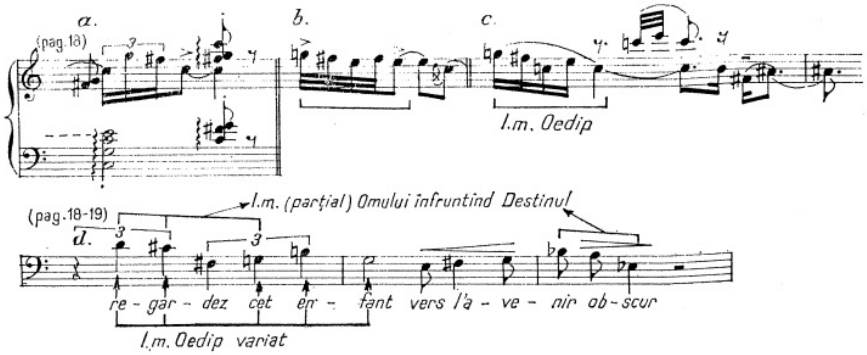
Die Erzeugung neuer Themen durch die Hervorhebung von Elementen, die zuvor sekundär waren, auf der ersten Ebene: Das folgende Thema der thebanischen Krieger zeigt einen anderen Aspekt dieses Prozesses der Anreicherung des Materials: Die Hervorhebung und Präzisierung einiger Elemente, die vorher nur suggeriert worden sind. Das Thema resultiert aus der Transformation einer sekundären, begleitenden kontrapunktischen Linie.



Bsp. 219

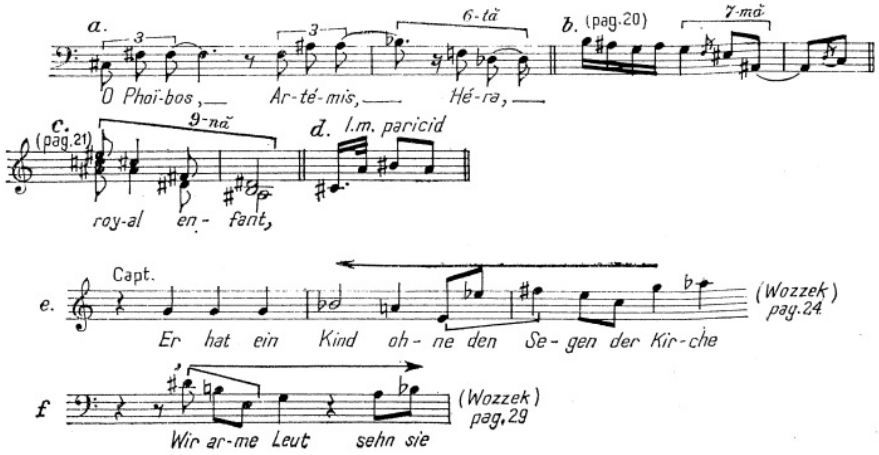
Das Prinzip der Vergrößerung (Augmentation) der Intervalle: Das oben angegebene Beispiel zeigt uns, dass nach der Sekunde und der Terz die Quarte folgt in der melodischen Kontur. Sie bringt Ernsthaftigkeit und Entschlossenheit, die dem Männer-Chor angemessen ist. Die melodisch-harmonische Übereinstimmung kann auch hier belegt werden.

In Kontrast zum Chor der thebanischen Frauen basiert dieser Chor auf leeren Quinten und Oktaven und bleibt in derselben Klangatmosphäre, die von den Quarten der Melodie suggeriert wird. Nach dem Prinzip der Erweiterung der Intervalle wird die reine Quarte in die übermäßige erweitert; somit wird die modale Sprache um den lydischen Modus erweitert. Dieser Modus kündigt zunächst die Schäfer an (siehe Bsp. 204, a+b). Die Anwesenheit dieses Modus, der durch die übermäßige Quarte charakterisiert ist, ermöglicht auch die Veränderung einiger kurzer Motive, begleitet von deren vertikaler Erscheinungsform nach Art der Leitmotive Bartóks. Diese werden konnotiert mit Ödipus und seiner Konfrontation mit dem Schicksal, z. B. in der Szene, in der der Hohepriester den Göttern das Kind mit dem „versteckten Schicksal“ übergibt.



Bsp. 220

Die allmähliche Augmentation des Intervallraums bezieht sich auch auf den resultierenden Ambitus der zusammengesetzten Intervalle. So kann an Hand des Rezitativs des Hohepriesters, das oben dargestellt ist (obwohl es weniger repräsentativ ist, da es eine figurierte akkordische Einheit bildet), gezeigt werden, dass hier eine Sexte aus der melodischen Zusammensetzung der Quarte und der Terz entsteht (Bsp. 221 a). Die amplifizierte Wiederkehr des Signals des Schäfers hat eine ziemlich charakteristische Fortsetzung, (siehe Bsp. 204 b), wo die Terz und die Quinte zusammengesetzt sind (Bsp. 221 b); dieser Raum wird dann von den thebanischen Frauen mit dem Motiv, das von der Terz in die Quinte wandert und dann wieder zurück in die Terz, erweitert (Bsp. 221 c). Es repräsentiert einen ersten Schritt in Richtung eines Leitmotivs des Vatermords (Bsp. 221 d).



Bsp. 221

Interessant ist zu beobachten, wie Alban Berg durch ein anderes Kompositionssystem als Enescu in seiner Oper *Wozzeck* manchmal ähnliche melodische Strukturen erreicht, etwa beim Motiv, in dem die Hauptperson sich selbst bemitleidet. Der Komponist ironisiert den Pathos, mit dem der Hauptmann seine ethischen Prinzipien ankündigt, als er Wozzecks uneheliche Beziehung kritisiert, die von dessen Armut verursacht ist (Bsp. 221 e).

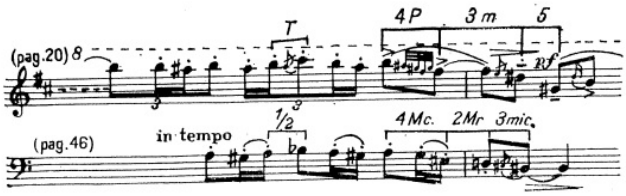
Grundlegende Prinzipien der Anwendung der Prozedur:

a) In einem anderen Stil. Durch Anwendung der gleichen Prozedur, nämlich durch Intervallerweiterung, erhält das Motiv („ohne den Segen der Kirche“) eine rückläufige Form und wird so zu einer Augmentation in grotesker Form des von Wozzeck gesungenen Motivs (Bsp. 221 f).

Das resultierende Motiv in der Oper von Berg, kraftvoll durch Schärfe und expressionistische Merkmale, erscheint wie eine übertriebene Form des Leitmotivs, das

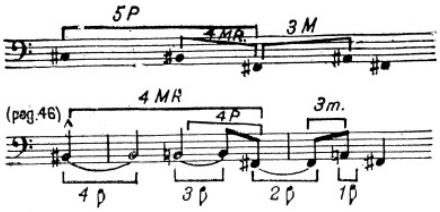
seine dramatische Spannung nicht aus der Schärfe, sondern dem modalen Konflikt der zwei Terzen bezieht.

b) Als dramatische Funktion. Enescu benutzt den Prozess der intervallischen Graduierung nicht nur als Übergang zu neuen Themen, sondern auch zur Verarbeitung der existierenden Themen, im Kontext ihrer Funktion, entsprechend der Dramatik des Augenblicks. Dieser Prozess erfolgt nicht nur durch progressive, sondern auch durch regressive intervallische Veränderung (Diminution). Besonders frappierend sind diese beiden Prozeduren in dem beeindruckenden Ende des ersten Aktes: um der Prophezeiung zu entgehen, übergibt Laios mit einem tiefen, aber kontrollierten Schmerz das Kind einem Schäfer, damit dieser ihn in Kithärons Schlucht wirft. Die fröhlichen, strahlenden, reich harmonisierten und glänzend orchestrierten Themen, die während des ersten Aktes bei der Festivität erscheinen, treten hier in transfigurierter Form in einer nüchternen und lapidaren Schriftweise auf. Über einem Bass mit orgelpunktartigem Charakter ändert sich die Bedeutung des Tanzes des Schäfers durch die Reduzierung der intervallischen Struktur vollkommen.



Bsp. 222

c) Durch den Rhythmus. Noch interessanter ist diese Modifikation des Motivs. Mit der Verkleinerung der Intervalle (die reine Quinte aus dem Motiv wird zur übermäßigen Quarte, die übermäßige Quarte zur reinen Quarte, die große Terz zur kleinen Terz) erfolgt gleichzeitig eine Kürzung der Tondauer und somit eine proportionale Veränderung des Rhythmus:



Bsp. 223

d) Durch die Modi. Die Konsequenz der Anwendung dieser Prozedur bewirkt, dass die graduellen Augmentationen und Reduktionen, die sich bei den Intervallen und beim Rhythmus finden, auch auf die modalen Skalen auswirken, die der Komponist kreiert hat. Daraus resultiert eine sprechende Organisation der Tonhöhen in

jenem kontrapunktischen Fragment, das neben anderen Oszillationen und Kreuzungen modaler oder chromatischer Melodiebögen dazu beiträgt, die nebelartige Atmosphäre zu suggerieren, in der die Sphinx erwacht: II. Akt, dritte Szene (Bsp. 224 a), sowie im IV. Akt, ein Vorrat von fünf Tönen (Bsp. 224 b), deren Arpeggi (stets desselben Akkords) als Unterstützung für den Gruß Ödipus' an jenen Ort dienen, wo er seine Erlösung finden wird.

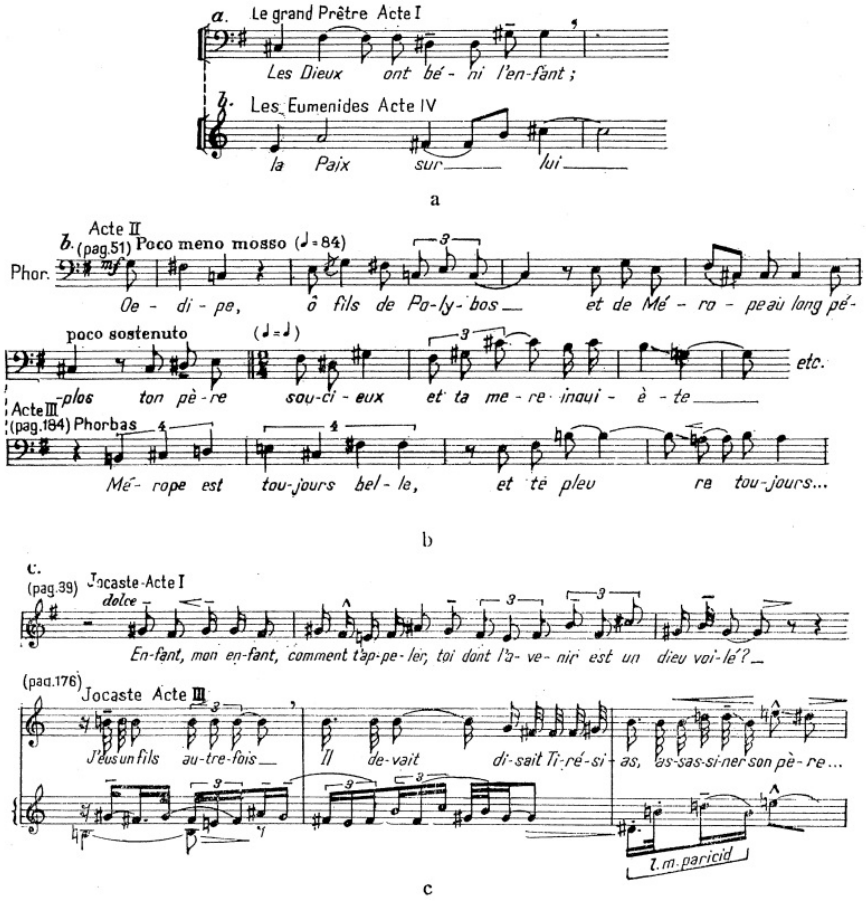
Bsp. 224

II. Die Struktur der Melodie. Das melodische Material verändert sich also allmählich. Es manifestiert sich in Einheiten, die charakteristisch sind für den dramaturgischen Moment und gleichzeitig als Ausgangspunkt für neue generative Prozesse dienen. So begleitet die Musik Schritt für Schritt die Struktur des Librettos, und die melodischen Einheiten vom Typ kleiner Proportionen oder sogar Rezitative heben sowohl den dramatischen Gehalt als auch die poetische Dimension des Textes hervor. Der Komponist selbst sagte dazu: „Als ich mit der Arbeit anfing, habe ich mir drei Verhaltensregeln auferlegt. Erstens: Es muss immer weitergehen, ohne Pathos, ohne Wiederholungen, ohne unnötige Diskurse, die Handlung soll zügig fortschreiten ... Zweitens: Das Publikum soll sich nicht langweilen, das ist eine logische Konsequenz aus dem ersten Punkt. Drittens: Der Zuhörer muss den Text verstehen. Meine Überzeugung ist, dass man nicht zur Oper geht, um nur die Musik zu hören. Eine erfolgreiche Oper muss eine verständliche Handlung und einen verständlichen Text aufweisen."[28] Zu starke melodische Variationen könnten das Risiko eines zu reichen, mosaikartigen Materials mit sich bringen, das die Aufmerksamkeit des Zuhörers verringert; und das umso mehr, weil die breiten Flächen jenes Typs Arien fehlen, der Aufmerksamkeit hervorruft, durch deren herausgestellte Neuigkeit und Prägnanz. Aber Enescu hat sie beseitigt; diese Art von konventioneller Steigerungen bremst den rhythmischen Ablauf der Dramaturgie. Diese Funktion wurde ersetzt durch eine Art sinfonische Organisation, in der die Kulminationspunkte die Folge von Durchführungsteilen sind. Die kleinsten melodischen Zellen scheinen nicht mehr isoliert, da sie in einem einheitlichen dynamischen Prozess integriert sind. Als Konsequenz dieses kontinuierlichen Durchführungsprozesses erhält die Diversität der melodischen Strukturen gleichwohl eine organische Einheit, die

28 „En commençant, je m'étais imposé trois règles de conduite. Primo: ça doit marcher! Pas de pathos, pas de redites, pas de discours inutiles, l'action doit se nouer rapidement. Secundo: le public ne doit pas s'ennuyer. C'est, d'ailleurs, une conséquence logique du primo. Tertio: l'auditeur doit comprendre le texte. Ma conviction est qu'on ne va pas à l'Opéra pour entendre seulement de la musique. Un drame lyrique réussi doit avoir une action et un texte intelligibles" (Gavoty, *Entretiens avec Georges Enesco*, Interview XV, 1952).

durch die kontinuierliche Wiederkehr einiger spezifischer motivischer Zellen, u. a. auch der Leitmotive erzeugt wird.

Auch die Melodien, die in einer einzigen Szene oder einem einzigen Akt auftreten, z. B. der Chor der alten Athener in IV.Akt, (Bsp. 207) oder der Gesang von Ödipus „Ich kenne ein Gift ...“ aus II. Akt, zweite Szene, (Bsp. 221), gehören zu einer Textur, mit dem diese Melodien verwandt sind oder durch ihre Intonation verbunden sind. So beinhaltet der Gesang von Ödipus „Ich kenne ein Gift ...“ die markante Formel von Sekunde + Terz (X) mit der Reduktion der kleinen Sekunde zum Viertelton (was diese Formel an die Struktur des enharmonischen dorischen Tetrachords annähert). Die Tatsache, dass in dieser Oper Arien fehlen, schließt nicht die Existenz vieler verschiedener Themen aus, die neben gewöhnlichen motivischen Zellen durch deren Wiederkehr zur melodischen Einheit des Werkes beitragen. Entweder ist deren Wiederkehr mehr oder weniger häufig, hat eine präzise Referenz oder sie evoziert eine generelle Atmosphäre in diesem Sinne (siehe IV. Akt am Ende des Chores der alten Athener, dann übernommen vom Chor der Eumeniden – Bsp. 208 – eine Abfolge von Quarten aus der Invokation des Hohepriesters aus Akt I – Bsp. 208 und 225 a – Ausdruck von Ödipus Segen). Ebenso können sie neben den Leitmotiven die Auftritte der gleichen Darsteller (Phorbas singt sowohl in der ersten Szene des II. Aktes wie auch in III. Akt dieselbe Melodie – Bsp. 225 b –) repräsentieren und bilden dank ihrer assoziativen Kraft ein wichtiges Element der musikalisch-dramatischen Konstruktion. Diese Motive können signifikanten Veränderungen unterzogen werden wie diejenige, die in Bsp. 222 zitiert werden, oder wie die schmerzvolle kontrapunktische Transformation der Melodie mit Wiegenlied-Charakter im III. Akt, die Iokaste zuvor im I. Akt gesungen hatte (Bsp. 225 c). In beiden Fällen bringt die orchestrale Begleitung das Leitmotiv des Vatermords in totale Übereinstimmung mit dem Text; im I. Akt wie eine Vorahnung (als Hinweis auf die unbekannte Zukunft des Kindes), und in III. Akt wie eine sichere Äußerung (der tatsächlich erfolgte Mord an seinem Vater). Umso tragischer ist die dramatische Konstruktion, je schneller man sich der Aufdeckung der Wahrheit nähert.



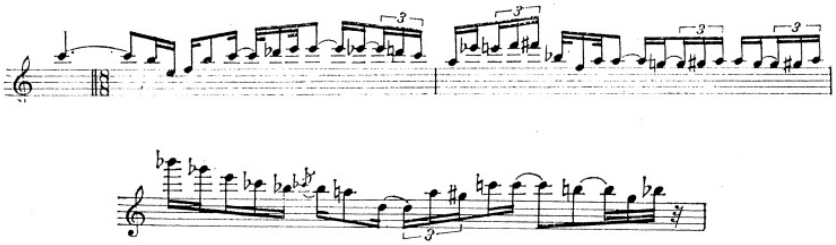
Bsp. 225

Leitmotive

Die Leitmotive haben ähnlich assoziative Funktionen wie diese Themen, aber mit zusätzlicher Wirkung. Die wichtigsten Elemente der Dramaturgie (die Charaktere, Konflikte, Bedeutungen) sind durch kurze Motive charakterisiert, deren konziser Ausdruck eine zusätzliche Qualität enthält, die deren Prägnanz gewährleistet. In den meisten Fällen sind die Leitmotive nicht als Themen gestaltet. Ausnahmen sind z. B. die Leitmotive von Iokaste oder Antigone, die sich leicht in einen größeren Kontext integrieren lassen, dadurch dass sie durch prägnante intervallische Beziehungen leicht wiederzuerkennen sind. Die musikalische Idee, die daraus resultiert, bekommt dank dieser Erscheinung eine programmatische Bedeutung (die dramatische Funktion des Leitmotivs); gleichzeitig integriert sie sich stilistisch in den allgemeinen melodischen Typus, weil das Leitmotiv, welches das ganze Werk durch-

zieht, wie ich schon erwähnt habe, auch ein verbindendes Element bezüglich der Intonation besitzt (die musikalische Funktion des Leitmotivs).

Aufgrund der weitreichenden Verwendung und Permeabilität erlauben die Leitmotive eine sehr variable Erscheinungsform. Im Allgemeinen behalten die Leitmotive ihre fundamentalen Charakteristika (die Beziehungen zwischen den Intervallen). Sie können den Rhythmus ändern ebenso wie das melodische Profil, das sie aber auch beibehalten können, und dabei nur die Intervalle variieren; die folgenden Beispiele repräsentieren typische Leitmotive, die sich auch dank der Häufigkeit ihrer Erscheinung durchsetzen. Es ist interessant, diesen „Typus“ Leitmotive in seine Komponenten zu zerlegen, da eine von den Möglichkeiten variierter Wiederkehr im wechselseitigen Austausch bestimmter Parameter besteht (Übernahme des Rhythmus oder des Profils). Das erhöht deren Anwendungsspektrum und deren aktive Teilnahme an der musikalischen Realisierung in Analogie zur dramatischen Struktur. Aber welche sind nun diese Leitmotive? Im Interview mit Bernard Gavoty spricht Enescu bezüglich der angewendeten Prinzipien in seiner Oper über Leitmotive, die er benutzt und folgendermaßen benennt: „Siehe z. B. das Thema von Iokaste:

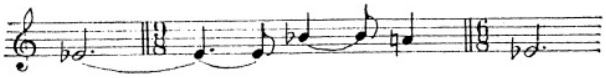


Bsp. 226

Siehe das Thema des Vatermordes:

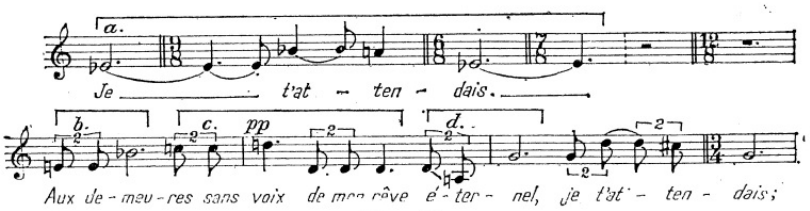
Bsp. 227

Vier Töne waren für mich ausreichend, um das Gespräch – ich will sagen: das verbale Duell – zwischen Ödipus und der Sphinx darzustellen.



Bsp. 228

Wenn Sie unbedingt eine Erklärung möchten, dann ist dies eine Annäherung.



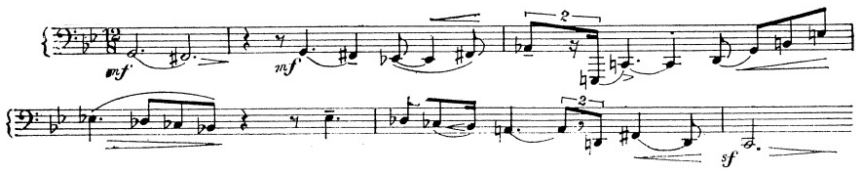
Bsp. 229

Der Mensch (Bsp. 229a.) bei der Frage (229b.) der Sphinx (229c.), wozu das alles führt? (229d.).“[29]

Die konzentrierte Aussage des Komponisten selbst führt uns in die Welt der Themen und erklärt uns teilweise auch die Mechanismen der musikalischen Strukturen, die in direkter Verbindung mit dem dramatischen Ausdruck stehen. Die Aussage von Enescu ist aber zu konzentriert im Vergleich zum Reichtum des Werkes. Nur die Analyse der Partitur erlaubt die Leitmotive zu entdecken. Ich gebe zu, die leidenschaftliche Arbeit – die von der klaren, aber komplexen Logik geleitet wird – wird extrem schwierig in dem Moment, in dem wir ohne irgendeinen Hinweis vom Komponisten trotzdem die entdeckten Themen bezeichnen und ihnen einen Namen geben müssen. Das umso mehr, da die Leitmotive der Oper nicht nur für die Charaktere stehen (diese, vermerkt Octavian Lazăr Cosma, „[…] haben auch einen generalisierenden Sinn: das Leitmotiv von Ödipus wird auch das Leitmotiv des Menschen, das Leitmotiv von Laios wird mit dem des Vatermordes assoziiert, das von Iokaste mit dem Leitmotiv des Inzests“)[30], sondern auch für Begriffe, abstrakte Elemente, Ideen, die aus dem dramatischen Konflikt resultieren oder daraus generiert werden.

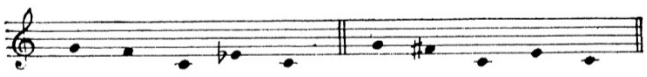
Die wichtigen Faktoren der Tragödie sind das Schicksal, der Mensch und der aus der Konfrontation des Menschen mit dem Schicksal resultierende „Sieg des Menschen“. Aber keines dieser Schlüsselelemente wird vom Komponisten bezeichnet, obwohl sie eindeutig anwesend sind in der Korrespondenz von Musik und dramatischer Struktur. Das Motiv, mit dem die Oper anfängt, ruft ein bedrückendes, spannungsreiches Gefühl hervor, das auch im III. Akt vorhanden ist. Die höchste Spannung ergibt sich aus dem Versuch, die Beziehung Schicksal-Mensch zu beleuchten; es könnte das Leitmotiv des Schicksals sein, insbesondere, weil sein struktureller Tonvorrat in Beziehung zu den anderen wichtigen Leitmotiven steht.

29 Gavoty, *Entretiens avec Georges Enesco*, Interview XV, 1952.
30 Octavian Lazăr Cosma, *Oedip-ul enescian*, Bukarest 1966, S. 28.



Bsp. 230

Leichter zu benennen ist das Leitmotiv von Ödipus bzw. des Menschen, da dieses Motiv immer den Charakter von Ödipus begleitet oder bei der Nennung seines Namens erscheint (wie in Bsp. 222 b in der Melodie von Phorbas). Aber auch hier ergibt sich eine Frage. Wir kennen zwei Formen dieses Leitmotivs: als Addition entweder von reiner Quarte und kleiner Terz oder, intervallisch augmentiert, von übermäßiger Quarte und großer Terz.



Bsp. 231

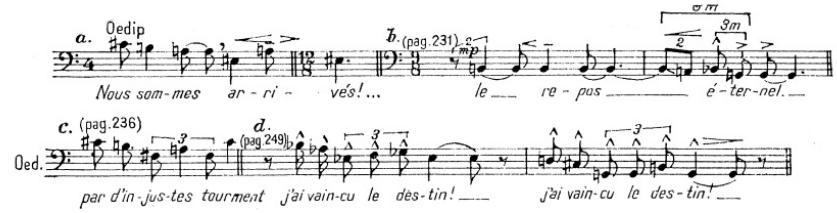
Könnten wir hier zwei Ausdrücke desselben Charakters identifizieren: Ödipus, der Mensch, und Ödipus, der siegende Mensch? Welches Klangmodell können wir diesen zuordnen? Nach traditionellem Verständnis wäre die Erweiterung der Intervalle zur übermäßigen Quarte und großen Terz als Ausdruck des Sieges zu verstehen. Man kann feststellen, dass am Anfang dieses Themas seine prägnante Urzelle, das sogenannte Leitmotiv (kleine Sekunde + große Terz) überhaupt die charakteristischste Formel des Musikstils Enescus ist.[31] Trotzdem kann man auch das Gegenteil vermuten. Die Formel übermäßige Quarte und große Terz begleitet die Figur durch das gesamte Drama und wird damit näher verwandt mit den Leitmotiven, den Figuren und Aktionen und Kräften, mit denen es in dramatische Wechselbeziehungen tritt.

Der IV. Akt, derjenige, der uns die Erklärung und Bestätigung bringen müsste, bietet uns darüber hinaus durch die Komplexität der Leitmotive und Fragen auch einige weiterführende Indizien. In der Tat ist es so, dass Ödipus, als er Antigone hört und durch ihre Beschreibung erkennt, dass er am Ende seines Weges angelangt ist, glaubt, dass er endlich die Erlösung gefunden hat (Bsp. 232a): „nous sommes arrivés".

Das Leitmotiv ist noch verformt, und das Pendel zwischen großer und kleiner Terz erscheint einige Takte später, als Ödipus über die ewige Ruhe spricht, die er zu finden geglaubt hat (Bsp. 232 b) „le repos eternel". Die Tatsache, dass in der Musik

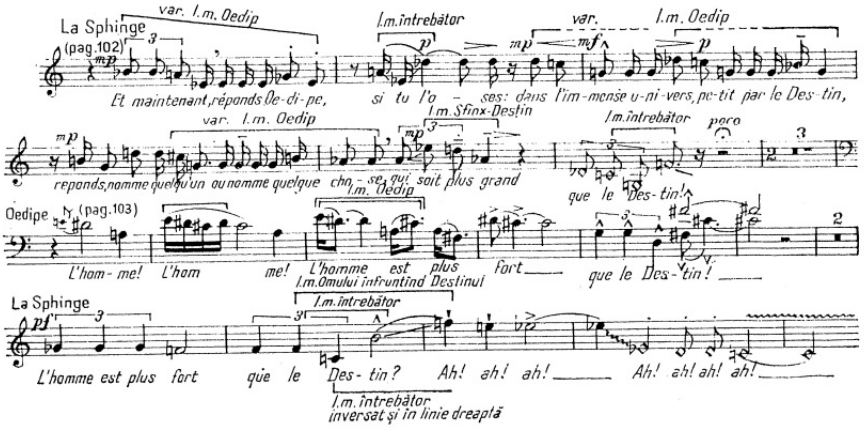
31 Anm. der Herausgeber: Ştefan Niculescu bemerkte die Häufigkeit des hier erwähnten Motivs auf den Tönen E, Es und C und charakterisierte diese als bewusste Signatur Enescus.

noch keine „auskristallisierte Form“ der Leitmotivik erscheint, weist uns darauf hin, dass Ödipus noch nicht an das Ende seiner Leiden angekommen ist: Ihm steht noch eine schmerzliche Konfrontation mit Kreon bevor. Im Angesicht dieser Konfrontation mit der Hinterlist und Brutalität Kreons, und auch sich den reuevollen Bitten der Thebaner widersetzend, singt Ödipus schließlich sein Leitmotiv mit vollkommener Quarte und kleiner Terz – die in dieser dramaturgischen Folge (Bsp. 232 c) wie ein erfüllter Sieg erscheint. Dennoch bringt das Ende der Oper aufeinanderfolgend[32] beide Formen:



Bsp. 232

Aber folgen wir auch im II. Akt einer ähnlichen dramatischen Anordnung, auf dem Höhepunkt des Dialogs zwischen der Sphinx und Ödipus, indem wir uns durch deformierende Aneinanderreihungen immer mehr der kristallisierten Form[33] mit übermäßiger Quarte und diesmal großer Terz nähern, einer Form, mit der Ödipus die (Über-)Macht das Menschen über das Schicksal proklamiert.



Bsp. 233

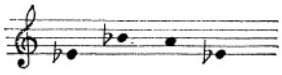
32 Es gibt auch Erscheinungsformen des Leitmotivs, die beide Quarten ergänzen (Bsp. 234).

33 Wir werden auf diese motivischen Zellen zurückkommen.

Bsp. 234

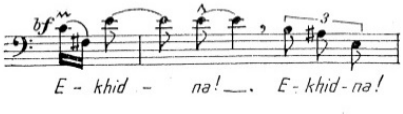
Abgrenzung – besonders hilfreich, um zu einem vertieften und subtilen Verständnis der Oper zu gelangen – kann man nur allgemein vornehmen, in einigen Fällen mehr suggerierend als bestätigend, signalisierend und nicht etikettierend, um uns und zukünftige musikwissenschaftliche Untersuchungen vor einem „faux départ" zu schützen.

Kommen wir zurück zum dritten genannten Element: die konfrontationsreiche Beziehung zwischen Mensch und Schicksal. Man muss erwähnen, dass das Schicksal, dieser abstrakte Held, trotzdem „konkretisierte" Formen in zwei Figuren der Tragödie findet: Tirésias und die Sphinx. Unter Berücksichtigung des generalisierenden Sinns der Leitmotive könnten wir die Hinweise Enescus von „vier Noten" verstehen, die ein „verbales Duell" zwischen Ödipus und der Sphinx als Leitmotiv „der Mensch in Konfrontation mit dem Schicksal, der Mensch im Kampf mit dem Schicksal" bezeichnen (siehe auch Bsp. 228).



Bsp. 235

Gibt es womöglich eine motivische Zelle, die eine direkte Referenz zur Sphinx besitzt? Die Antwort scheint von Ödipus selbst gegeben worden zu sein, durch die motivische Zelle, mit denen der Held das Monster provoziert.



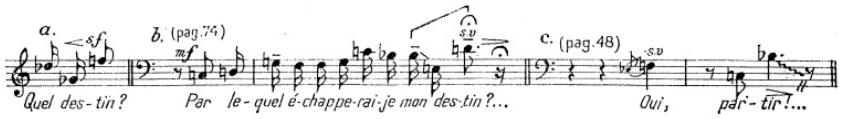
Bsp. 236

Zusammen mit dem Musikwissenschaftler Octavian Lazăr Cosma[34] neige ich dazu, in diesen drei Tönen eine Bezeichnung der Sphinx zu erkennen, aber ich glaube, dass einige weitere Präzisierungen notwendig sind, beginnend bei der Charakterisierung der Figur (die Rechtfertigung für die Annahme ist das Aussprechen des Namens des Charakters in Verbindung mit dem Leitmotiv – wie bei Ödipus – und seine häufige Erscheinung in der dritten Szene, die Szene der Konfrontation von Ödipus mit der Sphinx). In der antiken Legende ist die Sphinx nur die Instanz einer

34 Octavian Lazăr Cosma, *Oedip-ul Enescian*, 1967.

weiteren Stufe, um nach der Ermordung Laios' das Schicksal zu erfüllen. Bei Fleg-Enescu behält die Sphinx diese Funktion und ist gleichzeitig – sowie bereits erwähnt – auch eine konkrete Gestalt, eine Sprecherin der abstrakten Figur des Schicksals. Ekhidna, sie selbst „Tochter des Schicksals", ruft die Übermacht des Schicksals über alles andere hervor, inklusive der Götter, selbst noch nach der Antwort, die sie töten wird: „Der Mensch ist stärker als das Schicksal". Sie hat noch die Kraft, die Klage des Besiegten mit einem vorahnenden Lachen des Triumphs auszugleichen (eigentlich repräsentiert selbst ihr Tod eine Stufe des konkreten Vollzugs des Schicksals ...)

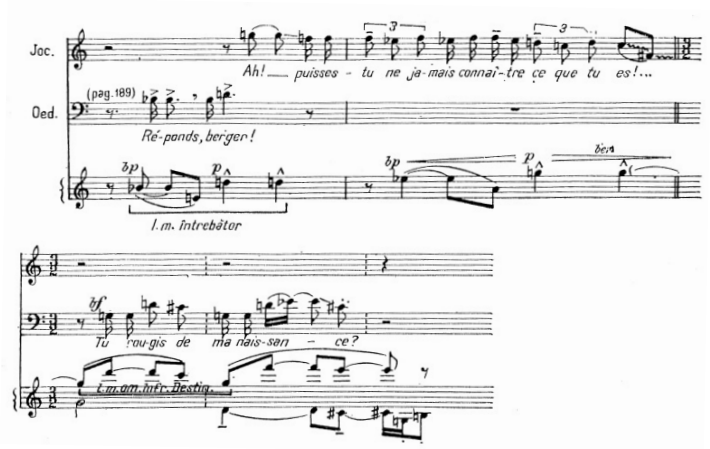
Da sich beide Zellen auf die Sphinx beziehen, könnte man sie als zwei Hypostasen dieser Figur interpretieren. Als Faktor des Geschehens ist die Sphinx das Rätsel, die Frage. Das erste Leitmotiv der Sphinx wäre das Leitmotiv der Frage und auch des Zweifels. So würde man ihre Erscheinung in den ersten beiden Akten verstehen (noch vor der Szene der Konfrontation mit der Sphinx), sowohl bei den Momenten der Frage – „Son destin? Mon destin?" (Bsp. 237 b) – als auch bei den Momenten bitteren Zweifels, in Form der ersten Reaktion Ödipus (Bsp. 237 c): „Oui, partir".



Bsp. 237

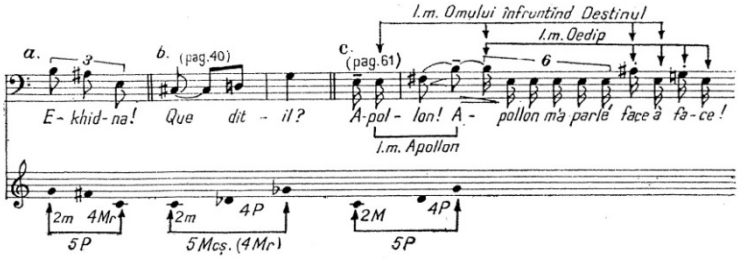
Auch im dritten Bild behält das Motiv seinen fragenden Charakter bei. Enescu selbst hat es als Fragment signiert, das die beunruhigende Aussage „Wohin das alles führt" ausdrückt (Bsp. 229 d), im entscheidenden Moment der Frage der Sphinx dann mit abwertender Nuance (siehe Bsp. 233, Takte 1, 2), „si tu l'oses" („Wenn du es wagst"), worin sich wieder der mehrdeutige Charakter der Aussage spiegelt. Obwohl sie ihm den Tod bringen wird, provoziert die siegbringende Antwort von Ödipus auch die fürchterliche Ironie der Sphinx. Durch eine musikalische Form der Synthese ruft die Sphinx durch ihre Reaktion Zweifel hervor (auf diesen Aspekt werde ich zurückkommen), in dem die Frage selbstverständlich mit der asymmetrischen Kontur des Leitmotivs verbunden wird (Bsp. 233, letztes System).

Auch im dritten Akt erscheint die fragende Form des Leitmotivs in dem Moment, wo der Schäfer, der das Geheimnis bewahrt, dazu aufgefordert wird zu antworten. Die anderen Leitmotive, der Mensch, der mit dem Schicksal ringt, zunächst von Ödipus und dann von Iokaste (das von Iokaste erscheint nach einigen Takten und ist nicht im angegebenen Beispiel enthalten), beschreiben die Mitwirkung der anderen Figuren in dem Moment der höchsten Spannung der Konfrontation.



Bsp. 238

Das zweite Leitmotiv (Bsp. 236, 239 a) der Sphinx als Schicksal gehört zu einer breiteren Sphäre, die ähnliche Leitmotive beinhaltet, von anderen Figuren, die das Schicksal repräsentieren: Tirésias – der dunkle Vorahner an der Wiege des königlichen Kindes aus dem I. Akt (Bsp. 239 b), im III. Akt als klarer Seher der Erfüllung dieser Prophezeiung – und Apollo, der nicht als übernatürliche Figur in der Oper erscheint, sondern seinen Willen und seine Entscheidungen durch den Traum von Laios manifestiert (offen gelegt im I. Akt[35] und von Tirésias wiedergegeben) oder indirekt in Erscheinung tritt, wenn sich Ödipus in der ersten Szene vom II. Akt an Merope wendet und ihr erzählt, dass dieser Gott sich in seinem eigenen Tempel in Delphi an ihn gewandt hat (Bsp. 239 c):

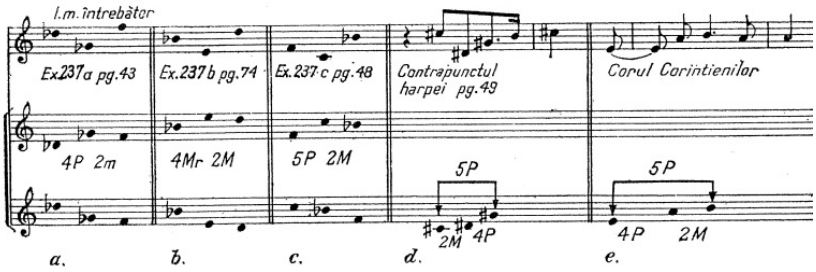


Bsp. 239

35 Auch im I. Akt erscheint das Leitmotiv von Apollo während der Invokation des Hohepriesters und des Chores auf den Text „Sei es, dass die Flamme von Apollo“ oder als Tirésias die „reine Sonne“ erwähnt, da er auch der Gott des Lichts und der Führer des Feuerwagens der Sonne ist. In III. Akt hören wir das intoniert von Phorbas auf die Wörter „Phoibos“ und „Apollo“, und im IV. Akt kann es begleitend zu Ödipus Erklärung über die zu seinen Gunsten veränderte Haltung des Gottes gefunden werden (die gleiche, die das Leitmotiv von Ödipus mit reiner Quarte und kleiner Terz Bsp. 232 c bringen wird).

Und kann man vielleicht in dieser melodischen Formel der Synthese (Bsp. 239 c), die die Figuren von Apollo und Ödipus sowohl miteinander als auch gegeneinander stellt, auch die Beziehung zwischen dem Schicksal und dem Menschen sehen? Oder schimmert gar das Leitmotiv des Menschen, der sich dem Schicksal widersetzt, hier hindurch?

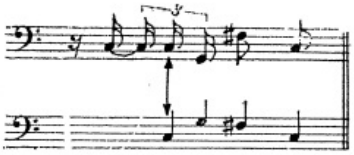
Mit der kleinen oder großen Sekunde, reiner oder übermäßiger Quarte, unabhängig von der Richtung (ab- oder aufsteigend) sind diese Leitmotive Ausdruck der gleichen Kraft. Die variierten Formeln korrespondieren mit verschiedenen Erscheinungsformen der Leitmotive und sind gleichzeitig das Resultat der Augmentations-Technik der Intervalle des Komponisten. Gibt es zwischen diesen vielen Leitmotiven und dem Leitmotiv der Frage der Sphinx eine Verbindung? Und die differenzierte Intervallformel, die sich ständig verändert (besonders die Oszillation von vollkommenen Quarten und Quinten oder deren Alterationsformen) – ist das die Konsequenz der Tatsache, dass der Komponist mehr Wert auf die Prägnanz der Kontur als auf die Intervallbeziehungen legte? Wenn wir wieder die Beispiele, die wir bis jetzt untersucht haben, berücksichtigen (das fragende Leitmotiv) und deren Transposition durchführen, entdecken wir, dass die gleichen Intervallbeziehungen, die wir in der Gruppe des Schicksals Sphinx, Tirésias, Apollo (Bsp. 240) aufgezeigt haben, manchmal mit einer gewissen assoziativen Konsequenz zu finden sind. Somit repräsentiert die Aussage von Ödipus: „Oui, partir“ als auch die Kontur, die im Kontrapunkt des Orchesters erscheint (Bsp. 240 d) die gleiche Intervallbeziehung, die auch im Leitmotiv von Apollo zu finden ist. Diese ruhige Aussage zu Beginn eines Aktes ist eine Vorausahnung für die Konfrontation mit dem Gott, die die Erklärung für die zunehmende Bedeutung seines Leitmotivs am Ende des Bildes ist. Zu bemerken ist, dass diese Intervallformel (reine Quarte und große Sekunde) sich einbindet in die allgemeine Atmosphäre des Bildes, „betont“ vom Chor der Korinther, der auch mit der gleichen Relation beginnt: reine Quarte + große Sekunde (Bsp. 240 c):



Bsp. 240

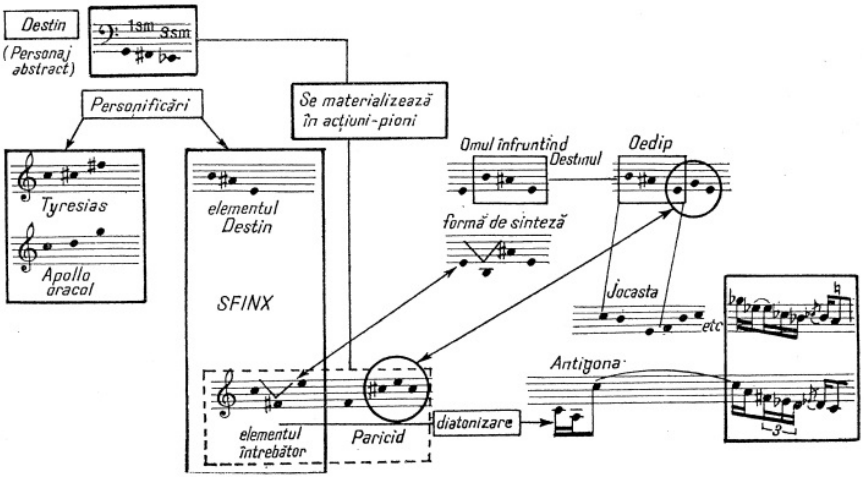
Wenn man die Tonhöhe im Zentrum des Leitmotivs (Zentralton) erhöht, staunt man über die Ähnlichkeit mit dem Leitmotiv des Menschen, der mit seinem Schicksal konfrontiert ist. Das führt in einigen Fällen zu Formen der Synthese (auf S. 96 der

Partitur: „Elle s'éveille“), einige davon erreichen eine besondere Prägnanz des Ausdrucks („L’homme est plus fort ...“ Bsp. 223, die letzten vier Takte).



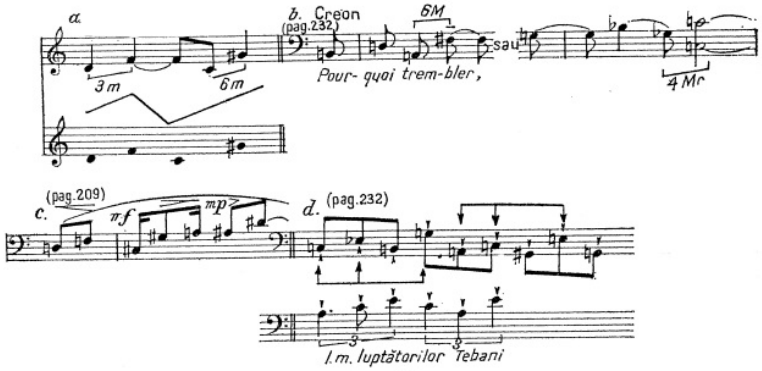
Bsp. 241

Die Änderung der Reihenfolge der Töne des Frage-Leitmotivs demonstriert seine direkte Verbindung mit der Anfangszelle des Leitmotivs des Schicksals, ebenso wie (noch ähnlicher bezüglich der Qualität der Intervalle) seine generative Funktion für das Leitmotiv des Vatermordes. Wir könnten sagen, dass auch die anderen Figuren, die das Schicksal repräsentieren (Tirésias, Apollo, Sphinx – Schicksal), Leitmotive haben, die eine ähnliche Herkunft besitzen, die sich durch intervallische Augmentation der Intervalle von den Anfängen der leitmotivischen Zellen manifestieren. Der Einfluss der Leitmotive, die mit dem Schicksal zu tun haben, dehnt sich auch über die Leitmotive Ödipus hinaus und charakterisiert ihn (durch die Zelle Sphinx – Schicksal und die Terz der Leitmotive des Vatermordes) im Sinne eines Helden, der aber auch gezwungen ist, sein Schicksal durch Taten zu erfüllen. Die kausalen Beziehungen eröffnen eine neue Korrespondenz des Leitmotivs von Iokaste (das auch von dem Schicksal gezeichnet ist) und besitzt dabei eine Ähnlichkeit in der Kontur (mit intervallischer Augmentation) mit dem Leitmotiv von Ödipus; und das Leitmotiv der Antigone (wo man am Anfang auch eine diatonische Variante erkennen könnte, die ohne die Dissonanzspannung des Vatermordes auskommt) bringt in seiner melodischen Erscheinung ein ähnliches Moment, das dem Ende des Leitmotivs von Iokaste ähnelt. So könnte man diese Leitmotive in einer synthetisierenden Abbildung darstellen:



Bsp. 242

Ein Versuch der Systematisierung führt uns dazu, auch das Leitmotiv Kreons in den Komplex der Leitmotive der königlichen Familie miteinzubeziehen (Bsp. 243 a).



Bsp. 243

Obwohl dieses Leitmotiv eine konzentrierte Intervallabfolge beinhaltet und mit einer prägnanten Kontur ausgestattet ist, hat es im Hinblick auf melodische Kombinationen keine Relevanz. Die Figur selbst besitzt keine Symbolik. Das Leitmotiv wird die Figur Kreons begleiten (z. B. im III. Akt und besonders bei seiner brutalen Intervention im IV. Akt), oft mit veränderter Intervallik, aber wiedererkennbar, nach ihrer sinusoidalen, aber harten melodischen Kontur (Bsp. 243 b). Obwohl (Bsp. 243 c) das Motiv von Kreon in seiner charakteristischen Sexte gelegentlich die Anfangszelle (umgekehrt) beinhaltet, die auch im Thema seiner Schwester Iokaste mit dem Ambitus einer Sexte erscheint, kann man feststellen, dass seine Transformationen

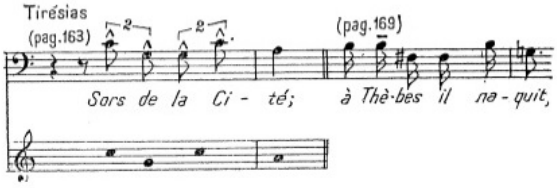
eine Assoziation mit dem Leitmotiv der thebanischen Krieger, deren Führer er ist, nahelegen (Bsp. 243 d).

Zu bemerken ist, dass dieses Leitmotiv von den ersten, die im Prolog erscheinen, eigentlich ein Trison ist, eine rhythmisch-personifizierte Variante der ursprünglichen Begleitungsformel (siehe Kap. *Über die Entstehung der Melodie*), deren Prägnanz insbesondere in deren Erscheinungsart liegt; wir fügen also auch den Erscheinungsart in der Abfolge der Elemente, die die leitmotivischen Zellen charakterisieren und erklären, hinzu, bei der die *intervallische Struktur* die Hauptfunktion definiert (z. B. Ödipus, Ödipus in Konfrontation mit dem Schicksal, der Vatermord). Nicht weniger wichtig ist die *Kontur* (die die Verwandtschaft Ödipus – Iokaste determiniert und uns erlaubt das Frage-Leitmotiv oder das Leitmotiv von Kreon wiederzuerkennen, auch wenn die Intervall-Struktur nicht strikt respektiert wird) und letztlich der *Rhythmus* (der punktierte Rhythmus trägt dazu bei, das Leitmotiv des Vatermordes zu profilieren oder die Gruppen, die zu Iokaste und Antigone gehören, die aber auch außerhalb der Sphäre dieser Leitmotive eine stilistische Konstante des Werkes sind).

Es gibt aber eine Figur, die das Drama von Ödipus die ganze Zeit begleitet. Sie bringt ihm Geschenke, sie nimmt ihn entgegen, um ihn in die Schlucht zu werfen, rettet ihn vor dem Tod und verwechselt ihn mit einem königlichen Kind aus Korinth. Sie beobachtet auch den Mord an Laios, und schließlich enthüllt sie das so sehr gesuchte und furchtbare Geheimnis von Ödipus, eine Figur, die die gleiche Rolle wie Tirésias spielt, mit dem Unterschied, dass der Schäfer ein irdischer Zeuge ohne göttliche Eigenschaften ist – bemerkt Octavian Lazăr Cosma. Die Leitmotive, sei es, dass sie direkt zum Schäfer gehören oder zur leitmotivischen Kategorie (im ersten Fall die sinfonische Stilisierung der Hirtenflöte – Bsp. 204 –, im zweiten Fall – Bsp. 204 b – der Tanz im Prolog), erscheinen beeinflusst vom Kontext des dramatischen Moments. Sie verwandeln sich durch die Reduktion der Intervallik mit Mollcharakter – am Ende vom Prolog – Bsp. 222, als Laios das Kind dem Schäfer übergibt, dabei eine leere und tragische Atmosphäre erzeugend, die als eine Vorahnung auf den Tod Laios' erscheint (II. Akt II, 1. Bild); ebenfalls im III. Akt, wo es einen zusätzlichen Effekt durch die harmonische Spannung, die vorahnend auf die Erleuchtung der furchtbaren Wahrheit wirkt, erzeugt (S. 187–273 in der Partitur).

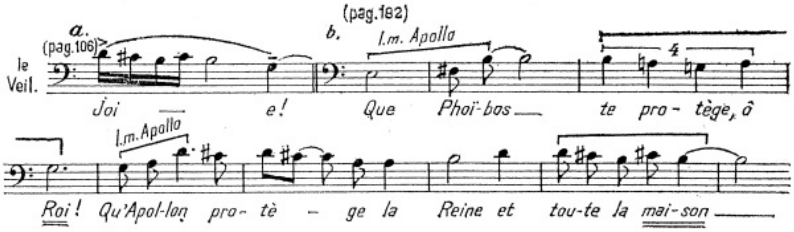
Im Schicksal von Ödipus gibt es auch eine obsessive geographische Präsenz: Theben, wo er das Licht der Welt erblickte und wohin er sich immer wieder unwiderstehlich hingezogen fühlt und sich dabei im Glauben befindet, dass er sich seinem Schicksal entziehen könnte; das Theben, in dem er sowohl seinen Ruhm als auch sein Unglück erfährt – das ihn auch in den letzten Momenten seines Lebens beunruhigt, als Kreon und seine Soldaten sich brutal für seine Rückkehr einsetzen, gerade in dem Augenblick, als er endlich dabei ist, auf Kolonnos seine Ruhe zu finden. Deswegen ist es selbstverständlich, dass in der Musik der Oper seine Klangsignatur konzis, nüchtern, aber mit einer grandiosen Bedeutung, gleich einem

Emblem, versehen ist, die meiste Zeit zu finden gerade dann, wenn der Name der Stadt Theben genannt wird.[36]



Bsp. 244

In der ökonomischen Gestaltung des Werkes findet sich eine andere Zelle mit leitmotivischem Charakter, die uns vor Probleme stellen könnte. Sie erscheint in den Szenen, die in Zusammenhang mit Theben stehen, und man kann sich fragen, ob sie die Funktion hat, die Festung zu charakterisieren. Zu allererst suggeriert die Struktur, dass dieses Leitmotiv eine komplexere Funktion hat: auffällig phrygisch angelegt, nähert es sich der Sphäre des Leitmotivs von Ödipus, erlaubt zudem Assoziationen mit dieser Leitmotiv-Sphäre in zwei wichtigen Momenten des Dramas (Theben während des Festes bei der Geburt von Ödipus – Bsp. 220 b – und wieder beim Fest: die Befreiung der Stadt durch den Helden).



Bsp. 245

Sein Auftreten kann man in verschiedenen Momenten als optimistisch und festlich interpretieren: im Rahmen des Festes, insbesondere im Moment des Tötens der Sphinx, wobei es als Bereicherung des Leitmotivs von Ödipus wirkt, von „Der Mensch ist stärker als das Schicksal“ (Bsp. 233, Takt 11). Später wird es auf prägnante Weise vom Wächter der Festung auf dem Wort „Bucurie“ – Bsp. 245 a („Joie“) übernommen. Wir finden dieses Leitmotiv auch im düsteren III. Akt bei der Begrüßung von Phorbas (Bsp. 245 b) oder im IV Akt in dem Moment des

36 Im ersten Akt singen es die thebanischen Krieger (Bsp. 219), im II. Akt findet es sich in der Melodie der Wächter der Festung; seine Verwendung im dritten Akt veranschaulicht Bsp. 244, und im IV. Akt findet man das Leitmotiv bei der Konfrontation, als Kreon versucht, Ödipus dazu zu bewegen, in seine Heimat zurückzukehren, z. B. Kreon: „rentre dans ta patrie“, Ödipus: „Thèbes va s'écrouler“, die thebanischen Kämpfer: „Pitié sur nous“.

Auftritts der Thebaner, angeführt von Kreon (Partitur S. 232–233). Wenn wir die Texte, die die Erscheinung dieses Leitmotivs begleiten, betrachten, merken wir, dass sie sich auf die königliche Dynastie, die die Thebaner regiert hat, beziehen.[37] Damit wird auch die Korrespondenz zwischen seiner Lokalisierung als Leitmotiv Thebens und seiner musikalischen Struktur, die perfekt mit dem Leitmotiv von Ödipus übereinstimmt, hervorgehoben.[38] Ödipus, als Befreier, aber auch als regulärer Nachfolger des alten Herrschers hat ein doppeltes Recht, König von Theben zu sein. Theben spielt eine entscheidende Rolle im tragischen Schicksal des Helden, Korinth bleibt wie eine Oase entfernten Glücks, eine Jugend, die viel zu früh von Zweifeln unterbrochen wurde. Die Melodie, die die Korinther im Fest singen (Bsp. 207), die auch im Vorspiel des II. Aktes vorgezeichnet wird, kreiert einen hellen und kontrastierenden Hintergrund zu dem Mit-sich-Ringen des Helden (aus dem 2. Bild dieses Aktes). In der dunklen Atmosphäre des nächsten Bildes erklingt Sie nochmals – nostalgisch, aber leuchtend (Ödipus, der sich selber ins Exil schickte, um seinem Schicksal zu entgehen, verweilt an der Kreuzung der drei Wege – wo er den Vatermord begeht – und fragt sich, ob er nicht nach Korinth zurückkehren müsste, eine Stadt, von der er glaubt, sie sei sein Geburtsort); ebenso im III. Akt, als der Korinther Phorbas ankommt und glaubt, dass die Rückkehr von Ödipus an die Orte seiner Kindheit ihm Ruhe bringen könnte. Dieses Thema besitzt einen größeren Atembogen und bezieht eine diatonische Helle und die Oszillation auf benachbarten Zusatztönen aus dem Vorspiel des vierten Aktes, wo die sonnige, entspannte Atmosphäre Attikas (siehe Bsp. 248 c) auf diese Weise bezeichnet wurde. (An diesem Beispiel ist die heterophone Stuktur der beiden Stimmen zu bemerken, eine der charakteristischen Eigenschaften der Schreibweise Enescus, die man auch in dieser Oper findet.)

So können wir feststellen, dass Korinth und Athen (Kolonnos), die zwei Städte, die leuchtend den Anfang und das Ende von Ödipus Leben markieren, einen ähnlichen musikalischen Ausdruck besitzen, der sogar Gemeinsamkeiten aufweist (die zweite ist die Variation der ersten). Sind vielleicht die Themen als Leitmotive zu verstehen? Im Allgemeinen sind die Leitmotive Enescus Zellen einiger Töne mit konzentrierter Prägnanz, die allerdings keine Themen per se sind, sondern sich vielmehr im Kontext des dramatischen Ausdrucks des jeweiligen Moments kombinieren und integrieren lassen – in breiteren melodischen Linien, wie ein stilistisches Binde-

37 Im I. Akt erscheint es zum ersten Mal im Orchester (bei der Klarinette), die Invokation der gestorbenen Könige begleitend (das Leitmotiv hat hier auch die vorbereitende Rolle des pastoralen Leitmotivs, mit dem auch die Ähnlichkeiten mit dem phrygischen Charakter übereinstimmen. Diese Funktion ist begründet auch dadurch, dass die gesangliche Melodie vom Chor der Schäfer aufgenommen wird). Hier ist auch der Text zu finden, der mit dem aus dem IV. Akt korrespondiert: Kreon: „Je viens ici, mandé par les Thébains offrir à ton père un nouveau destin ... Reviens, remettant sans regret le sceptre dans ta main."

38 Kehren wir zu der triumphierenden Antwort, die Ödipus der Sphinx gibt, zurück, so stellt sich die Frage, ob man in dieser melodischen Synthese den musikalischen Ausdruck des Ödipus rex sehen kann?

glied. Ausnahmen sind das Leitmotiv von Antigone, das weniger häufig erscheint, und das Iokastes, das der Komponist selber als Thema bezeichnet;[39] beide werden aber oft nur durch ein charakteristisches Fragment zitiert und somit auf den gemeinsamen Nenner anderer Leitmotive reduziert.

Vom strukturellen Gesichtspunkt aus und als Konsequenz dieser Überlegungen können das noch größere Thema von Korinth und seine Athener Variante nicht neben den anderen Leitmotiven stehen; wäre es möglich, sie in Übereinstimmung mit Octavian Lazăr Cosma als „Leitmotiv der Erinnerung" zu bezeichnen? Dieses „Leitmotiv der Erinnerung" beinhaltet die Themen, die die Funktion haben, den Ort oder das Ereignis, das mit deren erster Erscheinung verbunden ist, in Erinnerung zu rufen, z. B. das „Wiegenlied" von Iokaste.

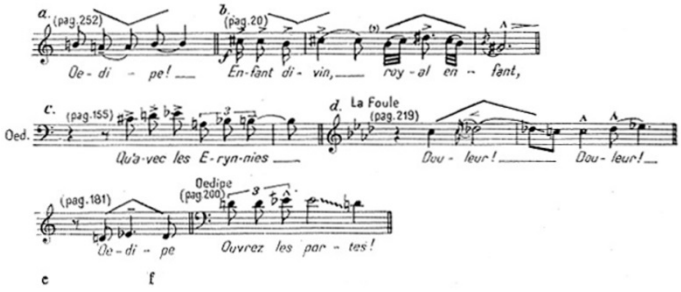
Die Eumeniden haben auch einen verhalteneren Auftritt, aber mit präziseren Referenzen. Sie erscheinen z. B. im II. und III. Akt jedes Mal, wenn Ödipus über „den unbekannten Tag – schicksalhaften Tag" spricht, an dem er sterbend am Rand des geweihten Gartens empfangen werden wird („au bord du bois sacré") von unsichtbaren Gottheiten ... und wir hören auch den unsichtbaren Chor im IV. Akt, wenn sich die Prophezeiung verwirklicht (Bsp. 246 a).

Die leitmotivische Funktion einiger Intervalle: Mehr als die Ankündigung eines zusätzlichen Leitmotivs (von reduzierter Wichtigkeit und Häufigkeit) interessiert uns die leitmotivische Funktion, die jedes Intervall bekommen kann. Die große Sekunde beschreibt also im Allgemeinen die hellen Momente, z. B. im I. Akt (und mit der ähnlichen sinuidalen Kontur des Leitmotivs der Eumeniden), die Schäfer kommen „das heilige Kind, das königliche Kind" zu begrüßen (Bsp. 246 a, b). Im Gegensatz dazu verwendet das andere, tragische und rächende Gesicht der Eumeniden den Halbtonschritt.[40] Die Referenz der Eumeniden mit zwei Halbtönen (siehe Bsp. 246 c) fügt sich in die allgemeine Atmosphäre der Klage des dritten Aktes ein. Der Schmerz des Volkes wird ausgedrückt durch gleitende Halbtöne (Bsp. 246 d) von einer noch stärkeren Ausdrucksintensität, wenn sie sich auf der vertikalen Ebene der Harmonie zusammensetzen (Bsp. 252, Takt 4).[41] Der helle Ruf der Eumeniden wird auf einen Halbton reduziert, in dem der Name Ödipus in tragischen Momenten ausgerufen wird (Bsp. 246 a), und die höchste Form des Schmerzes findet den Ausdruck in der Reduktion auf einen Viertelton (Bsp. 246 f).

39 Es könnte sein, dass dieser Begriff die Konsequenz eines literarischen Stils ist, wobei der Komponist jedes Mal einen anderen benachbarten Begriff zu finden bestrebt ist: „Thema" von Iokaste, das „Leitmotiv" des Vatermordes und „die vier Töne" der verbalen Auseinandersetzung zwischen Ödipus und der Sphinx.

40 Es kann aber nicht von einem Leitmotiv der Erynnien die Rede sein.

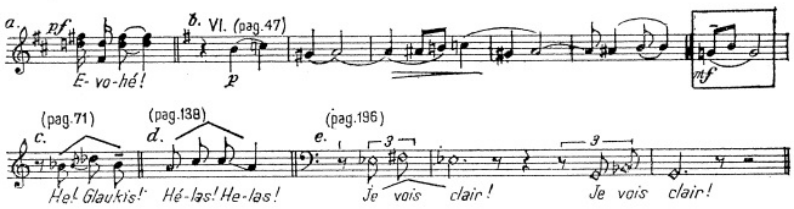
41 Siehe auch das Ende des I. Aktes.



Bsp. 246

Eine ähnlich gebrochene Kontur des Ausrufs von Ödipus, aber in Terzen, gewinnt beinahe auch leitmotivische Bedeutung, die man sowohl am Ende des Vatermord-Leitmotivs als auch im Ödipus-Motiv findet, wodurch eine Verwandtschaft zwischen diesen Leitmotiven entsteht. Diese gebrochenen Konturen manifestieren sich auch unabhängig davon. Als große Terz haben sie einen brillanten, festlichen Charakter, so wie wir sie am Anfang des ersten Aktes im stürzenden Signal finden (Bsp. 220 c). Es erinnert für einen Augenblick an ein ähnliches Motiv aus *Salome* von Richard Strauss, aber mit einem noch reicheren Sinn in diesem Kontext, in der Krönungsszene im 3. Bild, in dem die rhythmische Augmentation Helligkeit und Majestät vermittelt („Evohé", Bsp. 247 a); im Vorspiel des II. Aktes am Ende des musikalischen Gedankens, der uns in die festliche Atmosphäre von Korinth einführt. Ihr kadenzieller Charakter erscheint wie eine Reminiszenz an Volksmusik (Bsp. 247 b). Selbstverständlich wird die Moll-Variante mit den dunklen Momenten aus Bild I (Vatermord) korrespondieren; man findet sie auch in dem melodischen Rezitativ des Schäfers, der von dem Sturm erschrocken wird (Bsp. 247 c); es begleitet im nächsten Bild die Melopoie von Ödipus („Qui boit ce breuvage" – Bsp. 214); ebenso findet man sie angestimmt vom Chor, wie ein Klage-Ruf vor der von der Pest befallenen Stadt Theben (III. Akt, Bsp. 247 d).

Genauso konzis aber umso tragischer drückt Ödipus sich aus, wenn er sich von seiner Schuld überzeugt zeigt (Bsp. 247 e – „Je vois clair").



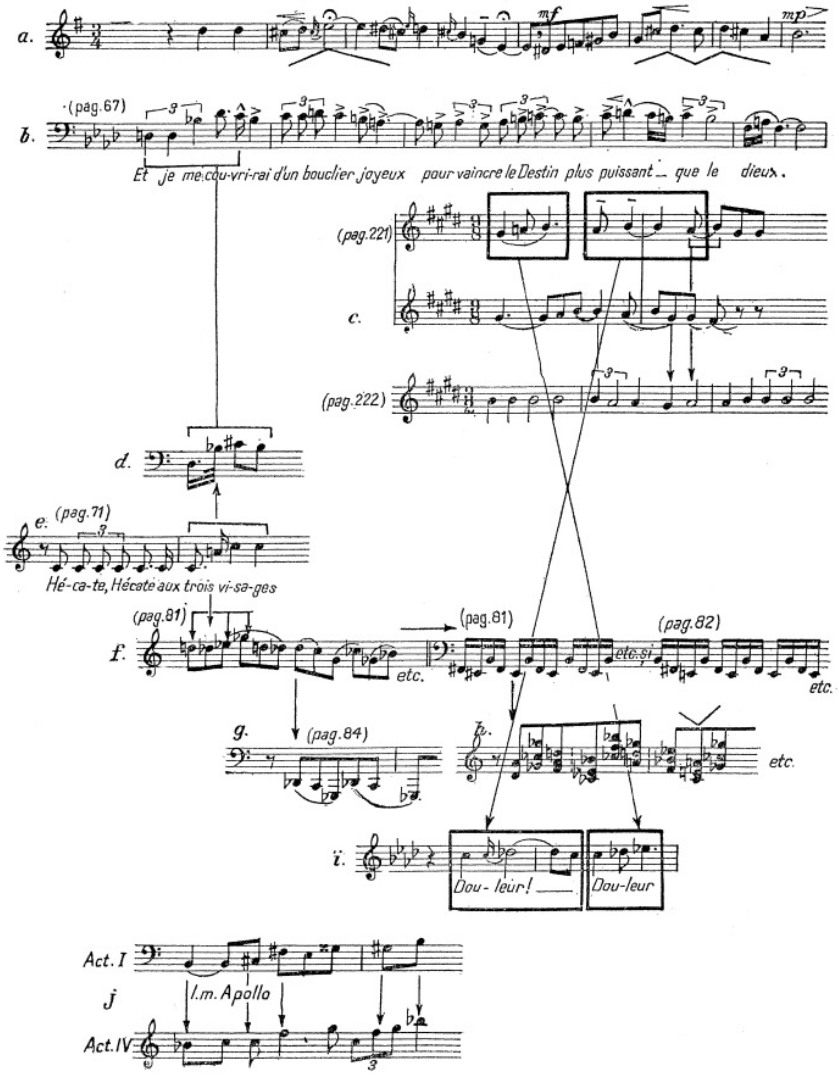
Bsp. 247

(Hier ist es angebracht zu erwähnen, dass Enescu auf einen bestimmten Effekt des Klangs und der Dramatik zählt und dabei jeden schematischen oder formalen Aspekt vermeidet, ohne dabei eine Gruppe von Tönen rigide beizubehalten. So

beim Leitmotiv des Vatermordes, in dem sich die Orthografie ändert, ohne den Charakter und den melodischen Sinn zu alterieren).

Die thematische Transformation und eine ihrer Folgen – die Einheit der Form: Die Ordnung von einigen Melodiebögen im Allgemeinen und von Intervallen, die auf gemeinsamen Konturen (Skelett) basieren, erweitet sich über die der strikten Zone des Leitmotivs hinaus und hat interessante Implikationen bezüglich der formalen Anlage. So sehen wir das Profil aus Bsp. 246 b eigentlich als ein variiertes Fragment (ohne lydischen Charakter) des zweiten Leitmotivs des Schäfers, das im I. Akt besonders vorherrscht im allgemeinen Tanz kulminiert; die Melodie emanzipiert sich und wird auch von anderen Figuren übernommen, z. B. dem Hohepriester. Der Übergang zwischen den beiden ersten Akten erfolgt durch die Ausweitung der Atmosphäre des Leitmotivs des Schäfers (das am Ende des Aktes bereits eine tragische Metamorphose durchlaufen hat) in eine neue, helle, nostalgische Variante. Aus deren Zerfall generiert sich das neue Thema von Korinth (Bsp. 248 a) und gegen Ende des Bildes, nach chromatischen Verzierungen, eine optimistische Affirmation über die Macht des Menschen: „Et je me couvrirai d'un bouclier joyeux" (Bsp. 248 b).

Die Kette der Metamorphosen könnte bis zum letzten Akt verfolgt werden; als letzte Konsequenz erscheinen das Athener Vorspiel und der Chor der Alten (Bsp. 248 c), die von nicht geringerer Wichtigkeit und Interesse sind. Wenn wir die Analyse der thematischen Transformation in diesem Sinne fortsetzten, könnten wir feststellen, dass sie dadurch, dass sie gut in die musikalische Form integriert ist, zur Homogenität der formalen Konstruktion beiträgt. Darüber hinaus gelingt das Fortschreiten der Bilder aus dem II. Akt ohne Pause dank des musikalischen Kommentars. In Bsp. 248 a, b, c sieht man, dass die Konstanten der Melodiebögen Schrittbewegungen von zwei oder drei Tönen sind, wobei Beispiel 248 b „Et je me couvrirai d'un bouclier joyeux" am Ende des Bildes mit dem anfänglichen Aufschwung ein zusätzliches Element bringt.



Bsp. 248

Mit diesem anfänglichen Aufschwung – ein elliptisches Arpeggio, das abgesehen von einer einzigen Korrektur eines Halbtons das Leitmotiv des Vatermordes wird – beginnt das 3. Bild, und dieses Motiv herrscht dort vor. Dabei kreiert es eine dunkle Atmosphäre, die auch den Ausdruck des Leitmotivs des Schäfers beeinflusst. Eine Replik in Moll des Bsp. 248 b ist auch die Anrufung Hekates durch den Schäfer (Bsp. 248 e); später erklingt das ursprüngliche Dur im Orchester und löst das Kontrast-Moment des Bildes aus: Ödipus evoziert (auf dem entsprechenden Thema)

Korinth.[42] In Bsp. 248 g wird gezeigt, wie das Ostinato der Leitmotive, die (dominiert vom Leitmotiv des Vatermordes) das Schicksal repräsentieren, eine hohe Spannung aufrechterhält, nachdem der Mord bereits geschehen ist. Die Formel breitet in den tiefen Registern einen „Teppich" von Akkorden aus, die profiliert asymmetrisch die Dominanz des Leitmotivs der fragenden Sphinx (Bsp. 248 h) intonieren. Die dunkle Atmosphäre, in der nur die Stimme des Wächters der Festung und die Melopoie Ödipus durchschimmern, wird im Moment der Konfrontation von Ödipus mit der Sphinx gesteigert (in Verbindung hiermit ist auch die Erscheinung der sinusoidalen Melodie – siehe Bsp. 215 zu sehen), die sich letztlich zur finalen Apotheose aufhellt. Die Partitur eliminiert jede Illusion dieses glücklichen Augenblicks der Erfüllung ebenso abrupt wie prägnant mit dem nochmaligen „Einwurf" des Leitmotivs des Vatermordes, das als verbindendes Element (über die Pause hinweg) zum III. Akt wirkt. Dieses wird durch das Thema des Schicksals realisiert, von dem wir gesehen haben, dass es davon abstammt (Bsp. 224).

Der Anfang des IV. Aktes repräsentiert weder auf der dramaturgischen Ebene (er hat einen Epilog-Charakter in Bezug auf Aktion und Bedeutung, die eine Zäsur in der Zeit bezeichnet) noch auf der musikalischen Ebene (obwohl vielleicht der Klage-Schrei vom Ende des III. Aktes eine tragische Vorahnung der drei aufsteigenden Töne – Bsp. 248 i – vom Vorspiel des IV. Aktes sein könnte) eine Fortsetzung des III. Aktes.

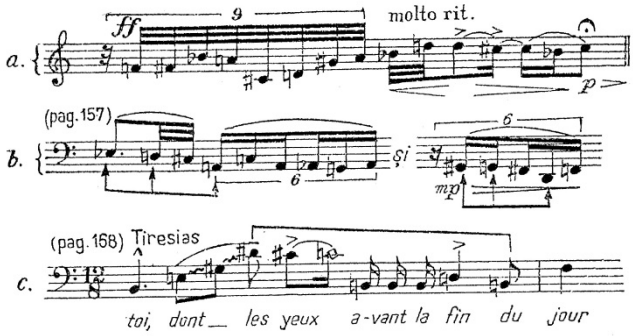
Der IV. Akt hat seine Wurzeln, wie wir schon gesehen haben, in den ersten Akten; mehr noch, wir können sehen, dass das erhellende, aufsteigende Motiv, mit dem der siegende Ödipus bis ans Ende der Oper begleitet wird, eigentlich eine symmetrische Replik eines einfachen Kontrapunkts des Wiegenliedes der Iokaste vom I. Akt (Bsp. 248 j) ist.

Variierte Modalitäten der Präsentation: Die extrem variierten dramatischen Situationen haben Nachwirkungen auf die Leitmotive, die – ähnlich mit dem pastoralen Leitmotiv, dass wir schon exemplifiziert haben – dadurch verwandelt werden können und somit in bestimmten Kontexten noch intensiveren Ausdruck erhalten. Mit ähnlichen Veränderungen wurde bereits auch das fragende Leitmotiv oder das Leitmotiv von Kreon vorgestellt (Bsp. 243 b). Man kann auch andere Beispiele hinzufügen, z. B. das Leitmotiv der Iokaste – Bsp. 249 a –, eine Variante, deren Konzentration die Prägnanz des für den Hörer aussagekräftigen Angriffs des Gesprächs von Ödipus und Meropa vom 2. Bild des I. Aktes („pour lui Phoibos a préparé d'autres

42 Die beiden Bilder haben eine ähnliche dramatische Konstruktion, die man auch als komplementär bezeichnen kann: das erste Bild mit heller Prädominanz diatonischer Natur, das mit einem zentralen Nukleus kontrastiert, das durch eine unruhige chromatische Erweiterung realisiert wird; dagegen ist das zweite Bild (Prädominanz chromatischer Natur) kontrastierend von diatonischer Natur geprägt. Diese Abfolge, die ein auskomponiertes Crescendo der tragischen Spannung ist, hat eine gespiegelte Replik im 3. Bild, die mit der dunklen Atmosphäre des Zusammentreffens mit der Sphinx beginnt und heller wird, je mehr zur finalen Apotheose der Krönung fortgeschritten wird.

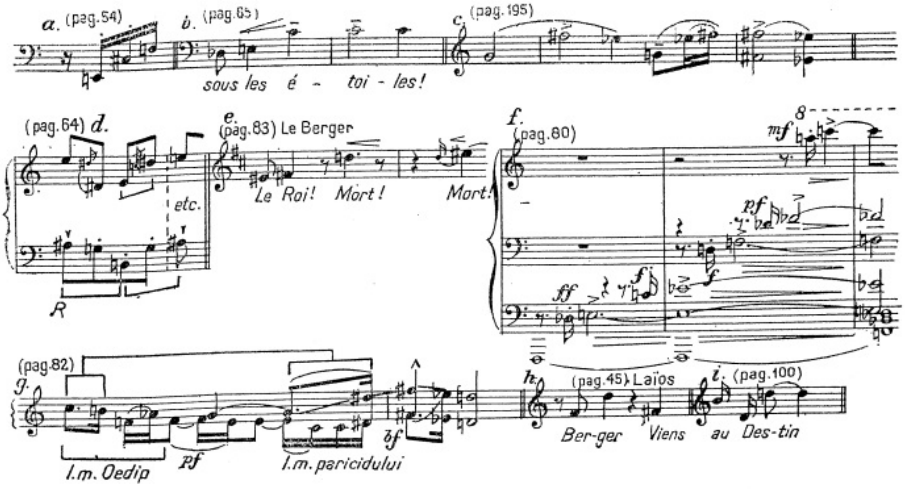
amours“) erhöht; oder das Motiv der thebanischen Herrschaft, die in der dunklen Atmosphäre des III. Aktes ihre leuchtende Prägnanz verliert, besonders im Leitmotiv von Ödipus, einer Formel, die sich entweder kontinuierlich in die ganze Oper integriert oder sogar zum Motor der musikalisch-dramatischen Verwandlungen wird.

An zwei weiteren Varianten der Beispiele 232–233, die aus dem III. Akt ausgewählt wurden, sieht man, wie durch die Überspannung der Situation intensive Deformationen stattfinden – Bsp. 249 b und c. Man muss präzisieren, dass Beispiel b ein Kontrapunkt zum Kommentar des Chores ist, wenn Tirésias in der Szene erscheint, was durch die Anwesenheit der charakteristischen Intervalle seines Leitmotivs bemerkbar und in einer Synthese mit dem Leitmotiv von Ödipus deutlich wird.



Bsp. 249

Variationen der Schreibweisen: Nicht weniger interessant sind andere Varianten des Vatermord-Leitmotivs, die ohne Alterationen der Intervalle, nur durch ihre Art der Präsentation erzeugt werden: Von einfachen Krebsformen (Bsp. 250 a und 250 b) oder dem Vertauschen der Reihenfolge der Klänge (Bsp. 250 c) bis zu dynamischen Eingriffen wie der Reduktion von Tönen zur Länge eines Vorschlags. Dadurch wird dieser unruhige Hintergrund, in dem Ödipus mit Meropa (II. Akt, 1. Bild) über seine Obsession, dass er der Mörder seines Vaters sein wird, spricht (Bsp. 250 d) oder die synkopierte Bewegung, die durch die Verwendung von Pausen Ausdruck der Verwunderung und des Schocks des Schäfers intensiviert, als dieserer den Körper des Königs entdeckt (Bsp. 250 e). Auch in diesem Bild bemerken wir den starken Effekt, der aus der Aneinanderreihung von 11 Tönen (darunter 9 verschiedene Tonstufen) resultiert – und eine starke leitmotivische Überlappung hervorruft, die den Tod des Königs beschreibt (Bsp. 250 f).



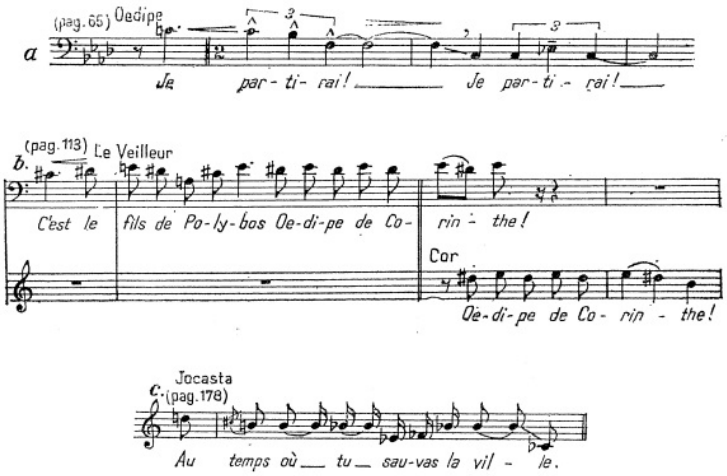
Bsp. 250

Leitmotivische Synthesen: Der kontinuierliche Verarbeitungsprozess führt dazu, dass die Leitmotive sehr oft in Formen von Synthesen erscheinen. Man hat bereits gesehen, wie diese Synthesen durch partiale Übernahmen von intervallischen Charakteristika von Leitmotiven realisiert wurden, z. B. der Anfang mit dem Ambitus einer Sexte im Leitmotiv von Iokaste, die das Leitmotiv von Kreon beeinflusst (243 c). Wir ergänzen Formen der Synthese des Leitmotivs von Ödipus. In der Szene des Mordes an Laios findet man das Leitmotiv von Ödipus, das den punktierten Rhythmus des Leitmotivs vom Vatermord übernommen hat (Bsp. 250 g); dasselbe Leitmotiv von Ödipus, das im ersten Akt mit oftmals erscheinenden Sechzehnteln beschleunigt wird, erscheint im Leitmotiv der Darstellung der führenden Herrschaft Thebens. Diese beiden Leitmotive verschmelzen fast miteinander (Bsp. 220 b und c). Während das Leitmotiv des Vatermordes beeinflusst werden könnte von der gebrochenen Kontur des fragenden Leitmotivs (Bsp. 250 h und i), ist es nicht weniger möglich, dass dieses Frage-Leitmotiv seine Töne nach der Logik der aufsteigenden Töne der Kontur des Vatermord-Leitmotivs ordnen kann (in Bsp. 233, das letzte System). Das kreiert eine zusätzliche Spannung in der Antwort der Sphinx in ihrer Agonie – was durch Gelächter, das sich von Hysterie zum Schrei verwandelt, die Antwort von Ödipus in Frage stellt.

Dieses Fragment kann auch als Beispiel gelten für die Synthese-Formen, die durch Kombinationen von Leitmotiven entstehen (die Kombination der zwei Elemente: die Sphinx als Schicksal und die Frage der Sphinx im Schlüsselmoment). Man kann auch andere Momente hinzunehmen. Wie die starke Aussage des Helden, mit der er versucht, sich von seinem Schicksal zu befreien, indem er fortgeht (II. Akt) und wo durch die zwei Zellen Schicksal + das Signal der Moll-Terzen eine Deformation des Leitmotivs von Ödipus hervorgerufen wird (Bsp. 251 a). Ebenso evoziert die zum

gleichen Leitmotiv hinzugefügte Allusion das Korinth-Thema, wenn der Wächter von Theben den Einwohnern ihren Retter ankündigt (Bsp. 251 b).

Wäre es nicht möglich, in dem Versuch Ödipus', im III. Akt die Wahrheit aus den Antworten Iokaste zu erfahren, eine Korrespondenz zum melodischen Fragment zu finden, das in dem Moment des Mordes und der Befreiung der Festung erklingt? Dies wäre dann als Synthese des Anfangs des Leitmotivs der Königin (leicht deformiert) mit einer Umkehrung des Leitmotivs, das die Konfrontation des Menschen mit der Sphinx (das Leitmotiv des Menschen, der sein Schicksal überwindet) darstellt, zu interpretieren.



Bsp. 251

Die dramatische Funktion des Leitmotivs: Jetzt, wo wir die Struktur und deren Flexibilität kennengelernt haben, ist es interessant zu sehen, wie ihr Erscheinen im Kontext der Dramaturgie motiviert ist.

Bezüglich ihrer dramatischen Funktion lassen sich die Leitmotive in zwei Kategorien unterteilen:

– Leitmotive mit direkter Funktion;
– Leitmotive mit indirekter Funktion, mit kontrastierender oder suggerierender Wirkung.

A) Direkte Funktion. Das Leitmotiv

1) herrscht in den Szenen vor, in denen das dramatische Element, das sie repräsentieren, dominierend ist (das Vatermord-Leitmotiv in der Szene des Mordes an Laios, das Leitmotiv des Menschen im Angesicht seines Schicksals beim Aufeinandertreffen von Ödipus und der Sphinx) oder

2) begleitet die szenische Präsenz einer Figur (das Leitmotiv von Iokaste in der Szene ihrer Heirat mit Ödipus) und

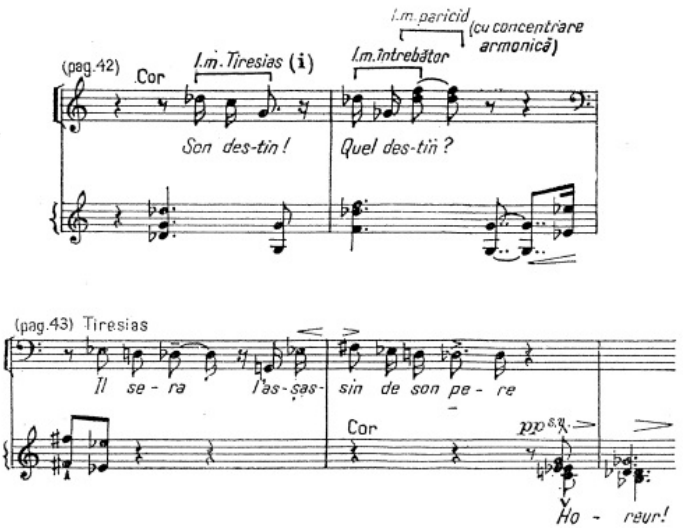
3) illustriert den Text musikalisch, wenn in dem Text ein Bezug zum entsprechenden dramatischen Moment hergestellt wird (das Leitmotiv von Iokaste und des Vatermords sind z. B. im III. Akt im Orchester zu hören, wenn Tirésias Ödipus voraussagt, dass er selbst den Namen desjenigen nennen wird, „der Mann seiner Mutter und der Mörder seines Vaters" sein wird. Im IV. Akt erscheinen diese Leitmotive im Orchester, wenn Ödipus seine Unschuld an diesen Verbrechen beteuert).

B) Indirekte Funktion

In diesem Fall sind die Erscheinungen subtiler. Das Leitmotiv von Iokaste und des Vatermordes werden z. B. nicht ausschließlich als direkte Referenz auf Iokaste und Laios verwendet, sondern in einigen Fällen beziehen sie sich auch auf diejenigen, von denen Ödipus *glaubt*, sie seien seine Eltern. Im II. Akt, 1. Bild z. B. begleiten diese Leitmotive das Gespräch zwischen Ödipus und Meropa – oder im Akt III, wenn der Held sich an Polybos erinnert. Er spricht seinen Namen genau auf dem Leitmotiv des Vatermords. In diesen Fällen geht das Leitmotiv über seine Funktion als „musikalisches Etikett" hinaus, und seine Verwendung ist auf musikalischer Ebene ein Ausdruck des quid pro quo, das als Urgrund des *Œdipe*-Dramas zu verstehen ist.

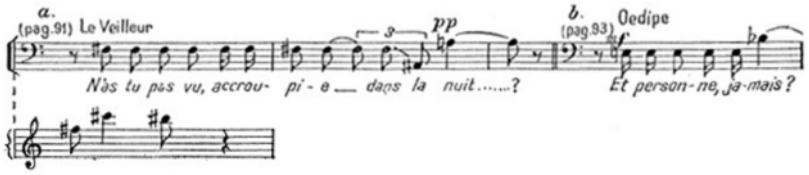
Als Ödipus fortläuft, um die diejenigen, die er für seine Eltern hält, zu verschonen, macht er den ersten Schritt, um das Schicksal, das ihm gegeben worden ist, zu erfüllen; als er seinen eigenen Vater tötet – aus Selbstschutz – ist auch diese Tat auf musikalischer Ebene dadurch reflektiert, dass das Wort „Schicksal" aus dem Rezitativ der Sphinx auf dem Leitmotiv des Vatermords intoniert wird (250 i).

Ein weiteres Beispiel ist die Beunruhigung des Chores aus dem I. Akt bezüglich des Schicksals des königlichen Kindes, die der Offenbarung Tirésias' vorausgeht und die durch eine Abfolge von Leitmotiven ausgedrückt wird (Tirésias, Frage, Vatermord), die sich von einem zum anderen zu verwandeln scheinen. In nur einigen Takten wird hier mit einfachen Mitteln eine komplexe psychologische Entwicklung dargestellt: Von der Verwunderung, ausgedrückt durch das abrupt absteigende Motiv – die unruhige Frage in gebrochener aufsteigender Kontur –, bis zur tragischen Gewissheit, dem der doppelt-punktierte Rhythmus des Vatermord-Motivs einen kategorischen Charakter verleiht.



Bsp. 252

Durch sein Auftreten vor dem aufklärenden Rezitativ von Tirésias eröffnet das Leitmotiv des obengenannten Beispiels die Möglichkeit, vorauszuahnen und zu *suggerieren*. Die gleiche Funktion besitzt auch der Anfang des Leitmotivs des Menschen in Konfrontation mit seinem Schicksal, das in den Oboen erscheint und das Rezitativ des Wächters kontrapunktiert, der die Anwesenheit der Sphinx, die noch in der Dunkelheit lauert, signalisiert (Bsp. 253 a).



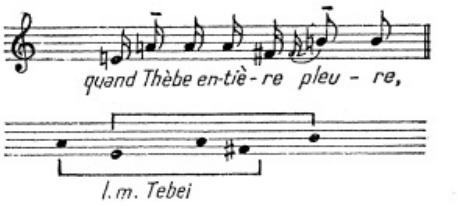
Bsp. 253

Gleichzeitig bemerkt man in dem gleichen Beispiel auch die Übereinstimmung der *literarischen und melodischen Konstruktion.* Dem Text, der fragend bleibt, korrespondiert auch ein unvollständiges Leitmotiv. Und später in Bsp. 253 b, als Ödipus seinen Dialog mit dem Wächter der Festung fortsetzt und ihn fragt „Und niemand, nie…", intoniert er nur die verminderte Quinte, die charakteristisch für das gleiche Leitmotiv ist.

Auch im ersten apotheotischen Bild des II. Aktes, wenn das Orchester mit einer tragischen Brutalität durch das Vatermord-Leitmotiv die Szene der Verehrung von Ödipus, den Löser des Rätsels der Sphinx, als Befreier der Festung und als König

durch die Heirat mit Iokaste unterbricht, drückt eben dieses Vatermord-Leitmotiv den Fehler aus, auf dem dieses glückliche Ereignis begründet ist und als Konsequenz seine Abgründigkeit. (Das stimmt auch mit der Methode überein, die allgemein vom Komponisten angewandt wird, um durch eine kurze Unterbrechung in Moment der Kulmination, die Zunahme der Spannung zu intensivieren, wie sie z. B. auch kurz vor dem Ende des Tanzes in I. Akt zu finden ist.) Der starke Effekt, der darin besteht, dass der Betrachter die Wahrheit, die Ödipus sucht, schon seit dem I. Akt kennt (diese Tatsache ist in der Anlage des Librettos begründet), hat eine musikalische Korrespondenz. Diese Korrespondenz ist durch die Leitmotive zu erklären, deren Bedeutung für den Betrachter bekannt ist.

Durch die melodisch-verbindende Funktion der Leitmotive werden diese intervallischen Relationen auch im Allgemeinen angewandt, manchmal in der Struktur des Werkes, auch ohne strikte Referenzen. Die Verwendung der allmählich aufsteigenden Quarten, die in der Intervention von Iokaste Momente des Friedens und des Segens evozieren (Bsp. 221), bilden im III. Akt eine Referenz zum Motiv Theben in Trauer; eigentlich sind sie das Resultat des Fragmentierens des Leitmotivs der Festung, ergänzt mit einem Ton im Abstand der Quarte.



Bsp. 254

Am Ende dieser wichtigen Kapitel über Modi und Leitmotive könnte man an Hand eines der beeindruckendsten Momente der Oper ein Beispiel anführen, in dem die modale Skala eine leitmotivische Konsequenz hat. Es ist bekannt, dass der dritte Akt mit dem Thema beginnt, das wir als das Schicksalsthema bezeichnet haben, dessen Nukleus – Schlüsselmotiv des Stils Enescus – eine konzentrierte Form des Leitmotivs des Vatermordes ist. Hier erscheint dieses Leitmotiv als eine Korrespondenz auf musikalischer Ebene, deren kausale Beziehung dramaturgischer Art zwischen der Ermordung Laios' und der Pest in der Festung/Stadt besteht. Das Thema entsteht Schritt für Schritt wie auch in der Ouvertüre der Oper (Bsp. 230) auf einem Orgelpunkt, der die bedrückte Atmosphäre, die in der Festung herrschte, suggeriert (Bsp. 255 a).

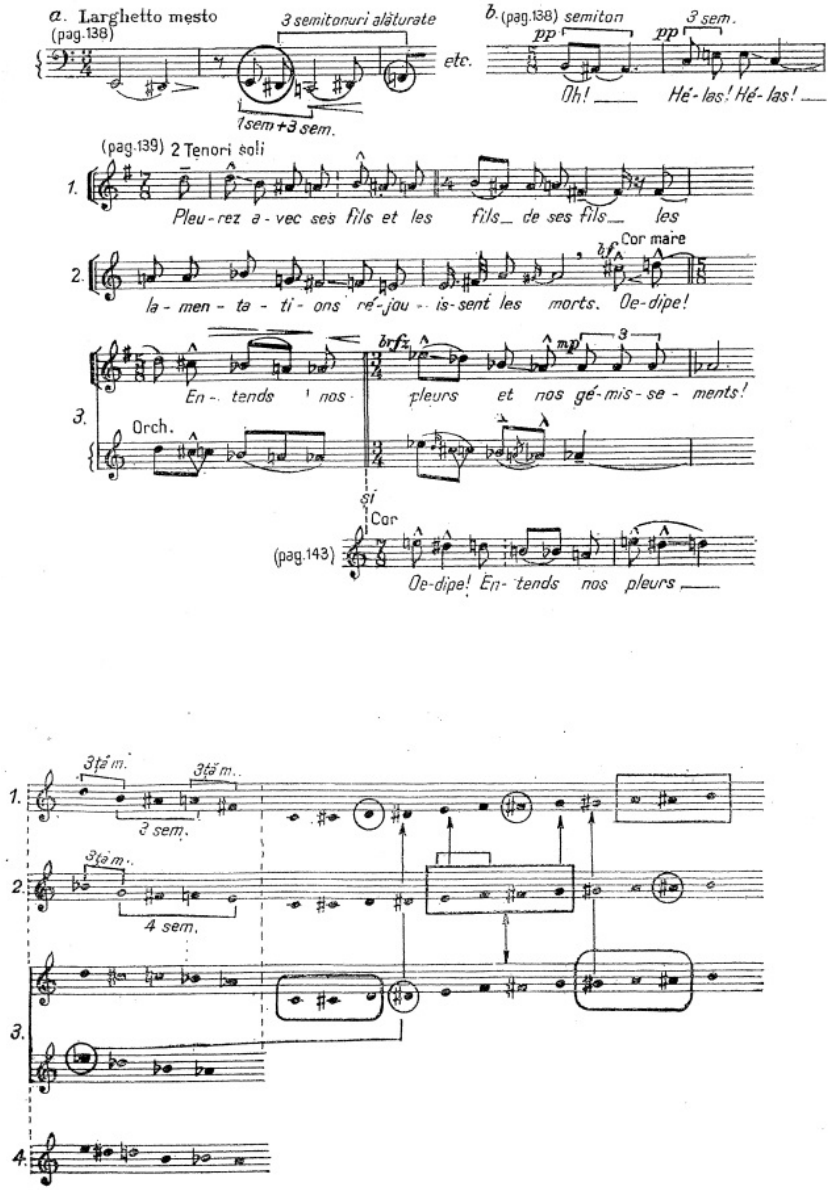
Sowohl seine charakteristischen Intervalle (kleine Sekunde + kleine Terz – als enharmonische Interpretation der übermäßigen Sekunde), die sofort vom Chor übernommen werden, als auch die von Anfang an vorherrschende Präsenz eines Nukleus von drei Tönen im Abstand von Halbtonschritten (Bsp. 255 a) bilden die Basis einer modalen Skala. Vom Chor intoniert, wird der klagende Widerhall seiner ersten

Erscheinung im Bsp. 251 b verstärkt. Im Kontext der hier dargestellten Denkweise, die strikt modal ist, entsteht neben der eleganten Konstruktion einer symmetrischen Organisation eine Tendenz der Komplementierung des Tonvorrats, um die Chromatik in Gänze zu erschöpfen (Bsp. 255 c).

Rhythmus

Weil die Ausdrucksmittel einheitlich und komplex zugleich sind, ist eine Untersuchung ihrer Beziehungen in jedem Abschnitt schon schwierig genug. Bezüglich der Problematik des Rhythmus' wurden bereits einige Aspekte erläutert (z. B. die Übereinstimmung zwischen Rhythmik und Intervallen – Bsp. 223 – oder die Übernahme rhythmischer Strukturen der Leitmotive – Bsp. 250 g). Sie demonstrieren, dass, auch von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, eine große Vielfalt existiert, die aber mit einer besonderen Logik ausgestattet ist.

Der poetische Text, generierendes Element rhythmischer Variationen. Wie schon an Hand verschiedener Beispiele demonstriert, spielt der poetische Text als determinierendes Element dieser rhythmischen Vielfalt eine wichtige Rolle: sowohl durch die Notwendigkeit, die Gesetze der Prosodie zu respektieren, als auch durch die Tendenz der Verstärkung des literarischen Sinnes durch die Musik.



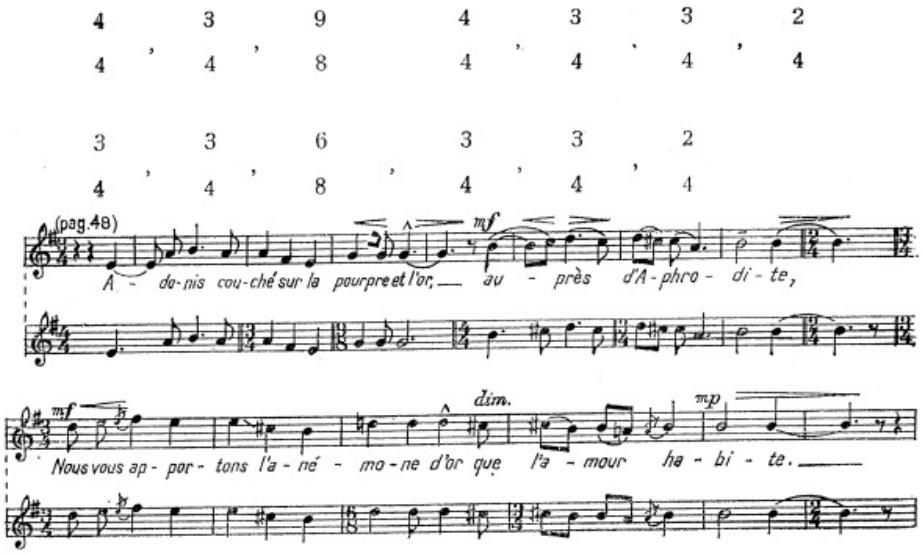
Bsp. 255

Auf Grund der Berücksichtigung dieser Aspekte werden die kleinen Tondauern beschleunigt, oder – gerade umgekehrt – die Melodie verharrt auf einer langen Tondauer; symmetrische Konstruktionen werden allgemein vermieden, eine Tatsache,

der auch Rückwirkungen auf die Konstruktion der musikalischen Phrasen hat. In diesem Werk, in dem wir traditionelle neben neuen Techniken antreffen, ist die Präsenz einiger Phrasen, die sich nach dem klassischen System einer progressiven Wiederkehr der Motive entfalten, nicht zu negieren (typisch ist in diesem Sinne der Tanz aus dem I. Akt). Interessant ist aber – auch in diesen Fällen – die Hinzufügung einiger Elemente, durch die ein Gefühl der Monotonie und einer mechanisch-symmetrischen Konstruktion vermieden wird.

Verfahren zur Vermeidung der Symmetrie der musikalischen Phrasen. Als Beispiel kann man den Chor der Korinther aus dem II. Akt, 1. Bild (die Verarbeitung des Korinth-Themas) wählen. Die Melodie besteht aus zwei Perioden, von denen die zweite eine Verengung der Kontur beinhaltet, wodurch die Melodie asymmetrisch wird. Aber auch im Rahmen der ersten Periode, in der die Abfolge der zwei Phrasen die klassischen Prinzipien zu respektieren scheint, bringt der Komponist ein interessantes Verfahren der rhythmischen Variation; die Melodie ist im 3/4-Takt geschrieben (mit einem einzigen Ausweichen in 2/4, weniger bedeutsam) und sie ist folgendermaßen konzipiert:

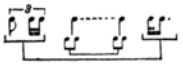
a) *durch die Ausweitung rhythmischer Einheiten über die Taktgrenzen hinaus:*



Bsp. 256

Die asymmetrische Struktur dieser Melodie trägt zum archaischen Charakter bei, den der Komponist ihr verleihen wollte; ebenso ist es der Fall beim Chor der Alten im IV. Akt, wo dieser Charakter durch die Behandlung der Stimmen akzentuiert ist: eine primitive Polyphonie, sehr nah an der Heterophonie.

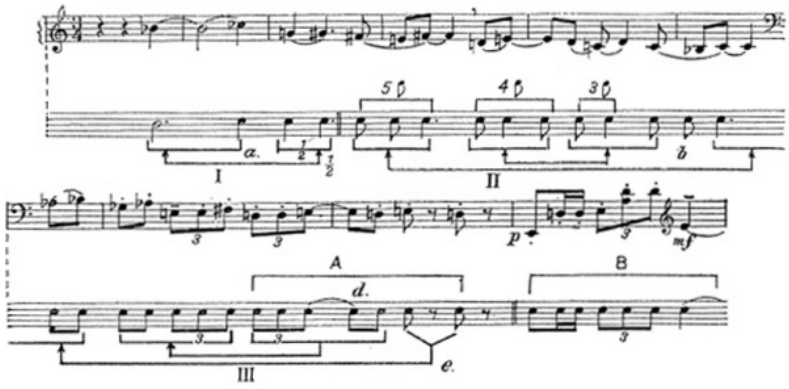
b) *Durch die Verlängerung des üblichen Phrasentypus*. Die Konstruktion musikalischer Ideen erhält einen speziellen Charakter durch die Art, mit der der Komponist den üblichen Phrasentypus verlängert, durch die Vorbereitung des anfänglichen Motivs, durch die Ankündigung dieses Anfangs der Melodie (langsames Werden) oder am Ende durch die Wiederholung einiger Formeln oder Ergänzungen (siehe z. B. den Chor der Alten, Bsp. 207). Als Beispiel langsamen Werdens: Der Anfang des Vorspiels, das Thema des Schicksals (Bsp. 230), oder im I. Akt die Oboe, die, mit dem Intervall der Terz spielend (mit verschiedenen Rhythmen), das Thema des ersten Aktes in Bewegung setzt und es konturiert.

Rhythmische symmetrische Elemente. Im Fall dieses Themas muss man auch die Tendenz der Reduktion einiger rhythmischer Elemente bemerken, die krebsförmig angelegt sind. So ist die Schreibweise durch symmetrische Aspekte der Spiegelung bereichert. Gegen Mitte des Themas (der dritte Takt des Bsp. 205 a) erinnert die rhythmische Formel somit an die nicht umkehrbaren Zellen, die man in ähnlicher Form in den Volksliedern und den Colinden findet. . Ein neues Element der Nicht-Umkehrbarkeit erscheint gegen Ende der Phrase, eine verkürzte Krebsform (leicht variiert) der ursprünglichen Initialzelle der Terz. 

Der Rhythmus als Faktor folkloristischer Verwandtschaft. Durch die oben exemplifizierte Krebsform erscheint die Zelle , drittes Auftreten, die man auch weiter im Werk findet und die organische Präsenz rhythmisch-folkloristischer Denkweise repräsentiert. Solche Denkweisen findet man auch in den asymmetrisch zusammengesetzten Taktarten – d. h. die Freiheit der metrischen Konzeption, die durch eine Variabilität der Taktarten Ausdruck findet, im Rahmen einer Melodie mit einer Natürlichkeit der Abfolge der Taktarten. Ein anderer Aspekt ist die Ungleichheit der Länge der musikalischen Phrasen, die auch an die traditionelle Musik erinnert.

Wir schließen dieses Kapitel mit einer Analyse einiger rhythmischer Aspekte des Werkes, als Beispiel für eine Synthese: Das kleine orchestrale Zwischenspiel, das dem 1. Bild des II. Aktes vorangeht, der Eintritt Meropas auf die Szene.

Die Beziehung Innovation-Tradition im Hinblick auf den Rhythmus. Die Logik der rhythmischen Konstruktionen. Die Sorgen von Meropa und die Spannung, die aus ihrem späteren Gespräch mit Ödipus entstehen, werden durch eine rhythmische Organisation des musikalischen Fragments suggeriert, durch die Anwendung des klassischen Mittels des auskomponierten Accelerandos, durch die allmähliche Reduzierung der Tondauer, durch die Dynamisierung der rhythmischen Formel. Betrachten wir die gleiche Abfolge, ohne die Taktstriche zu berücksichtigen, so wie wir es bei dem Chor der Korinther aus dem gleichen Bild gemacht haben. Wir werden in der Logik der dynamisierenden Ordnung Kriterien einer neueren theoretischen Denkweise finden, in der es Elemente gibt, die der proportionalen oder symmetrischen Organisation dienen.



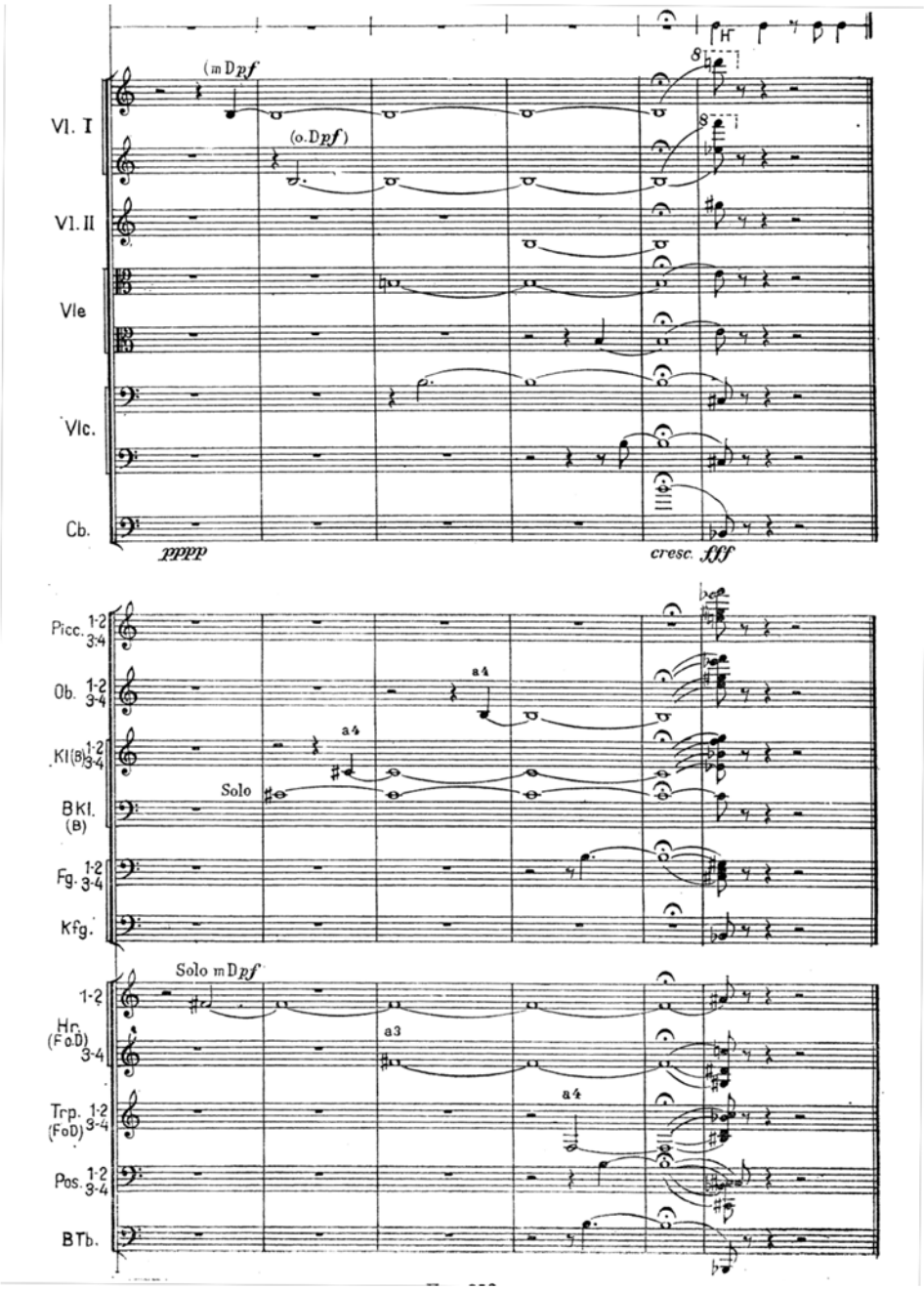
Bsp. 257

Die Abweichungen, die in den entsprechenden Einheiten oder in den Beziehungen zwischen diesen Einheiten auftreten, demonstrieren, dass es hier kein konsequentes und bewusstes Organisationsprinzip gibt. Ein Kunstwerk aber, auch wenn es nicht mit dem Zweck geschaffen wurde, gewisse Organisationsprinzipien zu veranschaulichen oder anzuwenden, darf diese auf Grund seiner Perfektion einschließen. Im vorliegenden Fall können wir sogar sagen, dass es sie, manchmal als gewisse Korrektive, vorwegnimmt und diese ihrerseits so zu neuen Gesetzen werden können.

Harmonik

Neben Fragen der Rhythmik hatten wir schon Gelegenheit, verschiedene Aspekte der Harmonik näher zu betrachten, weil es zwischen ihr und den anderen bisher analysierten Mitteln eine enge Verbindung gibt.

Harmonik, ein vom musikalischen Inhalt bestimmtes Mittel des Ausdrucks in enger Verbindung mit anderen Ausdrucksmitteln. Die Harmonik entspricht der modal-chromatischen Welt des Werks. Sie dient in einigen Fällen der Melodie durch Verflechtungen, die von der klassischen Auffassung abgeleitet sind, indem sie den Nebenstufen Vorrang geben (Beginn des I. Aktes), in anderen Fällen durch parallel verlaufende Akkordfortschreitungen, die beweisen, dass auch in diesem Bereich die Tradition wirksam bleibt. Ohne von einem System abzuhängen, steht dem Komponisten eine viel größere harmonische Palette zur Verfügung, die er mit außergewöhnlicher Virtuosität anwendet, so dass es ihm gelingt, eine stilistische Einheit zu verwirklichen. Diese ist der Logik zu verdanken, mit der die verschiedensten harmonischen Elemente verwendet werden, die sich im gegebenen Augenblick durch ihre Wirksamkeit auf dramatischer Ebene rechtfertigen, auf musikalischer Ebene aber durch ihre Abhängigkeit von der Melodie.


(m D pf
(o. D pf)
Vl. I
Vl. II
Vle
Vlc.
Cb.
pppp
cresc. fff
Picc. 1-2 3-4
Ob. 1-2 3-4
Kl (B) 1-2 3-4
Solo
B Kl. (B)
Fg. 1-2 3-4
Kfg.
a4
a3
Solo m D pf
Hr. (F a D) 1-2 3-4
Trp. (F o D) 1-2 3-4
Pos. 1-2 3-4
B Tb.

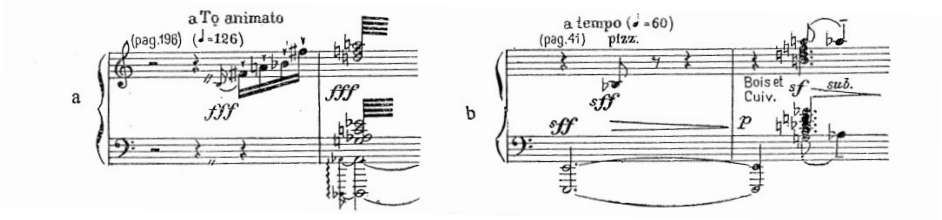
Bsp. 258

Abhängigkeit von der Melodie. Wie wir in der Analyse des I. Akts festgestellt haben, stellt der schnelle Wechsel von lieblichen Harmonien in Terzakkorden zu härteren Harmonien, die auf Quinten gründen, keinen stilistischen Fehltritt dar, sondern die Respektierung der Entwicklung der Melodie, die sich vom lieblichen Charakter des thebanischen Frauenchors (Bsp. 218) zum härteren, kraftvolleren der thebanischen Kämpfer (Bsp. 219) verändert.

Abhängigkeit von Leitmotiven. In gleicher Weise ist der Akkord aus neun Tönen, der aus Überlappung von Septimen entstanden ist, das Ergebnis einer gesteigerten Darstellung des Vatermord-Leitmotivs, das szenisch mit der Ermordung von Laios (Bsp. 249 b) übereinstimmt. Der Orgelpunkt unter immer rascher, hastiger und rhythmisch erfolgenden Einsätzen, der weite Atem, mit dem diese realisiert werden und insbesondere die Dauer, all das trägt zur Dramatik dieses Akkords bei, die mit der von Alban Berg erzeugten Spannung im Augenblick der Tötung Maries durch Wozzeck verglichen werden kann.

Wenn wir die Lösungen vergleichen, zu denen die beiden Komponisten griffen, fällt uns auf, dass auch Alban Berg Spannung durch sukzessive, von breitem Tonumfang charakterisierte Einsätze erzeugt hat, die jedoch – im Unterschied zu Enescu – keine dissonante Häufung ergeben, sondern einen einzigen Ton, der in mehreren Registern erscheint (ein Vorgang, den der Komponist Variationen auf einen einzigen Ton genannt hat). Diese Feststellung führt uns zur Interpretation der expressiven Wirkung vertikaler Einheiten nicht nur, was die innere Zusammensetzung betrifft, sondern auch bezüglich der Art ihres Erscheinens. In einer Aneinanderreihung von intensiv dissonanten Akkorden kann das zusätzliche Einfügen eines einzigen dissonanten Akkords misslingen, da er sich im Vergleich zur vorherigen dissonanten Sättigung durch nichts auszeichnet. Im Gegenteil, auch ein einfacherer Akkord kann den gewünschten Effekt erzeugen, wenn sein Erscheinen ein Moment des Kontrastes hervorruft.

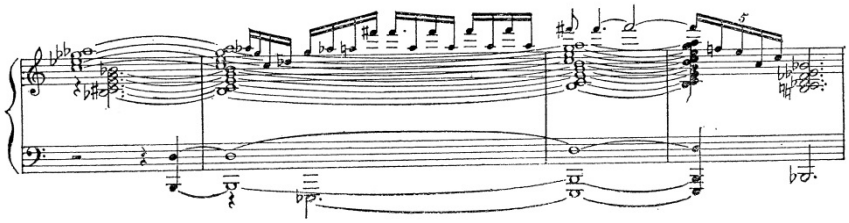
Harmonische Klangblöcke. Darum sollten einige Akkorde nicht wie ein Glied in einer Kette von Harmonien betrachtet werden, sondern als unabhängiger „Block“. Die Expressivität hängt natürlich vom inneren Konflikt seiner Struktur ab, besonders aber vom überraschenden Erscheinen dieser vertikalen Masse, ob sie aus konsonanten Überlappungen besteht, wie wir es bei Alban Berg gesehen haben, oder aus Tönen, die in einem dissonanten Verhältnis zueinander stehen wie im Falle der Anhäufung der unterschiedlichen neun Töne, unterstützt von einem orchestralen Tutti, ausgelöst durch einen heftigen Schlag, der, nach einer Pause des gesamten Orchesters, wie ein Donner einschlägt, als Ödipus bewusst wird, dass er der Mörder von Laios ist.



Bsp. 259 a und b

Während ein tragisches Moment in die Szene mit Tirésias' Prophezeiung gebracht wird, scheint der Akkord aus 259 b als brüske vertikale Konkretisierung der aufgestauten, allmählich kumulierten Spannung, die aus einem verlängerten Orgelpunkt herausbricht. Interessant ist die Tatsache, dass diese Klangsäule, die fast alle 12 Halbtöne enthält, kompatibel ist mit den klassischen Prinzipien der Klangsäulen modaler Art, also denjenigen, die aus zwei und drei Halbtönen bestehen (Beispiel 250).

Harmonische „Klangteppich-Strukturen". Wenn das Auftauchen der Blöcke durch ihre Einzigartigkeit hervorsticht, dann verdankt man die Wirkung einiger harmonischer *„Klangteppich-Strukturen"* ihrer undifferenzierten Verkettung, in denen die differenzierende Hierarchisierung aufgehoben wird und der Akkord ganz aufgeht in der harmonischen Masse, indem er figuriert verläuft.

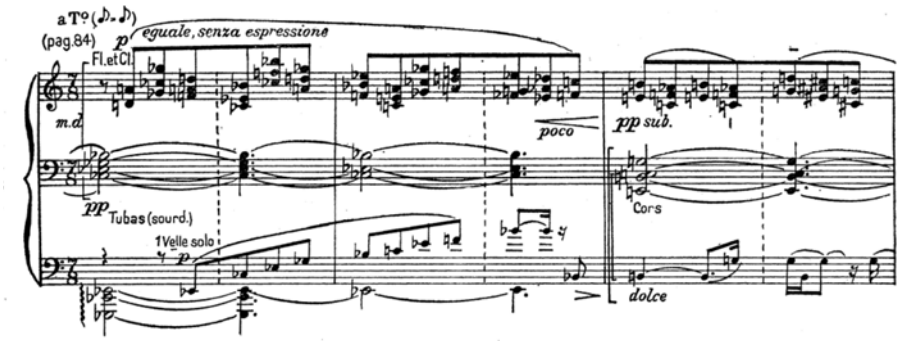


Bsp. 260

Hinsichtlich der Musik, die er für die Szene mit der Sphinx komponiert hatte, sagte Enescu: „Ich habe versucht, das Erwachen der Sphinx anders auszudrücken, mit Klängen, die alptraumhaft aus der Ferne kommen in einer nebligen, halbschattigen Dämmerung."[43]

„Der dichte Nebel" wurde musikalisch mit einem harmonischen Gewebe realisiert, dessen Eigenartigkeit nicht auf einer Akkordstruktur beruht (die meisten Intervalle sind Konsonanten), sondern in der Unerbittlichkeit, mit deren sich die entferntesten Akkordfortschreitungen zu einer einheitlichen chromatischen Masse verbinden.

43 „J`ai essayé d`exprimer autrement le réveil de la Sphynge, dans une pénombre fuligineuse, ou son d`une musique lointaine de cauchemar" (Gavoty, *Les Souvenirs*, 1955, S. 145).



Bsp. 261

Kontrapunkt

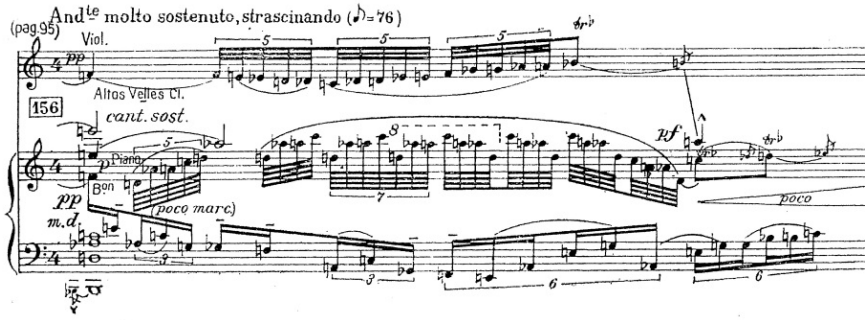
Die Logik von Enescus Konstruktionen und die Funktionalität der melodischen Linien erfordern ein klares Hervorheben aller musikalischen Ebenen. Enescus Kontrapunkt erlaubt erfreulicherweise die Anwendung von thematischen Überlagerungen, einerseits um die musikalische Schreibweise in einem bestimmten Moment der Intensivierung der Handlung zu bereichern (z. B. der Aufbau des Tanzes aus dem ersten Akt mit der darin zunehmenden Dichte der Orchesterstimmen), andererseits um den einzelnen Moment durch leitmotivische oder thematische Kontrapunktierung zu differenzieren (wir haben z. B. gesehen, wie das Thema des Wiegenliedes das Rezitativ Iokastes unterstützt – Bsp. 225 c – und das Leitmotiv des Menschen im Kampf mit seinem Schicksal in der Kontrapunktierung des Dialogs zwischen Ödipus und dem Bewacher der Festung die Anwesenheit der Sphinx suggeriert – Bsp. 253).

Die Funktionen der polyphonen Schreibweise. Die kontrapunktischen Verbindungen werden deshalb mit unterschiedlicher Intensität durchgeführt, beginnend mit der Opulenz einiger Stimmenüberlagerung, die für den harmonischen Hintergrund sorgen, bis hin zu einer sehr transparenten, luftigen Schreibweise (sogar mit einigen dialogisierenden Interventionen), die besonders dem zweiten oben genannten Fall zu Gute kommt (z. B. in Bsp. 238).

Heterophonie. Das Fehlen ostentativer polyphoner Zusammensetzungen von Stimmen führt oft zu einer heterophonen Struktur: Ein charakteristisches Merkmal von Enescus Kompositionsstil (in Verbundenheit mit seiner Affinität zur Volksmusik), das sich in Diskretion, Subtilität und Eleganz des Ausdrucks manifestiert (Bsp. 248 c). Im Falle von *Œdipe* zitiert er gelegentlich auch schlichte archaische Polyphonien wie im Chor der Alten.

Chromatische und modale Abstufungen als kontrapunktische Linien. In der Analyse einiger Auszüge aus der Oper hatten wir schon Gelegenheit, chromatische und modale Bruchstücke zu erwähnen, die als kontrapunktische Nebenlinien verwendet

werden. Tatsächlich ist dieses Verfahren in der instrumentalen Schreibweise von George Enescu sehr häufig anzutreffen; dank der fast motivischen Aspekte, die vom Komponisten selbst erfundene modale Skalen aufweisen, übersteigt ihre Einführung in die Polyphonie die einfache Rolle einer klanglichen Vervollkommnung; sie treten als quasi thematisch-kontrapunktischer Beitrag hervor.



Bsp. 262

Gewebe, horizontale Klangblöcke/-säulen, erzeugt durch polyphone Bewegungen. Das oben angegebene Beispiel entspricht dem Augenblick des Erwachens der Sphinx; in der stagnierenden diesigen Atmosphäre suggerieren die kontrapunktischen Linien Aufruhr und Bewegung, die stetig stufenweise anwachsen und das Gespenstische, das sich allmählich abzeichnet, konturieren. Es ist zudem ein Beispiel der Möglichkeit, ein „Gewebe" auch durch die Addition kompakter Polyphonien zu schaffen.

Die Konsequenz polyphonen Denkens in der architektonischen Struktur. Die Auffassung des Komponisten über Polyphonie beschränkt sich nicht nur auf die Kombination der Stimmen, sondern auch der Klangebenen. Das Verhältnis zwischen gefülltem und leerem Raum, horizontalem und senkrechtem Raum ist das Ergebnis einer architektonischen Struktur, die auf dem Kontrapunkt basiert. Auch der dosierte Einsatz harmonischer Elemente wie Akkorde von der Art der „Klangblöcke/-säulen" im Kontrast zu Orgelpunkten, das jähe Auftauchen zusammenklingender Massen im Anschluss an Pausen oder deren Überlagerung in immer dichteren Abschnitten, in denen die angereicherte musikalische Sprache abwechselt mit transparenten, luftigen Passagen erscheint: Kommt all das nicht den gleichen Gesetzen nach, die auf einer anderen Ebene die thematischen Einsätze einer Fuge lenken oder den Bau einer polyphonen Form generieren, indem das gleiche Überraschungsprinzip aufrechterhalten wird, der Kontrast, das An- und Absteigen der Spannung?

Harmonie, Polyphonie und die für Enescu typische Konstruktionsweise – so wie die Integration in das musikalische Gewebe melodischer und rhythmischer Elemente – sind das Ergebnis einer überlegenen Denkweise, die eine Synthese darstellt zwischen Vergangenheit und Gegenwart – nicht im Sinne von Beibehalten alter neben

neuer Vorgehensweisen, sondern vordringend bis zu ihrer Essenz, indem er das verwertet, was allgemein gültig ist und seinem Anspruch einer eigenen Ausdrucksweise entgegenkommt.

□

So wie es auch Emile Vuillermoz schon geschildert hat, beteiligt sich das Orchester diskret, aber effizient bei der Ausführung des gesamten musikalischen Prozesses, indem es eine Gleichwertigkeit zum Drama herstellt: „Es gibt keine Schablone, nach der das Orchester in *Œdipe* bewertet werden kann. Die Instrumente haben eine unerhörte Sprache, direkt, ehrlich und herb, die der herkömmlichen Polyphonie in nichts nachsteht. Diese Sprache ist meistens sehr diskret, fast flüsternd, auch in den dramatischsten Umständen. Eine weitere Überraschung für die meisten im Publikum. In den ersten Bildern hält die Musik keinen Vortrag. Sie lehnt jede Eloquenz ab.[44] Das Orchester kommentiert nicht die Ereignisse in ihrem gesamten Ausmaß: Es unterwirft sich ihnen in einer Art vibrierender Passivität. Es rauscht, glüht inwendig und hat kurze unruhige Reflexe. Es kümmert sich nicht um eine konstruktive Logik und um symphonische Rhetorik. Zu Füßen der Bühne ist es ein Wasserspiegel, der mal lichtdurchflutet ist, mal dunkel, je nach der Handlung. Es ist die Menschheit, die von den Göttern terrorisiert wird. Und danach, im letzten Akt, macht diese Technik des nervösen Bebens einem konzentrierten Rhythmus Platz, reich gewebt, den Menschen über die Macht des Schicksals erhebend. Die Eingeweihten werden daran erinnert, dass Enescu ein Schüler des Meisters der *Penelope* [Oper von Gabriel Fauré, Anm. der Verfasser] gewesen ist.“[45]

Die Orchestrierung

Die orchestrale Schreibweise suggeriert die Atmosphäre eines harmonischen und polyphonen Gewebes, in dem durch angepasste Instrumentation der Charakter einer Melodie konturiert und der musikalische Sinn eines Akkords betont wird. Auch an den dichtesten Stellen der Tonsprache werden die einzelnen Stimmen deutlich. Ihre funktionale Rolle macht es eigentlich erst möglich, Instrumente wie das Saxophon oder die singende Säge (indem diese jenseits der vokalen Möglichkeiten den Todesschrei der Sphinx suggeriert) für eine nüchterne Orchestrierung, jedoch nuancenreich, großräumig, aber nicht dicht oder minutiös dosiert, und eben dadurch eloquent einzusetzen.

44 Die Notwendigkeit, die Idee in ihrer Gesamtheit darzulegen, veranlasst uns, einige schon zitierte Aussagen zu wiederholen.

45 Emile Vuillermoz, *Œdipe à l'Opéra*, in: *Candide*, Paris, 19. März 1936.

Œdipe auf der Bühne

Eine Oper lebt ihr tatsächliches Leben eigentlich erst auf der Bühne. Wer aber könnte das Grauen im Schrei von Ödipus im Augenblick, in dem er sich die Augen aussticht, spüren lassen? Von diesem Moment geht der weitere Verlauf der Handlung aus. Enescu dachte in erster Reihe an Schaljapin. Obwohl dieser schon älter als 60 war, besaß er Volumen und Ausdruckskraft, die für Enescus Held wichtig waren. Ohne dass er die Partitur gelesen hat, um sich nicht von der Musik verleiten zu lassen, hat der alte Bassist nach der Lektüre des Librettos abgelehnt: Seine Anwesenheit auf der Bühne im Laufe der gesamten Aufführung hätte ihn zu sehr in Anspruch genommen. Enescu war enttäuscht. Die Grande Opéra in Paris war jedoch fest entschlossen, die Bühnenaufführung bestens zu gestalten. Schon 1934 begann Philippe Gaubert, der das Werk dirigieren sollte, die Partitur zu studieren und erbat von Enescu einige Erläuterungen. Enescu (der sich damals in Rumänien aufhielt) antwortete ihm in einem Brief und erklärte darin einige Details der Aufführungspraxis. Wir geben hier einen Auszug wieder, der nicht ohne Interesse ist, was die Ansicht des Komponisten in Bezug auf die Interpretation seines Textes betrifft:

„Es gibt zahllose Hinweise, auch alle Fluktuationen der Metronom-Wechsel sind aufgezeichnet, manchmal auch taktweise. Das Zeichen einer Tondauer (Viertelton) gefolgt von drei Punkten bedeutet: allmähliche Veränderung des Tempos in Richtung der neuen angegebenen Metronom-Zahl, die bei der neuen Ziffer erreicht sein muss. Für die Sänger habe ich nicht überall Anweisungen aufgezeichnet, um ihnen Eigeninitiative zu gewähren. Es ist nicht von Bedeutung, ob sie in den schnellen Passagen danebensingen, unter der Bedingung, dass die Aussprache klar verständlich ist. Und jetzt: Ist die Intonation schwierig? Als Autor kann ich das schwer beurteilen. Die Rolle des Ödipus ist schwer. Ich habe sie so leicht wie möglich orchestriert, damit der Sänger sich schonen kann."

Mit der Unruhe eines Vaters, der sich um sein Kind sorgt, und mit beeindruckender Bescheidenheit fragt er: „Meinen Sie, dass Herr Rouché[46] von mir Kürzungen fordern wird? Das wäre tragisch, da ich nicht sehe, wo ich das machen könnte. Ich überlasse das Ihnen und Ihrer Erfahrung ... und der Freundschaft mir gegenüber."[47]

---

46 Jaques Rouché, der Leiter der Pariser Oper zwischen 1914 und 1945, und einer der Verbreiter neuer Tendenzen in der Szenografie. Unter seiner Leitung erlebte die Oper eine besondere Zeit der Blüte. In diese traditionsverpflichtete Institution führte er mutige Neuerungen ein und inszenierte berühmte Aufführungen: *Castor und Pollux* von Rameau, *Die Trojaner* von Berlioz, *Boris Godunov* von Mussorgky, *Padmavati* von Roussel, *Antigone* von Honegger usw.

47 „Les indications fourmillent et il y a toutes les fluctuations métronomiques, parfois à chaque mesure. A ce propos: la durée, suivie de trois points, veut dire: allant vers telle vitesse métronomique, qui est attente à l'endroit du chiffre. Pour les chanteurs, je n'ai pas mis tout le temps des indications, leur laissant de l'initiative. Ça n'a pas d'importance s'ils chantent un peu à côté dans les endroits rapides, à condition que la diction y soit. Maintenant: est-ce difficile l'intonation? Je ne puis m'en rendre compte étant l'auteur. Il y a le rôle d'qui est lourde. J'ai orchestré aussi doucement que j'ai pu, de façon qu'il puisse se ménager [...]. Croyez-vous que Mr. Rouché demande de coupures? Ce serait

Die Sorge Enescus war jedoch unberechtigt, man zog keine Kürzungen in Erwägung; es ist offensichtlich, dass in dieser Oper, die sehr einheitlich wirkt, keine einzige Note zuviel ist. Mehr noch, in den vielen Proben wurde keine einzige Note, keine einzige Nuance verändert.

Eingenommen von diesem edelmütigen Werk, beabsichtigt der Leiter der Oper eine grandiose Inszenierung. Das Bühnenbild von André Boll bringt zum ersten Mal eine Kulisse mit der Nachbildung des „Garnier Tempels" auf die Bühne, eine unerhörte Waghalsigkeit in dieser äußerst konservativen Institution.[48]

Zehn Meter hohe Säulen, monumentale Treppen, die fast bis zur Decke reichten, ersetzten die alten, in Öl gemalten Kulissen *trompe-l'œil*. Die in neutralen Farben gestrichenen architektonischen Elemente hoben sich zusammen mit den Kostümen sehr deutlich vom schwarzen Hintergrund ab wie auf griechischen Vasen dargestellte Szenen. Jedes ausschmückende oder konkrete Detail sollte vermieden werden, um das tragische Flair der Legende nicht ins Banale abdriften zu lassen. Zu den Farbtupfen trugen die Kostüme bei, die auch in den Keramikfarben gedacht waren, Rotbraun und Gelb, ohne Grün und Blau, Farben, die „die Griechen nicht herstellen konnten".[49]

Die Gegenüberstellung der beiden Gesichtspunkte, jener der Inszenierenden und der des Publikums, gibt uns sehr gut Aufschluss über die Wirkung des Bühnenbilds. Von den Aufzeichnungen in der Presse ist der Bericht eines Korrespondenten der Zeitung *Adevărul* (*Die Wahrheit*) der umfassendste, da er am besten die Intention des Werks und auch die Atmosphäre der Aufführung wiedergibt: „Die massiven, breiten Kulissen fügen sich ein in das Gewaltige jener Zeit. Die ersten Szenen zeigen eine Folge von dunkler, tiefer Nachtbilder, voller Schaudern und Rätselhaftigkeit. Die warme Farbe wird betont durch Nuancen von gebrannter Siena, von Nuancen von Amarant, von bleichem Gold, und ringsum beherrscht die Szene das gleiche mysteriöse Licht alter etruskischer Vasen. Nirgendwo, nicht in den Kulissen, auch nicht in den Kostümen, ist frisches Grün oder Blau zu sehen. Die Antike

---

tragique car je ne vois pas où, et j'abandonerai ceci à votre expérience...et à votre amitié pour moi " (Brief an Philippe Gaubert, 4. November 1934; in der rumänischen Übersetzung von Elena Piru in: *Gazeta literară* 14/37, Bukarest, 14. September 1967, S. 6).

48 Der Bühnenbildner schildert in einer Publikation folgende Szene: Der Direktor J. Rouché rief mich zu sich und sagte: „Hier ist Flegs Libretto, hier ist Enescus Partitur und einige Skizzen zum Bühnenbild, wie ich sie mir vorstelle; dieses Werk erfordert eine gebaute Kulisse." Ich dachte, ich träume und sagte mir: „Eine gebaute Kulisse in der Oper (Wir befinden uns im Jahre 1935)? Die Tradition? Was wird die Tradition dazu sagen?" ... Dann zeige ich Rouché die ersten Skizzen, die folgende Bemerkung hervorgerufen haben: „Die sind etwas schüchtern, lege los mit mehr Mut, keine halben Sachen, nichts, was dazwischen liegt, das ist der Geist, in dem ich will, dass du arbeiten sollst" (André Boll, *Jacques Rouché*, Paris, 1937).

49 Vgl. André Boll

ist in Schmelz der Urnen gegossen, nur der Himmel erstreckt sich weit und klar mit violetten Reflexen".[50]

In diesem Rahmen bewegt sich eine große Anzahl von Figuren harmonisch, in vielfältigen, ausdrucksvollen Gruppen. Die Arbeit in einem solchen Ensemble war nicht leicht, aber es wurde mit Überzeugung und viel Eifer gearbeitet. Während einer Probe sagte Philippe Gaubert einem Journalisten: „Es ist eine großartige Oper, jedoch sehr schwierig. Mein alter Freund Enescu macht uns das Leben schwer. Die äußerst sorgfältige Partitur hat erstaunliche Intonationen. Sie verlangt eine peinlich genaue Umsetzung ... Wir arbeiten jedoch daran mit Begeisterung, es ist ein Werk, an dem ich mit Freude mitwirke".[51]

Fünf Monate ist Enescu bei allen Orchesterproben dabei und begleitet persönlich André Pernet, „diesen großen Sänger und zugleich großartigen Schauspieler" bei der Gestaltung seiner Rolle. Dieser „entschädigte vollauf" Schaljapin, den Enescu nicht als Interpreten gewinnen konnte.[52] Tief berührt sagte Enescu einige Tage vor der Premiere mit feierlicher Stimme: „In diese Oper habe ich die gesamte Substanz meines Wesens gesteckt, meine ganze Seele. Ist es mir wohl gelungen? Nach einigen Tagen werden die Kritiker und das Publikum mein ganzes Leben in ihren Händen halten."[53]

Die Musikpresse hatte das Ereignis schon angekündigt, und einige Vorberichte weckten Interesse für die neue Oper. Erwähnenswert ist jene des bekannten Philosophen und Literaten Gabriel Marcel[54] sowohl wegen seines Ansehens als auch wegen der Entschlossenheit und Überzeugung, mit der er den Wert dieser Oper hervorhob und ihre Aussicht auf Unvergänglichkeit: „Ich bin mir absolut sicher", schrieb er, „dass ich mich nicht von einer vorübergehenden Begeisterung verblenden lasse und sie auch nicht ungerechtfertigt lobe, wenn ich sage, dass die gesamte letzte Szene im Finale der Oper *Œdipe* einer der musikalischen Höhepunkte seit Wagner sei [...]. Erhaben ist hier der einzig passende Ausdruck, und wir können ihn ohne jede Zurückhaltung verwenden [...]. Was mich betrifft, erwarte ich vertrauens-

50 Claudia Millian, *Ein Abend in der Oper: „Œdipe" von George Enescu*, in: *Adevărul* 51, Nr. 16, 381, Bukarest, 26. Juni 1937.

51 Pierre Berlioz, *Thèbes à l`Opéra. Le travail formidable des répétitions „d'Œdipe" de Georges Enesco*, in: *Le Jour*, Paris, 2. März 1936.

52 „Ce grande chanteur, doublé d`un magnifique comédien", „la plus belle des compensations" (Gavoty, *Les Souvenirs*, 1955, S. 149).

53 *„Œdipe" von George Enescu in der Pariser Oper: Was Enescu einige Tage vor der Premiere erklärt*, in *Adevărul* 50, Bukarest, 12. März 1936.

54 Gabriel Marcel, berühmter Philosoph, Literat, Theatermann und einer der theoretischen Wegbereiter des Existentialismus.

voll jenen Abend, in dem *Œdipe* vor dem Publikum sein uraltes Leben wieder entfalten wird, sein Leben von gestern und von morgen."[55]

Die Generalprobe ist einer der riskantesten Momente in den Pariser Aufführungen. Das Publikum, das größtenteils aus Angehörigen der mondänen Gesellschaft besteht, aus Fachleuten, offiziellen und diplomatischen Persönlichkeiten, die skeptisch und misstrauisch, voller Selbstbewusstsein darauf bedacht sind, sich nicht hinters Licht führen zu lassen, vor allem auch nicht den Anschein erwecken wollten, dass man sie hinters Licht führen kann, ist nicht leicht zu beeindrucken. Enescus Musik hat alle Zweifel ausgeräumt und den Snobismus besiegt. „In der Atmosphäre lag etwas von der hellen Begeisterung, die das Entstehen großer Werke begleitet",[56] erzählt René Dumesnil.

Die wahre Schlacht jedoch begann erst. Am Abend des 13. März 1936 waren die Kulissen der Grande Opéra von Premierenfieber ergriffen. Die Mitwirkenden waren vollzählig auf der Bühne anwesend; die Solisten, die Chormitglieder, die Tänzer, die Schülerinnen und Schüler der Ensembleklassen vom Konservatorium, insgesamt 350 Personen. Und der Vorhang hebt sich...

Der Abend endete in einem wahren Triumph; der Saal jubelte dem tief berührten Komponisten zu. Dieser verlässt seine gewohnte Reserve und verkündet: „Das ist der schönste Augenblick meines Lebens."

Jedes Mal, wenn er sich an diesen wunderbaren Abend erinnern wird, spricht der Komponist, der eigentlich schon längst an Applaus und Begeisterung vonseiten des Publikums gewohnt ist, vom tiefen Erschauern, das er in einer Loge der Oper am Premierenabend gespürt hatte: Erschauern, das sich wesentlich von der Befriedigung des virtuosen Interpreten unterscheidet. Einige Jahre später wird er erzählen: „Ich wurde von einem seltsamen Gefühl erfasst, als befände ich mich in einem Märchen, als träumte ich, als wäre ich es und dann wieder auch nicht".[57]

Zu Hause in Rumänien hörten seine Freunde, die sich um das Radiogerät versammelt hatten, die Übertragung im rumänischen Rundfunk aus der Grande Opéra. Die

55 „Je suis bien certain de ne pas m'abandoner à une engoument passager de ne pas céder à quelque injustifiable partialité en estimant que toute cette scène terminale *d'Œdipe*, est un des sommets de la musique, depuis Wagner, [...] Ici le mot [...] sublime est le seul qui convienne, et il est permis d'en user sans la moindre arrière-pensée [...]. C'est avec une pleine confiance que j'attends pour mon compte le soir où Œdipe vivra devant le sspecctateur sa vie immémoriale, sa vie d'hier et de demain" (Gabriel Marcel, *Un nouvel „Œdipe"* in : *Le Figaro*, Paris, 18. Februar 1936).

56 René Dumesnil, *Première représentation d`Œdipe*, in *Mercur de France*, Paris, 15. April 1936 (siehe Const. Nedelcu, *Œdipe, lyrische Tragödie von George Enescu in Paris* in *Miscarea muzicală* 1/4–5, Bukarest, April-Mai 1936, S. 1–3.

57 Gaby Mihailescu, *George Enescu über das Land, dem er angehört, und seinen außergewöhnlichen Schaffensprozess*, in *Duminica* 1/3, Bukarest, 27. September 1942.

rumänischen Musiker und Kulturschaffenden schrieben ebenfalls über diesen außergewöhnlichen Erfolg rumänischer Kunst im Ausland.

Einige Monate davor notiert Emanoil Ciomac, der die Oper kannte und an der Übersetzung des Librettos mitgearbeitet hat: „Diese Oper ist die Synthese des Lebens. Ohne einen abenteuerlichen Vergleich ziehen und ihn wortwörtlich nehmen zu wollen, kann man behaupten, dass sie vergleichbar ist mit der literarischen oder musikalischen Summe der Erfahrungen und der großzügigen Konzeption eines Fausts von Goethe oder der Tetralogie von Wagner."[58]

Mihail Jora, Liviu Rebreanu, I. Nonna Otescu, Adrian Maniu, C. C. Nottara, Cella Delavrancea, Emanoil Ciomac, C. Rădulescu-Motru, Nicolae Iorga usw. haben begeisterte Berichte geschrieben, indem sie nicht nur den künstlerischen Wert dieses Augenblicks hervorhoben, sondern auch seine überragende nationale Bedeutung im Gefüge der europäischen Kultur.

„Enescus Oper bedeutet für die Musikgeschichte eine Neuorientierung in Richtung neuer Ausdrucksmittel [...]. Und das Ereignis ist umso bedeutender, da es einer von uns ist, dem das gelungen ist",[59] notiert C. C. Nottara, und Cella Delavrancea schließt ihre begeisterte Kritik so ab: „Dieser Abend ist für Rumänien ein bedeutendes Datum. Auch wir würdigen das rumänische Genie, das einen neuen Beweis erbringt für die Großartigkeit des Volkes, dem es entstammt."[60]

Mihai Jora hebt den Sieg hervor, den Enescu über seinen ausschließlichen Ruhm als großartiger Interpret errungen hat: „Die verbittertsten Gegner Enescus werden dieser außergewöhnlich kreativen Persönlichkeit nichts mehr entgegensetzen können. So eine taucht nur einmal in einem Jahrhundert auf und wir haben das große Glück, sie zu uns, den Rumänen, zu zählen."[61]

Liviu Rebreanu gesteht, dass das Anhören der Oper *Œdipe* von Enescu einen der tiefsten Eindrücke seines Lebens hinterlassen hat, und bemerkt die Poesie von Enescus Partitur, indem er auf das in ihr enthaltene „weise Gleichgewicht zwischen Tradition und Moderne" hinweist. Er schlussfolgert: „George Enescu hat im zeitgenössischen Schaffen ein neues Gleichgewicht eingeführt."[62]

58 Emanoil Ciomac, *George Enescu*, in *Revista Fundaţiilor* 12/10, Bukarest, 1. Oktober 1935, S. 127.
59 C. C. Nottara, *Der Triumph des „Œdipe"*. *Eine neue Orientierung* in: *Adevărul* 50, Bukarest, 17. März 1936.
60 Cella Delavrancea, *Enesco*, in: *Le Moment* 4/322, Bukarest, 14. März 1936.
61 Mihail Jora, *Der Erfolg Enescus in Paris. Ein einzigartiger Musiker*, in: *Dimineaţa* Nr. 10498, Bukarest, 16. März 1936.
62 Liviu Rebreanu, *Der Erfolg George Enescus in Paris. Ein neues Gleichgewicht* in: *Dimineaţa* Nr. 10498, Bukarest, 16. März 1936.

Auch Emanoil Ciomac widmet der Oper seines Freundes einen umfangreichen Artikel,[63] in dem er sie nuanciert in die Geschichte des lyrischen Dramas einbettet und eine Parallele zieht zu Wagners Kunst. Auch die nationalen Wurzeln erwähnt er darin und den Rang einzigartiger Originalität.

In Paris finden namhafte Musikerpersönlichkeiten und Kritiker[64] sowie berühmte Komponistenkollegen[65] nur bewundernde und lobende Worte. Ich gebe hier einige Auszüge aus den damals erschienenen Chroniken wieder, damit man sich ein genaueres Bild machen kann von den Beurteilungen rund um die Premiere von Enescus Oper.[66]

Gustave Bret von *L'Intransigeant* meint, dass in *Œdipe* „ein selten anzutreffender, edler Geist zu einer äußerst originellen Sprache gefunden hat, von herb bis hin zu streng, mit eigenwilligen, raffiniert geäderten Klangfarben in der Orchestrierung".[67]

Jean Prudhomme ist der Ansicht, dass „die Oper den höchsten Ansprüchen eines großen Musikers genügt, obwohl sie das erste szenische Werk Enescus ist".[68]

Samazeuilh charakterisiert sie in einem der sechs Artikel über die Oper *Œdipe* folgendermaßen: „Ein komplexer musikalischer Diskurs natürlich, der sich geschmeidig dem Verlauf der dramatischen Handlung anpasst, ohne diese zu verzögern oder zu beschweren, wie es oft der Fall ist; eine immer richtige Darstellung in ihrer extremen Subtilität; eine gekonnt dosierte Orchestrierung, die den Stimmen die Möglichkeit gibt, verstanden zu werden, zugleich jedoch fähig ist, sie in den wesentlichen Augenblicken der Reihe nach zu bündeln oder die nötige Modulierung konzentriert wiederzugeben; ein Gespür für Steigerung, dank dem es ihm gelingt, die Szene der Bejubelung von Ödipus und jene seiner Offenbarung beeindruckend auszureizen".[69]

63 Emanoil Ciomac, *„Œdipe" von George Enescu*, in: *Revista Fundaţiiolor* 13/6, Bukarest, 1. Juni 1936, S. 500–575.

64 Henry Prunières, Robert Brussel, Henry de Curzon, Henry Malherbe, Constantin Photiadés, Jean Prudhomme, Gustave Samazeuilh, Charles Tenroc, Emile Vuillermoz, Robert Dezanreaux, Gustave Bret, René Dumesnil, Pierre-Octave Ferroud, Tristan Klingsor, Louys Laloy, Paul Landorny usw.

65 Darius Mihlhaud, Jacques Ibert, Georges Auric, Paul le Flem, Louis Aubert.

66 Weil einige Kritiken in veröffentlichten Publikationen (O. L. Cosma, *Oedip-ul Enescian*, Bukarest [1967] und L. Voiculescu, *George Enescu und seine Oper „Œdipe"*, Bukarest E.S.P.L.A. [1956], S. 309 ff.) erschienen sind, haben wir uns für jene entschieden, die dem rumänischen Leser nicht bekannt sind, um so die Bibliografie rund um Ödipus zu vervollständigen und schon veröffentlichte Zitate nicht zu wiederholen.

67 Gustave Bret, *A l'Opéra „Œdipe"*, in: *L'Intransigeant*, Paris, 12. März 1936.

68 Jean Prudhomme, *Thèatre de l'Opéra „Œdipe"*, in: *Le Matin*, Paris, 12. März 1936.

69 Gustav Samazeuilh, *„Œdipe" à l'Opéra*, in: *Les Annales* 53, Nr. 22551, Paris, 25. März 1936, S. 296.

Raoul Brunel hebt die fruchtbare Verschmelzung von Enescus Erfahrung als Komponist von Sinfonien mit dem hervorragenden szenischen Gespür hervor, das ungewöhnlich sei für einen Künstler, der keine Verbindung zum Theater habe.

„Als Symphoniker hat er [...] nichts übrig für oberflächliche Emotionen und für effektvolle Kadenzen; als Theatermann [...] hat er ein angeborenes Gefühl für die Eigenart jeder einzelnen Szene [...]. Vor allem aber braucht er die szenische Wahrheit, das Unmittelbare im Ausdruck, und dies gelingt ihm auf eine sublime Art. Insgesamt ist es eine sehr reife Oper, eher intellektuell als spontan, trotzdem ist sie sehr beeindruckend und hinterlässt im Zuhörer den Eindruck einer seltsam stolzen und unnachgiebigen Kraft“.[70]

Unter den Komponistenkollegen war es Louis Aubert, der ihn würdigte und eingenommen ist von diesem „Ozean der Musik“, der den Eindruck eines unberührten Musik-Denkens erweckt, ohne jede Künstlichkeit, die nur seinen eigenen Gesetzen und keinem Diktat von außen folgt und der je nach gegebenem Augenblick in den vielfältigsten Klangerfindungen zum Ausdruck kommt.“[71]

Jacques Ibert spricht von einer „Offenbarung“ und ist beeindruckt vom Reichtum und der Großartigkeit dieses „riesigen Klangblocks“ sowie von der Schlichtheit und Unmittelbarkeit der dramatischen Bedeutung.[72]

Obwohl Klingsor deutlich macht, dass er mit dem Libretto nicht einverstanden ist, da er diesbezüglich eine sehr genaue Vorstellung hat, und für Arien plädiert, die er „Gefühlsstücke“ nennt und die das Gegenteil von Rezitativen sind – eine für ihn ausdruckslose Form –, sieht er ein, dass Enescu diesen eine große emotionale Kraft verliehen hat. Auch wenn *Œdipe* nicht in seine persönliche ästhetische Vorstellungen passt, erkennt er alle Verdienste dieser Oper an. Die Orchestrierung erinnere ihn an *Elektra* von Richard Strauss: Klingsor fällt auf, dass bei Enescu das Mysterium und das Tragische nicht durch Klangexzesse und falsche Erhabenheit zum Ausdruck kommen; das Orchester bleibt die ganze Zeit über moderat und Intensität wird erzeugt „durch die Verteilung der Stimmen, durch die betörende Kraft der harmonischen Verkettungen, durch seltsame Spannung erzeugendes Aufeinandertreffen von Noten.“[73]

Darius Milhaud erinnerte sich, dass sein Lehrer André Gédalge oft in der Klasse mit Staunen und Bewunderung über die außergewöhnliche Gabe Enescus gesprochen habe, der Oper gegenüber jedoch einige Vorbehalte hatte, die uns ungerechtfertigt scheinen. In den folgenden Zeilen sagen wir auch, warum. Nachdem er dem dritten

70 Raoul Brunel, *A l'Opéra „Œdipe“*, in: *L'Œuvre*, Paris, 16. März 1936.
71 Louis Aubert, *„Œdipe“ à l`Opéra*, in: *Le Journal*, Paris, 13. März 1936.
72 Jaques Ibert, *„Œdipe“*, in: *Marianne*, Paris, 18. März 1936.
73 Tristan Klingsor, *Opéra „Œdipe“*, in: *Le Monde Musical* 46/11, Paris, 30. November 1936, S. 338.

Akt eine selten anzutreffende Erhabenheit zuspricht, wirft er dem zweiten vor, dass man sich hier „leicht verliert in Windungen, die von einer ziemlich rhapsodiehaften Konzeption zeugen. Zu bevorzugen wäre eine weniger glatte melodische Linie, weniger episodische, sondern mehr konstruierte Fragmente, mit einer sichtbareren dramatischen Logik".[74]

Halten wir die Vorwürfe fest: nicht konstruiert, rhapsodiehaft, ohne dramatische Logik. Wie ungerechtfertigt diese sind, kann bei eingehendem Lesen der Partitur festgestellt werden. Jedes Bild, jeder Akt folgt einer rigorosen Logik im Aufbau, geboten von der dramatischen Struktur, die ebenfalls solide aufgebaut ist. Man hat festgestellt, dass dieser weite Bogen — Einleitung – Verlauf – Höhepunkt und Auflösung – den gesamten dramatischen Aufbau stützt, jeder einzelne Akt wiederholt im Kleinen dieses Schema.

Von diesem Standpunkt aus stellt der II. Akt (der angegriffene) den Verlauf dar. Die Analyse der Partitur offenbart deutlich konturierte Bilder,[75] die oftmals auch sehr komplex sind. Das 1. Bild (Korinther) hat die Form einer Sonate mit Reprise in Spiegelform. Das 2. Bild (Vatermord) ist ein komplexes, dreiteiliges Lied. Das 3. Bild, das aus der Szene der Sphinx und der Theben besteht, folgt im ersten Teil einem freien zyklischen Plan, im zweiten einer komplexen, variantenreichen dreiteiligen Form mit Elementen einer Sonate. Bemerkenswert, wie fern wir von Rhapsodie sind, und das Fehlen eines logischen Aufbaus ist das Letzte, was man der Oper vorwerfen könnte.

Zu den drei kritischen Besprechungen, die Octavian Lazăr Cosma[76] kommentiert, können wir noch zwei hinzufügen, jene von Adolphe Boschot und Jean Chantavoine (letztere eher zweifelnd als negativ). Bei einer aufmerksamen Analyse kann man feststellen, dass sie eher subjektiver Einschätzung zu verdanken sind und der Verwechslung von Ideen.

Boschot kommt, nachdem er eine umfangreiche Einführung zum Mythos Ödipus liefert sowie der künstlerischen Interpretationen, die er im Laufe der Jahre erfahren hat, am Ende auch auf die Musik zu sprechen. Obwohl er sich bereit erklärt, seine Anschauungen bei Vertiefung in die Materie zu überdenken, geht Boschot schon von Anfang an von der falschen Idee aus, dass Enescu die Leitmotive nur als Erinnerungsfaktor verwende und nicht als Keim einer Entwicklung. So schlussfolgert er axiomatisch: „Er hat nicht beabsichtigt, die Sinfonie ins Theater einzuführen". Die Technik des Leitmotivs unterscheidet sich tatsächlich von der Richard Wagners,

74 „On est facilement perdu dans des méandres qui témoignent d'une conception assez rhapsodique de la musique. On voudrait une ligne mélodique moins fuyante, des morceaux moins épisodiques, plus construits, d'une logique dramatique plus apparente" (Darius Milhaud, *A l'Opéra „Œdipe"*, in: *Le Jour*, Paris, 12. März 1936)

75 Siehe Octavian L. Cosma, *Oedip-ul Enescian*, 1967, S. 294–296.

76 Reynaldo Hahn, André Cocury und Boris de Schloezer.

aber nicht dadurch, dass er sie zu einfachen Sinnbildern reduziert, wie Boschot annimmt, sondern, im Gegenteil, diese frei, nach intensiver Auseinandersetzung damit einsetzt. Ihre Ausarbeitung ist ein Muster der Arbeit am Thema, die bis zur Veränderung der Physiognomie geht, je nach dem offen erkennbaren oder versteckten Sinn des Dramas. Und die Behauptung, dass Enescu bewusst jeden Sinfonismus vermeidet, ist einfach nur komisch. Wenn man sie aber ernst nimmt, kann man darauf antworten: Es besteht kein Zweifel daran, dass die kompositorische Grundlage der Oper in ihrem Wesen sinfonisch ist und dass die sinfonische Schreibweise die dramatische gewährleistet und den Sinn der Ideen der Singstimmen vermittelt.

Desweiteren missversteht Boschot die Funktion der Nüchternheit der Orchestration, als ob die Massivität des Orchesters und der erzeugte Klang direkt proportional zur musikalischen Aussage seien. Anschließend macht er Enescu mit der gleichen sentenzartigen Aussage Vorwürfe wegen eines „Mangels an Musik", die er nirgendwo zu finden meint: „Wenn man Musik komponiert muss man gewährleisten, dass sie irgendwo in dem vokalen oder orchestralen Teil – oder am besten in beiden – existiert. Es gibt keine Musik ohne eine charakterisierende Form und ohne Durchführung."[77]

Chantavoine ist sehr viel kategorischer,[78] aber dabei umsichtiger. Zuerst gibt er zu, dass in diesem „kraftvollen" Werk „noble Ansprüche" und „anspruchsvolle Intentionen", „Eifer und Vielseitigkeit" gegenüber der illustren Tragödie des Thebanischen Königs vorhanden sind. Er kritisiert zuerst das Libretto, das er mit Mangel an dramatischem Relief einschätzt, da die „Spannung" der Tragödie selbst durch den Einbezug der Vorgeschichte in die Oper verringert wird. Die Kritik scheint unbegründet, da die Oper nicht ein Abenteuerfilm ist, und auch wenn *Œdipe* die Geschichte eines Mordes erzählt, ist es trotzdem kein Krimi. Die einzige konkrete Beobachtung bezüglich der Musik ist, dass sie die Fluktuation des Dramas zu sehr widerspiegelt und ihr zu nah ist. Wenn das die Schwäche der Oper von Enescu ist, was kann man dann zu *Pelléas* sagen? Gerade die Fähigkeit „mit bemerkenswerter Sensibilität zu Vibrieren" wie ein „Spiegel, der von Wasser beleuchtet sich erhellt oder sich von Reflektionen wechselhafter Aktionen verdunkelt" – wie der berühmte Kritiker Emile Vuillermoz[79] sie subtil definiert – charakterisieren diese Werke. Die Essenz der Musik von Enescu und ihre Faszination kommt von der Gleichzeitigkeit einer vollkommenen Unabhängigkeit der Charaktere und einer totalen Identifikation mit diesen Charakteren.

Im allgemeinen Chor der Huldigungen sind diese Kleinigkeiten nicht relevant, aber um diesen Pressebericht nicht mit einer Dissonanz zu beenden, seien die propheti-

77 Adolphe Boschot, *La musique, A l'Opéra „Œdipe"*, in: *Echo de Paris*, Paris, 17. März 1936.

78 Jean Chantavoine, *La semaine musicale, Académie Nationale de musique, Œdipe*, in: *Le Ménestrel*, Paris, 20. März 1936.

79 Emile Vuillermoz, *Académie Nationale de musique. „Œdipe"*, in: *Excelsior*, Paris, 13. März 1936.

schen Worte eines der wichtigsten Musikkritikers jener Zeit, Henri Prunières, erwähnt: „Was faszinierend bei Enescu ist, ist das Leben, das diese Musik ausstrahlt. Sie ist zeitlos. Sie ist für heute und für alle Zeiten. Nichts ist veraltet. Sie hat ihren Platz zwischen den Meisterwerken der Vergangenheit und wird auch in Zukunft ihren Platz haben."[80]

Als Hommage für sein Werk und für die Ausstrahlung seiner Musik hat Frankreich ihn in die Ehrenlegion aufgenommen.[81] Diese Auszeichnung erfolgt mit folgendem Kommentar: „Der Maestro gehört zu denjenigen, die diese Auszeichnung ehren und nicht umgekehrt."[82] Die Gesellschaft der Konzertreihe des Konservatoriums integriert in ihrem Programm eine würdigende Notiz von Seiten der französischen Musiker.[83]

In Rumänien ist der Jubel groß. Man schickt Telegramme und Glückwünsche, und es wird das Libretto in der Übersetzung von Emanoil Ciomac[84] veröffentlicht. Es wird vorgeschlagen, alle Interpretationen Enescus auf Schallplatten aufzunehmen, Ehrenmedaillen zu gießen, man spricht sogar vom Nobelpreis. Am Vortag der offiziellen Feierlichkeiten erhebt sich vor allem eine Stimme – und wie recht diese hatte –, die anmahnte, dass sich „diese verdiente Ehrung nicht nur auf Festreden beschränken darf", sondern dass „ein großer Teil der Kompositionsmanuskripte gedruckt werden sollte".[85] Letztendlich beschränkte sich alles auf ein Festessen und Reden. Danach kam das Vergessen. Gegen diese Gleichgültigkeit und Oberflächlichkeit der Zeitgenossen erhoben sich einige Stimmen des Protests und der Kritik, die sehr heftig, jedoch berechtigt waren: „Ja, *Œdipe* wurde an der Großen Oper in Paris [...] uraufgeführt, weil hier, an der Rumänischen Oper, nur unmoderne Opern aufgeführt werden, Mysterienspiele mit Musik und Tanz, Ballett, die den Spielplan beherrschen. Niemand von der Bukarester Oper, von der Oper der rumänischen Hauptstadt, hat mindestens versucht oder je einen Gedanken daran verschwendet, dieses lyrische Werk des größten rumänischen Komponisten [...] zu inszenieren. Auch wenn die Oper Ödipus ein spektakulärer Reinfall gewesen wäre, wir hätten sie vor Frankreich aufführen müssen oder mindestens gleichzeitig [...]. Nichts wird unseren sublimen Gleichmut verdecken können, und mit Sicherheit werden wir ungetrübt die traurige Ohrfeige hinnehmen, die uns Paris erteilt hat. Paris wird nun

80 H. Prunières, *Les théâtes lyriques, „Œdipe" de Georges Enesco à l'Opéra*, in: *La Revue musicale* 17, Nr. 164, Paris, März 1936, S. 203.

81 Commandeur de la Légion d'Honneur, weil er bereits 1924 zum Chevalier de la Légion d'Honneur ernannt wurde.

82 *Le Monde Musical* 47/6, Paris, 30. Juni 1936, S. 187.

83 Diese Notiz sollte von Maurice Emmanuel im Programm des Konzerts vom 23. März 1936 erscheinen.

84 *Le Monde Musical* 47/30, Paris, Juni 1936, S. 187.

85 Notiert im Saalprogramm des Konzerts vom 23. März 1936 von Maurice Emmanuel.

mehr als bisher George Enescu und den Erfolg von Ödipus für sich beanspruchen“,[86] schrieb Traian Selmaru.

Kurze Zeit nach dem Pariser Erfolg verbreitete sich das Gerücht, dass die Rumänische Oper in Bukarest *Œdipe* in Szene setzen wolle, aber die guten Absichten haben sich nicht in Taten verwandelt. Enescu glaubt fest an seine Oper und hofft, sie auf einer rumänischen Bühne aufgeführt zu sehen. Er ist sich der Schwierigkeiten und der ganz besonderen Anforderungen, die sein Werk beanspruchen, bewusst und ist bereit, Kompromisse einzugehen, was den Prunk der Ausstattung betrifft. Eine Nuance von Ärgernis und Enttäuschung kann herausgelesen werden aus Enescus Antwort, die er am Ende des Jahres einem Journalisten gibt, als allmählich klar wird, dass alles nur Gerede war: „Wenn man es wirklich wollte, könnte man die Oper inszenieren. Auch mit reduziertem Personal, je nach der Größe der Bühne – zum Beispiel könnte der Chor von 40 auf 8 Mitglieder verkleinert werden – die Ausstattung könnte vereinfacht werden. Es zählt nur der gute Wille, alles andere würde man in den beiden Staatsopern finden“.[87] Die Idee, *Œdipe* von Enescu aufzuführen, wird von Neuem aufgenommen, als Tiberiu Bradiceanu Direktor war, jedoch zerstört der Ausbruch des Krieges diese Hoffnung.[88]

Auch in Paris hatte die Oper nicht mehr Glück. Nach der erfolgreichen Premiere wurde *Œdipe* vom Spielplan genommen. „Den Siegeszug der Oper bremste ein Philistergeist, der skandalisiert war von einer nonkonformistischen Oper, die vom Zuhörer angestrengtes Denken forderte sowie die Überwindung der traditionellen Trägheit“.[89]

Œdipe kommt ebenso wenig kommerziellen Interessen nach, die eine Theaterverwaltung natürlich nicht ignorieren darf. Jene, die den Wert der Oper hervorhoben, waren eine Elite, ein Premierenpublikum. Für das Publikum des Alltags war diese „philosophische Meditation“ viel schwerer zugänglich als jene direkten Aussagen eines Massenet oder Puccini. „Gestern noch gefeiert, heute vergessen – der Komponist von *Œdipe* hatte Gründe, Anteil zu haben an dem Schicksal seines Helden, dem, der eine Tag Ruhm, der andere Unglück brachte’. Enescu verließ die Pariser

86 In der Zeitschrift *Muzică și poezie* [*Musik und Poesie*], Bukarest 1936–1937.

87 N. 1. *Laz(ăr), Im Gespräch mit George Enescu*, in *Das rumänische Volk* 3/281, Bukarest 24. Dezember 1936.

88 Enescu erlebte nicht mehr die Genugtuung, seine Oper noch einmal auf der Bühne aufgeführt zu sehen. Nur ab und zu Auszüge in Konzerten, was jedoch die Seele des Komponisten nicht zufriedenstellen konnte. Im April 1936 berief die Gesellschaft „Neue Musik“ unter dem Vorsitz von M. Jora eine experimentelle Konferenz ein: Emanoil Ciomac präsentierte die Oper, und Gabriel Naruja, C. Stroescu, V. Jianu (Flöte) mit Mihail Jora am Klavier präsentierten die Szene des Vatermords. 1939 dirigierte Charles Munch die Tänze in Paris usw. Die Aufführungen konnte man an den Fingern abzählen.

89 George Bălan, *George Enescu*, Bukarest 1963, S. 169.

Oper mit der gleichen stillen Trauer, mit der Ödipus Theben fortgezogen war, verjagt von denen, die ihn hochgepriesen hatten“.[90]

(Aus dem Rumänischen von Maria Herlo, Violeta Dinescu und Roberto Reale)

90 Ebda.

Ştefan Niculescu

Enescus Einstellung zur Arbeit und über die Zeit, die er dem Komponieren gewidmet hat[1]

Für den Forscher, der sich mit Leben und Schaffen George Enescus beschäftigt, stellen seine Vorstellungen über den Wert von Arbeit und die Art, auf der er sie angewandt hat, einen wichtigen Aspekt seines Profils als Mensch und als Künstler dar. Obwohl er bei verschiedenen Gelegenheiten (Artikel, Interviews, Briefe etc.) wiederholt die Bedeutung erwähnte, die Arbeit für ihn hat, erhielt sich Enescu dennoch die Fähigkeiten, die es ihm erlaubten, keinen mechanischen und routinierten Arbeitsweisen zu verfallen. Das Prinzip „Erhole dich von Arbeit durch Arbeit", das er vor seinen Zeitgenossen oftmals äußerte, hat dazu geführt, dass seine brillante Erscheinung gerade auf Grund des Alternierens verschiedener musikalischer Aktivitäten imponierte. Auf diese Weise hat er es geschafft, sowohl beim Komponieren als auch in seinen Interpretationen kreativ zu bleiben, nämlich als unermüdlicher Suchender nach „der Wahrheit des Ausdrucks". Enescu äußerte sich so: „Jeder Komponist tendiert dazu, so nah wie möglich an die Wahrheit des Ausdrucks und die Erhabenheit der Form zu kommen."[2] Diese Neigung zeichnete Enescu als Interpreten ebenso wie als Komponisten aus: eine kontinuierliche Erneuerung. Auf diese Weise lässt sich erklären, warum Enescu ein Werk nie auf identische Weise interpretierte und warum man schon bei den ersten öffentlichen Aufführungen eine kontinuierliche Transformation und eine organische Bereicherung seiner Interpretationen beobachten konnte, die nahezu vollkommen waren. So lässt sich auch die fortwährende Erneuerung von einem Werk oder von einer Etappe zur nächsten in seinem Schaffen erklären. Enescu lag nichts daran, durch die Originalität seines Stils oder die Erfindung von einigen, mehr oder weniger einfallsreichen Klischees und deren Wiederholung in verschiedenen Werken eine „allgemeine Einheit" und „Kontinuität" hervorzurufen, die er für artifiziell und unkünstlerisch hielt. Er postulierte, „die Wiederholung von Formen in der Kunst sind nicht zu empfehlen". Dies

1 Geschrieben 1963, unveröffentlicht, befindet sich als Manuskript in Niculescu, Ştefan: *Studii despre creaţia lui George Enescu* [*Studien über das Schaffen von George Enescu*], Biblioteca Uniunii Compozitorilor, Inventar Nr. 16413, Bukarest 1967; erschienen in: *Reflecţii despre muzică*, Bukarest 1980. Übersetzung von Violeta Dinescu und Roberto Reale.

2 Cleante (Cesar Titus Stoica) *Psihologia creaţiunei artistice. Cum o defineşte maestrul G. Enescu* [*Die Psychologie der künstlerischen Kreativität nach der Definition von Maestro G. Enescu*], in: *Rampa nouă illustrată* Nr. 279, Bukarest, 19. Juni 1916.

gilt auch für die Malerei oder die Dichtung. Jedes Werk muss einen inneren Ursprung haben, unabhängig von der Art eines Konzepts, das uns unter anderen Bedingungen womöglich gelungen erscheint.[3] Als man ihn fragte, nach welchen Normen er interpretiere, antwortete Enescu: „Hier ist die Rede von Wiedererschaffung, eine Wiedererschaffung von dem, was jemand anderer schaffen wollte; eine Wiedererschaffung, die ihren Ursprung in einem Selbst hat. Das Ersetzen von dem, was jemand anderer kreierte … Ich interpretiere also schöpfend, wiedererschaffend."[4] Deswegen verstand er „die Virtuosität als Qualität eines Accessoires in der Musik… eine Routine, eine physiologische Qualität … einen Sport …"[5] Denn, so sagte Enescu, „die Musik ist Komposition, ist Schöpfung."[6] Eine mechanische Art der Arbeit am Instrument ist also inkompatibel mit der großen Kunst. Mehr noch glaubte Enescu, dass es „unmöglich ist, dass ein Interpret acht Stunden am Tag arbeitet und später auf der Bühne noch ein Elan zu erkennen ist und der Wunsch erhalten bleibt, die Musik transzendieren zu lassen."[7]

Eine solche wahrhaft kreative Haltung, sowohl in der Interpretation als auch beim Komponieren, erklärt gewissermaßen, dass seine zahlreichen künstlerischen Aktivitäten sich gegenseitig nicht behindert haben, sondern dass gerade das Gegenteil der Fall war: Sie haben sich gegenseitig ergänzt, beeinflusst und bereichert.

Als mehr oder weniger feststehende und zuweilen auch direkt geäußerte Tatsache wird hervorgehoben, dass Enescus Aktivität als Geiger seine kompositorische Aktivität behindert habe. Dieser Meinung nach wäre die Zahl seiner Werke höher, hätte er sich nur dem Komponieren widmen können; sein Leben als Komponist wäre erfüllter gewesen.

Aber so eine Aussage missachtet sowohl die Realität der künstlerischen Natur Enescus als auch die Realität des historischen Moments, in dem er komponierte. Besonders in der letzten Periode seines Lebens verlor Enescu, der Interpret, keine Zeit mehr mit Übungen auf seinem Instrument; während er sich auf einer Tournee befand, übte er nur ein Minimum von 2–3 Stunden am Tag, wie er selber erklärte.[8] Er spielte also mehr als er übte. Er hat das aus einer tiefen Notwendigkeit gemacht, als

3 Ticu Archip, *Cînd George Enescu vorbeşte* [*George Enescu spricht*], in: *Jurnalul de dimineaţă* VII, Nr. 143, Bukarest, 6. Mai 1945.

4 Nelu Ionescu, *Ce ne-a spus maestrul Enescu* [*Was uns Maestro Enescu gesagt hat*], in: *Revista Muzicală* I/1, Bukarest 1928, S. 9.

5 P. H. *Jubileul maestrului George Enescu. De vorbă cu marele artist* [*Das Jubiläum des Maestro George Enescu. Im Gespräch mit dem großen Künstler*], in: *Dimineaţa* XVII, Nr. 8919, 23. Oktober, Bukarest 1931.

6 Ebda.

7 Bernard Gavoty, *Les souvenirs de Georges Enesco* [*Erinnerungen von George Enescu*], Paris 1955, S. 105.

8 N. Pr. Hodoroabă, *Maestrul Enescu vorbeşte despre viaţă, despre artă şi despre proiectele sale* [*Maestro Enescu spricht über sein Leben, seine Kunst und über seine Projekte*], in: *Opinia*, XXIII, Nr. 5966, Iaşi, 13. April 1927.

eine kontinuierliche und intime Verbindung mit der Musik, obwohl ihm das Violinspiel auf den ersten Blick nur als ein Mittel zur Sicherung der Existenz diente. Wie könnte man sonst seine Leidenschaft für die Interpretation der Musik Bachs verstehen und wie könnte man sein patriotisches und demokratisches Prinzip, dem er sich sein gesamtes Leben mit leidenschaftlicher Hingabe gewidmete hat („wir müssen so viel wie möglich arbeiten, um die Musik für alle Menschen zu verbreiten und zu entwickeln“[9]) in Verbindung bringen mit den Aussagen, die er am Ende seines Lebens im Gespräch mit Bernard Gavoty äußerte und in denen er über das Gefühl von Langeweile spricht, das er fortdauernd auf der Bühne beim Konzert gespürt habe?[10]

Für extreme Aussagen wie die letzte gibt es dennoch eine Erklärung. Weit von seiner Heimat entfernt, bemerkte Enescu bitterlich, dass es von seinen vielseitigen Aktivitäten eine gab, die man einstimmig anerkannte, nämlich die des Violinisten. Der Komponist Enescu wurde fast ignoriert. Seine repräsentativen Werke wurden nicht aufgeführt; die Enzyklopädien und die musikwissenschaftlichen Publikationen hatten ihm keinen Platz unter den wichtigen, markanten Schöpfern zugewiesen, und er wurde nur wegen seiner Kompositionen erwähnt, die er am Anfang seines Schaffens komponiert hatte. Enescu litt wie auch andere große Komponisten an dem Unverständnis der Zeitgenossen; der Ruhm als Interpret überschatte seine Verdienste als Komponist; eine solche Persönlichkeit mit zahlreichen Begabungen konnte man einfach nicht akzeptieren. Vielleicht konnte man seine so außergewöhnliche Ästhetik nach dem ersten Hören seiner Musik nicht erkennen, und gerade solche Uraufführungen und besonders die großflächige Verbreitung seiner Werke blieben aus: Es entstand ein Teufelskreis. Wir müssen aber nicht glauben, dass es nicht auch bedeutsame Stimmen gab, die Enescu an seinen verdienten Platz einzuordnen wussten. Diese waren aber in der Minderheit. Das große Publikum konnte sich seiner Kunst nicht nähern.

Man kann davon ausgehen, dass diese gesamte Situation ihn sehr betrübt gemacht hat. Am Ende seines Lebens, als seine physischen Beschwerden seine Beweglichkeit stark einschränkten, konnte er sich nicht mehr für die öffentliche Verbreitung seiner Werke einsetzen. Und dann – als innere Reaktion mit starker äußerlicher Wirkung – hat er versucht, seine Präsenz als Interpret zu verringern, um die Aufmerksamkeit auf seine Qualität als Komponist zu lenken. Obwohl psychologisch motiviert, können solche Äußerungen nicht im Geringsten das Profil des Violinisten Enescu überschatten. Sie ermahnen uns umso mehr, die Wahrheit wiederherzustellen und dadurch die Anerkennung und die Erforschung der ungewöhnlichen Qualitäten aller Aspekte seiner Persönlichkeit anzuregen.

9 A.R.E. *Convorbire cu maestrul Enescu* [*Gespräch mit Maestro Enescu*], in: *Lumea* II, Nr. 19, Iaşi, 4. März 1919.

10 Bernard Gavoty, *Les Souvenirs*, 1955.

Die Aktivität als Interpret konnte Enescu nicht vollends befriedigen: „Ich muss gestehen, dass ich meine Interpretation nie als befriedigend für meinen künstlerischen Elan angesehen habe. Da entzweie ich mich; in Komposition bin ich aber ich selbst, authentisch; da fühle ich mich wahrhaftig als der Herrscher in meiner eigenen Domäne“.[11]

„Aber“, fügte er hinzu, „ich hätte nicht komponieren können, ohne zuvor meine materielle Unabhängigkeit zu realisieren. Ich wollte in meinem Leben nicht von Ministern und Direktoren abhängig sein. Die Violine gab mir diese Unabhängigkeit. Sie hat mir die notwendige Ruhe für das Studium und für das Komponieren verschafft. Nach den Zeiten der Tournee und Konzerte kam die Zeit der Einsamkeit vor meinem Arbeitstisch“[12]. Der Erhalt der Unabhängigkeit als Komponist war also einer der Zwecke seiner Aktivitäten als Interpret.

Die Verwirklichung seiner kompositorischen Ambitionen hat diese Aktivität nicht beeinträchtigt. Enescu arbeitete lange Zeit und sorgfältig an der Perfektionierung seiner Werke. Der kreative Prozess war relativ lang bei diesem Komponisten; er leistete ihn nicht nur am Arbeitstisch, sondern auch bei anderen Aktivitäten und sogar in Momenten der Entspannung, auf der Straße etc. „Ich komponiere beim Gehen“,[13] sagte Enescu. Der Reifeprozess seiner Werke war somit auch ein unterbewusster Vorgang, über die Zeit hinweg realisiert. So erklärt sich, warum das Werk Enescus bis zur Transfiguration verfeinert vorliegt. In ihm vereinigen sich Konstruktion und Improvisation, Rigorosität und Freiheit, Bewusstsein und Intuition auf erstaunliche Weise. Selbst wenn sich Enescu ausschließlich mit Komposition beschäftigt hätte, wäre die Zeit, die er gebraucht hätte, um seine Werke zu vervollkommnen, annähernd dieselbe gewesen. Außerdem bekannte Enescu kategorisch: „Wenn ich wenig produziert habe, lag das daran, dass ich nur vollkommene Werke realisieren wollte“.[14]

In der Tat, von den approximativ 45 repräsentativen Werken ist es beinahe unmöglich, ein Stück zu finden, das nicht vollkommen ist. Und von diesen Werken sind die überwältigende Mehrheit große Kompositionen: eine Oper, Sinfonien, sinfonische Suiten, Quartette, Sonaten etc. Und im Vergleich zu anderen großen zeitgenössischen Komponisten bedeuten diese Werke *quantitativ* einen nicht minderwertigen Beitrag. Insofern hat Enescu ein Schaffen hinterlassen, das auch hinsichtlich seines

11 V. Cristian, *Un geniu autentic al artei româneşti: George Enescu* [*Ein authentisches Genie der rumänischen Kunst: George Enescu*], in: *Femeia şi căminul* [*Frau und Heim*] II, Nr. 22, Bukarest, 6. Mai 1945, S. 7.

12 Ebda.

13 Cleante, *Psihologia creaţiunei artistice* [*Psychologie der künstlerischen Kreativität*], Bukarest 1916.

14 A.R.E. *Convorbire cu maestrul Enescu* [*Gespräch mit Maestro Enescu*], in: *Lumea* II, Nr. 19, Iaşi, 4. März 1919.

Umfangs – obwohl nicht umfassend – dennoch ausreichend vollständig ist, um mit den Schaffen anderer großer Komponisten unserer Zeit verglichen zu werden.

In diesem Sinne muss man aber auch feststellen: Unser Jahrhundert, das ein Jahrhundert profunder Transformationen in allen Bereichen der menschlichen Aktivitäten ist, kann nicht verglichen werden mit den klassischen Perioden der Musikentwicklung. Die grundsätzlichen Veränderungen, die in der Musik unserer Zeit erschienen sind, ereigneten sich auf Grund der Notwendigkeit großer Komponisten, ihren Erfahrungshorizont fortwährend zu erneuern und jede Form schematischen Vorgehens zu vermeiden. Von einem Werk zum anderen versuchen sie, die Tiefe der Entdeckungen, die sie gemacht haben, oder – noch besser – das Erreichen von unbekannten Ebenen des musikalischen Ausdrucks zu intensivieren und somit eine Ebene zu erlangen, die mit den essenziellen Veränderungen der Mentalität und dem Zeitgeist korrespondiert. Aber solch eine permanente Suche verlängert entsprechend die erforderliche Zeit der Schaffensprozesse. Auf diese Weise lässt sich erklären, warum ein Bach, ein Haydn, ein Mozart unvergleichbar mehr geschrieben haben als die Komponisten unserer Zeit. Sie haben von einer relativen Stabilität der musikalischen Sprache ihrer Zeit profitiert. Die Notwendigkeit einer kontinuierlichen Erneuerung hinsichtlich von Inhalt und Form erkennt man selbstverständlich auch in ihren Werken; aber für sie bestand nicht die Notwendigkeit der Erneuerung auch des Vokabulars oder der Syntax, ebenso wenig wie der Reiz, neue Möglichkeiten zu entdecken, das musikalische Material bis hin zur Substanz selbst zu organisieren. Im Rahmen dieses Drangs zur Erneuerung, den mehr oder weniger alle Komponisten unserer Zeit durchgemacht haben, ist es Enescu gelungen seine eigene Signatur zu hinterlassen.

Auf diese Weise kann man nachvollziehen, dass die interpretatorische Aktivität, wie auch immer untergeordnet, seine kompositorische Aktivität nicht behindert hat. Im Gegenteil; wir haben Grund zur Annahme, dass die große Autorität des Interpreten den Komponisten davor verschont hat, dass ihm technische Fehltritte unterlaufen oder er nur Halbgelungenes zustande brachte, so wie es in einigen Fällen auch bei großen Komponisten konstatiert werden muss. Enescu war ein profunder Kenner der Geheimnisse des Violinspiels ebenso wie aller Möglichkeiten des Klavierspiels. Er setzte sich intensiv mit komplexen orchestralen Problemen auseinander und verstand es, sich in seinen Kompositionen fehlerfrei auszudrücken. Durch seine große Erfahrung als ausübender Musiker wusste er, was möglich ist und was nicht, was von unseren traditionellen Instrumenten verlangt werden kann. Manchmal rückt seine instrumentale Schreibweise dabei in Grenzbereiche vor. Enescu hat es verstanden, mit der neuen musikalischen Substanz, die er in unserem traditionellen Musikschaffen für sich entdeckt hat und die dem europäischen sinfonischen Organismus mitunter fremd ist, zu experimentieren und sie glänzend zu verwerten. Ermöglicht wurde dies durch eine instrumentale Denkweise, die, je origineller, desto ungezwungener und natürlicher erscheint.

Gleichzeitig besaß Enescu ein immenses musikalisches Repertoire: fast die ganze Barockmusik, die Klassik, die romantische- und zeitgenössische Musik. Es stand ihm als eine permanente Quelle kreativer Anregung zur Verfügung. So konnte Enescu ein Verständnis der allgemeinen Gesetze der musikalischen Konstruktion erlangen; ein Verständnis über die Grundlagen der Musik selbst, die unabhängig von Epoche und Stil Gültigkeit besaßen. Er konnte dieses somit ohne Fehler auf das neue musikalische Material anwenden, das er sich aus der traditionellen Musik Rumäniens angeeignet hatte. Dieser essenzielle Bezug auf die Tradition ist besonders prägnant in seinem kompositorischen Werk wahrzunehmen und beruht nicht auf vereinfachenden oder auf bloßer Wiederholung basierenden Formen, die unkreativ oder versteinert wirken würden. Fast bei keinem Komponisten unsrer Zeit fühlt man die Verbindung zwischen den großen Traditionen von Bach bis Debussy auf so organische Weise wie in der Musik von George Enescu. Demzufolge hat der Interpret Enescu dem Komponisten Enescu dabei geholfen, die meist heterogenen Einflüsse in seiner eigenen Musiksprache zu kristallisieren.

Aber es ist nicht weniger wahr, dass auch das Komponieren eine besondere Rolle bei Enescus interpretatorischen Konzeptionen gespielt hat. Die Vorstellungen und die umfangreichen Kenntnisse des Komponisten haben den Interpreten dahingehend geleitet, die essenziellen Seiten der Werke, die er interpretiert hat, zu erhellen und somit zu einer innovativen Konzeption des kreativen Aktes zu gelangen.

In diesem Sinne bedeutet das Prinzip „Erhole dich von der Arbeit durch Arbeit“ und die Art seiner Anwendung für Enescu das Festhalten an einer inneren Bereitschaft, die ihn vor Routine oder Mangel an Spontaneität bewahrte. „Erhole dich von der Arbeit durch Arbeit“ gab ihm die Möglichkeit, zwischen verschiedenen musikalischen Aktionsformen zu alternieren und sie während seines gesamten Lebens gleichzeitig zu realisieren.

Pascal Bentoiu

Enescus *Dixtuor*, op. 14[1]

Die Begeisterung, welche die Uraufführung der *Sinfonie* op. 13 sowohl in der Öffentlichkeit als auch in der Presse hervorgerufen hat, überschattete eine weitere Uraufführung aus dem Jahr 1906, die unter Umständen als noch wichtiger zu betrachten ist, da die unaufdringliche Originalität dieses Werkes bestimmte Aspekte von Enescus Meisterschaft noch genauer zur Schau stellt: Es handelt sich um das *Dixtuor* für Blasinstrumente. Eine selten anzutreffende Besetzung, aber nicht ungewöhnlich für die Zeit: Richard Strauss hatte mehr als zwei Jahrzehnte zuvor eine Serenade für dreizehn Blasinstrumente geschrieben.

Diejenigen, die mit Enescus kompositorischem Schaffen vertraut sind, bringen gewöhnlich das *Octuor* und das *Dixtuor* auf Grund ihres ähnlichen instrumentalen Bauschemas miteinander in Verbindung. Auf ähnliche Weise, wie sich zwei Streichquartette zu einem *Oktett* verbinden, ist das *Dixtuor* das Ergebnis der Verschmelzung zweier Bläserquintette. Das war es aber auch schon mit den Ähnlichkeiten. Während das *Octuor* eine Art ‚Super-Sonate' darstellt, könnte das *Dixtuor* als eine Art ‚Super-Divertimento' bezeichnet werden. Wilhelm Georg Berger bemerkt richtigerweise, dass dieses op. 14 „zu einem großen Teil auf einer Linie mit dem klassischen Divertimento und der romantischen Serenade liegt".[2]

Auf Grund bestimmter Eigenschaften neigt das *Dixtuor* eher zu klassischen als zu romantischen Zonen. Aber warum der Zusatz „Super"? Weil Enescu – wieder einmal – nicht einfach „übernimmt", sondern vielmehr innerhalb formaler Begrenzungen „kreiert", vielleicht als Ausdruck eines unausgesprochenen Wunsches, diejenigen zu ehren, die eben jene formalen Begrenzungen seinerzeit schufen. Er betritt den Rahmen mit der Fülle seiner Affekte und mit seinem hervorragenden technischen Können, was – wie immer – dazu führt, dass er das ursprüngliche Konzept übertrifft.

Die Substanz des *Dixtuor* basiert auf einem tieferen Grund, als man es grundsätzlich im Falle eines Divertimentos annehmen würde. Zum einen liegt dies an der kontrapunktischen Dichte der musikalischen Bilder, zum anderen an seinen starken

1 Diese Analyse stammt aus Pascal Bentoius *Capodopere enesciene*, Bukarest 1984, und wurde von Violeta Dinesu und Roberto Reale ins Deutsche übersetzt.

2 Wilhelm Georg Berger, *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră* (Kammermusikführer), Bukarest 1965, S. 339.

evokativen Kräften, die beinahe programmatische Züge annehmen. (Verschiedene Werke neoklassischer Orientierung, die später komponiert wurden, haben das Genre des Divertissements in seiner authentischen Erscheinung wieder zum Leben erweckt.) Paradoxerweise liegt der einzige Nachteil des *Dixtuor* in dem allzu betonten Divertimento-Format des Finales. Es handelt sich dabei um einen Satz, der auf Grund einer gewissen Unpersönlichkeit des Charakters der Themen und einer allgemein reduzierten Dichte der Bilder die im ersten und zweiten Satz aufgestellten Erwartungen nicht ganz erfüllen kann. Diese Tatsache hindert mich daran, das *Dixtuor* auf die gleiche Stufe mit dem *Octuor* zu stellen, in dem die kompositorische Spannung während des gesamten Werkes aufrechterhalten und sogar gesteigert wird und in der Apotheose des Finales kulminiert.

Das *Dixtuor* scheint hastig geschrieben worden zu sein, und ich bin davon überzeugt, dass das Finale den übrigen Sätzen vorausging, und in dem Moment, als diese zu Papier gebracht wurden, ergab es sich, dass die grundlegenden Ideen des Finales im Gegensatz zu dem Rest standen. Zu diesem Zeitpunkt wären diese Unstimmigkeiten nicht mehr ohne Weiteres zu überwinden gewesen. Aber dies sind alles nur Annahmen, mehr eine Art imaginäre Historie des Werkes.[3]

Indem das *Dixtuor* die subtile und diskrete Schönheit eines Dialogs mit Plato darstellt, erscheint es als ein Fest des Geistes. Das perfekte Zusammenleben der musikalischen Charaktere, die Mischung aus Poetik und geometrischer Darstellung, die freundlichen und frischen Farben, alles leitet meine Gedanken zu einem *Phädros* – oder einer *Phaidon*-ähnlichen Perfektion. Ich verlasse nun diese literarischen und poetischen Überlegungen und will auf die Interaktion zwischen kammermusikalischer Konzeption und orchestraler Konzeption hinweisen, die auf der Verschmelzung der Klangfarben basiert. Von einem seiner ersten Kritiker (Jean Huré, 1906) wurde das *Dixtuor* als eine „ausgezeichnete Sinfonie in D“ bezeichnet. Ich stimme dieser Meinung besonders im Hinblick auf den dritten Satz zu, der sich auch in dieser Hinsicht leicht von dem Rest unterscheidet, indem es mehr in die orchestrale Sphäre neigt. Vor allem aber ist dies ein bewundernswertes Kammermusikwerk, fantastisch orchestriert.

Adrian Raţiu erwähnt die „einfallsreiche Kombination instrumentaler Klangfarben, die Verdoppelungen, die unaufdringliche Übernahme bestimmter Klänge durch an-

3 Wilhelm Georg Berger hat mir einmal verraten, dass er bei der Komposition seiner *Sinfonia concertante* auf ähnliche Weise vorgegangen ist. Sicherlich ist Enescu nicht ohne Grund so vorgegangen, da bekannt ist, dass er Themen oder sogar gesamte Werke jahrelang – manchmal Jahrzehntelang im Gedächtnis behalten hat. Es ist nicht auszuschließen, dass einige Werke wie z. B. diese beiden, über die wir sprechen, nicht nacheinander komponiert wurden, sondern mit beachtlichen Unterbrechungen zwischen den Sätzen und manchmal auch in einer Reihenfolge, die von der definitiven abweicht. Sicher ist, dass der Komponist eine abschließende Kontrolle (die manchmal sehr lang sein konnte) sowohl für die Bereinigung (im Sinne einer Vereinfachung) als auch, wenn nötig, für die Einheit des Werkes vornahm.

dere Instrumente – alles Faktoren, die dem musikalischen Diskurs eine fortwährend variierende Qualität verleihen."[4] Was die erfolgreiche Alchemie des Klangs im *Dixtuor* hervorruft, ist seine Beschränkung auf einen sehr limitierten Klangkörper, dessen mögliches Kraftpotential intensiv erkundet wurde. Jeder Moment der Partitur enthält ein bemerkenswertes Vorstellungsvermögen bezüglich der Klangfarben, viel größer, als es eine gewöhnliche Partitur annehmen lassen würde. Später wird Enescu auch in seinen Orchesterwerken bemerkenswerte Feinheiten erzielen. Bis dahin und unter Berücksichtigung der Entwicklung des Komponisten und seiner spezifischen Dynamik konstatieren wir – für das Stadium des *Dixtuor* – einen vertieften und raffinierten Umgang mit Kombinationsmöglichkeiten von Klängen. Nur ein sehr bedeutender Künstler kann ein Ensemble, das bezogen auf die Klangfarben droht, den Hörer in Langeweile zu versetzten, in eine Quelle immer neuer Überraschungen und Freuden zu verwandeln, ohne dabei auf die speziellen Instrumente der einzelnen Familien zurückzugreifen: Piccoloflöte, Bassklarinette, Kontrafagott. Der einzige Unterschied zum herkömmlichen Bläserquintett (in diesem Fall ein doppeltes Quintett) ist der Austausch der zweiten Oboe durch ein Englischhorn.

Bevor wir die Analyse vertiefen, möchte ich auf etwas hinweisen, was man schon beim ersten Hören wahrnehmen kann: Der rhapsodische Charakter des *Dixtuor* – trotz aller thematischen Sparsamkeit und kontrapunktischen Ausführung besonderer Finesse und gelegentlicher Fülle. Er resultiert aus einer Spontaneität der Eintritte verschiedener Themen, aus der oftmals unvorhersehbaren Art und Weise, wie sie an unterschiedlichen Wendepunkte während des Werks erscheinen, und nicht weniger (zuletzt) aus den Besonderheiten der Konstruktion, die eine enorme Freiheit im Vergleich zu dem sogenannten klassischen Rahmen offenbart. Einmal mehr hat Enescu nicht Formen „übernommen", sondern er kreierte sie in einem klassisch-romantischen Umfeld und kraft einer totalen inneren Freiheit.

Und nun zum Beginn des *Dixtuor*. Es hat einen freundlichen Anfang, perfekt diatonisch, eine beinahe chorische Art des Schreibens:

4 Adrian Raţiu, Mircea Voicana, Clemansa Liliana Firca; Alfred Hoffman, Elena Zottoviceanu, Myriam Marbe, Ştefan Niculescu / Koordinator: Mircea Voicana: *George Enescu, Monografie* (George Enescu, Monografie), Bukarest 1971, S. 319.

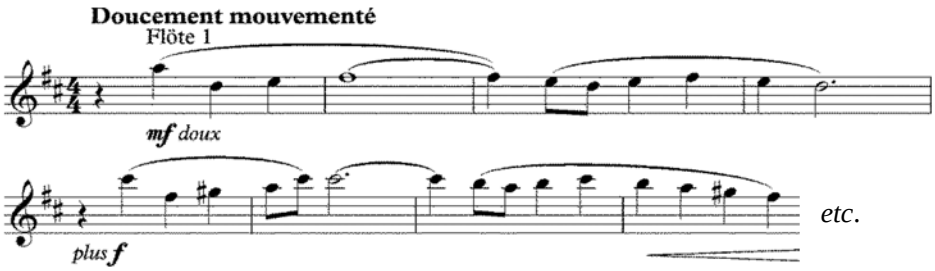


Abb. 1

Ich habe die melodische Hauptlinie transkribiert, die der ersten Flöte. Alle Instrumente tragen die Ausdrucksvorzeichnung *doux*, über die generelle Vorzeichnung *Doucement mouvementé*. Das instrumentale Spiel erfordert folglich eine extreme Zartheit. Auf diese Weise werden die Kontraste in den Klangfarben noch stärker abgemildert. Für eine gewisse Zeit klingt das Ganze wie ein Ensemble gleichberechtigter Stimmen. In Abbildung 1 kann auch die Imitation des ersten Motivs eine Terz höher bemerkt werden. Die gesamte Spannweite des ersten thematischen Bereichs (23 Takte) wird durch spielerisch kontrapunktische Imitationen aufgebaut, sozusagen ein Ricercar im Geiste eines Andrea Gabrieli. Wir werden das erste Thema des *Dixtuor*, die ersten 4 Takte im oben dargestellten Thema, Thema A nennen. Im Takt 23 erscheint unvermittelt das Thema B (Fagotte und Hörner):

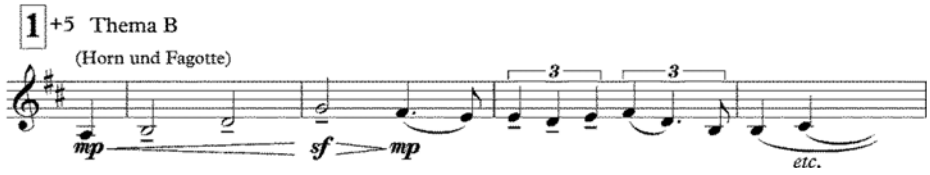


Abb. 2

Erneut liegt eine vollkommene Diatonik vor. Dabei ist schwer zu sagen, ob das Thema in der Grundtonart D-Dur steht oder in der parallelen Tonart h-Moll. Die Beantwortung auf der Oberquinte wird uns mit Hilfe des Kontrasubjekts zu fis-Moll führen; somit haben wir es mit einer Exposition in h-Moll zu tun.

In Annahme des Vorhandenseins dieser Dur-/Moll-Beziehung führt Enescu zwei Widersprüche in den Diskurs ein (ich verwende diesen Begriff nicht in seiner pejorativen Bedeutung): eine davon ist – da wir es, zumindest vom melodischen Standpunkt aus betrachtet, mit der natürlichen Moll-Tonart zu tun haben – das alternierende Spiel modaler und tonaler Funktionen, verkleidet in harmonischen Gewändern. Die zweite besteht in der Tatsache, dass die Vermutung naheliegen könnte, dass wir uns bereits im Bereich eines zweiten Themas einer möglichen Sonatenform befinden, wenngleich in sehr komprimierter Form. Ein zweites Thema? Schauen wir weiter. Wir werden Zeugen einer fugierten Exposition des Thema B, mit sechs

Eintritten und kleineren inneren Episoden (Take [2] + 9 bis Takt [2] + 12 einschließlich), perfekt schulgemäß, ohne dabei pedantisch zu sein. Es bedarf einer fast ungewöhnlichen Aufmerksamkeit, um die Präzision der Polyphonie zu entdecken, und die Verteilung der kontrapunktischen Dichte (nach [3]) ist keineswegs überraschend. Der Abschluss dieses Ereignisses durch die Erinnerung an das Thema A und der Übergang zur Dominante (A-Dur) klingt ganz natürlich, wie der Schlussteil einer Exposition. Diese Wirkung beruht auf der großen Verschiedenheit zwischen Thema A und B, auf der verschiedenen Art und Weise, mit der sie behandelt werden (das erste durch imitatorische Beantwortungen, das zweite in strengem Fugato), die tonalen Beziehungen zwischen ihnen und dem Abschluss des gesamten Abschnitts auf der Dominante der Grundtonart. Nichtsdestotrotz hält der Komponist noch eine Überraschung für uns bereit. Alles, was bis zu diesem Zeitpunkt erklungen ist, repräsentiert die erste thematische Gruppe, und von [4] an erreichen wir den Bereich der zweiten Gruppe. In welcher Tonart? Zunächst Cis-Dur (!), eine harmonische Sphäre, die in einer Entfernung von fünf Vorzeichen gelegen ist. Eine einfache Veränderung des E (Klarinette!) in <u>*Eis*</u> und schon ist die Verlagerung geschehen.

Darauf präsentiert das Englischhorn auf natürlichste Weise und *très expressif (mais) sans rigeur*, das folgende Thema C:

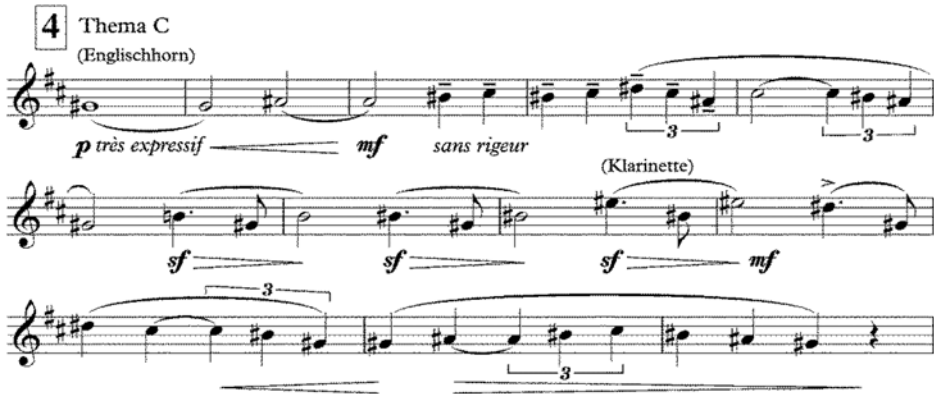


Abb. 3

Diesem folgt unmittelbar das sogenannte Thema D:

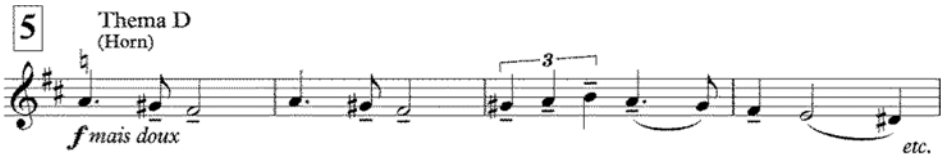


Abb. 4

Wir stellen fest, dass die rhythmische Zelle des Themas D auch im Thema C vorkommt. Deswegen ist dieses eine neue Version des vorangegangenen Themas, aber auf Grund seiner Eigenschaften (rhythmisch, harmonisch und klangfarblich) wirkt es wie eine neue Erscheinung, und wir werden dazu verleitet, es als solche wahrzunehmen.

Damit endet die Vorstellung des thematischen Materials im ersten Satz. Eine bemerkenswerte Sparsamkeit liegt vor, wenn man seine Erscheinung in Beziehung setzt zu der Opulenz des *Octuor*. Aber nochmals möchte ich den Eindruck rhapsodischer Spontaneität hervorheben, die dem Ganzen innewohnt. Könnte der Grund hierfür die quasi-doppelte Exposition sein, in der jede thematische Gruppe eine eigenständige Exposition zu sein scheint? (Auch in der zweiten Gruppe positioniert sich das Thema D im Verhältnis zum Thema C wie eine Art zweites Thema, auch aufgrund des verschiedenen Ausdrucks und verschiedener Harmonik.) Das bleibt schwer zu beurteilen. Auch im Folgenden gibt es weiterhin Überraschungen. Z. B. bemerkt Adrian Raţiu[5] in seiner Analyse, wie das erste Horn (*bouché*) am Schluss der Exposition (vergrößert) die Atmosphäre der Kammersinfonie vorwegnimmt, die nahezu fünf Jahrzehnte später entstand.

Verweilen wir noch ein bisschen bei der Thematik des *Dixtuor*, wie sie im ersten Satz erscheint. Man hat gesagt, dass „man es dabei mit einer allgemeinen Neuerzeugung eines traditionellen Volkstons zu tun hat, den der Komponist hier kreiert". Dieser scheint mir hier weniger eindeutig im Gegensatz zum zweiten Teil des Werkes. Es stimmt, es existiert das Spiel kleine Terz/große Terz (im Thema C); ein Forscher wie Romeo Ghircoiaşu[6] stellte überzeugend fest, dass das erste Thema des *Dixtuor* aus zweierlei Gründen Ähnlichkeiten mit dem Anfang einer Ballade aufweist: zum einen auf Grund des Tricords zu Beginn (D–E–Fis); zum anderen wegen der möglichen Hervorrufung der oberen Quinte, durch die das Thema auf der Unterquarte (Bourdon) einzusetzen scheint; es stimmt auch, dass die Themen A, C und D mit ihren Umspielungen von Zentraltönen an ein Charakteristikum der Musik Enescus (und der rumänischen Musik im Allgemeinen) erinnern. Aber trotzdem würde ich nicht behaupten, dass dies Elemente sind, die vorwiegend mit einem nationalen Ausdruck in Verbindung gebracht werden können. Vielmehr repräsentieren sie die Klangwelt Enescus, die aus mehreren Komponenten gestaltet ist und die viele spezifische strukturelle Eigenschaften der traditionellen Musik Rumäniens beinhaltet. Darüber hinaus weisen sie einen hohen Grad von Subjektivität auf, eine Art persönliches Ethos, das so präzise definiert ist, dass es ein Fehler wäre, die Zuordnungen zu verwechseln. Enescu positioniert sich nicht in dem charakteristischen Ausdruck der rumänischen traditionellen Musik, sondern er „verschlingt" diese Musik, assimiliert und verwandelt sie im Inneren seiner „alles-aufsaugenden" Persönlichkeit, aus der wiederum Form und Ausdruck als Eigenes hervortreten. Die

5 Adrian Raţiu, Mircea Voicana, *George Enescu, Monografie*, Bukarest 1971, S. 319.

6 Ghircoiaşu, Romeo, *Studii enesciene* [*Enescu-Studien*], Bukarest 1981, S. 48–49.

Tatsache, dass der Komponist so einfache Elemente anwendet, wie sie z. B. im ersten Thema des *Dixtuor* vorkommen, bedeutet nicht unbedingt, dass er seine Inspiration in ähnlichen Strukturen der traditionellen Musik gefunden hat, sondern vielmehr glaube ich, dass seine so oft zu beobachtende Bevorzugung charakteristischer Bausteine (Bauzellen) und der einfachsten Schritte, die möglich sind, darauf beruhen, dass es sich um Ur-Zellen handelt, einfachste musikalischen Bausteine, die in unterschiedlichsten Formen zusammengesetzt werden können. Die drei Töne, die oben erwähnt wurden, sind solche Schritte; aber sie existieren ohne Zweifel in zahlreichen traditionellen Musiken auf der Welt und auch in der Kunstmusik. Also?

Anders ist die Situation, sobald die Strukturen komplexer werden, so wie es im zweiten Teil geschieht. Ohne Zweifel findet man hier ein Volkstanz-Tempo mit den charakteristischen Zellen, wie im mittleren Teil dieses Satzes. (Besonders wenn sich die Musik im lydischen Modus befindet. Die Infiltration der folkloristischen Atmosphäre ist gewollt und gewünscht.)

Kehren wir zurück zum ersten Satz. Nach dieser bemerkenswerten Exposition erinnert das Fagott zu Beginn der Durchführung an die Kontur des Thema A, ein Thema, das sich bald danach ganz zu C-Dur (!) hinwendet. In den folgenden 27 Takten der Durchführung wandelt sich das Thema A, augmentiert, moduliert, zwischen den Klangfarben der Flöten und Oboen changierend und auf einem rhythmisch-harmonischen Grund, der uns an die ähnliche Gestaltung des Quartetts op. 130 erinnert: 28 Takte der Durchführung des ersten Satzes, mit einem ähnlichen Bewegungs-Gestus und einer praktisch gleichen Dynamik:

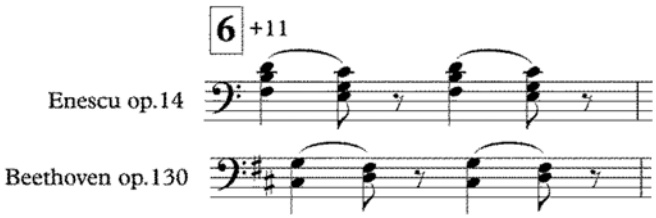


Abb. 5

Einem Musiker wie Enescu, mit seinem Gedächtnis und seiner tiefgehenden Kenntnis der Quartette Beethovens, ist eine derartige Ähnlichkeit sicherlich nicht entgangen, sie ist nicht eine unbeabsichtigte Reminiszenz. Nein: Ich bin fest davon überzeugt, dass die Ähnlichkeit beabsichtigt war, und – in dieser Situation – erscheint sie mir umso ergreifender, da sie mit den Attributen der Hingabe ausgestattet ist. Solche Übereinstimmungen habe eine völlig andere Bedeutung als die einer einfachen Übernahme. Dies ist wahrscheinlich der richtige Zeitpunkt, um festzustellen, dass Enescu ein weitaus größerer Bewunderer Beethovens war, als allgemein angenommen, und vor allem ein größerer Bewunderer Beethovens als einesr Brahms', ganz im Gegensatz zu dem, wovon uns viele Autoren versucht haben zu überzeugen.

Auch die Durchführung bringt neue Elemente. Bei [8] erscheint das Thema *B* ebenso mit vier fugato-Einsätzen. Im Folgenden wird es auf eine äußerst feine Art kontrapunktisch mit dem Thema A verwoben; die Strahlkraft der Klangfarben erreicht hohe Brillanz. Die Seiten bis Ziffer [11] gehören zu den poetischsten des gesamten Stückes, und bei Ziffer [11] geschieht eine plötzliche Transformation sowohl des Ausdrucks als auch des Bewegungs-Gestus'. Eigentlich sind wir bei der Reprise; diese beginnt aber nicht mit einer deutlichen Wiedergabe des Thema A, sondern mit einer Vorstellung fragmentierter Teile daraus in verschiedenen Tonarten, von denen die letzte A-Dur ist, die – über Thema B (aufgebrochen) und insbesondere durch das zunächst von der Oboe und später von der Klarinette mit großer Wirkung vorgetragene Thema C ([12] – 4) – ein nahezu natürliches Erreichen der Grundtonart D ermöglicht wird.

Diese Reprise hat nichts Gewöhnliches an sich. Die Themen der ersten und der zweiten Gruppe (außer Thema D) werden in einem Abschnitt von etwa 30 Takten Länge gemischt, in einer Art zufälliger Anordnung, so wie die einzelnen von einer Explosion in die Luft geschleuderten Teile auf die Erde zurückfallen. (Ich erinnere mich an einen wunderbaren Film von Michelangelo Antonioni, in dem ein solches Geschehen in Zeitlupe gezeigt wird; zu so einem Bild bewegt sich die Fantasie des Wahrnehmenden in diesem Teil des *Dixtuor*). Das tatsächliche Gefühl einer stabilisierten Reprise wird erst durch die Zusammenfassung des Themas D im Forte erzeugt (bei [13] im ersten Horn, in einer Atmosphäre äußerster Leuchtkraft, die – ähnlich wie ein artesischer Strahl – von den anderen Instrumenten erzeugt wird.) Diese Atmosphäre wird bis zum Höhepunkt aufrechterhalten ([14]), an dem der Komponist den Kulminationspunkt des Satzes angelegt hat, was sich auch in der Dynamik spiegelt, die hier *subito fortissimo (sub ff)* in allen Instrumenten verlangt. Was folgt, ist reinste Poetik. Die Themen erscheinen wieder, dieses Mal im freundlichsten aller möglichen Farben, alle getränkt vom zwielichtigen Glanz eines verträumten D-Dur. Das gestopfte Horn (*bouché*) wiederholt seinen Ruf elfmal und versinkt dabei von mezzopiano zu pianississimo (*ppp*). Thema A wird auf doppelte Ausdehnung augmentiert, und eine plagale Kadenz schließt den Satz ab.

Ich bin davon überzeugt, dass der erste Satz das Bemerkenswerteste dieser bemerkenswerten Komposition ist. Dies liegt vor allem an seiner Konstruktion. Man kann die Sonatenform in einem Satz identifizieren und dennoch nichts darüber sagen. Die Sonate bei Enescu und ihre Gestaltung im ersten Satz des *Dixtuor* hat kaum etwas von den sogenannten traditionellen Schemata bewahrt. Genau dies belegt das kreative Potenzial einer solchen Idee, an der der menschliche Geist und die menschliche Fantasie für Jahrhunderte gearbeitet haben.

Die Sonatenform des ersten Satzes wartet mit einer ungewöhnlichen Exposition auf: Sie scheint verdoppelt zu sein und mit ungewöhnlichen tonalen Beziehungen versehen. Sie präsentiert sich mit einer Durchführung, die geschmeidig in die Richtung eines Charakterstückes abdriftet, und einer Art verwilderter Reprise, in der das ein-

zige Normale das Erscheinen vieler Themen in der ursprünglichen Tonart D-Dur ist. Und hier treffen wir auch auf die Anomalie des Erscheinens des Themas D in b-Moll! Es stimmt, die zweite thematische Gruppe – vergessen wir dies nicht – erschien in der Exposition zunächst in Cis-Dur, nun wird sie in der Reprise einen Halbton höher, in D-Dur, wiederholt. Und so erscheint uns nun auch das Thema D, welches uns in der Exposition in A-Dur begegnet war [5], in einem unerwarteten und frischen b-Moll! Es wurde gelegentlich darauf hingewiesen oder man hat es erahnen lassen, dass Enescus harmonische Fähigkeiten etwas hinter seinen beeindruckenden kontrapunktischen Fähigkeiten zurückstanden. Alles, was ich gesehen habe, überzeugt mich vom Gegenteil. Enescus Art harmonische Feinsinnigkeit besitzt nicht das Visionäre eines Debussy und noch viel weniger eines Ravel. Und Strawinsky liegt in dieser Hinsicht auf dem entgegengesetzten Pol. Im Vergleich zu den Vorlieben dieser großen Komponisten für Septimen, Nonen oder Undezimen, für Parallelführungen oder nicht-funktionale Überlagerungen, d. h. partikularisierte harmonische Konfigurationen, die den entsprechenden Stil des Komponisten determinierten, verfolgt Enescu die harmonische Gestaltung nicht auf eine Art, die den Autor dadurch kennzeichnet; nur sehr selten gibt er den Funktionalismus im klassischem Sinne auf. Was er beibehält, ist eine große Handlungsfreiheit, die womöglich noch größer ist als die seiner Zeitgenossen. Enescus Harmonie ist unvorhersehbar, ohne dabei zu überraschen, ohne willentlich stilistisch gesteuert zu sein; d. h. ohne ein essenzielles Element der Kommunikation zu sein, erzeugt sie das optimale Umfeld für die melodischen Linien (mit ‚optimal' meine ich, das Umfeld, welches in dem jeweiligen Kontext am natürlichen erscheint: nichts an den Klangsäulen erscheint stumpf oder künstlich erzeugt; alles fließt mit der Natürlichkeit eines klassischen Diskurs).

Für diejenigen, die einen Einblick in Enescus harmonischen Stil bekommen wollen, ist der erste Satz des *Dixtuor* von größter Bedeutung. Hier erhält man nicht nur die Möglichkeit, die Kühnheit und Frische der tonalen-modalen Beziehungen festzustellen sowie die unbeschreibliche Flexibilität der melodischen Bewegungen, sondern auch die meisterhafte Beherrschung der Registrierung und ihre fehlerfreie Integration in die verschiedenen Klangfarben und die dadurch resultierende Fähigkeit jeder Klangfarbenschattierung, genau an der richtigen Stelle und im richtigen Maße wirksam zu werden.

Der oben angeführte Absatz könnte für einige Leser apologetisch klingen. Mir bleibt nichts anderes, als jedem Menschen, der das nicht nachvollziehen kann, die besprochene Musik anzuschauen und eigene Schlussfolgerungen zu ziehen. Und mir bleibt nichts anderes, als mich über die Unfähigkeit der Kritik aus der internationalen Musikwissenschaft zu wundern, die immer noch in der Lage ist, an solchen Erscheinungen vorbeizugehen und dabei beinahe nichts zu bemerken. Jahrhunderte lang sind sehr kultivierte Menschen an den Monumenten der Kunst der Gotik vorbeigegangen, ohne darin etwas anderes zu sehen als Belege für eine barbarische Zeit.

Schreiten wir voran zum zweiten Satz.

Wenn ich bei der Beschäftigung mit der Musik des 20. Jahrhunderts auf eine Partiturseite stoße, auf der keine Vorzeichen zu sehen sind, dann fühle ich, dass mich etwas Besonderes erwartet. Der erste Teil des mittleren Satzes bietet einen solchen Anblick. Der Autor überschreibt ihn in der Partitur mit *Modérément*. Er hat in etwa das gleiche Tempo wie das *Menuet lent* aus dem op. 9. Jean Huré, der als erster das Werk kommentierte, schrieb, der zweite Satz sei ein langsames Menuett! Nicht die Konstruktion des musikalischen Eindrucks selbst berechtigt diese Klassifikation; wir wären viel näher an der Wahrheit, wenn wir den archaischen, beinahe zeitlosen Gestus der Melodie berücksichtigen, mit ihren charakteristischen Klangfarben – Oboe und Englischhorn im Oktavabstand, dazu die beiden Flöten im Unisono, die diese Konturen fortdauernd umschmeicheln. Diese Melodie, überwiegend in D-äolisch, tritt wie aus alten Zeiten hervor, mit etwas Rituellem an sich. Diese Erscheinungsform beinhaltet sowohl ein dominierendes Prinzip (Konturen der Hauptstimme der Rohrblattinstrumente) als auch ein Untergeordnetes (die Flexibilität und vibrierende Erscheinung der Flöten). Die inneren Konturen der Flöten sind in den Oktaven der Oboe und des Englischhorns enthalten. Dies ist ein bemerkenswerter Effekt für jemanden, der eine räumliche Auffassung klanglicher Ereignisse besitzt: Es ist, als ob der Hauptcharakter, streng von den Oktaven der beiden durchdringlicheren Instrumenten umschrieben, in sich selbst eine bestimmte Menge Gedanken und Abwägungen trägt, oder sogar ein gegensätzliches Dasein (zweite Natur) besitzt.

Hier ist die vollständige Hauptlinie angegeben, gefolgt von einer Abbildung der gesamten Situation.

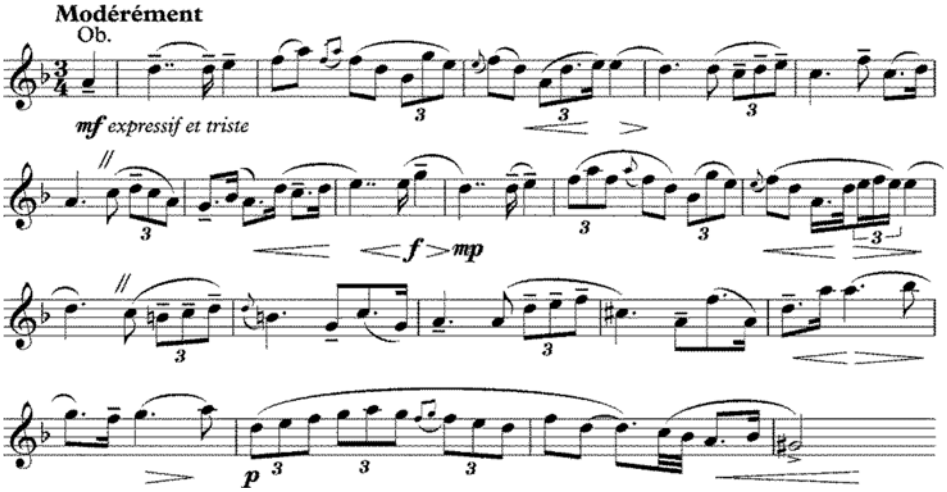


Abb. 6

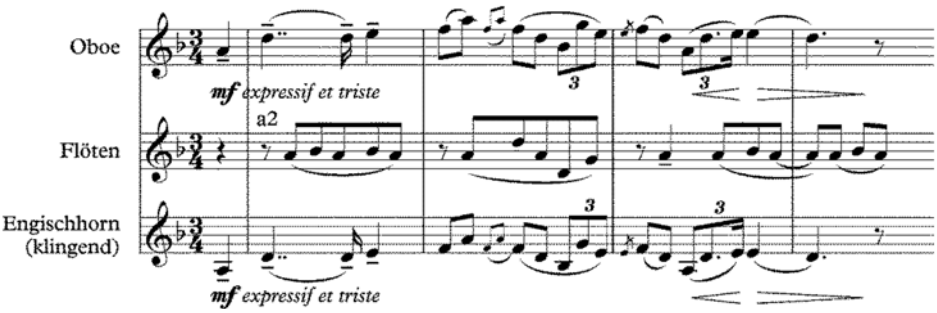


Abb. 7

Selbstverständlich ist in der Partitur nicht das zu sehen, was hier abgebildet ist. Ich habe die Reduktion vorgenommen, um die klangliche Räumlichkeit der Partitur wiederzugeben.

Das Beibehalten des Tonzentrums D (aus dem ersten Satz) – das auch im Finale wiederkehrt – erinnert an die Vorgehensweise aus der 6. *Sonate*, die dort angewandt wird, um die Gegensätze/Kontraste zu reduzieren: Im *Dixtuor* ist diese Vorgehensweise noch beharrlicher als in der erwähnten Sonate, da hier die zentrale Episode des langsamen Satzes ebenso auf D (teilweise lydisch) aufgebaut ist und das Finale in D-Dur eingebettet ist. In einer Komposition solchen Ausmaßes und derart gestalteter Klangfarbentextur zu solchen Lösungen zu greifen, bezeugt großen Mut. Die willensmäßige Restriktion ist Teil der grundsätzlichen inneren Kraft, die der Komponist durch eine solche Wahl zum Vorschein bringt. Strawinsky sagt in seiner *Poétique musicale*: „Ma liberté consiste [donc] à me mouvoir dans le cadre étroit que je me suis mois-même assigné pour chacune de mes enterprises. Je dirait plus: ma liberté sera d'autant plus grande et plus profonde que je limiterai plus étroitement mon champ d'action et que je m'entourerais de plus d'obstacles."[7] Die tonale Kontinuität in einigen Werken Enescus kann als ein Beleg für die Richtigkeit dieser Bemerkung herangezogen werden.

Nach einem kurzen Tutti, welches nur einige Takte lang ist und auf dem charakteristischen Wechselspiel zwischen großer und kleiner Terz (erste Klarinette, zweites Fagott) endet, kehrt die „archaische" Melodie erneut zurück, und zwar in exakt der gleichen Instrumentation, aber in einer verzierteren melodischen Variante. Besonders auffällig sind sowohl das häufige Vorkommen von Appogiaturen, Mordenten, als auch das von ornamentierenden Zusatztönen.

7 „Meine Freiheit besteht darin, mich bei meinen Abenteuern innerhalb der selbstauferlegten, engen Rahmen zu bewegen. Meine Freiheit wird umso größer und tiefgehender sein, je weiter mein Handlungsfeld eingeschränkt ist und je mehr ich mich mit Hindernissen umgebe." Igor Strawinsky, *Poétique musicale*, Paris 1952, S. 100.

Die Zusammenfassung in strophischen Charakter evoziert Assoziationen von Abschnitten eines heiligen Tanzes. In den letzten Takten des zweiten Auftretens verflüchtigt der Komponist das Thema auf natürliche Art und Weise und kreiert (mit harmonischen Mitteln) das Gefühl einer Erwartung.

Das Thema dieser zentralen Passage *maggiore* bricht herein:

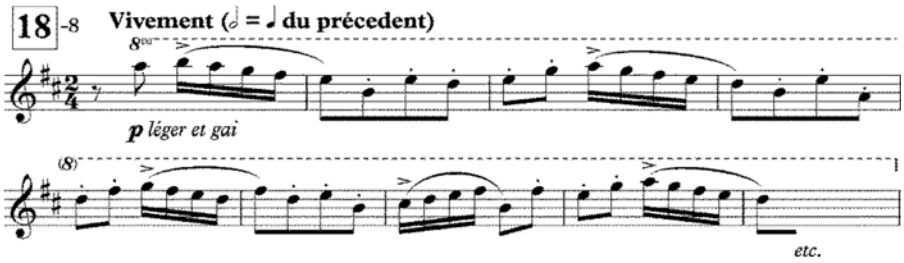


Abb. 8

Ich bin nicht vollständig überzeugt von diesem Thema; besonders wegen seiner offensichtlichen Nähe zur Folklore ist es viel gelobt worden.[8] Durch den doppelten Orgelpunkt auf D und A versprüht es – zumindest am Anfang – eine Atmosphäre von Dudelsack-Musik. Die Instrumentation ist außerordentlich kunstfertig und zeugt von der Fähigkeit, die der Komponist bereits in den besten Momenten der *Rumänischen Rhapsodien* an den Tag legte; Enescu verwendet an einigen Stellen auch den lydischen Modus:

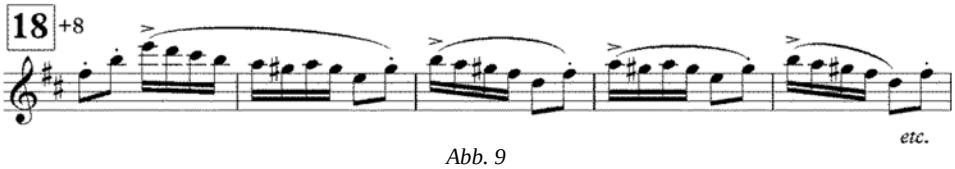


Abb. 9

Der Komponist wirft auch seine schier endlosen kontrapunktischen Fähigkeiten in die Waagschale und behält dabei nahezu konstant in verschiedenen Register den (doppelten) Orgelpunkt bei, wodurch eindeutig seine Absicht der Einfügung eines Elements folkloristischer Art zum Vorschein tritt. Insgesamt nimmt der zentrale Abschnitt den malerischen Charakter einer freudvollen Prozession an, die aus der Ferne zu hören ist, sich nähert, die melancholische Stimmung, die sich verbreitet hatte, durchbricht, einen Höhepunkt erreicht ([20]) und sich dann graduell entfernt. Zurück bleibt – auf dem gleichen Orgelpunkt D, diesmal gemeinsam mit Fis, eine Klarinette, die immerfort und immer langsamer jene charakteristische Gruppe vier

8 Ist diese Folklore aber immer rumänisch? Siehe z. B. die zentrale Untereinheit des Scherzo der 4. *Sinfonie* von Tschaikowsky.

absteigender Noten „summt“, die in dem Abschnitt des oben dargestellten, verkürzten Beispiels siebenmal erklingt. Es ist also die klassische Episode einer Prozession – vielleicht zu klassisch.

Persönlich habe ich zwei Einwände: Der erste bezieht sich auf den oben dargestellten abgenutzten Charakter des vorgeschlagenen Bildes („die Ahnung, die Ankündigung, die Klänge aus der Ferne, es kommt näher, es geht an uns vorbei, es geht wieder fort, es verschwindet langsam“), ein Bild, das seit dem *Marche des Pèlerins* bis heute eine große Menge Musik hervorgerufen hat, von denen die einprägsamsten von Wagner, Borodin und Debussy stammen. Der zweite Einwand bezieht sich auf den rohen pastoralen Charakter, der im Vergleich zu den Halbschattierungen und Schattierungen der vorhergehenden Seiten und vor allem des vorhergehenden Satzes durch einen zu plötzlichen Zugriff auf die Vorstellungskraft eingeführt wird.

Der Komponist selbst mag das Gefühl dieser Divergenz verspürt zu haben; denn was in der Folge geschieht, besitzt hinsichtlich der beiden relativ disparaten Atmosphären eine versöhnliche Qualität und liefert die originellste Passage des *Dixtuor*: Es greift das Anfangsthema wieder auf und präsentiert es in einer harmonisch stark bereicherten Atmosphäre, zunächst in H-Dur, dann in b-Moll (!), zum Schluss in der Oboe. Später bringen Englischhorn und andere Instrumente das Thema in seiner anfänglichen Gestalt, in d-Moll, unter das Enescu das Thema der Prozession (Fagotte, Klarinetten und später z. T. auch das Englischhorn) wie einen Teppich ausbreitet. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass dieses kunstvolle Bild, aus dem der zweite Satz des *Dixtuor* generiert wurde, genau auf dieser Überlagerung basiert; darum lässt sich nicht ausschließen, dass die Divergenz, von der die Rede war, als solche intendiert war. Bei Enescu ist alles möglich, und die fortwährend erbrachten Belege seiner technischen Fähigkeiten wirken belebend auf den Zuhörer (ebenso wie auf den Wissenschaftler). Demzufolge wird der größte Anteil der anfänglichen Idee (oder der anfänglichen Ideen) – Inspiration genannt – einem Materialisierungsprozess unterzogen, der in den strukturellen Daten resultiert, die durch die Partitur festgehalten werden; so auch auf diesen Seiten des *Dixtuor*, auf denen nicht nur zwei grundverschiedene thematische Linien auf kunstvolle Weise anhand desselben komplexen Bildes vereint werden, sondern auch in der Regel mindestens zwei weitere kontrapunktische Linien in der Begleitung koexistieren. Aus diesen können sich jederzeit charakteristische Fragmente, die Ähnlichkeiten mit dem Hauptthema aufweisen, herauslösen – wo auch eine rein Klangfarben-basierte Zone von Trillern und Arpeggios erklingt (die Klarinetten vollbringen Wunder in dieser Funktion), wodurch ein intensives Licht auf diese halluzinierende musikalische Reise geworfen wird.

Das Hauptthema ist damit erschöpfend dargestellt; über einem gleichbleibenden Orgelpunkt D wiederholt ein Fagott in tiefem Register auf obsessive Weise die Zellen der zentralen Prozession in Moll. Düsternis; Einsamkeit. Picardische Kadenz (in Dur) im pianissimo.

Das Finale (*Allègrement, mais pas trop vif*) kann auf Grund seines spezifischen Ausdrucks und dem Fehlen einer Problematik wieder der Sphäre des Divertimentos zugeordnet werden. Nach allem, was wir bisher erlebt haben, scheint der letzte Satz nicht von dem Kaliber der vorhergehenden zu sein. D. h. nicht, dass er kein Interesse erweckt. Er präsentiert eine der merkwürdigsten Sonaten-Formen, der man begegnen kann, und enthält einige der virtuosesten kontrapunktischen Texturen der gesamten Komposition. Nichtsdestotrotz habe ich persönlich Anlass zur Unzufriedenheit: die Brahms'sche Atmosphäre zu Beginn, einige rhythmische Varianten (z. B. die Flöte bei [34]), manche Höhepunkte ([41] – 4), der vorwiegend orchestrale Charakter im Gegensatz zu den bisherigen kammermusikalischen Feinheiten und ein gewisser Überdruss eines fundierenden D, das nicht nur im Finale selbst erscheint, sondern auf dem auch in den vorhergehenden Sätzen beharrt wird. Betrachten wir diesen Satz genauer:

Das erste Thema (A):

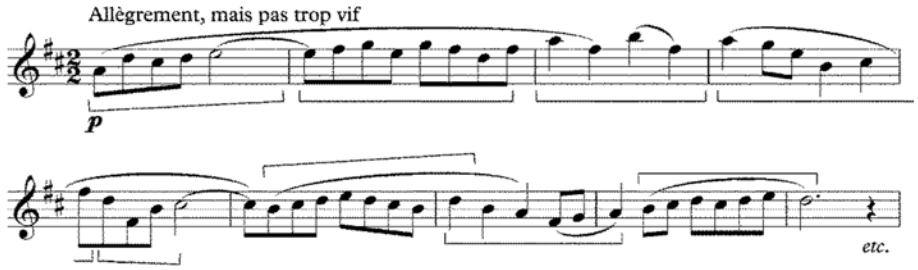


Abb. 10

Es bietet vielfältige Möglichkeiten der Verarbeitung. Beinahe jeder Takt enthält rhythmisch-melodische Motive, die dazu geeignet sind, in verschiedenen harmonischen und klangfarblichen Kontexten dargestellt zu werden. Eines von ihnen – mit α gekennzeichnet – wird unverändert in die zweite thematische Gruppe übernommen, wo es die Rolle eines verbindenden Elements für das gesamte Material im Finale erhält. Ein anderes Motiv (Takt 4 in Abb. 10) enthält die rhythmische Zelle, aus der der Hauptgedanke der zweiten Gruppe gewonnen wird. In Abb. 11 ist eine kurzgefasste Darstellung der zweiten thematischen Gruppe abgebildet:

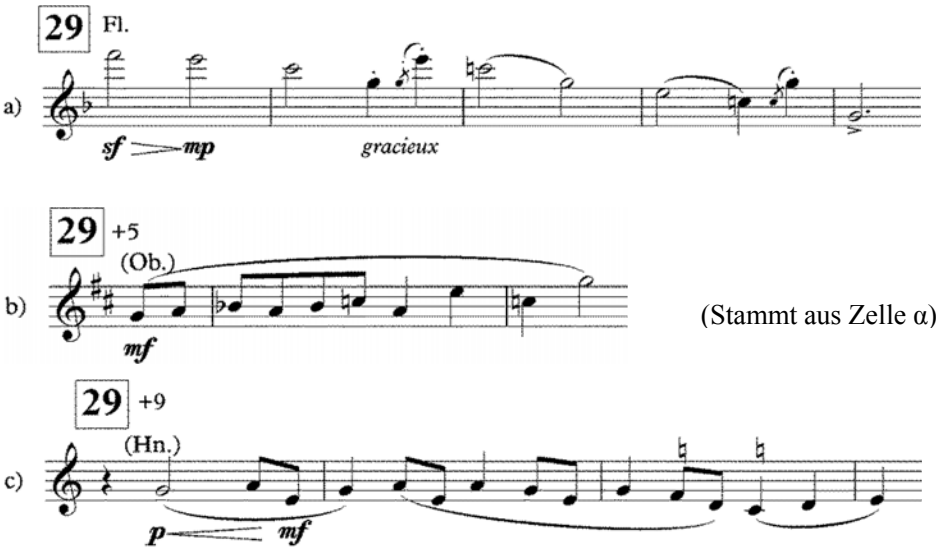


Abb. 11

Zusätzlich finden wir bei [31]-2 nur einen Gedanken mit Überleitungscharakter in punktiertem Rhythmus, eher neutral, der von nahezu allem abgeleitet und so gut wie allem zugeschrieben werden kann:

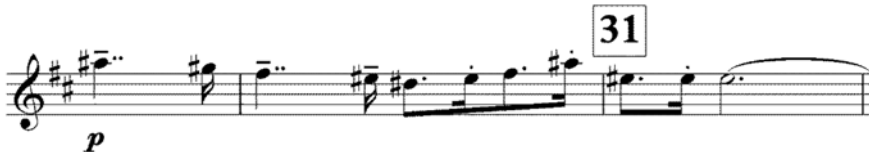


Abb. 12

Das Finale hat mehr zu bieten als die obengenannten Kleinigkeiten, die genau fünfeinhalb Takte lang sind und nicht wiederholt werden. Die Analyse offenbart eine bemerkenswerte Form im Hinblick auf die Verteilung von Passagen mit Expositions- bzw. Durchführungscharakter. Was als eigentliche Durchführung bezeichnet werden kann, dauert gerade 18 Takte und folgt dem in Abb. 12 dargestellten punktierten Motiv. Es ist eine „Mini-Durchführung", in der die Motive b und c der zweiten thematischen Gruppe in verschiedenen Tonarten erscheinen.

Bei [33] begegnen wir dem Thema A in der vollkommenen Entschlossenheit des D-Dur; es wird dreifach wiederholt: Fagott und Flöte (ein Takt), Englischhorn und schließlich erste Flöte, mit rhythmischen Varianten, die auch im weiteren Verlauf verwendet werden und die leicht an Brahms' erinnern. Dieses Material wird auch später angewandt:

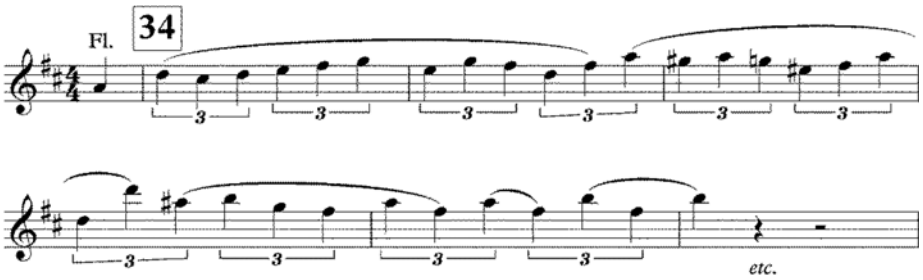


Abb. 13

Das Interesse steigt plötzlich nach dem Erklingen des oben dargestellten variierten Themas. Durch eine unerwartete Modulation, die uns direkt in Ges-Dur wirft (eine Übergangstonart), landen wir schließlich überraschend in Es-Dur; von dieser Basis aus erfolgt ein beinahe heroischer Ausruf der Hörner im Unisono (das gleiche Thema A in einer anderen rhythmischen Variante):

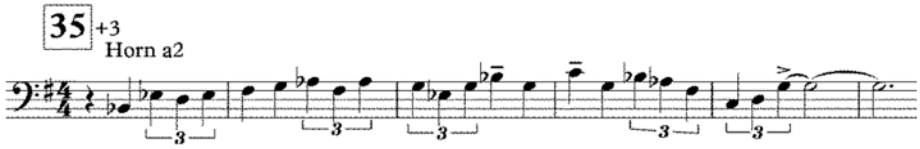


Abb. 14

Dieser Ausruf wird unter zunehmender Dynamik eine Terz höher in G-Dur wiederholt, wiederum *„ff très marqué*“, wobei auch die Fagotte in D-Dur und in tiefem Register einbezogen werden. Der Ausruf wird hier nur den Beginn des Themas A intonieren, das daraufhin fast vom gesamten Ensemble im Unisono übernommen wird. Es wird behauptet, dass hier ([36]) der Beginn der Reprise anzusetzen sei. Dem ist aber nicht so. Es gibt zahlreiche falsche Reprisen, aber nicht solche, die sich dreimal hintereinander wiederholen – in der Grundtonart – und dabei das gesamte Thema des Stückes zu Gehör bringen. Ich bleibe bei meiner Meinung, dass die Reprise bei [33] beginnt und dass Enescu im Kontext der Re-Exposition des Hauptgedankens eine kurze Durchführungssektion in Form einer aufsteigenden harmonischen Sequenz eingefügt hat, die in etwa der Länge des Abschnitts an ihrem gewöhnlichen Platz der Durchführung entspricht.

Es wäre nichts Ungewöhnliches dabei gewesen, wenn Enescu sich auf diesen Kommentar des Hauptthemas beschränkt hätte. Die Eigenartigkeit ergibt sich an folgendem Punkt: Wenn der Komponist nach dem glorreichen Auftritt des Thema A ([36]) die thematische Gruppe mit all ihren Komponenten erklingen lässt, beginnt er eine echte Durchführung, die sich über fünfundfünfzig Takte erstreckt (in etwa die dreifache Länge des Bereichs, der an dem gewöhnlichen Ort der Durchführung vorzufinden ist!). Darin befinden sich sowohl die Themeneinheiten von A und von B, die in komplexer kontrapunktischer Schreibweise präsentiert werden und die zu

den am stärksten ausgearbeiteten des gesamten *Dixtuor* gehören. Dadurch wird der Bereich des größten musikalischen und musikdramatischen Interesses ans Ende des Werkes verlegt. Auf Grund dieses Vorgehens bricht Enescu nicht nur jedwede mögliche musikalische Form, sondern er steigert die Qualität des gesamten Finales auf beachtliche Weise. Die Zonen der kontrapunktischen Texturen, die zuweilen bacchanale Züge annehmen, setzen spirituelle Energien frei, die Euphorie beim Zuhörer hervorrufen, der inzwischen vielleicht schon etwas ermüdet ist auf Grund der Konzentration, die ihm bis hierher abverlangt wurde. Paradoxerweise ruft der äußerste strukturelle Schwierigkeitsgrad beim Hörer die einfachste – und vielleicht stärkte – Reaktion in der Wahrnehmung hervor.

Der Austritt aus der geschilderten Passage ist nicht weniger außergewöhnlich: ein blitzartiger Zusammenbruch auf einem einzigen Akkord bei [41] (von fortissimo zu pianissimo), einige absteigende Arpeggios und eine flüchtige Skizze des Motivs aus Thema A, nachdem eine ungewöhnliche Folge von 19 aufsteigenden Quarten folgt, die in Wellen vom tiefem zum hohen Register erscheinen. Wir haben die Coda erreicht: Thema A erscheint von neuem und beschließt voller Autorität – und ebenso schroff – das gesamte Abenteuer. Hinsichtlich der Quarten bemerkt Adrian Raţiu[9] korrekterweise, dass „das Dixtuor im selben Jahr von Schönbergs Kammersinfonie erschienen ist, dessen Hauptthema eine lange Abfolge von Quarten enthält."

Das *Dixtuor* bestätigt Enescus Vorliebe für große Kammermusik-Ensembles, eine Vorliebe, die sich mit dem *Octuor* op. 7 bereits angekündigt hatte und die sich in der letzten Phase seines Komponierens von neuem durch zwei Werke bestätigen sollte, die gewissermaßen in Symmetrie zueinander stehen (berücksichtigt man das gesamte Schaffen): das *Klavierquintett* op. 29 (1940) und die *Kammersinfonie* für zwölf Instrumente (1954). In diesen Partituren bringt Enescu die Finesse der Linien und Nuancen zusammen mit größtmöglicher Komplexität – eine Beobachtung, die sich letztendlich als repräsentative für seine Persönlichkeit auffassen lässt. Enescu hörte auf eine andere Weise als gewöhnliche Menschen oder sogar Musiker; er brauchte die Gleichzeitigkeit der Informationen (polyphone Dichte) und die konstante Vibration der wechselnden Klangfarben. (Ich versuche nur zu beschreiben, nicht seine Überlegenheit gegenüber anderen Komponisten dank solcher Charakterisierungen darzustellen; ein Komponist, den ich sehr bewundere, kann seitenlang gleiche Klangfarben oder gleiche Klangfarbenkomplexe beibehalten, ohne dass er damit eine untergeordnete Position hätte. Um Gottes Willen!)

Über das *Dixtuor* habe ich nicht mehr viel zu sagen: Im Gegensatz zur offensichtlichen Leichtigkeit, die vom ihm ausgeht, ist es das Werk, dem ich mich bisher mit dem meisten Widerstand angenähert habe, obwohl ich in diesem Werk eine Art Modell für meine eigene fünfte *Sinfonie* wiedererkenne. Ich bringe diese intimen Erläuterungen hier mit ins Spiel, in der Absicht, meiner Bewunderung für die Tiefe

9 Adrian Raţiu, Mircea Voicana, *George Enescu, Monografie*, Bukarest 1971, S. 319.

jener sinnlichen Erfahrungen Ausdruck zu verleihen, die Enescus Werke in sich bergen. Ganz gleich, wie oft ich sie höre und studiere, sie bewahren ein Maß an Geheimnis, das nicht entziffert werden kann – und die analytischen Versuche sind frustrierend.

Enescu ist auf Grund seiner speziellen psychischen Konfiguration und auf Grund der Mehrschichtigkeit seiner Musik weit vor unserer eigenen Zeit zu verorten. Bedingt durch eine Art Superrealismus und einer Form von unabänderlich geteilter Persönlichkeit stieg Gustav Mahlers Popularität beim Publikum ungefähr ein halbes Jahrhundert nach seinem Tod. Enescu könnte eine ähnliche Wiederentdeckung erfahren, welche dann weit nach dem Übergang ins Jahr 2000 läge ...

Bei Enescu können wir keine Spur von instabiler Turbulenz der Hochromantik ausmachen; von dieser gigantischen künstlerischen Erscheinung übernahm er all das, was zu seiner profund ausbalancierten Natur (im reinsten klassischen Sinn) passte und lehnt all das ab, was ihn zu einer verschärften Form des Individualismus getrieben hätte, in die Richtung einer extremen oder morbiden Subjektivität oder in Richtung einer Preisgabe von Strukturen der Imagination, die einer Realität zu nah gewesen wären. Mit technischen Mittel, die oft aus der reichhaltigen Palette der Romantik entliehen werden, bleibt Enescu trotz allem entschieden einer klassischen Objektivität gewogen. Diese ungewöhnliche (unbewusste) Kombination ist ein weiterer Grund für die mangelnde Rezeption des Schaffens des rumänischen Komponisten durch seine Zeitgenossen.

Das *Dixtuor* folgte dem üblichen Weg von Enescus Werken (ohne dabei die stark vernachlässigten Werke seines späten Schaffens zu vergessen). Die Uraufführung fand im Juni 1906 in Paris statt und in den folgenden Jahrzehnten wurde es dort weitere Male zu Gehör gebracht. 1911 fand die amerikanische Erstaufführung in New York statt. In den 1950er Jahren wurde es auch in England aufgeführt, soweit ich weiß. Die Erstaufführung in Rumänien war, soweit ich weiß, Constantin Silvestris denkwürdige Interpretation, ebenfalls aus der Mitte der 1950er Jahre. Danach erfolgten einige weitere sporadische Aufführungen, vor allem in der französischen Hauptstadt, aber wesentlich seltener als Aufführungen des *Octuor*.

Es existieren drei Aufnahmen des *Dixtuor*. Eine stammt vom Komponisten selbst mit einem französischen Ensemble. Die zweite wurde von Constantin Silvestri geleitet, von Electrocord produziert und gemeinsam mit der *Kammersinfonie* op. 33 von Pathé Marconi übernommen, wodurch ihm die Ehre des großen Preises der Akademie „Charles Cros“ zuteil wurde. Die neueste Aufnahme stammt von Electrecord, eine Aufnahme unter der Leitung von Ion Baciu. Aus interpretatorischer Perspektive sind alle drei Aufnahmen sehr gut. Nur die letzte wurde in Stereo aufgenommen und offenbart dabei alle Vor- und Nachteile der Produktionen dieses Labels. Aus Sicht der Instrumentalisten profitiert Silvestris Aufnahme von den besten Interpreten, wohingegen Bacius Version auf Grund eines deutlicher hervorgehobenen

Tempos dem Modernismus des Werkes gerechter wird. Darüber hinaus stellt die Stereo-Aufnahme die polyphonen Eigenschaften der Musik deutlicher heraus.

In der Partitur ist keine Widmung notiert. Dennoch äußert sich Enescu in einer kleinen Notiz am Ende der *Souvenirs*[10] wie folgt:

„Au moment où va paraître ce petit volume, je m'avise que je n'ai point rendu au souvenir de la Princesse Hélène Alexandre-Bibesco l'hommage que méritaient les attentions multiples dont elle n'a cessé de m'entourer. Aussi exprimé-je le désir que toute mon oeuvre antérieure à Œdipe (exception faite des pièces qui portent und dédication précise) soit considérée comme dédiée à sa noble mémoire."[11]

Durch die Aussage dieses letzten, quasi-testamentarischen Wunschs Enescus, sollte das *Dixtuor* dem Andenken der Prinzessin Hélène Bibesco gewidmet sein.

(Aus dem Rumänischen von Violeta Dinescu und Roberto Reale)

10 Gavoty, *Les Souvenirs*, Paris 1955/2006.

11 „In dem Moment in dem ich dieses kleine Buch fertigstellte, realisiere ich, dass ich der Prinzessin Hélène Alexandre-Bibesco nicht die Ehre erwiesen habe, die ihr auf Grund der mir unnachlässig entgegengerbachten, mehrfachen Liebenswürdigkeit, gebührt. Deswegen wünsche ich, alle Werke, die meinem *Œdipe* vorausgegangen sind (außer derjenigen, die bereits eine präzise Widmung tragen) ihrem Andenken zu widmen."

Viorel Cosma

Das Drama von Enescus Genie: die Vielseitigkeit seiner natürlichen Begabungen (I)[1]

Einleitung

Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs gestand George Enescu (der bei zahlreichen patriotischen und wohltätigen Aktionen mitgewirkt hatte): „Ich habe meinem Land nur mit der Geige, dem Dirigentenstab und der Feder gedient“. Diese Aussage hat er noch einmal in einem Interview mit der Zeitung *Dimineața* [*Der Morgen*] 1936 bestärkt: „Gerne würde ich etwas zur Besänftigung einiger Artgenossen beitragen. Doch ich tue, was ich kann mit der Geige, dem Dirigentenstab und der Feder“. Der berühmte Historiker Nicolae Iorga hat diese Äußerung Enescus auf denkwürdige Weise, im mittelalterlich-kirchlichem Stil ergänzt: „Und aus dem Kind ward ein Jugendlicher, ein ewig Jugendlicher, strahlend wie der erste Tag, als er die Saiten der Geige mit seiner Seele berührte und sie erzittern ließ.“ Diese Aussage hat den Musiker mit Sicherheit tief berührt, weil er in den berühmten „Gesprächen“ mit Bernard Gavoty bei Radio France (1951) im Alter von 70 Jahren offen erklärte: „Ich habe meinem Land nur mit der Seele gedient.“ Am Ende des Zweiten Weltkriegs bekannte George Enescu: „Ich bin fünf in einem“ (Violinist, Komponist, Dirigent, Pianist und Pädagoge). Bemerkenswert auch die Charakterisierung, die Mihail Jora im Vorwort des Bandes *George Enescu* verfasste, erschienen 1964 unter der Ägide der Rumänischen Akademie: „Diese einmalige Kombination aus Bescheidenheit und künstlerischem Genie, dieses gesunde Gewächs, das prächtig auf den duftenden Wiesen Rumäniens gedieh, ist die Grundlage seiner Kunst, die wie eine hohe Säule neben denen der anderen Berühmtheiten wie Mihai Eminescu, Ștefan Luchian, Constantin Brâncuși, Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, aus der Vielfältigkeit unserer Kultur weit herausragt.“

Seiner Bescheidenheit ist es auch zu verdanken, dass der vielseitige Musiker kein Sterbenswörtchen über seine besonderen Fähigkeiten als Interpret verlor: Bratschist, Cellist, Organist, Flötist, Hornist und dazu noch international angesehener Violinist und Pianist. Wir wollen uns hier jedoch nicht mit seinen künstlerischen Tätigkeiten beschäftigen, sondern möchten uns in einer Reihe von Neuveröffentlichungen dem Porträt eines vielseitigen Künstlers widmen – Enescu als Mensch, seinen zahlrei-

1 (Einleitung zu einer nicht mehr ausgeführten Monografie)

chen Vorlieben, die zwar seine Gesundheit ruiniert und ihn viel Zeit gekostet haben, Zeit, die er nicht für seine musikalische Kreativität nutzen konnte, ihn aber zu dem einzigartigen, enzyklopädischen Renaissancemenschen von höchstem Anspruch machten, die nur Persönlichkeiten von außergewöhnlicher geistiger Kraft und Professionalität eigen sind. Bei Enescu blieben sie von der Öffentlichkeit weitgehend unbemerkt.

Weit entfernt ein „violon d'Ingre" zu pflegen, dem er sich in aller Stille (in geschlossenem Kreis) widmete, lebte George Enescu parallel seine anderen Berufungen, darunter einige äußerst wertvolle, andere wieder überraschend für einen Künstler, die ihn jedoch über einen begrenzten Zeitraum sein ganzes Leben beschäftigt haben. Hier einige Fähigkeiten mit denen, mit denen Enescu ebenfalls hätte Karriere machen können:

1. George Enescu – bildender Künstler (Zeichner, Karikaturist)
2. George Enescu – Schriftsteller (Dichter, Erzähler / Verfasser von Memoiren, Epigrammen)
3. George Enescu – Ethnologe – Sammler von Musik, gespielt von Lăutari (*eine Art Straßen- und Zigeunermusikanten – Anm. des Übersetzers*)
4. George Enescu – Sammler von Instrumenten (alte Geigen berühmter Geigenbauern) und von Briefmarken
5. George Enescu – Theologe, der sich zur christlich-orthodoxen Kirche bekannte
6. George Enescu – Landwirt, Unternehmer, Gutsherr, Besitzer von landwirtschaftlichen Anwesen
7. George Enescu – Schauspieler, virtuoser „Kunstpfeifer"

In vielen dieser Bereiche war er bei weitem kein Amateur (bildender Künstler, Sammler, Folklorist), Enescu hat sich von bewährten Spezialisten ausbilden lassen und sich dem Fach so angenähert, dass seine Ausbildung von der Qualität her gleichwertig mit einem Hochschulstudium war.

Nach dem Tod von George Enescu (1955), dessen Zurückhaltung in persönlichen, intimen Dingen legendär ist, fanden sich nicht viele relevante Dokumente in seinem persönlichen Archiv. Aus den wenigen Quellen (Briefe, Interviews, persönliche Texte, Erinnerungen an seine Familie oder Aufzeichnungen, Tagebücher u. a.), die uns zur Verfügung stehen, werden wir bisher unbekannte, jedoch authentische Auszüge verwenden, um einige seiner Aussagen, seiner Ideen zu belegen. Genies halten immer wieder Überraschungen bei der Auslegung ihrer Werke bereit, viele davon sind wesentlich. Wir werden auch repräsentatives Anschauungsmaterial heranziehen, um seine Aussagen zu unterstreichen, darunter Fotos, Kopien, Faksimiles.

Diese Einleitung zur Artikelreihe beenden wir mit der Erwähnung einer eher volkstümlichen Pseudo-Disziplin, die George Enescu seit seiner Kindheit bis zum Tod gepflegt hat: das Kunstpfeifen. Diese Kunst, die eine alte instrumentale Gepflogenheit der Hirten (fluierul, eine Art einfacher Blockflöte) nachahmt, wurde gerade in

unseren Tagen von Solisten und Folklore-Ensembles wieder salonfähig gemacht in einer Reihe von Festivals, Wettbewerben oder in Laienfestivals (*Cântarea României/ Singendes Rumänien*).

Berichte hierzu gibt es zu Genüge aus Rumänien und aus anderen Ländern; die meisten haben wir schon zusammengetragen im Band „Enescu im Gedächtnis seiner Zeit" (erschienen 2003 im Radio- und Fernsehverlag Bukarest/Editura Radiodifuziunii Române). Doch ist es notwendig, sie hier noch einmal zu erwähnen. Der Komponist und Violinist Ludovic Feldmann, der für Enescu am Klavier die Notenblätter wendete, erwähnte, dass „Enescu während des Klavierspielens sang und pfiff", zum Beispiel beim Spielen des *Zauberlehrlings* von Paul Dukas. Ein Hausfreund, der Wissenschaftler und Höhlenforscher Traian Orghidan, hörte einmal Enescu in der Villa *Luminiș* die gesamten Themen der Oper *Œdipe* pfeifen, „indem er die Partitur der Flöte übernahm und sich dabei am Klavier begleitete". Der Cousin des Komponisten, der Maler George Tomaziu, hielt fest, dass „Onkel Georges" im Haus auf der Calea Victoriei seine Vorträge „mimant, chantant, sifflant et jouant au piano pour Maruca" [„mimend, singend, pfeifend und klavierspielend für Maruca"] hielt. Béla Bartók hörte Enescu im Zug, wie er die Partitur von „Zwei Szenen" pfeifend, säuselnd, zischend und summend entzifferte und am nächsten Tag im *Rumänischen Athenaeum* aufführte. Der Cellist Daniil Șafran lauschte in Bukarest dem gesamten Konzert von Lalo, vom rumänischen Meister geträllert und gepfiffen. „Enescu konnte nach dem in London mit dem Boyd-Neel-Orchester erlittenen Schlaganfall (1951) nicht mehr sprechen", erinnerte er sich. „Um den Umstehenden verständlich zu machen, dass sein Gedächtnis nicht betroffen ist, hat er die Themen Bachs, den er eben dirigierte, vorgepfiffen."

Wer Enescu hören möchte, muss sich nur die von ihm gepfiffene *Hora* und *Bătuta*, perfekt aufgenommen bei Radio France während der berühmten Gespräche Bernard Gavotys mit Enescu (Sendung Nr. 2 *Meine musikalischen Anfänge* und Sendung Nr. 3 *Meine ersten kompositorischen Versuche*), anhören. Das Thema der *Rhapsodie* Nr. 2, inspiriert vom *Văleu, lupul mă mănâncă* [*Oh weh, der Wolf frisst mich*] hört man in Perfektion vom Maestro gepfiffen.

George Enescu war ein virtuoser „Kunstpfeifer", eine Kunst, die er sich in den moldauischen Dörfern Cracalia und Mihăileni, wo seine Eltern gewohnt haben, aneignete.

(Aus dem Rümänischen von Maria Herlo)

Perspektiven

5

Wolfgang Andreas Schultz

Tonalität bei Enescu – Aspekte ihrer Weiterentwicklung

1. Der Begriff „Tonalität“

„Tonalität“ ist ein komplexes Phänomen, in dem Skalen, Zentraltöne, Konsonanz-Dissonanz-Beziehungen, Phrasenbildung, Syntax und letztlich auch Metrum und Rhythmus zusammenwirken – und deshalb sollte der Begriff „Tonalität“ nicht auf die harmonisch-funktionelle Tonalität zwischen etwa 1600 und 1900 beschränkt bleiben. Diese ist nur eine von vielen denkbaren Erscheinungsformen von Tonalität, eine andere etwa ist Modalität, die keinen Gegensatz zur Tonalität bildet, sondern eine ihrer Möglichkeiten darstellt.

Gerade im 20. Jahrhundert gibt es zahlreiche parallele Entwicklungen und parallele Entwicklungs-Erzählungen. Tonalität in einem umfassenden Sinne wurde nicht, wie die Propagandisten der Schönberg-Schule glauben machen wollen, um 1910 von der Atonalität abgelöst, sondern hat sich parallel zur Atonalität weiter entwickelt. Damit hängt die Frage zusammen, wie Musikgeschichte erzählt wird.[1] Einen objektiven Standpunkt gibt es nicht, keinen „archimedischen Punkt“, sondern jede Art Erzählung von Geschichte basiert auf subjektiven Entscheidungen: Welche Ereignisse wähle ich aus und wie lege ich einen roten Faden zur Verbindung dieser Ereignisse, um eine sinnvolle Erzählung zu gewinnen und nicht nur eine unstrukturierte Sammlung von Fakten? Eine solche Erzählung hängt immer mit der eigenen Vorstellung von Zukunft zusammen – das ist legitim und gehört zum Menschsein dazu. Dabei ist die Erzählung entlang der Frage „Tonalität – Atonalität“ nur eine von mehreren Möglichkeiten, andere Erzählungen könnten etwa die Syntax oder die Tendenz zu innerer stilistischer Pluralität zum Ausgangspunkt nehmen.

Im Gegensatz zum „revolutionären“ Ansatz derer, die einen Bruch mit der Vergangenheit inszenieren und glauben, Tonalität im weitesten Sinne sei nicht mehr möglich, denken diejenigen, die die Tonalität weiterentwickeln, „evolutionär“ (so etwa Béla Bartók in seinen „Havard-Lectures“).[2] Evolutionäres Denken bedeutet auch, dass bei einer Weiterentwicklung der Tonalität deren frühere Stufen verfügbar blei-

1 Vgl. Wolfgang-Andreas Schultz, *Abschied vom linearen Erzählen?* in: *Neue Zeitschrift für Musik* 171 (2010), S. 36.

2 Béla Bartók, *Revolution und Evolution in der Kunst*, in: *Musik-Konzepte* 22 (1981), S. 3.

ben, konkret: dass auch kadenzielle Verbindungen nicht ausgeschlossen werden, auch wenn sonst beispielsweise modale und heterophone Techniken vorherrschend sind.

Entscheidende Entwicklungen innerhalb der Tonalität kommen überhaupt nicht in den Blick, wenn man sich lediglich (wie in der Diskussion über die moderne Musik unter dem Aspekt „tonal – atonal“) auf das harmonische Material konzentriert. Unter diesem Aspekt würde etwa auch der Stilunterschied zwischen Bach und Mozart nicht verständlich, benutzen beide doch ziemlich genau dasselbe Akkordmaterial, unterscheiden sich aber deutlich in der Art der Melodik, Syntax, der Phrasenbildung, der großflächigen harmonischen Disposition, der Rhythmik und der Satzweise voneinander. Die je spezifische Art Tonalität bestimmt sich aus der Konstellation all dieser Faktoren. So sei die Analyse von Enescus Tonalität begonnen mit der Frage nach dem Verhältnis von Tonalität und Syntax anhand einiger Werke nach 1920, als eines der Beispiele für eine Weiterentwicklung von Tonalität im 20. Jahrhundert.

2. Der syntaktisch neutrale Raum

Die harmonische Tonalität in der Zeit von etwa 1600 bis 1900 bewegt sich in einem syntaktisch strukturierten tonalen Raum. D. h. die Sprache der Musik wird bestimmt von Phrasen und ihren Schlusswendungen (Halbschluss, vollkommener Ganzschluss und die verschiedensten Abstufungen von unvollkommenen Ganzschlüssen) und deren Beziehungen zu einander. Der Normalfall ist, dass eine melodische Schlusswendung (etwa 2. Stufe – 1. Stufe, oder 7. Stufe – 8. Stufe) mit einer harmonischen zusammenfällt (der Dominant-Tonika-Wendung V – I).

In diesem Sinne syntaktisch nicht strukturierte Partien sind relativ selten – man findet sie im Zusammenhang mit längeren Sequenzen und lassen die Musik über einen größeren Zeitraum fließen, ohne sie durch Schlusswendungen zu gliedern. Das ist in der Regel nur in Durchführungspartien der Fall. In der späteren Romantik werden solche Partien häufiger, auch in Kombination mit den Techniken vor allem der „inneren Erweiterung“ (besonders seit Beethoven und Schubert) und führen zu einem bisweilen nur noch selten von syntaktischen Einschnitten gegliedertem Fluss (besonders dann bei Wagner und Strauss).

Interessant ist ein Phänomen, das sozusagen an den beiden Rändern der Epoche der harmonischen Tonalität zu finden ist: die „Polysyntaktik“.[3] Das bedeutet: Der harmonische Raum ist nicht einheitlich syntaktisch durch Schlusswendung gegliedert, sondern in mehreren Ebenen zugleich, etwa wenn Bach eine Arie oder ein Rezitativ mit einem Choral kombiniert und die Schlusswendung beider Ebenen nicht zusam-

3 Vgl. Wolfgang-Andreas Schultz, *Polyzentrik als Problem der Musiktheorie*, in: Reinhard Bahr (Hrsg.), *Melodie und Harmonie. Festschrift für Christoph Hohlfeld zum 80. Geburtstag*, Berlin 2002, S. 161.

menfallen.[4] Das setzt voraus, dass melodische Schlusswendung nicht notwendig gleichzeitig mit harmonischen auftreten. Die Klassik mit ihrer sehr klar strukturierten Syntax kennt dergleichen nicht. Aber in der spätromantischen Polyphonie bei Strauss und Mahler finden sich erneut solche Techniken. Sie finden sich gelegentlich auch in Enescus früheren Werken, wie etwa im letzten Satz der 3. *Sinfonie*.

Unabhängig von dem Phänomen „Polysyntaktik" findet man in der späteren Romantik die Versuche, in mild dissonanter Harmonik Halb- und Ganzschlüsse fast ganz zu vermeiden und die Musik fließen zu lassen – ein schönes Beispiel ist das Lied *Mandoline* von Gabriel Fauré, Enescus Lehrer. Dieser selbst hat in seinem faszinierend-rätselhaften *Nocturne* in Des-Dur von 1907 einen Versuch in diese Richtung unternommen. Insofern ist schon der frühere Enescu ein wichtiger Pionier auf dem Entwicklungsweg vom syntaktisch strukturierten zum syntaktisch neutralen tonalen Raum. Ein Beispiel aus seinen späteren Jahren mag das belegen: der Anfang von *Vox Maris* – G-Dur, aber ohne jede Gliederung durch Halb- oder Ganzschlüsse (vgl. unten Notenbeispiel 3). „Syntaktisch neutral" bedeutet nicht, dass es überhaupt keine Phrasenbildung gibt, sondern der Begriff bezeichnet das Fehlen einer einheitlichen syntaktischen Strukturierung des tonalen Raums. Bereits „Polysyntaktik" setzt einen syntaktisch neutralen Raum voraus.

3. Modalität – Heterophonie – Selbstpedalisierung

Der syntaktisch neutrale tonale Raum schafft gute Voraussetzungen für die Verwendung einer Satztechnik, die durch eine Konstellation der Begriffe „Modalität", „Heterophonie" und „Selbstpedalisierung" beschreibbar ist.

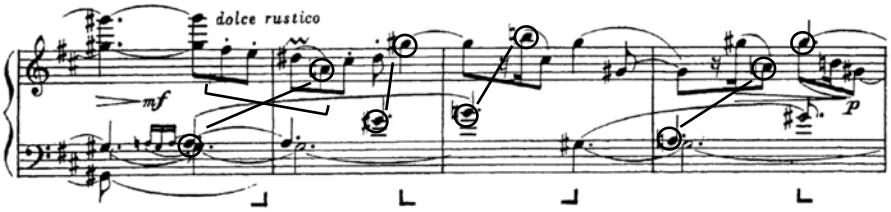
Von „Modalität" kann man im Zusammenhang von Enescus Musik seit etwa 1920 sprechen, wenn über einen gewissen Zeitraum eine Skala beibehalten wird, in der Regel verbunden mit einem stabilen Zentralton, meist als liegender Bordunton. Dabei müssen keineswegs immer nur diatonische Skalen benutzt werden, wie die kirchentonalen Modi, sondern es finden sich auch andere Skalentypen etwa mit übermäßiger Sekunde (wie z. B. in der 3. *Sonate* für Klavier und Violine).

„Heterophonie" bedeutet die Gleichzeitigkeit verschiedener Varianten derselben Grundmelodie. Bei Enescu findet man verschiedene Möglichkeiten:

1. kann eine Melodie durch einen Bordunton und eine heterophone Nebenstimme begleitet werden, die bisweilen nur die Kerntöne der Melodie enthält (3. *Klaviersonate*, 1. Satz):

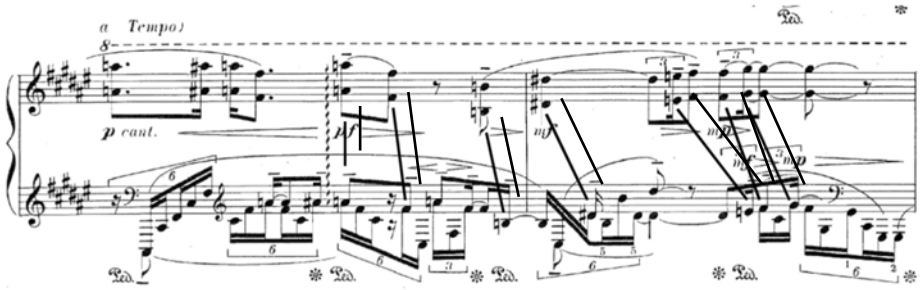
4 Vgl. Wolfgang-Andreas Schultz, *Zwei Zeitschichten – Polysyntaktik in Bachs Kantaten*, in: Hanns-Werner Heister und Wolfgang Hochstein (Hrsg.), *Musik zwischen Spätbarock und Wiener Klassik*, Festschrift für Gisela Vogel-Beckmann zum 65. Geburtstag, Berlin 2005, S. 19.

2. Thema (heterophone Gegenstimme)



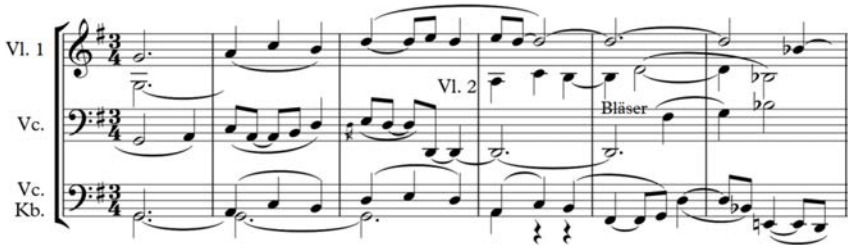
Notenbeispiel 1: 3. *Klaviersonate* op. 24, 3, 1. Satz
Kommentar: die Linie der linken Hand mit den Hälsen nach oben korrespondiert etwas versetzt mit zentralen Tönen der Melodie der rechten Hand.

2. kann eine Imitation oder eine kürzere kanonische Strecke so eng folgen, dass der Eindruck einer Heterophonie entsteht (an verschiedenen Stellen im 2. Satz der 3. *Klaviersonate*); und
3. kann eine zweite Stimme in rhythmischer Verschiebung mitgeführt werden, wobei die beiden Versionen meist von den Tönen her, nicht aber in ihrer Rhythmik identisch, also letztlich nur ähnlich sind:



Notenbeispiel 2: 1. *Klaviersonate* op. 24, 1, 3. Satz
Kommentar: die Linie A–Ais–A–Fis der rechten Hand erscheint links in rhythmisch ungenauer Imitation, dabei nähern sich beide Stimmen im zweiten Takt des Beispiels so weit an, dass der Eindruck einer in sich heterophon verschobenen Stimme erweckt wird (vgl. auch Notenbeispiel 6).

Als Beispiel eines heterophon strukturierten Orchestersatzes sei hier der Anfang von *Vox Maris* zitiert:

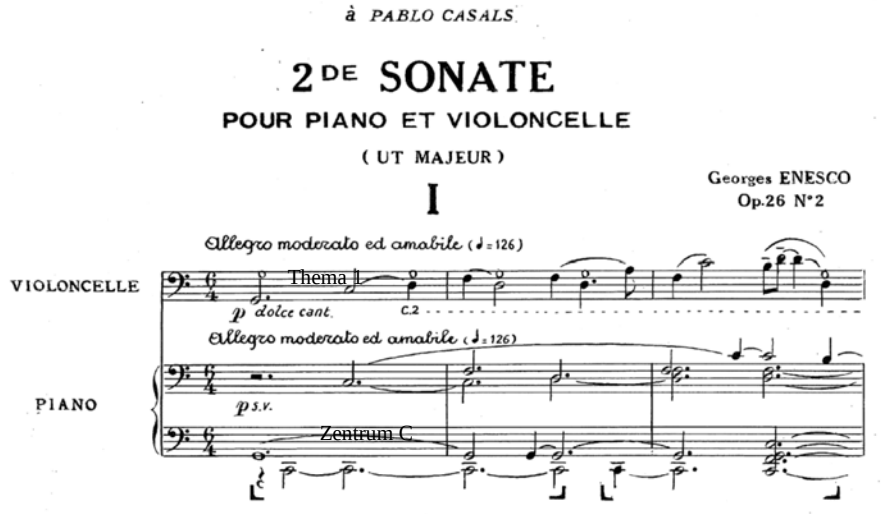


Notenbeispiel 3: *Vox Maris*, Anfang (Particell)
Kommentar: Violine 1 und erste Hälfte der Celli heterophon; im 5. und 6. Takt erscheint das Intervall D–B in Vl. 1, Vl. 2 und den Bässen heterophon verschoben.

Im weiteren Verlauf des Werkes finden sich heterophon strukturierte Schichten als Teil eines komplexen Orchestersatzes, etwa in der Art, dass zwei Stimmen heterophon aufgefächert werden, oder dass eine heterophone Stimme mit einer nicht-heterophonen Schicht kombiniert wird.

Die unter 2. und 3. genannten Techniken sind folgenreich für die Syntax der Musik, weil jetzt die Phrasenenden gegeneinander verschoben auftreten – insofern setzen sie in der Tat den syntaktisch neutralen tonalen Raum voraus.

„Selbstpedalisierung" sei vorgeschlagen als Begriff für die Technik, eine Melodie einen eigenen harmonischen Raum erschaffen zu lassen dadurch, dass einzelne Töne liegen bleiben und gleichsam Harmonien bilden (2. *Cellosonate*, 1. Satz, Anfang):

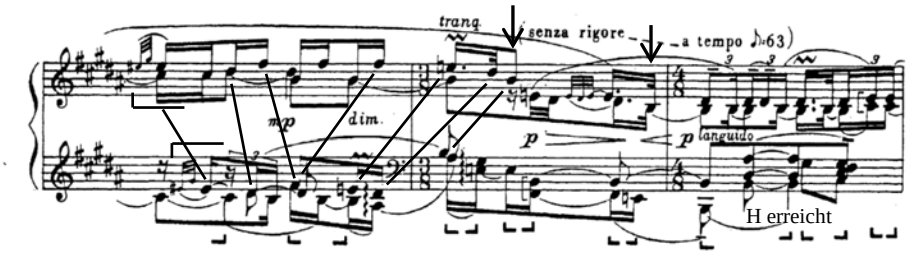


Notenbeispiel 4: 2. *Cellosonate*, op. 26, 2, 1. Satz
Kommentar: nicht alle, aber zentrale Töne des Themas im Cello werden vom Klavier angeschlagen und klingen gelassen (G, C im ersten, F, D im zweiten, und F, C und H im dritten Takt des Beispiels).

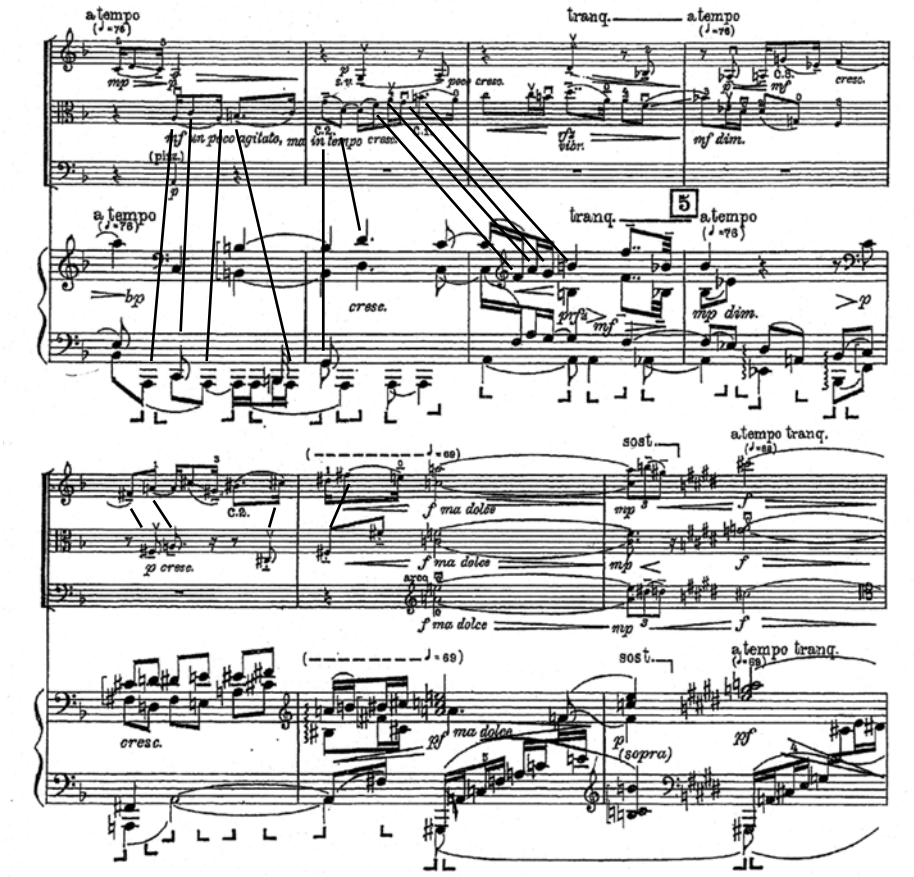
Dabei werden aber klare harmonische Konstellationen wie reine Dreiklänge oder Dominantseptakkorde, die harmonisch miteinander in Beziehung treten könnten, vermieden zugunsten einer meist mild dissonanten Diatonik („Pandiatonik"). „Pedalisierung" ist ein Begriff, der vom Klavier auf die Orchestertechnik übertragen wurde und dort das Hinzufügen von ausgehaltenen Harmonien als Hintergrund des thematischen Geschehens meint (in der Frühklassik durch 2 Oboen und 2 Hörner), sozusagen von außen hinzutretend. „Selbstpedalisierung" meint demgegenüber die Erzeugung der Harmonik durch die Melodie selber.

Eine solche Harmonik nimmt Abschied vom Harmoniewechsel: es gibt nicht mehr den Schritt von einer klar definierten Harmonie zur nächsten, sondern ein Ineinandergleiten der Klänge, ein stetiger Wechsel, ohne dass ein Klang wichtiger oder zentraler wäre als ein anderer. Man könnte das als einen Weg von der „schreitenden" zur „gleitenden" Harmonik beschreiben.

Oft findet man bei Enescu die Kombination dieser drei beschriebenen Techniken. Im Sinne eines evolutionären Denkens können sie sich mit traditionelleren satztechnischen Modellen verbinden, doch der für Enescu neue und spezifische Satzstil ergibt sich aus der Verbindung von Heterophonie und Selbstpedalisierung. Heterophonie allein würde nur zwei, allenfalls drei lineare Verläufe hervorbringen, erst in Verbindung mit der Selbstpedalisierung ergibt sich so etwas wie ein harmonischer Raum:



Notenbeispiel 5: 3. *Klaviersonate* op. 24,3, 2. Satz
Kommentar: Eis (mit den Vorschlägen) erscheint kurz nacheinander in der rechten und der linken Hand, ebenso die folgenden Töne Cis–Dis–Fis–H, zusätzlich werden aber immer auch einzelne Töne liegen gelassen, und so entsteht ein harmonischer Raum.



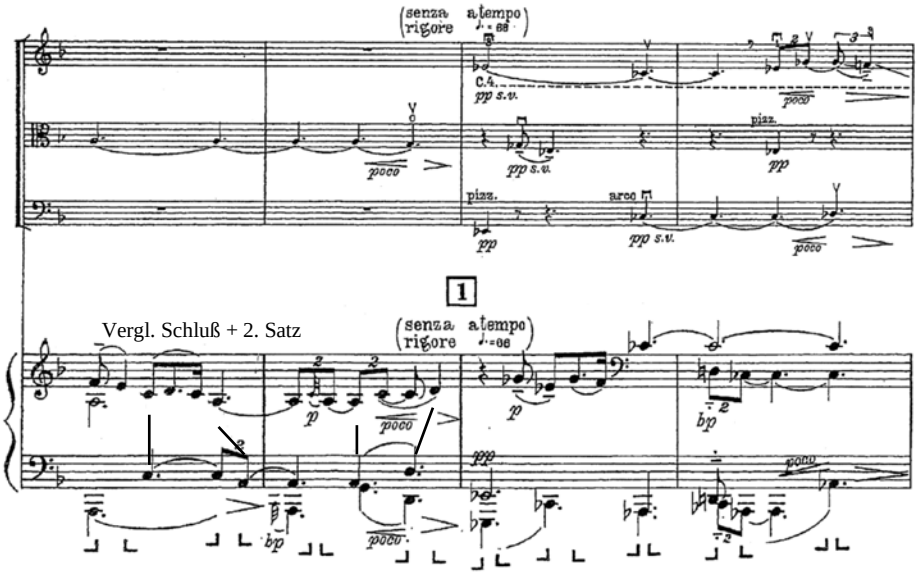
Notenbeispiel 6: 2. *Klavierquartett* op. 30, 1. Satz
Kommentar: Man vergleiche im ersten Takt des Beispiels die Viola mit der Baßlinie; die rechte Hand des Klaviers spielt den Ton c zusammen mit der linken Hand, h–H zusammen mit der Viola und im zweiten Takt d'–d versetzt zur Viola.

4. Harte und weiche Identität

Die Begriffe „harte“ und „weiche“ Identität beschreiben das Feld zwischen absoluter Identität und Ähnlichkeit, relativer Identität. Als notwendige Ergänzung zum Verständnis von Enescus spätem Stil soll diese Frage angesprochen werden im Hinblick auf verschiedene Ebenen:

Auf der Ebene der Motive stellt sich die Frage so: Sollen überhaupt „identische“, wiedererkennbar Einheiten benutzt werden? Wenn ja, wie präzise muss die Identität sein? Da gibt es ein Extrem: Alle Motive erscheinen in immer genau derselben Intervallgröße und immer in derselben rhythmischen Gestalt. Die Gefahr ist eine gewisse Rigidität und Starre (wie bisweilen in den letzten Sonaten von Skriabin),

die Chancen liegen in den Kräften, die dadurch freigesetzt werden, dass das Beibehalten von Intervallstruktur und Rhythmus zu unerwarteten und neuen satztechnischen Lösungen und Ideen zwingt. Das andere Extrem ist eine nur noch vage Ähnlichkeit. Das lauert die Gefahr der Konturenlosigkeit, aber die Chancen sind Flexibilität und Fluss, weil sich die Einzelheiten weniger deutlich von ihrer Umgebung isolieren. Enescu hat mit beiden Möglichkeiten Erfahrungen gesammelt: Eine für ihn erstaunlich harte Identität findet sich in dem nachgelassenen, unvollendeten C-Dur-*Streichquartett* von 1906, später neigte er sehr eindeutig zu einer weichen Identität.[5] Dabei finden sich neben vielem, was im Fluss der Motiv-Verwandlungen nur ähnlich ist, doch immer eine Reihe härterer Identitätskerne, die dann auch einen formalen Ablauf strukturieren können, wie z. B. die Folge C–D–C–A im 2. *Klavierquartett*, 1. Satz:



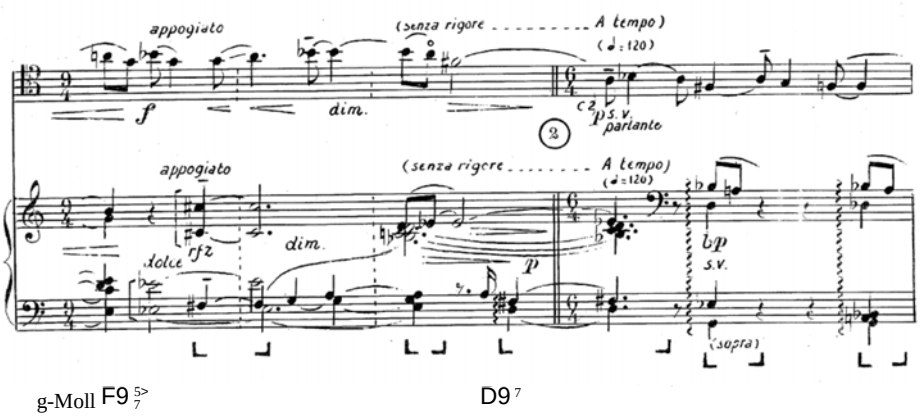
Notenbeispiel 7: 2. *Klavierquartett* op. 31, 1. Satz
Kommentar: im Klavier, zweites und drittes Viertel im ersten Takt des Beispiels.

In dieser Hinsicht sind Enescus Werke allerdings sehr unterschiedlich, man vergleiche den 1. Satz der 3. *Klaviersonate* mit ihrem klar gezeichneten, fast periodischen Thema mit dem 2. *Klavierquartett* mit seiner stark verflüssigten Textur.

Auf der Ebene der Harmonik funktioniert die „gleitende" Harmonik besser mit Klängen, die relativ wenig eindeutig sind, also bei einer relativ „weichen" Identität. Deshalb enthalten fast alle Akkorde Zusatztöne, die ihre Identität verschleiern, diatonische Zusatztöne wie die Sekunde im Durakkord bis hin zu schwer bestimmbaren,

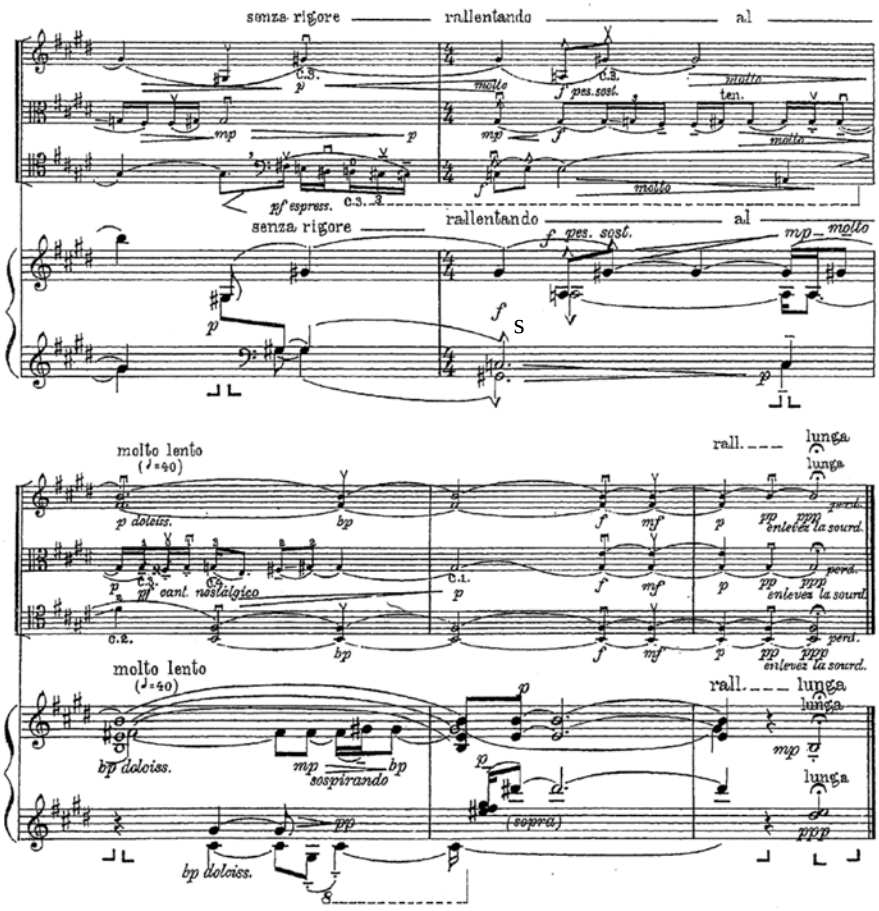
5 Vgl. Alain Cophignon, *Georges Enesco*, Paris 2006.

vieldeutigen diatonischen Klängen, oder chromatische Zusätze, je nach Kontext. Interessante Situationen ergeben sich durch verschleierte kadenzharmonische Elemente, wie die Verbindung von übermäßigen Quintsextakkord der Doppeldominante zur Dominante von g-Moll in der 2. *Cellosonate* im Kontext einer gleitenden Harmonik:



Notenbeispiel 8: 2. *Cellosonate*, 1.Satz
Kommentar: Am Ende des 1. Taktes erscheint das fis' von D-Dur im Cello früher als in der linken Hand des Klaviers, wo noch Töne der alterierten Doppeldominante nachklingen.

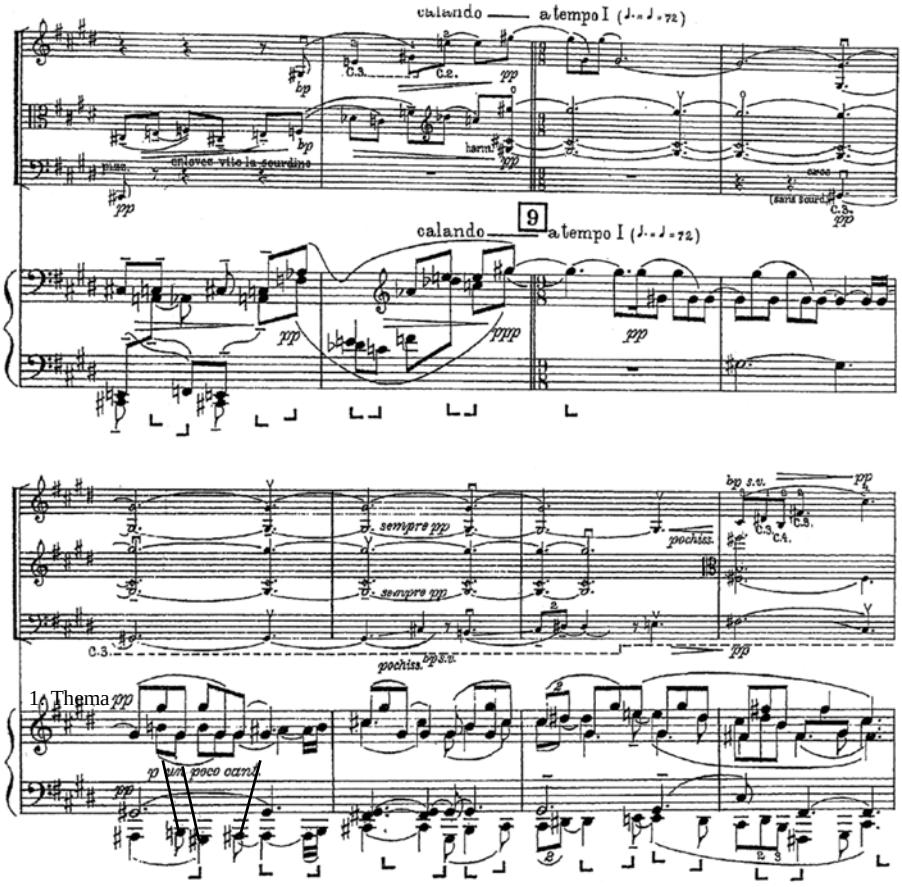
Ähnliches geschieht beim plagalen Schluss über die Mollsubdominante in E-Dur am Ende des 2. Satzes des *2. Klavierquartetts*:



Notenbeispiel 9: 2. *Klavierquartett* op. 30, 2. Satz, Schluss
Kommentar: Im 2. Takt erklingen C (Cello und Klavier) und, zeitversetzt, A (Violine und Klavier, später im Cello) als Bestandteil des-Moll-Subdominante zugleich mit dem gis der Tonika.[6]

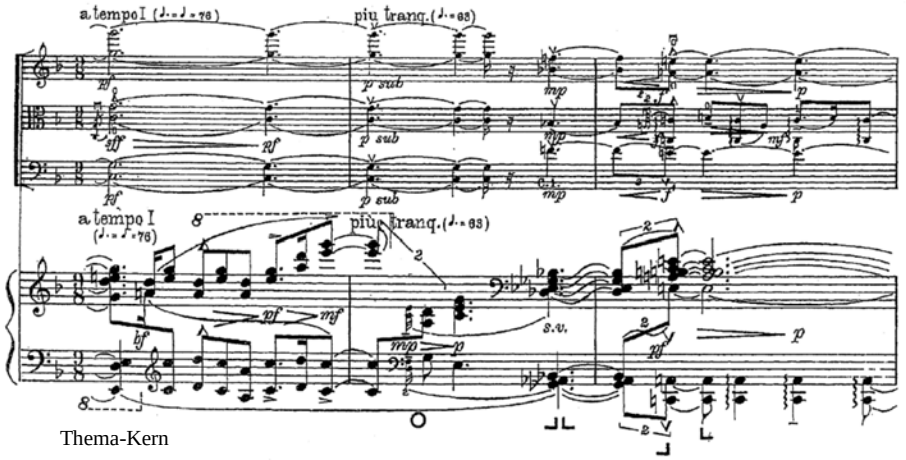
In der Rhythmik und Metrik kann eine klare Präsenz des Metrums Eindeutigkeiten schaffen, gleichsam eine „harte Identität“. Enescu dagegen setzt neue Harmonien gern auf unbetonte Zählzeiten und verschleiert dadurch das Metrum; genauso geht er vor beim Einsatz des gis auf leichter Zeit, das den Übergang zur Durchführung im 1. Satz des 2. *Klavierquintetts* markiert:

6 Zu Beginn der zweiten Akkolade fehlt in dieser Partiturausgabe der Bass-Schlüssel im Cello (vor dem Intervall h‘/fis).



Notenbeispiel 10: 2. *Klavierquartett*, 1. Satz, Übergang zur Durchführung
Kommentar: Man beachte auch die heterophone Struktur ab dem 5. Takt des Beispiels im Klavier, später unter Einbeziehung des Cellos.

Insgesamt ist Enescus Rhythmik von großer Flexibilität, ein parlando-rubato Auch die Formteile fließen oft ineinander, so dass eine klare Abgrenzung („harte" Identität der Formteile) nur schwer möglich ist. Besonders der Repriseneinsatz wird oft verschleiert, so dass durchaus ein Dissenz möglich wäre, wo denn die Reprise beginnt bzw. welche formale Bedeutung ein derart verschleierter Einsatz noch haben könnte. Als Beispiel sei der Repriseneinsatz des 1. Satzes des 2. *Klavierquartetts* zitiert: Der thematische Kern (C–D–C–A) tritt hier in der linken Hand des Klaviers deutlich hervor, aber die Tonart stimmt noch nicht (C-Dur statt d-Moll):



Notenbeispiel 11: 2. *Klavierquartett*, 1. Satz, „Reprise“
Im weiteren Verlauf gibt es dennoch so viele Ähnlichkeiten mit der Exposition, dass hier mit guten Gründen der Beginn der Reprise unterstellt werden kann.

Insgesamt bevorzugt Enescu, in den einzelnen Werken unterschiedlich ausgeprägt, eine „weichere“ Identität auf den verschiedenen Ebenen. Das führt zu dem wunderbar schwebenden und fließenden Charakter seiner Musik, aber auch zu einem Mangel an Plakativität, die es dem Hörer nicht immer leicht macht.

5. Entwicklungspotenzial

Die hier vorgetragenen Überlegungen stellen etwas einseitig bestimmte Aspekte der Musik Enescus in den Vordergrund aus dem Interesse heraus, das Potenzial an Entwicklungsmöglichkeiten freizulegen. Das lässt sich in zwei Punkten konkretisieren:

In der Verwendung eines syntaktisch neutralen tonalen Raums kann sich diese Art Tonalität der atonalen Musik nähern, deren musikalischer Raum naturgemäß nicht syntaktisch gegliedert ist. Im günstigsten Fall tritt ein Raum in Erscheinung, der tonale und atonale Optionen gleichermaßen enthält. Die Möglichkeit dazu wird sichtbar etwa in György Ligetis Orchesterwerk *Melodien*, wo gleitende Harmonien, eine weiche Identität der Motive und etwa die Entwicklung von einem einzelnen Ton aus eine Nähe zu Enescu ahnen lassen (vgl. Notenbeispiel 10). Eine Tonalität, die nicht mehr an die syntaktischen Gegebenheiten der harmonischen Tonalität (etwa 1600–1900) gebunden ist, vermag sich viel freier in einem Raum bewegen, in dem sich dissonante (gleichsam „atonale“) und konsonante (gleichsam „tonale“) Klänge begegnen und verbinden.

In der Art, Modalität neu zu denken, liegen große Chancen für Komponisten aus monophonen/einstimmigen Musikkulturen, einen eigenen Weg zu einer quasi-harmonischen und quasi-mehrstimmigen Satztechnik zu finden durch Verzweigung

einer einzigen Linie mit den Mittel von Heterophonie und Selbstpedalisierung. Mit Hilfe dieser Brücke könnte der unüberwindbar scheinende Gegensatz zwischen einstimmig-modalen Musikkulturen und der mehrstimmig-harmonischen abendländischen Musik überwunden werden. In diesem Sinne könnte die Musik von Enescu für die Zukunft von Bedeutung sein.

Corneliu Dan Georgescu

Spezifische musikalische Gesten bei Enescu

Eine Untersuchung unter dem Aspekt der Musikarchetypen

Für die Beschreibung der Musik Enescus wurden immer passendere analytische Werkzeuge bzw. Begriffe angewendet (wie *melodisches Profil*, *schwankende Tonalität*, *Pseudoimprovisation* u. a.); eine methodische, ausführliche Definition seines Spezifikums scheint eher illusorisch zu bleiben, nicht zuletzt wegen der unvermeidlichen Subjektivität der Beobachter. In diesem Spannungsfeld werde ich auf Grundlage eigener Forschungen ein paar Vorschläge formulieren, die im Wesentlichen den Begriff *Musikarchetyp* betreffen.

Die Grundlagen dieser Problematik können hier nur kurz umrissen werden. Zum Bewusstwerden dieser Idee in Rumänien habe ich mit fünf Studien beigetragen (über Musikarchetypen, Zahlensymbolik, Repetition, Geburt-Tod und Yin-Yang-Archetypen),[1] hinzu kommen in den 1990er Artikel von Octavian Nemescu[2] und Dan Dediu[3] (von ihm stammt der vielleicht umfangreichste theoretische Versuch) und Irinel Anghel.[4] Es gibt wesentliche Unterschiede in der Art, wie ein Musik-

1 Corneliu Dan Georgescu, *Preliminaries to a Theory of Archetypes in Music*, in: *Revue roumaine de l'Histoire de l'Art. Série Théâtre, Musique, Cinéma* 19, Bukarest 1982, S. 75–78; ders., *A Study of Musical Archetypes (I). The Symbolic of Numbers*, in: *Revue roumaine de l'Histoire de l'Art. Série Théâtre, Musique, Cinéma* 21, Bukarest 1984, S. 59–67; ders., *A Study of Musical Archetypes (II). The Iterative Building Principle*, in: *Revue roumaine de l'Histoire de l'Art. Série Théâtre, Musique, Cinéma* 22, Bukarest 1985, S. 49–54; ders., *A Study of Musical Archetypes (III). The Archetypes of "Birth" and "Death"*, in: *Revue roumaine de l'Histoire de l'Art. Série Théâtre, Musique, Cinéma* 23, Bukarest 1986, S. 23–26; ders., *A Study of Musical Archetypes (IV). The Archetype of Alternating Contrary Elements ("Yin-Yang")*, in: *Revue roumaine de l'Histoire de l'Art. Série Théâtre, Musique, Cinéma* 24, Bukarest 1987, S. 59–66.

2 Ovtavian Nemescu, *Naturalitatea, culturalitatea şi transculturalitatea sunetului* (I), in: *Muzica* 1, Bukarest 1990, S. 37–44; ders., *Elementele arhetipale naturale în perspectiva recuperării lor de către culturalităţile muzicale* (II), in: *Muzica* 1, Bukarest 1990, S. 45–51; ders., *Dimensiunea interioară a sunetului. II*, in: *Muzica* 4, Bukarest1992, S. 50–60.

3 Dan Dediu, *Fenomenologia actului componistic. Arhetip, arhetrop şi ornament în creaţia muzicală*, Diss. Nationale Musikuniversität, Bukarest 1995.

4 Irinel Anghel, *Orientări, direcţii, curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX*, Bukarest 1997.

archetyp verstanden wird. Anwendungen einiger Archetypen auf die Musik Myriam Marbes bzw. Enescus wurden von mir 1999[5] bzw. von Dediu[6] dargestellt.

Den Hauptbegriff in diesem Zusammenhang habe ich von Carl Gustav Jung übernommen, und ich beabsichtige, soweit wie möglich seinem Konzept treu zu bleiben. Jung definierte zwischen 1912 und 1919 seinen Begriff eines *Archetyps des kollektiven Unbewussten* als ein an sich leeres, formales Element, eine *a priori* gegebene Möglichkeit der Vorstellungsformen.[7] Archetypen erscheinen in allen Produkten des Unbewussten im weitesten Sinne: in Mythen, Legenden, Träumen oder Phantasien, in personifizierter oder symbolischer Bildform. Obwohl sie fundamentale Elemente des kollektiven Unbewussten sind, wandeln sie ihre Gestalt ständig.[8] Das *Symbol* ist der bestmögliche Ausdruck für einen solchen unbewussten Inhalt.[9] Es gibt so viele Archetypen, wie es typische Situationen im Leben gibt.[10] Vor allem die elementaren menschlichen Erfahrungen wie u. a. Geburt und Tod haben in der Seele des Menschen eine archetypische Verankerung. Einige Archetypen lassen sich gruppieren, etwa *Animus/Anima*, *Persona/Ombra*. Eine besondere Kategorie bilden die Zahlen, gesehen als Träger von wesentlichen, *numinosen* Inhalten. So bedeutet *Eins* Einheit, *Zwei* Opposition usw. Die *Projektion* eines Archetyps heißt, einen unbewussten Inhalt auf ein konkretes Objekt zu fixieren; die *Konstellierung* heißt, dass jeder Archetyp in einem gewissen Kontext erscheint und sich teilweise mit anderen Archetypen oder Motiven überlappt.[11] Die Theorie der Archetypen und des Unbewussten wurden in letzter Zeit sowohl von Anhängern und Gegnern Jungs als auch aus anderen Gesichtspunkten ergänzt, weiterentwickelt, teilweise geändert bis zur Auflösung.

Soweit zum Thema Jung und Archetypen. Da alles Psychische präformiert ist, sind es auch dessen einzelne Funktionen, insbesondere jene, die unmittelbar aus unbewussten Bereitschaften hervorgehen, wie die schöpferische Phantasie.[12] Dies öffnet den Weg für eine Untersuchung der *Musikarchetypen*, eine Untersuchung die sich zunächst mehr darum bemüht, die Fragen richtig zu stellen als sie endgültig zu beantworten. Unter Musikarchetypen verstehe ich allgemeine, gemeinsame, elementare, „ewige", unveränderbare Inhalte der menschlichen Psyche, die durch spezifische musikalische Gesten unterschiedlich, also relativ, je nach Zeit und Raum

5 Corneliu Dan Georgescu, *Myriam Marbe und die Suche nach Archetypen in der rumänischen zeitgenössischen Musik*, in: *Myriam Marbe. Komponistin zwischen Ritual und Intellekt*, Symposionsbericht Hochschule für Musik Nürnberg, Augsburg, 2000, S. 44–72.

6 Dan Dediu, *Începutul în creaţia simfonică a lui G. Enescu*, in: *Radicalizare şi guerilla*, Bukarest 2004, S. 196–215.

7 Carl Gustav Jung, *Archetypen*, München 1990, S. 1.

8 Jung, *Archetypen*, S. 38.

9 Jung, *Archetypen*, S. 105.

10 Andrew Samuels, Bani Shorter und Fred Blaut, *Wörterbuch Jungscher Psychologie*, München 1991, S. 51.

11 Vgl. Jung, *Archetypen* in: Samuels, *Wörterbuch Jungscher Psychologie*, 1991.

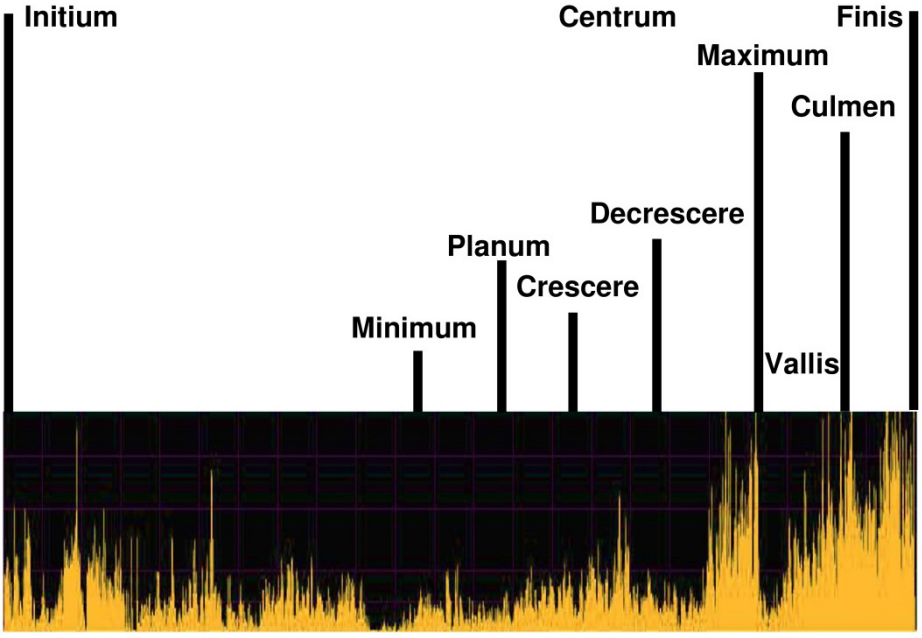
12 Jung, *Archetypen*, S. 78.

veränderlich, verkörpert werden, wobei beide Faktoren und ihre Verbindung unerlässlich sind. Die Musikarchetypen sollten durch konkrete Musikstrukturen ausgedrückt werden, im Sinne der Normen und Regeln einer entsprechenden „Musiksprache". Die Tonhöhenstrukturen, Rhythmen, Formprinzipien usw. sind aber keine Archetypen an sich, sondern lediglich variable Darstellungsmittel eines Archetyps. Diese Perspektive hat nichts mit einer ästhetischen Beurteilung des analysierten Werkes zu tun. Wo die Grenze zwischen Archetypen und einfacher symbolischen Betrachtung oder Literarisierung der Musik gezogen wird, hängt größtenteils davon ab, wie konsequent man die Sichtweise Jungs anwendet. Es hätte keinen Sinn, diesen Bereich vollständig systematisieren zu wollen – dies hat Jung selbst auch nicht versucht; es geht darum, einige herausragende Ideen in konkreten Situationen zu behandeln.

Durch Musik werden allgemeine Menschheitserfahrungen ausgedrückt, ob der Komponist will oder nicht. So könnte z. B. die Art der inneren Entfaltung, die Umwandlung der Ideen, die inneren Kräfte, welche den Entfaltungsprozess steuern, der Anfang und das Ende eines Werkes usw. mit einem Individuationsprozess bzw. mit dem Archetypen-Paar *Animus/Anima* d. h. logisch, strukturiert bzw. kapriziös, mit der Geburt und dem Tod usw. in Verbindung gebracht werden. Archetypisch sind die elementarsten Dimensionen, welche die Art des Musikverlaufs (der wachsen, sinken oder konstant bleiben, einen oder mehrere Höhe- bzw. Tiefpunkte erreichen, Konflikte, synthetische oder analytische Prozesse enthalten kann) sowie die Eckpunkte einer Komposition (Anfang, Zentrum, Ende) steuern. Diese Elemente könnte man, im Sinne der Tradition Jungs, durch folgende lateinische Bezeichnungen (die ich aus meinen früheren Studien übernehme, wobei auch die Ideen von Dan Dediu berücksichtige) fassen: *Initium-Centrum-Finis* (bezeichnet eine Position oder Funktion), *Crescere-Planum-Descrescere* (bezeichnet Eigenschaften eines Prozesses), *Culmen-Vallis* bzw. *Maximum-Minimum* (bezeichnet Eigenschaften eines Moments, Ergebnis eines Prozesses). Wie ersichtlich, sind die Archetypen nicht immer vergleichbar, sie können auf verschiedenen Ebenen wirken.

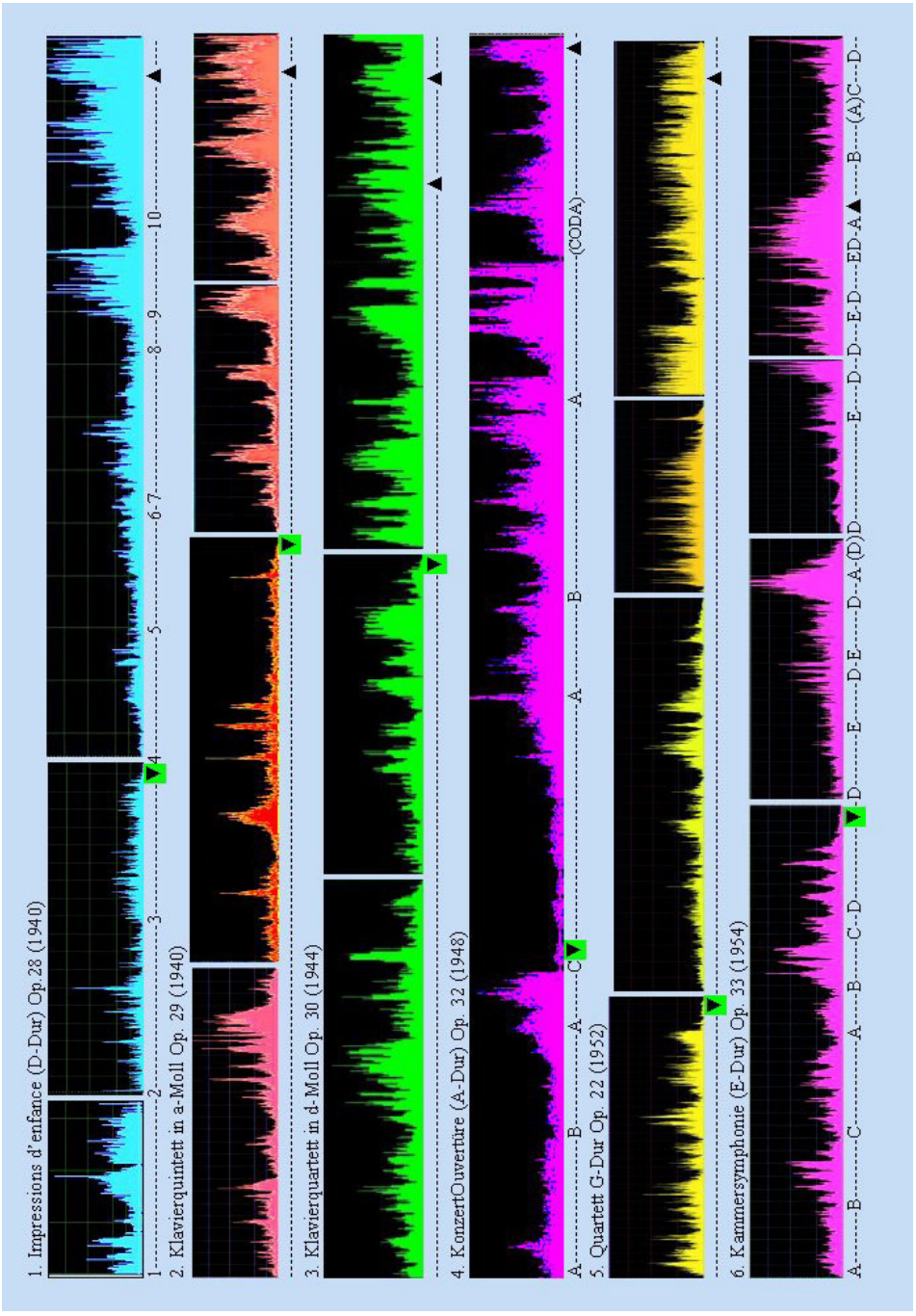
Eine Anwendung dieser Ideen auf das Beispiel der Musik Enescus scheint besonders attraktiv, mindestens dahingehend, zu versuchen, archetypische Konstanten unter den so unterschiedlichen Erscheinungsformen zu erkennen, oder herauszufinden, wo und wie diese vorzugsweise in einer Komposition hervortreten. Gewählt wurden Beispiele aus dem Enescus Oeuvre nach 1940, auch wenn diese Werke unterschiedlich sind – oder eben deshalb. Das sind sechs Werke: *Impressions d'enfance* op. 28 (1940), *Klavierquintett* in a-Moll op. 29 (1940), *Klavierquartett* in d-Moll op. 30 (1944), *Konzertouvertüre* op. 32 (1948), *Streichquartett* in G-Dur op. 22 Nr. 2 (1952) und *Kammersinfonie* op. 33 (1954). Sowohl die 3. *Violinsonate* (1926) und *Œdipe* (1931), die zeitlich hier nicht hingehören, als auch die 5. *Sinfonie* (1941, unvollendet) und *Vox Maris* op. 31 (1954 fast beendet, aber 1929 angefangen) werden nicht angesprochen. Es geht nicht darum, den bisherigen Enescu-Analysen zu widersprechen, sondern sie in einigen Punkten zu ergänzen. Ein Vergleich mit bekannten ästhetisch-

stilistischen Musikanalysemethoden lässt sich hier nicht realisieren. Neben dem Namen Jungs für den Grundbegriff Archetyp sollte auch der Name Heinrich Schenkers erwähnt werden, dessen Suche nach einer Urlinie in der klassischen Musik als indirektes Modell dienen könnte. Auch geht es im Folgenden um keine ausführlichen Analysen, sondern um einige Beispiele, die meist nur die Makroform betreffen.



Animus – Anima
Persona – Ombra
Initium – Centrum – Finis
Crescere – Planum – Descrescere
Culmen – Vallis
Maximum – Minimum
Ascensio – Descensio
Jubilatio
Peroratio finalis
Oniros
Transfiguro
Apotheose
Hiatus
Transitio
Flexus

Beispiel 1: Tabelle mit Archetypen



Beispiel 2: Darstellung der dynamischen Kurven der sechs Werke

Die *Konzertouvertüre* op. 32 wird oft als weniger repräsentativ für die letzte Schaffensperiode Enescus angesehen. Zumindest wird dem Komponisten die Unausgeglichenheit der Form,[13] wenn nicht gar ein konzeptueller Rückschritt vorgeworfen: Es geht wieder um Folklore, und allein dies könnte schon viele Vorurteile provozieren. Ohne das zu kommentieren, möchte ich hier – nach Bentoiu – einige besondere Eigenschaften dieses Stücks hervorheben. Es geht vor allem um die Weite der Umwandlung, welche die Musik erlebt. Ein ursprünglich tänzerisches Rondo-Thema wird von verschiedenen anderen Ideen konterkariert. Es werden immer dichtere Schatten darauf geworfen, ohne dass es seinen Charakter ändert; für ein gewöhnliches Rondo sind die Kontraste jedoch zu groß. Alles mündet dann in einer außerordentlich ausgedehnten Coda (fast ein Fünftel des Werkes), was so etwas wie die Pforte zu einer ganz neuen, gewaltigen, tragischen und erhabenen Welt überraschend eröffnet. Die ursprüngliche Idylle ist vorbei, ein letzter Klang, ein langes, massives, wiederholtes Unisono auf A in einem gut etablierten Kontext von Cis-Dur, bringt maximale Spannung mit sich. Bei einem anderen Anlass habe ich bemerkt, dass die rumänische Musik bis Enescu (und größtenteils auch nachher, mindestens bis zur Generation Stroe-Niculescu-Vieru-Olah-Marbe) überhaupt kein Interesse für Tragik und Erhabenheit hatte. Der etwas süßliche Idyllen-Ton war maßgebend für einen Geschmack, der sich an der Praxis der National-Potpourris des 19. Jahrhunderts orientierte. (Das betrifft nicht andere Kulturformen in Rumänien, wie Literatur, sondern, unerklärbarerweise, nur die Musik). Enescu ist der erste rumänischer Komponist, der diese enge Perspektive überschreitet – und dies sogar in einem folkloristischen Werk.

Aber das scheinbar „nicht zum Werk passende Ende“ ist ein allgemeines Problem bei Enescu, auch wenn die Wendung nach Tragik hier einmalig bleibt – ein Problem, weil seine Tendenz zur Erhabenheit, die Vorstellung eines ausgeglichenen Endes überschreitet. So ist der Schluss der Suite *Impressions d'Enfance* nicht nur „zu lang“, sondern auch „zu laut“, sowohl äußerlich wie innerlich – wie eine „Klangexplosion“. Es geht programmatisch um einen Sonnenaufgang, aber das dürfte auch verinnerlicht werden, wie es in anderen Szenen dieser Suite geschieht. Warum so eine lärmende Agitation am Ende einer eher lyrischen, poetisch-evozierenden Musik? Das Ende des *Klavierquintetts* in a-Moll wirkt wie eine unaufhörliche, fast gequälte *Jubilatio*. Auch im 2. *Streichquartett* in G-Dur ist das Ende überproportioniert; der Moment des Schlusses scheint immer wieder verschoben zu sein. Er kommt dann plötzlich, als ein brutaler Bruch: Ein paar kurze, dissonante Klänge, die dem konsonanten Tonika-Akkord vorangehen. Im *Klavierquartett* in d-Moll op. 30 empfindet Bentoiu den ganzen dritten Satz als fremd: Er ist zu motorisch und schadet der sonst so innig-träumerischen Musik;[14] auch hier, am Ende derselbe abschließende Gestus. Das Finale der *Kammersinfonie* bringt keine Apotheose und

13 Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, Bukarest 1984, S. 562.

14 Bentoiu, *Capodopere enesciene*, S. 496.

endet mit einem ähnlichen Bruch. Kurz gefasst: Im Sinne von Jung könnte man vor allem über eine Inflation des Finis-Archetyps sprechen. Sowohl die Überdimensionierung, die Umwandlung der Optik, als auch der scharfe Abschluss sind typische Gesten Enescus.

Was den Archetyp *Initium* anbelangt: Fast alle Werke Enescus beginnen ohne Einführung, *ex abrupto*, mit der Exposition des Hauptthemas. Es ist hier ein stabiles, umfangreiches Thema, das viele Kerne der weiteren Entwicklung enthält, wie eine vorangehende Synthese. Bentoiu erwähnt die „*enorma dezvoltare melodică*" („die riesige melodische Entfaltung") aus dem G-Dur-*Quartett*: das 1. Thema erstreckt sich über 28 von 92 Takten des 1. Satzes.[15] Auch *Initium* kann inflationiert sein, aber seltener und anders als *Finis*. *Initium* ist thematisch, kohärent, hoch strukturiert, ausgeglichen, während *Finis* fragmentarisch, gespannt und schwach strukturiert ist, eine *peroratio finalis*. Der Verlauf der Musik beschreibt eine analytische Betrachtung der ursprünglichen Synthese – Finis stellt keine neue Synthese dar. Eine Reprise oder rekapitulative Funktion existiert jedoch im letzten Satz, aber diese rekapitulative Funktion wirkt eher wie eine wage Erinnerung an Vergangenes als eine Synthese.

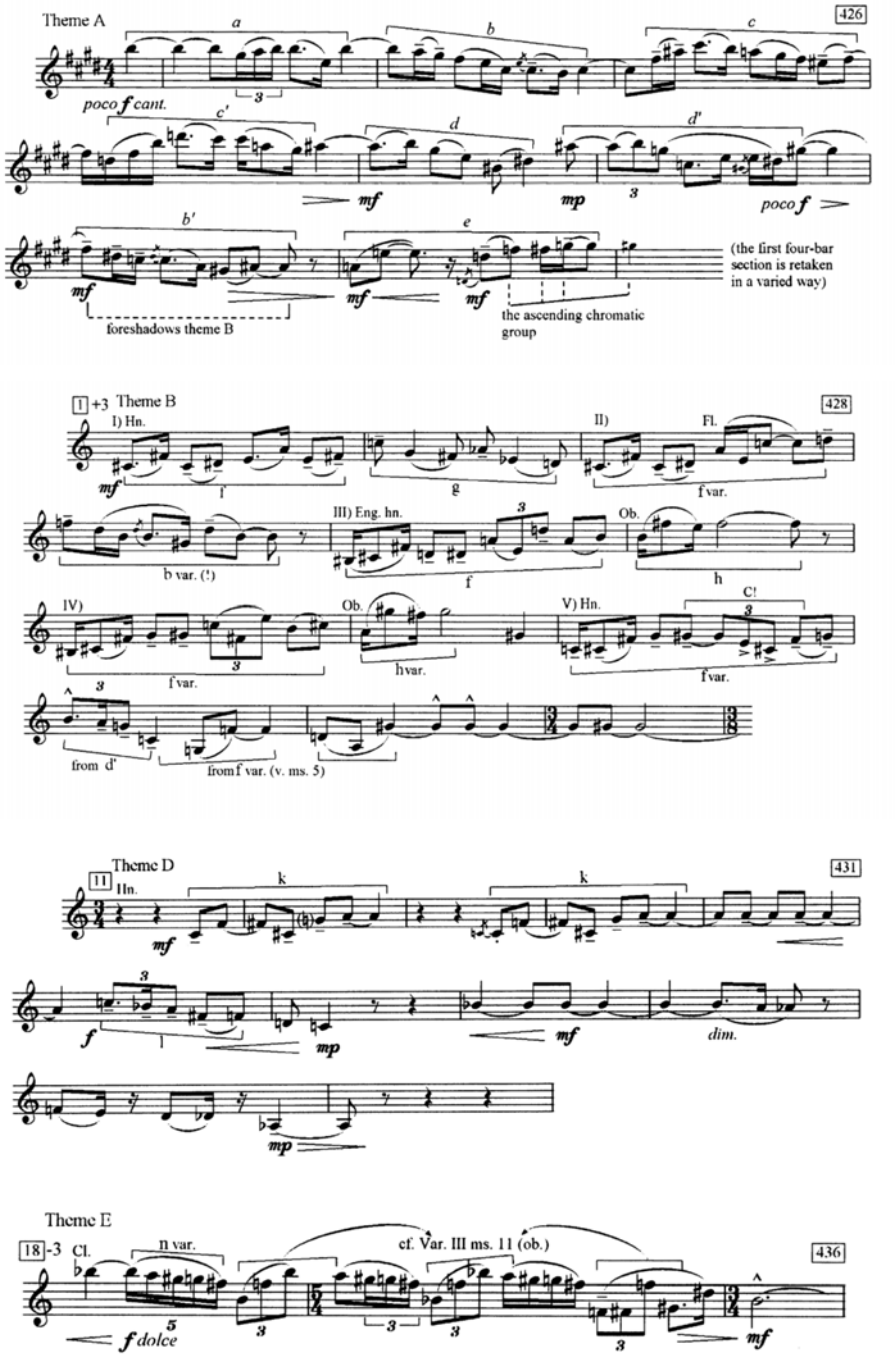
Andere Musikarchetypen können hier nur kurz angesprochen werden: *Crescere* – was nicht unbedingt aufsteigende Bewegung, *crescendo, ff* heißt – *Ascensio-Descensio* (Dediu) überlappen sich nicht immer mit *Crescere-Decrescere* –, welches den quantitativ größten Teil der Form bei Enescu belegt, ist immer mit *Decrescere* gekoppelt. So werden mehrere „Wellen" aufgebaut, die durch Sequenzieren und Verdichtung (Polyphonie, Ornamentierung) zu mehreren Höhepunkten (*Culmen*) führen, unter denen ein *Maximum* (was nicht unbedingt als *Centrum* gilt) meist eindeutig bleibt. Meiner Meinung nach bieten einige *Crescere*-Momente Gelegenheit für eine relativ konventionelle Musikvorstellung, die sich – auch wenn sehr indirekt – etwa auf Wagner, meist über einen französischen Umweg, beruft. Auch das *Maximum* wirkt oft konventionell: Hier klingt das Hauptthema oder ein Hauptmotiv emphatisch, *molto appassionato*. Dagegen ist *Decrescere* konziser und origineller – hierzu gehört auch jene Umwandlung, die wie eine Verdunklung wirkt. (Das Archetypenpaar *Persona/Ombra* kann ich hier nur soweit erwähnen). Einige Tiefpunkte (darunter ein *Minimum*) sind noch deutlicher als die Höhepunkte zu lokalisieren, sie werden fast ohne Ausnahme durch das Ende eines inneren Satzes dargestellt. Der Archetyp *Finis* kann ebenfalls als Ende eines Segmentes (Satz, Phrase) eintreten, jede Unterbrechung (*Hiatus*) kann das Archetypenpaar *Finis* und *Initium* erneut suggerieren. Die Inflation des Archetyps *Finis* betrifft aber nur das Ende des Werks, wo dieser oft mit *Maximum* konstelliert wird. Die inneren Sätze dagegen enden durch eine Konstellierung der Archetypen *Finis* und *Minimum*, im Kontext eines Übergangs, einer Ankündigung des nächsten Satzes (*Transitio*). Der *Planum*-Archetyp tritt oft selbständig in langsamen Sätzen auf, sonst am Ende des

15 Bentoiu, *Capodopere enesciene*, S. 504.

Werkes, ebenfalls mit Finis und *Maximum* konstelliert. Das sind Momente, in denen die Originalität Enescus ausgeprägter ist. Vielleicht passt *Planum* besser zu Enescu, als die *Crescere-Decrescere* Koppelung. Ihrerseits bildet diese Koppelung milde Wellen, zwischen den Sätzen gibt es oft Übergänge – allgemein fehlen die großen Kontraste. Somit spielen die Archetypen *Flexus* und *Transitio* ebenfalls eine wesentliche Rolle beim Versuch, das Spezifische Enescus zu definieren.

Im Unterschied zum Musikarchetyp besteht ein Gestus aus einer konkreten Prozedur, einem Detail oder einer Kombination, die als charakteristische Einheit wahrzunehmen ist. Wir erkennen einen Komponisten nicht an allgemeinen Struktureigenschaften (z. B. dass er Heterophonie verwendet oder Sonaten schreibt – es sei denn, dass diese Qualitäten „inflationiert" wirken) sondern an solchen spezifischen Gesten. Ein Archetyp kann durch ein einziges symbolisches Wort definiert werden, ein Gestus braucht aber eine ausführliche Beschreibung, die hier nicht möglich ist. Das wären einige Gesten Enescus, kurz dargestellt (viele wurden von Bentoiu oder andere Analytikern mehr oder weniger explizit erwähnt): die erste Exposition der Themen (nicht aber ihre Reprisen und nicht das Thema des letzten Satzes) als Kette *Vallis-Crescere-Culmen-Decrescere* (so alle 5 Themen in der *Kammersinfonie*); die chromatische Beugung in einem rein diatonischen Kontext (als „gedrehter Chromatismus" meist gegen Ende einer Einheit – z. B. in den von Bentoiu A B D genannten Themen der *Kammersinfonie*,[16] oder als 3–4 aufsteigende Halbtöne, die zu einem neuen Tonzentrum oder seiner Quinte führen können; absteigend werden sie rein melodisch verwendet – z. B. Thema E aus der *Kammersinfonie* oder das 2. Thema aus dem *Klavierquartett* in d-Moll), oder als Zickzack (z. B. im 2. Satz des *Quartetts* in G-Dur); „das allmähliche Erreichen der Höhe mit fester tiefer Verankerung" – so Bentoiu über die Melodik im *Quartetts* in d-Moll oder in Zentrum der *Kammersinfonie*.[17] (Mein Kommentar: Dass ein arabischer Maqām dieselbe Prozedur systematisch verwendet, kann nur auf archetypaler Basis erklärt werden); „die gemeinsamen melodischen Profile für ein ganzes Werk" (Bentoiu beschreibt in *Impressions* drei Grundformeln, die auf einem Halbton und einem variablen Intervall – Quarte, Klein- oder Großterz – bestehen)[18] – „submotiv bihorean" oder „quintă umplută" im *Streichquartett* in G-Dur,[19] aber auch die parallele Arbeit mit konstanten Zellen neben melodischen Profilen (oft als Embleme eines Werkes wirkend: so das Thema D aus der *Kammersinfonie* oder das Motiv α aus dem *Klavierquartett* in d-Moll)*;* die leere Quinte als Ziel einer Modulationskette; der „schwere Akkord" (*sfz*) als neues Tonzentrum (Konnotation: „dramatische Wende"); die „ornamentale Modulation"; der Fall im glissando von einer hohen Ton usw. Die meisten dieser Gesten – deren Liste praktisch unendlich ist – bedeuten „Abweichung von einem Kontext" oder „Schwanken" (Formen von *Flexus*).

16 Bentoiu, *Capodopere enesciene*, S. 527.
17 Ebda., S. 484.
18 Ebda., S. 449.
19 Ebda., S. 506.



Notenbeispiele 1, 2, 3, 4

Weiterhin könnte man in etwas freierem Sinne über archetypische Hypostasen bei Enescu sprechen, so wie: lyrische Träumerei, motorische Episode, *scherzando, burleske, molto appassionato, jubilatio* usw. Insbesondere die Träumerei (*Oniros*), eng mit einer gewissen Atemporalität (Zeitlosigkeit) gebunden, scheint seiner Natur näher zu sein. Oder über einen Hauptgestus, der als Marke für ein Werk wahrgenommen werden kann – so das Motiv k aus Thema D der *Kammersinfonie* (Bentoiu nennt es „incasabil", „emblema lucrarii"),[20] oder die große, aus Variationen bestehende Durchführung in mehreren Wellen in der *Kammersinfonie* (als Zentrum des Werks, ein *Crescere*, das als *Maximum* die Reprise des Themas A bringt), oder die Umwandlung von Idylle zu Monumental (Transfiguro) in der *Konzertouvertüre*. Das gilt nicht für jede Komposition; so lässt sich z. B. in dem *Klavierquintett* in a-Moll kein solcher prägnanter Gestus erkennen. Die Archetypen müssen nicht alle in einem Werk ausgeprägt erscheinen, ein (ohnehin existierender) Archetyp wird aber deutlicher wahrnehmbar, wenn er inflationiert ist.

Das Beachten des archetypischen Niveaus in einem Kunstwerk ist keine sterile Spekulation, sondern eine Hilfe zu einer Differenzierung zwischen ihrer tieferen, allgemeinen psychologischen Grundlage und ihrer konkreten künstlerischen Darstellung. Das schafft Hierarchie und Ordnung, bietet Stützpunkte, wie ein Raster, für die Analyse: Einerseits wird festgestellt, welche allgemeinen Elemente unvermeidlich gemeinsam, konstant sind und – trotz aller Innovationen und Revolutionen – auch so bleiben werden, andererseits – welche konkreten Elemente in diesem Rahmen variieren und wo sie zu finden sind. Diese Sichtweise kann keine ausführliche Strukturanalyse ersetzen; sie kann aber ihre Ergebnisse transparent und intuitiv wahrnehmbar machen; die Musikstrukturen werden nicht nur minutiös linear beschrieben, sondern aus einer breiteren Perspektive betrachtet, indem man hinter ihnen einen Inhalt sucht – keinen literarischen, sondern einen psychologischen Inhalt, symbolisch darstellbar. D. h. auch, in der Musik nicht nur reine Klangphänomene zu sehen (so wie wir sie in der Natur finden: das sind eben physikalische, akustische Phänomene, denen wir nur durch Projektion musikalische Eigenschaften zuweisen können), sondern ein Produkt der menschlichen Psyche, das menschliche Erfahrungen ausdrückt. Archetypen in Platons Sinne kann man überall sehen; mit Hilfe der Musikarchetypen kann man aber ein menschliches Produkt verstehen, dessen Strukturen eine spezielle Logik besitzen. Auch wenn es sehr verführerisch sein könnte: Es handelt sich hier um eine Analyse der Musik, nicht um eine Psychoanalyse des Komponisten. Schließlich geht es um eine Interpretation, und die Subjektivität kann nicht komplett vermieden werden. Das ist aber bei einer üblichen Analyse auch oft der Fall, bei einer Analyse von Enescu sogar noch öfter.

20 Bentoiu, *Capodopere enesciene*, S. 535.

Im Laufe dieses Textes habe ich viele Probleme angesprochen, ohne sie abschließen zu können. Die einzige Chance, diese Idee zu vermitteln, bestand in einer strengen Begrenzung auf das Wesentliche. Das habe ich versucht zu tun, mit allen Risiken.

Vortrag gehalten an der Carl-von-Ossietzky Universität in Oldenburg, 2006.

Veröffentlicht unter dem Titel *Essays zu George Enescu. II. George Enescu und die Musikarchetypen*, in: *Studia Universitatis. Series Musica*, Cluj-Napoca, 1/2008, S. 52–61.

Speranţa Rădulescu

Possible Jewish Influences on George Enescu's Works

We have listened together to two Jewish pieces. The first one was *Haneros Haluli*, recorded at Lemberg in 1909 by the violinist-composer H. Steiner, accompanied by an unknown cimbalom player; the piece was taken from a disc released in 1997 by the American professor Martin Schwartz.[1]

The second one was a Jewish *taksim* (klezmer improvisation) included by the violinist Sandra Layman in 2001 in her disc that contains various East-European popular musics: Jewish, Romanian, Greek, Turkish and Hungarian (Layman 2001); Sandra Layman had learned the piece in the 1970–80s from the violinist Jacob Gegna, who in his turn had learned it by the ear from a klezmer music record probably dating from the first two decades of the last century. Both musics bear stunning similarities to *Sonata* no. 3 for Piano and Violin. They existed before this opus was composed, not only on records (which required efforts to find), but also in the living oral practice. At least one of them – Haneros Haluli – still exists today.[2]

Perhaps it would have been natural to present them to you before closing my paper, as ultimate, final arguments. However, I presented them now to draw your attention from the very beginning to the fact that the idea advanced in my paper is supported by evidence worth considering. The idea I am referring to is that the Romanian identity of the *Sonata* no. 3 for Piano and Violin and of other maturity works of Enescu, an identity labeled by the composer "in Romanian folk character", is not strictly, purely Romanian, but incorporates elements from musics of other ethnic groups from his native region, Jewish music included. Such a statement would elicit

1 The author's comment about this piece is: "This is a klezmer composition in the *Slikha shteyer* (the mode used for penitential hymns in preparation for the day of Atonement)" Martin Schwartz in the booklet of the CD *Klezmer Music. Early Yiddish Instrumental Music. The First Recordings: 1908–1927*, 1997, p. 13). Martin Schwartz hastens to add that the piece reminds of "purely instrumental performances of the fiddle and *tsimbl* in the synagogue during Hanukkah and this piece was evidently part of the tradition." A similar piece is included on the same CD (ID 12): a *doina* also recorded at Lemberg/Lvov in 1911, played on flute and cimbalom, with the same type of accompaniment. Commenting the piece, Schwartz rightfully claims that "the *tsimbl* accompaniment is unlike that of known Romanian recordings of the period" (p. 15).

2 A version of this piece was performed at the 15th Congress of Jewish Studies (2–6 August 2009) by the Walter Zev Feldman Ensemble (http://www.youtube.com/watch?v=41B4ffaK2s0, accessed on 02.08.2011).

an instant reply from any ethnomusicologist: There's no other way; our discipline has long contended that nowhere in the world is there a music with a "pure" ethnic identity to be found, "purity" being the fetish of intellectuals and folklorists from Central Europe from the 18th-19th centuries up to the mid-20th century, i.e. from the Romantic period to the nationalistic period that ensued. But ethnomusicology and musicology are not yet complementary constituents of the "general musicology" once promoted by Constantin Brăiloiu,[3] and today, with all his power, by the Canadian musicologist Jean-Jacques Nattiez,[4] therefore I am not convinced that the idea will be embraced with enthusiasm by musicologists. Without being at the center of my research concerns, the issue of the "Romanian folk character" and its hypothetical "pureness" or "impureness" has interested me for some time. My approach was a long, tortuous one, which I present here in a concise form.

In Pascal Bentoiu's book *Capodopere enesciene*[5] I once read with surprise that the final rondo of the *Sonata* no. 3 for Piano and Violin contains a motif that bears a striking resemblance to a certain synagogue chant discovered by the author in a book published in Berlin in 1908.[6]

Years later, in 2000, I worked with the folk violinist from Botoşani, Costică Lupu, whose repertoire included a number of rural and urban pieces in a specific style that reminded of the collections of "horas" with piano accompaniment of the 19thcentury,[7] but at the same time suggested certain similarities to some of Enescu's works. At the time I considered them "post-Phanariot" and supported my statement, which I still maintain, in an article.[8] By "post-Phanariot" I understood pieces in a *mixtum*

3 Jean-Jacques Nattiez, *Brăiloiu: innovations, acquis et prolongements*, in: Laurent Aubert (ed.), *Mémoire vive. Hommages à Constin Brăiloiu*, Genève 2009, p. 35–53.

4 Nattiez, Brăiloiu, p. 40p.; In one of his articles, Nattiez explains his stance, linking it to Brăiloiu's from fifty years ago: „At the same time, Brailoiu opened the way to a general musicology and claimed that between musicology and ethnomusicology, the barriers become manifestly weaker and blurred' […] even though he believed that ‚once the bridges have been thrown and the fortresses dismantled, it would be nice for each side, both before and after, to tend to their respective gardens.' […] The specificity of the work and of the methods of the musicologist concerned with European musics, whether in archives or in musical scores, cannot be denied, nor can that of the ethnomusicologist in the field, dedicated to traditional musics; but it is the object unity of various musicological branches that he underscored, in his personal style: ‚Henceforth, we shall worship a single deity, our mother goddess, Music.'"; Jean-Jacques Nattiez, *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. V, *L'unité de la musique*, Arles/Paris 2009, p. 1197–1209.

5 Pascal Bentoiu, *Capodopere Enesciene*, Bucharest 1984, 1999.

6 Pascal Bentoiu, *Capodopere Enesciene*. p. 339: „I find in *Der Synagogale Gesang* by Aron Friedmann (Berlin 1908, reprinted in 1978 by Peters in Leipzig) the following scale, typical – the author says – of the Chazanim of Austria-Hungary, and on page 47 the melody I transcribe below […] Of course, this is not the same melody, but a related one, part of the same spiritual reality."

7 D. Vulpian, *Musica populară. II: Horele noastre*, Bucharest 1885.

8 Speranţa Rădulescu, *Pan-Balkanic Waves in Romanian Oral Music*, in: *Martor* 6, Bucharest 2001, p. 133–143.

compositum, Balkan style, fashionable in the 19th century in Istanbul as well as in countries under the direct or indirect cultural influence of the Sublime Porte. I did not especially have in mind the Judaic component then. Only later did I begin to assume it existed, and that in its turn it incorporated a mixture of musical elements reflecting the Jews' movement across Eastern Europe in the last centuries and their contacts with various ethnic groups, Romanians included. In the booklet that comes with her recording, Sandra Layman explains: „Klezmer music is best represented with Romanian and Greek (and Greco-Turkish) music closed behind." Martin Schwartz, more rigorous and specific, mentions the successive influences exerted on klezmer music by "Slavic population, […] other musics of Eastern Europe […] synagogal modes […] Tatar music influences […] Turkish, and more relevantly, Greek music via Ottoman rule in eastern Romania (Moldavia) via Hasidic continuation of Oriental features […] Moldavian/Romanian music itself became a dominant influence on the klezmorim, and continued to do so well into the present century, including in the United States."

In 2001, I edited the CD *Old Music from North Moldavia*, which contains the music of the folk violinist Costică Lupu, who I have just mentioned: a rare music with a 19th-century flavor. After releasing the CD, I received, directly or by intermediary, various feedbacks from Romanian and Jewish listeners from Romania and other countries: USA, Belgium and Israel. Some of them told me that several pieces on the CD were Jewish; others remembered that in their youth they had heard them played by professional *klezmorim* musicians or by Roma and Romanian musicians at Jewish parties. This is what Yale Strom, an American unknown to me, wrote to me on April 23rd 2011: „Tune number 10, the first part, *Cântec de la Holm*: I learned this from Izu Gottescu who told me Jewish fiddlers played this tune as a kind of doina – lamentat weddings." And he went on: „The Yiddish title for tune 23 [the slum song *Chiftilereasa*] is Yoshke, Yoshke, geyt avek." Recently, I also found, on Professor Schwartz's Jewish music record, a variant of this last song in the piece ID 16, *Biem Reben's Sideh*, recorded in New York in 1917. In other words, Yale Strom was right.

Then, unexpectedly, I fell upon the two recordings you have just listened to. These urged me to undertake a research of Jewish music in the region of Botoşani, interesting from two points of view: because they could bring in new arguments regarding the Moldavian roots (in fact, unanimously known and acknowledged) of klezmer music; and they could shed some light on the relation between Enescu's maturity music[9] and the musics performed by or for the Jews of Botoşani in his time.

9 I refer to *Sonata* no. 3 for Piano and Violin op. 25, *Sonata* no. 1 for Cello op. 26, *Orchestral Suite Săteasca* op. 27, *Suite* for Violin and Piano *Impressions from Childhood* op. 28. (It is not by accident that these works bear consecutive opus numbers.) The music composed by Enescu in his early youth, *Poema română* and the *Romanian Rhapsodies* (I, II), have very different sources in the category of popular music I called "national".

With my colleague Florin Iordan I initiated in 2005–2007 an ethnomusicological investigation, which took place in three stages-expeditions two weeks long each, to various places in the Botoşani region (cities and towns that have turned into regular villages): Albeşti, Avrămeni, Botoşani, Cordăreni, Dorohoi, Frumuşica, Liveni, Mihăileni, Mileanca, Săveni and Ştefăneşti. During the investigation, we worked with elderly people – Romanians, Roma and Germans, professional or amateur musicians – who had lived among Israelites and used to have close relations with them until the 1960s, when most of the latter, including Holocaust survivors, left Romania for Israel, the United States or other Western countries.[10]

I will not give a detailed account of the investigation, because I have already done so in three papers I have published.[11] As far as the following are concerned, what is important is that when it was over, we had reconstructed together part of the repertoire performed by musicians at Jewish parties. This repertoire included not only Jewish musics, but also musics with an ambiguous identity or even non-Jewish musics, these last ones being performed in a distinct Jewish style. We grouped the pieces in the repertoire into three categories, purporting a classification similar to the one produced by a world expert on klezmer music, Professor Walter Zev Feldman: 1. core repertoire; 2. co-territorial repertoire; and 3. cosmopolitan repertoire.[12] The first is basically made up of supposedly old ritual pieces (mainly for wedding ritual); the second consists of dance tunes that Jews and Romanians (and possibly other ethnic groups in the region) had in common; the third, cosmopolitan repertoire, includes extremely popular Central-European songs which were in fashion between the World Wars, to which the Jews felt very attached. The mere enumeration of these classes reveals the constellation of connections of which the Jewish music from north Moldavia was a part; moreover, it points indirectly to the social relations between Israelites and the other ethnic groups in the region.

10 In the group of subjects of our investigation there were also the few old Jews who still live in Botoşani. Among them: Iosif David, Ida Goldenthal, Gustav Finkel, Iancu Rapaport. To our surprise, the subjects seemed very little informed about the musical life of the Jewish communities in old north Moldavia, which they even held in some contempt.

11 Cf. Rădulescu, *Pan-Balkanic Waves*; Speranţa Rădulescu and Florin Iordan, *A Minority in a Multi-Ethnic Context: The Jews of the Region of Botoşani and Their Party Music*, in: *The Human World and Musical Diversity: Proceedings from the Fourth Meeting of the ICTM Study Group „Music and Minorities" in Varna, Bulgaria 2006*, Sofia 2008, p. 262–268; id., *O minoritate în context pluri-etnic: Evreii din ţinutul Botoşani şi muzica lor de petrecere*, in: *Muzica* 3, Bucharest 2010, p. 54–70.

12 Walter Zev Feldman, *Bulgărească/Bulgarish/Bulgar: The Transformation of a Klezmer Dance Genre*, in: Mark Slobin (ed.), *American Klezmer. Its Roots and Offshoots*, Los Angeles, London 2002, p. 92; to the three classes I added another one which I named "national repertoire". See note 9.

During the investigations, besides music, we also collected contextual information of great interest. I will refer to those items that highlight the occasions on which Enescu could have come into contact with the Jews' party musics.[13]

Mihăileni, the Cosmovici (Enescu's maternal grandparents) family residence, the place where he spent his school holidays and to which he often returned to visit his mother.[14] Today a commune made up of three villages, Mihăileni was once a relatively important township, on the border between Moldavia and Ukraine, attested in documents as early as the end of the 17th century. In the first decades of the 20th century, in Mihăileni and its immediate vicinity lived many Poles, Germans, Austrians and Roma.[15]

However, half of its inhabitants were Jewish – storeowners, merchants, tailors, shoemakers. Out of the seven synagogues in the town, only one has survived, and is now abandoned. From the mayor's office, a treasure trove of excellently preserved information, one learns that the survivors of the Holocaust and their descendants gradually left Romania in the 1950s and 60s. In those decades, the band of Itzik the Shoemaker was still performing, teaming up with Nader and Iosel Cazacu, at parties of all ethnic groups, Romanians included.[16] Like his predecessors, *klezmorim* or other musicians, this Itzik must have negotiated with the inhabitants of the region the musical identity of each separate group.

Dorohoi. An important town, about 10 km from Liveni and Cracalia, whose inhabitants, at the beginning of the 20thcentury, were 80% Jewish. The Israelites living there were merchants, practiced liberal professions – lawyers, teachers, doctors, engineers, etc., or had various modest occupations. Dorohoi was "the City", the place where the Enescus, and later the composer's father, went shopping and doing business, but also for socializing. It is also the place where the old Costache Enescu

13 Religious musics, performed in contexts that ruled out the presence of non-Jews and were ignored by these, were entirely excluded from our concerns.

14 The grandparents' house still exists, albeit almost in ruins. Right now, the house has two owners. One of them is Ştefan Botez, the son of Elisabeta Dimitriu and Ştefan Botez, who in 2005 was a physician in Constantza. The other two Dimitriu descendants live in Galatzi. They sold their share in the house to the family of George Rusu from Galatzi. Consequently, two shares belong to George Rusu, and one share belongs to Ştefan Botez. (The information was provided by a mayor's office clerk, Miss Cornelia – indistinct family name.) George Rusu seems to be a close relative of the Constantinescu family, whose house is in the immediate neighbourhood of the Cosmovici house. It is possible for one of the members of this family to have witnessed the death of Enescu's mother; however, we did not check out this hypothesis.

15 Meanwhile, Ukrainians, who were not numerous at the beginning of the century, also migrated to Mihăileni and its surroundings.

16 Most information was provided to us by a woman of German or Austrian (unclear) origin, Maria Chirilă, 73. Out of courtesy for her Jewish friends, she had learned Yiddish, which she was still able to speak. Maria remembered that „before Cazacu, it was Moishe Riven, with his son on the bass".

bought the house in which he lived to his death, and in which he was visited by his son. Among present-day Dorohoi intellectuals a story circulates about the Gypsy musician Neculai (Lae) Chioru (One-Eyed), who is said to have traveled every week to Cracalia by carriage to teach the "master's" son music. However, the first attested violin teacher of the little George Enescu was the Jewish engineer Mişu Zoller from Dorohoi, who organized in his house musical evenings in which the Enescus participated.[17] We cannot but assume that, in a town where four fifths of the inhabitants were Jewish, the music performed for them must have reached everybody's ears, the young and adult artist George Enescu's included.

Why did Enescu invent – or adopt – and explain the formula "in Romanian folk character"? Is it appropriate? Is there a Jewish component in his "in Romanian style" music? If yes, what does it consist in? Could it be, in fact, not a Jewish component, but a pan-Balkan one, ingrained in all the oral-tradition musics of the Botoşani region, including the Jews' and the Romanians'?[18] These are questions we can answer at another time – or ask others to answer.

Discography

1997: *Klezmer Music. Early Yiddish Instrumental Music. The First Recordings: 1908–1927* (from the collection of Dr. Martin Schwartz, with liner notes of M. Schwartz). Folklyric, Arhoolie7034.

2001: *Little Blackbird. Klezmer, Romanian, Greek, Turkish, and Hungarian Music.* (Sandra Layman, violin and liner notes). Rostin Dust Music, Seattle-Washington, RD-CD 101.

2004: *Muzică veche din Moldova de Sus/Old Music from Northern Moldavia*. Colecţia "Ethnophonie", 009 a Muzeului ţăranului roman & Fundaţia Al. Tzigara Samurcaş, Bucharest.

2007: *Muzici de sărbătoare ale evreilor din ţinutul Botoşani/Festive Musics of the Jews from the Botoşani Region*. "Ethnophonie" collection, 012 a Muzeului ţăranului roman & Fundaţia Al. Tzigara Samurcaş, Bucharest.

17 Mircea Voicana (ed.), *George Enescu. Monografie*, vol.1, Bucharest 1971, p. 50 f.

18 Rădulescu, *Pan-Balkan Waves in Romanian Oral Music* in: *Martor, Revista de antropologie a Muzeului ţăranului român* 6, Bucharest 2001.

Laura Manolache

George Enescus Werk – ein Modell für die europäische Synchronisierung der rumänischen Musik (in der Nachkriegszeit)

Einleitung

Vor Jahren habe ich eine Serie von Rundfunksendungen über rumänische Musikwerke aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gemacht, denen ich einen umfangreichen Kommentar widmete. Damals konnte ich die wesentliche Tendenz, d. h. einen klar umrissenen Individualismus feststellen, der in den Jahren zwischen 1962/63 und 1970/71 zur Ausgestaltung einer ganzen Pléiade von rumänischen Komponisten mit verschiedenartiger Persönlichkeit führte: der Welt angemessen aufgrund ihrer Lebenseinstellung, ihrer angewendeten Technik, aufgrund der von ihnen geschaffenen Ausdrucksweisen und entdeckten Lösungskonzepte, jedoch sehr rumänisch infolge ihrer Angehörigkeit zur selben Schule der inneren Freiheit, die man eher als *Idee* anstatt als *Schule* bezeichnen könnte.

Einige dieser wichtigen Vertreter der Generation, die rund um 1930 geboren wurden – Tiberiu Olah, Ştefan Niculescu, Anatol Vieru, Myriam Marbe, Theodor Grigoriu, Wilhelm Berger – waren damals meine Gesprächspartner vor dem Mikrophon. Und ich kann mich daran erinnern, dass mir während unserer Gespräche immer wieder aufgefallen ist, wie jeder dieser vornehmen Musiker seine eigene Persönlichkeit in Vergleich mit Enescus Modell zu definieren bemüht war.

Der Kontext

Am Anfang werde ich einen Rückblick auf die ersten Jahre der Nachkriegszeit werfen, die Jahre, die auf musikalischer Ebene in Eurpa von dem (post-Webern'schen) Serialismus geprägt waren. In Rumänien dagegen konnte man kaum über eine avantgardistische Orientierung der Musik sprechen. Die späten 1940er und frühen 1950er Jahren brachten eine Befreiung vom Jdanovistischen Terror mit sich, die man unter anderem durch die Aufhebung des Verbots von u. a. Gustav Mahlers Musik wahrnehmen konnte. In 1954, infolge der Reorganisierung des Komponistenverbands, wurden allmählich die allerneuesten Stücke, sogar die von Schönberg, Berg, Webern u. a., aufgeführt. Eine wichtige Leistung in dieser Hinsicht verdankten wir dem seinerzeit neugegründeten *Quartett* des Rumänischen Komponistenverbandes.

Im selben Kontext kann man auch über eine öffentliche Rückkehr zu Enescu sprechen. Der Enthusiasmus, den der Kontakt mit dieser Musik auslöste – eigentlich eine Wiederentdeckung oder für viele einfach eine Entdeckung dieser Musik –, wurde unserer Meinung nach zu wenig von der Fachwelt kommentiert.

Die Enescu-Forschung

Es war, wie mir scheint, eine Liebe auf den ersten Blick, und darauf folgte eine Zeit von fieberhafter Forschung sowie enthusiastischer Analysen. Fast alle der vorher erwähnten Musiker und viele andere berühmte Komponisten haben Studien über Enescus Werke in der Zeitschrift *Muzica* und den zwei umfangreichen Bänden der von der Rumänischen Akademie herausgegebenen Enescu-Monografie veröffentlicht oder mit ihren Studien zu den Autoren- und Sammelbänden beigetragen, die sich mit dem Gesamtwerk von Enescu befassen. Später haben dann die meisten der Komponisten die daraus entnommenen Anregungen verwertet.

Aus dieser Perspektive erlaube ich mir zu behaupten, dass die von der rumänischen Komponistenschule gebotenen avantgardistischen Lösungskonzepte in den 60er und 70er Jahren auch aufgrund der Assimilation von Enescus Werken und seiner Anspielungen auf die Folklore interpretiert werden können.

Als Beispiel dafür beschloss ich, einige Aspekte darzulegen, die mit der sogenannten rigorosen Organisierung der Modi in Zusammenhang stehen, da dieselbe das rumänische Lösungskonzept für die Überwindung einer Krise darstellt. Zu diesem Zweck werde ich Folgendes besprechen: die Sachkenntnisse bezüglich der Assimilation von Enescus Modell, dann die Stufen der Wahrnehmung der Relativität sowie der Notwendigkeit eines Systems; daran anschließend die Möglichkeiten des Modalen sowie ihre Anwendung und schließlich werde ich geeignete Lösungen hinsichtlich des Tonsatzes vorschlagen.

Die Assimilation von Enescus Modell und die Entdeckung eigener Lösungen

Die bei Enescu festzustellende Modalität, die 12 Halbtöne stilistisch zu gestalten und dann zu ordnen, wird allmählich zum Symbol der rumänischen Kompositionsschule. Vor unseren Augen entfaltet sich ein Prozess, in dem wir die Ökonomie wahrnehmen, mit der Enescu die Vielfalt der Halbtöne anwendet, eine Ökonomie, die in der Volkskunst ebenfalls erkennbar ist.

Im Rahmen einer Analyse des 2. *Quartetts* macht seinerzeit Myriam Marbe (Lehrerin von Violeta Dinescu und auch von mir) eine Bemerkung in dieser Hinsicht, aber – wie sie später erklären wird – hat sie den Ausdruck „12 Halbtöne" in der gedruckten Version wegen der Zensur durch „chromatische Komplexität" ersetzt, was allerdings etwas anderes bedeutet und das Entziffern schwierig macht. Aus derselben Perspektive gesehen, scheint sogar der Anfang der viel besprochenen 3. *Sonate* für

Klavier und Violine, die in allem so spontan, melodisch, modal, in „rumänischem Charakter" – wie der Autor erklärt – wirkt, als ob er direkt aus den Liedern der Heimat entnommen wäre; bei einer vertiefenden Analyse enthüllt dieser Anfang Modi von 6–8 Halbtönen. Der restliche Vorrat, bis zu 12 Halbtönen, scheint aufgehoben bzw. für die nächste musikalische Idee ausgespart worden zu sein.

Marcel Mihalovici erzählte einst über ein Gespräch mit George Enescu bezüglich dessen Weigerung, serielle Techniken zu erproben. Dennoch finden wir in Enescus Musik alle 12 Halbtöne wieder, jedoch anders organisiert, anders verwendet.

In einem Kontext, der von Schönberg gekennzeichnet ist, hat Enescus musikalisches Denken insbesondere den jungen Musikern ein offenes Modell geliefert, aufgrund dessen die Weiterentwicklung und die Überwindung der Krise möglich wurde, eben durch die Platzierung jenseits der Relativität des Systems, jenseits der dichotomischen Denkweise seriell-modal. So waren, als die west- und mitteleuropäischen Theoretiker entdeckten, dass sich die Reihen Weberns aufgrund ihrer Symmetrie zu zwei Hälften von je 6 Halbtönen zusammensetzten, die als zwei komplementäre Modi wahrgenommen werden können, unsere Komponisten infolge ihrer musikalischen Praxis schon darüber informiert, sie hatten diese schon in schöpferischen Weise erlebt.

Was diese Generation sonst noch davon bewahrt hat, ist die Verankerung im tonalen System und gleichwohl eine modale Orientierung. Es haben sich hier die schöpferische Seite mit der theoretischen Erforschung der Strukturen der musikalischen Systeme gewinnbringend verbunden.

Wilhelm Berger (ein rumäniendeutscher Komponist von weitreichender Gelehrtheit, der, in Reps geboren und in Bukarest niedergelassen, leider viel zu früh verstorben) bietet hierfür ein Beispiel anhand seiner Studien vom Anfang der 60er Jahre, *Moduri şi proporţii*, ferner dem Zyklus *Lobgesänge in der Nacht* für Sopran und Orgel (nach Versen von Maria Scherg), dem Band *Dimensiuni modale* sowie seiner modalen integrativen Sprache. Dasselbe kann auch über Aurel Stroe (der u.a. in Mannheim lebte) behauptet werden, mit seiner Wilhelm Berger gewidmeten *Arcade* (1963), die eine klare Logik, eine besondere Schönheit des Aufbaus und eine fantastische koloristisch-instrumentale Vielfalt aufweist. Beide Komponisten haben sich schon frühzeitig die Idee der Verankerung in einem System angeeignet, infolgedessen sie modale Strukturen mit Bezugnahme auf die Fibonacci-Reihe und den Goldenen Schnitt zu bauen anfingen und somit zur Etablierung einiger struktureller Kriterien in der Modalität beigetragen haben.

Anatol Vieru hat in seinem Oratorium *Mioriţa* (1956/57) und seiner vokal-instrumentalen *Musik auf Dichtung von Bacovia und Labiş* (1959, 1963, von ihm selbst als „stilistische Retorte" angesehen) schon damals in spielerischem Geist gehandelt, indem er die Modi als Mengen (die sich überschneiden, wiedervereinen, gegenseitig ergänzen können u.s.w) betrachtete. So können wir in *Mioriţa* einen Modus von 6

Tönen identifizieren, der vom Autor selbst als symmetrisch und hyperlydisch benannt wurde (5,1,1,3,1,1-1,1,1,4,1,4), ein Modus, der wie ein Leitmotiv in seinen späteren Werken zurückkehrt. Dieser ist auch in der *Musik auf Dichtung von Bacovia und Labiş* wiederzufinden (nach den *Oden an die Sonne* von Nicolae Labiş). Während die Verse von Bacovia den Komponisten zu einem neuen Modus inspirierten (4,1,3,3,1-1,1,3,1,2,1,3), der eigentlich eine ungewöhnliche Pentatonie ist, die sogar als Motto seiner Werke erscheint (siehe die 3. *Sinfonie „Bei einem Erdbeben"* oder die *Sinfonia concertante* für Cello und Orchester). Schon seit den 60er Jahren hat Vieru bedacht, dass das Gehör die Tonleiter als eine Menge im mathematischen Sinne des Wortes wahrnimmt. Auch wenn er kein Mathematiker war, hat er ein mathematisches *ad-hoc* Modell festgelegt (vergleichbar mit der Art in der z. B. die Physiker vorgehen) und hat in seinem *Buch der Modi* (mit dem Untertitel „Über die Modi, in Richtung eines Modells für das intervallische Denken in der Musik") eine individuelle Technik aufgezeigt. Später hat er feststellen können, dass amerikanische Ansätze sich in dieselbe Richtung entwickelten (siehe G. Perle, M. Babitt, A. Forte, J. Rahn u. a.). Wenn wir aber auf die repräsentativen Werke seiner frühen Periode Bezug nehmen, muss hervorgehoben werden, dass keines der Werke den außerordentlichen internationalen Erfolg des *Konzerts* für Cello (1962) erreicht hat. Nicht nur bis in die kleinsten Details ausgearbeitet, sondern auch sehr spontan im Ausdruck, entwickelt sich dieses Konzert im erhabenen Stil, ohne jedoch sich den modischen Tendenzen unterzuordnen. Das modale Paradigma ist vollständig kristallisiert, und die zeitliche Entfaltung folgt der Fibonacci-Reihe, die der Autor seinerzeit offensichtlich gut beherrschte.

Wenn wir die Analyse des Œuvres Enescus insgesamt aus der Perspektive folkloristischer Transfiguration betrachten, hatte diese auch auf der Ebene des Tonsatzes eine stimulierende Auswirkung.

So hat zum Beispiel Ştefan Niculescu die Heterophonie als kompositorische Technik entdeckt, vor allem im Werk Enescus, welches er während einer Zeitspanne von mehr als zehn Jahren erforscht hat. Die Definition derselben könnte folgendermaßen kurz zusammengefasst werden: Mehrere Klangquellen gehen ganz selbstständig voran, um von Zeit zu Zeit zu einem Unisono im selben Klang zusammenzufließen; es folgt wieder eine Trennung, ähnlich einer Art klanghaftem Delta, um anschließend abermals im selben Laut zusammenzuschmelzen, usw. Dieses Pulsieren zwischen den vielfältigen Quellen und dessen Vereinigung in eine einzige, d. h. die Pulsation zwischen dem Unisono und dem klangvollen Delta ist sozusagen eine der Möglichkeiten der Heterophonie. Im Rahmen seines eigenen Schaffens waren die ersten Ergebnisse schon 1964 zu sehen, mit der 3. Kantate *Răscrucea* [*Die Kreuzung*], in der eine bedeutende stilistische Wende erfolgt: Der totale Serialismus wird beiseite gelassen und eine postserielle Phase bahnt sich an. Zum ersten Mal erscheint nun in einer Form, die bewusster gestaltet ist als in der 1. *Kantate*, die Heterophonie mit klaren Umrissen (der vierte Teil trägt sogar den Namen *Heterophonie*).

Da jede Art von Komponieren seine eigenen Erscheinungsformen notwendig macht, war Ştefan Niculescu stets bemüht, dieser neuen, assimilierten heterophonen Schreibweise eine geeignete Form zu verleihen. Wir werden auf eines seiner Konzepte, Ende der 1970er Jahre vorgelegt, aufmerksam machen, das den *Sincronii* [*Synchronien*] zu Grunde liegt. Diese Heterophonie, die am Ende der 3. Kantate *Răscrucea* [*Die Kreuzung*], formuliert wird, wurde hier in einer spezifischen Art und Weise entwickelt, vom Autor „Synchronie" genannt: eine andere Facette, eine andere Erscheinungsform der Heterophonie. Die Idee, mehrere Varianten einer Melodie übereinander zu legen, die von verschiedenen oder ähnlichen Instrumenten gespielt werden (in *Ison II* etwa vier Flöten), ist eine Idee, die auch in den *Synchronien* aufgenommen wird, mit dem Unterschied, dass in diesem Fall die Dinge in einer bestimmten zeitlichen Entwicklung erfolgen: Die Instrumente spielen denselben musikalischen Stoff, obschon es kleine Varianten für jedes einzelne Instrument gibt und sie frei, in einer quasi-improvisatorischen Art, spielen, um sich danach allmählich bis zu einem Unisono zu synchronisieren, dann aber wieder zu trennen, bis sie die ursprüngliche Lage wiedererreichen.

Die Interferenz zwischen der rein kompositorischen Geste und der analytischen Vorgangsweise in Enescus Partituren kann bei vielen Komponisten aus dieser Generation identifiziert werden. Das letzte Beispiel, das ich hier vorführen möchte, ist Tiberiu Olah (mein Professor für Komposition, in dessen „Laboratorium" ich 1984 die Chance hatte, bei der Entstehung seiner musikalischen und theoretischen Werke anwesend zu sein).

Die Kompositionstechnik, die ihm die Anwendung einer kargen Ausdrucksweise von nur ein paar Noten ermöglicht, tritt schon in seinen frühen Werken von 1956 auf, und ich beziehe mich auf die vier Noten und deren Transpositionen im zweiten Teil seiner *Kantate* für zwei Flöten, Streichinstrumente und Perkussion, basierend auf alten tschango-Themen. In der Zeitschrift *Muzica* hat der Autor Studien über Enescus Polyheterophonie veröffentlicht, die er als eine „neue Methode für die Organisierung des Klangstoffes" interpretierte. Daraus folgt, dass Enescus kompositorische Technik auf einer „[…] neuen Vision der Heterophonie, ein Bereich, der in der europäischen Musik nur wenig bekannt, oder besser gesagt, wenig erforscht wurde, beruht". Auf dieser Basis gründet die gesamte Harmonie der *Vox Maris*-Partitur, d. h. die vertikale Konstruktion des Werkes beginnt schon mit den ersten Noten, in einer den Ästen eines Baumes vergleichbaren Art, die aus dem Stamm in verschiedenen Richtungen wachsen und die Bäume zu einem Wald werden lassen. Diese heterophone Konstruktion von Enescu ist im gleichen Maße analysierbar – infolge Tiberiu Olahs Darlegung – wie auch die konsequent dodekaphone Konstruktion von Webern.

In den *Armonii IV* [*Harmonien IV*, 1981], eine Huldigung an Enescu anlässlich dessen 100. Geburtstags und vom Prinzip seiner Heterophonie geleitet, beschreitet der Autor wiederum neue Wege. Die Struktur besteht aus drei Sektionen. Die erste gehört ausschließlich den Streichinstrumenten. Die zweite schließt auch die restli-

chen Instrumente des Orchesters im Diskurs ein und überschneidet sich sowohl mit den „Erinnerungen“ als auch mit einem fragmentierten Stoff der Streicher. Die dritte „zerstäubt“ das vorangehende Material bis zu den Zitaten aus der *Kammersinfonie* Enescus, genau zu den sechs Noten, die niemals transponiert werden, die aber in Olahs Partitur in ihrer ursprünglichen Reihenfolge und rhythmischen Zusammensetzung erklingen, jedoch räumlich verstreut, d. h. ins eigene harmonische System integriert. Dann legt er den Weg in die entgegengesetzte Richtung zurück, indem er diese Klangsäulen allmählich auslässt. Später hat der Komponist die Verfahrensweise solcher Schichtungen weiterentwickelt.

Hommage à Enescu

Armonii IV von Tiberiu Olah ist keine singuläre Geste der Huldigung. Man kann andere hinzuzählen: *Sincronie II* (1981) von Ştefan Niculescu – ein Stück für Orchester, welches sowohl Enescu als auch Bartók gewidmet wurde. Auf der Ebene der kompositorischen Technik, des poetischen Gedankens der Vereinigung der Gegensätze oder besser deren Synchronisierung, gewinnt das Stück Gestalt durch die Einfügung einiger kurzer Fragmente, von wenigen Tönen aus Enescus *Kammersinfonie* und aus der *Sonate* für zwei Klaviere und Schlagzeug von Bartók, die anfangs kaum hörbar, da dem eigenen Melos-Konzept des Autors assimiliert sind. Die zwei Quellen – Enescu verbunden mit dem freien Rhythmus, dem Rythmus der rumänischen volkstümlichen Doinam dem parlando-rubato, und Bartók mit dem Tanzrhythmus, dem Rhythmus der Weihnachtslieder, dem giusto-sillabico (wie ihn Bartók selber nennt) – schalten allmählich alles aus, damit sie allein bleiben und sich stufenweise synchronisieren. Dann mischen sie sich wieder mit den eigenen Melodien des Autors, um schließlich, am Ende des Stückes, das ursprüngliche Gleichgewicht des Anfangs wiederherzustellen: eine Coda, die eine Variation des entfernten Anfangs des Stückes darstellt.

Zur selben Familie gehören das *Streichquartett* Nr. 1 von Myriam Marbe, welches in organischer Weise Fragmente aus dem zweiten Teil des 2. *Streichquartetts* von Enescu, d. h. die aufgrund ihrer großen Ausdrucksstärke berühmten pizzicatos, beinhaltet. Theodor Grigoriu gibt seinem Werk in expliziter Weise, den Titel *Hommage à Enescu*.

All diese Indizien, die wir in diesen als auch in anderen Werken finden, sind Beweise der Verankerung im Modell Enescus, die wir anhand des rumänischen Lösungskonzepts der rigorosen Organisierung der Modi dargelegt haben: von einer Generation rumänischer Komponisten, die mit dem Stand des Nachdenkens über Material und Konzepte in Europa bestens vertraut waren, doch zur selben Zeit alternative Lösungen bedachten.

(Aus dem Rumänischen von Cristina Ştefănescu)

Helmut Loos

Aspekte der Enescu-Rezeption in Deutschland

Rezeptionsforschung hat seit den späten 1960er Jahren einen Paradigmenwechsel in der Literaturwissenschaft eingeleitet und auch in den anderen Geisteswissenschaften neue Perspektiven eröffnet. In der Musikwissenschaft hat die verstärkte Beschäftigung mit dem Nachleben der Komponisten bzw. ihrer Musik ein Umdenken befördert, das jedoch weniger die Vorstellung eines „impliziten Hörers" entsprechend zum „impliziten Leser" im Sinne der Rezeptionsästhetik der Konstanzer Schule zu stützen vermag, als vielmehr den historisch-kritischen Blick auf die Zeitbedingtheit historischer Komponistenbilder geschärft hat. In diesem Sinne habe ich mich bereits zweimal über das deutsche Enescu-Bild geäußert, wie es sich in deutscher Musikpublizistik und Musikwissenschaft darstellt: Wurde von George Enescu zunächst durchgängig Notiz genommen – er existierte gewissermaßen selbstverständlich als bedeutender Künstler im Bewusstsein musikinteressierter Deutscher –, so hat sich dies in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gewandelt. Der Bekanntheitsgrad Enescus hat sich verringert, gerade in übergreifenden musikwissenschaftlichen Darstellungen wird Enescu nicht oder – wie Hermann Danusers Band 7 des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* – sehr beiläufig und eher geringschätzig erwähnt. Danuser schreibt, wegen des Mangels an einem „eigenen ‚Nationalstil'" in Rumänien habe Enescu um 1900 bei einer insgesamt rückwärts gewandten Kompositionsweise verharrt: „Darum vermochte Enescu, soweit er neben seiner Tätigkeit als Violinvirtuose und -pädagoge kompositorisch hervortrat, während eines halben Jahrhunderts […] Elemente der rumänischen Volksmusik (etwa ein parlando-rubato oder eine virtuose Ornamentik) durchaus im Sinne des koloristischen Folklorismus des 19. Jahrhunderts verwenden, um sich mit seinen im ganzen eklektischen Kompositionen den Ruf des ersten Repräsentanten eines rumänischen Nationalstils zu sichern."[1]

Hier haben sich Wertkategorien verändert. Mitte der 1920er Jahre hat sich Hellmut Kellermann in *Die Musik* über die Musikpflege in Groß-Rumänien wie folgt geäußert: „Seit dem starken Anschwellen des Nationalbewußtseins infolge der Gründung Groß-Rumäniens und der damit vollzogenen Einigung aller rumänischen Stämme bilden sie [die Volkslieder] jedoch mehr und mehr Gemeingut des ganzen

1 Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 7), Laaber 1984, S. 58.

Volkes. Viel hat dazu die systematische Sammlung und Bearbeitung durch hervorragende rumänische Musiker beigetragen. Hier ist besonders zu nennen Rumäniens größter Geiger Enescu, ein auch als Komponist und Dirigent bedeutender Musiker".[2]

Damit wird offenbar, dass die Rolle des Komponisten im Hinblick auf den Nationalstaat die Grundlage des Urteils darstellt. Sie hat sich in Deutschland durch den Zweiten Weltkrieg grundlegend gewandelt. Die charakterisierenden Bezeichnungen, die Danuser verwendet, sind im Zusammenhang seiner Darstellung der Musik des 20. Jahrhunderts eindeutig negativ konnotiert: Einen „koloristischen Folklorismus des 19. Jahrhunderts" kann der Leser nur als Anachronismus deuten und die „eklektischen Kompositionen" als Zeichen künstlerischen Unvermögens identifizieren. Demgegenüber beruht Kellermanns Anerkennung Enescus als eines bedeutenden Musikers auf der Rolle des Komponisten als Einiger verschiedener Stämme zu einem Volk durch künstlerische Überhöhung des Volkslieds. Dies ist ein Stereotyp der Komponistenpersönlichkeit, das auf Herder und seine Rezeption im bürgerlichen Nationalstaat zurückgeht. Es schreibt dem Komponisten eine staatstragende Rolle und damit eine führende Stellung in der Gesellschaft zu, wie sie in Denkmälern und Büsten häufig dokumentiert worden ist. Inwieweit diese Charakterisierung historisch mit sachlichen Belegen gestützt werden kann, ist in jedem Einzelfall zu prüfen. In Deutschland war dieses Bild nach den nationalistischen und rassistischen Exzessen des Nationalsozialismus mit Weltkrieg und Holocaust nicht nur fragwürdig, sondern unmöglich geworden: Das Thema wurde tabuisiert. Dies betraf zunächst nicht die überaus hohe Einschätzung von der Bedeutung großer Komponisten, die zunächst mit ihrer Musik als unbeschadet aus dem geistigen Missbrauch hervorgegangen zu sein schienen, wie es etwa Richard Benz schon Ende 1945 formulierte. Es betraf auch nicht die Bedeutung, die Theodor W. Adorno dem wahren Kunstwerk zuzuschreiben bereit war, das seiner Auffassung nach das Kriterium der Wahrheit zu erfüllen vermochte, es betraf ausschließlich die Begründung der Ausnahmestellung des Komponisten, die verbreitet auf dem geschichtsphilosophischen Prinzip des Fortschritts fußte, in der die nationale Funktion vollständig ausgeblendet wurde. Davon waren in Deutschland dann zwangsläufig auch Komponisten aus anderen Ländern betroffen, wenn sie – wie Enescu – anscheinend in einem allzu engen Zusammenhang mit volksbildenden Prozessen gesehen wurden.

Der Versuch, aus deutscher Sicht einmal die historische Situation nachzuvollziehen, in der und für die Enescu komponiert hat, mag an einem prägnanten Beispiel hier einmal versucht werden. Stets wird beschrieben, dass Enescus Auftreten in der europäischen Musikwelt mit einem Paukenschlag begonnen und er kometengleich

2 Hellmut Kellermann, *Musikpflege in Groß-Rumänien*, in: *Die Musik* 18, Stuttgart 1925/1926, 2. Halbjahresband, S. 674–679, hier 677. *Die Musik* hatte eine national-konservative Ausrichtung, daher ist die positive Einstellung zu nationalen Bewegungen nicht überraschend. Auf ideologiekritische Bemerkungen wird hier verzichtet, vielmehr darf diese Einstellung für weite Kreise des Musiklebens seiner Zeit als symptomatisch gelten.

einen glänzenden Start gehabt habe. Ausgangspunkt ist das Jahr 1898 mit den ersten Aufführungen seines *Poème Roumain.* Nach der Uraufführung im Rahmen der Colonne-Konzerte in Paris dirigierte Enescu am 1. März 1898 im repräsentativen Konzertsaal Bukarests, im Athenäum, sein Werk selbst; es war Enescus erstes Auftreten in einem rumänischen Konzertsaal und sein Debüt als Dirigent. Das *Poème Roumain*, seine erste mit Opuszahl versehene Komposition, bildete den krönenden Abschluss des Konzerts, zuvor hatte Enescu Werke von Grieg (*Ouvertüre*), Beethoven (2. *Sinfonie*), Wagner (*Trauermarsch* aus *Siegfried*) und Bach (F-Dur *Toccata* für Orgel, orchestriert) auf das Programm gesetzt. Das rumänische Königspaar, Carol I. und Elisabeth (Dichterpseudonym: Carmen Sylva), wohnte der Aufführung bei und teilte die allgemeine Begeisterung für den jungen rumänischen Künstler in vollem Umfang. Hier in Deutschland sollte vielleicht erläutert werden, dass Carol I. aus dem Herrschergeschlecht der Hohenzollern stammte, und zwar aus der schwäbischen Linie Hohenzollern-Sigmaringen. 1866 war er durch Volksabstimmung zum König Rumäniens gewählt worden und hatte Rumänien im russisch-türkischen Krieg 1877/78 als Befehlshaber der vereinigten rumänischen und russischen Armee die vollständige Unabhängigkeit erkämpft. Durch Reformen modernisierte er sein Land. (2006 hat er in einem populären Fernsehwettbewerb um den „größten Rumänen" den zweiten Platz hinter dem Nationaldichter Eminescu belegt.) Nach dem Konzert 1898 war Enescu der erklärte Liebling des Königpaars, er war ständiger Gast bei Hofe und hatte ein eigenes Appartement in der prachtvollen Sommerresidenz von Sinaia. Carmen Sylva erklärte ihn zu ihrem geistigen Adoptivsohn, Enescu vertonte mehrere Texte der Königin. Es lohnt sich, Enescus kompositorisches Erfolgsstück, das Opus 1, einmal näher zu betrachten.

Das *Poème Roumain* trägt den Untertitel *Suite Symphonique* und besteht aus zwei Teilen, die sich wieder in mehrere Unterabschnitte gliedern lassen, wie es die Bezeichnung „Suite" erwarten lässt. Das Adjektiv „symphonisch" weist gleichzeitig auf einen inneren Zusammenhang hin, der sich durch ein Programm ergibt, das in ausführlichen Überschriften unmissverständlich ausgeführt wird. Es genügt, diese Hinweise aus der Partitur herauszulösen und zusammenzustellen, um das Programm zu verstehen:[3]

Anfang (S. 1):	Première Partie. Un soir d'été, la veille d'une fête; on entend par moments les cloches et les chants des prêtres. (Erster Teil. Sommerabend, Vorabend eines Fests; man hört für Augenblicke die Glocken und den Gesang der Betenden.)
Nach Ziffer 9 (S. 22):	Il se fait nuit. (Es wird Nacht.)

3 George Enescu (1881–1955), *Poème Roumain. Suite Symphonique* op. 1, Enoch & Co., Paris 1899. Plattennummer E. & C. 3638. Die Orchesterpartitur aus der Stadtbibliothek Leipzig, die ich benutzt habe, ist ein Widmungsexemplar, das George Enescu in Paris im Mai 1901 Arthur Nikisch mit enthusiastischer Begeisterung überreicht hat.

Ziffer 10 (S. 24):	La nuit est venue. Claire de lune. On entend au loin les flûtes des bergers. (Die Nacht ist gekommen. Mondlicht. Man hört von fern die Flöten der Hirten.)
Ziffer 20 (S. 46):	Deuxième Partie. La lune se voile de nuages, le tonnerre gronde, l'orage éclate. (Zweiter Teil. Der Mond wird von Wolken verschleiert, die Donner grollen, das Gewitter bricht aus.)
Ziffer 36 (S. 76):	L'orage se calme; réveil du matin; chant du coq; les cloches sonnent pour annoncer la fête. (Das Gewitter beruhigt sich; Erwachen des Morgens; Hahnenschrei; die Glocken kündigen das Fest an.)
Ziffer 38 (S. 80):	Le jour est venu. Rassemblement du peuple. (Der Tag ist gekommen. Versammlung der Leute.)
Ziffer 41 (S. 90):	La danse commence. (Der Tanz beginnt.)

Von der Idylle (Sommerabend) über Ausbrüche von Gewalt (Gewitter) zur glücklichen Lösung (Feier) spannt sich musikalisch der Bogen, es ist nur geringfügig modifiziert das symphonische Programm Beethovens „per aspera ad astra". Der Tanz und damit die Feier ist ebenfalls in mehrere Teile gegliedert:

Ziffer 41 (S. 90):	Presto, 2/4 Takt (Tanz mit Quart/Terz-Figur)
Ziffer 45 (S. 97):	Moderato, 6/8 Takt, Hora Boierească (Rundtanz der Alten)
Ziffer 47 (S. 100):	Allegretto, 2/4 Takt, Hora Şapte Scărì (Rundtanz der sieben Treppen)
Ziffer 63 (S. 131):	Hymne National Roumain. (Rumänische Nationalhymne.)

In einer kleinen Anmerkung (Ziffer 41, S. 90) hat Enescu angemerkt: „Ce final est exclusivement composé sur des thèmes nationaux Roumains." (Dieses Finale ist ausschließlich auf nationale rumänische Themen komponiert.) „Hora" werden die allgemein bekannten und beliebten Rundtänze im alten Königreich (Moldau und Walachei) genannt, sie waren seit dem 18. Jahrhundert bekannt (erste Erwähnungen von Dimitrie Cantemir in *Descriptio Moldaviae*) und existieren in vielen verschiedenen Varianten, je nach Herkunft aus dem Gebirge (munteni) oder aus dem Flachland (cojani). Während die „Hora Boierească" wahrscheinlich volksmusikalischen Ursprungs ist, wurde die „Hora şapte scări" von dem berühmten „Lăutar" (Zigeunerkapellenleiter) Cristache Ciolac komponiert.[4] Die Tänze lässt Enescu mehrfach in immer kürzeren Distanzen wechseln, so dass der Eindruck eines bunten Treibens entsteht, wie er ein großes Fest kennzeichnet. Die Nationalhymne Altrumäniens ist

4 Zahlreiche Hinweise in diesem Abschnitt verdanke ich der freundlichen Hilfe von Ferenc László, dem dafür herzlich gedankt sei.

ein Werk des ungarndeutschen Militärkapellmeisters Eduard Hübsch,[5] sie bildet als Apotheose den Schluss des Werkes.

Ziffer 41 (S. 90):	Presto, 2/4 Takt
Ziffer 45 (S. 97):	Moderato, 6/8 Takt
Ziffer 47 (S. 100):	Allegretto, 2/4 Takt
Ziffer 48 (S. 103):	Moderato, 6/8 Takt
Ziffer 50 (S. 108):	Presto, 2/4 Takt
Ziffer 55 (S. 115):	Adagio, c Takt (Doïna)
Ziffer 56 (S. 116):	Presto, 2/4 Takt
Ziffer 58 (S. 118):	Moderato, 6/8 Takt
Ziffer 59 (S. 121):	Allegretto, 2/4 Takt
Ziffer 60 (S. 123):	Moderato, 6/8 Takt
Ziffer 62 (S. 128):	Presto, 2/4 Takt
Ziffer 63 (S. 131):	Maestoso, c Takt (HYMNE NATIONAL ROUMAIN)

Die befreiende Feier als Schlussteil der sinfonischen Suite ist ganz offensichtlich ein Nationalfest, und diese bereits im Titel *Poème Roumain* festgelegte Bestimmung wird auch schon im ersten Teil unmissverständlich artikuliert. Sind die Glocken mit ihrer Sekund/Terzmelodik (C – B – G bzw. Es – Des – B) in ihrer regionalen Zuordnung noch relativ unspezifisch, so ist bereits der Gesang der Betenden mit der Tonfolge G – Fis – Es – D – C folkloristisch gefärbt, und vollends die Flöten der Hirten in der Nacht sind eindeutig als rumänische Folklore auszumachen: den Höhepunkt oder besser die stärkste Intensivierung erfährt dieser Abschnitt in der Intonation einer „(Doina) poco rubato“ (Ziffer 14, S. 35), die von der Soloflöte vorgetragen wird. Enescu scheint hier wirklich die einstimmige instrumentale Hirtendoïna des Karpatengebiets zu beschwören, denn die Soloflöte verwendet einen eigenen Modus (Fis – G – Ais – H – Cis – D – Eis – Fis) und wird nur von einem völlig zurückgenommenen Klangschleier der Violinen hinterlegt, der den freien Vortrag der ländlichen Weise (rubato) in keiner Weise beeinflusst. Die Doina wird im zweiten Teil des Stücks mitten in der burlesken Tanzszene des Nationalfests noch einmal als Reminiszenz aufgegriffen. Insgesamt ist auch die Instrumentation in dem Nachtgemälde des ersten Teils beachtenswert. Es werden zwei Harfen klanglich kunstvoll ineinander verwoben, die Holzblasinstrumente ausgehend von Oboe und Englischhorn in verschiedenen Kombinationen als Melodieinstrumente verwendet, dazu eine Solovioline und vielfältige Streicherklänge bis zu

5 Eduard Hübsch (1825-1894) erhielt seine musikalische Ausbildung in Prag, später war er in Hamburg und Wien tätig, 1859 ließ er sich in Jassy als Musikdirektor der italienischen Oper nieder. 1861 ging er nach Bukarest als Kapellmeister der Feuerwehr und wurde 1881 Inspektor der Militärkapellen Rumäniens. Er komponierte vorwiegend Tanzstücke. 1861 schrieb er einen *Marş triumfal*. 1884 wurde dieses Stück mit einem Text des bedeutenden Nationaldichters Vasile Alecsandri versehen und als *Imn Regal* (!) zur Nationalhymne der Rumänen. (Freundlicher Hinweis von Ferenc László.)

fünffach geteilten Bratschen und zwei Solocelli – eins mit Scordatura (C auf H heruntergestimmt) – eingesetzt. An anderen Stellen setzt Enescu einen Männnerchor ausschließlich mit Vokalisen ein, er lässt nicht etwa die Nationalhymne singen. Sollte das Männerchorwesen in Rumänien eine ähnliche Funktion wie in den deutschsprachigen Ländern gehabt haben, so wäre eine Institution an der Ausführung des Werkes beteiligt gewesen, die sich als Vorkämpfer des Nationalstaats besonders hervorgetan hatte.

Obgleich das Werk durch mehrere musikalische Bezüge thematisch verschränkt wird – auch das erste Thema taucht am Beginn des zweiten Teils kurz wieder auf –, ist doch die Bezeichnung „Suite“ ganz zutreffend gewählt, denn eine symphonische Entwicklung findet nicht statt. Daran ändert auch eine musikalische Elementarfigur nichts, die vielfach im gesamten Werk anzutreffen ist: die Sekund-/Terz-Figur im Rahmen des Quartintervalls. Geradezu plakativ wird sie im Glockenmotiv vorgetragen, bestimmt aber auch schon das zugehörige Anfangsthema und ist immer wieder anzutreffen bis hin zum Hahnenschrei und zum „Presto“-Tanz. Doch sollten Bezüge hier nicht gewaltsam herbeigezogen werden, handelt es sich doch um ein gerade in Volksmusik so geläufiges Element, dass eine Überinterpretation leicht wäre. Vielmehr erscheint es gerade ein Kunstgriff Enescus zu sein, diese Elementarfigur in einem höchsten Ansprüchen genügenden Orchestersatz als Zeichen nationaler Volksverbundenheit kunstvoll zu verarbeiten.

Dabei verweist die Gattungsbezeichnung „Suite“ nicht auf archaisierende Tendenzen wie etwa bei den *Mozartiana* von Piotr Iljitsch Tschaikowsky, der *Suite archique* von Camille Saint-Saëns oder *Fra Holbergs Tid* von Edvard Grieg, auch nicht auf die beliebten Schauspiel- oder Ballettsuiten, sondern auf eine Reihe orchestraler Charakterstücke, wie sie Joachim Raff mit der *Italienischen Suite*, der *Suite in ungarischer Weise* oder der *Thüringischen Suite* geschrieben hat und wie wir sie in Frankreich bei Camille Saint-Saëns mit der *Suite algérienne* finden. Knüpft Enescu mit den koloristischen Elementen an diese im 19. Jahrhundert nicht sehr verbreitete Tradition an, so verweisen die programmatischen Elemente seines *Poëme Roumain* auf den gattungsgeschichtlichen Hintergrund der Symphonischen Dichtung in der Nachfolge Franz Liszts, wie sie in Deutschland über Joachim Raff, Felix Draeseke und Hugo Wolf bis Richard Strauss reicht, in Frankreich über Camille Saint-Saëns, Vincent d’Indy und César Franck bis Claude Debussy, in Russland über Modest Mussorgsky und Piotr Iljitsch Tschaikowsky bis Nikolai Rimskij-Korsakow, in Böhmen von Bedřich Smetana und Antonin Dvořák bis Zdenek Fibich. Mehr als die Sinfonie, wo nationale Programmsinfonien zu den Ausnahmen gehören, ist die Symphonische Dichtung mit den bürgerlichen Nationalbewegungen des 19. Jahrhunderts verbunden. Der bekannteste Fall ist sicher Bedřich Smetana und sein *Má Vlast*, hier werden Melodien mit nationaler Konnotation wie der Hussitenchoral („Die wir Gottesstreiter sind“) musikalisch verarbeitet; und auch Tänze haben in Smetanas Werken allgemein eine besondere nationale Bedeutung.

Vorgegebene, bekannte Melodien haben seit jeher Musikern dazu gedient, Huldigungskompositionen zu verfassen. So wie in der Renaissance Werke durch die Solmisation „Hercules Dux Ferrariae“ oder den Choral „Ecce sacerdos magnus“ als cantus firmus mächtigen Gönnern gewidmet wurden, so geschah es noch im 19. Jahrhundert etwa mit der von Joseph Haydn komponierten österreichischen Kaiserhymne, obgleich ein großer Teil der bürgerlichen Gesellschaft solche Fürstenhuldigungen streng ablehnte. Als Clara Schumann anlässlich ihrer triumphalen Konzerte 1838 in Wien vom Hofe zur Kammervirtuosin ernannt worden war, bedankte sie sich dafür mit einem Klavierwerk *Souvenir de Vienne* op. 9, einem Impromptu, das im gleichen Jahr bei Diabelli gedruckt wurde und die österreichische Kaiserhymne verarbeitet. Simon Sechter (1788–1867), heute meist als Kontrapunktlehrer in Erinnerung, war Mitglied der Hofkapelle und Hoforganist, als solcher komponierte er u. a. *Variationen über „Gott erhalte Franz den Kaiser“* für Orgel. Besondere Gelegenheiten forderten derartige Huldigungen geradezu heraus, eine solche bot im Jahre 1854 die Hochzeit von Kaiser Franz Josef mit der bayrischen Prinzessin Elisabeth (Sissi). Ein junger böhmischer Untertan des Kaisers verfasste aus diesem Anlass eine Festsinfonie, in die er fünfmal die Kaiserhymne einflocht, dezent im ersten Satz, dreimal ganz zurückhaltend im zweiten Satz und schließlich am Ende der Sinfonie als Apotheose. Der Komponist war niemand anders als Bedřich Smetana in seiner Zeit als aufstrebender Musiker, als er sich noch nicht den „Jungtschechen“ angeschlossen hatte.

Doch bleiben solche offenen Demonstrationen Ausnahmen, daneben gab es versteckte Anspielungen, wie etwa Robert Schumann die Marseillaise in seinem Lied *Die beiden Grenadiere* zitiert. Solche musikalischen Bezugnahmen waren wohl auch deshalb selten und schwierig, weil offizielle Nationalhymnen im 19. Jahrhundert eine neue Erscheinung darstellten und die Bedeutungen bestimmter Melodien durchaus wechseln konnten. Die Melodie von Haydns Kaiserhymne wurde 1841 von August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798–1874) mit einer Kontrafaktur unterlegt und als „Lied der Deutschen“ im Laufe der nächsten Jahrzehnte zu einem der beliebtesten „vaterländischen Lieder“. 1871 erreichte es eine breitere Volkstümlichkeit, erst 1922 wurde es zur deutschen Nationalhymne erklärt. Trotzdem war die Melodie zumindest im Habsburgischen Raum weiter als Kaiserhymne verbreitet, so dass sie im Jahre 1896 zur Jahrtausendfeier der ungarischen Landnahme dem Altersgenossen Enescus, Béla Bartók, in seinem op. 1, der Symphonischen Dichtung *Kossuth*, in nationaler Bedeutung dienlich sein konnte: allerdings nicht im Sinne einer Apotheose, sondern als musikalisches Kennzeichen des bösen Feindes, den es im Freiheitskampf der Ungarn zu überwinden galt. Zweimal taucht die Melodie im Kampfgetümmel des dramatischen Mittelteils in durchaus negativer instrumentaler Einkleidung auf.

Enescu hat sein *Poème Roumain* dem rumänischen König Carol I. gewidmet: „Respectueux hommage à Sa Majesté la Reine de Roumanie.“ Die Szenerie im Athenäum zu Bukarest 1898 lässt sich gut nachempfinden, zur Hymne musste sich das gesamte Publikum voller Begeisterung vom Platz erheben, anschließend in Jubel

ausbrechen und dem Königspaar als Repräsentanten des Staats huldigen. Carol musste mitgerissen sein, denn die Darbietung der Hymne unterscheidet sich in nichts von der Art und Weise, wie zur gleichen Zeit etwa die Hymne auf die englische Königin *„God save the Queen"* und den deutschen Kaiser *„Heil dir im Siegerkranz"* (gleiche Melodie) dargeboten wurden, und Carol war ein ehemaliger preußischer Offizier. Bei aller Eigenheit der einheimischen Folklore treffen sich hier die europäischen Nationalstaaten in einem gemeinsamen Verständnis.

Enescus Komposition steht also in einer längeren Tradition, in die bereits Carl Maria von Weber mit seiner *Jubel-Ouvertüre* unter Verarbeitung von „Heil Dir im Siegerkranz" und Richard Wagner mit seinen Ouvertüren *Polonia* und *Rule Britannia* mit Nationalhymne bzw. völkischem Lied hineingehören. Und die Tradition ist nicht mit Enescu beendet. Die polnische Nationalhymne wird sowohl in Ignacy Jan Paderewskis *Sinfonie* in h-Moll *„Polonia"* (1903–1908) als auch in Edward Elgars *Sinfonischem Präludium „Polonia"* (1915) verarbeitet. Einen Höhepunkt aber bildet sicherlich die *Vaterländische Ouvertüre* von Max Reger (1914/15),[6] in der nicht weniger als vier bekannte Lieder nationalen Charakters verarbeitet und zum Schluss kontrapunktisch raffiniert verarbeitet werden: das „Lied der Deutschen", „Nun danket alle Gott", „Es braust ein Ruf wie Donnerhall" und „Ich hab mich ergeben". Es erscheint mir wie ein passendes Bild der Situation zu Beginn des Ersten Weltkriegs, wie die nationale Begeisterung insbesondere auch in Deutschland eine gewisse Hypertrophie entwickelt hat.

Nun wird man das Erstlingswerk eines Komponisten nicht überbewerten dürfen, es ist ein langer und bedeutender Weg, den Enescu bis zu seiner *Kammersinfonie* op. 33 zurücklegt. Dennoch gibt es anscheinend keine Anzeichen dafür, dass Enescu seine frühe nationale und folkloristische Phase, zu der die zwei unverwüstlichen *Rumänischen Rhapsodien* zählen, jemals verleugnet hätte. Vielmehr wird gerade von rumänischen Musikwissenschaftlern immer wieder auf die Bedeutung hingewiesen, die seine rumänischen Ursprünge gerade auch für die Freiheit seines späteren Komponierens hatten.

In der deutschsprachigen Rezeption sieht dies aktuell oft etwas anders aus. Beschränkt sich die wissenschaftliche Beschäftigung mit Enescu nahezu auf das verdienstvolle Buch von Dieter Nowka, ursprünglich eine Habilitationsschrift Weimar 1984, 1998 überarbeitet erschienen,[7] so ergibt eine gegenwärtige Bestandsaufnahme der durchaus spärlichen Zeugnisse aus der allgemeinen Musikpublizistik ein uneinheitliches, es ist wohl zu sagen recht zerrissenes Bild.[8]

---

6 Rainer Cadenbach, *Max Regers* Vaterländische Ouvertüre *op. 140 als Paradebeispiel deutscher Musik*, in: Helmut Loos und Stefan Keym (Hrsg.), *Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa*. Konferenzbericht Leipzig 2002, Leipzig 2004, S. 422–446.

7 Dieter Nowka, *George Enescu und die Entwicklung der rumänischen Musik*, Sinzheim 1998.

8 www.omm.de/cds/klassik/NAXOS-enescu-quartette.html, abgerufen am 1. September 2005.

Allgemein wird die Vernachlässigung des Komponisten in den deutschsprachigen Ländern beklagt, der nur ein „Schattendasein" zu fristen verurteilt sei. Selbst die Inszenierung des *Œdipe* an der Wiener Staatsoper 2004/2005 sei nur „mit lauer Anteilnahme zur Kenntnis genommen" worden. Als Begründung wird angegeben: „Sein schwermütiger Spätromantizismus, gespeist aus der französischen Musik-Tradition des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, hat zumindest hier in Wien noch keine Wurzeln geschlagen."[9] In einem Einführungstext zur Aufführung der *Kammersinfonie* im Konzerthaus zu Wien aus dem Jahre 1996 wird Enescu als Künstlerpersönlichkeit geradezu emphatisch gefeiert, das Werke als „die letzte Etappe einer immer gründlicher, immer besessener die einzelnen Schritte überprüfenden kompositorischen Reise" in einem leidvollen und bedrängten Leben bezeichnet.[10] Sodann wird eingehend die Kompositionstechnik des Werkes erläutert. Ganz anders geht Christoph Schlueren in seinem Porträt George Enescu vor, einer Rundfunksendung, die „‚Dor' und der ordnende Geist" betitelt ist und die beseelende Kraft der Doina als Mysterium der Musik Enescus beschwört. Ihrem Charakter gemäß bemühen sich diese Beiträge in den meisten Fällen um eine Aufwertung Enescus im deutschen Musikbetrieb. Dies fällt allerdings in manchen Fällen zweischneidig aus wie in einer CD-Besprechung der Einspielung von Enescus Streichquartette durch das Quatuor Ad Libitum im *Online Musik Magazin*, dem ersten deutschsprachigen Musikmagazin im Internet.[11] Unter dem Titel *Die Kunst, schemenhafte Klänge faszinierend scharf zu stellen* wird Enescu eine faszinierende Ausdrucksschärfe in den Streichquartetten attestiert: „In Enescus Kompositionen zeigen sich manche Parallelen zu seinem Zeitgenossen Béla Bartók: So verbindet sie nicht nur dasselbe Geburtsjahr, sondern ebenso das Bemühen, im Kontext der entstehenden randeuropäischen Nationalschulen aus der landestypischen Volksmusik heraus einen eigenen Stil moderner Kunstmusik zu begründen. Für die Weiterentwicklung der bis dahin romantisch orientierten nationalen Schule ist die Folklore schon deswegen bedeutsam, weil die rumänische Volksmusik niemals unter dem Primat funktionaler Harmonik stand. Keimzelle dieses Prozesses ist die sogenannte Bauern- und Zigeunermusik, die, stets gegenwärtig, gleichzeitig aus dem tradierten Rahmen entfremdet und in Isolation einzelner Parameter aufgelöst wird."

„Die bei Nonesuch erschienene CD ‚George Enescu' von Gidon Kremer und seiner *Kremerata Baltica* zielt schon mit dem Cover einer nebligen Herbstlandschaft auf Impressionen der Melancholie." So beginnt Monika Jäger ihre CD-Besprechung der Aufnahmen des *Octuor* op. 7 und des *Klavierquintetts* op. 29.[12] Nach einigen erläuternden Bemerkungen zur Musik resümiert sie: „Das für Enescus Musiksprache typische Kreisen um angedeutete motivische Ideen und deren zyklische, doch stets

9 www.operinwien.at/werkverz/yenescu.htm, abgerufen im September 2005.
10 www.musikmph.de/rare_music/work_introduction/a_e/enescu/1.html, abgerufen am 1. September 2005.
11 www.omm.de/cds/klassik/NAXOS-enescu-quartette.html, abgerufen am 1. September 2005.
12 www.omm.de/cds/klassik/NO-kremer-enescu.html, abgerufen am 1. September 2005.

veränderte Wiederkehr macht die Geschlossenheit bei gleichzeitigem Reichtum an Brechungen aller Parameter auch dieser Kammermusikwerke aus."

Es handelt sich hier um Texte, die keinen wissenschaftlichen Anspruch erheben. Dennoch spiegelt sich in ihnen eine auf deutsche musikwissenschaftliche Methodik zurückgehende Tendenz wider, strukturelle Aspekte im analytischen Zugriff bevorzugt zu thematisieren und als maßgebendes Wertkriterium zu behandeln. In der Wissenschaft werden immer wieder unterschiedliche Herangehensweisen auf ein und dasselbe Werk angewandt, und gerade dies ist ein deutlicher Indikator dafür, dass es nicht die eine, allgemein verbindliche Vorgehensweise gibt, dass vielmehr mit der Analyse von Musik immer schon eine bestimmte Voreinstellung verbunden ist, die sich aus der Fragestellung ableitet, von der die Analyse ausgeht, und die letztlich von einer persönlich zu verantwortenden Musikanschauung bestimmt ist. Umso wichtiger ist es, sich über die Fragestellung jeder Analyse im Klaren zu sein, sie nicht etwa als Selbstzweck zu betrachten. Nicht immer scheint dies deutlich herausgearbeitet zu sein, denn unter der Prämisse absoluter Musik bedarf die Analyse keiner näheren Rechtfertigung, vielmehr gilt sie hier als einzig adäquates Mittel der Beschäftigung mit dem Kunstwerk, ja als wesentlicher Bestandteil des Sachurteils und als Grundlage jeden Werturteils.[13] Dieser intrinsische Ansatz, interne Sinnzusammenhänge zu verstehen, richtet sich auf kompositionstechnische Fragen, auf den strukturellen Aspekt. Allerdings ist nicht zu übersehen, dass ihm eine Vorentscheidung vorausgeht, die nicht unproblematisch ist: seine Anwendbarkeit ausschließlich auf Kunstwerke im emphatischen Sinne der romantischen Musikanschauung. Ist schon diese Entscheidung gerade in ihrer Zuspitzung auf kompositorische Struktur problematisch, so verstärkt sich dies angesichts der Abgrenzungsschwierigkeiten, die Analytiker oftmals bei der Frage haben, inwieweit die festgestellten Gestaltungsmerkmale vom Komponisten intendiert oder nachträglich aus dem Werk herausgelesen bzw. ihm zugeschrieben worden sind. Hier keine deutliche Unterscheidung vorzunehmen, widerspricht wissenschaftlichem Selbstverständnis. So selbstverständlich nachträglich überhöhende Interpretationen rezeptionsgeschichtlich zum Gegenstand selbst gehören, so säuberlich muss sich der Wissenschaftler von solcher Apologie freihalten, da sie nicht der Erhellung, nicht kritischer Erkenntnis, sondern einer Überhöhung und Sakralisierung des Kunstwerks dient. In affirmativer Weise hat sich ein großer Teil der modernen Musikwissenschaft seit ihren Anfängen im 19. Jahrhundert in den Dienst einer bürgerlich-liberalen Staatsauffassung gestellt, die Musik gewissermaßen als staatlich sanktionierte Kunstreligion ihrem Selbstverständnis einverleibt hat. Musikwissenschaftler übernahmen dabei gerne die Rolle der Gralshüter oder Dogmatiker, viele kulturkritische Bemerkungen – nur scheinbar am Rande – unterstreichen dies bis heute nachdrücklich. Es ist kein Zufall, dieses Thema im Zusammenhang mit George Enescu anzusprechen, denn er war von dieser Denkweise betroffen.

13 Carl Dahlhaus, *Analyse und Werturteil* (= *Musikpädagogik* 8), Mainz 1970.

Maria Cristina Bostan

George Enescu – in the light of recent documents

In 1986 George Manoliu published the book entitled *George Enescu – poet şi gânditor al viori* [*George Enescu – poet and thinker of the art of violin*] (Editura Muzicală, Bucharest), a bilingual edition, celebrating 105 years since the birth of George Enescu. After 1990 and until present time, a series of documents have been written, documents which enlighten less-known areas of his personality, among the events which he has partaken. I will refer in the following to five books edited from 1990 until 2004: Alexander Cosmovici, *George Enescu în lumea muzicii şi în familie* [*George Enescu in the world of music and family*] (Editura Muzicală – Bucharest, 1990); Ilie Kogălniceanu, *Destăinuiri despre George Enescu* [*Unveilings about George Enescu*] (Editura Minerva & Editura R.A.I. – Bucharest, 1996); Valeriu Râpeanu, *Enescu – Contribuţii documentare, reconstituiri, interpretări*, [*Enescu – documents, reconstructions, interpretations*] (Casa de editură PRO, WO 1998); Viorel Cosma, *Eseuri, exegeze şi documente enesciene* [*Essays, exegesis and documents about Enescu*], (Editura Libra – Bucharest, 2001) and Titu-Marius I. Băjenescu, *O viaţă închinată muzicii: George Enescu* [*A life devoted to Music: George Enescu*], (Editura Pontfix/România; Pont, Hungary, 2004).

1. Introduction and objectives

Alexander Cosmovici has written in the foreword of his book *George Enescu in the world of music and family*: "This book is the result of a bond of friendship between the author and George Enescu, his memories over a period of 40 years, from childhood until maturity (1906–1946), the date on which George Enescu left the country, in September 1946". The author reveals the core of Enescu's musical and aesthetic thinking. This book also reveals Enescu's interest in setting the foundation for a Romanian School of Composition which could be appreciated world-wide. The novelty and originality of these confessions are represented by the biographical events which the composer related to the author.

A cousin from the mother's side, Alexander Cosmovici begins his memories in 1985, thirty years after the composer's death, in Paris, his second homeland. The book is written as a continuous memoir, dealing with the events chronologically, starting with the foreword. It is evident that George Enescu spent his time exclu-

sively dedicated to his music and artistic work, as there is a complete lack of autobiographical writings.

Thirty years after the composer's death the author asks himself if knowledge of new data about the great composer's life, family and activity would be of interest. "Surely", relates Cosmovici, "this new representation of George Enescu, in which I try to evoke our great composer's figure from a more intimate, familiar point of view, has the characteristics of a biographical study. Besides personal memories, parents' stories, I have used, anecdotes from my brothers and from George Enescu's relatives, drawn directly from his own reminiscences. As a main source of his daily activities in that period the daily journal kept during the 1st World War, between 1916 and 1919, whilst Enescu was living in Iaşi, proved to be of real help. Also, his numerous writings throughout his lifetime, between 1920 and 1946, in Paris as well as in the countryside". The writing reveal bădia Jorj's – as the author referred to Enescu – tight bonds with his family members.

The 2nd part of the book is entitled *George Enescu in Iaşi* and relates to the 1916–1919 period, when Enescu lived in the city of Iaşi. With the skill of a story-teller, Alexander Cosmovici recalls the old city of Iaşi in the time of war, and also the strong bond between his family and Enescu.

The book bears vivid witness to events that took place during those years. The text which follows is hard to follow, but only because of the huge number of historical, cultural, scientific and also family-related events. Even in those years George Enescu was very keen on his relationship with Maria Cantacuzino, "they met in 1907 in Sinaia". In 1917, it was established that after the War, Enescu would legalize their relationship, preparing the wedding between him and the princess. During the Iaşi stay, prof Leon Cosmovici himself attended to the Cantacuzino family's needs.

During this period, the young Enescu had met the young violin teacher Constantin Nottara (the son of the renowned actor from the National Theatre in Bucharest). The stories of events in the 'family and the objective historical events include concerts underwent by Enescu in that period for sustaining hospitals and the soldiers' morals. There is evidence of Enescu's… uncertainty regarding the venues of his recitals dedicated exclusively to the wounded soldiers… The book has many photographs of Enescu's family, himself alongside Maria Cantacuzino, important figures of Romanian culture and of his parents' house.

The 3rd part, *On foreign lands*, discusses the author's early school days in Paris. "Among those urged by George Enescu to study music in Paris was I, the youngest of Moldavia's Iaşi". Then it paints a portrait of the familiar relationship between the author and Enescu, during his studies abroad.

An entire development presents Enescu in his foremost responsibility regarding his 'family' (especially after his father's death). Once again, biographical data provides

details of Enescu's concerts in Paris. Reporting Romanian musical soirees highlighted composer Stan Golestan ("who was a Parisian journalist").

Part 4 is entitled *Glory and turmoil*. The author completed his studies and with that his stay in Paris. This is the moment when Alexander Cosmovici finds George Enescu orchestrating *Œdipe*. "It was 1927 and he was getting ready to go back to the USA for his winter stage concerts, which he interrupted only for a year". We discover the sense of responsibility George Enescu had as the head of a family. The compilation of musical events, of considerations by Enescu himself on his condition as a musician travelling the entire world amongst other successes of close relatives are depicted in a precise and familiar fashion.

At the end of the book – *Reconsideration* – the spotlight is on Enescu's ultrasensitive side. "When leaving the country, George Enescu asked me, Mihail Jora and others so be informed, amongst others, of the musical activity. Concerning Enescu's severe health problems, those back home discovered the truth too late, although he did try, as it was later mentioned, to write letters back home, but his health prevented him from doing so …"

"… You came from nowhere and just in time, as the other one, as Mihai Eminescu, who came from nowhere, just like a spring of live water in a dry desert. You made the Romanian language sing, you made Romanian song speak! May you be welcome in our home!" This is how writer Păstorel Teodoreanu ended his speech on Enescu's 1931 anniversary, unveiling the composer's bust at the Music Conservatory in Iaşi.

Cosmovici's book contains Annexes with different documents: Memories of Romeo Drăghici, Donation act, The Personality of Musical Creators ("after Enescu's dictation at *Tețcani, in the summer of 1929"), those instruments of George Enescu which stayed in the country, the academic and honorary titles awarded to George Enescu, George Enescu's tour in the country and abroad, George Enescu in the world of music and family, texts of the illustrations, photos and table of contents.

2. References and discussions

The second book, written by *Ilie Kogălniceanu – Unveilings about George Enescu* contains the following headings:

Instead of introduction
Description of George Enescu's personality
"La belle époque" 1900

Unveilings by Ilie Kogălniceanu (Editura Minerva & Editura R.A.I.- Bucharest, 1996) takes place from the moment of *Instead of introduction*, in which the author speaks of his own memories linking to George Enescu, because of the privilege of being around the great maestro for many years, memories dating back to the

author's childhood. Ilie Kogălniceanu confesses that he doesn't think of himself as George Enescu's biographer, considering that this book might appeal to music lovers everywhere without any specialist knowledge (besides the familiarity with the musical world and an instrument).

The author starts with his own first musical experience, at the age of 6, studying violin with his mother as teacher – she was a student of Karl Flesch and George Enescu. "I read a lot of papers written by George Enescu: interviews, musical chronicles, articles evoking his life, his opera and his outstanding career – a career without equal: composer, conductor, pianist, violinist, professor. I look with admiration at my library's shelves, containing books about him. Faced with the thousands of pages I feel uncertain and shy. But I try to persevere" (pg. 7).

All the parts of this confession were written in a manner which emphasized his natural artistic sense. It is also very interesting how the author develops an unromanticised presentation of each section of the book. Of great realism is the part that represents Maruca Cantacuzino – Enescu's figure and the whole inner battle that Enescu underwent, accepting a quality which diminished his artistic and human dignity. All of Ilie Kogălniceanu's book's sections are rigorously documented, but that doesn't make the reading less interesting.

A special section is dedicated to the *Luminiş* villa in Sinaia and to the events related to Enescu's stay there. All the data regarding the choice of location and the project of this genuine home for the soul as imagined by the composer are being lucidly followed by the author. We discover details of personal events (Maruca's illness between 1937 and 1938 and the use of non-use of the villa's rooms by Enescu).

Two events tie up with the return of Enescu to the *Luminiş* villa: the translation of Edmond Fleg's libretto for *Œdipe* from French into Romanian and the composer's own interpretation of his piano score. Even though Enescu had a few attempts in Bucharest or Paris, he performs his whole opera in front of a select audience, for two nights in a row at the *Luminiş* villa. "I do not claim to have had understood this impressive musical moment, but I got the memory of a feeling, of a sensation which remained with me over the years: I witnessed something unique, something fabulous. Enescu was singing, whistling, moaning, the piano quivered under his touch".

About Enescu's Parisian locations and the testimonial documents (which underline the strong bong between the author's mother, Nineta Duca-Kogălniceanu and George and Maruca Enescu and ends with numerous letters, most of them addressed to her.

The facsimiles are very precious and are located at the end of the book, before the original Addenda made from the composer's Horoscope, by Katia Mestchersky, in Paris, in 1996. Alongside a long bibliography, Ilie Kogălniceanu's book contains a wide collection of photos portraying Enescu and his family.

3. Different aspects of the biography of the composer

Valeriu Râpeanu's *Enescu – documents, reconstructions, interpretations* (Casa de Editură Pro, 1998) contains the writer's point of view and the history of Romanian culture. The book's summary comprises the following headings, following on from the foreword:

Enescu and the perpetual aspiration towards the absolute

When Marcel Proust heard George Enescu, the violinist

George Enescu in Iaşi during the First World War

- *An anonymous memory*
- *George Enescu's concerts presented in the pages of "Neamul Românesc" newspaper*
- *George Enescu as they saw him then*
- *I.G. Duca and Queen Maria*
- *A Russian diplomat remembers*
- *Crate No. 91 or George Enescu's Moscow manuscripts*
- *Bruno Walter's letter*

A number from "Universul Literar" – directed by Camil Petrescu – dedicated to George Enescu

- *The Genius by Petru Comarnescu*

April 1929 – a not-so-happy stay in Iaşi Enescu insulted? By N. Iorga

Enescu at 50 years – tales from a book of celebration

- *Enescu… by Al. Lascarov-Moldoveanu*
- *George Enescu by Her Highness Queen Maria*
- *Celebrating George Enescu by N. Iorga*
- *Enescu's chord by N. Iorga*
- *George Enescu decorated by His Majesty the King*

1932 George Enescu's election as titulary member of the Romanian Academy – strong opposition, long debates, votes against and restraints

1936 The success of Œdipe in Paris celebrated in Bucharest

- *Playwriter I. Valjan's speech*

1937 "Bilete de papgal" and George Enescu's decoration

- *Enescu by Ştefana Velisar-Teodoreanu*
- *The King and the violin by Tudor Arghezi*

Maria Cantacuzino-Enescu – "the adored princess – Romania's Alma Mahler"

- *Nae Ionescu "the house philosopher of a metaphysical liason" between the Professor and the Lady*
- *Mihail Cantacuzino and the mystic journey*
- *"It was one true love"*
- *"He suffered, she dominated"*

1941 When George Enescu was 60 years old
- *Marshal Ion Antonescu's letter*
- *George Enescu's decoration by King Mihai I*
- *An article by Nechifor Crainic*

The last years of George Enescu's life – an interview with composer Marcel Mihailovici and his wife, pianist Monique Haas

As it can be seen, this book contains a series of documents in chronological order, on which it builds by adding personal testimonials of personalities belonging to both universal and Romanian culture. According to the writer: "I proceeded as I did in my book *N. Iorga. Mircea Eliade. Nicolae C. Ionescu* (Editura Arta Grafică, 1993), by focusing on the documents – newspaper articles, confessions from books – exactly reproducing the texts, some of them remaining until now only in the publications' collections. Because of that the commentary is down to a minimum, having the sole role of structuring, relating, establishing connections between the texts and including them in the time flow. Aspects of Enescu's personality, moments of his life remain open to discussion". (Foreword)

Presenting George Enescu's figure from the perspective of historical truth from within Romanian culture, Valeriu Râpeanu paints a portrait from the mythical dimension point of view that the composer's personality overtook even during his lifetime, and this because of his kind and pure aura (aura also attributed to the painter Nicolae Grigorescu). "Romanian culture has a number of sad cases of true creators whose day-by-day behaviour diminished the value of their opera and stood against their well-deserved place in people's minds, such as Alexandru Macedonski. The creativity of these artists is often foreseen through their mistakes, their straying from the normal, other times their acts and their dimensions overgrew the undisputable quality of their creation (such as Nicolae Iorga). George Enescu was against any vanity so widely spread throughout the musical world of arts; he belonged, in his own words, to the abstract world of sounds". Then, during his lifetime, George Enescu "only used his name for higher purposes" (pg. 11, Enescu and the perpetual aspiration towards the absolute). The artistic figure of George Enescu is represented by Valeriu Râpeanu as a personality drawn to Music. "The spiritual value being supreme in his affective and moral system, he was literally averse to everything that represented the cult of physical force, abolition of harmony as a musical principle, and also as a way of life. (pg. 15). It is good to explain Enescu's œuvre from the perspective of his life's ideals and not from a perspective regarding biographical circumstances. For that we have his own confession: "I used to love life, I used to love people and their manifestations". Once the war struck, condemned to growing physical force, in his world "he lost a sense of human kindness and respect for the spirit" – painful contemporary words of the great composer in the second decade of the 20th century – confessing to a need to shut down his world of dream and fantasy, in other words, the world of music. "Starting from this nucleus" states the author,

Valeriu Râpeanu, "we shall see two attitudes that don't contradict each other". It is well-known that the man Enescu had an exemplary moral state, but this quality doesn't confine us to look at his work unilaterally, but in the way of the composer's own fight to obtain the absolute state.

The next part portraits Enescu's name in a literary creation from Marcel Proust, one of the composer's interpretations influencing the definition of a page from the famous novel *In search of the lost time (Du côté de chez Swann).* Each section from these Documentary contributions partakes in precision and detailing, uncovering new information of the presence of George Enescu in the minds of great personalities of the time – from Romania and all around. There are pages that look upon a strange coincidence regarding our artistic and cultural values. The book is a must for its wide spectrum of culture and documentation in which the personality of George Enescu relates from exceptional perspectives. Of major importance is the author's interview with Marcel Mihailovici and his wife, Monique Haas.

4. Conclusions of the last referent

The last book on which I examined in our editorial and documentary journey is Titu-Marius I. Băjenescu's *A life devoted to Music: George Enescu*, (Editura Pontfix, România/Editura Pont, Ungaria, 2004).

The preface is written by pianist and composer Alexandru Hrisanide, Professor at the departments of music of Universities of Tilburg and of Amsterdam in Holland. The book has an extensive chronology (pg. 97–132), including a chronological catalogue of Enescu's operas (both chronologies have as starters important documents published in Romania and also abroad), works, transcripts, an assessment of the composer's evolution, operas dedicated to Enescu, pieces in first audition by George Enescu and first world auditions of Romanian scores, presented by Enescu. It also contains a discography: a) of the composer; b) of the interpreter and c) of the conductor. The books table of contents has some important headings:

- *Enescu and the Romanian mid-19th century culture; Enescu's childhood*
- *Years of study in Vienna*
- *Years of study in Paris*
- *Enescu, the interpreter*
- *Enescu, the teacher*
- *Confessions and impressions*
- *The sound of Enescu's art in USA*
- *Enescu – undiscovered*

After the chronologies previously presented, the book's ending contains a consistent selective bibliography, a short abstract in French and a conclusion. We find a series of the composer's photos, over a period of time. In the actual presentation of the three authors we find references which establish each and everyone's role in this book, based on undisclosed events. The years of the great musician's musical edu-

cation are systematically examined, chronologically, adding well known data to a series of quotes that cast light on the great musician. The same applies to George Enescu's multiple musical activities, the exceptional scope of which is witnessed by the testimonies of great personalities from all branches of music.

5. Final aspects

A significant chapter is the one that deals with the confessions and impressions (transcripts in alphabetical order of the musicians) of famous composers, conductors, and also writers, musicologists and interpreters (Romanian and other). Some stand out: Georges Auric, Béla Bartók, Sir John Barbirolli, Pablo Casals, George Călinescu, Cella Delavrancea, Gustave Doré, Paul Dukas, Bernard Gavoty, George Georgescu, Ivry Gitlis, Arthur Honneger, Jaques Ibert, Nicolae Iorga, Mihail Jora, Zoltan Kodály, Wanda Landowska, Margueritte Long, George Manoliu, Jules Massenet, Yehudi Menuhin (who talks extensively of the composer's exceptional personality), Darius Milhaud, Florica Musicescu, David Oistrah (fabulous and emotional confessions), Ionel Perlea, Camil Petrescu, Marcel Proust, Liviu Rebreanu, Camille Saint-Saëns, Dmitri Şostakovici, Alexandru Vlahuţă, Pancio Vladigherov, Iosif Vulcan, Antoine Ysaÿe and many more. We often find in these confessions an appreciation of the sincerity of his art and musical expression, the noblesse of his character, his humour and laughter (Enescu loved greatly anecdotes and word games...), about his ignorance of base feelings like envy, jealousy or professional envy. I found rather ingenious the placement of those catalogues referring to his creation. Also, the Ensemble look at the composer's evolution is useful, based on arguments of composers and musicologists/musical critics, such as: Pascal Bentoiu, Emanoil Ciomac, Petre Brâncuşi. And so, it was possible that three editors – Titu-Marius Băjenescu, Dan Roman, appreciated violinist in his younger years, and Marius Bâzu, who studied piano as a child – contribute a beautiful final appraisal of George Enescu. Furthermore, it is a well-structured book with an interesting point of view and perspective on the complex personality of George Enescu and his creation. I would to end in the words of Yehudi Menuhin, which are relevant even today: "As composer, Enescu never had the audience and celebrity that he deserved, and this – especially – because his pride always prevented him from accepting loud publicity (...)". His personal pride and the delicacy of his soul, I might add, encouraged him to send all his savings to his father for the sole purpose of investing for old age (things his father did by buying land), which, in fact, was lost during the Communist nationalization. Enescu ended up in deep poverty in Paris; „his country and the religion were the only divine things in which Enescu believed all his life (...) (pg. 83).

Valentina Sandu-Dediu

Rumänische Musik nach Enescu

Es ist bereits bekannt, dass George Enescu zeit seines Lebens keine Kompositionsschule im engeren Sinne geschaffen hat, die zur Weitergabe von Kenntnissen und Fertigkeiten von Lehrer zu Schülern geführt hätte (so wie es unter Arnold Schönbergs Schirmherrschaft in Wien geschah), aber auch nicht im erweiterten Sinne der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Ideenwelt oder Ästhetik. Seine Zeitgenossen bewundern Enescu, jedoch schlägt jeder seinen eigenen, stilistisch klar gekennzeichneten Weg ein; in der stalinistischen Epoche nach dem Krieg unterwerfen sich einige Komponistenkollegen dem ideologischen Kanon des sozialistischen Realismus – generell war die Zeit nicht dafür reif, die subtilen, jedoch substantiellen Änderungen in der Musiksprache Enescus zu besprechen.

Die offizielle Haltung gegenüber Enescu, nachdem er 1946 Rumänien endgültig verlassen hatte, folgte einer gut durchdachten Propaganda: Ursprünglich wurde er als Ehrenvorsitzender der „Gesellschaft der Rumänischen Komponisten“ (die 1949 in „Komponistenverband der Volksrepublik Rumänien“ umbenannt worden war) anerkannt, und die rumänische Presse verfolgte seine Tourneen und internationalen Erfolge mit patriotischem Stolz und druckte entsprechende Rezensionen ab. Maria Cantacuzino, die Ehefrau Enescus, übergibt die Villa *Luminiș* in Sinaia dem rumänischen Ministerium der Künste (im Grunde wurde sie dazu von einem Gesetz gezwungen, das den Besitz einer einzigen Wohnung im Land erlaubte). Ab 1949 starten die kommunistischen Behörden allmählich Angriffe gegen Enescu – ihm wird ein „oberflächliches“ Verhältnis zu den Massen zur Last gelegt, weil nur wenige seiner Werke einen authentisch folkloristischen Geist hätten. Konkret habe der Komponist nach dem vielversprechenden Anfang mit den *Rumänischen Rhapsodien* „der Hinwendung zum Volk und seinem Leben als wunderbare Inspirationsquelle abgeschworen und sich stattdessen von der Fäule der westlichen Musik befallen lassen“. Offiziell wurde Enescu nie aus dem rumänischen Komponistenverband ausgeschlossen, doch in den Mitgliederlisten wurden er und andere im Ausland lebende Musiker nicht mehr erwähnt, was einem zeitweiligen Ausschluss aus dem öffentlichen Musikleben gleichkam. Als 1951 das Festival *Woche der rumänischen Musik* ins Leben gerufen wurde, wird George Enescu dennoch eingeladen, den Ehrenvorsitz des Events zu übernehmen, was der Komponist in einem Brief mit Hinweis auf seinen gesundheitlichen Zustand ablehnt. Erst ab 1954 wird sein Name wieder in die Liste der Verbandsmitglieder aufgenommen.

Jüngere Nachforschungen im Archiv der ehemaligen Geheimpolizei *Securitate* haben ergeben, dass Enescu in den letzten Jahren seines Lebens überwacht wurde – selbst nahe Freunde bespitzeln ihn und berichten auf Schritt und Tritt aus dem Alltag des in Paris lebenden Komponisten. Die Aufarbeitung der Vergangenheit stellte Enescu manchmal auch in ein unrechtes Licht. So etwa betrachtete ein ansonsten kompetenter und erfolgreicher Autor wie der Historiker Lucian Boia Enescus Attitüde etwas oberflächlich und vertrat die Meinung, dass der Komponist sich 1946 der Kollaboration mit den kommunistischen Behörden schuldig gemacht habe; ferner legt Boia Enescu zur Last, dass er einer Konzerttournee in der UdSSR zugestimmt habe.

Abgesehen von den biographischen Aspekten hat auch die Rezeption der Musik Enescus für zahlreiche Kommentare gesorgt. Nach seinem Tode wird der in seiner Heimat vielfach bewunderte und geschätzte Enescu zum symbolischen Nationalkomponisten erhoben. Jenseits der Grenzen Rumäniens hingegen hinterließen seine Kompositionen zeit seines Lebens keinen besonderen Eindruck. Das könnte in zweierlei Hinsicht erklärbar sein: Zum einen dürfte sein Ruf als Geigenvirtuose den Komponisten in den Schatten gestellt haben, zum anderen hat der Bekanntheitsgrad der *Rumänischen Rhapsodien* – ein Publikumserfolg schlechthin – seine späteren Werke überschattet, die in ihrer Komplexität nicht so leicht zugänglich sind. Nach dem Krieg hat das kommunistische Regime den Namen des Komponisten für die Gründung des gleichnamigen internationalen Festivals und Wettbewerbs im Jahr 1958 herangezogen; der ursprünglich tatsächlich internationale Glanz des Festivals verblasste in den 1980er Jahren, als der Diktator Nicolae Ceaușescu das Land in die absolute Isolation trieb. Glücklicherweise gelang ein Revival des Enescu-Festivals und -Wettbewerbs nach 1990 – dadurch nahm auch die Bekanntheit seines Werkes zu und seine Musik wurde international neubewertet. Zumindest die beiden Inszenierungen seiner Oper *Œdipe* (1931) auf berühmten Bühnen der Welt (zuletzt 2016 am Covent Garden, 2018 Gera und Amsterdam, 2019 Salzburger Festspiele) bringen diese wichtige Oper des 20. Jahrhundert, die jahrzehntelang vernachlässigt wurde, wieder ins Rampenlicht.

Die subtilen Mechanismen der Kompositionstechnik Enescus und die vielfältigen Erscheinungsformen seines Schaffens werden von rumänischen Komponisten analysiert, die gegen Ende der 1950er Jahre debütierten. Es ist diese die wichtigste rumänische Komponistengeneration der Nachkriegszeit. Die seit dieser Zeit entstandene enorme Literatur über Enescu enthält Studien und Bände von Komponisten wie Ștefan Niculescu, Pascal Bentoiu, Myriam Marbe, Adrian Rațiu, Cornel Țăranu oder Wilhelm Georg Berger und setzen sich mit der Grammatik und dem Stil der Musik Enescus facettenreich auseinander. Ein besonderes Interesse galt dabei seinem letzten Werk, der *Kammersinfonie* (1954), die in der rumänischen Musik von einer damals einzigartigen Modernität zeugte. All diese jungen Komponisten waren in den 1960er Jahren bemüht, eine rumänische Avantgarde zu gründen. Nebst Enescus Musik interessieren sich diese Komponisten für die Zwölfton-

musik der Wiener Schule, für den Serialismus eines Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen sowie für die Werke von Béla Bartók, Igor Strawinsky, Paul Hindemith oder Olivier Messiaen. Diese Namen waren allerdings im sozialistischen Realismus verpönt, ihre Werke galten als „dekadent" und „mystisch". Umso besser gelingt das „musikalische Versteckspiel" der jungen Komponisten, mit der sie sich auf Enescu berufen. Im National-Kommunismus war die „folkloristische" Ader in manchen Werken Enescus gern gesehen, daher war jede Art von Musik willkommen, die (mit mehr oder weniger Berechtigung) beanspruchte, in der Tradition Enescus zu stehen.

In der Tat gibt es nur wenige Komponisten, die den von Enescu eröffneten stilistischen Weg weiter beschreiten. Der treueste und beste Kenner des Werks Enescus bleibt Pascal Bentoiu, der seine symphonische Dichtung *Luceafărul* [*Der Abendstern*, 1956/57] dem kurz zuvor verstorbenen Komponisten widmet. Entlang seiner kompositorischen wie musikwissenschaftlichen Aktivität hat Bentoiu stets stilistische Züge von Enescu in subtiler Weise verinnerlicht. Bentoius wichtigster Beitrag bleibt der Band *Capodopere enesciene* [*Meisterwerke von Enescu*, 1984], aber auch die Vollendung der Orchestration von Enescus symphonischer Dichtung *Isis* (1923/1999) und der unvollendeten 4. und 5. *Sinfonie* (1934/1996 bzw. 1941/1995). Hinzu kommt die Orchestration der *Lieder nach Clément Marot* (1908/1998). Bentoiu vertieft sich in den Stil Enescus, um seine unvollendeten Werke zu Ende zu führen (ähnlich wie Friedrich Cerha den 3. Akt von Alban Bergs *Lulu* in den 1970er Jahren fertigkomponierte), und gelangt dabei in Tiefen der Musiksprache Enescus wie kein anderer. Unvermeidlich lassen sich in einigen seiner eigenen Kompositionen – in der Oper *Hamlet* (1969), den Konzerten, den acht Sinfonien – an einigen Stellen Echos, Suggestionen oder Klangbilder entdecken, die an Enescu erinnern. Bentoiu darf jedoch keineswegs als Epigone Enescus betrachtet werden.

Wenn man die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Enescus Musik im Rumänien der Nachkriegszeit durchkämmt, scheint seine Technik, Folklore in westeuropäische Formen zu gießen und sie dann neu zu erfinden, die rumänischen Komponisten der Nachwelt am meisten beeinflusst zu haben. Exemplarisch ist in diesem Sinne die 3. *Sonate* für Klavier und Violine (1926) Enescus („*dans le caractère populaire roumain*"), deren Einfluss Bentoiu mit folgenden Worten beschreibt: „Durch die riesige Größe seines Genies hat Enescu die gesamte (musikalische) Empfindung der Rumänen geprägt. Was nach Enescu klingt, aber nicht explizite als folkloristische Suggestion bezeichnet werden kann, bleibt ein erworbenes Gut für die psychische und künstlerische Charakteristik der Rumänen."

Diese Zeilen bedürfen einer Erläuterung: Gerade diese Übernahme von Suggestionen aus der mündlich überlieferten Tradition (beispielsweise improvisatorische Aspekte, Heterophonie – die in Mechanismen des modernen oder avantgardistischen Komponierens verwandelt werden), gerade dieses Verhältnis Enescus zur Folklore macht den radikalen Unterschied zur neoklassischen Typologie der 1950/

60er Jahre aus, die wiederum ihren Niederschlag in dem vom sozialistischen Realismus aggressiv geforderten und geförderten Folklorismus fand. Andererseits ist nicht von der Hand zu weisen, dass einige Musiker – Theoretiker wie Interpreten – der Versuchung nicht widerstanden, die 3. *Sonate* Enescus als Ausdruck eines „nationalen Spezifikums" zu deuten, und dabei den europäischen Kontext verkannten, in dem dieses Werk entstand.

Vor einigen Jahren habe ich untersucht, wie die 3. *Sonate* 90 Jahre nach ihrem Entstehen in der Interpretation rezipiert wird – dabei verglich ich mehrere Aufzeichnungen in verschiedenen Interpretationen. Das Entstehungsjahr dieses Werkes (1926) ist in einer Epoche anzusiedeln, die für die rumänische Musik signifikant und von leidenschaftlichen Debatten und Kontroversen über den nationalen Geist versus Synchronisierung mit (west)europäischen Vorbildern geprägt war. Das 21. Jahrhundert bringt unvermeidlich eine Änderung in der Wahrnehmung der Sonate mit sich. Ist es heute etwa noch angebracht, die Exotik dieses Musikstückes in der Darbietung zu betonen (beispielsweise die von übermäßigen Sekunden und nicht-temperierter Intonation geprägte Melodik), so wie es bis heute oft der Fall ist? Auch wenn dies Sonate in der Epoche ihrer Entstehung als ein Manifest der rumänischen Nationalschule wahrgenommen worden sein mag, könnte das heutige Publikum eher den europäischen Charakter der Musik, den klassisch-romantischen Formenaufbau spannender finden. Der „rumänische" Charakter wird auch so zum Durchschein kommen, und die Interpreten werden eine gewisse Auslegung ohnehin nicht vermeiden können, denn eine gewisse rumänische Färbung geht selbstredend aus der minutiös verfassten Partitur mit ihrer reichhaltigen Ornamentik und der gesamten instrumentalen Schreibweise hervor. Wo kann man jedoch den „europäischen" Geist dieser Musik finden? Auf welcher europäischen Tradition stützt er sich? Wenn bei Bartók das Vermächtnis Beethovens sofort zu spüren ist, welches europäisches Vorbild kann man Enescu zu Grunde legen? Meines Erachtens kann man in diesem Fall einen Bezug zum Impressionismus herstellen, im Sinne einer sich anbietenden gemäßigten Zurückhaltung, bei gleichzeitiger Raffinesse und Expressivität in der Interpretation. Oft wird jedoch diese Sonate immer noch in der Art romantischer Spielmannsmusik dargeboten, was meines Erachtens ebenso fehl am Platz ist wie die Interpretation der *Sonate* für Violine und Klavier von Claude Debussy à la Brahms.

Nachdem ich einige Darbietungen der 3. *Sonate* für Klavier und Violine von Enescu gehört habe (ohne den Anspruch zu erheben, die beste aller möglichen Auswahlen getroffen zu haben, jedoch zumindest Interpreten aus unterschiedlichen Generationen und Kulturräumen berücksichtigend), ergaben sich einige Kriterien zur vergleichenden Analyse der ausgewählten Varianten, die selbstverständlich auch der Struktur und der kompositorischen Schreibweise der Partitur Rechnung tragen. Ein objektiv zurückhaltendes Herangehen an die Partitur ist zum Beispiel in einer englischen Interpretation spürbar: Suzanne Stanzeleit – Julian Jacobson, Meridian Records, London, 2002. Das Duo respektiert in bewundernswerter Treue zur Parti-

tur, Mäßigung und musikalischer Intuition sämtliche Details der Partitur. Einige rumänische Hörer könnten hier das fehlende „Feeling" der Spielmannsmanier beanstanden, andere hingegen die unvoreingenommene, der westlichen Tradition entsprungene Herangehensweise in der Auseinandersetzung mit Enescus Musik als erfrischend erachten. Wenn wir über den „rumänischen Charakter" dieser Sonate weitersinnieren und nach entsprechenden Vorbildern in der Darbietung suchen, so würde ich ohne Umschweif folgende Duos als zutreffend nennen: Enescu – Lipatti (*Enescu și Lipatti interpretează Enescu și Lipatti* [*Enescu und Lipatti interpretieren Enescu und Lipatti*], Aufzeichnung von 1943, herausgegeben vom Label Electrecord 2001) und Gheorghiu – Gheorghiu (Valentin Gheorghiu – Ștefan Gheorghiu, Aufzeichnung von 1979, herausgegeben von Electrecord 2005). Doch das englische Beispiel zeigt, dass es auch Darbietungen gibt, die dem „europäischen Charakter" der Musik Enescus gerecht werden.

Zurück zu den möglichen Einflüssen Enescus in der rumänischen Kompositionsschule der Nachkriegszeit: Im Folgenden lassen wir einige konkrete Beispiele Revue passieren. Eine Kompositionstechnik, die tatsächlich Schule machte, die Heterophonie, wurde exemplarisch von Ștefan Niculescu theoretisiert. Ihr Ursprung ist in archaischen Kulturen zu finden, und Niculescu beschreibt die Heterophonie in Enescus Werken als „eher hinter einem mehr oder weniger traditionellen Duktus kaschiert" vorkommend; dennoch trete sie hie und da als „spezifische Organisierungsmanier" in Erscheinung. Niculescu selbst schafft eigene Systeme, die mit Hilfe mathematischer Mittel auf Heterophonie abzielen. Er kombiniert den *Ison* (Bourdon, Orgelpunkt in der Bass-Stimme) und von der byzantinischen Musik inspirierte Melodik mit der heterophonen Ausarbeitung (in Werken wie *Ison I* und *II*, 3. *Sinfonie „concertante"*, *Cantos* u.a.m.); er schöpft auch eine neue Musikform, die dem heterophonen Duktus entspricht – die Synchronie – und arbeitet technische Lösungen heraus, um das musikalische Verhältnis zwischen Einheit und Vielfachheit zu illustrieren (samt der religiösen Konnotation).

Die Idee, modale Melodik oder den parlando-rubato-Rhythmus mit Polyphonie zu verbinden, hat mehrere Kompositionstechniken generiert, die hauptsächlich in Abhängigkeit von der Heterophonie inspiriert wurden. In der rumänischen Musik nach 1960 ist die Ausarbeitung von heterophonen Texturen ein typisches Merkmal, das durch viele Beispiele illustriert werden kann: In *Arcade* von Aurel Stroe werden „Welle" und „Kreisbogen" visuell suggeriert; in Kompositionen von Myriam Marbe, Dan Constantinescu oder Ulpiu Vlad werden verschiedene Techniken der kontrollierten Aleatorik angewandt. Ohne ins Detail über einzelne Techniken einzugehen, sei hier festgehalten, dass zahlreiche rumänische Komponisten die heterophone Textur ständig oder vorübergehend herangezogen haben; repräsentativ sind in diesem Sinne Namen wie Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Pascal Bentoiu, Theodor Grigoriu, Cornel Țăranu, Adrian Rațiu, Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Violeta Dinescu, Doina Rotaru, Adrian Iorgulescu, Liviu Dănceanu. Eine verwandte Problematik ist in diesem Zusammenhang auch das Verhältnis zwischen Unisono und

Mehrstimmigkeit; mit unterschiedlichen Konzepten ausgestattet, gehen all diese Komponisten an die Heterophonie heran und gestalten sie in offener Form und passen sie an den vielschichtigen Diskurs oder an die Improvisation an oder arbeiten mit mathematischen Formeln, empirischer Aleatorik oder graphischer Suggestion etc.

Enescus Aufbautechnik in der Melodik – die traditionelle rumänische Stileme nach individualisierten modernen Prinzipien rekonstruiert (ohne jedoch konkrete Volksmelodien zu zitieren) – ist häufig und in vielfacher Ausprägung in der rumänischen Musik der letzten Dekaden zu finden. Folgende oft angewandte Techniken könnten auf Enescus Melodik zurückgeführt werden: die häufigen Halbtonkonstruktionen, die nicht-temperierte Intonation (als klangliche Einfärbung der temperierten), die Ornamentik und deren Umwandlung in Themen, der Aufbau der Melodien aus Zellen, die ein sich ständig änderndes melodisches Profil als Ergebnis haben, die Verwendung von charakteristischen Motiven, die zyklisch miteinander verwandt sind und sich dennoch vom Leitmotiv aus der westeuropäischen Romantik unterscheiden. Die Melodie in monodischer Erscheinung kann zum hauptsächlichen Ausdrucksmittel werden, und die Einfügung von monodischen Abschnitten kann ebenfalls zum musikalischen Erbe Enescus gezählt werden, so wie etwa Cornel Țăranu es im Hinblick auf seine Komposition *Prolegomene II* für Streichorchester und Klavier (1982) erläuterte.

In direktem Bezug zur Melodik ist die Harmonik ein wesentlicher Bestandteil des Stils eines Komponisten; im Fall Enescus kann man die Harmonik nur schwer vom heterophonen Duktus trennen, in dem die horizontale und die vertikale Dimension bereits schwebend verwoben sind. Aspekte der Harmonik Enescus – etwa die tonal-modale-quasitonale Fusion, der chromatische Modalismus, das Gleichgewicht zwischen Dissonanz und Konsonanz, harmonisches Pedal über weite Strecken – sind auch bei rumänischen Komponisten der Nachfolgegenerationen in diverser Erscheinung wiederzufinden: in vertikalen nicht-tonalen Strukturen ohne rauhen Klangeffekt (bei Tiberiu Olah, Doina Rotaru, Viorel Munteanu, Adrian Pop), oder in ausgeprägt dissonanten Strukturen (bei Cornel Țăranu, Ulpiu Vlad). Nach der seriellen Phase, die einige rumänische Komponisten in den 1950er-60er Jahren durchmachten, suchte man nach neuen Organisationsprinzipien in der Harmonik, und die Musik Enescus scheint erneut eine Inspirationsquelle zu sein. So etwa beschrieb Tiberiu Olah folgendermaßen seine Auseinandersetzung mit Enescus Harmonik: „Für mich und meine Komponistenkollegen kam die große Offenbarung mit der Aufführung der letzten Werke von Enescu – hier schöpfte sein Genie neue kompositorische Folgerungen aus der Erfahrung des 20. Jh. und der Heterophonie, die als ‚ursprünglichste', also ‚archetypischste' und universellste Verkörperung der Vielstimmigkeit in Erscheinung tritt. Enescu hat in dieser Weise eine neue ‚Vertikalität' intuitiv erfasst, die ich als ‚konsonantische Gestaltung der Dissonanz' oder als ‚Emanzipation der Konsonanz' bezeichnen würde. Man könnte sogar von einer künstlerischen Erwiderung der Schönberg'schen Idee von der Emanzipation der

Dissonanz sprechen, die Enescu im vollen Bewusstsein mit einer neuen Methode erarbeitete."

Es ist auch viel über die Anpassung der parlando-rubato-Rhythmik (die gewöhnlich im Zusammenhang mit dem improvisatorischen Stil betrachtet wird) an das metrische System der westeuropäischen Musik gesprochen worden. Das Fließende in der Musik Enescus, die komplexe Überlagerung von heterophonen Linien und die fließenden Rhythmen sind oft mit der *Doina*-Gattung der rumänischen Volksmusik verglichen worden, der ein kontemplativer Lyrismus zu Grunde liegt. Ein guter Teil der rumänischen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg greift auf dieses Erbe zurück; der parlando-rubato-Rhythmus hat im Vergleich zum *Giusto*- oder *Aksak*-Rhythmus Vorrang (obwohl auch diese Kategorien vertreten sind und in der Tradition Béla Bartóks stehen).

Unter den formalen Prinzipien, die die Artikulierung des musikalischen Diskurses regieren, ist die Variation – in Enescus Werk massiv vorhanden – bei vielen rumänischen Komponisten präsent, manchmal auch, um das in der Klassik ausgeschöpfte Beethovensche Durchführungs-Procedere zu vermeiden. Ein weiteres Verfahren ist als Verlängerung der Heterophonie anzusehen, nämlich die Abfolge Unisono-Verästelung-Unisono-Verästelung, was zu gewundenen Formen führt wie etwa in der 3. Kantate *Kreuzung* (1965) von Ștefan Niculescu. Letztendlich haben bestimmte Aspekte der Orchestration Enescus in der 3. *Suite „Villageoise"* (1938), der 2. *Sinfonie* (1915) und der 3. *Sinfonie* (1918) die Orchesterwerke einiger rumänischer Komponisten wie Pascal Bentoiu, Theodor Grigoriu, Nicolae Beloiu oder Wilhelm Georg Berger (insbesondere in der Behandlung des Streicherparts) beeinflusst.

Sicherlich können auch andere stilistische Elemente von Enescu in der Musik der Nachfolgegenerationen entdeckt werden, sei es die minutiöse Notation, die kompositorischen Aufführungsangaben in der Partitur oder das Zitieren von Fragmenten aus Enescus Musik, etwa in Werken, die dem Andenken des Komponisten gewidmet sind: *Hommage à Enescu* von Theodor Grigoriu (1960) und *Synchronie II: Hommage an Enescu und Bartók* von Ștefan Niculescu (1981). Weitere Beispiele für die Ehrerbietung gegenüber Enescu sind Anspielungen auf *Œdipe* in zeitgenössischen rumänischen Opern: „Das Glissando im Anschluss an das Rezitativ der Athener Weisen in *Muzică pentru „Oedip La Colonos"* (*Musik für „Ödipus auf Kolonos"*) von Aurel Stroe […] ist eine deutliche Anspielung auf den Schrei der Sphinx, ebenso wie der Auftritt desselben Chors zu Beginn an den Chor der Weisen zum Schluss der Oper *Œdipe* [von Enescu] erinnert; und der Schrei, der die Opferung der Iphigenie [in der gleichnamigen Oper von Pascal Bentoiu – Anm. d. Verf.] begleitet, ist eine Replik zum Aufschrei der Thebaner, als diese Ödipus mit blutenden Augenhöhlen aus dem Palast kommend erblicken."

Interessant ist jedoch auch die Tatsache, dass die von allen rumänischen Komponisten der Nachfolgegenerationen einhellig proklamierte Bewunderung für Enescu nicht immer in Beeinflussung durch denselben mündete. So etwa erklärte Aurel

Stroe in aller Deutlichkeit, was ihn von Enescu trennt: „Enescu habe ich immer bewundert, jedoch habe ich nur äußerst wenig von ihm übernommen. […] Meine Vorlieben und mein Temperament sind andersartig. […] Enescu komponiert eine Art Musik, die ich als Henri Bergson verschrieben bezeichnen würde. Für den großen französischen Philosophen war die Zeit eine Art ständige Ausdehnung, die die totale Integration unserer gesamten Existenz sichert. Dieses Kontinuum, diese ständige Ausdehnung des Gewissens und diese ausgeglichene Gesamtheit sind bemerkenswert bei Enescu. Enescu ist vielleicht *der* ‚Bergsonianer' unter allen Komponisten, und bei ihm müsste man untersuchen, wie das Gedächtnis funktioniert. […] Was nun mein bescheidenes Werk und meine bescheidene Denkweise betrifft, glaube ich, dass ein anderer Moment aus der philosophischen Auseinandersetzung mit der Zeit ausschlaggebend war – und ich meine hier Gaston Bachelard, der die Zeit durch Knotenpunkte unterbrochen sieht, wo Leerräume existieren. Diese Leerräume können manchmal explosiv werden, ein andermal implosiv wie schwarze Löcher. Meine Musik ist genau an solche morphogenetische Situationen gebunden, d. h. an Orte, wo Strukturen auseinanderbrechen und kein Kontinuum entsteht."

Zwei Typologien im Umgang mit Enescus Erbe könnte man schlussfolgernd den bisherigen Ausführungen entnehmen: Einerseits geht es um die Übernahme einiger technischer Ideen aus Enescus kompositorischem Vorgehen (beispielsweise der Heterophonie), wobei sie allerdings nach anderen stilistischen Koordinaten angewandt werden; andererseits gibt es auch eine offenkundige Fortführung des Stil Enescus, insbesondere jenes seiner Spätwerke (wie im Fall Pascal Bentoius). Beide Richtungen setzen eine tiefgehende Auseinandersetzung mit den Grundlagen der Musik Enescus voraus. Für die rumänischen Komponisten der Nachkriegsgenerationen blieb das (oft betonte) Konzept der Synthese von äußerster Bedeutung; dabei ist eine intuitive Berufung auf Enescus Vorbild der Synchronisierung mit der westlichen Musik, bei gleichzeitiger Beibehaltung einer „rumänischen Eigenart", nicht von der Hand zu weisen. Die Auffassung seiner Musik als *coincidentia oppositorum* lasse Enescu zu einem „Protagonisten für die jungen Komponisten" werden; schon lange Zeit vor der „synkritischen" Phase (um das Jahr 1960) habe Enescu „eine Fusion aus unterschiedlichen Kompositionstypen und Synthese" betrieben und „der Existenz einer ‚nichtlinearen' Zeit Rechnung getragen. […] Das Stehenbleiben der Zeit und die meditative Attitüde, die so oft in der Avantgarde zu beobachten sind, sind kennzeichnend für Enescu […]."

Offensichtlich verinnerlichte Aspekte der Musiksprache Enescus in vielen Partituren seiner Nachfolger sind letztendlich auch von Nutzen, um mögliche Weiterentwicklungen in der rumänischen Kompositionsschule zu eruieren. Noch wichtiger aus aktueller Perspektive ist jedoch gerade das Konzept der Synthese: Ähnlich wie die 3. *Sonate für Klavier und Violine* („*dans le caractère populaire roumain*") zeigte, dass eine Fusion der mikrotonalen Intonation auf der Violine mit der temperierten Stimmung des Klaviers möglich ist, dass der freie Rhythmus mit dem metrischen überlappt werden kann, dass die Improvisation aus traditionell überlieferten

Kulturen und komplex gestaltete Strukturen der europäischen Hochkultur Hand in Hand gehen können, haben einige rumänische Komponisten der Nachkriegszeit versucht, den Einflüssen aus den Strömungen der westeuropäischen Avantgarde einen gewissen rumänischen Klang einzuflößen. Wenn im Zusammenhang mit der Moderne und der Neuen Musik die Einstufung eines Musikwerks oder eines Kompositionsstils als „spezifisch rumänisch" heute inadäquat erscheint, so war diese Art von Diskurs in der rumänischen Musikwissenschaft und Kompositionsexegese der 1960-90er Jahre vorherrschend. Das ist sicherlich in erster Linie der nationalkommunistischen Epoche zuzuschreiben, jedoch kann man diesen Diskurs auch nuancierter erklären: Er ist das Produkt einer marginalisierten musikalischen Kultur, in der die Synchronisierung mit dem westlichen Mainstream ebenso geboten war die Beibehaltung der eigenen Identität. Für die rumänische Musik nach 1990 gilt die Formel „spezifisch rumänisch" nicht mehr, für die vorangegangenen Dekaden kann sie allerdings auch nicht gänzlich abgetan oder ignoriert werden, zumal die Beispiele in diesem Artikel allesamt aus jener Epoche stammen. Auf jeden Fall sehen sich die Komponisten, die nach 1990 debütiert haben, nicht mehr in der Tradition Enescus.

(Űbersetzung: Sorin Georgescu)

Anhang 6

Bibliografie (Auswahl)

Bibliografie (die wichtigsten Publikationen aus Rumänien und nicht-rumänisch-sprachige Veröffentlichungen)

Axente, Colette; Raţiu, Ileana: *George Enescu: biografie documentară; tinereţea şi afirmarea* [*George Enescu: Dokumentarische Biographie: Jugend und Jahre der Anerkennung*], (1901–1920). Editura Muzicală a U.C.M.R., Bukarest 1998.

Bălenescu, Titu I.: *Liebe ist eine ernste und endgültige Sache. Das Leben des Tonkünstlers George Enescu*, Henschel Verlag, Leipzig 2006.

Bălan, George: *George Enescu. Mesajul – estetica* [*George Enescu. Botschaft – Ästhetik*], Editura Muzicală, Bukarest 1962.

Bentoiu, Pascal: *Breviar enescian: prezentări la Radio România Muzical februarie-august 2005*, [*Brevier Enescus: Sendungen bei Radio România Muzical Februar-August 2005*], Editura Universităţii Naţionale de Muzică, Bukarest 2005.

Bentoiu, Pascal: *Capodopere Enesciene* [*Meisterwerke von George Enescu*], Editura Muzicală, Bukarest 1984/1999.

Bentoiu, Pascal: *Masterworks of George Enescu: a detailed analysis*, Übersetzung von Lory Wallfish, Scarecrow Press, Lanham [u. a.] 2010.

Bentoiu, Pascal: *George Enescu: Meisterwerke*, Raluca Stirbăţ (Hrsg.); Deutsche Übersetzung von Larisa Schippel, Julia Richter und Raluca Stirbăţ; Frank & Timme, Berlin 2015.

Bocu, Marilina: *De vorbă cu George Enescu* [*Im Gespräch mit George Enescu*], Zeitschrift: *Vestul* VII, Nr. 1828, Timişoara 25. Dezember 1936.

Buller, Jeffrey L.: *The Œdipe of Georges Enesco and Edmond Fleg*, in: *The Opera Quarterly*, Vol. 19, Nr. 1, Oxford University Press, Oxford 2003, S. 64–79.

Caranica-Fulea, Mihaela: *Mythe et destin dans la tragédie lyrique Œdipe de Georges Enesco et Edmond Fleg: essai d'analyse esthétique et musicale*, Dissertation, Paris 1993.

Chailley-Richez, Céliny: *Une visite parmi les dernières à Georges Enesco* [*Einer der letzten Besuche bei George Enescu*], *Musique et radio* Nr. 529, Juni 1955, S. 305.

Chiriac, Mircea: *Rapsodiile Române de George Enescu* [*Die rumänischen Rhapsodien von George Enescu*], *Muzica* 8, No. 7, Editura Muzicală, Bukarest 1958, S. 19–28.

Cosma, Octavian Lazăr: *Oedip-ul Enescian* [*Enescus Œdipe*], Editura Muzicală, Bukarest 1967.

Cosma, Viorel: *George Enescu: cronica unei vieţi zbuciumate* [*George Enescu: Die Chronik eines bewegten Lebens*], Editura Octopodium, Bukarest 1991.

Cosma, Viorel: *George Enescu: a tragic life in pictures*, Romanian Cultural Foundation Publishing House, Bukarest 2000.

Cosma, Viorel: *Eseuri, exegeze şi documente enesciene* [*Essays, Exegese und Dokumente über Enescu*], Editura Libra, Bukarest 2001.

Cosma, Viorel: *George Enescu: un portret lexicografic* [*George Enescu: Ein lexikographisches Portrait*], Editura Arc, Bukarest 2000, 2003.

Cosma, Viorel: *George Enescu în memoria timpului: evocări, amintiri, însemnări memorialistice* [*George Enescu im Gedächtnis seiner Zeit: Rückblicke, Erinnerungen, historische Notizen*], Editura Casa Radio, Bukarest 2003.

Cosma, Viorel: *Œdipe de George Enescu: dosarul premierelor 1936–2003* [*Œdipe von George Enescu: Sammlung von Premieren-Dokumenten 1936–2003*], Editura Institutului Cultural Român, Bukarest 2004.

Cosma, Viorel: *George Enescu: concertul de adio; studiu introductiv şi antologie de texte* [*George Enescu: Abschiedskonzert; Einführende Studie und Textantologie*], Editura Fântâna lui Manole, Râmnicu Vâlcea 2005.

Cosma, Viorel: *George Enescu: un muzician român singular* [*George Enescu: Ein eizigartiger rumänsicher Künstler*], Editura Institutului Cultural Român, Bukarest 2005.

Cosmovici, Alexandru: *George Enescu în lumea muzicii şi în familie* [*George Enescu in der Welt der Musik und in der Familie*], Editura Muzicală, Bukarest 1990.

Costantino, Salvatore: *George Enescu. Vita e musica* [*George Enescu. Leben und Werk*], CLUEB, Bologna 2008.

Costantino, Salvatore: *Destino di un uomo. L'Œdipe di George Enescu* [*Das Schicksal eines Mannes. Der Ödipus von George Enescu*], CLUEB Bologna, 2009.

Doroş, Vasile: *George Enescu în constelaţia muzicii universale* [*George Enescu im Kontext der universellen Musik*], RAO, Bukarest 2005.

Enescu, George: *Contrepoint dans le miroir* [*Kontrapunkt im Spiegel*] Nagard, Paris 1982.

Firca, Gheorghe (Hrsg.): *George Enescu. Omagiu cu prilejul aniversării a 100 ani de la naştere* [*George Enescu. Hommage anlässlich des 100sten Geburtstages*], Editura Muzicală, Bukarest 1981.

Firca, Clemansa Liliana: *Noul catalog tematic al creaţiei lui George Enescu,* Vol. 1, *Muzica de Cameră* [*Der neue Katalog der Themen aus den Werken George Enescus*, Band 1, *Kammermusik*], Editura Muzicală, Bukarest, 2010.

Gavoty, Bernard: *Les Souvenirs de Georges Enesco* [*Erinnerungen von George Enescu*], Flammarion, Paris 1955/2006.

Malcolm, Noel: *George Enescu. His Life and His Music*, Toccata Press, London 1990.

Niculescu, Ştefan: *Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu* [*Aspekte der Folklore im Werk George Enescus*], *Studii şi cercetări de istoria artei*, Vol. 8, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bukarest 1961, S. 417–430.

Niculescu, Ştefan: *Cvartetul de coarde op. 22, nr. 2 de George Enescu* [*Das Streichquartett op. 22 Nr. 2 von George Enescu*] in Niculescu, Ştefan: *Reflecţii despre muzică* [*Gedanken über Musik*], Editura Muzicală Bukarest 1980, S. 105–116.

Niculescu, Ştefan: *Die Universalität George Enescus* in: Dinescu, Violeta & Houben, Eva-Maria & Heinemann, Michael (Hrsg.): *Ştefan Niculescu, Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen*, Band 1, BIS-Verlag, Oldenburg 2013; ursprüngich erschienen in Niculescu, Ştefan: *Universalitatea lui George Enescu* in: *Refelcţii despre muzică* (*Gedanken über Musik*), Editura Muzicală Bukarest 1980, S. 166–171.

Niculescu, Ştefan: *George Enescu und die musikalische Sprache des 20. Jahrhunderts* in: Dinescu, Violeta & Houben, Eva-Maria & Heinemann, Michael (Hrsg.): *Ştefan Niculescu, Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen*, Band 1, BIS-Verlag, Oldenburg 2013; ursprünglich erschienen in: Niculescu, Ştefan: *George Enescu şi limbajul muzical din secolul XX*, Editura Muzicală, Bukarest 1980, S. 172–180.

Nowka, Dieter: *George Enescu und die Entwicklung der rumänischen Musik*, Pro-Universitate-Verlag, 1. Auflage, Sinzheim 1998.

Olah, Tiberiu: *Poliheterofonia lui Enescu. O nouă metodă de organizare a materialului sonor* [*Die Polyheterophonie Enescus. Eine neue Methode der Organisation des musikalsichen Materials*] in: *Muzica* 1-2/1982, Editura Muzicală, Bukarest 1982, S. 13–24.

Oprescu, George & Jora, Mihail (Hrsg.): *George Enescu*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bukarest, 1964.

Râdulescu, Mihai: *Violinistica Enesciana* [*Das Violinenspiel Enescus*], Editura Muzicală, Bukarest 1971.

Rădulescu, Speranţa: *Centenarul George Enescu*: *1881–1981* [*Hundertjähriges Jubiläum George Enescu*], Editura Muzicală, Bukarest 1981.

Stirbăţ, Raluca: *George Enescu – Creația pentru pian* [*George Enescu – Werke für Klavier*], Universität der Künste George Enescu, Iași, 2014.

Ţaranu, Cornel: *Enescu în costinţia prezentului* [*Enescu im Bewusstsein der Gegenwart*], Editura pentru literatură, Bukarest 1969.

Vitcu, Dumitru: *George Enescu în spațiul artistic american* [*George Enescu in der Kunstszene Amerikas*], Editura Omnia, Iași 1994.

Voiculescu, Lucian: *George Enescu şi opera sa Oedip* [*George Enescu und seine Oper Oedip*], Editura de Stat pentru Literatura şi Arta, Bukarest 1956.

Voicana, Mircea & Firca, Clemansa & Hoffmann, Alfred & Zottoviceanu, Elena (Hrsg.): *George Enescu*, in Zusammenarbeit mit Marbe, Myriam & Niculescu, Ştefan & Rațiu, Adrian; Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bukarest 1971.

Veröffentlichungen zum Internationalen musikwissenschaftlichen Symposium im Rahmen des George Enescu Festivals in Bukarest

Simpozionul Internaţional de Muzicologie „George Enescu“, Editura Muzicală und Editura Institutului Cultural Român, Bukarest (Achtzehn Publikationen zwischen den Jahren 1958-2017)

Ausführliche bibliographische Angaben zu Leben und Werk George Enescus finden sich bei

Cosma, Viorel: *Muzicieni din România*, Lexicon bio-bibliografic, Vol. 2: Coc–E, Editura Muzicală, Bukarest 1999.

Nachweise

Paris

Charles Koechlin: *Erinnerungen an die Kompositionsklasse Massenet (1894–1895).* Veröffentlicht in *Le Menestrel* im März 1935. Auszüge, Übersetzung von Otfrid Nies.

Otfrid Nies: *„… des jardins enchantés – verzauberte Gärten …"*
Aus der Autobiografie Charles Koechlins, unveröffentlichtes Typoskript im Archiv Charles Koechlin, Kassel. Übersetzung von Otfrid Nies.

Adalbert Grote: *Enescu in Paris.*
Originalbeitrag vom 6. *ZwischenZeiten* Symposium, 18.–20. November 2011: *Zwischen Zeiten und Welten. Leben und Werk von Bartók und Enescu.*

Poetik

Gheorghe Firca: *Enescus Universalität und Ethos.*
Originalbeitrag vom 1. *ZwischenZeiten* Symposium, 17.–19.11.2006: *George Enescu.*

Dan Dediu: *Enescu und die Synergie der Musik im Abendland – der kritische Romantiker.*
Originalbeitrag vom 1. *ZwischenZeiten* Symposium, 17.–19.11.2006: *George Enescu.*

Alexandru Leahu: *Stilistische Absorbtion und originelle Transfiguration in Enescus Poetik.*
Originalbeitrag vom 1. *ZwischenZeiten* Symposium, 17.–19.11.2006: *George Enescu.*

Corneliu Dan Georgescu: *Enescus „musikalische Zeit".*
Originalbeitrag vom 1. *ZwischenZeiten* Symposium, 17.–19.11.2006: *George Enescu.*

Valentin Timaru: *Kadenzielle Syntagmen in der Musik von Enescu.*
Originalbeitrag vom 6. *ZwischenZeiten* Symposium, 18.–20. November 2011: *Zwischen Zeiten und Welten. Leben und Werk von Bartók und Enescu.*

Analysen

Martin Kowalewski: *George Enescus Octuor: Doppelt und elastisch.*
Originalbeitrag vom 6. *ZwischenZeiten* Symposium, 18.–20. November 2011: *Zwischen Zeiten und Welten. Leben und Werk von Bartók und Enescu.*

Mihai Cosma: *Tradition and Modernism in George Enescu's Œdipe.*
Originalbeitrag vom 1. *ZwischenZeiten* Symposium, 17.-19.11.2006: *George Enescu.*

John Sorensen: *Secret Drama: Enescu, Love and Œdipe.*
Originalbeitrag vom 6. *ZwischenZeiten* Symposium, 18.–20. November 2011: *Zwischen Zeiten und Welten. Leben und Werk von Bartók und Enescu.*

Roberto Reale: *Die absteigende Sekunde als Ur-Intervall der Klage – Analyse und Interpretation des Prologs der Oper Œdipe von George Enescu.*
Verschriftlichung des gleichnamigen Vortrags im Rahmen des 14. George Enescu Festival – Musicology Symposium 2013.

Marin Marian-Bălașa: *Œdipe – a (totally) Different Reading.*
Originalbeitrag vom 1. *ZwischenZeiten* Symposium, 17.–19.11.2006: *George Enescu.*

Eva-Maria Houben: *Notation und Klangwirklichkeit. Zu George Enescus 3ème Sonate pour piano et violon (dans le caractère populaire roumain) op. 25.*
Originalbeitrag vom 1. *ZwischenZeiten* Symposium, 17.–19.11.2006: *George Enescu.*

Rainer Cadenbach: *Enescus Kammersinfonie – ein Vermächtnis.*
Originalbeitrag vom 1. *ZwischenZeiten* Symposium, 17.–19.11.2006: *George Enescu.*

Raluca Știrbăț: *George Enescus Suite für Klavier in D-Dur, op. 10 Nr. 2 (Des cloches sonores, 1903).*
Originalbeitrag vom 6. *ZwischenZeiten* Symposium, 18.–20. November 2011: *Zwischen Zeiten und Welten. Leben und Werk von Bartók und Enescu.*

Kommentare

Michael Heinemann: *Herkunft und Gegenwart. Zu George Enescus Suite im alten Stil op. 3.*
Originalbeitrag vom 1. *ZwischenZeiten* Symposium, 17.–19.11.2006: *George Enescu.*

Myriam Marbe: *Œdipe.*
Aus Voicana, Mircea & Firca, Clemansa & Hoffmann, Alfred & Zottoviceanu, Elena (Hg.): *George Enescu*, in Zusammenarbeit mit Marbe, Myriam & Niculescu, Ștefan & Rațiu, Adrian; Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bukarest 1971. Übersetzung Violeta Dinescu, Maria Herlo und Roberto Reale.

Ștefan Niculescu: *Enescus Einstellung zur Arbeit und über die Zeit, die er dem Komponieren gewidmet hat.*
Aus *Reflecții despre muzică* [*Gedanken über Musik*], Editura Muzicală Bukarest 1980. Übersetzung von Violeta Dinescu und Roberto Reale.

Pascal Bentoiu: *Enescus Dixtuor, op. 14.*
Aus Bentoiu, Pascal: *Capodopere Enesciene (Meisterwerke von George Enescu)*, Editura Muzicală, Bukarest 1984/1999. Übersetzung von Violeta Dinescu und Roberto Reale.

Viorel Cosma: *Das Drama von Enescus Genie: die Vielseitigkeit seiner natürlichen Begabungen (I).*
Einleitung zu einer nicht mehr ausgeführten Monografie

Perspektiven

Wolfgang Andreas Schultz: *Tonalität bei Enescu – Aspekte ihrer Weiterentwicklung.*
Originalbeitrag vom 6. *ZwischenZeiten* Symposium, 18.–20. November 2011: *Zwischen Zeiten und Welten. Leben und Werk von Bartók und Enescu.*

Corneliu Dan Georgescu: *Spezifische musikalische Gesten bei Enescu. Eine Untersuchung unter dem Aspekt der Musikarchetypen.*
Originalbeitrag, veröffentlicht unter dem Titel *Essays zu George Enescu. II. George Enescu und die Musikarchetypen*, in: *Studia Universitatis. Series Musica*, Cluj-Napoca, 1/2008, S. 52–61.

Speranţa Rădulescu: *Possible Jewish Influences on George Enescu's Works.*
Originalbeitrag vom 6. *ZwischenZeiten* Symposium, 18.–20. November 2011: *Zwischen Zeiten und Welten. Leben und Werk von Bartók und Enescu.*

Laura Manolache: *George Enescus Werk – ein Modell für die europäische Synchronisierung der rumänischen Musik (in der Nachkriegszeit).*
Originalbeitrag vom 1. *ZwischenZeiten* Symposium, 17.–19.11.2006: *George Enescu.* Übersetzung von Cristina Ştefănescu.

Helmut Loos: *Aspekte der Enescu-Rezeption in Deutschland.*
Originalbeitrag vom 1. *ZwischenZeiten* Symposium, 17.–19.11.2006: *George Enescu.*

Maria Cristina Bostan: *George Enescu – in the Light of recent Documents.*
Originalbeitrag vom 1. *ZwischenZeiten* Symposium, 17.–19.11.2006: *George Enescu.*

Valentina Sandu-Dediu: *Rumänische Musik nach Enescu.*
Originalbeitrag vom 1. *ZwischenZeiten* Symposium, 17.–19.11.2006: *George Enescu.*
Übersetzung von Sorin Georgescu.

Den Verlagen Editura Muzicală und Editura Academiei Republicii Socialiste România, die uns Publikationsrechte eingeräumt haben, sei herzlich gedankt

Schriftenreihe „Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen“
Hrsg. von Violeta Dinescu und Eva-Maria Houben

Band 1: *Ştefan 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

In Vorbereitung:

Band 6: *Elemente der Klage in George Enescus Oper Oedipe*. – Roberto Reale. – Oldenburg 2019. –