

*Valentina Sandu-Dediu*

## RUMÄNISCHE KOMPONISTEN ZWISCHEN DEN "GEMÄßIGTEN", DEN "RADIKALEN" MODERNE UND DER POSTMODERNE

**Abstrakt:** Debatten um die Begriffe Tradition, Moderne, Avantgarde und Postmoderne, wie sie in der europäischen Exegese erscheinen, sind im rumänischen Raum nicht minder gegenwärtig. Die gemäßigte und die radikale Moderne sowie die Postmoderne werden in diesem Aufsatz auf ihre Verbindung zur Ideologie der rumänischen Musik untersucht. Zum einen werden zwei Richtungen derselben Generation beleuchtet: die "Moderierten" (P. Benteoiu, W.G. Berger) und die "Radikalen" (Șt. Niculescu, A. Stroe, A. Vieru, T. Olah, M. Marbe, D. Constantinescu). Zum anderen wird nachvollzogen, wie sich einige "Radikale" auf den "postmodernen" Weg begeben. Diese Kategorien sind selbstverständlich vom ideologischen Kontext des kommunistischen Rumänien geprägt.

**Schlüsselworte:** Moderne, Postmoderne, Rumänische Musik, Kommunismus, Ideologie, Osteuropa.

Diskussionen der Begriffe Tradition, Moderne, Avantgarde und Postmoderne, wie sie in der europäischen Exegese<sup>1</sup> erscheinen, finden sich genauso im rumänischen Raum. Mehrere Strömungen und Experimenten sind auch hier wiederzufinden, manchmal mit demselben unpersönlichen "internationalen" Ausdruck, jedoch manchmal auch geprägt von einem einheimischen Akzent.

Eine Strukturierung der Musik in Jahrzehnten, die im Ostblock im Vergleich zu anderen Ländern ganz unterschiedlich verlaufen sind, wäre gleichwohl nicht zufriedenstellend. Dies würde bedeuten, die 50er Jahre des Westens mit ihrer seriellen Doktrin der tonalen Doktrin des sozialistischen Realismus im Osten gegenüberzustellen. Die 60er Jahre würden für die einen die postserielle Periode (Klangkomposition, Aleatorik, instrumentales Theater) und für die anderen die Assimilation und das Überholen der seriellen Periode bedeuten. Erst in den 70er Jahren synchronisieren sich die Ästhetiken auf beiden Seiten des "Eisernen Vorhangs" – entweder als Fortsetzung der spezifischen Experimentierlust der Avantgarde oder als Beginn der Postmoderne. Die ästhetische und stilistische Landschaft der Mentalität der Komponisten ist viel komplexer als diese knappe Beschreibung ahnen lässt; selbstverständlich könnte man sie auch auf die 80er und 90er Jahre ausdehnen.

---

<sup>1</sup> Hermann Danuser, "Die Musik des 20. Jahrhunderts", *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 7, Laaber, Laaber Verlag, 1984.

Für eine etwas nuanciertere Darstellung will ich mich allgemeiner Konzepte bedienen, auch wenn diese weniger exakt sind. Darüber hinaus greife ich Konzepte auf, die die Neue Musik darstellen: Moderne und Avantgarde. Beide lassen sich durch ihr Verhältnis zur Tradition definieren.

Für die Moderne ist Traditionskritik wirksam als ein eigener Modus von Tradition.(...) Für die Avantgarde hingegen bedeutet Traditionskritik den isolierten, selbstgenügsamen Akt der Negation, in dem die Kunstüberlieferung ignoriert und die Möglichkeit neuer ästhetischer Erfahrungen – losgelöst von jeglichem Geschichtsbewusstsein – erprobt wird.<sup>2</sup>

Gleichzeitig sollte wenigstens für Rumänien die Veränderung der Bedeutung des „Avantgarde“-Konzepts erwähnt werden. Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre war die Avantgarde synonym mit der Neuen Musik und demnach gegen die offizielle Ideologie. Dagegen sollte sich die Avantgarde in den 80ern und 90ern als „Tradition des Experiments“ akademisieren, vor allem bei jenen Komponisten, die diese Etappe des ständigen Experimentierens nicht überwinden konnten. Die Moderne erschien in zwei Hypostasierungen – als gemäßigte und radikale – und sollte größtenteils bedeutende Musikstücke hervorbringen. Dies schließt das Experiment jedoch nicht aus, sondern setzt eine echte Notwendigkeit der Erneuerung des musikalischen Inhalts voraus, unabhängig von der Tatsache, ob die jeweiligen Komponisten eigene Schreibsysteme, bisweilen mit theoretischem Erklärungsmodell, ausgearbeitet haben oder nicht.

### *Die gemäßigte Moderne*

Die Thesen Hermann Danusers zu einer gemäßigten Moderne um das Jahr 1950 stimmen größtenteils mit der Orientierung der rumänischen Kompositionsschule überein:

Nicht länger blieb nämlich die ‚gemäßigte Moderne‘ auf eine neotonale Musiksprache beschränkt, die als Hauptidiom des Neoklassizismus der vergangenen Jahrzehnte noch weit über die Jahrhundertmitte hinaus von zahlreichen Komponisten (von Britten bis Orff) verwendet wurde. Vielmehr wurde nun die Zwölftonmusik, die man nur anderthalb Jahrzehnte zuvor außerhalb der Schönberg-Schule für tot und abgetan erklärt hatte, weltweit aufgewertet und aufgrund einer (noch wenig erforschten) Berg-Rezeption, die auf eine Vermittlung von Dodekaphonie und Tonalität zielte, als mögliche, streckenweise bevorzugte Spielart der ‚gemäßigten Moderne‘ anerkannt. (...) Dadurch änderte sich die Spaltung der Musikkultur in kompositionsgeschichtlicher Hinsicht: War sie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts durch die Antithese Tonalität–Atonalität (und Dodekaphonie) charakterisiert, so manifestierte

---

<sup>2</sup> H. Danuser, S. 286.

sie sich nach 1950 in der Kluft zwischen einer ‚gemäßigten Moderne‘, die – ob tonal und dodekaphon – an einem unmittelbaren Traditionsbezug festhielt, und einer ‚radikalen Moderne‘, die – allenfalls mit latenter Beziehung zur Tradition – zu Neuem vorstieß.<sup>3</sup>

Was die Wiederentdeckung von Modellen des 20. Jahrhunderts (z.B. Alban Berg) betrifft, so ist insbesondere George Enescu (1881–1955) am bedeutendsten für die rumänische Musik. Nach 1960 ist in der rumänischen Musikwissenschaft sehr viel über das Werk Enescus geschrieben worden, ohne das Interesse für die Originalität der Synthese im Werk der Komponisten der Zwischenkriegszeit zu schmälern. Im Zusammenhang mit Enescus späterem Einfluss (nach 1950) muss man jedoch zumindest eine Kompositionsweise detailliert beschreiben, die Schule gemacht hat: die Heterophonie. Enescus „Entdeckung“ der Heterophonie (vom Komponisten selbst keineswegs theoretisch dargelegt oder deutlich erklärt) mag ihren Ursprung in dem Vorhaben finden, die Polyphonie mit einer besonderen Art von Melodie, mit einer modalen Struktur und einem freien rhythmischen System wie dem *parlando-rubato* zu verschmelzen. So gesehen und oberflächlich betrachtet, käme Enescus Mehrstimmigkeit aus der westlichen europäischen Tradition – sie ist jedoch durch eine starke Originalität gekennzeichnet und prägt die Zukunft der rumänischen Komposition.

Man kann viele Versuche der Übernahme und Entwicklung Enescus Ideen wie der Heterophonie beobachten, aber wenige stilistische Fortsetzungen. Dennoch entstanden bei der Vervollständigung nicht vollendeter Partituren (wie der 4. und 5. Sinfonie<sup>4</sup>) durch Pascal Bentoiu anhand der Stil-„Übung“ bemerkenswerte Werke, nicht nur in technischer Hinsicht, sondern vor allem im für Enescu charakteristischen ästhetischen und expressiven Bereich.

Die Kompositionen Pascal Bentoius (geb. 1927) bleiben im allgemeinen im Rahmen des Geistes von Enescu; in manchen Werken ist auch der Einfluss von Berg spürbar. Im Gesamtwerk Bentoius – Kammer-, Konzert-, sinfonische Musik und Opern – wird sein Anliegen sichtbar, ganz eigene Musik zu schreiben, ohne „System“ und doch in Fühlung mit dem modernen Geist der Zeit, in der er lebt. Auf die sorgfältige Auswahl der Ausdrucksmöglichkeiten legt er großen Wert, denn, wie er selbst bemerkt, steht „nicht die Erneuerung der Mittel (...) im Vordergrund, sondern die Erneuerung des Ausdrucks“<sup>5</sup>. So kommt es, dass eine vorwiegend modale,

---

<sup>3</sup> Ebd., S. 292.

<sup>4</sup> Neben der sinfonischen Dichtung *Isis* – ebenfalls von Pascal Bentoiu wiederhergestellt, oder dem *Rumänischen Capriccio* für Violine und Orchester, revidiert von Cornel Țăranu.

<sup>5</sup> Zitat aus Ileana Ursu, „Pascal Bentoiu, portret componistic“, *Muzica* 3/1993, S. 5.

quasi-tonale Sprache mit dodekaphonischen Ansätzen und klassischen oder barocken Strukturen durch volkstümliche- oder Jazz-Einflüsse neue Farben erhält. Es ist auch interessant zu beobachten, wie sich während eines Werks die "Migration" vom Tonalen zur Zwölftonmusik (Sinfonie Nr.1, 1965) oder umgekehrt (Violinkonzert, 1958) vollzieht.

Das musikalische Denken und das Nachdenken über Musik: Dies sind die zwei Aspekte der Persönlichkeit von Pascal Bentoiu, doch auch die distinkten Seiten der vier Jahrzehnte währenden Schaffensperiode von Wilhelm Georg Berger (1929–1993). In der Darstellung der Persönlichkeit des Komponisten, der ständig bemüht war, ein eigenes System zu definieren, können diese beiden Aspekte nicht leicht von einander getrennt werden. Die Monumentalität und der beeindruckende Umfang seines Gesamtwerkes weisen Bergers besonderen Platz in der Gegenwart aus. Dafür spricht auch die Komplexität seiner Denkweise, die Kompetenz in der Bearbeitung aller Themen und die ständige Beschäftigung mit Systematisierung, Ordnung und Harmonie.

Die Aufteilung in Kompositionszyklen (z.B. im Rahmen der 24 Sinfonien) und in Theorie-Zyklen (ca. 15 Bände über sinfonische Musik, Kammermusik, über die Ästhetik der Sonate und die Kompositionstheorie in verschiedenen Zeiten) erlaubt uns, das Gleichgewicht der einzelnen Komponenten in einem System wiederzuerkennen.

Die bevorzugten Ausdruckweisen des Komponisten sind im Bereich der Sinfonie und der Kammermusik zu finden (in vielen Formen – vom Stück für ein Solo-Instrument über das Streichquartett bis zu Werken mit variablem Aufbau), aber auch im vokal-instrumentalen oder im Konzert-Bereich. Aus dieser Aufzählung ist die Abwesenheit der Oper leicht zu ersehen. Auf der einen Seite steht die Sinfonie, das Konzert, das Streichquartett, also drei verschiedene Welten, die von Berger auch theoretisch, also in ihrer historischen Entwicklung studiert wurden. Andererseits enthüllt die Orgelmusik und die vokal-instrumentale Musik (Oratorien, Messen, Requiem) eine tiefliegende religiöse Dimension.

Eine andere wichtige Eigenschaft des Schaffens von Berger ist dessen Einheit, die der Synthese zwischen den Fundamenten der klassischen und barocken Musik (den entsprechenden homophonen und polyphonen Musikformen) und der Aktualität der modalen Sprache entspringt. Dieses spezielle Modalsystem bedeutet eine Offenheit für die verschiedenen Orientierungen des 20. Jahrhunderts und gipfelt in einer generativen Grammatik. Fast wäre man verführt, in ihm den Nachfolger Hindemiths oder Messiaens zu sehen oder Verwandtschaften mit dem Serialismus (in den integral-chromatischen Modi oder in den vier Bearbeitungsformen eines Modus) oder mit Bartók zu suchen (beim Aufbau des modalen Systems mit Bezug auf Fibonacci's Reihe und dem goldenen Schnitt).

Diese Verwandtschaften zeigen seine unmissverständliche Verankerung in der Gegenwart und in der kombinatorischen, logischen Denkweise des 20. Jahrhunderts. Gleichzeitig entspringt Bergers Werken ein spezifisch modaler Ethos dank der Formbarkeit seines Fibonacci-Systems. Das hängt vom Gleichgewicht von Dissonanz und Konsonanz ab und folgt der Idee, dass Musik "zusammenklingen" muss, auch wenn sie auf strikten Organisationsregeln basiert, und der Idee von der Kontrolle der psychologischen Wahrnehmung.

### ***Die radikale Moderne***

Eine klare Trennung zwischen der Avantgarde und der radikalen Moderne wird nur in dem gegebenen historischen und ideologischen Zusammenhang nachvollziehbar. Die jungen Musiker, die in den 50er und Anfang der 60er Jahre mit nicht-traditionellen Kompositionstechniken, mit abstrakten, avantgardistischen Verfahren experimentierten, verhielten sich mehr oder minder "subversiv" gegenüber der offiziellen kommunistischen Ideologie. Diese Kompositionsverfahren, die in Europa und den USA zu jener Zeit üblich waren, sollten nicht in einer Avantgarde des ununterbrochenen Experimentierens gefangen bleiben, sondern sie schufen zwischen 1960 und 1990 die innovativen Verbindungen zwischen der schriftlichen und mündlichen musikalischen Tradition. Die Art und Weise, wie Stefan Niculescu, Tiberiu Olah, Myriam Marbe, Anatol Vieru, Dan Constantinescu oder Aurel Stroe mit der rumänischen und außereuropäischen Volksmusik umgingen und wie sie daraus Vorschläge für den musikalischen Gehalt einer konstant aufrechterhaltenen und unmissverständlichen Moderne entwickelten, kann als Beispiel für diese Verbindung dienen.

### ***Musik und Mathematik***

Modelle aus der Mathematik stellten in manchen Fällen den Kern der tonschöpferischen Welt dar. Entweder hatten jene Musiker in ihrer Jugend auch außermusikalische Bereiche studiert (Mathematik, Architektur, Bautechnik), oder sie fühlten sich im Verlauf ihrer musikalischen Entwicklung von verschiedenen Konzepten angezogen, die sie dann vertiefen wollten. Die von der Mathematik und Logik ausgehende Faszination generierte originelle und moderne Tonkonstruktionen. Gleichzeitig strebten Berger, Vieru, Stroe oder Niculescu<sup>6</sup> ständig nach Vollkommenheit und

---

<sup>6</sup> An dieser Aufzählung kann man auch die ziemlich komplizierte Klassifikation der Komponisten anhand von stilistischen Kategorien sehen: die Nutzung von mathematischen Verfahren bedeutet nicht unbedingt die Zugehörigkeit eines Musikers zu der "radikalen Moderne" – vgl. den Fall von W. G. Berger.

Konsequenz in der abstrakten Einordnung des Tonmaterials, ohne dass sich dies jedoch zum Selbstzweck und somit zum Nachteil der eigentlichen musikalischen Kommunikation auswuchs. Außerdem erlaubt uns die allgemeine Perspektive auf Musik und Mathematik die Interaktion zwischen diesen beiden Elementen zu beobachten, die zur Entstehung des Kunstwerks führen. Dies soll aber nicht bedeuten, dass dadurch andere Aspekte und Wechselwirkungen etwa mit musikalischen Traditionen, mit der Philosophie und den bildenden Künsten vernachlässigt werden.

Das von Anatol Vieru (1926–1998) entwickelte modale System basiert hauptsächlich auf der Mengenlehre und bringt die verschiedensten Werke während der scheinbar überraschenden, jedoch tiefen und organischen künstlerischen Entwicklung des Komponisten hervor. Er ist nur für kurze Zeit Anhänger des Serialismus der 50er und 60er Jahre, denn er interessiert sich viel mehr für die modale Orientierung eines Bartók, Messiaen, Schostakowitsch oder Enescu, und er übernimmt auch Vorschläge von Webern. Ende der 50er Jahre benutzt er intuitiv die Modi (die Skalen, die er als Ausgangspunkt verschiedener Werke einsetzt) in Kombination mit der Mengenlehre. In den 60er Jahren wird ihm klar, dass das gewöhnliche musikalische Gehör die Tonskalen als Mengen im mathematischen Sinne des Begriffs, wahrnimmt. Ohne Mathematiker zu sein, schafft Vieru ad hoc ein mathematisches Modell: auf Grund dieses Modells entwickelt er die Modi eines Werks und baut sie in die großen Klangblöcke ein, mit denen er im Bereich der musikalischen Zeit experimentiert. Daraus entspringen neue musikalische Formen – “Sanduhren”, “Siebe”, “Bildschirm”, “Psalmen” –, die in verschiedenen Varianten in Vierus Schaffen erscheinen, ohne dass diese Prototypen jedoch zu einer Manier werden. Anatol Vieru hasst es, “à la Vieru” zu komponieren; sein Nonkonformismus ist wohlbekannt, und er ist Anhänger einer lebendigen Kunst, die aus einer inneren Motivation entspringt.

Die Strenge und das mathematische Wissen, das sich Aurel Stroe (geb. 1932) in seiner Jugend angeeignet hat, hat er nicht nur für bestimmte Verfahren zum Aufbau der Musik verwendet. Das unterscheidet ihn von vielen anderen zeitgenössischen Komponisten. Musik und Mathematik verschmelzen zum Zweck der Wiedergabe künstlerischer Emotionen; die beiden Bereiche kommen zur Entdeckung eines gemeinsamen Ursprungs zusammen – der numerischen Verbindung, die bekanntlich die Verbindung zwischen Tönen und Intervallen ist. Die Mathematik ist nicht trocken, wie wir manchmal unter dem Einfluss unserer Vorurteile denken, zumindest nicht bei Aurel Stroe. Denn in seinen Werken “klingt” keiner der instrumentalen Effekte, die er übrigens mit größter Genauigkeit ausgestaltet hat, überflüssig oder unnötig; keiner dieser Klänge ist auf Effekthascherei aus, sondern um die Zuhörer die Wirksamkeit der expressiven Substanz im Kontext spüren zu lassen.

Wer die Mechanismen in Aurel Stroes Werk systematisch begreifen möchte, sollte sich unbedingt mit seinen Studien über die "Kompositionskategorien", insbesondere in seinen Werken aus den 60er und 70er Jahren beschäftigen oder mit den Theorien über die Morphogenese, die in den 70er, 80er und 90er Jahren angewandt wurden. Sein Interesse an der Formalisierung blieb seit seiner Studienzeit konstant (I. Klaviersonate, 1955), seit dem Werk, das ihm die Anerkennung brachte, *Arkaden*. Er schrieb es 1962, als sich der Avantgardismus von Stroes Generation mühevoll durch die rumänische Komposition der Zeit kämpfte. Das sinfonische Werk ist eine musikalische Anwendung von Fibonacci's Reihe; Stroe realisiert sie in geometrisierten Tonwegen, die als "Arkaden" visualisiert werden. Die zeitgenössischen Musiker haben diese Struktur häufig kommentiert: der Komponist wendete Bergers Theorie über "Modi und Proportionen" an; also verknüpfte er eine geometrische Zeichnung mit Fibonacci's Reihe. Das Ergebnis sind 8 "Arkaden", die in der Partitur aus Tonhöhen, Notenwerten und Lautstärke errichtet werden. Die fünf Instrumentengruppen, die für dieses Stück vorgesehen sind, sollen sich im Konzertsaal an unterschiedlichen Orten aufstellen. Stroe legt hier schon spätere Kompositionsprinzipien fest: der komplementäre Rhythmus, die Gesamtwirkung, die ungewöhnliche Redundanz, die Anwendung des mathematischen Mengenbegriffs auf Tonhöhe und Notenwerte und die Beziehung von Gedächtnis und Zeit.

Der gesamte Zyklus von acht sinfonischen Werken, der mit diesem Stück eröffnet wurde und der sich über die 60er und 70er Jahre erstreckt (hier seien nur Konzertmusik für Klavier, Blech- und Schlaginstrumente, *Laudes I und II*, *Canto I und II* erwähnt) stellt ein schwer zu entzifferndes Kompositionssystem dar, das jedoch ständig Verfeinerung und Vereinfachung im Sinne Brâncușis anstrebt. Man findet hier nicht nur die Umsetzung des PRAT-Programms für die Ausarbeitung des Diskurses wieder, sondern auch die Idee der Kompatibilitätsbrücken zwischen scheinbar inkompatiblen Phänomenen, die mündlichen oder schriftlichen Traditionen entstammen.

Der Einsatz des Computers als Hilfsmittel beim Komponieren bedeutete eine Premiere in der damaligen rumänischen Musik. In der Kantate *Numai prin timp poate fi timpul cucerit* (Nur durch Zeit kann die Zeit erobert werden, 1965, auf Verse von T. S. Eliot) wird der Computer teilweise eingesetzt;

integral wird er verwendet bei der Komposition von Laude I und II (1966 und 1968), und dann wieder nur teilweise bei Canto I (wo nur die Uneinigkeiten der Stimmen statistisch programmiert sind, da hier ein neues Element zum Vorschein kommt, und zwar das aleatorische. Dieses wird langsam an Bedeutung gewinnen, ohne jedoch jemals die Oberhand zu gewinnen).<sup>7</sup>

<sup>7</sup> C. D. Georgescu, "Canto II de Aurel Stroe", *Muzica* 11/1972, S. 15–16.

Die Informationstheorie, der aleatorische Faktor, die mathematischen Verfahren (Restklassen, die Gruppentheorie usw.), die generative Ästhetik der Kompositionsklassen – all dies bezeugt den komplexen Charakter von Stroes Musik. Sein gesamtes theoretisches Konzept, jedoch nicht das Ethos seiner Musik nähert sich in den 60er und 70er Jahren Yannis Xenakis und bestimmten Ideen an, die dieser in *Musiques formelles* dargestellt hat.

Sowohl sein Fachwissen als Bauingenieur als auch bestimmte Züge seines Temperaments tragen die Entscheidung von Ștefan Niculescu (geb. 1927), sich konsequent einer radikalen Moderne zuzuwenden, einer Musik, die oft moderne mathematische Verfahren einsetzt, so etwa die Mengen-, Graphen- und Gruppentheorie usw. Zur Vervollständigung des Porträts dieses Komponisten sollte die rationalistische, luzide Seite seines Schaffens erwähnt werden, die seinem philosophischen und linguistischen Wissen und den Kenntnissen aus den angewandten Wissenschaften entspringt. Beispiele dafür findet man in den orchestralen Werken *Heteromorphie* (1967, herausgegeben von Schott, Mainz im selben Jahr) und *Formants* (1965, herausgegeben von Salabert, Paris, 1969), die beide neben dem heterophonischen Ausdruck auch eine bestimmte offene Dramaturgie der Form erforschen. Gemeint ist eine streng kontrollierte Aleatorik, die derjenigen in der 3. Klaviersonate von Boulez ähnlich ist; sie basiert auf der Reihenfolge der fünf Teile, die der französische Komponist nach dem linguistischen Muster "Formanten" nennt. Bei Niculescu besteht die Form aus einer Anzahl von Sektionen, die nach bestimmten Normen eingeordnet werden; es gibt strenge Schemen des Komponisten, die in der Partitur eingezeichnet sind und aleatorische Variablen auf makro- und mikrostrukturellen Niveau; dennoch sind die verschiedenen möglichen Lektüren des musikalischen Textes streng kontrolliert. Niculescu erklärt bezüglich der Zusammensetzung der Formanten:

Die Form des Werkes wird durch die ununterbrochene Lektüre (attacca) der 14 Formanten bestimmt, die von 1 bis 14 nummeriert wurden. Deren Reihenfolge wird dem Dirigenten unter der Bedingung überlassen, dass Paare von je zwei Formanten gebildet werden sollen, einer gerade und der andere ungerade; jeder der sieben möglichen Paare kann entweder mit der geraden oder der ungeraden Zahl anfangen.<sup>8</sup>

Auch andere Verfahren der Neuen Musik der siebziger Jahre werden hier von Niculescu schöpferisch eingesetzt, ebenfalls neue Notierungsverfahren (inklusive graphischer Notierungen) oder das Einfangen des Tons durch Mikrophone und seine Verzerrung. Außerdem sollte ich unter den Mechanismen seines Schaffens auch sein internes "Labor" zur "Herstellung" von komplizierten Modi (außerhalb des Oktavraums)

---

<sup>8</sup> S. Iosif Sava, *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX*, București, Edit. Muzicală, 1991, S. 211.

berücksichtigen, die der Obertonreihe entstammen. Daher wird auch eine Verbindung zur Strömung der spektralen Musik möglich. Diese Technik bevorzugt Niculescu nach einer von Boulez und Stockhausen beeinflussten seriellen Periode, die sich zum Beispiel in den Inventionen für Klarinette und Klavier von 1965 (1968 von Salabert herausgegeben) oder in den Kantaten II und III, 1960–64 niederschlägt.

### ***Serielle, neomodale Techniken, Konzepte der Aleatorik***

Genau wie seine Altersgenossen Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Tiberiu Olah und Anatol Vieru bildet Dan Constantinescu (1931–1993) seinen Stil durch die Synchronisierung mit den Ideen der westlichen Musik. Ende der 50er Jahre, als die o.g. Komponisten ihre Studien beenden und sich dabei solide Techniken, manchmal neoklassizistischer Provenienz, angeeignet hatten, war der Serialismus für den Westen repräsentativ und dessen "offizielle" Musik. Die Übernahme bestimmter Elemente dieser Musik, ob als Technik oder nur als Inspiration, zeigt das Streben des Komponisten nach einem Weg, um aus den Schablonen der Zeit auszubrechen. Die Akribie, mit der das "präformierte Tonmaterial"<sup>9</sup> ausgesucht wird – was bereits bei einer oberflächlichen Betrachtung von Dan Constantinescus Kompositionsskizzen auffällt – lässt eine schöpferische Persönlichkeit ahnen, die nach einer Synthese zwischen unterschiedlichen Ausdrucksmöglichkeiten strebt. Dadurch wird eine zum Positivismus tendierende Komponente des kompositorischen Bemühens des Autors verständlich, die immer von einer intuitiven Komponente begleitet wird. Letztere "regelt" die Aufnahme der ersten in einem übertrieben konzeptionellen Raum; sie passt die kombinatorischen Übertreibungen an und fügt ihnen Musikalität bei. Diese zwei Komponenten sind ständig in der Musik Dan Constantinescus anwesend.

Die musikalische Zeit beschäftigte zahlreiche rumänische Komponisten, von Vieru (*Uhren, Sonnenuhr, Eratosthenes Sieb*), Stroe (*Réver, c'est désengrener les temps superposés*), Niculescu (*Synchronie*) bis Tiberiu Olah (*Die Zeit des Gedächtnisses* u.a.). In direkter Verbindung mit der praktizierten Aleatorik beschäftigt sich Myriam Marbe (1931–1997) mit den rhythmischen Formeln, die mit der inneren Zeit des Interpreten verbunden sind; diese innere Zeit ist unter Umständen nicht bei allen Mitgliedern des Ensembles gleich. Sicher ist auch für Marbe das Ideal der "Spontaneität" das Ergebnis einer langen Zusammenarbeit und eines vertieften Wissens von den Eigenheiten des Interpreten.

---

<sup>9</sup> Im Sinne des Begriffs des "vorgeformten Materials" von Karlheinz Stockhausen, s. "Situation des Handwerks", zit. von Valentina Sandu-Dediu und Dan Dediu: *Dan Constantinescu, esențe componistice*, București, Edit. Inpress, 1998, S. 54.

Ich würde hier gerne aufgreifen, was Globokar vor zehneinhalb Jahren sagte. Wir waren damals zu Recht von der ästhetischen Emanzipation und den Mitteln der aleatorischen Musik fasziniert. Doch Globokar, der in diesem Genre brillierte und riesige Erfolge erzielte, erklärte, er sei unzufrieden und von der Tatsache beunruhigt, dass noch keine richtige Möglichkeit gefunden worden war, diese auch schriftlich zu kontrollieren und zu fixieren. ‘Ja und warum spielst du dann aleatorische Musik?’ ‘Weil ich Posaune spiele und sie so viele gedämpfte Töne hat, die nicht aufgeschrieben werden können... und wenn ich spiele, komme ich auf bestimmte Lösungen, manchmal verlängere ich sie sogar...’. *Der Interpret* Globokar reagierte sofort auf den schöpferischen Drang, doch Globokar *der Komponist und Dirigent* betrachtete das Phänomen in seiner Komplexität und aus einer anderen Perspektive.<sup>10</sup>

In den Werken Marbes entstammt die “lange Zeit” einer typisch rumänischen Art der Zeitwahrnehmung, die sich durch das volkstümliche Genre der *Doina*, durch das rhythmische System des *parlando-rubato* ausdrückt. Unterschiedliche zeitliche Ausdrucksweisen existieren nebeneinander, wie zum Beispiel im Cembalo-Konzert (1978), in dem man in der Logik der Sonate kleine Inseln der *Doina* entdecken kann. Viele andere Werke beschäftigen sich ebenfalls mit dieser Problematik: *Le temps inévitable* für Klavier (1971), *Die wiedergefundene Zeit* (1982), das Trio *Trommelbass* (1985). Eine andere zeitliche Dimension entspringt aus dem archaischen Leben einer nicht-linearen, sondern spiralförmigen oder zyklischen Zeit.

Marbes aleatorisches Denken hat sich im Laufe der Zeit verändert, nicht zuletzt durch die Interpreten, denen die Komponistin begegnet ist, und deren Bereitschaft, zu einem gegebenem Text zu improvisieren. So entstand 1994 durch die intensive Zusammenarbeit mit dem Wuppertaler Ensemble *Partita radicale* (unter der Leitung von Thomas Beigel, der auch eine interessante Monographie über Marbe schrieb) und dem Pianisten Alexandru Hrisanide eine neue Variante des *Le temps inévitable*. 1971 entstand diese Partitur aus Akkorden, Punkten, Linien, Clustern usw., also aus einem Schema, das auf einigen Quadratcentimeter Papier aufgezeichnet war. Die Partitur

sollte ihre klangliche Materialität wiederfinden anhand des Stils jener Epoche, in der jemand sie wiederbelebte. Die graphischen Zeichen der Akkorde, Linien usw. sollen sich in das verwandeln, was jemand in dem gegebenen Augenblick unter Akkorden, Linien versteht und dann anhand meines Schemas eingeordnet werden.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Myriam Marbe, “Sub semnul timpului. Pe marginea unui concert”, *Muzica* 3/1985, S. 21–26.

<sup>11</sup> S. Myriam Marbe im Interview mit Laura Manolache, *Muzica* 3/1996, S. 92.

Tiberiu Olah (1928–2002) hat mehr als 40 Jahre lang Anregungen aus der Volksmusik, vor allem aus Siebenbürgen, erfinderisch und modern in Melodik, Harmonik, Rhythmus und Klangfarbe umgesetzt. Ende der 50er Jahre wurde er dadurch zu einem der bedeutendsten Vertreter der rumänischen Avantgarde. Viele seiner Stücke sind sehr persönlich geprägt und durch das starke pentatonische Substrat seiner Melodien beim Hören wiedererkennbar. In den 60er Jahren schrieb Olah ein Zyklus, der sich auf Skulpturen von Constantin Brâncuși bezieht: das Ensemble in Târgu Jiu regte Olah zu fünf Stücken von einzigartiger Schönheit an, die "gleichermaßen dicht, archaisch und modern"<sup>12</sup> sind.

Auch andere Merkmale in Olahs Musikschaffen deuten immer wieder auf die Volksmusik, angefangen von der Nutzung alter Instrumente wie Flöten und Schalmeien in *Timpul memoriei* (Zeit der Erinnerung, 1973) bis zur neuartigen Anwendung der Pentatonik in der Werkreihe *Rime pentru revelația timpului* (Reime für die Offenbarung der Zeit) ab 1981. Nachdem Debussy, Strawinsky und Bartók im 20. Jahrhundert den Bereich der Pentatonik ausgelotet haben, geht Olah einen eigenen Weg und setzt die Töne auf verschiedenen Oktaven vereinzelt in den Raum. Dieser Umgang mit dem Modus, der nicht nur in der Volksmusik Rumäniens, sondern in vielen Teilen der Welt gefunden werden kann, führt zu komplexen Stimmüberlagerungen. Harmonisch gesehen, verbindet sich der Modus mit Dur-Dreiklängen, die ebenfalls nicht tonal aufgebaut sind.

In dieser kurzen Beschreibung darf der Hinweis auf die Polyheterophonie nicht fehlen, die bei Olah oft vorkommt. Die Generation der in den 20er-30er Jahren des 20. Jahrhunderts geborenen Komponisten übernahm Enescus Anregungen bewusst und verband sie mit anderen Quellen, teils aus der rumänischen Volksmusik, teils aus der außereuropäischen Musik, wie Ștefan Niculescu, der den Begriff der Heterophonie zum ersten Mal definierte. Tiberiu Olah hat seinerseits bei Enescu und Webern die Wechselwirkung zwischen dem imaginären und dem realen musikalischen Raum untersucht.<sup>13</sup> Er beschreibt die Heterophonie einiger Abläufe, die Ableitung der vertikalen Heterophonie aus Teilheterophonien. Das Ergebnis ist eine Methode akustischer Interferenzen, eine Polyheterophonie, die die Einheit zwischen der horizontalen und der vertikalen Dimension in einem multidimensionalen Raum durch ihren Wechsel herstellt. Die Polyheterophonie ist eigentlich eine Heterophonie mehrerer Heterophonien. Geht man von der Harmonie oder dem Kontrapunkt aus, ist sie selbst in

<sup>12</sup> Corneliu Dan Georgescu, "Masa Tăcerii de Tiberiu Olah", *Muzica* 11/1971, S. 11–14.

<sup>13</sup> T. Olah, "Weberns vorserielles Tonsystem", *NZ / Melos*, Nr. 1-2/1975 (Anwendung bei der Analyse der *Bagatellen op. 9*); "Une nouvelle méthode d'organisation du matériau sonore (la "polyhétérophonie" d'Enescu", *Muzica* 4/1983, S. 35-47 (Analyse der sinfonischen Dichtung *Vox maris*).

Werken einiger klassischer Komponisten wie Mozart als Nebenerscheinung der Orchestrierung anzutreffen.

### ***Rumänische musikalische Postmoderne ?***

Wer in der zeitgenössischen rumänischen Musik eine postmoderne Strömung suchen würde, könnte keine einzige Gruppierung, Plattform oder Generation finden, die derart eingestuft werden könnte. Im Gegenteil entziehen sich zahlreiche geschätzte rumänische Komponisten einer solchen Zuordnung aufgrund der ästhetischen Zweideutigkeit der Postmoderne und ziehen eine "technische" Definition ihrer Zugehörigkeit vor: es gibt also zur Zeit Vertreter der "spektralen Musik", der "neuen Diatonik", der "archetypischen" Richtung, der "Minimal Music", der "(heterophonischen) Texturmusik" usw. Sicher können zahlreiche postmoderne Aspekte in ihrem Schaffen entdeckt werden. Denkt man nur an die zahlreichen Möglichkeiten des zeitgenössischen Rekurses auf die Tradition nach dem Abklingen der Nachkriegs-Avantgarde, die sich eben durch die Tabuisierung der Tradition ausgezeichnet hat. All dies ist unabhängig von der Kompositionstechnik des einen oder anderen Autors. Es können jedoch vorläufig noch keine genauen Linien einer postmodernen Orientierung der rumänischen Schule festgelegt werden, vielleicht auch deswegen, weil es in diesem Bereich zu wenige wirklich tragfähige Theoretisierungen gibt, die sich auf alle musikalischen Schöpfungen weltweit anwenden lassen.<sup>14</sup>

Nimmt man die europäische musikwissenschaftliche Literatur über die Postmoderne zur Kenntnis, stellt man bald fest, dass der Begriff der Postmoderne unzählige Male interpretiert worden ist. Leo Samama bietet uns einen möglichen theoretischen Umriss der Postmoderne, der die Idee einer neuen Assimilation der Vergangenheit enthält – in extremer Ausprägung wie bei der Neoromantik in "*der naiven Musik*" eines Arvo Pärt oder nur in Nuancen: von der Minimal Music und der "*neue Einfachheit*" bis zu Musiken, die das Material der Vergangenheit filtern, ohne die Errungenschaften der Moderne zu vernachlässigen (Berio, Ligeti, Stockhausen usw.)<sup>15</sup>

*Moderne, Postmoderne, Neomoderne – eine Perspektive* heißt ein Teil einer breiten ästhetischen Analyse der Musik zwischen 1950–70 von Hermann Danuser.<sup>16</sup> Hier wird die Minimal Music – und nicht nur sie,

<sup>14</sup> Ștefan Niculescu, "Un nou spirit al timpului în muzică", *Muzica* 9/1986, S. 10–16; Anatol Vieru, *The Book of Modes*, București, Edit. Muzicală, 1995, und "Une théorie musicale pour la période postmoderne", *Muzica* 2/1994, S. 20–25.

<sup>15</sup> Leo Samama, "Neoromantik in der Musik: Regression oder Progression?", *Die unvollendete Vernunft. Moderne versus Postmoderne*, hg. von Dietmar Kamper, Frankfurt, Suhrkamp, 1987, S. 446–77.

<sup>16</sup> H. Danuser, S. 392–406.

sondern die gesamte "*amerikanische Avantgarde*" – als postmodern abgestempelt wegen ihres antimodernen und pluralistischen Charakters. Aus diesem Bereich der Postmoderne, der Minimal Music – übrigens typische Meditationsmusik –, öffnet sich die Diskussion zum umfassenderen Konzept der deutschen "Neuen Einfachheit" ("Musik der Expression, orientiert in Richtung Tradition"<sup>17</sup>) oder der amerikanischen "New Simplicity". So wie um 1910 die zweite Wiener Schule den Skandal um die "Emanzipation der Dissonanz" lostrat, so verursachte auch die "Emanzipation der Konsonanz" um 1970 einen Skandal. Doch die Bemühungen um die Wiedergewinnung bestimmter musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten stoßen auf Schwierigkeiten: die Wiedergabe eines Ausdrucks "aus zweiter Hand", eines Ausdrucks der Vergangenheit, die Gefahr der Annäherung an die Neo-Bewegungen (Neoklassizismus, Neobarock, Neoromantik) und die damit entstandene "Neomodern".<sup>18</sup>

Diese Mehrdeutigkeit der Termini ist vermutlich durch die doppelte Interpretation des Begriffs der Moderne entstanden: als ästhetisches Prinzip und als historisches Konzept; bei letzterem könnte es sich um die "Neomodern" handeln. Die Neomodern bezeichnet somit die Rückkehr in den 70er und 80er Jahren zu jener Epoche zwischen Romantik und Neuer Musik, die sich durch verschiedene "Renaissancen" auszeichnet: Mahler, Janáček, Zemlinsky, Schreker, Berg, Bartók, Strawinsky. Durch die Aufarbeitung der Vergangenheit bleibt die Neomodern ein Aspekt der Postmoderne.

Eine letzte Differenzierung ist notwendig in Bezug auf die verschiedenen Aspekte einer Postmoderne, die in einer durch Ideologie getrennten Welt aufgetreten ist: diese Aspekte ähneln sich sowohl im Westen als auch im Osten Europas; doch die Gründe für ihr Erscheinen sind gewiss unterschiedlich. Eine bestimmte Eigenschaft vereint die Musik aus den ehemaligen kommunistischen Staaten, und zwar der implizite Protest postmoderner Haltungen gegen die offizielle Ideologie. So wie die Studentenrevolten des Jahres 1968 an den amerikanischen und westeuropäischen Universitäten eine andere Bedeutung hatten als in Warschau oder Prag, so bedeutet auch die Strömung einer musikalischen Postmoderne, die zeitgleich beginnt, im Westen und im Osten etwas anderes. Im Osten ist die Moderne wie die Postmoderne im allgemeinen "eine Flucht in die Subkultur, in die Gegenkultur. Aber gerade die Subkultur, die Gegenkultur war die authentische, die wahre Kultur."<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Ebd., S. 397.

<sup>18</sup> Ebd., S. 403.

<sup>19</sup> Andrzej Chlopecki, "Festival und Subkulturen. Das Institutionengefüge der Neuen Musik in Mittel- und Osteuropa", *Neue Musik im politischen Wandel*, hg. v. Hermann Danuser, Mainz, Schott, 1991, S. 44.

Die europäische Musikwissenschaft hat diesen ideologischen Einfluss auf die musikalische Postmoderne bereits analysiert, doch nicht mit Blick auf die rumänischen Komponisten. Die These, die der polnische Musikwissenschaftler Andrzej Chlopecki vertritt, gilt in gewisser Weise für alle Länder hinter dem eisernen Vorhang:

Die westliche Welt sieht die Kultur der Postmoderne als eine Reaktion auf das postindustrielle Syndrom an. Die östliche Welt hat auch ihre Kultur der Postmoderne, die aber keine Reaktion auf eine postindustrielle Situation sein kann. Denn zum einen ist es höchst fraglich, ob dort bereits eine industrielle Zeit bestanden hatte, und zum anderen ist die Geschichte der Moderne insgesamt sehr kompliziert. Die stilistischen Veränderungen, die in der europäischen Musik der siebziger und der achtziger Jahre vor sich gingen, erscheinen hier wie dort oft ähnlich. Aber ihre Genese und darum auch ihre Interpretation sind unterschiedlich.<sup>20</sup>

Im Folgenden betrachte ich die musikalische Postmoderne als eine Haltung, die bei einigen rumänischen Komponisten und in einigen Werken als Ausdruck eines historischen Bewusstseins in der Musik auftritt. Dies erscheint in der musikalischen Collage und im Zitat oder in anderen Formen der Wiederaneignung der Vergangenheit, die im Prinzip von der Nachkriegszeit-Avantgarde verboten worden war, jedoch ab den 70er Jahren immer stärker wurde.

Anatol Vieru Ansichten über die Postmoderne beziehen sich nicht auf eine Strömung, sondern auf eine Periode, die nach der Moderne kam, nachdem die Avantgarde ausgeschöpft war, nachdem die großen Sprachen der Vergangenheit ihre Herrschaft verloren hatten, nachdem der Serialismus, der die 50er beherrschte, nicht mehr als eine Manier war. Die postmoderne Periode unterstützt einen Pluralismus, in dem alles möglich scheint, und eine Polystilistik – von den einen als A-Stilistik, von anderen als Meta-Stilistik betrachtet –, die der gedanklichen und schöpferischen Faulheit Zuflucht bieten könnte, aber nicht sollte. Hier gibt es keine globale Vorherrschaft einer bestimmten Sprache – daher auch das Trachten mancher Komponisten danach –, sondern die unterschiedlichsten schöpferischen Techniken existieren nebeneinander.

Anatol Vieru bemerkt zu Recht, dass diese ästhetische Toleranz – wie seinerzeit der Serialismus, die Wiederaufnahme der Tradition, der Minimal Music usw. – zu tiefgründigen, aber auch zu oberflächlichen und durchschnittlichen Kompositionen führt. Andersherum ist nicht die gegebene Sprache oder der Stil für Meisterwerke oder kompositorische Flops zuständig, sondern die Persönlichkeit des Komponisten, der diesen

---

<sup>20</sup> Ebd.

oder jenen Stil oder jene Sprache einsetzt. Andere allgemeine Charakteristika der Postmoderne entdeckt Vieru entweder in ihren neu aufgelegten, sekundären Ideen – die Neotonalität, die Neoromantik – oder in der Möglichkeit mehrerer Lektüren desselben gegebenen Texts:

Die Modernismen haben den kristallisierten und schockierenden künstlerischen Ausdruck mit sofortigem starkem Einfluss kultiviert, während die Postmoderne zu einer gleichzeitig komplexeren und diffuseren Ausdrucksweise tendiert. In der Postmoderne erlaubt die Oper mehrere Lektüren und hat mehrere Quellen, die für den Augenblick nicht alle miteinander verschmelzen. Aus diesem Grunde spricht man in der Postmoderne über das Unreine.<sup>21</sup>

Bis zuletzt richtet Anatol Vieru seine Definition der Postmoderne auf die Perspektive aus, die ihn den größten Teil seines Lebens beschäftigt: die Theorie der Modi, die er parallel zur Theorie der Intervallklassen ("pitch class set") betrachtet, wie sie von den Amerikanern in den 70er Jahren definiert wurde.

Eine Musik, die direkt den tiefgründigen Gesetzen des Modalen, des Tonalen und des Seriellen entstammt (...), ist nicht polemisch, sondern freundlich gegenüber der Musik aus der Vergangenheit und gleichzeitig auch kohärent.<sup>22</sup>

Oder postmodern.

Die musikalische Denkweise, die sich am Intervall orientiert, generiert also Ähnlichkeiten zwischen den zwei Verarbeitungsweisen eines klanglichen und letztlich analytischen Diskurses: beide favorisieren die Kreuzung verschiedener musikalischen Sprachen und erlauben daher die "stilistischen Ausrutscher", der Intertextualität; beide sind ahistorisch. Eine der wichtigsten Qualitäten dieser Methoden ist die Anwendbarkeit auf jede Art von Musik aufgrund der Maßeinheit des Intervalls; so fand Anatol Vieru z. B. auch ähnliche tonal-modale Zweideutigkeiten bei Mussorgsky und Messiaen.

Doch abgesehen von dieser möglichen Interpretation der Theorie der Modi und Intervallklassen entdeckt man auch andere postmoderne Attribute in den Partituren von Anatol Vieru. Er selbst sagt in einem Interview:

Die Collage und das Zitat sind prägnante und belebende Verfahren, doch sie selbst verleihen der Musik keinen Wert, keine Postmodernität. Verwendet man sie schlecht, werden sie zu einer hölzernen Sprache; an der richtigen Stelle wirken sie Wunder.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> A. Vieru, "Une théorie musicale pour la période postmoderne", S. 22.

<sup>22</sup> A. Vieru, im Interview mit Valentina Sandu-Dediu, *Melos* 11–12, Bukarest, 1991, S. 6.

<sup>23</sup> Ebd.

In seinem gesamten Werk arbeitet Anatol Vieru mit Collagen, insbesondere in Verbindung mit seinem besonderen Konzept der musikalischen Zeit, das er in den Formen "Sieb" und "Sonnenuhr" ausdrückt – z. B. in *Erathostenes Sieb*, "Collage-Komödie", "absurdes Musiktheater" (1969). Neben der Technik der Collage steht eine noch andere kompositorische Haltung Vierus, die schon Anfang der 70er Jahre in der 2. Sinfonie ihren Ausdruck fand; in den 90er Jahren kehrt er zur nicht-tonalen Diatonik zurück, in einen Raum der Konsonanz. Seine letzten Werke zeigen eine besondere, doch keinesfalls neoromantische Expressivität. Hier wird die Einfachheit nicht mit Einfalt verwechselt, sondern sie bedeutet Beschränkung und Konzentration auf das Wesentliche, z. B. im Konzert für Gitarre und Orchester (1996), in der *1. Elegie* (1998, *in memoriam Myriam Marbe*, für Saxophon, Alto, Orgel und Schlagzeug) oder im Werk *Centaurus* (1998, für Saxophon, Posaune und Schlagzeug) und vieler anderer Werke aus den letzten Jahren seines Lebens.

Aber diese "Emanzipation der Konsonanz" findet man auch in anderen Partituren rumänischer Komponisten wieder, bei Ștefan Niculescu und Tiberiu Olah. Olah führt seine Idee der "Suprationalität" (zusammengesetzt aus pentatonischen Modi und der Nutzung des Dur-Dreiklangs) in einem Teil seiner Werke mit bestimmten Zitaten insbesondere der klassischen Wiener Tradition zusammen. In der 3. Sinfonie zeigt Olah, dass sein eigenes harmonisches System mit dem aus dem ersten Teil der beethovenschen *Mondscheinsonate* übernommenen System kompatibel ist. Das berühmte Motiv der Klaviersonate wird integriert, in seine eigene Musik organisch "aufgenommen" und wiederholt sich obsessiv durch melodische Fragmente des begleitenden Arpeggios. Ein anderer Keim des musikalischen Diskurses erwächst daraus, dass der Komponist eine Verbindung zwischen der prägnantesten Dissonanz der beethovenschen Partitur mit einem Akkord aus Schönbergs *Farben* (Fünf Orchesterstücke, op. 16) herstellt. All diese klanglichen Quellen verwandeln sich zu einem harmonischen und dichten kontrapunktischen Stück.

Das Konzert für Saxophon und Orchester, *Obelisk für Wolfgang Amadeus* (komponiert im Mozart-Jahr 1991), beruht ebenfalls auf modalem Material aus Mozarts *Klavierphantasie in c-moll* (KV 475). Die Töne der ersten Takte dieser Phantasie, die durch Harmonie, Konstruktion und Ausdruck als eines der dramatischsten Stücke Mozarts bekannt ist, werden zu einem chromatischen Modus zusammengebaut, dessen Transpositionen übereinander geschichtet werden können. Dieses "Motto" erscheint als Zitat erst am Ende des Stücks.

Eine andere musikalische Hommage erbringt Olah George Enescu im vierten Teil seines *Harmonien-Zyklus* (IV, für Kammerorchester, 1981). Auf ähnliche Weise verwandelt Olah sechs Töne aus der Kammer-

сinfonie in einen seinem Harmoniesystem angepassten Modus. Dieselbe Idee beflügelt auch Ștefan Niculescu bei der Verwendung der Zitatechnik, die normalerweise nicht zu seinen Hauptinteressen zählt. Es gibt jedoch in der *II. Synchronie, Hommage à Enescu et Bartók* (für Kammerorchester), die er 1981 anlässlich der Jahrhundertfeier der beiden verfasst hat, melodische Auszüge aus Enescus Kammer-sinfonie und Bartóks Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug.

Manche Komponisten betrachten das Zitat als Keim des aufzubauenden Materials. Dieser Keim kann sich in einen Modus verwandeln, wie etwa bei Olah, oder bei Aurel Stroe in einem Katalog von musikalischen Mikrostrukturen eingebaut werden. Im Konzert für Saxophon und Orchester *Prairie-Prières* (1993) verwendet Stroe ein Motiv aus Debussys *Ondine*, das er morphogenetisch verändert; beim Hören erkennt man es erst gegen Ende des Stücks wieder. Seine Haltung gegenüber den Werten der europäischen Tradition wird auch in anderen Werken deutlich: *J.S. Bach – Sound Introspection* (1987, "Eine paradoxale Orchestrierung der vierzehn Kanons über die Fundamentalnoten der Goldberg-Variationen") oder *Mozart – Sound Introspection* (1994, für Streichtrio).

Die Grenze zwischen Postmoderne und Neoromantik ist schwierig auszumachen: wie viel muss ein Komponist aus einem Werk der musikalischen Vergangenheit übernehmen, damit man ihn neoromantisch oder postmodern nennen kann? Ich bin der Meinung, dass die zuvor angeführten Beispiele der Postmoderne für eine "Rückkehr" dieser Komponisten zu bestimmten, von der Nachkriegs-Avantgarde tabuisierten Gesetzen sprechen; gleichzeitig haben die Künstler deren Erneuerung jedoch nicht vernachlässigt.

Валентина Санду-Дедиу

РУМУНСКИ КОМПОЗИТОРИ ИЗМЕЂУ „УМЕРЕНЕ“  
МОДЕРНЕ, „РАДИКАЛНЕ“ МОДЕРНЕ И ПОСТМОДЕРНЕ  
(Резиме)

Идеје модернизма и авангарде треба одредити путем њиховог односа према традицији, а када је реч о румунској музици после 1950, и према званичној комунистичкој идеологији. Истовремено, не сме се заборавити чињеница да су исте идеје модернизма и авангарде временом промениле смисао: педесетих година авангарда је била синоним за савремену музику, док је деведесетих постала више „традиција“ експеримента. Стога се модернизам у овом контексту мора посматрати на изнијансиран начин. У циљу дефинисања модернистичког става, у студији се цитирају идеје Х. Данузера (H. Danuser) о музичкој модерни и указује се на разлику између умерене модерне и радикалне модерне.

Ова типологија је илустрована путем критичког и аналитичког осврта на главни ток румунске музике после 1950. У том погледу, може се уочити како две различите струје – *умерена* и *радикална*, потичу од једне, главне фигуре румунске музике, на име од Ђорђа Енескуа. *Умерени* композитори као што су Паскал Бентоиу (Pascal Bentoiu, \*1927) и Вилхелм Георг Бергер (Wilhelm Georg Berger, 1929-1993) доследно су писали музику базирану на идеји тражења новог израза у оквиру старих техника и развили су богате хармонске структуре доброг звучања. С друге стране, *радикални* композитори изумели су технике, или су, на особен начин – уз много уплива математике – трансформисали постојећа средства: Стефан Никулеску (Stefan Niculescu, \*1927) теоријски је поставио и применио хетерофонију, Анатола Виеру (Anatol Vieru, 1926–1998) је реформулисао *модалну теорију* и открио музичке форме као што су „сито“, „екран“, „псалми“, Аурел Строе (Aurel Stroe, 1932) је у компоновању применио *теорију класа* и *теорију морфогенезе*, повезујући их са различитим системима штимовања, Дан Константинеску (Dan Constantinescu, 1931–1993) је остварио синергију серијализма и алеаторике, Мирјам Марбе (Miriam Marbe, 1931–1997) је развила теорију цикличног времена у вези са концептом импровизације, Тибериу Олах (Tiberiu Olah, 1928–2002) је продубио „поли-“ димензију музике од полифоније до полихетерофоније.

Шта постмодерна музика значи зависи, међутим, од угла посматрања. У студији се цитирају неке од дефиниција Леа Самаме (Leo Samama), Хермана Данузера, Стефана Никулескуа, Анатола Виеруа, Анджеја Хлопецког (Andrzej Chlopecki). Аутор студије посматра постмодерну као израз историјске свести и проучава неке од њених аспеката код композитора исте генерације у румунској музици. Постаје јасно да су се раних седамдесетих година поједини *радикални* композитора померили у правцу *постмодерне* управо после политичких догађања 1968. године, и то како у западној тако и у источној Европи, мада су фундаменти за овај став били веома различити. Рад се бави неким од означитеља музичке постмодерне: цитат, колаж, еманципација консонанце, плуралистичан и толерантан дискурс „пријатељског“ става према музичкој прошлости.

(превела Јелена Михајловић-Марковић)

UDC 78.071.1(498)“19“

78.037/.038.6:329.15](498)