

DIE RUMÄNISCHE MUSIK UM 1900

Die rumänische Musik, die erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts den Charakter einer europäischen Kompositionsschule erworben hatte, bewies schon an der Schwelle des darauffolgenden Jahrhunderts die Fähigkeit, ihre bis dahin nur skizzierten Züge zu definieren und zu vertiefen und gleichzeitig ihren Weg zum Modernen vorzubereiten. Diese Behauptung könnte überraschend wirken, denn es wäre wohl schwer, eine andere verspätete Erscheinung irgendeiner nationalen Schule zu finden, die versucht hätte, in einem einzigen Bestreben zwei Ziele zu vereinen, die im allgemeinen auf eine breitere Diachronie verteilt sind. Was in der rumänischen Musik um die Jahrhundertwende vor sich gegangen ist, läßt sich nur durch die akut empfundene Notwendigkeit einer Verminderung des Abstands erklären, der diese vom Moment der Erscheinung des Gedankens einer nationalen Schule - in der Romantik - trennte. Auch der rumänischen Schule des vergangenen Jahrhunderts waren die Ziele nicht fremd gewesen, die damals die aus der Romantik hervorgegangenen "nationalen" Richtungen verfolgten, nämlich einen eigenen, von der Universalität des Klassizismus und derjenigen der ersten romantischen Ära deutlich abweichenden Stil.

Der rumänischen Schule waren auch die konkreten Bestrebungen anderer gleichartiger Schulen im Hinblick auf die Pflege einer Musiksprache in Arten und Formen (in erster Linie derjenigen mit literarischem und Bühnentext) nicht unbekannt, die einen dem kulturellen Moment des betreffenden Landes entsprechenden Inhalt möglichst beredt wiedergeben sollten. Oper und Programmmusik fehlten nicht im Schaffen der rumänischen Komponisten. Wertmäßig jedoch gehen weder diese Opern noch die Suiten und Ouvertüren mit Programm über achtbare Anfangswerke hinaus, so daß ein Eindringen rumänischer Musik in das Bewußtsein Europas nicht möglich war. Wahrhaft große Leistungen hat die rumänische Musik des vergangenen Jahrhunderts jedoch auf dem Gebiet der a-cappella-Chöre aufzuweisen. Und zwar weil infolge einer älteren Tradition, die auf der Pflege der Chormusik in der orthodox-rumänischen Kirche schon seit dem 18. Jahrhundert beruht (ein Dokument - das Manuskript eines polyphonen 'Kyrie eleison'¹ in byzantinischer Notenschrift - bezeugt den Chorgesang bereits vor 1726 im Lande), diese Musik fähig war, die Melodik und modale Struktur der alten byzantinischen Monodie zu assimilieren und sich in ihrer späteren weltlichen Form auch der melodisch-rhythmischen Struktur des rumänischen Volksliedes anzupassen. Den Gipfel in dieser Richtung bildet der Beitrag von Dumitru Georgescu-Kiriak (1866-1928), der gerade zu Beginn unseres Jahrhunderts eine Erwiderung - die erste aus der östlichen Welt - auf die westliche Kirchenpolyphonie bringt. Er appelliert an das byzantinische Melos und dessen komplexes System (diatonische archaische, aber auch neuere chromatische Modi häufig orientalischer Herkunft), das einen bedeutenden Widerstand leistet, wenn es mit der tonal-funktionalen harmonischen Polyphonie behandelt wird.

Was in der gleichen Epoche George Enescu (1881-1950), dem bedeutendsten Vertreter der Nationalmusik, gelang, war die Verwirklichung und Vollendung der Tendenzen der rumänischen Schule des 19. Jahrhunderts und gleichzeitig ein Umreißen der modernen Prinzipien dieser Schule im Zeitraum zwischen den beiden Weltkriegen. Enescu bewies durch Assimilation der Wiener und Pariser Traditionen eine natürliche Neigung zur Universalität; aber die Notwendigkeit einer organischen, immer intensiveren Integrierung in die rumänische Musikkultur hat dieser Neigung in gewissem Maße entgegengearbeitet und sein Werk vor der Gefahr eines pseudo-universalistischen Epigonentums bewahrt. Die rumänische Sinfonie- und Kammermusik hat durch Enescu wertmäßig ein Schwergewicht erhalten, das dazu angetan ist, diese Genres in einem Umkreis bekannt zu machen, der den nationalen Rahmen überschreitet. Gerade um die Jahrhundertwende schuf Enescu an Kammermusik die Suite für Klavier Nr. 1 in g-moll "im alten Stil" (1897), die eine stark neoklassisch gerichtete Stilart², aufweist, also schon frühzeitig eine solche Orientierung in der europäischen Musik markiert²,

anschließend das Oktett für vier Geigen, zwei Bratschen und zwei Celli (1900), in dem der - auf einer Universalssprache beruhende - Stil persönlicher wird und auch eine rumänische Tendenz zeigt. Das Jahr 1901 ist durch die beiden 'Rumänischen Rhapsodien', Nr. 1 in A-dur und Nr. 2 in D-dur, gekennzeichnet, die das Material folkloristischen Ursprungs bereits in einer Art "Durchführung" verwerten. Auf diese Schaffensweise kommt Enescu auch in den folgenden Etappen zurück, in denen seine Konzeption aber einer Erkenntnis der grundlegenden Folklore-Elemente und einer Verfeinerung des Wesens derselben zustrebt. Für die rumänischen Komponisten der Generation Enescus sowie der jüngeren Generationen war die von dem Autor der Rhapsodien vorgeschlagene Lösung dieser Sinfonik von größter Bedeutung.

Parallel zu Enescu trug auch Alfonso Castaldi (1874-1942) zur Bildung der modernen rumänischen Sinfonik universalistischer Orientierung bei. Jedoch sind Castaldis Arbeiten im Gegensatz zu Enescus Werken mit der gleichartigen Tendenz - die auf alle Fälle einen mehr klassischen Charakter aufweisen und den zeitgenössischen Moderichtungen gleichgültiger gegenüberstehen - der impressionistischen Ästhetik überraschend nahe. Und das, obwohl der Autor aller Wahrscheinlichkeit nach nicht direkt der Atmosphäre teilhaftig geworden war, die den sogenannten französischen Impressionismus in der Musik schuf. So beweist sein Poem 'Marsyas' einen Impressionismus *avant la lettre*³. Castaldi hat Schule gemacht, und seine Schüler Alfred Alessandrescu, Constantin C. Nottara und Ion Nonna Otescu pflegten eine Programm-Sinfonik im Sinne einer Absonderung von den Tendenzen der nationalen Individualisierung des Stils, die von den übrigen rumänischen Komponisten verfolgt wurde. Aber der Abstand der einheimischen Musik von der allgemeinen Entwicklung der Musik in Europa wurde durch Castaldis Schule wesentlich vermindert.

Die Stellungnahme zum Universalen - entweder Anschluß an die Zeitströmungen oder nationale Individualisierung durch Integration in die professionelle Volksmusik oder das byzantinische Melos (ebenso wie die Folklore als ein naturgegebener Geistes- und Kunstfonds betrachtet, der in höheren Kunstformen in Umlauf gebracht werden kann) - bilden die beiden Richtungen, die sich im rumänischen kompositorischen Schaffen offenbarten und dann in der zweiten, modernen Phase der nationalen Schulen zusammenschmolzen. Die Jahrhundertwende war der entscheidende Moment für die Kristallisierung dieser Tendenzen.

Anmerkungen

- 1 Gh. Ciobanu, Un Kyrie Eleison la patru voci în notatie bizantină la începutul secolului al XVIII-lea (Ein vierstimmiges Kyrie eleison in byzantinischer Notenschrift am Anfang des 18. Jh.), in: ders., Studii de etnomuzicologie și bizantinologie (Ethnomusikologische und byzantinologische Studien), Bukarest 1974, S. 402-417.
- 2 Im Zusammenhang mit Enescu Neoklassizismus vgl. Cl. L. Firca, Direcții în muzica românească - 1900-1930 (Rumänische Musikrichtungen 1900-1930), Bukarest 1974, S. 34-38.
- 3 V. Tomescu, Alfonso Castaldi, Bukarest 1958, S. 134-137; Cl. L. Firca, a. a. O., S. 59-69.

Otto Kolleritsch

DER MUSIKALISCHE FUTURISMUS

Symptome des Futurismus-Kongresses 1973 in Graz

Der folgende Bericht möchte aus der in Graz (Oktober 1973) abgehaltenen Tagung über den musikalischen Futurismus in aller Kürze einige Symptome herauslösen, die sich am Versuch dieser kritischen Neubewertung der einstigen futuristischen Bewegung (beziehungsweise einer Bestandsaufnahme davon) abzeichneten. Die Tagung wurde vom Institut für Wertungs-