

## ESSAYS ZU GEORGE ENESCU<sup>1</sup>

### CORNELIU DAN GEORGESCU<sup>2</sup>

**SUMMARY.** The names of Enescu, Bartók and Strawinsky are frequently associated, and some points of view concerning the consideration of the traditional national music seem to be similar. Nevertheless is their evolution quite different. Enescu will be soon relatively isolated from international musical avant-garde, and he has spent much more time and energy as interpreter and cultural organizer of the musical life of his homeland. His tendency to an European synthesis with some elements of Romanian *lăutari*-folklore seems to ground to him on a most conservative conception. He is less successful as composer and his deep originality is difficult to analyze and accept.

Carl Gustav Jung defines about 1912-1919 the notion of the archetypes of collective unconsciousness (like *Animus-Anima*, *Persona-Ombra*) as an universal *a priori* element, which may constantly change his form. An application to the music suggests the use of some "musical archetypes" (like *Initium-Centrum-Finis*, *Crescere-Planum-Decrescere*, *Culmen-Vallis*, *Maximum-Minimum*) and may reveal some common gestures of all composers, but also some specific details. Six works of the late period by Enescu are experimentally analyzed in this respect.

An attempt to precisely define the "musical time" by Enescu, frequently evoked in recent studies, would also contribute to understand one of the most specific and intimate zones of his creation. The first problem in this approach is the formulation of some analytical criteria and an adequate terminology, as the domain is usually quite fuzzy defined. The answer to such question cannot be simple - as in the most cases of the attempts to describe the *Ineffable* of Enescu.

### I. George Enescu im Ost-Europäischen Kontext

George Enescu, Béla Bartók, Igor Strawinsky: geboren wurden die drei ost-europäischen Komponisten in unbedeutenden Ortschaften - Enescu am 19.08.1881 in Liveni (Nordost-Moldau, Rumänien), Bartók 25.03.1881 in Nagyszentmiklós/Sânnicolau Mare (damals Süd-Ungarn, heute Rumänien) und Strawinsky am 17.06.1882 in Oranienbaum/Lomonosov (Nord-Rußland).

---

<sup>1</sup> Der vorliegende Text ist eine Ausarbeitung der Vorträge, die bei den George-Enescu-Symposien in Berlin - 27-29 Oktober 2005 ("Enescu, Bartók, Strawinsky. Eine mögliche Perspektive"), in Oldenburg - 17-19 November 2006 ("Spezifische musikalische Gesten bei Enescu. Eine Untersuchung unter dem Aspekt der Musikarchetypen") und in Bukarest - 5-8 September 2007 ("Enescus 'musikalische Zeit'") gehalten wurden.

<sup>2</sup> Romanian Composer, Germany, Berlin. E-mail: geodancor@aol.com

Mit sieben Jahren erhält Enescu Geigen-Unterricht in Wien, mit dreizehn wird er Student des Pariser Konservatoriums, u.a. bei Jules Massenet und Gabriel Fauré, um mit achtzehn seine Karriere als Geigenvirtuose durch Europa zu beginnen. 1898 dirigiert er zum ersten Mal ein Orchester. Er komponiert u.a. zwei Violinsonaten, 1900 ein umfangreiches Streich-Oktett, zwei berühmt gewordene Rhapsodien, 1903 die 1. Suite für Orchester, 1905 die 1. Sinfonie. Sein Stil schwankt etwa zwischen Brahms, Franck, möglicherweise Chausson oder Dukas (Malcolm, 1990:103) und Folklorismus, aber einige seiner Ideen überschreiten gewaltig diesen Bereich (so z.B. die Form oder einige Ideen aus dem Oktett oder das einmalige *Unisono*-Präludium der 1. Suite, 1911 von Gustav Mahler in Chicago aufgeführt, allerdings von seinem Lehrer Fauré nicht verstanden). Bartók studiert mit zehn Jahren Klavier und Komposition in Preßburg und Budapest. 1904 komponiert er die sinfonische Dichtung *Kossuth*. Er orientiert sich vor allem an Brahms, Wagner, Liszt, später an Debussy. Ab 1905 wendet er sich mehr und mehr der ungarischen, rumänischen, serbo-kroatischen usw. Volksmusik zu, die er systematisch sammelt und analysiert. Ab 1907 ist er Professor für Klavier in Budapest. 1908 erscheint sein 1. Streichquartett, 1911 seine Oper *Herzog Blaubarts Burg*, das Werk eines anspruchsvollen Komponisten, der seinen Platz auf höchstem europäischen Niveau sucht. Strawinsky erhält mit zehn Jahren Klavierunterricht, mit achtzehn Unterricht in Harmonielehre und Kontrapunkt, später studiert er Jura und nimmt Privatstunden bei Rimskij-Korsakow. 1903-05 entstehen seine ersten Kompositionen (1. Klaviersonate, eine Sinfonie in Es Dur), aber erst 1908 mit *L'Oiseau de feu* scheint er einen Weg gefunden zu haben, auf der Linie seines Lehrers. 1910 unternimmt er seine erste Reise nach Paris, wo er Debussy, Satie, Ravel, de Falla und Cocteau begegnet. Seine Entwicklung ist dann blitzartig: Mit *Petruschka* (1911) und *Sacre du printemps* (1913) wird er eine zentrale Figur der Pariser modernen Musik. Er hat seinen Erfolg größtenteils Djaghilew zu verdanken, der Interesse für die russische Kultur in Paris schon ab 1906 weckte.

Die Kriegsperiode nach 1914 hat unterschiedliche Bedeutung für die drei Komponisten. Enescu bleibt in seiner Heimat und erträgt alle Leiden des Krieges (u.a. verschwinden in Moskau für lange Zeit alle seine Partituren und Skizzen, die - zusammen mit dem rumänischen nationalen Goldschatz - 1918 über Moskau nach London geschickt wurden), aber er genießt auch einige Vorteile: Schon als Wunderkind wird er von der königlichen Familie ständig unterstützt. Er schreibt 1914-18 zwei neue Sinfonien und die 2. Suite, die Kulmination seiner neoklassischen Serie (Malcolm, 1990:132) (Zu bemerken, daß Prokofjew und Strawinsky erst 1916 bzw. 1920 ihre ersten berühmtesten neoklassischen Werke schreiben), scheint aber den unmittelbaren Kontakt mit der westlichen Kulturszene

verloren zu haben. Bartók bestätigt und radikalisiert seinen gefundenen Weg durch das Tanzspiel *Der holzgeschnittene Prinz* (1914-1916) und die Pantomime *Der wunderbare Mandarin* (1919), vergißt aber auch die Folklore nicht (z.B. *Rumänische Volkstänze* für Klavier, 1915, dann viele Bearbeitungen). Strawinsky pendelt zwischen der Schweiz und Paris. Der Krieg und die Revolution haben ihn 1918 von seinem Besitz in Rußland abgeschnitten. Seine Interessen scheinen sehr widersprüchlich zu sein: Jazz, Ragtime, Tango, Ironie und Spott: 1911 schreibt er *Piano Rag Music*, 1918 *L'Histoire du soldat*, 1920 aber auch die neoklassische *Pulcinella* und *Symphonies d'instruments à vent* (Debussy gewidmet). Er ist sowohl berühmt wie auch umschritten.

Die Zwischenkriegsperiode heißt für Enescu eine unermüdliche Tätigkeit als Konzertist und Dirigent in Europa und den USA (1923 Debüt als Dirigent des Philadelphia Orchesters). 1926 trifft er Menuhin in San Francisco, eine Schicksalsbegegnung für beide. 1933 gibt er 44 Konzerte in nur 2 Monaten (Malcolm, 1990:188). Er spielt Musik von d'Indy, Busoni, Golestan, Huré, Schmitt, Roussell, Milhaud, Korngold, Honnegger, Szymanowski und vielen anderen. Als Komponist schreibt er jetzt einige seiner bedeutendsten Werke, auch wenn sie divergent sind und kaum noch Kontakt zur „offiziellen“ Avantgarde haben: 1926 eine einmalige 3. Violinsonate „im rumänischen volkstümlichen Charakter“ und die Oper *Oedipe*, 1931 aufgeführt, aber schon 1922 komplett fertig in Particell. In beiden Werken verwendet er frequent Vierteltöne und außergewöhnlich detaillierte Spielangaben. Viele seiner Kompositionen bleiben aber unbeendet, so *Vox Maris* (1929-51), zwei weitere Sinfonien, andere werden gar nicht geschrieben: So entstehen jetzt die 1. und 3. Klaviersonate (Fis Moll und D Dur). Eine 2. Sonate „ist schon fertig, im Kopf“, sagte er, wird aber nie existieren. Mit der 1938 geschriebenen 3. Suite für Orchester (*Suite villageoise*) kehrt er zum Folklorismus zurück. Nach *Oedipe* scheint dies merkwürdig, er strebt aber konsequent zu einer eigenen Synthese, die auch diese Richtung einschließen sollte.

Bartók, der während des Krieges den Kontakt mit dem Westen nicht unterbrochen hatte, schreibt jetzt seine ersten zwei Klavierkonzerte (1926 und 1931), drei Streichquartette (1928 und 1933, darunter Nr. 4, Höhepunkt dieser Gattung). Mit der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* und der *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* (1936 bzw. 1937) ist er zum Apogäum seiner Laufbahn gelangt. Er setzt sich aber auch als Ethnomusikologe durch: Er veröffentlicht seine Sammlungen und Studien, von 1934 bis 1940 ist er für die Ungarische Akademie der Wissenschaften tätig. Als Konzertist besucht er viele Länder, darunter 1934 Rumänien, wo er zu Enescu und Constantin Brăiloiu beste Beziehungen unterhält.

Strawinsky erweitert sowohl seine stilistische Palette als Komponist als auch das geographische Areal seiner Tätigkeit: Mit *Les Noces* (1923) erobert er auch die USA. Bei der amerikanischen U.A. 1926, von Stokowski dirigiert, spielen die vier Klaviere vier Komponisten: Enescu, Tailleferre, Salzedo und Casella (Malcolm, 1990:112). Dann geht Strawinsky, immer mit dem russischen Theater, nach Italien, wo er einigermaßen Interesse am aufsteigenden Faschismus zeigt und „unübertrefflich als musikalischer Clown“ beurteilt wird, da er stets zwischen Neoklassik (das Opern-Oratorium *Oedipus Rex*, 1928), Parodie und U-Musik pendelt. 1930 erscheint dazu noch die *Psalmensinfonie*, als erstes aus einer Reihe Werke religiöser Prägung. Schon 1924 formuliert er seine Bekenntnis zur „absoluten Musik“: „...diese Musik ist trocken, kühl, durchsichtig und prickelnd wie Champagner extra-dry“ (nach Scherliess, 2002:25-26). 1938 werden seine Werke im Rahmen der von den Nationalsozialisten organisierten Ausstellung *Entartete Kunst* in Düsseldorf, neben denen von Schönberg, Alban Berg, Hindemith usw. verurteilt. Bartók wird verschont, Enescu gar nicht wahrgenommen.

Beim Ausbruch der 2. Weltkrieges (1939) emigriert Strawinsky sofort in die USA und läßt sich in Hollywood (Kalifornien) nieder. 1940 verläßt auch Bartók Europa. Während Strawinsky unaufhaltsam seinen Erfolg ausbaut (u.a. 1945: *Ebony Concerto* für Bigband von Woody Hermann) können Bartóks zeitweilige wissenschaftliche Tätigkeit an der Columbia University (1940-41) oder ein paar Konzerte seine bescheidenen finanziellen Verhältnisse nur geringfügig aufbessern. Trotzdem komponiert er (1942-45 das *Konzert für Orchester*, das 3. Klavierkonzert und ein Violakonzert, unbeendet), aber seine besten Zeiten sind vorbei. Er starb 1945 in New York.

Bartók blieb fern von seiner Heimat nur fünf Jahre; Strawinsky besucht Sowjetunion 1922 und 1962 („zur Versöhnung“), sonst lebt er im Westen. Enescu dagegen bleibt auch jetzt die ganze Kriegsperiode in Rumänien und übt hier eine bedeutende Tätigkeit als Dirigent, Organisator und Komponist aus (1940-44 *Impressions d'enfance*, das Klavierquintett A Moll, das 2. Klavierquartett D Moll). Wie Bartók - der von den Chauvinisten sowohl aus Ungarn als auch aus Rumänien angegriffen wurde - geht Enescu keine Kompromisse mit der faschistischen Ideologie ein; er wird Nazi-Deutschland nie besuchen, und sogar in Rumänien hat er Probleme mit der nationalistischen Orientierung, die er nur dank seinem guten Renomé überwinden kann. Er genießt weiter die volle Sympathie und Unterstützung der königlichen Familie, die ihm auch beste Arbeitsbedingungen sichert. Aber die Besetzung des Landes durch die sowjetische Armee muß er 1944 in Bukarest erleben. 1946 verläßt er wieder und definitiv seine Heimat, wo – nach einer Schonungsperiode - sein Eigentum von den neuen

Machtinhabern beschlagnahmt wird. Trotz seiner zahlreichen Beziehungen sowohl in Europa als auch in den USA schreiten seine Bestrebungen, eine Konzerttätigkeit wiederaufzunehmen, nur mühevoll voran, auch wegen seines immer schlechter werdenden Gesundheitszustandes. 1949 dirigiert er aber sein neues folkloristisches Werk (*Konzertouvertüre*, 1948), und es gelingt ihm, trotz Krankheit, den Ausdruck seiner Persönlichkeit in einigen letzten Werken zu verwirklichen, so 1951-52 im 2. *Quartett* in G Dur und 1954 in der *Kammersymphonie*. 1955 stirbt er in Paris, nach langem Leiden, arm und vereinsamt. Erst nach seinem Tode wird seine Heimat den wertvollsten Teil seines Oeuvres allmählich kennenlernen.

Nach dem Kriegsende wird der langlebende Strawinsky nochmals seine ungewöhnliche Arbeitskraft und stilistische Mobilität unter Beweis stellen: Er schreibt weiter neoklassische und religiöse Werke, später sogar auch Zwölftonmusik. 1948 begegnet er Robert Craft, der sich um die Durchsetzung seines Werkes in USA systematisch kümmert. Nach *The Rake's Progress* (1950-51), eignet er sich 1953 die Techniken der Wiener Schule an: 1954-63 erscheinen *In memoriam Dylan Thomas*, *Threni*, *Movements für Piano and Orchestra*, *Abraham and Isaac*, *Elegy for J.F.K.* 1962 wird seinen 80. Geburtstag festlich in Hamburg zelebriert. Im Krankenhaus studiert Strawinsky noch Händel, Mendelssohn, Bach. Er stirbt 1971, berühmt und von der ganzen Welt geachtet. **(siehe Beispiel 1: Vergleichende Tabelle – nächste Seite)**

Schon die Kontexte, aus denen Enescu, Bartók, Strawinsky stammen, sind unterschiedlich: Während in Ungarn eine nationale Oper im 19. Jahrhundert existierte und ein Name wie Franz Liszt als eine große Persönlichkeit des europäischen Kulturlebens anerkannt wurde, während man sich in Rußland spätestens mit den Komponisten des „Mächtigen Häufleins“ (vor allem, Mussorgskij und Rimskij-Korsakow) nicht hinter anderen Musikkulturen verstecken mußte, befand sich das Musikleben Rumäniens - obwohl Bukarest eine Philharmonie seit 1834 und ein Konservatorium seit 1863 besaß - in einem eher provinziellen Zustand: Zwischen billigem Folklorismus, Operetten und Potpourris suchte sich eine Sinfonie schwierig ihren Platz. Daher verließ der außergewöhnlich begabte Enescu schon 1887 als Kind seine Heimat, um eine entsprechende musikalische Erziehung in Wien und Paris zu finden. Dort unterliegt er gleichzeitig der Faszination einiger berühmten Figuren der Zeit, wie Brahms, Wagner, Strauss oder Fauré, Dukas.

Vergleichende Tabelle

GEORGE ENESCU (1881-1955)	BÉLA BARTÓK (1881-1945)	IGOR STRAWINSKY (1882-1871)
1900: Oktett		
1901: Rhapsodien Symph. concertante pour cello		
1903-04: 1. Suite	Kossuth	
1905: 1. Sinfonie		
1908:	1. Streichquartett	Feu d'artifice
1910: Dixtuor		
1911:		L'Oiseau de feu
1913-14: 2. Sinfonie	Herzog Blaubarts Burg	Petruschka Le Sacre du printemps
1915: 2. Suite		
1917:	2. Streichquartett Der Holzgeschnittene Prinz	Chant du rossignol L'Histoire du soldat
1918: 3. Sinfonie		
1920-22: 1. Streichquartett	1. u. 2. Sonate für Violine u. Klavier	Pulcinella Bläusersinfonien Les Noces Pater Noster Oedipus Rex Psalmensinfonie Violinkonzert Persephone
1923-24: 1. Klaviersonate	Tanzsuite	
1926: 3. Violinsonate	1. Klavierkonzert	
1928: (Caprice roumain)	4. Streichquartett	
1930: (Vox Maris - 1954)	2. Klavierkonzert	
1931: Oedipe (ab 1922)	Der wunderbare Mandarin (ab 1924)	
1934: (4. Sinfonie)	5. Streichquartett	
1935: 3. Klaviersonate 2 Cello-Sonate		
1936:	Musik für Saiteninstr., Perc. u. Celesta	
1937-38: 3. Suite „Villageoise“	Sonata für 2 Kl. u. Schlagzeuger	Jeu de cartes
1939:	6. Streichquartett Divertimento	
1940: Impressions d'enfance, Kl. Quintett	Mikrokosmos (ab 1926)	Tango für Klavier
1941-42: (5. Sinfonie) (Trio)	Konzert für Orchester	Circus Polka für einen jungen Elefanten
1944: 2. Kl. Quartett	Sonate für Violine Solo	
1945:	3. Klavierkonzert (Violakonzert)	Ebony Concerto
1948: Ouverture de concert		Messe
1951-52: 2. Streichquartett		The Rake's Progress
1954: Kammersinfonie		In memoriam Dylan Thomas
1957-58:		Agon Threni
1962-63:		The Flood Abraham and Isaac
1964-66:		Elegy for J.F.K. Requiem Canticles

Eine Faszination, die bei Bartók weniger bedeutend ist: Dieser nimmt sich Beethoven und Debussy als Modelle, und somit ist er gründlicher und hat bessere Voraussetzungen, sich vom bedrückenden Romantismus jener Zeit zu befreien. Strawinsky hat mit der Wagner-Strauss-Welt nichts zu tun: Er bleibt Russe, und seine Annäherung an Debussy ist schon vorbereitet durch dessen früheres Interesse für exotische, auch russische Musik. Er fixiert sich bald definitiv im Westen (Schweiz, Paris, Italien, USA), wo er auch den großen Welterfolg findet; Bartók und Enescu bleiben lange an ihre Heimatländer gebunden, Bartók aber fühlt sich auch in Wien oder in Deutschland zu Hause. Nur Enescu wird sich, nach einem guten Anfang, vom Westen allmählich isolieren. Allen drei wurde früher oder später durch politische Ereignisse (Oktoberrevolution, Faschismus, Sozialismus), der Kontakt zu ihrer Heimat unterbrochen. Enescu profiliert sich vor allem als ein weltberühmter Geiger, Dirigent, Pianist, Pädagoge, und Bartók, ebenfalls ein ausgezeichnete Pianist, als eine führende Persönlichkeit in der Ethnomusikwissenschaft; dagegen konzentriert sich Strawinsky ausschließlich auf Komposition.

Alle drei sehen in der traditionellen Musik eine entscheidende Hilfe zur Klärung der eigenen kompositorischen Persönlichkeit. Während Strawinsky - der Volksmusik nur aus den Büchern kennt - nach seiner ursprünglichen russischen Phase darauf bald grundsätzlich verzichtet, erforscht Bartók methodisch neue melodische und rhythmische Systeme der traditionellen osteuropäischen Musik; er entfernt sich meist vom direkten Zitat, aber seine tiefste Originalität beruht im Wesentlichen auf Ergebnissen seiner Forschungen in diesem Bereich. Enescu bleibt einigen direkten Suggestionen aus der Musik der moldauischen *lăutari* - die er als Kind erlebt hat - sein ganzes Leben treu; andererseits erreicht er nie eine tiefere Kenntnis der traditionellen Musik. Eine weitere Gemeinsamkeit, auf die Antipode der Folklorebetrachtung: Zu Schönberg und der Dodekaphonie halten sie alle drei Distanz; allein Strawinsky übernimmt diese Technik in seinen letzten Jahren.

Bartók scheint konsequenter bei einer Synthese zwischen aus der Bauern-Folklore entwickelten melodischen und rhythmischen Systemen einerseits, dem großen Geist der europäischen Musik andererseits, zu bleiben. 1939 nennt er Bach (Kontrapunkt), Beethoven (Entwicklungsform), Debussy (Akkordik) die „drei Klassiker“, und sein Ziel sei es, diese „in einer Synthese zu vereinen und sie für die Moderne lebendig zu machen“ (1939, in einem Gespräch mit Serge Moreaux. Nach Wörner, 1993:620). Insbesondere seine Orientierung zur Folklore verursacht aber auch Kritik. So behauptet René Leibowitz, Theoretiker und Praktiker der Zwölftonmusik: „Das Bewußtsein unseres Komponisten [zeugt] von einer grundlegenden Schwäche [...] Das hauptsächliche Interesse für diese Strukturen [der Volksmusik] rührt nur daher, daß sie in Wirklichkeit sehr alt sind und vergessen worden waren [...] Anstelle einer sorgsam konstruierten,

logisch und organisch aus einer hochentwickelten thematischen Arbeit abgeleiteten Architektur bietet uns die Folklore weit weniger konsistente Improvisationspraktiken an [...] die aber nicht viel mehr sind als ein Ganzes aus stets mehr oder weniger ähnlicher Formeln. Dank dieser Werke [*Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* und *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*] zählt der Autor - zumindest bis 1937 - zu den bedeutendsten Musikern unserer Zeit. Andere Werke [...] stehen auf weit niedrigeren Niveau.“ (Leibowitz, in: *Musik-Konzepte...*, 1981:16-17). Theodor Adorno behauptet (mit Bezug auf *Herzog Blaubarts Schloß*): „Allzu beharrlich lagert der Schatten von Debussy über dem Kolorit [...] Die allseitige Versiertheit der Partitur entpuppt sich bald als schlechtes Europäertum. [In der *Tanzsuite*] ist er in ein naives Folklorisieren zurückgefallen [...] Zugleich ist diesmal Bartók der Faszination der Strawinskijschen Neoklassizismus erlegen und borgt die Form mit einer pseudobachischen Motorik in Schwung [...] Das Stück ist so in die orientalische Monotonie verliebt, so ungebrochen arabisch getönt, daß es schließlich kaum mehr gilt als eine sehr aparte und sehr extrem gelagerte Impression.“ (Adorno, in: *Musik-Konzepte...*, 1981:121, 126). Zu bemerken ist, daß - obwohl Leibowitz und Adorno Apologeten der Zwölftonmusik sind und alles andere als „weniger fortschrittlich“ sehen - Bartóks spezifische Errungenschaften erkennen; sie kritisieren ihn nur, wenn er „zurück zum Folklorismus kehrt“, aber auch dann, mit etwas Respekt. Strawinsky - mindestens bis gegen Ende seines Lebens - genießt nicht diese Zurückhaltung. Daher ist er viel radikaler, auch den Begriff *Stil* sieht er ganz anders. Er propagiert „ein hohes Maß an künstlerischer Objektivität, als bewußte Reaktion auf die hohe Emotionalität der Spätromantik [...] von Natur her [hat die Musik] keine Kraft, irgend etwas auszudrücken“ (Strawinsky, 1935) – eine ästhetische Haltung, die einen starken Einfluß auf die Entwicklung der modernen Musik haben sollte. Allerdings hat er stets ein feines Gespür für das, was der Zeitgeist braucht: Folklorismus, Bitonalität, Atonalität, Jazz, Neoklassizismus, Zwölftonmusik, religiöse Stoffe. Seine Werke spiegeln die wichtigsten Tendenzen der Musik des 20. Jahrhunderts wider und beeinflussen sie andererseits. Die Kritik an ihm geht von zwei Richtungen aus: Einerseits von denen, die von ihm allmählich enttäuscht wurden, andererseits von denen, die von ihm nie etwas gehalten haben. „Im *Oktett* und *Klavierkonzert* - von *Pulcinella* ganz zu schweigen - [gibt es] nur Verrat am Fortschritt, Selbstverläugnung oder Versiegen der schöpferischen Kräfte.“ (nach Scherliess, 2002:256). Oder: „Untreue gegen sich selbst [...] Keine eigene Physiognomie [...] Das Bild des Clowns und zynischen Spötters [...] Maschinell, kalt, Stahlton, Leere, Unmenschlichkeit [...] Maskenspiel“. Über die *Geschichte vom Soldaten*: „Wimmelnde, falsche, zerfetzte Partitur [...] Durchlöcherter Rhythmus überall, eine Orgie aus falschen Tönen.“ (nach Scherliess, 2002:259) So schreibt Adorno, der Strawinsky konsequent als negativen Antipoden Schönbergs betrachtet (zu bemerken: schon 1913 hatte Florent Schmitt in



Schönberg und Strawinsky einen krassen Gegensatz gesehen), in seiner „Philosophie der neuen Musik“: „Das Material beschränkt sich auf rudimentäre Tonfolgen [...] Aversion gegen die gesamte Syntax der Musik“. Über *Geschichte vom Soldaten*: „Sich nicht nur über ihr eigenes Dasein lustig macht und damit das eigene Dasein preisgibt [...] Die alten Formen sind zerbrochen, die formlose Seele labt sich an den Ruinen [...] Primitivität, Ikonoklasmus, Reaktion.“ (Adorno, 1949, in: Scherliess, 2002:260-265). Andere Schlüsselworte der Kritik: „Stilmaskierungen [...] Unmoralisch [...] Vaterlandlandsloser Geselle [seine Musik sei] armselig, monoton, sinnlos, seelenlos, steril und ohne Wärme, zutiefst parasitärer Charakter [...] Kleptomanie [...] Einfallsblasse Papiermusik und Barbarei [...] Seine religiöse Werke sind unecht.“ (nach Scherliess, 2002:259-263)

Adornos harte Kritik an Bartók und Strawinsky scheint uns heute ungerecht - sie wird von der parteiischen Position eines dogmatischen Verteidigers der Atonalität geübt. Mit Bartók geht Adorno vorsichtiger um, bei Strawinsky stört ihn auch seine stilistische Instabilität. Versuchen wir, diesem Gesichtspunkt näher zu kommen. In der Tat verwendet Strawinsky zwar sehr charakteristische Gesten (die auch als eine Art universelle Parodie gesehen werden könnten - polytonale „falsche“ Gebilde, rhythmische Asymmetrien und Verschiebungen - aber auch „richtige“, primitive russische oder asiatische Elemente, z.B. Vorpentatonien, *aksak*-Rhythmen), diese bilden aber kein einheitliches, kohärentes System in sich. Bartók dagegen gelingt es, aus Elementen der osteuropäischen Volksmusik und dem Ethos der westeuropäischen Musik ein einheitliches System zu bilden - soweit er konsequent ist und nicht zurück zu direktem Folklorismus kehrt. So gesehen ist die Kritik von Adorno gar nicht so absurd. Insbesondere Strawinsky besitzt in der Tat keine eigene einheitliche „Sprache“ im Sinne von Schönberg, Webern, oder auch von Messiaen, um nicht zu sprechen von klassischer Musik. Übertrieben ist nur die Tatsache, daß Adorno keine anderen Elemente schätzt – Elemente, welche die große Originalität von Strawinsky oder Bartók ausmachen - außer Schönbergs Ideal, wo er den Kern des Fortschritts sah.

Enescu wird von der Kritik jener Zeit entweder nur formell gelobt oder ignoriert. Auch in Rumänien wird keine grundsätzliche Kritik an ihm geübt - hier spielt schon sein früher Kultstatus eine Rolle. Zwar wurde 1908 seine *Symphonie concertante pour Cello et Orchestre* von einem ironischen Pariser Kritiker „symphonie de-concertante“ genannt (Malcolm, 1990:102) und 1915 in Bukarest seine 2. Sinfonie als „fremd klingend“ beurteilt, aber das sind nur oberflächliche Betrachtungen. Von Enescu hätte Adorno wahrscheinlich auch nicht viel gehalten: Er befindet sich eben nicht in der ersten Reihe der „offiziellen“ Avantgarde, außerdem scheint er seine stilistische Orientierung zu ändern - auch wenn nicht gerade wie Strawinsky - und inspiriert sich aus Folklore. In der Tat kämpft Enescu mühevoll während eines halben Jahrhunderts um einen eigenen rumänisch-europäischen Stil

und kennt Sieg und Versagen. Während Bartók und Strawinsky - die sich mindestens ursprünglich auf die Liszt- bzw. die Rimskij-Korsakow-Tradition berufen konnten - stets neue Werke produzieren, quält sich Enescu, der sich nur auf sich selbst berufen kann, jahrzehntelang an einer einzigen Komposition, die er immer wieder verbessert, aber auch unvollendet läßt.

Enescus Musikideal, durch seine Worte ausgedrückt, lautet: "Ich liebe Wagners Musik, und ich habe sie immer geliebt [...] Einen gewissen Chromatismus Wagners trage ich in meinem Blut schon seit ich neun war" (Malcolm, 1990:39). "Mehr als Debussy gefällt mir Dukas, der mehr Substanz hat und allgemein stärker ist und dessen Werke solider in ihrer Struktur sind" (Malcolm, 1990:96). „In Deutschland ist Strauss, welcher der größte Komponist seit Wagner gewesen wäre, wenn er seine Ideen mehr verarbeitet hätte [...] Reger [...] kann ich nicht ertragen. (Malcolm, 1990:96, 121) Tschajkowskij war der am wenigsten bevorzugte Komponist, Strawinsky dagegen hat er stets bewundert. „Strawinsky ist ein Genius. Es gefällt mir *Petruschka* und auch *Der Feuervogel*, obwohl es stilistisch mehr französisch als russisch ist [...] *Sacre du Printemps* [...] die zwei Sätze kommen zu nahe als Charakter. Trotzdem, es ist ein außergewöhnliches Werk“. *Oedipus Rex* nannte er "einen insolenten Kubismus". In seinen letzten Jahren sagte er: „Diese ganze Zwölftonmusik [...] Das ist keine Musik [...]. Die Musik sollte vom Herz zu Herz gehen [...] In meiner Musik sieht man auf einer tieferen Ebene die Vergangenheit, woher ich komme.“ (Malcolm, 1990:260). Offensichtlich versteht Enescu also Debussy, auch Strawinsky, nicht ganz, sowie er auch von Schönberg nichts hält. Das mußte auch nicht unbedingt sein (Schönberg selbst hat nichts von *Sacre* gelernt, sowie auch Bartók bei Debussy nur seine Akkordik und nicht seine revolutionären Formprinzipien sieht). Aber was bewundert Enescu stattdessen? Dukas statt Debussy, Richard Strauss statt Schönberg? Die Lösung aus der postromantischen Krise dürfte Debussy oder Schönberg heißen, aber auch Strawinsky oder Bartók: Eben durch ihre anti-romantische Haltung haben diese zwei Komponisten die europäische Musik vorangetrieben. Somit wirkt Enescus Musik isoliert im zeitgenössischen Kontext. Durch seine post-romantische Einstellung scheint er zunächst unverzeihlich traditionell zu sein. Seine früheren Werke stammen aus der Richtung „Wagner and the French Wagner tradition“ (Malcolm, 1990:103), dann aus einer allgemeinen neoromantischen Richtung. Diese Aura (Lyrismus, Pathos, große Kulminationen) bleibt bei ihm auch dann konstant, wenn er ganz andere Musikmaterialien benutzt. Enescus Drama: *seine Musik scheint „zu traditionell“ zu sein, der Hauch von Spätromantik, auch im letzten Werk vorhanden, maskiert, versteckt zunächst seine tieferen Innovationen*. Dabei hat er aber einmalige Visionen - so u.a. das schon erwähnte Unisono-Präludium von 1903 oder seine 3. Violinsonate von 1926 oder *Oedipe* von 1931 usw. - die er leider nicht konsequent weiterverfolgt.

Vielleicht geben uns die Jahre des ersten Weltkrieges den Schlüssel für die verschiedenen Wege und Schicksale der drei Komponisten. Während Strawinsky in Paris oder in der Schweiz im Zentrum des Musikgeschehens sich stets mit neuen Ideen konfrontiert, viel schreibt, um seinen Platz kämpft und Paris „erobert“, bleibt Enescu meist in Rumänien, gibt Benefizkonzerte und organisiert das nicht gerade ausgeprägt moderne Musikleben des Landes. Kompositorisch muß er sich aber darauf begrenzen, was er bis dahin akkumuliert hat - zu wenig, für jene revolutionäre Zeit und für seine besten jungen Jahre. Seine ersten Werke waren zu Beginn von Erfolg gekrönt, jedoch allmählich ist er im Westen in Vergessenheit geraten - Vergessenheit, die nur kurzfristig durch *Oedipe* aufgehalten wurde. Seine Evolution wird somit unterbrochen, und er wird nie mehr den ersten Schwung erreichen, auch wenn seine wertvollsten Werke noch vor ihm stehen: Das werden insgesamt 5-6 Werke sein, u.a. *Oedipe* und die letzten Kammermusikwerke. Was Enescu für seine Heimat getan hat oder auch für andere Ortschaften und Menschen, ist beeindruckend. Über seinen Charakter und seine Würde wurden stets nur berührende Dinge gesagt, so Menuhin: „Er bleibt für mich der außergewöhnlichste Mensch, der größte Musiker [...] den ich je erlebt habe“ (Malcolm, 1990:9). Nicht dasselbe wird über Strawinsky gesagt: Er hat sich „nur“ um seine Kompositionen gekümmert, ist aber unumstritten eine der bedeutendsten Figuren der zeitgenössischen Musik geworden. Hat er weniger oder mehr getan? Wer könnte dies beurteilen? (Das ist eine provozierende Frage, weil es scheint, Moral und Kunst gegeneinander zu setzen. Sind sie aber nicht dasselbe, unter verschiedenen Formen?)

Trotz vieler wertvoller Analysen scheint es, daß eine eindeutige, ausführliche Theoretisierung Enescus Musik nicht möglich ist. Sein Spezifikum läßt sich nicht in einer Art Tabelle darstellen, seine Musik könnte keinesfalls per Computer simuliert werden, sie braucht eigene Begriffe, um beschrieben zu werden. Ist seine Musik zu subtil, zu komplex, zu originell oder zu inkohärent? Im Vergleich mit den feinen Nuancen seiner Musik scheint fast alles andere „primitiv“: Eine typische Seite von Strawinsky sieht wie eine Schulaufgabe aus im Vergleich mit einer typischen Seite von Enescus Musik. Aber ist die Komplexität seiner Musik eine Qualität oder eine Mangelerscheinung? Wie würde Strawinsky oder einer seiner vielen Anhänger eine Seite von Enescu schätzen? Vielleicht zu unübersichtlich, willkürlich, konventionell, langweilig... Das ist sicherlich nur eine Vorstellung, aber tatsächlich wird Enescu nicht von einem idealen, für ihn optimalen Gesichtspunkt, sondern aus einem konkreten „Strawinsky-, Schönberg-, Messiaen- usw. Gesichtspunkt“ gesehen; ein „Enescu-Gesichtspunkt“ existiert noch nicht, er müßte erst aufgebaut werden.

Vor allem die ungewöhnliche *Komplexität im Rahmen der relativen Klassik* scheint stets ein Problem zu sein. Es besteht kaum eine Chance, bei einer ersten Audition, die eigene Logik von Enescus Musik, alle Zusammenhänge zu verstehen, eben weil sie zunächst relativ familiär,

fast konventionell klingen. Man wird aber bald von einer stets dichten, fast überfordernden Sensibilität, raffiniert schwebenden Musikalität überschwemmt. Bentoïu spricht von einem "magischen Djungel" (Bentoïu, 1984:156), Malcolm, von „kaleidoskopischen Harmonieeffekten“ (Malcolm, 1990:124), von "interlocking set of complex modes, with their shifting 'mobile' notes." (Malcolm, 1990:128), von "Enescu's growing obsession with polyphonic and heterophonic textures in which each line needs to be read as an individual voice" (Malcolm, 1990:147). "The modes [...] belong to Enescu's own individual language, with its fusion of Fauréan and Romanian modal elements with an advanced post-Wagnerian chromaticism (Malcolm, 1990:150), "heterophony and rhythmical fluidity" (Malcolm, 1990:247). Allerdings kann der berühmte Chromatismus Enescus kaum durch Wagner erklärt werden, es geht nicht um einen harmonisch-funktionellen, sondern um einen meist rein ornamentalen Chromatismus, so wie er in der *lăutari*-Musik praktiziert wird. Debussys Freund Vuillermoz schrieb über *Oedipe*: "Es gibt keinen Standard, nachdem das gemessen werden kann. Die Instrumente sprechen eine seltsame Sprache, direkt, unaffektiert und ernst, ohne der traditionellen Polyphonie etwas zu verdanken zu haben" (Malcolm, 1990:158). Auch , behauptet, daß „die Bewertungskriterien der modernen europäischen Musik im Falle Enescus in vollem Umfang kaum funktionieren werden“. (Bentoïu, 2001:327-336).

Man könnte auch über Widersprüche oder Inkonsistenzen sprechen. So ist Enescus Musik stets träumerisch (auch im *scherzando*), ohne Spur von (modernistischer) Aggressivität, von Hysterie, Groteske, bleibt immer ernst, tief, edel. Sie beweist eine eigene *Zeitlosigkeit*, kennt keine radikalen Überraschungen, Paradigmawechsel. Trotz der Poesie und des unaufhaltsamen Lyriismus strebt sie aber oft nach gewaltigen, überlangen Kulminationen, auch in den Codas, Kulminationen, die nicht immer überzeugen - so äußert sich sogar sein größter Kenner und Bewunderer Pascal Bentoïu über das Finale des Klavierquartetts in d-Moll (Bentoïu, 1984:497). Seine Kammermusik hat oft einen symphonischen Charakter - und auch umgekehrt. Seine musikalische Sprache ist grundsätzlich tonal, aber mit unübersichtlichen Tonalitätserweiterungen, eigenartigen mosaikhaften Modulationen, stets variablen melodischen Konturen, vielfältigen chromatischen Wendungen. Er notiert seinen Rhythmen genau, aber alles klingt frei, *quasi rubato*. Seine Polyphonie ist auch keine gewöhnliche - eher eine Art Heterophonie, oder „Heterophonie in Blöcken“, die zwischen Monodie, Homophonie und Polyphonie stets pendelt; allerdings denkt er fast immer grundsätzlich monodisch (Bentoïu, 1984:110). Er verwendet keine besondere modernen typischen Klangfarben, aber seine Musik hat eine besondere, unverwechselbar feine, stets veränderliche Verfärbung. Seine Notation ist überfüllt mit ausführlichen Spielangaben, welche die Interpreten erschrecken könnten; seine Musik wirkt aber spontan, wie improvisiert. Neben seiner schon erwähnten, noch

kaum untersuchten *Zeitlosigkeit* besteht seine tiefste Originalität vor allem in einer gewissen Art, *die Form schrittweise, von einem melodischen und rhythmischen Profil zum anderen zu weben*, so, daß alle festen Konturen eines Schemas verschwinden - und dies, obwohl er meist von klassischen Formmodellen ausgeht. Da der Zuhörer zunächst Klangfarben wahrnimmt (Instrument, Register, Dynamik), dann Koppelungen zwischen Tönen, Themen oder Motiven und versucht später eine Idee wiederzuerkennen usw., kommt er zur *Wahrnehmung der Form* viel später - oder auch nie. Wie einfach sind die sonst anscheinend viel moderneren Strawinsky und Bartók auf dieser Weise zu erkennen: Ihre Ideen sind prägnant, manchmal aggressiv prägnant, ihre Rhythmen und Dissonanzen drängen sich ins Gedächtnis, sind stets „ihre“, das Material ist unmittelbar erkennbar. Eben die *Formraffinessen* bleiben für die meisten Zuhörer verborgen - mindestens bei den ersten 5 oder 10 oder 20 Auditionen. Daher muß Enescu unzählige Male konzentriert gehört werden. Wer hat aber Zeit heute dafür? Man kann wohl zweifeln, daß auch die repräsentativen 5-6 Werke von Enescu sich irgendwann eines großen, populären Erfolgs erfreuen werden; sie sind einfach nicht dafür gedacht, wie z.B. die letzten Quartette Beethovens. Sie mit *Sacre du Printemps* oder auch mit seinen eigenen Rhapsodien zu vergleichen und deren Erfolg für sie zu erhoffen, wäre sinnlos: Sie sind *anders*, und so werden sie auch bleiben. Vielleicht sollte man auch vermeiden, kommentarlos seine Frühwerke gemischt mit seinen originellsten Werken zu spielen - das kann nur ein Publikum desorientieren, das ohnehin Schwierigkeiten hat, für ihn einen festen Platz in der Geschichte der Musik zu finden.

Alle drei Komponisten sind zu Kultfiguren avanciert, aber die Situationen sehen auch hier unterschiedlich aus. Sowohl die musikalischen Errungenschaften von Strawinsky (die „wilde“ Rhythmik, die aus Fragmenten aufgebaute Form) als auch seine Ästhetik, eine Ästhetik der Objektivität, der Parodie und Groteske, sind wohlbekannt. Bartóks Beitrag, inwieweit er nicht Gemeinsamkeiten mit dem von Strawinsky aufweist, wirkt auch sehr direkt und ist unverwechselbar originell. Strawinsky und Bartók haben zahlreiche Anhänger, bei weitem nicht nur in ihren Heimatländern. Enescu wird zwar als universelles Musikgenie und als erster Komponist aus Rumänien auf einem europäischen Niveau wahrgenommen, seinen Beitrag ist jedoch viel schwieriger zu fassen und ihm zu folgen. Die Zahl der Komponisten, die seinen Weg *direkt* gehen, bleibt gering, sogar in Rumänien - mit Ausnahme seines früheren Werkes, das Schule gemacht hat und in den Jahren des Sozialistischen Realismus sogar mißbraucht wurde, was gleichzeitig eine Art Gegenreaktion verursachte. Man kann seine Ideen nur *indirekt* weiterverfolgen - und das tun heute, in der einen oder anderen Weise, schon viele in Rumänien, mit Vor- und Nachteilen. Bartók strebt nach einer kohärenten europäisch-volkstümlichen Synthese, Strawinsky „spielt“ inkohärent mit allen Stilrichtungen und erreicht einen

Freiheitsgrad, der bis hin zur Postmoderne ausstrahlen wird. Enescus Beitrag geht eher senkrecht, seine Synthese ist vielleicht tiefer als die von Bartók, wenn man z.B. neben den entwickelnden Elementen auch die quasi-orientalische Zeitlosigkeit seiner Form betrachtet. Enescu ist kein Avantgardist, er ist eher ein *verspäteter Romantiker*, ein *Pseudo-Klassiker*, ein „*Oriental*“ - jedenfalls einer *jenseits der Moderne*. Vielleicht sollte man daher verzichten, Enescu unbedingt mit Bartók und Strawinsky zu assoziieren: Enescu ist ein *Problem-Komponist* und hat kein massives, homogenes Oeuvre eines erfüllten Komponisten zu präsentieren, dazu aber - neben unzähligen unvollendeten Werken, angefangenen und liegengelassenen Skizzen - viele disparate, wertvolle Ideen. Diese Situation ist um nichts uninteressanter, ganz im Gegenteil; nur sollte man sie nüchtern akzeptieren. „Nur indirekt“ seine Ideen weiterzuverfolgen, könnte sich allmählich als sehr fruchtbar erweisen.

## II. George Enescu und die Musikarchetypen

Die Grundlagen der Problematik der Musikarchetypen können hier nur kurz umrissen werden. Zum Bewußtwerden dieser Idee in Rumänien habe ich mit einigen Studien beigetragen (über Zahlensymbolik, Repetition, Geburt-Tod und Yin-Yang Archetypen, veröffentlicht in den 1980ern) (Georgescu 1982, 1984, 1985, 1986, 1987), hinzu kommen in den 1990ern Artikel von Octavian Nemescu (Nemescu 1990, 1992) und Dan Dediu (Dediu, 1995) - von ihm vielleicht der umfangreichste theoretische Versuch - und Irinel Anghel (Anghel, 1997). Es gibt wesentliche Unterschiede in der Art, wie dieser Begriff verstanden wird. Anwendungen einiger Archetypen auf die Musik Myriam Marbes bzw. Enescus wurden von mir 1999 in Nürnberg (Georgescu, 2000) bzw. von Dediu 2005 in Berlin (unveröffentlicht) 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. (Jung, 1990:1) 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. (Jung, 1990:38) Das *Symbol* ist der bestmögliche Ausdruck für einen solchen unbewußten Inhalt. (Jung, 1990:105) Es gibt so viele Archetypen, wie es typische Situationen im Leben gibt. (Samuels, A..., 1991:51) Vor allem die elementaren menschlichen Erfahrungen wie 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*, daß jeder Archetyp in einem gewissen Kontext erscheint, überlappt sich teilweise mit anderen Archetypen oder Motiven. (Jung, 1990) (Samuels, A., 1991) 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.

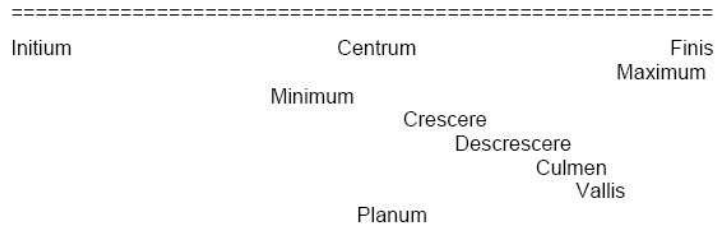
Soweit zum Thema Jung und Archetypen. Da alles Psychische präformiert ist, sind es auch dessen einzelne Funktionen, insbesondere jene, die unmittelbar aus unbewußten Bereitschaften hervorgehen, wie die schöpferische Phantasie. (Jung, 1990:78) Dies öffnet den Weg für eine Untersuchung der *Musikarchetypen*, eine Untersuchung die sich zunächst mehr 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 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 in 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 nicht versucht; es geht nur 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.

**Beispiel 2**

**Tabelle mit Archetypen**



*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*

-----



Eine Anwendung dieser Ideen an Musik Enescus scheint besonders attraktiv, mindestens dafür, um zu versuchen, archetypische Konstanten unter den so unterschiedlichen Erscheinungsformen zu erkennen, oder zu finden, 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), das Klavierquintett a Moll Op. 29 (1940), das Klavierquartett d Moll Op. 30 (1944), die Konzertouvertüre Op. 32 (1948), das Streichquartett in G Dur Op. 22 Nr. 2 (1952) und die Kammer-symphonie Op. 33 (1954). Sowohl Oedipe (1931) und die 3. Violinsonate (1935), die zeitlich hier nicht gehören als auch die 5. Symphonie (1941, unvollendet), 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. Eine Konfrontation mit bekannten ästhetisch-stilistischen Musikanalysemethoden läßt sich hier auch 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. Es geht im Folgenden um keine ausführlichen Analysen, sondern um einige Beispiele, die meist nur die Makroform betreffen.

**Beispiel 3**

**Darstellung der dynamischen Kurven der sechs Werke**



Die **Konzertouvertüre Op. 32** wird oft als weniger repräsentativ angesehen. Zumindest wird dem Komponisten die Unausgeglichenheit der Form (Bentoiu, 1984:562) wenn nicht gar ein konzeptueller Rückschritt vorgeworfen: Es geht wieder um Folklore, und auch nur dies könnte viele pro oder kontra 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; die Kontraste für ein gewöhnliches Rondo sind 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 eine 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 an der Praxis der National-Potpourris des 19. Jahrhunderts gewachsen ist. (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 gewöhnlichen, 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; es scheint der Moment des eigentlichen Schlusses immer wieder verschoben zu sein. Er kommt dann plötzlich, als ein brutaler Bruch: ein paar kurze, dissonante Klänge, die dem konsonanten Tonika-Akkord vorgehen. 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 (Bentoiu, 1884:496); auch hier, am

Ende derselbe abschließende Gestus. Das Finale der **Kammersymphonie** bringt keine **Apotheose** und 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 in diesem Rahmen 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 "*enorma dezvoltare melodică*" aus dem G-Dur-Quartett: das 1. Thema erstreckt sich über 28 von 92 Takten des 1. Satzes. (Bentoiu, 1984:504) Auch **Initium** kann inflationiert sein, aber seltener und anders als **Finis**. **Initium** ist thematisch, kohärent, hoch strukturiert, ausgeglichen, während **Finis** fragmentarisch, gespannt, 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 als eine wage Erinnerung an Vergangenes.

Über andere Musikarchetypen kann man hier nur kurz sprechen. **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 an, 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+Initium** erneut suggerieren. Die Inflation des Archetyps **Finis** betrifft aber nur das Ende des Werks, wo dieser oft mit **Maximum** konstellierte 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 Werkes, ebenfalls mit **Finis** und **Maximum** konstellierte. Das sind Momente, in denen die Originalität Enescus ausgeprägter ist. Vielleicht paßt **Planum** besser zu Enescu, als die **Crescere-Descrescere** 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) (Bentoiu, 1983): *die erste Exposition der Themen* (nicht aber ihre Reprisen und nicht das Thema des letzten Satzes) als Kette **Vallis-Crescere-Culmen-Descrescere** (so alle 5 Themen in der Kammer-symphonie); *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 Kammer-symphonie (Bentoiu, 1984:527), 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 Kammer-symphonie 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 Kammer-symphonie. (Bentoiu, 1984:484) 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) (Bentoiu, 1984:449) - "*submotiv bihorean*" (Dorian Varga, 1975:271) oder "*cvintă umplută*" in QStr G Dur (Bentoiu, 1984:506) aber auch *die parallele Arbeit mit konstanten Zellen* (oft als *Embleme* eines Werkes wirkend: so das Thema D aus der Kammer-symphonie oder das Motiv α aus

dem Klavierquartett in d Moll) *neben melodischen Profilen; 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**).

**Beispiel 4**

**Notenbeispiele**

a.

Tema A

poco fiant.

sfz

mp

poco f.

de la decizia tema B

gradiu energetic ascendent

426

no tea variat prima sectiune de 4 masuri

b.

Tema B

sfz

f

fvar.

III) Corn engl

VI) Corn

de fvar. (v. es. 5)

428

c.

d.

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, die als Marke für ein Werk wahrgenommen werden kann - so das Motiv k aus Thema D der Kammersymphonie (Bentoiu nennt es „*incasabil*“, „*emblema lucrării*“) (Bentoiu, 1984:535), oder die große, aus Variationen bestehende Durchführung in mehreren Wellen in der Kammersymphonie (als **Centrum** 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 keinen solchen prägnanten 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 halten; 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 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 haben. 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.

### **III. Der Begriff 'Musikalische Zeit' bei George Enescu**

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 Bibliographie von Jonathan D. Kramer, die - ohne komplett zu sein - 1985 32 Seiten umfaßte, eine Bibliographie, die heute längst überschritten ist (Herzfeld, 2007). 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 soweit wie möglich eindeutig 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, wie die *Wahrnehmung der Dauer und der Aneinanderreihung der Ereignisse*, die *Änderung eines Ereignisses*, der *Wartezustand*, die *Rolle des Gedächtnisses* (Fraisie, 1967).

In einem 1979 veröffentlichten Text habe ich den Ausdruck *atemporelle Musik* ("musique atemporelle", Georgescu, 1979) verwendet und in einem anderen Beitrag aus der Reihe Musikarchetypen, die Begriffe *iterratives* bzw. *progressives architektonisches Bauprinzip* (Georgescu, 1985) vorgeschlagen. 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 knappe Definition dieses letzteren begrenzen.

Schon Aristoteles sagte, daß "ohne Änderung keine Zeit existiere" (Aristoteles, in: Fraisie, 1967:3), und Bergson behauptete, daß die Änderung, die Bewegung das Substantiellste, das Dauerhafteste auf der Welt bedeute (Bergson, in: Houben, 1992:29). Syntetisch 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 vorauszuahn*en, 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 Publikums 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 Instaurierung eines extatischen, kontemplativen Zustandes, über die Plazierung ihrer Strukturen außerhalb einer temporellen logischen Ordnung - wie in der a-logischen Welt des Unbewußtseins oder des Traumes, die sie teilweise widerspiegeln würde. Dalhaus sagt, das Programm einer Musik zielt darauf, die Inkohärenz ihrer Form zu motivieren (Dalhaus, 1978:279-290, in: Houben, 1994:161): die *atemporelle Musik* setzt eben eine besondere Kohärenz der Form voraus, ist sogar das Gegenteil jeder Musik-Anekdote. Zu bemerken: die *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, jedesmal 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 vécu* 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) (Schnebel, 1979, in: Houben, 1992). 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 Fluxus (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 sie suggerieren wollte, sogar in der neuesten Musik. Andererseits ist dies kein ausschließlich musikalisches Phänomen, wir treffen es - außer in Film oder Literatur - überall im alltäglichen Leben, so wie ebenfalls die Distorsion der Raumwahrnehmung (die optischen Illusionen). Es geht in allen Fällen um psycho-physikalische Interpretationen einiger objektiver Daten. Eine besondere Situation erscheint dann, wenn die Wahrnehmung selbst sich Konfigurationen herstellt, die als solche in der Wirklichkeit nicht existieren, wie im Falle einer absoluten Monotonie – wie die psycho-akustischen Illusionen bei Steve Reich (Reich, 1974) - oder einer Interferenz der Stimuli (*resulting patterns*), sowohl auditiv als auch visuell - wie im afrikanischen *hoquetus*, bei Ligeti oder in der Op-Art (Barrett, 1971).

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 Erscheinung *absolut sicher* oder *unmöglich* ist. Man könnte hier das *temporelle Modell von LaMonte 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, Heraclit)(Herzfeld, 2007), wobei beide zu *Atemporalität* führen. Ebenfalls zu *Atemporalität* führen die non-repetitiven Modelle von Feldman und Brown ("extreme Rarefaktion") oder Stockhausen und Hespous ("Moment-Form"; Houben, 1992:196-197). 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 zu einer "eternal epiphany" (Herzfeld, 2007). 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 Wagnerische Sequenz: die Musik schreitet kontinuierlich durch neue Transpositionen voran, der transponierte Pattern ist aber wiederholt - *Progression* und *Reiteration* sind gleichermassen vorhanden. Falls die Sequenzierung unendlich wäre - eine theoretische 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 Substratum einer klassischen Musik präsent, wie ebenfalls 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* bei Brodhead, 1993); 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 (Webern, 1960). 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 *shiftig-phase*-Prozeß. Andere eindeutige Beispiele der statischen Musik - wie im Nô-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.

Die Definition einer spezifischen musikalischen Zeit bei Enescu – eine Idee, die direkt oder indirekt von den meisten seiner Forschern berührt wird - sollte sein ganzes Werk in Betracht ziehen, den Akzent jedoch auf einige spezielle Fällen setzen, die ihrerseits auf den ganzen Umfang dieses Oeuvres verteilt sind, so wie z.B. das Unisono-Präludium 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 (so wie z.B. das erste Thema des Oktetts op. 7 (1900), wo der tiefe *Ison* die Breite der Geste betont - aber insbesondere einiger langsamer, oft ungewöhnlich plazierter Sätze - wie z.B. der ersten 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-Descrescere**-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 (*descrescere* plus **Transitio** - wie 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 extatischen *jubilatio* hat (wie z.B. im zweiten 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 Undifferenzierung, 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.

Ein paar 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. Xénakis bezieht sich auf die Dimensionen der Musik "in der Zeit" und "außer der Zeit", Dimensionen, die ein spezifisches Gleichgewicht in unterschiedlichen Musikstücken kennen (Xénakis, 1971). Enescus Musik scheint entweder unformalisierbar, oder sehr komplex formalisierbar zu sein.

(2) Diese Musik hat kaum Gemeinsamkeiten mit der radikalen *Atemporalität* einer zyklischen Musik, ebenfalls mit der Atemporalität einer minimalen, "rarefizierten" Musik oder einer Moment-Form-Musik. Bei Enescu werden wir keine pur repetitive oder aus dem Kontext herausgenommenen Segmente entdecken oder nur ausnahmsweise. Wir werden aber zahlreiche variierte Reprisen oder Alternanzen einiger Intervalle, Motive und *crescere-descrescere*-Kopplungen finden.

(3) *Grosso modo* ist eher die Rede von einer "ondulierten Zeit", von einer *Monotonie der Wellen* und der *permanenten Variation*, nicht sehr unterschiedlich von denen einer post-romantischen Musik, und den dazwischenliegenden Ruhemomenten, bei Enescu ziemlich ausgedehnt.

(4) Diese "ondulierte Zeit" wird jedoch als spezifisch für Enescu wahrgenommen insbesondere dank der vagen Grenzen zwischen den melo-dischen 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 frequent die *quasi-Simultaneität einiger verwandter Linien* als eine charakteristische Prozedur Enescus, die auf einer eigenartigen Kombination zwischen 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", die 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 B. A. Zimmermann (Houben, 1992:25), welche "die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft zu einem permanenten Präsens vereint", würde sich eher auf spezielle Eigenschaften des Materiales konzentrieren. Zu bemerken ist, daß schon Busoni behauptete, daß "die Architektonik der Musik die Sphäre sei" (Houben, 1992:26). 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 (Fraisie, 1967:8). Die Metapher der "Kugelgestalt der Zeit" oder der sphärischen Architektur der Musik sind also als Teil unserer allgemeinen Zeiterfahrung zu sehen.

(8) Es gibt eine besondere, spezifische Art Enescus, *den Musikdiscours 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, so weit 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: Bentoiu, 1984) - verirrt 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 wellenformige, ondulierte, pendelnde Charakter der Themen und der Form könnte eine gewisse Annäherung an die spezifische *doina*-Zeit (nicht nur die der *lăutar*) 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 variiertes 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 Symphonien, 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-wagnerischen Welt

suggeriert. Insbesondere die zahlreichen Sequenzen, die ausgedehnten thematischen Durchführungen und Kulminationen, auf die Enescu auch in seinen letzten Kammerkompositionen nicht verzichtet - er selbst deklarierte sich als einen eingeborenen Symphonisten, der Wagner im Blut habe (Manolache, 2005) -, stellen so etwas wie einen letzten Nachklang der Tradition der monumentalen Symphonie 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 gegen die These, daß seine Musik "ein ununterbrochenes Adagio" sei - Formulierungen, die beide das Problem der Originalität nicht berühren: oft konjugiert sich die 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 plaziert 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 (Olah, 1982), das Verhältnis zwischen Ornament und Substanz (Bentoiu, 1984), die deutschen, französischen, folkloristischen, impressionistischen oder expressionistischen usw. Akzente aus seiner Musik erklären wollen.

Wie auch bei anderen Versuchen, über das *Ineffale* 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, Symphonien, *Oedipe*, Sonaten 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 schnelleren Sätze, der verlorenen und wiedergefundenen Zeit seiner letzten Werke (es ist die einzige Referenz, die ich auf Marcel Proust 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 genau so a-logisch, 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. Man könnte bei Enescu von einer subtilen *onirischen Zeit* reden, oder sich bei ihm einen zwischen *Atemporalität* und Temporalität schwankenden, oder als Integration der beiden, spezifischen **Oniros Zeit-Archetyp** vorstellen.

(Berlin, 2008)

## LITERATUR

- Adorno, Theodor W., *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen 1949.
- Adorno, Theodor W., *Über Béla Bartók. Aufsätze und Auszüge aus Kritiken, zusammengestellt von Rainer Riehn*. In: *Musik-Konzepte 22 Béla Bartók*, 1981, 118-128.
- Anghel, Irinel, *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*. Bukarest, 1997.
- Aristote, *Physique*. Paris, 1926.
- Barrett, Cyril, *Op Art*, Köln, 1974 (London, 1971).
- Barry, Barbara B., *Musical Time. The Sens of Order*. In: *Harmonologia Series 5*, Stuyvesant, 1990.
- Bentoiu, Pascal, *Capodopere enesciene*. Bukarest, 1984.
- Bentoiu, Pascal, *Enescu, George*. In: MGG, Kassel, 2001, Bd. 6, Sp. 327-336.
- Bentoiu, Pascal, *Breviar enescian*. Bukarest, 2005.
- Bergson, Henry, *Die Wahrnehmung der Veränderung*. In: Henry Bergson, *Denken und schöpferisches Denken. Aufsätze und Vorträge*. Frankfurt a. M., 1985
- Bergson, Henry, *Zeit und Freiheit*. In: Henry Bergson, *Denken und schöpferisches Denken. Aufsätze und Vorträge*. Frankfurt a. M., 1985.



#### ESSAYS ZU GEORGE ENESCU

- Borio, Gianmario, *Kompositorische Zeitgestaltung und Erfahrung der Zeit durch Musik. Von Strawinskys rhythmischen Zellen bis zur seriellen Musik*. In: *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*. Göttingen, 2000, S. 313-334.
- Brelé, Gisèle, *Le temps musical*. Paris, 1949.
- Brodhead, Garry L., *Metapher and Deep Time in Music*. In: *Time and Process. Interdisciplinary Issues. The Study of Time VII*. Connecticut, 1993, S. 167-184.
- Cosma, Octavian Lazăr., *Ædipul enescian*. Bukarest, 1967.
- Cosma, Viorel, *Enescu azi*. Bukarest, 1981.
- Cosma, Viorel, *A Chronicle of a Restless Life*. Bukarest, 1991.
- Dahlhaus, Karl, *Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs*. In: *Schönberg und andere*. Mainz, 1978, S. 279-290.
- Daum, Willy, *Musik der Wandlungen - ein Wandel in der Zeitbewußtsein?* In: R. Zoll (Hg.): *Zerstörung und Wiederaneignung von Zeit*. Frankfurt a. M., 1988, S. 487-505.
- Dediu, Dan, *Fenomenologia actului componistic. Arhetip, arhetrop și ornament în creația muzicală*. Doktorarbeit. Nationale Musikuniversität, București, 1995
- Dediu, Dan, *Începutul în creația simfonică a lui G. Enescu*. In: *Radicalizare și Guerilla*. Bukarest, 2004, S. 196-215.
- Dömling, Wolfgang, *Strawinsky*. Hamburg, 1982.
- Dömling, Wolfgang, Hirsbrunner, Theo, *Über Strawinsky*. Laaber, 1985
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich, *Musik als Zeit*. (Hrsg. Albrecht von Massow u.a.), Wilhelmshaven, 2001.
- Fraisse, Paul, *Psychologie du temps*. Paris, 1967.
- Gavoty, Bernard, *Les souvenirs de Georges Enesco*. Paris, 1955.
- Gavoty, Bernard, *Yehudi Menuhin – Georges Enesco*. Genf, 1955.
- Gebser, Jean, *Gesamtausgabe. Bd. 2-3: Ursprung und Gegenwart. Die Manifestationen der aperspektivischen Welt*. Schaffhausen, 1986.
- Georgescu, Corneliu Dan, *Preliminaries to a Theory of Archetypes in Music*. In: *Rev. Roumaine de l'Histoire de l'Art. Série Théâtre, Musique, Cinéma. Tome XIX*, Bukarest, 1982, S.75-78.
- Georgescu, Dan Corneliu, *Considérations sur une "musique atemporelle"*. In: *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Tome XVI*, Bukarest, 1979, S. 35-42.
- Georgescu, Corneliu Dan, *A Study of Musical Archetypes (I). The Symbolic of Numbers*. In: *Rev. Roumaine de l'Histoire de l'Art. Série Théâtre, Musique, Cinéma. Tome XXI*, Bukarest, 1984, S. 59-67.
- Georgescu, Corneliu Dan, *A Study of Musical Archetypes (II). The Iterative Building Principle*. In: *Rev. Roumaine de l'Histoire de l'Art. Série Théâtre, Musique, Cinéma. Tome XXII*, Bukarest, 1985, S. 49-54.
- Georgescu, Corneliu Dan, *A Study of Musical Archetypes (III). The Archetypes of "Birth" and "Death" (1986)*. In: *Rev. Roumaine de l'Histoire de l'Art. Série Théâtre, Musique, Cinéma. Tome XXIII*, Bukarest, 1986, S. 23-26.

- Georgescu, Corneliu Dan, *A Study of Musical Archetypes (IV). The Archetype of Alternating Contrary Elements ("Yin-Yang")*. In: *Rev. Roumaine de l'Histoire de l'Art. Série Théâtre, Musique, Cinéma. Tome XXIV*, Bukarest, 1987, S. 59-66.
- Georgescu, Corneliu Dan, *Myriam Marbe und die Suche nach Archetypen in der rumänischen zeitgenössischen Musik*. In: „*Myriam Marbe. Komponistin zwischen Ritual und Intellekt*“. Nürnberg-Augsburg, 2000, S. 44-72.
- Hasty, Christopher F., *Duration and Rhythmic Process in Music*. In: *Time and Process. Interdisciplinary Issues. The Study of Time VII*. Connecticut, 1993, S. 147-166.
- Henck, H., *Stille und Stillstand*. In: *MusikTexte 22*, 1987.
- Herzfeld, Gregor, *Zeit und Epiphanie. Zeit in der experimentellen amerikanischen Musik von Charles Ives bis La Monte Young*. Stuttgart, 2007.
- Hindrichs, Gunnar, *Die Schwarzerde der Zeit*. In: *Mnemosyne. Zeit und Gedächtnis in der Neuen Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts*, Saarbrücken, 2006, S. 110-129.
- Houben, Eva-Maria, *Die Aufhebung der Zeit*. Stuttgart, 1992.
- Houben, Eva-Maria, *Berlioz. Verschwindungen: Anstiftung zum Hören*. Dortmund, 2005.
- Igor Strawinsky mit Robert Kraft. *Erinnerungen und Gespräche*. Frankfurt am Main, 1972.
- Jung, Carl Gustav: *Archetypen*. München, 1990.
- Klein, Richard, *Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit*. In: *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*. Göttingen, 2000, S. 57-107.
- Kramer Jonathan D., *Studies of Time and Music. A Bibliography*. In: *Music Theory Spectrum 7*, 1985, S. 72-106.
- Kramer Jonathan D., *The Time of Music. New Meanings. New Temporalities. New Listening Strategies*. New York, 1988.
- Leibowitz, René, *Béla Bartók oder Die Möglichkeit des Kompromisses in der zeitgenössischen Musik*. Paris, 1947. In: *Musik-Konzepte 22. Béla Bartók*, 1981, S. 16-17.
- Mahnkopf, Claus-Steffen, *Der Zerfall der musikalischen Zeit. Prolegomena zu einer Theorie der Atonalität*. In: *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*. Göttingen, 2000, S. 354-372.
- Mahrenholz, Simone, *Logik, A-Logik, Analogik. Musik und die Verfahrensformen des Unbewußten*. In: *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*. Göttingen, 2000, S. 373-398.
- Malcolm, Noel, *George Enescu. His Life and Music*. Exeter, 1990.
- Manolache, Laura, *George Enescu. Interviuuri din presa românească (1898-1946)*. Ediția a II-a. Bukarest, 2005.
- Mauser, Siegfried, *Die musikalische Konzeption in Herzog Blaubarts Burg*. In: *Musik-Konzepte 22. Béla Bartók*. 1981, S. 69-83.  
*Mnemosyne. Zeit und Gedächtnis in der Neuen Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts*. (Hrsg. Dorothea Redepenning und Joachim Steinhäuer), Saarbrücken, 2006.

ESSAYS ZU GEORGE ENESCU

- Motte-Haber, Helga de la, *Handbuch der Musikpsychologie*. Laaber, 1985.  
*Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*. (Hrsg. Richard Klein, Eckehard Kiem und Wolfram Ette) Göttingen, 2000.
- Nattiez, Jean-Jacques, *Situation de la sémiologie musicale (1971)*. In: *Musique en jeu. Sémiologie de la musique*. Paris, 1971, S. 3-18.
- Nemescu, Octavian: *Naturalitatea, culturalitatea și transculturalitatea sunetului (I)*. In: *Muzica*, Nr. 1/1990, Bukarest, S. 37-44.
- Nemescu, Octavian: *Elementele arhetipale naturale în perspectiva recuperării lor de către culturalitățile muzicale (II)*. In: *Muzica*, Nr. 1/1990, Bukarest, S. 45-51.
- Nemescu, Octavian: *Dimensiunea interioară a sunetului. II*. In: *Muzica*, Nr. 4/1992, Bukarest, S. 50-60.
- Niculescu, Ștefan, *Reflecții despre muzică*. Bukarest, 1980.
- Nowka, Dieter, *George Enescu und die Entwicklung der rumänischen Musik*. Sinzheim, 1998.
- Nyman, Michael, *Experimental Music. Cage and Beyond*. London, 1974.
- Olah, Tiberiu, *Poliheterofonia lui Enescu*. In: *Muzica*, Nr. 1-2, Bukarest, 1982.
- Piaget, Jean, *Leș mécanismes perceptifs*. Paris, 1961.
- Piaget, Jean, *L'Épistémologie des temps*. Paris, 1966.
- Powell, Larson, *Der andere Hörplatz: Die Zeitlichkeit zwischen Subjekt und Ich. Adorno und Strawinsky*. In: *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*. Göttingen, 2000, S. 335-353.
- Rathert, Wolfgang, *Zeit als Motiv in der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts. Mit einem Ausblick auf Feldman und Nono*. In: *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*. Göttingen, 2000, S. 287-312.
- Reich, Steve, *Writings about Music*. New York, 1974.
- Rossolato, Guy, *Répétitions*, In: *Musique en Jeu*, no. 9/1972, Paris.
- Rowell, Lewis, *Music as Process*. In: *Time and Process. Interdisciplinary Issues. The Study of Time VII*. Connecticut, 1993, S. 127-146.
- Samuels, Andrew, Shorter, Bani u. Plaut, Fred, *Wörterbuch Jungischer Psychologie*. München, 1991.
- Sbârcea, George, *Veșnic tânărul Enescu*. Bukarest, 1981.
- Scherliess, Volker, *Igor Strawinsky und seine Zeit*. Laaber, 2002.
- Schnebel, Dieter, *Auf der Suche nach der befreiten Zeit*. In: *Musik-Konzepte*, 1979, S. 69-88.
- Stockhausen, Karlheinz, *...wie die Zeit vergeht...* In: *Aufsätze 1952-1962*, S. 109-139.
- Stockhausen, Karlheinz, *Momentform*. In: *Stockhausen. K., Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*. Bd. I, Köln, 1963, S.189-210.
- Strawinsky, Igor., *Erinnerungen. Musikalische Poetik*. Mainz, 1983.
- Szabolcsi, Bence, *Béla Bartók*. Leipzig, 1981.
- Țăranu, Cornel, *Georges Enesco dans la conscience du présent*. Bukarest, 1981.
- Time and Process. Interdisciplinary Issues. The Study of Time VII*. (Edited by J.T.Fraser and L. Rowell), Connecticut, 1993.
- Voicana, Mircea (Hg.), *Enesciana I*. Bukarest, 1967, II-III 1981, IV 1985.
- Voicana, Mircea u.a. (Hg.), *Monografie George Enescu*. 2 Bde. Bukarest, 1971.

CORNELIU DAN GEORGESCU

- Webern, Anton, *Der Weg zur neuen Musik*. Wien, 1960.
- Wiora, Walter, *Musik als Zeitkunst*. In: *Die Musikforschung* 10 (1957), S. 26.
- Wörner, Karl H., *Geschichte der Musik*. Göttingen, 1993.
- Xénakis, Jannis, *Musique. Architecture*. Paris, 1971.
- Zeit in der Musik. Musik in der Zeit*. 3. Kongreß für Musiktheorie. (Hrsg.von Diether de la Motte), 1966, Wien u.a., 1977.
- Zimmerli, Walter Ch., Sandbothe, Mike, *Klassiker der modernen Zeitphilosophie*. Darmstadt, 1993.
- Zimmermann, Bernd Alois, *Intervall und Zeit*. In: *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk* (Hrsg.Christoph Bitter), Mainz, 1974, S. 11-14.