
FORUM: RUMÄNIEN



George Enescu: Meisterwerke

Pascal Bentoiu

T Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Pascal Bentoiu
George Enescu: Meisterwerke

Thede Kahl/Larisa Schippel (Hg.)
Forum: Rumänien, Band 28

Pascal Bentoiu

George Enescu: Meisterwerke

Aus dem Rumänischen übersetzt
von Larisa Schippel und Julia Richter

unter Mitarbeit von Raluca Știrbăț

FFrank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Umschlagabbildung: George Enescu, um 1930, Privatarchiv Raluca Știrbăț

Diese Publikation wurde ermöglicht durch die großzügige Unterstützung des Rumänischen Kulturinstituts, Bukarest (Institutul Cultural Român, București).



Die Herausgabe der Reihe „Forum: Rumänien“ wird durch die Österreichisch-Rumänische Gesellschaft gefördert.

ÖSTERREICHISCH-RUMÄNISCHE GESELLSCHAFT
www.austrom.eu Societatea Austro-Română



Originalausgabe: Pascal Benteoiu: *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală

ISBN 978-3-7329-0166-1

ISSN 1869-0394

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2015. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,
Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin.
Printed in Germany.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Inhaltsverzeichnis

Vorwort zur deutschsprachigen Ausgabe.....	7
Anstelle eines Vorworts	9
1 <i>Sonate pour Piano et Violon</i> op. 6.....	11
2 <i>Octuor pour Cordes</i> à 4 Violons, 2 Altos et 2 Violoncelles op. 7	27
3 <i>Symphonie Concertante pour Violoncelle et Orchestre</i> op. 8	53
4 <i>Rhapsodies Roumaines</i> op. 11	75
5 <i>Suite d'Orchestre</i> op. 9 Nr. 1.....	93
6 <i>Suite pour Piano</i> op. 10 Nr. 2	113
7 <i>Symphonie in Es-Dur</i> op. 13 Nr. 1	129
8 <i>Dixtuor</i> op. 14	157
9 <i>Sept Chansons de Clément Marot</i> op. 15.....	177
10 <i>Quatuor avec Piano</i> op. 16	193
11 <i>Symphonie in A-Dur</i> op. 17 Nr. 2	211
12 <i>Suite d'Orchestre</i> op. 20 Nr. 2.....	239
13 <i>Symphonie in C-Dur</i> op. 21 Nr. 3	259
14 <i>Quatuor à cordes in Es-Dur</i> op. 22. Nr. 1	289

15	<i>Œdipe</i> op. 23.....	313
16	<i>Sonate pour Piano</i> in fis-Moll op. 24 Nr. 1	381
17	<i>Sonate pour Piano et Violon „dans le caractère populaire roumain“</i> op. 25 Nr. 3	403
18	<i>Vox Maris</i> op. 31	435
19	<i>Sonate pour Piano</i> in D-Dur op. 24 Nr. 3	463
20	<i>Sonate pour Piano et Violoncelle</i> in C-Dur op. 26 Nr. 2.....	495
21	<i>Suite Villageoise</i> op. 27.....	523
22	<i>Impressions d'Enfance pour Violon et Piano</i> op. 28.....	557
23	<i>Quintett pour Piano et Cordes</i> op. 29 in a-Moll.....	575
24	<i>Quatuor pour Piano et Cordes</i> op. 30 in d-Moll	601
25	<i>Quatuor à cordes</i> in G-Dur op. 22 Nr. 2	627
26	<i>Symphonie de chambre</i> op. 33.....	661
27	<i>Varia</i> oder „Der verborgene Teil des Eisberges“	685
28	Anstelle einer Schlussfolgerung	709
	Nachtrag: George Enescu: Unvollendete Symphonien.....	725
	George Enescu (1881–1955).....	749
	DISKOGRAPHIE der im Buch analysierten Werke.....	753

Vorwort zur deutschsprachigen Ausgabe

George Enescu selbst wie auch sein Werk und seine Verdienste um die moderne rumänische Musik waren in seiner Heimat nach seinem Tode (1955) Gegenstand einer kaum überschaubaren Fülle von Artikeln, Studien, Vorträgen und Büchern. Nicht selten waren die Autoren dieser Beiträge zugleich auch Komponisten wie Ștefan Niculescu, Cornel Țăranu, Adrian Rațiu, die in Enescu ein Modell und ein Ideal für ihr eigenes Schaffen erblickten. In diesem Zusammenhang nimmt Pascal Bentoiu eine besondere Stellung ein: Für ihn war das Œuvre Enescus eine Herausforderung, die ihn zeitlebens beschäftigte. Es war ein glückliches Zusammentreffen, dessen Bedeutung mit den Jahren immer größer wurde. Auf der einen Seite – George Enescu, Komponist, Geiger, Pianist, Dirigent, Pädagoge, der erste erfolgreiche Musiker, der rumänische Musik in die Welt trug, auf der anderen Seite – Pascal Bentoiu, ebenfalls Komponist, aber auch Musikwissenschaftler und einer der brilliantesten Köpfe der rumänischen Kultur.

Bentoiu ist mit Enescus Œuvre bestens vertraut, einschließlich der zahlreichen unvollendeten Werke, Fragmente, Skizzen und Versuche in allen Lebensphasen des Komponisten. Er ist ein Meister der Analyse von Enescus Kompositionen und versteht es, ihre Geheimnisse zu entdecken und, nicht selten mit eigenen, von ihm *ad hoc* entwickelten, Begriffen zu beschreiben. So entstanden seine Schriften über Enescu, aber auch Orchestrationen und Ergänzungen unvollendeter Werke, als Früchte jahrelangen akribischen Untersuchens, Nachdenkens, Hörens und wiederholten Hörens. Um das wirklich einschätzen zu können, musste man zunächst einmal Klarheit darüber gewinnen, was es eigentlich heißt, das repräsentative Œuvre Enescus in seinen Einzelheiten zu erforschen, die unfassbare Komplexität seiner Musik zu erfassen und synthetisch darzustellen, seine im Palimpsest übereinander liegenden Skizzen zu entziffern, seine Kompositionstechnik zu ermitteln, um es zu wagen, unvollendet gebliebene Werke Enescus zu vollenden.

Angeichts der herausragenden Bedeutung Enescus für die rumänische Musik sollte man annehmen, dass die rumänische Musikwissenschaft uns längst mit einer dithyrambischen Darstellung seiner Persönlichkeit versorgt und vielleicht übersorgt habe. Nicht ohne Anfangsschwierigkeiten entzieht

sich jedoch Bentoiu dieser Versuchung und bietet ein ausgewogenes Bild, in dem – neben seiner grundsätzlichen Bewunderung – Zweifel, Kritik und Fragen nicht fehlen; in mancher Hinsicht widerspricht seine Sicht den üblichen Darstellungen, die nicht selten mit Vorurteilen behaftet sind (z.B. in Bezug auf die Rolle der Improvisation oder des Brahms-Einflusses auf seine Musik).

Von seinem hohen Niveau der Enescu-Kennerschaft darf Bentoiu es sich wohl gestatten, auch subjektiv zu sein, wovon er bewusst Gebrauch macht. Und die Ergebnisse sind unübertroffen. Dieses Buch stellt eine einzigartige Synthese seiner Erfahrung und Weltanschauung dar, denn Bentoiu ist viel mehr als ein Analytiker: Er ist ein Denker, der mit Vergnügen und gewandt über Musik, über Kultur im Allgemeinen spricht; seine Sensibilität lässt ihn manches hinter den Noten sehen, was er dem Leser auf plastische Weise vermittelt. Aufgrund der vielfältigen Informationen erweist sich das vorliegende Werk als Handbuch zum Œuvre Enescus und stellt einen Schatz an originellen Ideen, Schlussfolgerungen und offenen Fragen zu seiner Musik dar.

So bleibt abschließend festzuhalten: Wäre dieses Buch nicht geschrieben worden, unsere Kenntnis von Enescu wäre unvollständiger, oberflächlicher, ärmer. Die vorliegende deutsche Übersetzung gibt nun auch Leserinnen und Lesern im deutschsprachigen Raum die Möglichkeit, sich mit dem interessanten und anregenden Werk Enescus jenseits der *Rhapsodien* und des *Cedipe*, die vielleicht am bekanntesten sind, eingehender vertraut zu machen. Der hervorragenden Pianistin und Musikwissenschaftlerin Raluca Știrbăț sei für die Initiative zu dieser Ausgabe herzlich gedankt.

Herbst 2015

Corneliu-Dan Georgescu

The most incredible thing about miracles is that they happen.

Gilbert Keith Chesterton

Anstelle eines Vorworts

Da ich kein Musikwissenschaftler bin und weder die Möglichkeit noch den Wunsch habe, objektive Wahrheiten zu finden und zu verkünden, mache ich lieber das, was ich kann: eine ziemlich subjektive Arbeit, in der Art des Tagebuchs einer Reise durch das Schaffen von George Enescu. Und wie ein gewöhnlicher Tourist wähle ich die Orte, die mir gefallen, oder von denen ich vermute, dass sie mir nach längerer Vertrautheit gefallen könnten. Ich wähle Partituren aus, die ich für Meisterwerke halte, also Werke, die nach meiner – und für niemand anderen maßgeblichen – Meinung über genügend Eigenschaften verfügen, um im Musikleben eine Rolle zu spielen und für die als einziger Maßstab ihre Substanz gilt.

Ich glaube nicht, dass man Enescu einen Gefallen tut, wenn man Werke aus seiner Schulzeit oder frühen Jugend, unterschiedlich unfertige Entwürfe, diverse Gelegenheitsstücke, die am Wegesrand seiner großen und immerwährenden Projekte verstreut liegen, ausgräbt und öffentlich aufführt. (Ein Bemühen, das natürlich seine Berechtigung hat, solange es sich im Rahmen musikwissenschaftlicher Forschungen bewegt.) Mir scheint, dass Enescu das ist, was man einen schwierigen Komponisten nennt, und zwar auf Grund einiger Charakteristika, darunter das für seine Zeit eher seltene Ethos, die große Spannbreite seines kompositorischen Schaffens, die außergewöhnliche Informationsdichte seiner großen Werke.

Man kommt ihm tatsächlich nur nahe, wenn man stetige Anstrengungen unternimmt, in die Tiefe seiner bedeutendsten Werke einzutauchen und gleichzeitig versucht, eine ganzheitliche Sicht auf diesen so vielfältigen Komponisten zu gewinnen.

Hinzu kommt, dass die aufregende und außergewöhnlich komplexe Persönlichkeit Enescus wie auch seine umfangreiche Tätigkeit als Interpret – Geiger, Dirigent, Pianist – und Musikpädagoge zu seiner Zeit eine paradoxe

Wirkung hatte, da sie eine Art Wand zwischen das Werk des Komponisten und dessen Verständnis bei vielen seiner Hörer stellte. Und doch bleibt das Werk das einzig Unveränderliche in seiner phänomenalen Tätigkeit. Für alle, die erst in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zur Welt kamen und das Werk Enescus kennenlernten und für die es ohnehin unmöglich ist, sich angesichts der wenigen und meist technisch mangelhaften Tonaufzeichnungen, die erhalten sind, ein auch nur annähernd stimmiges Bild von ihm als Interpreten zu machen, existiert Enescu ohnehin nur als Komponist.

Diesen jüngeren Menschen ist diese Arbeit zudedacht. Für mich ist sie ein geistiges Abenteuer, und allgemeingültige Sichtweisen werden sich vielleicht erst am Ende der Reise ergeben. Deswegen wage ich auch am Anfang des Weges noch keinerlei Synthese. Allerdings lautet meine Entscheidung, einem sehr großen Künstler unserer Zeit nur auf jene Gipfel seines Schaffens zu folgen, die meines Erachtens unumstritten sind. Die Qualität dieser Höhepunkte ergab sich größtenteils auf intuitive Weise, im Verlaufe vieler Rezeptionsvorgänge in einem Zeitraum von über vier Jahrzehnten.

Die Werke werden nach Möglichkeit chronologisch behandelt, wobei darunter nicht so sehr die Reihenfolge des Erscheinens oder der Fertigstellung verstanden wird, sondern eine unterstellte Gestaltung der Konzeption oder mitunter der Zeitpunkt der tatsächlichen Erarbeitung. So wurde beispielsweise *Œdipe* – mit der Orchestrierung – erst nach den *Klavier-* und *Violinsonaten* op. 24. Nr. 1 und op. 25 fertiggestellt, erscheint aber in meiner Perspektive vor diesen, unter Berücksichtigung der Phase, in der die Musik der Oper in Form des Klavierauszugs (1921-22) tatsächlich entstand. Ebenso wird die Symphonische Dichtung *Vox Maris* op. 31, die posthum entstand, in der Diskussion zwischen der *Violinsonate* op. 25 und *Klaviersonate* op. 24 Nr. 3 stehen, weil der Zeitpunkt der tatsächlichen Konzipierung dieser Partitur, die *Œdipe* sehr nahe steht, nicht ignoriert werden kann zugunsten einer formalen und vermutlich nicht überzeugenden Chronologie.

Eine letzte Präzisierung: Ich bitte die Leser, keine rigide, stereotype Methode zu erwarten, wie sie für viele Musikanalysen kennzeichnend ist, sondern sich auf eine Lesart einzulassen, die Abwege und von Fall zu Fall sogar unterschiedliche Blickwinkel zulässt. Soweit Einheitlichkeit überhaupt angestrebt wird, muss sie nach meiner Auffassung nicht so sehr in einer a priori festgelegten Methode liegen, sondern in der abschließend gewonnenen Sichtweise.

1 *Sonate pour Piano et Violon op. 6*

Zweifellos ist sie das erste Meisterwerk. Der Komponist selbst hat das so empfunden und wiederholt auch so geäußert. Natürlich mit der für ihn kennzeichnenden Bescheidenheit.¹ Was meist weniger erwähnt wird ist die Tatsache, dass er dieses Werk im Alter von 18 Jahren vollendete; eine Leistung, die ihn mit Mozart oder Schubert gleichsetzt. Sicher entsteht die *Sonate* in f-Moll nicht aus dem Nichts. Ihr gehen tausende von Notenblättern voraus, die Enescu als Kind und Jugendlicher beschrieben hatte. Darunter: mindestens drei Schulsymphonien, einige Ouvertüren, Kantaten und Konzerte (manche unvollendet), mehrere Sonaten und Suiten, das *Poème Roumain*, ein *Quintette pour Piano et Cordes*, ein *Trio*, verschiedene Instrumental- und Vokalstücke. Ein Schaffen, das in den meisten Fällen das Niveau der gesamten rumänischen Kompositionsschule der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erreichte und überstieg, was allerdings noch nicht ausreicht, um als direkte Ursache und Begründung für diese *Sonate* zu gelten. Denn der kompositorische Wert dieses Opus 6 bricht mit der bis dahin geltenden Ordnung und zeugt davon, dass erstmalig in der Geschichte der rumänischen Kunstmusik europäischer Prägung das künstlerisch Absolute erreicht wurde.

Und die Einflüsse? Natürlich gibt es sie. Genauer: sie sind vorhanden und werden noch lange Zeit vorhanden sein, ebenso wie sie beispielsweise in mindestens einem Viertel von Beethovens Schaffen zu spüren sind und in einem großen Teil des Mozart'schen Werkes. Das Wesentliche liegt anderswo: in der offensichtlichen Originalität und der technischen Perfektion des Ganzen. Ich meine damit eine organische Perfektion: das Werk ist ein sehr entwickelter Organismus, der auch heute dem aufmerksamen Betrachter Anlass zu Verwunderung und Verzückung bietet. Weshalb diese Nähe zum „Organischen“? Unter anderem wohl wegen der außerordentlichen Meisterschaft, mit der Enescu aus der Franck-Schule das zyklische Prinzip übernimmt und seinem eigenen künstlerischen Zweck anpasst.

Hier ist eine Vertiefung des vorgeschlagenen Begriffs notwendig. Das Gegenstück zum „Organischen“ scheint mir das „Architektonische“ zu sein. Zu

.....
1 «Avec ma *Deuxième Sonate* pour piano et violon et mon *Octuor* à cordes je me sentis évoluer rapidement, **je devenais moi-même**» (m.H.), gesteht er (GAVOTY 1955: 83).

der vom Architektonischen beherrschten Kategorie würde ich jene Musik zählen, die offensichtlich vom Willen geprägt ist, etwas zu konstruieren, einen Gegenstand auf der Grundlage von Symmetrien und Proportionen zu schaffen, die leicht zu ermitteln sind. Der musikalische Klassizismus ist sicher der stärkste Ausdruck dieser geistigen Richtung, sie manifestierte sich aber bereits Jahrhunderte früher und wirkte auch nach ihm weiter. Die so charakteristischen Symmetrien der Bruckner-Symphonien geben uns häufig Anlass zum Vergleich mit „Kathedralen“. Umgekehrt wird eine Musik, in der die Asymmetrie dominiert, eher mit Bildern von Pflanzen, möglicherweise von Dickicht, Wald oder Dschungel assoziiert. Vielleicht war Debussy der Erste in der europäischen klassischen Musik, der dieses Ideal verwirklicht hat (nach dem Beitrag des „mächtigen Häufleins“). Zum Teil bedeutet das, die Einheiten und Bedingungen der Logik zu akzeptieren und den Stoff damit zu prägen, ja sogar die Favorisierung und Schaffung eines Stoffs, der Symmetrien sichtbar werden lässt. Authentische Kadenz, Tonalität, „quadratische“ Dimensionierung der Phrasen, Repetitionen, Imitationen und Umkehrungen, Wiederaufnahmen in sehr ähnlicher Form, klar definierter und mit so genannten „rationalen“ Werten versehener Rhythmus usw. gehören zu den Argumenten der musikalischen Gattung, die ich dem Architektonischen zuordne. In solchen Fällen ist der Affekt eingehegt, umfasst in einer Form, die von Symmetrie mehr oder weniger dominiert wird, so wie das Insekt im Bernstein. In der Musik hingegen, die ich dem Organischen zuordne, sind die Formen und der Stoff selbst dem Affekt zugewandt, dem Eindruck, der Intuition. Asymmetrische Phrasen, Harmonien, die sich von ihren ursprünglichen Funktionen entfernen, rhythmische Variation, Bewegtheit des Timbres, Vermeidung von Wiederholungen, ungewöhnliche Klangfarben – all das verwenden die Komponisten, die diese Sichtweise entwickeln, mit Vorliebe. Eine Hierarchie zwischen diesen Richtungen zu errichten, wäre allerdings sinnlos, obwohl dieser Fehler in der aktuellen Kritik häufig gemacht wird. Da werden mit einer gewissen Naivität bestimmte Merkmale hervorgehoben, die auf diese Weise (implizit oder explizit) zu positiven Eigenschaften werden. Dadurch werden dann die entgegengesetzten Merkmale zu Fehlern. Aber gehen wir weiter.

Obwohl Enescu stark vom musikalischen „architektonischen“ Denken beeinflusst war (vor allem durch seine Wiener musikalische Ausbildung, aber auch durch den Großteil seines Repertoires als Geiger und Dirigent), gelang es ihm relativ leicht, sich davon frei zu machen und sich dem anderen Modus zuzuwenden. Ebenso sicher ist, dass diese Tatsache nicht (oder nur in sehr

geringem Maße) die Folge einer psychoanalytisch erklärbaren Abwendung (die Revolte des Schülers gegen den Lehrer) war, sondern das Ergebnis seiner eigenen Entfaltung als Musiker, der Entfaltung seiner Möglichkeiten. Ein Vergleich zwischen Enescu und Stravinsky ist hier sehr aufschlussreich. Enescu, der bis zu seinem Lebensende die traditionellen Formen, wie sie im Wesentlichen in der Musik der Klassik geschaffen wurden, akzeptiert, gelangt dahin, sich nahezu völlig den architektonischen Symmetrien zu entziehen, während Stravinsky, der ja sogar freie Musik komponiert, die auf rhythmischen Schocks und gewollten Asymmetrien fußt, im Grunde nie der Dominanz des Architektonischen entkommt. Der Neoklassizismus steht Stravinsky näher, als die Zeitzeugen seiner diversen Wendungen und Rückwendungen erkennen konnten.²

Zurück zur *Sonate* op. 6, welchen Typ von Musik stellt sie dar? Der erste Eindruck ist der eines extrem solide „gebauten“ Werkes. Wir werden noch sehen, dass es zahlreiche Gründe gibt, die für eine (zumindest potentielle) Hinwendung im Denken des Komponisten zur grundsätzlichen anderen Arbeitsmethode sprechen.

Das Unisono, mit dem dieses **erste Meisterwerk** beginnt, klingt wie eine Grundsatzklärung: für den Komponisten wird das melodische Konzept das wichtigste Kommunikationsmittel werden. Es ist ein geheimnisvolles Unisono, aus den tiefsten Tiefen des Pianissimo kommend, das nur fünf 9/4 Takte dauert, genau die Zeit, um jenes wundervolle Schlingeln auszuführen, das das Hauptthema der *Sonate* werden wird. Doch es scheint, als dauere es viel länger, ewig, und als ob nur die künstlerisch-soziale Konvention den Komponisten nötigt, sich auf die Harmonie zu beschränken. Und gleich zu Beginn tauchen zwei strukturelle Merkmale auf, die in der Melodik Enescus bis zum Lebensende erhalten bleiben, das heißt über mehr als ein halbes Jahrhundert hinweg. Das ist zum einen das Pendeln zwischen Klein- und Großerz, zum anderen die melodische Zelle, die aus einem Halbton und einer Kleinterz (mitunter ihr enharmonisches Pendant, die übermäßige Sekunde) besteht, jene Zelle also,

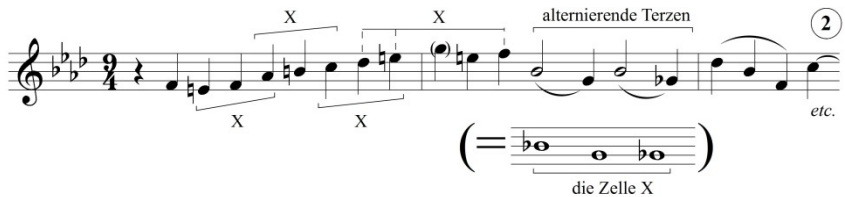
.....

2 Ich bitte den Leser, nicht an den Wörtern zu hängen. Man sagt über diese oder jene Musik: „sie ist organisch gebaut“, selbst wenn sie zweifellos zur architektonisch dominierten Kategorie gehört. Und umgekehrt sucht man zwanghaft Symmetrien und architektonische Sichtweisen in Musikwerken, die eindeutig anders gelagert sind. Es gibt keine klar voneinander abgegrenzten Bereiche, sondern nur Tendenzen, stärkere oder schwächere. Enescu zielte zweifellos zunehmend nach einer Gestaltung von großer, nahezu „wuchernder“ Freiheit und Unvorhersehbarkeit, was die bewusste und proportionale musikalische Gestaltung als solche keineswegs beeinträchtigt. Die Funktionalität im weitesten Sinne des Wortes, sei es die architektonische, sei es die biologische Ähnlichkeit, ist für jede Form von Musik wesentlich.

die Ștefan Niculescu hervorhebt und mit viel Scharfsinn in seiner Studie (NICULESCU 1980: 90-104)³ analysiert und „Zelle X“ nennt (vgl. NOWKA 1998: 45).



Die tatsächlich in der Partitur⁴ zu findende melodische Gestalt scheint nicht mit dem oben Gesagten übereinzustimmen, doch wenn wir einige Intervalle umkehren und einige Töne um eine Oktave versetzen, dann ergibt sich:



Natürlich hat sich Enescu nicht gesagt, „ich nehme jetzt Zelle X und werde sie mein Leben lang kneten!“ Die stilistische Festlegung entsteht meistens dank einer **unfreiwilligen** Beschränkung auf eine ziemlich begrenzte Zahl von Lösungsmöglichkeiten (sogar sehr begrenzt angesichts der Möglichkeiten). Ein wirklicher Komponist hat immer Vorlieben für eine begrenzte Zahl von melodischen Konturen, für bestimmte Kadenzen, bestimmte rhythmische Formeln, ihm liegen einige instrumentale Klangfarben, andere meidet er usw. Aus solchen Optionen, die zwar durch Entscheidungen gefiltert, aber immer noch von der psychischen Infrastruktur bestimmt werden, ergibt sich die individuelle Gestalt eines authentischen Komponisten. Und Enescu bewahrt trotz sei-

.....

- 3 Niculescu bezieht sich hier nicht so sehr auf die „Zelle“, sondern auf das modale Bruchstück, das aus einem Halbton und einer Kleinterz (übermäßige Sekunde) besteht; er meint, dass auch die alternierenden Terzen in das Umfeld der oben erläuterten modalen Strukturen gehören (s.o. die Töne B – G – Ges). Da aber die **melodische** Komponente eines musikalischen Segmentes (Zelle, Motiv etc.) im Denken Enescus größte Bedeutung hat, will ich hier die Phänomene lieber auseinanderhalten und von „Zelle X“ einerseits und „alternierenden Terzen“ andererseits sprechen.
- 4 Zum Thema des ersten Beispiels heißt es bei George Manoliu, dass es „den Geiger dazu zwingt, frei zwischen den Lagen zu arbeiten, mit Fingersätzen zwischen Strecken und Zusammenziehen“, und dass diese Musik „die Aufhebung des Lagensystems“ in der Technik dieses Instrumentes bedeute (MANOLIU 1968: 290).

ner verwirrenden Vielfalt an Richtungen in seinem Œuvre eine beeindruckende Einheitlichkeit im Hinblick auf die grundlegenden Zellen und Formeln, mit denen er sein Leben lang arbeitet.

Ein zweites Element, das sich in der Eröffnung dieser *Sonate* zeigt und zunehmend an Bedeutung gewinnt, ist:



Seufzer? Schluchzer? Jedenfalls eine unruhige chromatische Bewegung mit einem ausgesprochen gut definierten rhythmischen Profil, die sich über eine kleine Terz erstreckt.

Aus diesen beiden Elementen (Schlängeln und Seufzer), die um eine stark chromatisierte, sich über zwei Oktaven erstreckende absteigende Skala angeordnet sind, webt sich dieser erste Abschnitt, der bedeutendste Teil der gesamten Komposition, denn er legt die affektive Tonalität des Ganzen fest. Und welches ist diese Tonalität? (Die Fröhlichkeit am Ende wird sie nicht zerstören, sondern durch den Kontrast eher stärker hervorheben.) Ich möchte sie eher gewichtig nennen angesichts des Mysteriums des Daseins, eine ernsthafte und tiefgreifende Betrachtung – Versunkenheit. Der begnadete Musiker findet mit seinen 18 Jahren, sicher auch dank einer nicht spürbaren Anstrengung, zu einer Sicht auf das Dasein, die manche – sogar nennenswerte – Künstler erst sehr spät im Leben zu erreichen in der Lage sind.

Die Ergänzung zu diesem ersten Abschnitt erscheint in Form eines Themas von unglaublicher Gesanglichkeit, das zwischen a-Moll und C-Dur und dann wieder zu A, aber dieses Mal Dur, pendelt. Alles schwebt in harmonischen Gewässern von großer Bewegtheit. Bis zu diesem Moment (4 Takte vor Ziffer [3]) gab es keine einzige Sechzehntel, aber nun zeichnet uns das Spiel der Sechzehntel in der Klavierstimme das Bild einer leicht bewegten Wasseroberfläche, in der sich der Flug eines Vogels spiegelt. Ein melodischer Schwung in die Höhe, gleichmütig und fast wonnevoll, der erste rhythmische Bruch (eine Gruppe von vier Tönen anstelle des üblichen Pulsschlags der drei Viertel). Und doch ist die rhythmische Zelle, aus der Enescu diese lichtvolle Passage baut, dieselbe, mit der er die Seufzer komponierte: eine Halbe Note gefolgt von einer

Viertelnote. Einige Pausen in einem Fall, Kontinuität im anderen; der Ausdruck ändert sich radikal:

The image shows a musical score for a single melodic line in 2/4 time, consisting of four staves. The first staff has a circled '4' above it. The second staff has a circled '3' above it. The third staff has a circled '4' below it. The fourth staff ends with 'etc.' and a 'ff' dynamic marking. The music features various dynamics (f, ff), articulation (accents), and phrasing (slurs, ties).

Seit langer Zeit wird festgestellt, Enescu habe Kontraste nicht hervorgehoben, sondern eher dazu tendiert, sie zu verwischen. Ein gängiges Verfahren in diesem Sinne ist es, das Seitenthema mit Elementen des Hauptthemas zu kontrapunktieren. Wir finden es bereits im ersten Satz der 2. Violinsonate (Ziffer [4] der Partitur): Das Klavier nimmt das zweite Thema wieder auf, und die Geige unternimmt eine Art Paraphrase des Schlängelthemas des ersten Abschnitts. Welche Bedeutung können wir nun dieser Vorliebe geben? Ich glaube, es ist das untrügliche Zeichen für eine bodenständige Sanftmut, eine unverminderte Zartheit. Enescu will im Allgemeinen nicht wie ein Dramatiker Zusammenstöße von Gegensätzen erzeugen, aus denen emotionale Schocks, Staunen oder Schrecken beim Zuhörer entstehen (er tut es dennoch einige wenige Male in seinem Leben, wir werden darauf zurückkommen). Er versucht stattdessen (vor allem in der Kammermusik) lyrische Ströme zu gestalten, die zweifellos unterschiedliche affektive Koloraturen haben, aber so sanft wie möglich ineinander übergehen. Es geht um verschiedene Arten der offensichtlich immer gleichen, extrem ausgeprägten Empfindsamkeit. Was sich unterscheidet ist die Spannung, die spezifische Aufladung, sei sie expansiver oder, im Gegenteil, verinnerlichter und mitunter depressiver Natur. Diese Seele bewegt sich und müht sich zwischen Zuversicht und Resignation, zwischen regem Schwung

und Passivität, zwischen Sonnenlicht und dämmrigem Halbschatten. Enescus Musik ist über einen guten Teil der Zeit ein Bekenntnis unendlicher Diskretion, Feinsinnigkeit und innerer Eleganz. Dahinter verbirgt sich aber eine Kraft, die in nicht wenigen Fällen nicht mehr einzudämmen ist.

Doch sehen wir weiter, was im ersten *Allegro* der *Sonate* in f-Moll passiert. Bei Ziffer [6] taucht das Schlängelthema in der anfänglichen Tonalität wieder auf, allerdings mit einer Klavierbegleitung, die für einen bestimmten Ausschnitt des Seitenthemas kennzeichnend ist (4 Takte vor Ziffer [4]).

In Analysen wollte man hier die sogenannte Reprise sehen und reduzierte die Durchführung auf jene etwa zwölf Takte des *Nachklangs* [dt. im Orig.] des Seitenthemas, die meiner Ansicht nach mehr als eine Art Überleitung zu dem Moment zu betrachten sind, mit dem wir uns hier befassen (Ziffer [6]). Tatsächlich gibt dieser Moment, obwohl in f-Moll und mit denselben rhythmischen Werten bei der Violine wie beim ersten Mal, viel stärker das Gefühl einer Durchführung, die sich anspruchsvoll ankündigt, gerade durch die Art, wie sich das Schlängelthema in den friedlichen Garten des zweiten Themas **hineindrängt** (die Feinheit der Nuancen liegt im Verhältnis des *pp* zu dem – nicht zu vergessen – nur *p* des Klaviers). Und eine anspruchsvolle Durchführung folgt ja auch, zwei Seiten lang in der Partitur, in der der Pianist mit Arpeggios über die Klaviatur fegt und der Geiger gehalten ist zu beweisen, wie sauber ihm die Dezimen und Oktaven „*con tutta forza*“ (*ff* bis *fff*) gelingen. Es gibt dort durchaus auch Bruchteile des Hauptthemas, aber ich würde nicht sagen, dass es meine Lieblingspassage dieser *Sonate* ist! Sie erscheint mir im Gegenteil als die konventionellste, die ihren Tribut an das „so macht man es“, „so lernt man es in der Schule und von der Tradition“, „so macht es auch Brahms an vielen Stellen“ zahlt. Glücklicherweise gehen 16 Takte, auch wenn sie $\frac{9}{4}$ sind, relativ schnell vorbei, und die wichtigste Funktion dieser Durchführung „wie im Lehrbuch“ ist vor allem die, eine Art aufsteigende Hinführung zu einer Reprise in *fff* abzugeben, wo die dramatische absteigende Skala (Liszt'scher Inspiration?) auftaucht, die sich nun über drei Oktaven erstreckt. Das Klavier setzt dem drei aufsteigende Skalen in der linken Hand entgegen, die scheinbar jede Halbe Note in der Violinstimme kontrapunktisch zweiteilen. Eine unvollständige Reprise also, wo der Abschnitt der ersten thematischen Gruppe sich genau auf die dreifachen absteigenden Skalen reduziert. Warum, werden wir in der Coda sehen. Es folgt die Verknüpfung mit der zweiten thematischen Gruppe, diesmal ebenfalls in f-Moll eingeleitet und in ganzer Länge ausgelegt, genauso wie wir es schon in der Exposition erlebten. Der Satz

endet mit der erwähnten Coda, die nun den in der Reprise vernachlässigten Elementen Gerechtigkeit widerfahren lässt: das Schlingelthema in einem Unisono *Très vite*, wie ein einziger Atemzug, fast panisch, und hervorgehoben durch ein *crescendo subito* von *ppp* zu *fff*. Die Seufzer der Violine sind möglicherweise der schönste Moment dieses ersten *Allegro* wie auch der ganzen *Sonate*. Drei Mal erhebt sich das pathetische Wimmern, begleitet – fast feindselig – von der objektiven Ausrufung des Schlingelthemas im Klavier, ausgeführt in distanzierterem Ausdruck, noch eisiger durch den zwischen beiden Händen skizzierten Kanon.

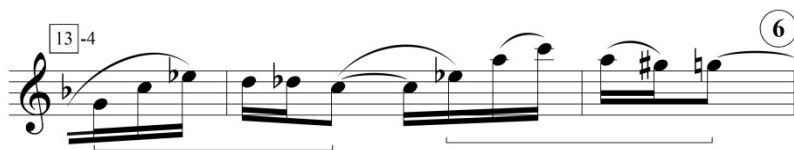
Ist etwas „Rumänisches“ in diesem ersten Satz? Offenbar nicht. Und ist etwas Enescu'sches in diesem ersten Satz? Offenbar alles, mit Ausnahme jenes erwähnten Momentes eifriger thematischer Bearbeitung. Folglich ist fast alles **rumänisch**. Ebenso ist die Musik von Debussy kaum französisch-folklorisch, aber die **französische** Musik lässt sich in großem Maße mit dem Schaffen und der Persönlichkeit von Debussy definieren.

Und damit sind wir beim zweiten Satz der *Sonate* op. 6 angekommen. Es gibt mehrere bemerkenswerte Momente in diesem *Andante*, vom Komponisten mit *Tranquillement* gekennzeichnet. Zunächst die Tatsache, dass es auch in f-Moll steht, wie der erste Satz (eine weitere Art, Kontraste zu vermeiden und Unterschiede zu verwischen). Danach der Umstand, dass wir nach nur wenigen Takten (wo das schöne Thema mit dezent rumänischem „Duft“ eingeführt wird) das Hauptthema der *Sonate*, das Schlingelthema, aus dem ersten Satz wiederfinden. Das zyklische Prinzip wird also mit Nachdruck bestätigt. Und schließlich als Merkmal die fehlende Neigung Enescus für klare Kontraste: in dieser konzentrierten Liedform bietet der Mittelteil (der ja eigentlich eine eigene Note tragen sollte) nach nur acht Takten – nun, nennen wir es Autonomie – das Hauptthema des *Andante*! Hier in seiner ersten Form:



Die bescheidene Spannweite (gerade mal eine Quinte), die ur-archaische Eigenschaft der melodischen Zellen, die schon der Keim einer rhythmischen Variation sind, das Ethos (und das Ethnische), wie es in der Kadenzformel

unterstrichen wird, die uns in Sehnsucht und Erwartung schwebend in jenes Ungewisse der zweiten Stufe führt, – alles ist bewundernswert einfach und wahrhaftig. Alles bis zum Satzende? Mir scheint, nein. Ein Element darin ist meines Erachtens nicht geglückt, wie ein Accessoire der Kleidung, das nicht in den Kontext passt. Und zwar im Mittelteil, der mit dem so vielversprechenden rhythmischen Schwingen des Klaviers beginnt, in jenem Teil, der wenn er schon der Geige nicht gerade eine besonders originelle Linie anbietet, ihr doch die Chance lässt, das Hauptthema (wie oben beschrieben) sehr expressiv aufzugreifen; und plötzlich erscheint eine ganz **offensichtlich** Franck'sche melodische Zelle:



Die Zelle kann ihre Herkunft nicht verleugnen und lässt mit Sicherheit jeden Hörer an dieser Stelle zusammenzucken. Natürlich kann man dem jungen Enescu nicht vorwerfen, dass er sich nicht hermetisch vom musikalischen Umfeld jener Zeit abgeschottet hat. Solche Dinge geschehen natürlich, und nicht sie machen den Wert des Stücks aus. Und bei der Wiederaufnahme, einige Takte weiter, ist der Verfremdungseffekt schon wesentlich kleiner: das Thema hören wir im Klavier, während die Geige in diesem Moment das Hauptthema spielt, so dass das „Franck'sche“ Motiv ein einfacher Kontrapunkt zu etwas weitaus Wichtigerem wird. Das Ende dieses Satzes, der so authentisch in seiner Ausdrucksstärke ist, bringt eine unendliche Steigerung des Gefühls der Einsamkeit: das Thema löst sich in einem sehr engen Tremolo auf, danach vagabundiert die Geige ganz allein, *con sordino* in *ppp*, über Ebenen streifend und wird hin und wieder von vereinzelt Tönen des Klaviers gerufen. Ein schmerzhafter Moment, wie eine schmerzhaft Erinnerung.

Ich habe bereits erwähnt, dass Enescu Kontraste mied. Und doch ist der letzte Satz (*Vif*) in mehrfacher Hinsicht kontrastreich. Und zwar im Rahmen einer zyklischen Auffassung. **Alles** in diesem Finale gehorcht dieser Auffassung. Beginnend bei der Struktur des Hauptthemas des *Rondos*:



Die drei kennzeichnenden Elemente (ich habe die C-Dur-Tonleiter beiseite gelassen) ergeben sich aus:

1. dem Hauptthema des langsamen Satzes,
2. dem Spiel der Terzen im Hauptthema der *Sonate* (Bsp. 1 und 3),
3. dem „Franck’schen“ Thema (aber um wie vieles passender ist die entsprechende melodische Zelle hier und im ganzen Finale!);

Die Zelle 3 (das „Franck’sche“ Motiv) kann allerdings auch in Beziehung zu den Arpeggios des Seitenthemas des ersten Satzes gesetzt werden.

Ich werde nicht den Fehler machen zu versuchen, dieses Finale zu beschreiben. Alles darin scheint mir vollkommen, aber wenn man schon einen Vergleich will, würde ich sagen: Schubert, wegen des luftigen Gewebes und der unbeschreiblichen Mischung aus Überschwang und Nostalgie. Es ist ein unglaublich lebhaftes *Rondo*, die Themen der ganzen *Sonate* sind hier meisterhaft miteinander verflochten, die Klavierstimme lässt uns an Zimbaleffekte denken, die in der Musik der damaligen Zeit überaus originell waren, diese Musik hat nichts mit Brahms zu tun (wo doch alle Exegeten – die großen und die kleinen, die gelehrten und die weniger gelehrten, mit Scharfsinn oder auch ohne, die Alten wie die Grünschnäbel – wenigstens den jungen Enescu in die Brahmssecke stellten!! Ein grundlegender Fehler, an dem Enescu zum Teil selbst Schuld trägt (wir kommen darauf zurück)! Dieses Finale wie auch der erste Satz waren sogar für den verehrten Lehrer von Enescu anregend (vgl. Fauré: *Sonate* Nr. 2 für Violine und Klavier, die 17 Jahre später, 1916, entstand!). Doch das alles sind Banalitäten. Das Wichtigste ist, dass diese *Sonate* ihre Genialität in jedem Ton trägt und mit Autorität die Würde und Quintessenz einer ganzen musikalischen Kultur proklamiert, die sich aber erst von nun an entlang ihren wesentlichen Linien entwickeln wird.

Dennoch sind einige Worte zu diesem Finale notwendig, jenseits einer Beschreibung im Einzelnen, eher einige verstreute Beobachtungen.

Beginnen möchte ich mit der außerordentlichen Metamorphose des „Schlängelthemas“ (aus dem ersten Satz): Zuerst erscheint es in vier Mal längeren Notenwerten (Ganze Noten) und erhält durch diese Augmentation und durch die herrischen Akkorde in der Klavierbegleitung eine unerwartete epische Dimension; gleich danach erscheint dasselbe Thema in acht Mal kleineren (!) Notenwerten in einer Zimbalfigur und verändert so völlig die Stimmung. Die Fähigkeit Enescus, einem und demselben thematischen Profil die unterschiedlichsten expressiven Werte zu verleihen (mitunter geradezu gegensätzliche) ist vom ersten Meisterwerk an bemerkenswert. Und sie nimmt mit der Zeit zu. Diese Beobachtung ist auch für die Themen des *Andante* gültig, die durch Überlappung, Wechsel in Dur und den besonders klangvollen Charakter auf der Ausdrucksebene genau zum Gegenteil ihres ersten Auftretens werden: Jubel und Exaltation statt intimen Rückzugs, Enthusiasmus statt Einsamkeit.

Zu bemerken wäre noch, dass das gesamte Finale als eine riesige C-F-Kadenz erscheint. Zur Erinnerung – die ersten zwei Sätze der *Sonate* stehen beide grundlegend in f-Moll. Das Finale bringt nun dem ganzen Werk die notwendige Veränderung; im ersten Abschnitt (bis zum zentralen Couplet, das die Themen des *Andante* wieder aufnimmt und bearbeitet) dominiert als tonales Zentrum das C (Dur oder Moll), während nach dem zentralen Couplet die wieder aufgenommenen Themen (beide!) um eine Quinte zu F hinabsteigen. Damit sind jedoch die interessantesten harmonischen Stellen noch nicht ausgeschöpft, es wird noch die Rede davon sein.

Und noch etwas: die Diskretion der Coda und gleichzeitig ihre Originalität. Die vorherrschende Dynamik ist *pppp*! Sie wird zwar von drei Akkorden in *ff* unterbrochen, aber das letzte Wort gehört trotzdem einer in *pppp* flüsternden Zelle!

Um eine Reihe von Schlussfolgerungen zur *Sonate* op. 6 zu ziehen und damit möglicherweise meine Kennzeichnung als „erstem Meisterwerk“ zu bekräftigen (als ob die Entstehung eines solchen künstlerischen Wesen jemals erklärt werden könnte!), würde ich folgendes festhalten:

Die **Ungezwungenheit beim Aufbau der Form** in der meisterhaften Handhabung der zyklischen Prinzipien, aber nicht nur dadurch. Es reicht ja nicht, im Schaffensprozess einige Kernmotive oder generierende Themen zu verwenden, sie müssen auch Persönlichkeit haben, sich in eine kraftvolle Linie eines gut gefügten Gesamtbildes einschreiben. Und die formative Kraft, die der

sehr junge Enescu in dieser *Sonate* beweist, sowohl auf der Ebene der Zellen, als auch und vor allem in den eleganten Bögen des Ganzen, ist absolut erstrangig. Um etwas zu diesem Meisterwerk von 1899 Vergleichbares zu finden, muss man zumindest im französischen Kulturraum unverzagt dreizehn Jahre zurückgehen, direkt zur berühmten *Sonate* von Franck. Zum Aufbau der Form tragen zweifellos nicht nur die motivische Abfolge und ihre Umwandlungen bei, sondern auch andere Faktoren, wie zum Beispiel das harmonische Konzept, die harmonische Wanderung von einem Ende des Werkes zum anderen. Und was stellen wir fest? Jenseits der fest gefügten Pylonen – eine bemerkenswerte Mobilität und eine anhaltende Phantasie, die in der unerwarteten (obwohl nachträglich als natürlich erscheinenden) akkordischen Bewegung hervorgeht. Ein einziges Beispiel für den, der genau in die Partitur sehen möchte: alles, was sich im Seitenthema des ersten Satzes ereignet (das „harmonische Gewässer“, von dem oben die Rede war). Und bemerkenswert ist in dieser Passage, dass die abgebildete Harmonie vorzugsweise in der zweiten Umkehrung, der instabilsten Form des Dreiklangs, erscheint.

Die **Finesse des melodischen Ductus**. Es ist wohl unnötig, über die eine oder andere Eigenschaft der Melodie bei Enescu zu reden. In höchsten Tönen und zu Recht wurde hervorgehoben, dass die Melodik erstrangig und dominant im Schaffensprozess bei Enescu ist. Was ich unterstreichen möchte, ist die besondere Komplexität dieser Melodik, die Unruhe in seinem harmonischen Substrat, die große Zahl bedeutungsvoller Impulse und schließlich ihre (relative oder absolute) Selbstständigkeit. Das Unisono, das bei Enescu so häufig auftaucht, ist nicht etwa eine gewollte, willkürliche Option kategorialer Natur, sondern die Folge der melodischen Selbstständigkeit. Man könnte einen aufschlussreichen Vergleich zwischen, sagen wir, dem Anfangsthema der *Sonate* in d-Moll von Brahms (man könnte ebenso auch die in g-Moll oder a-Moll nehmen, ich habe die letzte gewählt, die für meine Argumentation am aussagekräftigsten ist) und dem entsprechenden Thema in der Enescu-*Sonate* anstellen.

Allegro

Brahms op. 108

8a

a

a'

b

c

b'

c'

d

etc.

Assez mouvementé

Enescu op. 6

8b

a

a'

etc.

Bei Brahms erscheint der Rhythmus als ein viel stärker **formierendes** Element als bei Enescu (sicher bezieht sich das auf die oben gegebenen Beispiele, kann aber deutlich ausgeweitet werden), die Symmetrien sind offensichtlich als $a - a'$ und $bc - b'c'$, gefolgt vom Nachsatz d (eine kleine Barform); man stellt zweifellos das Fundament der Hauptakkorde $d - f - a$ oder $a - cis - e$ fest. Wenn also die Melodie nicht aus der Harmonie hergeleitet wird, so ist sie doch gewissermaßen im Schlepptau der Harmonie. Völlig anders liegen die Dinge bei Enescu, was man sogar schon an **einem einzigen** Thema beobachten kann: obwohl sich anfangs eine gewisse Grundlage der Hauptstufen zu erkennen gibt, nimmt doch die sofortige Einführung (schon ab dem fünften Ton!) eine chromatische Stufe, gefolgt von einer weiteren (ges) im nächsten Takt und dann von einem harmonischen Bummel, der uns in e-Moll und es-Moll entführt – das alles führt im Grunde zu einer derartigen harmonischen Instabilität, dass sich einerseits die Melodie kraftvoll behauptet und andererseits die

Harmonie zur Grundlage der Überraschungen wird. Alles ist möglich und der Zuhörer (zumindest jener, der auf ein solches Werk eingestellt ist) hat die ganze Zeit hellwach zu sein angesichts dieser Freiheit. Der Rhythmus tritt (hier) in den Hintergrund, und das einzige reale Ereignis (die melodische Zellen *a* und *a'*) erhält eine unerwartete Hervorhebung und wird einer Reihe von späteren Erscheinungen („Seufzer“, zweites Thema etc.) dienen. Die oben erwähnte Zelle (vom 2. und 5. Takt) strukturiert gewissermaßen das Thema, aber auf **asymmetrischer** Grundlage. Wenn wir nun den Umfang der beiden oben genannten Themenbeispiele vergleichen, finden wir bei Brahms eine kleine None und bei Enescu etwa die doppelte Ausdehnung (zwei Oktaven ohne einen Halbton). Bei Brahms erstreckt sich das Thema genau so weit, wie es ihm die solide Stütze der harmonischen Konstruktion erlaubt, und das denkwürdigste Abenteuer liegt in der Platzierung der Antwort *b'c'* eine Quinte höher als der Ausruf *bc*. Man könnte sagen: ein Haus mit einem Obergeschoss, wobei dieses den Grundriss des Parterres genau widerspiegelt. Das Thema bei Enescu hingegen erhebt sich in die Luft und folgt den Bahnen der Phantasie, unvorhersehbar, mitunter etwas seltsam, aber deutlich zeigend, dass die Schritte **dieses** Komponisten ihn überall hin tragen können und dass sie – als melodische Schritte – sehr wichtig sind, und anders als jene, die der deutsche Komponist in seinem Harmonie-Bauwerk macht. Der Ausgleich liegt, wie gesagt, auf der rhythmischen Ebene.

Mir scheinen die hier dargelegten Details zwingend zu der Idee zu führen, dass zwischen den beiden Komponisten, besser gesagt, zwischen den beiden Auffassungen Welten liegen, was voreilige Kritiker übersehen haben. Es stimmt, dass die Schulkompositionen Enescus (Symphonien, Variationen, Sonaten) als „Brahmsisch“ gelten können, obwohl man manchmal geneigt ist, sie stellenweise eher „Schumannisch“ oder gar „Schubertisch“ zu nennen. Aber beginnend mit Op. 6 ist die Präsenz von Brahms in Enescus Meisterwerken (ungeachtet dessen, was der Komponist selbst sagt!) nur noch sporadisch und in den meisten Fällen zu vernachlässigen. In der vorliegenden *Sonate* beispielsweise ist Franck jedenfalls stärker präsent, aber dazu werde ich noch an anderer Stelle zu sprechen haben.

Ich möchte diesen langen Exkurs zur Melodik Enescus beenden und die abschließenden Überlegungen zur 2. *Sonate* wieder aufnehmen. Dazu muss ich unbedingt **die Verflechtung Klavier-Violine, also die Orchestrierung des Werkes** diskutieren. Außer den Spezialisten wissen nur wenige Menschen, dass die Vereinigung dieser beiden Instrumente eine der undankbarsten, eine

der schwierigsten für einen Komponisten ist. Die Timbres mischen sich einfach nicht, ganz zu schweigen vom Widerspruch zwischen der temperierten Intonation des Klaviers, wenn es gut gestimmt ist, und der Tendenz der Violine zum Nicht-Temperierten. Ein Trio mit Klavier ist etwas anderes: das Violoncello agiert wie ein Bindemittel zwischen den anderen Instrumenten. Ganz zu schweigen von den großzügigeren Formen – Quartett oder Quintett mit Klavier usw. Nicht jedem – und nicht immer – gelingt der Kraftakt der Verschmelzung zu einem einheitlichen Bild dieser beiden Klangfarben, und selbst in der Literatur der großen Klassik gibt es Momente der Disjunktion des Timbres. Aber Enescu schafft eine perfekte Klang symbiose mindestens drei Mal (in der vorliegenden *Sonate*, später auf einer ganz anderen Ebene in der 3. *Violinsonate* und in den *Impressions d'Enfance*) auf eine sehr individuelle Weise. Hier ist die große Vielfalt in der Beziehung zwischen den beiden Instrumenten zu bemerken, ihre quasi konstante Komplementarität bei der Entstehung des Klangbildes, der Reichtum der Kontrapunktik (d.h. die relative Unabhängigkeit), die Registeraufteilung – voll und luftig zugleich, sowie das Fehlen scholastischer Vorurteile, das es dem Komponisten erlaubt, durch die Vermittlung einfachster Begleitformeln ein Maximum an Originalität zu erzeugen (s. z.B. Couplet I des finalen *Rondo*).

Und schließlich – nicht zu vergessen – **die Zwangslosigkeit der Polyphonie**, die hier noch nicht ihre höchste Ausprägung erfährt, das wird sie erst im nächsten Werk (*Oktett*) tun. Ein einziges Beispiel: das zweite Couplet im Finale überlagert in einer ausgedehnten Passage die thematischen Bruchteile des langsamen Satzes, und der Komponist erlaubt sich zusätzlich den Luxus einer freien kontrapunktischen Stimme. Der damit erzielte große Vorteil besteht neben der totalen Verwandlung des Charakters der erwähnten Themen in der vollständigen Verhüllung der „Franck“schen Zelle, von der in der Analyse des langsamen Satzes die Rede war. Im Grunde spürt man in der *Sonate* ein polyphones Potential, das nur teilweise umgesetzt ist, aber sein sicherstes Anzeichen liegt in der Natürlichkeit der Geste, der Eleganz, mit der verschiedene Themen sich verbinden und wieder lösen.

Ich möchte meinen Gesamteindruck von der 2. *Sonate* zusammenfassen: Es bleibt das Bild der vollkommenen Proportionen: die Grazie vergleichbar einer jungen Antilope, die makellose Komplementarität der dunklen Farben der ersten beiden Sätze und des Lichts im Finale, die Noblesse und der Einklang des affektiven Horizonts, das technische Gleichgewicht, das Bewunderung verlangt. Die *Sonate* erreicht ihre Höhe ohne spürbare Anstrengung und ge-

winnt einen auserwählten Platz unter den wichtigsten Werken dieser Gattung in jener Epoche, die etwa zwischen der ersten *Sonate* von Brahms (1879) und der *Sonate* von Debussy (1917) liegt, der Epoche also, die von den Werken eines Franck, Grieg, Richard Strauss, Fauré, Lekeu, d'Indy bestimmt wird.

Die *Sonate* Nr. 2 trägt eine Widmung: „à Joseph et à Jacques Thibaud“. Letzterer brachte das Stück auch mit dem Komponisten am Klavier zuerst 1900 zu Gehör. Thibaud hat sie dann häufig gespielt. Da sie zügig bei Enoch publiziert wurde, spielten sie auch andere berühmte Geiger, darunter Carl Flesch, Yehudi Menuhin, Yvonne Astruc. Der Komponist selbst spielte sie gern, sei es am Klavier, sei es auf der Violine. In seiner Nachfolge spielten sie auch fast alle rumänischen Geiger. Das Stück fand dank dem Enescu-Wettbewerb Eingang in das Repertoire vieler junger Solisten unterschiedlicher Nationalitäten, weil es da zu den Pflichtstücken gehörte. Die Tonaufzeichnung mit Enescu und Lipatti unter den technischen Bedingungen des Krieges und von Electrecord auf Schallplatte aufgelegt, bleibt eine künstlerische Höchstleistung, die schwer zu erreichen ist. Eine spätere Version (Stereo) beim selben Plattenlabel mit Valentin Gheorghiu und Varujan Cozighian, die zweifellos künstlerische Gültigkeit besitzt, enthält die Merkwürdigkeit (um es nicht anders zu nennen) eines Nachhalls, der von Satz zu Satz variiert. Was mit dieser „besonderen“ Technik bezweckt wurde, kann ich mir nur schwer erklären.

Insgesamt kann man also festhalten, dass die *Sonate* Nr. 2 zu den Werken Enescus gehört, die eine ihrem Wert angemessene Verbreitung erlebt haben.

2 *Octuor pour Cordes à 4 Violons, 2 Altos et 2 Violoncelles op. 7*

Nach meinem Eindruck ist der Abstand in der kompositorischen Qualität zwischen dem *Oktett* und der *Sonate* in f-Moll, obwohl er formal nur ein Jahr beträgt, genauso groß, wie der Abstand zwischen der *Sonate* und dem davor liegenden Schaffen. Und zwar nicht so sehr wegen der inneren Qualität – ein Meisterwerk ist ein Meisterwerk, also ein vollkommenes Stück in seiner Kategorie – als vielmehr in Umfang und Mut des Projektes. Es scheint geradezu unglaublich, dass ein junger Mann von 18 Jahren ein derartiges Projekt konzipieren und ausführen kann. Es ist ja die Rede von einem monumentalen Werk, ungeheuer dicht, von einer Dreiviertelstunde Dauer, vollkommen originell und von großer Einheitlichkeit. Natürlich ist nicht das chronologische Moment von Bedeutung. Letztendlich ist es uninteressant, in welchem Alter ein Komponist dieses oder jenes Stück schreibt, es interessiert nur, welche Qualität das Werk selbst hat. Wenn ich dennoch solche Angaben einfüge, dann um zu zeigen, dass sich Enescu im Alter von etwa 18 Jahren zu einem Komponisten von internationalem Rang in voller Aktivität entwickelt hatte, ein Komponist, der zu seiner Beurteilung keinerlei mildernde Umstände mehr brauchte, wie den, aus einem Volk zu stammen, dessen musikalische Kultur europäischer Prägung sich erst herausbildete, oder dass er noch sehr jung sei, oder dass ein guter Teil seiner Bemühungen dem Violinstudium gewidmet war etc. Enescu war bereits er selbst, und sein *Oktett* erscheint uns heute als eines der großen Kammermusikwerke des gerade beginnenden Jahrhunderts. Jahrzehnte der darauf folgenden Entwicklungen (mitunter dramatischer Natur) der musikalischen Sprache und Mentalität in jenem ereignisreichen Jahrhundert können das nur bestätigen.

In architektonischer Hinsicht ist die bemerkenswerteste Tatsache, dass im *Oktett* die vier Sätze – *Très modéré* – *Très fougueux* – *Lentement* – *Mouvement de Valse bien rythmée* – gemeinsam eine riesige Sonatensatzform bilden, in der der erste Teil das schafft, was wir **Exposition** nennen, die beiden folgenden die **Durchführung** bilden und das Finale die **Reprise** darstellt. Die Idee, die Sätze eines symphonischen Zyklus bis zum Äußersten zu vereinen, stammt vermutlich von Beethoven. Bereits in der 5. *Symphonie* (1808) ist die Hauptzelle des

Scherzo (Allegro) dieselbe berühmte rhythmische Formel, die im ersten Satz zu hören ist, und im Finale bremst der Komponist für einen Augenblick den symphonischen Schwung, um an eben diese mysteriöse Zelle zu erinnern. Doch im Finale der 9. *Symphonie* (1823) geht Beethoven noch weiter: Er bringt die Hauptthemen der drei vorhergehenden Sätze wieder in Erinnerung.⁵ Ausgehend von solchen Anregungen schuf Berlioz in seiner prophetischen *Symphonie Fantastique* (1830) ein neues symphonisches Konzept, das auf der Existenz einer leitenden Idee basiert (die er „l’Idée fixe“ nennt), einer Idee – und das ist das wichtigste Detail –, die eine radikale Verwandlung des ursprünglichen Ausdrucks durchlebt. Die große Musik der Romantik trieb diese Errungenschaft Berlioz’ noch weiter, vor allem durch Schumann und Liszt. Der Erste schuf in seiner 4. *Symphonie* (die er eigentlich als zweite geschrieben hatte und 1841 dem Publikum in einer ersten Version unter dem Titel *Sinfonische Fantasie für großes Orchester* vorstellte; so neu war die Formel, dass der Komponist sie noch nicht „*Symphonie*“ zu nennen wagte!) wahrscheinlich das erste Werk der Musikgeschichte, das die Beschreibung „zyklisch“ verdient. Das Anfangsthema kreist im ganzen Stück, die zentrale Phrase der *Romanze* wird im *Scherzo* zum Trio, die melodischen Verläufe der Einleitung drängen sich in den langsamen Teil hinein, und eine bestimmte rhythmische Formel wird nahezu emblematisch dank ihres häufigen Auftretens. Liszt wird seinerseits diesen Prozess fortsetzen. Ohne hier auf seine intensive Bearbeitung der expressiven Umwandlungen einzugehen, denen er die Themen der *Symphonischen Dichtungen* oder die der *Faust-Symphonie* unterzogen hat, müssen wir einen Augenblick bei seinem *Klavierkonzert* in Es-Dur (1855) verweilen. Ein derartiges Werk könnte für Enescu viel eher die Idee einer Konstruktion von der Art des *Oktetts* geliefert haben als die spezifisch Franck’sche zyklische Konzeption, wenn ich mich nicht sehr irre. Und tatsächlich enthält das *Konzert* in Es-Dur mehr noch als die zeitgleiche geniale *Klaviersonate* in h-Moll desselben Komponisten deutliche Züge einer Sonatensatzform, die sich über alle vier Teile des Werkes erstreckt (in einer möglichen Interpretation sogar fünf). Diese Sätze werden ohne Unterbrechung gespielt, wie auch bei Enescu, und ihre Abfolge (*Allegro maestoso*; *Quasi adagio*; *Allegretto vivace*; *Allegro animato* – *Allegro marziale animato*), die den klassischen Zyklus der traditionellen Symphonie darstellt, bietet die Hauptthemen im ersten Satz, ihre Bearbeitung in den bei-

.....
 5 Ganz zu schweigen von der Vereinigung einer ganzen Gruppe von Quartetten (op. 132 – 130 – 131) mit gemeinsamen musikalischen Kernen in eine „Große Triade“, wie es W.G. Berger nennt.

den folgenden und die Reprise im letzten (mit zwei sukzessiven Phasen). Die außerordentliche thematische Sparsamkeit befördert den Typus der vorgestellten Konstruktion. Im Kern arbeitet Liszt mit nur zwei melodischen Gebilden: einem chromatisch absteigenden (das so charakteristische Hauptthema) und einem diatonisch absteigenden (oder in der im *Adagio* bevorzugten Variante – aufsteigend), das das zweite Thema darstellt. Das *Scherzo* wird aus der absteigenden Zelle des *Adagio* hergeleitet, und das Finale enthält Elemente sowohl einer klassischen Reprise (für das Hauptthema) als auch die einer grundlegenden expressiven Metamorphose (für das Seitenthema).

Zurück zu Enescu. Hier müssen wir nun zeigen, dass, selbst wenn die Idee des Konstruktionsschemas als solche von Liszt stammen könnte, die Mittel aber, mit denen er sein Werk aufbaut, völlig anderer geistiger Natur sind. Als Ganzes ähnelt es dem in Frage kommenden Modell ganz und gar nicht. Und zwar: Wo bei Liszt die thematische Sparsamkeit bis zur Austerität getrieben wird, beobachten wir bei Enescu einen fast exorbitanten thematischen Luxus. Nicht nur, dass die Zahl der nicht aufeinander reduzierbaren Themen bis zu zwölf erreicht (nach Ștefan Niculescu, von dem eine bewundernswerte Analyse des *Oktetts* vorliegt, sind es nur neun, und was die wichtigen Themen betrifft, hat er wohl Recht), sondern viele dieser Themen sind lang, und manche von ihnen haben eine charakteristische innere Architektur. Und um den Stier nun bei den Hörnern zu packen, bleibt mir nur der Versuch, dieses riesige melodische Material darzustellen, um dann zu untersuchen, wie der Komponist damit umgeht. Dazu werde ich einige Kommentare abgeben.