

Die Darmstädter Internationalen Ferienkurse für Neue Musik: Ein weiterer Durchbruch in die Moderne für die rumänische Kompositionsschule (Teil II)

Laurenţiu BELDEAN¹

Zusammenfassung: *Die Darmstädter Musikschulung förderte die Richtlinien, aufgrund deren aus dieser ‚Anpassung‘ entsproßenes Versuchsfeld sich ständig neu aufklärte. Die rumänische Komposition der Fünfziger Jahre wurde teilweise von dieser Schule geleitet, da eine Gruppe rumänischer Musiker sich zunehmend für das „Darmstädter Phänomen“, für diesen wahren Erzeuger ästhetischer Heterogenität als Folge intellektueller Debatte interessierte. Ich werde mich auf die erste Beteiligung rumänischer Musikschröpfer an die 1972e Veranstaltung der Darmstädter internationalen Ferienkurse für Neue Musik beziehen und letztens werde ich noch andere Übermittlungsformen des ‚Erkenntnisausgleichs‘ erwähnen.*

Schlüsselwörter: *Darmstädter Aufbaumuster, Die zweite Avantgarde, Rumänische Kompositionsschule, Archetypische Strömung, Experimentalismus.*

1. Ein neuer Sachverhalt in der musikalischen Kultur in der Aussicht der Ersten Darmstädter Avantgardebewegung

Die Beharrlichkeit in der Aneignung der Musiktechnologie – eine neue Art u. Weise der Verschlüsselung in ‚die Psychologie‘ des Tonstoffes -, womit sich ein ganzer der Moderne und dem Strukturalismus konsekrierter Abschnitt der Weltkomponistik beschäftigen hat, gilt nicht nur als einfacher Festigungsprozess eines ästhetischen Grundplans und nicht nur als Abwendung von einem parasitischen Verständnis, welcher die Zweideutigkeit in der Musikabfassung (wie, vielleicht, heutzutage die erste in den seriellen Jahrzehnten vorgeschriebene strukturalistische Norm wahrgenommen wird) verbreiten mochte. Der Blickwinkel, von dem wir den Verkehr der idealischen Neuigkeiten aus den Fünfziger Jahren betrachten, oder die Meinungen über die Gespräche, welche die Wahrhaftigkeit des Dekonstruktionsmodells thematisierten, - nämlich die Äußerungen über die

¹ „Transylvania“ University of Braşov, laurentiubeldeanu@yahoo.com

Körperhaftigkeit des Tonstoffes – müssen aus der Grauzone herausgebracht werden, während der Auffassung, laut welcher diese Musik, ihr theoretischer Ursprung von Er künsteltes überflutet sei und an Kennzeichen mangle, müßte auch beseitigt werden; der Grund, wofür dieser Blickwinkel die beabsichtigte Strukturabschaffung vorhatte, liegt in dem Verzicht auf dem veralterten Vorwand, welcher ununterbrechlich in Vieltonalität, Modalismus, (neu-klassische) volkstümlich verwandte Heterofonie oder in rhythmischer Pulsation mündet.

Die umfassende Verbundenheit zur Moderne und zur Postmoderne, die in Darmstadt als allgegenwärtige Wirklichkeitsstufen galten, und das Ergreifen dieser Anhäufungen ästhetischer Aussagen, welche (mittels des <oft schroffen> Abbaus einer eingebürgerten Ästhetik) die anfänglich monolithischen Tongebilde zerlegen, bewog Aurel Stroe, aus einer reformistischen Perspektive, mit einem lebhaften Scharfsinn, sein Kontakt zum neuen Hör- u. Tastumfeld zu schildern, z. B., in welchem er sich mit den Leistungen von Mauricio Kagel und Herbert Brün vertraut machte; er bemerkte die Verhältnisse zwischen den Lautstärkevariablen (als strukturierende Zeit-Raum-Verknüpfungen), welche multimedialerweise die Tonmorphologie durchliefen, und achtet auf die Beziehung zwischen Bühnenbewegung und Musik, oder auf technologische Errungenschaften (die Anwendung der elektronischen Geräte im Komponierungsprozess). Der Durchbruch zu einem anderen Regelungskern, nämlich der Zugang zur Sachlichkeit des Stoffes stellte in wechselwirkende Berührung verschiedene Verständlichkeitsstufen; es handelt sich um den Antrieb die Anhängigkeit der betrachteten Systeme von ‚Messgeräten‘, die ‚beliebige Werte‘ verzeichnen (siehe (Niculescu 2009, 27); der Autor weist auf eine Idee von J. S. Bell), (auf jedem Formalismus verzichtend) festzusetzen. Man suchte, danach, die Befähigung einiger nichtlinearen Bedingungen, um die Form der Musik zu begreifen (Ligeti 1966). Unter ähnlichen Umständen wiesen sich als auszeichnend die Ausgangspunkte der intellektualistischen Theorie von Karlheinz Stockhausen, sein Werk einschließend, aber auch die synthetischen Hervorhebungen von Theodor Adorno, dem Klangfarbeprobem in der zeitgenössischen Musik gewidmet (Stroe, Niculescu 1966, 17). Während jenes Sommers, Stroe, zusammen mit einer Gruppe rumänischer Komponisten, wohnte nicht weniger als 26 Vorlesungen bei, welche „ein breites und mannigfaltiges Beschäftigungsspektrum der Musik unserer Tage darstellte“ (Stroe, Niculescu 1966, 17). Die Loslösung der Tonmorphologie aus der historischen Erbschaft, durch die Berufung an den technologischen Algorithmen zeugt was über den Menschen, für die Tatsache, daß „[er] der Natur nicht gleich ist“ [und als er sich weigerte mit der Natur sich gleichzusetzen], „ermöglichte er eine Art Selbstständigkeit in seinem Verstand, die ihm gestattete über das unmittelbar Gegebene des Naturrahmens hinaus zu denken, erstlich in seiner Einbildung und,

letzten, in der Praxis" (Bohm 1995). Dieser Denkweise (unstreitige Fähigkeit des Komponisten) schließt sich Stockhausens Idee an, laut welcher der Schöpfungsprozess selbst die einzige ‚psychisch aktive‘ Etappe würde („der Entwurfprozess ist noch wichtiger als das fertig gebildete Werk; oder besser gesagt: die *Formung* [Gestaltung] ist wichtiger als die *Form*“ (Stroe, Niculescu 1966, 17). Betreffend „der Widerspiegelung einer nationalen Eigenheit in der zeitgenössischen Komponistik“ vermerkt Stroe, daß die seitens jeder Kultur beigebrachte Fülle (bspw. die verschiedene Folklore) stellt einen Nutzfaktor in der Entwicklung der zeitgenössischen Musik dar, doch immer wenn im Kontakt zu anderen (multi)kulturellen Erörterungen, also „auf der Ebene der universellen Sprache“ (Stroe, Niculescu 1966, 17). Stockhausens *Telemusik I* ist ein vielsagendes Beispiel dafür (Dieses Stück übernimmt die Zeitablaufempfindung aus der tradierten *No-Musik* (angehörig zur japanischen Volkstümlichkeit), aber umarbeitet radikalerweise das volkstümliche Verhalten („nach einer Aufnahme des Urelementes < mit der Beteiligung der traditionellen japanischen Musikinstrumente, wietaku, mokugy, bokusho, rin, kane u.a.>), in dem sie den Tonstoff am Rande des Hörbarkeitsintervalls überträgt“ (der Schall wird bei einer Hochfrequenz von über 6000 Hz wiedergegeben), um ihn in der folgenden Phase im normalen Hörbarkeitsintervall ‚um-zu-arbeiten‘. Es ist selbstverständlich, daß die ‚Eigenart‘ nicht mehr unmittelbar zu erkennen ist; im Sonstigen verfolgt man gar keine ‚Collage‘ zu gewinnen, sondern man erstrebt eine hohe Ausarbeitung durchzuführen. Siehe die Beschreibung bei Aurel Stroe/ Ștefan Niculescu (Stroe, Niculescu 1966, 17), doch möchte ich noch Dieter Schnebels (1962) Werk *Glossolalie 61* (keineswegs das Einzige) hinzufügen (in diesem Werk für Stimmen, benützt Schnebel die Eigenmundarten von 61 Sprachen, ohne daß irgendeine von ihnen Vorrang beansprucht). An Adorno gewidmet (mit deutlichem Hinweis auf die ‚links‘ Ideologie des Philosophen), das Stück des deutschen Komponisten sehnt nicht nach Signifikaten (wie die Folkloristik und sein neu-klassischer Nachhall < z. B., der von Strawinsky> es tun), sondern nach einer Reihe von Signifikanten (Klanggebilde), die sich untereinander mischen und ein Metamuster des Turmbaus zu Babel wieder-herstellen. Der frisch gestaltete ‚Turmbau‘, in seiner Eigenschaft als Genre der unbegrenzten Wirklichkeit, geht von der Zerstückelung der universellen Sprache und von einer mehrfachen Wiederkehr zum Ursprung aus (Schnebel und andere in paralinguistischen Experimente verwickelte Komponisten beeinflussten auch Aurel Stroe in seinen späteren auf ‚Multimobile‘ (Zerlegungen, welche nach einem Gesamtentwurf der strukturellen Einheit geleitet sind und welche zu alternativen Rekonstruktionsvarianten bestimmt sind) gefußte Leistungen), dagegen erwähnt nichts über ihre Zergliederung in Teilen (Sprachen). (Beispiel 1).

Beispiel 1:

35

35-1 Stehen in einem
IV Makros, Dreigebäude IV

35-2 Während der Sprechens einige bereits Drehungen (häufiges 95°) und Schritte, danach sich nach links drehen/steigen

stern (mf)

das christliche Prinzip der Gerechtigkeit heißt nicht Gleichheit, sondern Ausgleichung.

symphonisch (ap mf) asc. - - - - - desc.

Zij zijn vastbesloten te zorgen over het vrijheid en over het gemeenschappelijk erfgoed van het cultuur. (niederländisch)

104 (auf 3)

76

92

rit. 116 (mf)

3 2 3 4 3 1 4 rit. 2 1

Härm. (Bläser)

Klar. (Lied) VW (R. Wagner) Fl. (D. Meyer) VW (Händel)

Klavier (Schubert) im Bestand rühren

Wenn gleich nach dem Ablesen wieder drücken der Tasten mit dem Fingerring über alle Tasten des Klavierrechts

Wenn Klein 1/2 rasch Viera (1/2) 1. Bock (1/2) 1. Flöte

Wenn Viera (1/2) 1. Flöte

1/2 Tr. (Flöte)

[Dieter Schnebel, *Glossolalie 61*, Schott's Söhne – Mainz, 1962, S. 32]

Diese erste Avantgarde schlug erfundene Brücken zwischen den offenen und den geschlossenen Formen und zersetzte den Schematismus der mechanischen von der Tradition benützten Denkart. Durch das Vortäuschen eines Ganges, einer Suche nach einem neuen Genre von Tonaufführung, die vielfache Richtungswertigkeiten erhaltet, ‚entdeckte‘ diese erste Avantgarde, das ‚Unabmessbare‘ (der Ausdruck gehört David Bohme, (1995)). Stockhausens ‚Moment‘-Formen, der (nicht)überwachten Aleatorik als vielfaches Tonanordnungssystem, wo das Verhältnis syntagmatisch-paradigmatisch syntaktische in einem individuell-universellen Durchgangsraum gelegene Standortformen bestimmt, sind nur einige der überwundenen Schwellen, welche diese musikverbundene Geistesbewegung befruchtet hat.

1.1. Die zweite Avantgarde (nach 1965), als Reaktion zur ersten

Zwei Jahrzehnte später im Vergleich zur Ersten bildet sich eine *Zweite Avantgardebewegung* (ab 1965-1970) an verschiedenen Orten, aber erwarb ihre Anerkennung abermals in Darmstadt, als eine neue leitende Kraft und als Erwiderung zur ideologischen Erklärung der Vorgängerin. Wir könnten sie als Avantgarde zur *Avantgarde* bezeichnen. Besser eingeteilt als die Erste, verzichtet das Kontingent der neuen Avantgarde auf technologische Erfindungen als Zweck an sich, auf künstlich fragmentierte Klangobjekte (welche die Redeflüssigkeit erstarrt) und baut ihre ideologische Ausrichtung auf Unternehmen, wie, z.B., die Verwertung der untergegangenen Mundarten. Wir reagieren empathisch, wenn wir uns für dieses *Nachholen* aussprechen, besonders weil ihre Funktion den tatsächlichen Zirkel der idiomatischen Dauerhaftigkeit (Ständigkeit) enthält; das Verfahren setzt nicht die Berufung an der (nach)tonalen Sprache voraus, sondern erfolgt durch das Umordnen des Klanges in seinem ursprünglichen dynamischen Bezugsrahmen, in einer Verbundenheit zur echten Wahrnehmung der Natur. Auf dieser Weise werden die Ideen des natürlichen Mittönens, des Archetypus, der Nachahmung der Natur in der Kunst und der Rezessivität wichtiger als die Aufbaubedingung. Wenn für Stockhausen die *Formung* wichtiger als die *Form* war, verstehen die Anstifter dieser *zweiten* Avantgarde, daß der aus der Formentwicklung entstandene Sinn auf eine offene Einstellung zugunsten der Unbegrenztheit und der Unteilbarkeit (lückenloses zusammenhängendes Feld) begründet ist. Die Komponisten, welche der Überzeugung waren, daß die Zeitwahrnehmung sich aus dem unendlichen Prozess der Empathieanordnungsstufen ernährt und die vom symbolischen Sinn der Involution durch Fortschreiten (auf die beschwörende Seite der Form einberufen) begeistert waren, lehnten die Unterkunft der ersten Avantgarde ab, weil sie feststellten, daß das unbedachte Bedürfnis ‚Quantität‘ durch konventionelles ‚Unterkommen‘ zu gewinnen ebenso problematisch war, wegen seiner Stereotypie, wie sonst auch das tonale Aufbaumuster; in diesem Fall handelte es sich nicht mehr um die harmonischen und kontrapunktischen Stereotypen, um die melodischen Ansichten und deren Abfluß (= die romantische Ablaufweise), sondern um den unverrückbaren Automatismus der Reihenfertigung, um Tonflächen, in welchen die Arithmetik der Ziffer mächtiger als die phänomenale Natur des Klanges zum Ausdruck kam. Die *zweite* Avantgarde sprach sich gegebenenfalls – im Gegenteil zur ersten (‚Stoffqualität‘) - für eine zusätzliche Untersuchung aus, gerade durch das Verzichten auf Verfahrenanwendungen, auf die ‚Technowissenschaft‘ (welche für Schönberg, Berg und Webern Mittel zur Stoffwiederherstellung darstellten). Die zweite Avantgarde bestritt die Idee des Rückens ins Abstrakte, mit der streng in einem gleich temperierten Bezugssystem (des Klaviers) vergeudete Sisyphusarbeit, die auf eine Reihenfertigungskultur erzeugende Permutationsmethode

eingeschränkt ist („Sobald die Menschen bereit waren das Universum als eine Maschine abzufassen, bestrebten sie natürlicherweise der Koordinatenanordnung eine universelle Relevanz zu bescheren, gültig für alle Grunddarstellungen aus der Physik.“, meinte David Bohm 1995); die zweite Avantgardebewegung vertrat eine ideologische Stellungnahme, welche nicht den Maximalismus bevorzugte (Tonleiterelemente, die durch Einschließung im chromatischen Ganzen abgemessen waren): siehe die von der minimalen (stetig wiederholten) Ordnung bestimmten Beifügungen, danach die spektrale Ordnung (mit archetypisch gefärbten Invarianzregeln) – Ausrichtungen, wessen Ausdruck Vorherrschaft in unserem Lande, zum Unterschied zu anderen Komponisten aus den Nachbarstaaten begünstigte Ideenstränge, gewann.

Die Beglaubigung des archetypischen Vorbilds, die von den bildenden Künsten, von der Anerkennung des Universalitätsprinzips in Constantin Brancusis Werk (siehe *Măiastra* – den *Wundervogel*, sowie als auch ähnliche Bildhauereimuster) intensiviert wurde, beeinflusste die Verbreitung der rumänischen archetypischen Strömung, anfangs in denen für die Augenvermittlung bestimmten Formen, dem *Sehsinn* (in einem Übergang von der konkreten zur abstrakten Darstellung), später in den Leistungen, in der Agogik der Musikkunst. Wir werden es bemerken, daß diese Richtung die Neugier der rumänischen zur zweiten Avantgarde angehörigen Komponisten erweckt und sie zum Verständnis des Unterschieds zwischen die regelmäßige Anordnung der Klangobjekte im Partiturreaum und die Menge der Regelungssätze, die von instabilen, unkonventionellen Objekten hervorgerufenen ist, führt. Der Minimalismus – als Erzeugungslaufwerk der Tonstrukturen, welche die Einfachheit der Wiederholung und der Nachahmung der musikalischen Geste (modale, tonale Tonleitern und selten chromatisierte modale und tonale Skalen) bewahrt – wurde erstens in Amerika übernommen. Komponisten, wie La Monte Young, Philip Glass, Steve Reich, führten in ihrer Musik Merkmale ein, von denen erwähnenswert die Übertragung der Skala in einem dualen Medium (die angebliche Verwendung der Schwerkraft der Tonemissionen, um allmählich daraus zu flüchten), die Verdeutlichung des konsonanten Arpeggios und der unkomplizierten (banalen) Rhythmen wären, doch all diese Leistungen sich nur als archetypisch zu bewerten; man stellt fest, daß in der amerikanischen minimalistischen Schule die kulturellen (konventionellen) Merkmale hervorgehoben wurden und nicht die natürlichen, welche dem Ton dienen; der Archetypus ist aber natürlicher, nicht kultureller Natur. Bei den Amerikanern geht es um eine klägliche Anspielung zum archetypischen Muster (der einzige Beweisgrund zugunsten des Archetypus betrifft seine Rolle <als Stützpfiler> der Wiederholungstendenz und der Konsonanzinflation). Eine tiefere Untersuchung erweist, daß der Minimalismus auch vielseitig ausgerichtet werden kann; im Falle er mehr als den Symbolschatz aufmuntern will, läßt er eine andere Beschaffenheit erkennen. Unter dieser letzten

Form wurde er in Rumänien von Komponisten, wie Octavian Nemescu, Corneliu Cezar, Corneliu Dan Georgescu, ausgeübt worden. Es ist eine Minimalismusvariante, die später von einigen Darmstädter Kritikern entdeckt wurde, aber erwies allmählich ihre Morphologie durch immer gründlicher erforschte zur Strömungsbeschaffenheit verbundene (Tonversöhnung) Opera. In diesen Werken ist die verwertende Dimension auf die Phänomenologie der Wahrnehmung angelehnt, welche von einer Musik der Obertöne, von der Musik der ersten Intervalle des Spektrums eines (überhaupt konsonanten) Grundtons gespeichert ist. Die Durchbohrung der modernen von der ersten Avantgarde produzierten Auffassung anhand der kritischen Auseinandersetzungen der zweiten stellt, durch einbegriffene Verwertungen, eine typische Reaktions- und Umschwungbewegung dar. Diese Zweite wird eine, schwankende' strukturelle Denkart heranziehen und unterwarf die Beizahl der Klangabstraktion einer ständigen Auflösung. Aus diesem Grund sind die Pfeiler dieser ‚verwerteten‘ Musik weniger fest als die ‚unerschütterliche‘ Struktur der Seriellen Musik (Reihenmusik). Sie stellt, folglich, eine neue Musik vor, einen ‚zusätzlichen Beweis‘, der durch Verschiebung mit der Struktur in Wechselwirkung eingeht und sie umhüllt. Die Verschmelzung der historisch anerkannten Mundarten durch einen ‚aufgeklärten Eklektizismus‘ (Dincă 2013), die Hervorhebung einiger handwerklichen Gewohnheiten, welche sich immer, in verschiedenen Ausdrucksumständen, an die Oberfläche heranzusteigen bemühten – darunter die Collage, die Fragmentierung, die Wiederverwendung des Stoffes, der (ausdrücklich od. einschließlich angeführte) Auszug – können als Demarkationslinie zwischen den beiden Avantgardebewegungen erkannt werden und als Eigenheit der von der Zweiten Avantgarde hergestellten Produkte (doch ist die Anwesenheit dieses letzten Merkmals nicht verbindlich).

Einige dieser Komponisten – die Darmstädter ‚Olymp‘gipfel der Zweiten Avantgarde, Hugues Dufourt, Gerard Grisey, Tristan Murail - übernahmen keineswegs in ihren Werken die Ausdrucksformen der seriellen Musiker (Reihentechnikanhänger), aber auch nicht deren an der Wende des XIX. Jahrhunderts gestifteten, sondern schufen ihre eigenen; die Strömung der spektralen Musik bezeichnet die Geburt der Obertöne (also das Auftreten der mittels ihres eigenen Archetypus errichteten Klangnatur), während die Vaterschaft deren ganz und gar ihnen gehört. Sie sind diejenigen wessen Modernität das Verwertungsphänomen der Konsonanzerneuerung unterstützt. Die Klingensfläche (der Schneidewinkel) des Serialismus wurde von der französischen Spektralschule scharf betrachtet und verneint. Laut den Anhängern der spektralen Musik, die Verständlichkeit des Musikstoffes könnte nur dann festgesetzt werden, wenn man die beharrliche Lehre über die Ziffer- u. Tonpermutationen zugunsten den (von den natürlichen Obertönen verwalteten) Akustikgesetzen ausscheidet. Von jetzt an werden die Außengesetze der Arithmetik nicht mehr herrschen, sondern jene

Gesetzlichkeiten, welche die Obertöne eines Grundtons ihrer archetypischen Umfeldgestaltung, ihrer eigenen natürlichen Resonanz annähern können. Der Durchbruch des Grundtons im Bereich der wegen der Schwankungsbewegung der (an der Schnittstelle zwischen Klang und Geräusch befindlichen) Teiltöne ergebenden Harmonieverlust zeichnet einen komplexen Stoffablauf, unterschieden von dem der Reihentechnik. Zerquetscht, flüstern zwangsweise die Obertöne die Konsonanz (in einem psychoakustischen Raum) ein, während diejenigen Reihen serieller Natur das Schreiten in dissonanten Abläufen verpflichten, bedingen (strenge) Vorausberechnungen, weil jede ihrer Strukturen gespannte Verhältnisse begünstigen. Diese letzten Reihen ersuchen Ausarbeitungen und Nötigungen, welche die Empfindlichkeit, die Wahrnehmung des musikalischen Stoffes zu einem ‚Wanderstern‘ umwandeln. Vereinzelt kann man auch einen Sonderfall der morphologischen Behandlung, welcher die Überlagerung der beiden Stoffquellen (Ausdruckstechniken) faßt, entdecken, nämlich den Erzeuger der arithmetischen Reihen (Boulez, Stockhausen, Nono), worauf sich die von der Obertonreihe bestimmten Reihen hinzufügen; es ist ein Sonderfall, den wir hier nicht besprechen werden, aber der eine andere Ästhetik, des sogenannten seriellen Spektralismus aufbauen wird. Dieser Sonderfall bringt die beiden Charaktere (Strukturmerkmale) zusammen, weil Grisey, Murail und die anderen Kreisangehörige nicht auf die Ziffern verzichten und ebenso nicht auf die arithmetische Basis der Obertonreihen (auf die mathematischen Simulationen und auf deren experimentellen Deckmantel).

Die Betrachtung dieser Ausrichtungen, ihre Darstellung anhand der aufeinanderfolgenden Analysen- u. Stoffmustervergleiche, um sie auch in der rumänischen Komponistik der *Zweiten* Avantgarde entdecken zu können, führt uns zur Folgerung, daß der Darmstädter Kern neue Ideologien, Konzepte, Musikstiftstrategien, eine ganze mit Andeutungen eingewachsene Ordnung ausstrahlte. Aufzeichnungswert wäre die Feststellung, daß die rumänische Schule nicht Anhänger des ‚seriellen‘ Spektralismus sein wird und schreitet dagegen zur Meisterung einer selbstständigen Tonbildung, welche aus der Anzahl der spektralen Skalen die ersten 11 Obertöne auswählt (s. die spektralen Keime aus Corneliu Cezars 1965 geleistete Musik); es sind Skalen, die allmählich Raum behaupten und ins Tonspektrum durch die Gleitung in die Zone der Teiltöne aufdringen (die Musik von Octavian Nemescu, Lucian Mețianu, Iancu Dumitrescu ist in dieser Ideenordnung kennzeichnend). Kühnhaft absondert sich Horațiu Rădulescu Musik, welche von jenen (Teil-) Obertonauswahlen mit äußerst hohen Frequenzen gegipfelt ist und besonders welche, durch eine eigene sinnreiche Technik, sich widerhallend ausspannt. Der Komponist erzeugt (mittels einer zusammengebastelten, gut gelenkten Spektraltechnik) ein Obertonkompositum, die er *sound-plasma* (analoge mit einer Art von Bewußtseinsstrom) benennt. Bei Rădulescu handelt es sich um ein Gemisch von ‚strukturellen Unbestimmtheiten‘, die sich homogen einziehen und in genau bestimmten spektralen Elementen zusammenfließen (s., bspw., die Tabulatur

seiner Streichquartette Nummer 4, 5, 6); es ergibt sich eine am Rande der Teildissonanzen befindliche Tonverflechtung, welche durch die Verfahren der Ringmodulation, der Frequenzmodulation, der Amplitudenmodulation (zugänglich nur mithilfe der Akustikinstrumente) das Keimen (äußerst) seltsamen vom Grundton wahrnehmbar entfernten Obertönen ermöglichen. Die spektrale Schule in Rumänien wird jahrzehntelang bis heutzutage Karriere machen und wird (um ihren konzeptuellen Raum auszugliedern) bahnführende Ideen, wie die archetypische Auffassung, die Zentralität, die naturverbundene Tongliederung entleihen. Weiter wird sich das Format des Konzertes auszeichnen, welches als die Darmstädter Erstaufführung der rumänischen Komponisten gilt. Dieses fand statt im Sommer 1972 und überschritt, sowohl durch die Repertoireauswahl als auch durch die auf Schattierungen aufgebaute Eigenheit der komponistischen Geste, durch ein feines Verständnis jedes vorgebrachten Stückes, die Mauer, die Schranken der einen oder der anderen Avantgarde.

2. Der erste Darmstädter Auftritt der rumänischen Kompositionen/ Komponisten

Wenn die Achtsamkeit für die mit den Fünfziger Jahren beginnende erste Darmstädter Avantgarde mehr abgelegen war, weil der Kontakt dazu aus der Ferne sich abspielte, so behaupten sich zugegebenerweise, mit 1972, wichtige rumänische Kompositionsmuster als Avantgardemitspieler. In diesem Sinn, fünf der rumänischen Musiker, von denen vier zur ersten Avantgardebewegung gehörten und einer – der jüngste - der zweiten Welle, wurden zur Aufführung ihrer Kompositionen auf die Darmstädter Festspielbühne eingeladen. Das Konzert, welches Freitag, am 21. Juli 1972, 20 Uhr, in der Darmstädter Sporthalle stattfand, stellte die folgenden Arbeiten vor: Miriam Marbes *Joc Secund* (Jocus secundus/Spiel zweiter Ordnung) für Klavier, Nicolae Brândușis *Vagues* für Kammerensemble, Octavian Nemescus *Concentric* (Konzentrisch) für veränderliches Ensemble und Tonband (tape), Aurel Stroes *În vis desfacem timpurile suprapuse* (Im Traum entblättern wir die übergelagerten Zeiten) für Klarinette, Cello, Cembalo und Klavier, Tiberiu Olahs *Invocații* (Anrufungen) für Instrumentalensemble und Anatol Vierus *Sita lui Eratostene* (Eratosthenes Sieb) für Klarinette, Violine, Bratsche, Cello, Klavier. Das Darstellerensemble *Musica Nova*, geleitet von der Klavierspielerin Hilda Jerea, durch die Förderung der zeitgenössischen Musik, war schon in Rumänien und Ausland anerkannt. Auf eine der Seiten des Programmheftes von 1972 ist die Darmstädter Beteiligung des Ensembles *Musica Nova*, beisammen mit deren einer bescheidenen Anzahl von rumänischen Komponisten und Musikwissenschaftler aufgezeichnet (Beispiel 2).

Beispiel 2:

Konzerte

Donnerstag, 20. Juli, 17 und 20 Uhr, Städtische Sporthalle	
Saarländischer Rundfunk – Gastkonzert	
Sinfonieorchester des Saarländischen Rundfunks, Leitung: Hans Zender	
Iannis Xenakis	Syrmos für 18 Streicher Hiketides, Musik zu Aischylos' gleichnamiger Tragödie, Suite instrumentale, DE Synaphai, Connexities pour un ou deux pianos et orchestre, DE Georges Pludermacher (Klavier)
	Herma, Musique symbolique pour piano Georges Pludermacher (Klavier) Anaktoria für Klarinette, Fagott, Horn und Streichquintett Dietrich Fritsche (Klarinette), Jürgen Gode (Fagott), Emanuel Zierhut (Horn), Stefan Czapary (1. Violine), Lothar Hartmann (2. Violine), Eckart Schloifer (Bratsche), Jacques Docq (Violoncello), Ernst Sparenberg (Kontrabaß)
Freitag, 21. Juli, 20 Uhr, Städtische Sporthalle	
Musica nova – Bukarest	
Hilda Jerea (Klavier), Mircea Opreanu (Violine), Valeriu Pitulac (Viola), Marius Suci (Violoncello), Stefan Korodi (Klarinette)	
Myriam Marbe	Jocus secundus, DE
Nicolae Brindus	Vagues für Kammerensemble, U
Octavian Nemescu	Concentric für veränderliches Ensemble und Tonband, U Pause
Aurel Stroe	Rêver c'est desengrener lest temps superposés für Klarinette, Violoncello, Cembalo und Klavier, DE
Tiberiu Olah	Invocations, DE
Anatol Vieru	Crible d'Eratosthène

Begleitet von Mircea Opreanu (Violine), Valeriu Pitulac (Bratsche), Marius Suci (Cello), Ștefan Korodi (Klarinette), erzielte Hilda Jerea mit dem Ensemble *Musica Nova* einen wahren Erfolg, während die meist geschätzten Opera Octavian Nemescus *Concentric* und Anatol Vieru *Sita lui Eratostene* waren. Nennenswert würde auch das Ereignis sein, daß am vorausgegangen abends ein Medaillon ‚Xenakis‘, in der Darstellung des Saarländischen Rundfunks-Sinfonieorchesters, unter der Leitung von Hans Zender (ein soeben anerkannter Komponist) aufgeführt wurde.

Wenn einige kritische hinsichtlich des Festspiels vorgeworfene Äußerungen behielten, daß seit mehr als 30 Jahren die Programmauswahl auf die Vermittlung der deutschen Kultur einberufen war – der Ausdruck „Darmstadt heißt Stockhausen“ war eine lange Zeit von selbstverständlich -, mit 1972 begann die Musikeinfuhr aus anderen Kulturräumen einen zunehmenden Platz, zu behaupten. Die Schranken, welche (meistens zu den Anfangszeiten) die alten Darmstädter Zusammenkünfte auferlegten, begannen auch zur Beziehung der Avantgarde mit den ästhetischen Erfahrungen anderer Kunstintuitionen zusammenzulaufen. Olivier

Messiaen kam in Darmstadt mit der Eigenheit seiner Musik an, der französischen, während Cage und Feldman eine gesamte schöpferische amerikanische Einprägung zum Festspiel brachten. Folglich trat die ideologische Exklusivität eines einzigen Kulturraumes im Abgang ... Das Darmstädter Debütkonzert der Rumänen war Anteil der Umwandlungstendenz in den musikalischen Strömungen und in der Behandlungsart, mit dem Ergebnis, daß die deutsche Vererbung zu einer internationalen Stellung überging. Die konzeptuellen Aspekte, welche die rumänischen Beiträge der zeitgenössischen Welt vorschlugen, (besonders) auf der Ebene des (wirklichen oder virtuellen) archetypischen Ideenbestands, beleuchteten eine noch unbekannte Bahn mitten in einer Darmstädter Stimmung, die von seriellen Musikvarianten überwältigt war. Hier ist ein Fragment der Komposition *Concentric* (1968-1969), archetypisch (spektrale) Arbeit von Octavian Nemescu (Beispiel 3).

Beispiel 3:

The image displays two pages of musical notation for the piece "Concentrique" by Octavian Nemescu. The top page is the title page, featuring the title "CONCENTRIQUE" in large letters, followed by the subtitle "(question comportant deux réponses)" and the composer's name "OCTAVIAN NEMESCU" with the years "1968-69". The score is for a chamber ensemble consisting of Clarinet in E-flat (CE), Violin (Vn), Brass (Br), Violoncello (Vcl), and Piano (Pian). The notation includes various musical symbols, including a circled "G" at the beginning and a large "G.P." in the center. The bottom page shows a more detailed score with various performance instructions such as "Chalumeau (Notes de basse)", "Flaxmonica", "sul pont.", "N.v.", "Non vibrato", and "Vivace (trimage des cordes du piano)". The score is marked with dynamics like "pp", "mp", and "mf", and includes tempo markings like "45°".

[Octavian Nemescu, *Concentrique* (Question comportant deux réponses), Ed. Muzicală Print, București, 1996, S. 1]

Die Musikdarstellung mittels des binären Archetypus (mit den Kategoriegehalt Anfang/Abschluß, Nähe/Ferne, Ordnung-Entropiereflexbogen) oder der Wendung nach dem Mittelpunkt – um einige Beispiele anzubringen – durchsickerte das Mißtrauen im Gewissen derjenige, welche unter dem Vormund der angebotenen seriellen Musik aufgewachsen waren; doch wird die neue Buchstabierung der als Gegenspiel zur seriellen abwertenden Technik entstandene Spektralmusik als Forschungsgegenstand von vielen Komponisten der zweiten Avantgarde beibehalten. Die betreffende Technik wird Brücken zu den Bestandteilen der Elektroakustik, zu den anspruchsvollsten Medienerrungenschaften schlagen (s. auch nach den Technologien des Forschungsinstituts für Akustik/Musik in Paris - IRCAM).

Referenzen

- Bohm, David. 1995. *Plenitudinea lumii și ordinea ei*. București: Ed. Humanitas.
- Dincă, Irina. 2013. „Hermeneutica transdisciplinară a «Jocului secund»”. In Nicolescu, Basarab (Hrg.), *Ion Barbu, În timp și dincolo de timp*. București: Ed. Curtea Veche.
- Ligeti, György. 1966. „Form in der Neuen Musik”. In *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, 10.
- Nicolescu, Basarab. 2009. *Ce este realitatea? Iași*: Ed. Junimea, S. 27.
- Stroe, Aurel, Ștefan Niculescu. 1966. „Curente și tendințe în muzica contemporană. Pe marginea cursurilor de vară de la Darmstadt”. *Revista Muzica*, XVI, Nr. 11, S. 17.
- Internationale Ferienkurse für Neue Musik. Darmstadt, 19.7. bis 6.8. 1972*, Schott Verlag, Mainz, 1976.