

FLORINELA POPA (Bukarest)

Mihail Jora: Biografische und stilistische Grundlagen

Um den Kompositionsstil von Mihail Jora (1891–1971) und die Entwicklung in den über fünf Jahrzehnten seiner schöpferischen Tätigkeit (von 1914 bis 1968) zu verstehen, darf man die wichtigsten Daten seiner Vita nicht außer Acht lassen. Leben und Werk wurden unvermeidlich von den gesellschaftlichen und politischen Ereignissen beeinflusst, die Rumänien in dieser Epoche bestimmt haben: von den beiden Weltkriegen und der Machtergreifung durch das kommunistische Regime.

Die kulturelle Weltoffenheit des Hauses Jora – einer alten moldauischen Familie, deren letzter Abkomme er war – gab dem künftigen Komponisten die besten Voraussetzungen für seinen Weg. Den ersten Klavierunterricht erhielt der am 2. August 1891 in der moldauischen Stadt Roman geborene Mihail Jora bei seiner Mutter, einer Absolventin des Dresdner Konservatoriums. Später besuchte er das Konservatorium in Jassy [rumän. Iași] und erlangte gleichzeitig einen Hochschulabschluss in Jura (1912). Eine fördernde Wirkung auf die Laufbahn des jungen Musikers hatten die Familientreffen mit George Enescu (dessen Ehefrau, Maruca Cantacuzino, war Joras Kusine).

Es folgte die Studienzeit in Leipzig (1912–1914) am *Königlichen Konservatorium* (heute *Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“*). Hier zeigte sich der Kompositionsunterricht bei Max Reger von entscheidender Bedeutung in Bezug auf die Harmonik als wichtigstes Ausdrucksmittel seiner Tonsprache. Die Verinnerlichung einer soliden Technik – nicht etwa ein epigonales Einüben des Regerschen Idioms – ermöglichte die allmähliche Entstehung eines eigenen Stils. Sicherlich sind die Einflüsse des deutschen Komponisten in den ersten Werken noch unverkennbar: Der Zyklus *Fünf Lieder für mittlere Stimme und Klavier* op. 1 und die *Orchester-suite in D* op. 2 wurden in Leipzig, unter der Aufsicht von Reger komponiert. Aber auch noch in Joras Spätwerken ist der Geist der deutschen Musik unüberhörbar: Die *Klaviervariationen über ein Thema von Schumann* op. 22 (1943) sind eine Huldigung für seine Mentoren in Leipzig: Das Thema der Variationen stammt aus dem ersten Lied von Schumanns Liederzyklus *Frauenliebe und -leben* (Text: Adalbert von Chamisso), „*Seit ich ihn gesehen*“, die Verarbeitungen spielen auf den Stil Regers an (insbesondere die sechste

Variation). Am Ende der Variationen steht eine Fuge – die einzige vollständige Fuge, die Jora jemals komponiert hat.

Einen bemerkenswerten Beitrag in der Ausbildung des rumänischen Komponisten leisteten auch andere Leipziger Pädagogen wie Stephan Krehl (Kontrapunkt), Robert Teichmüller (Klavier), Hans Sitt (Orchesterleitung und Partiturlernen) und Robert Hoffmann (Orchestrieren). Die Vielfalt der Vorbilder ermöglichte Jora, sich die von ihm so geschätzte deutsche Lehrmethodik anzueignen, die er später am Bukarester Konservatorium anwandte. Ebenfalls in Leipzig entdeckte er seine Vorliebe für das Lied und das Ballett – zwei Konstanten in seinem späteren Schaffen.

Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs zwang Jora, sein Studium in Deutschland abzubrechen. In die Heimat zurückgekehrt, meldete er sich bei der Bukarester Schule für Infanterieoffiziere an. Während der kriegerischen Handlungen an der moldauischen Front (Oktober 1916) verlor Jora ein Bein und wurde im Krankenhaus von seiner künftigen Ehefrau Elena Gafencu gepflegt. Nach dieser ersten Krise seines Lebens ging Jora – auf Empfehlung Enescus – nach Paris, um bei Florent Schmitt zu studieren.

Im Großen und Ganzen stand das Schaffen Joras in der Zwischenkriegszeit im Zeichen zweier Leitgedanken, die nahezu die gesamte Generation Enescus beflügelt hat. Es handelte sich in erster Linie um die ‚Synchronisierung‘ mit den europäischen Novitäten, beginnend mit dem französischen Impressionismus, über die hyperchromatische deutsche Romantik bis hin zu den Innovationen Igor Strawinskys oder Béla Bartóks. In diesem Sinne spielte die Schulung der rumänischen Komponisten in traditionsreichen Musikmetropolen (Paris, Leipzig, Wien) eine wesentliche Rolle. Der zweite – komplementäre – Leitgedanke zielte auf die Förderung des sogenannten ‚nationalen Spezifikums‘ ab, sei es der folkloristischen und/oder der psalmischen Komponente. Im Grunde genommen handelte es sich hier um eine Fortsetzung der romantischen Ideologie über die Suche nach der nationalen Identität. Die ‚professionelle‘ Auseinandersetzung mit dem autochthonen Modalgerüst bei gleichzeitigem Synchronisierungs- und Nachholbestreben hat zweifellos Impulse für ungewöhnliche, innovative stilistische Ansätze gegeben.

Die ersten Werke Joras weisen kompositionstechnisch eine direkte Beziehung zur Spätromantik (Reger) auf, wie entfernte Tonartbeziehungen und häufige bzw. unerwartete Modulationen belegen. Die Einbindung modalen Elemente, die typisch für die rumänische Melodik sind, führte mit der Zeit zu einer ausgeprägten Dualität zwischen der ‚modal-diatonischen‘ Melodik

und der ‚tonal-chromatischen‘ Harmonik (z. B. in den Liederzyklen op. 11, 14 und 15).

Der rumänische Komponist debütierte 1924 im Ausland mit den Klavierwerken *Joujoux pour Ma Dame* op. 7 und *Jüdischer Marsch* op. 8. Diese wurden von Filip Lazăr in Wien aufgeführt und weckten das Interesse des Verlegers der *Universal Edition*, Emil Hertzka („In Herrn Jora ist ein großer Künstler verborgen, er interessiert mich außerordentlich“¹), der sie im folgenden Jahr auch veröffentlichte. Mit denselben beiden Stücken ist Jora auch im Band *Internationale moderne Klaviermusik – ein Wegweiser und Berater von Robert Teichmüller und Kurt Herrmann* (Leipzig 1927) präsent. Die Suite *Joujoux pour Ma Dame* wird als „geistreiche, humorvoll-galante Musik. Besonders hübsch Nr. 2 und 3“ beschrieben, während *Marche juive* mit den Worten „wirkungsvoll, mit guten Steigerungen“² bedacht wurde.

Die humorvollen Pasticcios von bewährten Stilrichtungen der Epoche (Maurice Ravel, Strawinsky, Claude Debussy, Bartók) zeigen in *Joujoux pour Ma Dame* die Entscheidung für eine Ästhetik der Ironie. Die Gewandtheit des Komponisten im Bereich der Neuen Musik sprechen für eine postmoderne Haltung ‚avant-la-lettre‘. Der *Marche juive* erregte seinerseits Aufmerksamkeit durch die etwas ‚schräge‘ Koexistenz des für die jüdische Folklore typischen melancholisch-meditativen Geistes mit dem durchrhythmisierten Marsch. Dieses Werk blieb auch nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten nicht unbeachtet. Der Name Jora wird auch in einem ‚Wegweiser‘ über jüdische Persönlichkeiten genannt, die aus dem kulturellen Leben auszuschließen seien (*Judentum und Musik*, München 1938).³

Parallel zu seinem kompositorischen Schaffen war Jora als Dirigent, Autor mehrerer Publikationen (ab 1930) und auch als Dozent für Harmonielehre beim Bukarester *Konservatorium für Musik und Dramatische Künste* tätig. Als Programmleiter beim *Rumänischen Rundfunk* (1928–1933) setzte er sich für die Popularisierung der Kultur ein und wurde letztendlich aufgrund seiner Unbeugsamkeit gegenüber Amtsmisbrauch seitens seiner Vorgesetz-

¹Vgl. Brief von Filip Lazăr an Mihail Jora, zit. n. Ilinca Dumitrescu, „Mihail Jora – creația pentru pian și scriitura pianistică“ [Mihail Jora – das Schaffen für Klavier und klaviertechnische Züge], in: Ders., *Mihail Jora. Studii și documente* [Mihail Jora. Studien und Dokumente], București (Editura Muzicală) 1995, S. 168.

²Robert Teichmüller / Kurt Herrmann, *Internationale moderne Klaviermusik – ein Wegweiser und Berater*, Leipzig (Hug & Co.) 1927, S. 74.

³Vgl. Ilinca Dumitrescu, S. 173. – Hans Brückner, *Judentum und Musik mit dem ABC jüdischer und nichtarischer Musikbetrachter*, München 3. Aufl. 1938.

ten aus dieser Stellung entfernt. Sein kritischer Geist bewirkte schließlich auch die Entlassung aus dem Führungsrat der *Königlichen Stiftung für Literatur und Kunst*, dessen Mitglied er 1933–1938 gewesen war, nachdem er den König Karl II. von Rumänien (Carol II.) in einem Artikel in der Zeitung *Timpul* offen attackiert hatte.

Seine Anerkennung als Komponist verdankte Jora in dieser Epoche der Premiere seines ersten Balletts *La piață* (Auf dem Markt, 1932). Das zeigen auch die Auszeichnungen mit dem Nationalen Preis für Komposition (1937) und dem Großen Preis „Constantin Hamangiu“ der *Rumänischen Akademie* (1938).

Während des Zweiten Weltkriegs kämpfte Jora als Rektor der Musikakademie (ab 1941) für die moralische Integrität der Institution unter seiner Obhut. Die schärfste Gefahr der moralischen Degradierung entstand allerdings nach der Machtübernahme durch die Kommunisten, als den Studenten erklärt wurde, dass beispielsweise Mihail Glinkas Romanzen „besser als die besten Lieder Schuberts“ oder dass die Opern Aleksandr Dargomyžskijs „wertvoller als das Schaffen Wagners“ seien.⁴ Anlässlich des Treueschwurs, zu dem die Professoren des Konservatoriums gegenüber der einen Tag nach der erzwungenen Abdankung von König Michael I. (Mihail I.) ausgerufenen Volksrepublik (31. Dezember 1947) verpflichtet wurden, schlug Jora eine Schweigeminute zu Ehren der ehemaligen Monarchie vor. Dies brachte ihm vorerst den Ausschluss aus dem Lehrkörper.

Nach der 1948 verabschiedeten *Entschließung des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei der Sowjetunion über die Probleme der Musik* wird Jora eine beliebte Zielscheibe in der begleitenden Pressekampagne gegen ‚Elitarismus‘, ‚Formalismus‘ und die westlichen ‚dekadenten‘ Kompositionstechniken. Der Komponist wird wegen seiner ‚reaktionären‘ Dissonanzen, die er kultivieren würde, kritisiert, aber auch aufgrund der literarischen Vorlagen für seine Lieder („dekadente Lyrik, eine Apologie der Pornographie und des Suizids“⁵) und sein Ballet *Curtea Veche* [Der alte Gutshof] („mit einem

⁴Dan Constantinescu, „Gânduri despre Mihail Jora“ [Gedanken über Mihail Jora], in: Valentina Sandu-Dediu / Dan Dediu, *Dan Constantinescu: Esențe componistice* [Kompositorische Wesenszüge], București (Verlag Inpress) 1998, S. 244.

⁵Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944–2000* [Die rumänische Musik 1944–2000], București (Editura Muzicală) 2002, S. 16.

obszönen Libretto und Handlungsfiguren wie Gespenster, Irrgestalten und eine Kleinadlige“⁶).

Jora leistete weiterhin Widerstand und sprach sich gegen die Ideologisierung der Kunst aus. („Man kann einem Komponisten nicht abverlangen, nicht aus dem eigenen Gefühl heraus zu schreiben oder sich nach den Gefühlen anderer zu richten.“⁷). Die Folge: Jora wurde 1949 aus dem Komponistenverband – deren Vizepräsident er seit 1944 war – ausgeschlossen. Vorwand war die angeblich von ihm erstrebte Umgestaltung des Verbands.

Aufgrund der ‚feindseligen‘ Einstellung gegenüber dem Regime und der sogenannten ‚ungesunden‘ sozialen Herkunft trafen die kommunistischen Machthaber weitere Maßnahmen gegen Jora. So wurde ihm bis 1953 der Zugang zum künstlerischen und pädagogischen Leben mit allen Mitteln verweigert. Während der gesamten Zeit stand er unter Beobachtung der *Securitate*.⁸ Eine ihm nahe stehende Person mit dem Decknamen „Petra“ berichtete über das Leiden Joras nach der Verhaftung seiner Frau. Sie wurde 1952 verhaftet, weil sie die Schwester des ehemaligen rumänischen Außenministers Grigore Gafencu war („Jora ist sehr mitgenommen wegen des Unglücks mit Lily, [...] jede Nacht wacht er um drei Uhr auf und weint wie ein Kind.“⁹).

Unter diesem massiven Druck gab Jora letztendlich nach und akzeptierte einen Kompositionsauftrag für ein Ballett im Sinne des sozialistischen Realismus, *Când strugurii se coc* (Wenn die Trauben reifen). Das kommunistische Regime hatte sich inzwischen auf spitzfindigere Methoden besonnen, um prominente Menschen für sich zu gewinnen. Für die ‚Unterwerfung‘ wurde Jora 1954 mit dem Staatspreis und der anschließenden Wiederezulassung am Lehrstuhl für Komposition des Konservatoriums *Ciprian Porumbescu* belohnt. Nützlich für ihn war, dass im selben Jahr der regimetreue Ion Dumitrescu die Geschicke des Komponistenverbandes übernahm; als ehemaliger Schüler und Freund des Komponisten ermöglichte er Jora in den folgenden Jahren

⁶Nestor Ignat, in: *Scântea* [Presseorgan der rumänischen Kommunistischen Partei] 18, Nr. 1374 vom 13. März 1949, S. 3 und Nr. 1375 vom 14. März 1949, S. 2, zit. n. Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii românești. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România* [Die Welt der rumänischen Musik. Der Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler Rumäniens] (1920–1995), București (Editura Muzicală) 1995, S. 178.

⁷Zit. n. Raluca Voicu Arnăuțoiu, „Mihail Jora – Sub lupa Securității“ [Mihail Jora unter der Lupe der Securitate], in: [Zeitschrift] *22 Magazine*, Nr. 795, 31. Mai–6. Juni 2005.

⁸Joras Securitate-Akte mit den Beobachtungseinträgen wird im CNSAS-Archiv unter der Nr. 675 aufbewahrt. Vgl. Raluca Voicu Arnăuțoiu (ebd.).

⁹Ebd.

ein spektakuläres Comeback: die Ernennung zum Mitglied der *Rumänischen Akademie* (1955), die Verleihung der Titel „Emeritierter Meister der Kunst“ (1955), „Emeritus“ (1962) und „Verdienter Künstler der Volkes“ (1964) sowie eine offizielle öffentliche Feier seines 70. Geburtstags. Eine Ironie des Schicksals war, dass Jora am 10. Mai 1971 in Bukarest starb.¹⁰

Nach 1954 vermied der Komponist geschickt die ideologische Durchsetzung seiner Lieder und Ballettmusik. Seine letzten Kompositionen für die Bühne, *Întoarcerea din adâncuri* [Die Rückkehr aus der Tiefe] (1959) und *Hanul Dulcineea* [Dulcineas Herberge] (1966), haben Mythen, Sagen und Märchen zum Sujet. Jora wäre dennoch am ehesten im Stande gewesen, die europäische Avantgarde der 1960er Jahre zu verstehen und sich stilistisch dementsprechend zu wandeln, umso mehr er in Deutschland die Blüte des Expressionismus während seiner Ausbildung erlebt hatte und einige seiner Werke dieser Entwicklung entgegen kamen. Stattdessen wandte sich Jora einer ‚moderaten Moderne‘ zu. Mehr noch: Der Mentalitätswandel der Studenten in den 1950er Jahren und deren Bemühung um Annäherung an die westeuropäische Avantgarde stießen auf den Widerstand Joras.

Seine durchlässige und auf Synthese bedachte Musiksprache beruht nach wie vor auf der Harmonik als kompositorischem Hauptelement: verschiedene Akkordwelten (Terz-, Quart- und – seltener – Quintakkorde, Polyakkorde), eingebettet in ungewöhnliche Tonal- und Modalkonzepte und häufige bi- und polytonale bzw. -modale Lösungen. Der bisherige Kontrast zwischen der diatonisch-modalen Melodie und der chromatisch-tonalen Harmonik schwächt sich durch ein gegenseitiges Durchdringen der Elemente ab.

Der häufige Wechsel der Grundtöne und die rasante Ausschöpfung der Panchromatik zeugen von einer ausgeprägten Tendenz zur Atonalität, die allerdings eher von der komplexen Akkordüberlagerung als von der Beeinflussung durch Arnold Schönbergs Zwölftonmusik herrührt.¹¹ Diese Entwicklung ist in den späten Liedern (Gedichte von Mariana Dumitrescu) und in den letzten Balletten zu beobachten.

Die stilistischen Wesenszüge Joras sind am besten in seinen Liedern und Ballettstücken auszumachen. In diesen beiden Genres gilt Jora in der moder-

¹⁰Am 10. Mai 2011 legten Michael I. und die Mitglieder seines Hauses den Namenszusatz „von Hohenzollern-Sigmaringen“ ab und nennen sich seitdem nur noch „von Rumänien“ (Anm. d. Red.).

¹¹Sandu-Dediu, *Muzica* (wie Anm. 5), S. 163.

nen rumänischen Musik überdies als ‚Gründungsvater‘. Aus diesem Grund wird diese Komponente seines Schaffens im Folgenden näher untersucht.

Die Lieder Mihail Joras

Komponisten experimentieren und arbeiten ihren Stil häufig in den Klavierwerken aus. Joras ‚Laboratorium‘ und Ratgeber ist jedoch das Lied als ein Kompendium für seine stilistischen Formeln. Eine entscheidende Rolle in der Vorliebe für dieses Genre spielte zweifellos die Studienzeit in Deutschland. Die bereits anfangs genannten *Fünf Lieder für mittlere Stimme und Klavier* op. 1 (1914, 1922), auf Lyrik von Ferdinand Avenarius, Paul Ilg, Hugo von Hofmannsthal und Friedrich Nietzsche, wurden in Leipzig unter dem Eindruck romantischer Vorbilder (Hugo Wolf, Johannes Brahms) komponiert. Ohne jedoch diese Tradition fortzusetzen, kultivierte Jora die vokale Miniatur über fünf Jahrzehnte hinweg und pflanzte sie somit in die heimische Kompositionsumwelt ein.

Die insgesamt über 100 Lieder sind in 25 Zyklen gruppiert und richten sich in der Regel nach anthologischen – seltener dramaturgischen – Auswahlkriterien (Lyrik eines bestimmten Dichters). Bis etwa 1949 konnte sich Jora ungehindert die literarischen Vorlagen auswählen (es handelte sich um Dichtungen bedeutender rumänischer Lyriker der Zwischenkriegszeit wie Tudor Arghezi, Vasile Voiculescu, Lucian Blaga, George Bacovia, Ion Pillat u. a.). Nach 1950 vertonte er fast ausschließlich Lyrik von Mariana Dumitrescu, deren Popularität unter Muskschaffenden spürbar zunahm, nachdem ihr Ehemann Ion Dumitrescu 1954, wie schon erwähnt, die Leitung des Komponistenverbands übernahm.

Indem Jora auf eine Zusammenarbeit mit den ‚Hofdichtern‘ des Regimes verzichtete, konnte er der offiziellen Ideologie ausweichen. Die Lyrik Mariana Dumitrescus bot – mit ihren klassischen Inhalten und ihrer allgemein menschlichen Thematik (Liebe, Schicksal, Tod, Zeit, das Unergründliche) – eine entsprechende Abschirmung. Somit wird einleuchtend, warum Jora sich für seine Lieder (mit wenigen beiläufigen Ausnahmen auf Texte von Mihail Eminescu und Rainer Maria Rilke) nun fast ausschließlich der Lyrik dieser Dichterin bedient, abgesehen von der engen Bindung der Künstlerfamilien Jora und Dumitrescu.

I n t o n a t i o n s t y p u s : Mihail Jora erachtete das Verständnis des Textes als primär; dem entsprechend entschied er sich vielfach für eine dem Rezitativ nahe Intonation. Das Verhältnis zwischen Text und Musik erinnert an die Lieder Modest Musorgskijs, so die Übereinstimmung der Hebungen

und Senkungen mit den metrischen Akzenten (daher auch häufig Asymmetrie und Taktwechsel). Es ergab sich ein dem Sprechen nahekommender Rhythmus.

Typologie der Melodik: Die Melodik weist von op. 1 bis op. 54 die Vorliebe Joras für unterschiedliches stilistisches ‚Pattern‘ auf. In den ersten Liederzyklen überwiegen Typen wie antezedent-konsequent (deutsche Romantik) *Mor azi zâmbetele mele* op. 11 Nr. 2; *E-ngropare azi la mine* op. 11 Nr. 3; *Atât de veche-i îngroparea* op. 11 Nr. 4; *Înnoptare* op. 14 Nr. 2; *Vedenie* op. 14 Nr. 3; *Glas de toamnă* op. 14 Nr. 5; *Priveleşte blestemată* op. 14 Nr. 6), Melodien mit altrumänischer Romanzen-Intonation (*Tu n-ai la uşa ta zăvor* op. 11 Nr. 1), mit Vorstadtfolklore-Elementen (*Proză* op. 15 Nr. 5; *La cramă* op. 18 Nr. 2), mit das byzantinische Melos evozierenden Inflexionen (*Rugăciune* op. 14 Nr. 1).

Klangbilder im Geiste der rumänischen Folklore beherrschen Lieder, die in entfernten Zeitabständen komponiert wurden, meistens diatonische Hypostasen (*Primăvară, primăvară* op. 11 Nr. 5; *Ghicitoare* op. 16 Nr. 1; *Veveriţa* op. 20 Nr. 2; *A înflorit mălinul* op. 20 Nr. 4; *Colind uitat* op. 23 Nr. 2; *Floarea măruului* op. 28 Nr. 1; *Ciocârlia* op. 28 Nr. 4), aber auch ‚verrenkte‘ Chromatik, mobile Funktionen und chromatische Umkehrungen in der Melodik usw. (*Cântec de zori* op. 40 Nr. 3). Volksmusikalische Genres, die als Vorbild dienen, sind u. a. das Volkslied (*Primăvară, primăvară; Floarea măruului*), das Colind-Lied¹² (*A înflorit mălinul; Colind uitat*), die Ballade (*Ghicitoare*) und das Wiegenlied (*Buna-Vestire* op. 16 Nr. 2).

Eine neoromantische Ader (starke modulierende Chromatisierung und asymmetrische Phrasierung, wobei die tonal-modalen Grundtöne – noch – erkennbar sind) durchzieht Lieder wie *Tu eşti un lac* op. 18 Nr. 3; *Cântec pentru lumină* op. 20 Nr. 1; *Dor de tinereţe* op. 23 Nr. 1; *M-apropii de sfârşit* op. 23 Nr. 3 u. a.

Die chromatische ‚Sättigung‘ bewirkt manchmal sogar die Elusion der Grundtöne und kulminiert in der wiederholungslosen Aneinanderreihung der zwölf Töne: *Bun rămas* op. 53 Nr. 4 (Text: Mariana Dumitrescu). Der von Sekunden, Terzen, Quarten und Quinten dominierte melodische Kontext suggeriert dennoch Funktionen, die eher an den neotonalen Paul Hindemith als an den atonalen Arnold Schönberg erinnern.

¹²Colind(ă) oder corind(ă): Genre der traditionellen rumänischen Volksmusik, sowohl mit säkularen (oft Initiationsriten) als auch religiösen Texten; meistens (aber nicht ausschließlich) um Weihnachten oder Neujahr vorgetragen, daher gewöhnlich (und nicht immer treffend) als ‚Weihnachtslied‘ ins Deutsche übersetzt (Anm. d. Ü.).

R h y t h m i k : Der Rhythmus spielt nur ausnahmsweise eine Hauptrolle als Ausdrucksmittel in den Liedern Joras, so etwa in der Erforschung poetischer Suggestionen: *Furtuna* op. 15 Nr. 4 („eine Art moderner *Erlkönig*“¹³); *Indiscreții* op. 18 Nr. 1 (prägnante Rhythmik, das Wort „vântule“ – „Wind“ im Vokativ – als Träger der Gefühle); *Veverița* (diverse rhythmische Formeln als Verkörperung der quirligen Beweglichkeit des Eichhörnchens); *A înflorit mălinul/De Paști* (eine durch horizontale Polymetrik realisierte Vertonung des katalektisch-akatalektischen Binoms im Text des Dichters Ion Pillat); *Dans* op. 29 Nr. 2 u. a.

H a r m o n i k : Die Harmonik, der Richtparameter in den vokalen Miniaturen Joras, ist in zweierlei Hinsicht interessant, einerseits durch die funktionalen Aspekte, andererseits durch die moderne Linienführung, die stets der poetischen Semantik entsprechen.

Die Funktionstypologie illustriert in der ersten Phase ein harmonisches Denken im Geiste der deutschen Spätromantik (Max Reger, Hugo Wolf), mit der typischen Instabilität und mit Akkordstrukturen aus Terzen, Quart- und Quinten. Die chromatische Harmonik steht oft im deutlichen Gegensatz zur diatonischen, tonal-modalen Melodie: *Tu n-ai la ușa ta zăvor*; *Engropare azi la mine*; *Atât de veche-i îngroparea*; *Înnoptare*; *Vedenie*; *Glas de toamnă*; *Indiscreții*; *Cântec pentru lumină*.

Zahlreichen anderen Liedern liegt ein neomodales (tonal-modales) Konzept zu Grunde, das der Funktionalität einiger Modi (dorisch, lydisch, äolisch, mixolydisch) der rumänischen Volksmusik entspricht; die traditionellen Terzstrukturen, Quart- und Quintakkorde lösen einander ab; Dissonanzen bleiben unaufgelöst (z. B. die Septime in *Mor azi zâmbetele mele*); Querstand in der Stimmführung (*Primăvară, primăvară*; *Moină* op. 15 Nr. 1); mobile Stufen (*La cramă*; *A înflorit mălinul*; *Buna-Vestire*); modale Kadenzten (*Moină*; *A înflorit mălinul*); Harmonisierung der internen melodischen Kadenzten mit anderen Stufen (jedoch nicht der 1. Stufe) (*Primăvară, primăvară*); Funktionsüberlagerungen/funktionale Polyvalenz zur Hervorhebung unterschiedlicher Charakteristika desselben Grundtons (*Moină*; *Veverița*; *Beșug* op. 28 Nr. 3); Bitonalität/Bimodalität (*Proză*; *Floarea măruului*).

Der quasi atonale harmonische Diskurs in den späten Liedern zeugt von einer starken Instabilität der Tonarten. Diese wird hauptsächlich durch strukturell mehrdeutige Akkorde und deren unvorhersehbare Führung so-

¹³Tudor Ciortea, *Un maestru al cântecului românesc* [Ein Meister des rumänischen Lieds], in: *Mihail Jora. Studii* (wie Anm. 1), S. 111.

wie durch die Gesamtchromatik auf kurzen Strecken (manchmal in weniger als einem Takt) realisiert: *Tu ești un lac; Dor de tinerețe; M-apropii de sfârșit; Izvorul nopții* op. 28 Nr. 5; *Din părul tău* op. 28 Nr. 6 (vorwiegend nach Lyrik von Mariana Dumitrescu).

Die harmonische Vorstellungskraft Joras wird in der bemerkenswerten Verschmelzung zwischen poetischer Tiefgründigkeit und den Ausdrucksmitteln, die einem Komponisten des 20. Jahrhunderts zur Verfügung stehen, deutlich. In seinen ‚Ambiente‘-Liedern (*Mor azi zâmbetele mele; Grădini de zarzavat* op. 14 Nr. 4; *Moină; Pastel* op. 15 Nr. 2; *Proză; La crămă; Chici-toare* u. a.) ist beispielsweise das Ostinato allgegenwärtig.

Unter den Vokabeln der Harmonik Joras ist der ‚Polyakkord‘ ein spezifisches Element: Die Überlagerung von mindestens zwei unterschiedlichen Akkorden führt hauptsächlich zur funktionalen Polyvalenz, nicht unbedingt zur Bitonalität (wie oft behauptet wird)¹⁴: *Rugăciune; Furtuna; Urmele* op. 40 Nr. 1; *Cuvintele* op. 40 Nr. 4; *Dedicație* op. 43 Nr. 2 u. a.

Eine weitere Technik, die relativ häufig vorkommt, ist die ‚Mixtur‘: Parallelbewegung von gesamten Akkorden oder von einem Teil ihrer Elemente (*Vedenie; Moină; Floarea mărilor; Corbul* op. 28 Nr. 2; *Din părul tău; Ghicitoare; Vaca lui Dumnezeu* op. 16 Nr. 3; *Soldații mei* op. 49 Nr. 4). Eine Konstante der akkordischen Ausdruckskraft ist die Entsprechung zur poetischen Semantik – meistens die Suggestion einer gewissen Mechanik oder die Wiedergabe des Sinns/Klangs bestimmter Wörter („țâșnesc“, „împrăștie“). Augenscheinlich ist die Kombination von ‚Mixturen‘ und ‚Polyakkorden‘ in *Grădini de zarzavat* (Text: Adrian Maniu).

‚Geometrische Spiegelakkorde‘ mit einem Ton oder einem Intervall als Symmetrieachse sind in der Harmonisierung der Melodie in *Colind uitat* und in *Vaca lui Dumnezeu* (Text: Tudor Arghezi) präsent. Gelegentlich greift der Komponist auch auf Akkorde mit Elementen im chromatischen Doppelzustand (Ableitung vom Bartókschen ‚Alpha‘-Typ) zurück: *Note de primăvară* op. 15 Nr. 3; *Furtuna; La crămă*.

Die überwiegend klavieristische Linienführung der Harmonik – manchmal präludierend behandelt (*Privești blestemată; Indiscreții*) – verwandelt sich unter bestimmten semantischen Bedingungen in Eigenschaften, die anderen Instrumenten eigen sind. So etwa wird in *Vedenie* (Text: Adrian Maniu) zu den Versen „o hârcă rău știrbită, în tremur scârțâiește cântarea repezită, pe-

¹⁴Vgl. Vincent Persichetti, *Twentieth Century Harmony*, London (Faber and Faber Limited) 1962, S. 136.

o vioară neagră, cu un arcuș de os“ die Virtuosität der Violine angedeutet. In *La cramă* ahmt die Klavierbegleitung das Zupfen der Saiten einer Kobsa¹⁵ nach; unterstützt wird dieser Effekt auch durch die Angabe ‚quasi zimbalo, sempre staccato‘. Orchesterale Züge nimmt die Klavierbegleitung in *Carul alegoric* op. 47 Nr. 7 (Text: Mariana Dumitrescu) an, als Folge der poetischen Idee („lătrau, lătrau simfonic“).

Der Text erfordert in anderen Fällen (beispielsweise im Liederzyklus op. 16 auf Lyrik von Tudor Arghezi) eine ‚quasipolyphone‘ Stimmführung: Pedal, Heterophonie (*Cântec din fluier* op. 16 Nr. 4), Komplementarität der Stimmeneinsätze (*Buna-Vestire*) und imitative Stellen im Dialog zwischen Stimme und Klavier (*Vaca lui Dumnezeu*). In den späten Liedern auf Lyrik von Mariana Dumitrescu illustriert das Zurückgreifen auf polyphone Vorbilder der Tradition eine mögliche Hinwendung zum Neobarock (die übrigens auch durch die Verwendung von rhetorischen Figuren nahe gelegt wird): latente Polyphonie (*Caleidoscopul* op. 47 Nr. 5), Kanon, Chaconne (*Izvorul* op. 47 Nr. 4).

Das Verhältnis Melodik – Harmonik: Das melodische Rezitativ resultiert gewöhnlich aus der Rhythmisierung einer Klavierlinie. Diese Option (in: *E-ngropare azi la mine; Atât de veche-i îngroparea*) war sicherlich auch Hugo Wolf nicht fremd und hat als weitere Inspirationsquellen die byzantinische Psalmenmusik (*Rugăciune*) oder die rumänische Volksmusik (*Buna-Vestire; Cântec din fluier*).

Unter funktionalem Aspekt ist eine relative Unabhängigkeit der oft modalen, quasi folkloristischen diatonischen Melodie gegenüber der chromatischen Harmonik festzustellen, die als eigenständiger Kommentar fungiert¹⁶ (*Note de primăvară; Cântec pentru lumină; Ghicitoare* usw.). Auch in den weniger häufigen Fällen, in denen Melodik und Harmonik gleichermaßen diatonisch sind, haben diese in der Regel unterschiedliche modale Wesenszüge: *La cramă; A înflorit mălinul; Buna-Vestire; Cântec din fluier* u. a.

Das Eindringen der Harmonik ins melodische Konzept ist ein recht häufiges Verfahren in von Jora in den 1960er Jahren komponierten Liedern. Das

¹⁵Kobsa (rumän. cobză) = eine in Rumänien (vor allem in der Moldau) und Ungarn verbreitete Kurzhaltslaute mit vier bis fünf mehrchörigen, meist mit Plektrum gespielten Saiten (Anm. d. Ü.).

¹⁶Vgl. Clemansa Liliana Firca, *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX* [Moderne und Avantgarde in der Musik des 20. Jahrhunderts. Vor dem ersten Weltkrieg und in der Zwischenkriegszeit], București (Editura Fundației Culturale Române) 2002, S. 183.

Einfügen einer arpeggierten verminderten Oktave zwischen den Hoch- und Tiefpunkten der Melodie und die dadurch erzielte doppelte chromatische Erscheinung desselben Elementes deuten auf Ableitungen des Bartókschen ‚Alpha‘-Akkords hin (*Izvorul nopții; Din părul tău*). In *Izvorul nopții* (Text: Lucian Blaga) ist die Platzierung derselben melodischen Figur in semantisch verwandten Kontexten zu bemerken: „*ți-s ochii-așa de negri*“ und „*o mare de-ntunerie*“.

Dieselbe Vorgehensweise finden wir auch in Liedern auf Lyrik von Mariana Dumitrescu (*Urmele; Lângă fruntea mea* op. 43 Nr. 4; *Răsărit* op. 49 Nr. 1), zugleich mit anderen Neuerungen wie z. B. einem undifferenzierten Themenmaterial zwischen Stimme und Klavier (*Izvorul; Nu sunt vultur* op. 47 Nr. 6; *În oglinzile soarelui* op. 45 Nr. 5). Im Lied *Izvorul* zeugt die Anwendung des polyphonen Variationsprinzips (in Form einer Chaconne) von einer engen Vertrautheit Joras mit der Neuen Wiener Schule: Das Thema wird in Abschnitte unterteilt, die ihrerseits transponiert und/oder durch typisch serielle Verfahren (Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung) bearbeitet werden. Die hierarchielose Zuteilung dieser Themenfragmente im sowohl sukzessiv auch als simultan voranschreitenden Spannungsfeld zwischen Stimme und Klavier sowie ihre Einbettung in die zunehmend dichtere harmonisch-polyphonische Textur stellen eine Anspielung auf das Konzept Anton Weberns dar.

Ein ungewöhnlicher Zustand – die Umkehrung des üblichen Verhältnisses zwischen Singstimme und Klavier – konkretisiert sich in *Apele* op. 54 Nr. 3 (1968), mit dem Untertitel *Studio per pianoforte con accompagnamento vocale*.

In der Rhythmik zeigt sich das Verhältnis Melodik-Harmonik lediglich in den (ohnehin wenigen) Fällen von vertikaler Polymetrik (*Proză; Colind uitat*).

A s p e k t e d e s F o r m b a u s : Wenn Jora in seinen ersten Liederzyklen (op. 11 und 14) auf tradierte Vorbilder des Genres zurückgreift (zweiteiliges, dreiteiliges und strophisches Lied), so beginnen mit op. 15 die ersten Versuche, eine Korrelation zwischen dem Formbau und der Struktur (einschließlich Semantik) des poetischen Diskurses herzustellen. Repräsentativ für ungewöhnliche Lösungen in der Form und für die Erweiterung der Genre-Typologie sind insbesondere die Lieder op. 16 (Text: Tudor Arghezi), op. 28 (Text: Lucian Blaga) und auf Lyrik von Mariana Dumitrescu: Der Formbau ist strophisch, dem poetischen Text angepasst (*Ghicitoare; Vaca lui Dumnezeu*), expositiv (*Cântec din fluier; Corbul*), kreisförmig, auf Grund der Kohä-

sion von Beginn und Ende in zwei Liedern auf Gedichten von Lucian Blaga (*Izvorul nopții; Din părul tău*). In den Liedern nach Mariana Dumitrescu überwiegt der Variationsatz, der durch die konsequent von der Dichterin angewandten lyrischen ‚Formel‘ bestimmt wird. Es handelt sich dabei um eine jeweils einzelne, äußerst konzise – fast aphoristische – poetische Idee, deren ‚Schlüssel‘ (immer am Ende des Gedichtes platziert) den Sinn verdeutlicht oder – gegenteilig – das Unergründliche verstärkt. Die Lebensfähigkeit der variationellen Ansätze hat auch eine musikalisch intrinsische Quelle: die ausgesprochene Hermetisierung der Musiksprache vom Modal-Tonalen über die Atonalität bis hin zu außergewöhnlichen modal-seriellen Synthesen.

Die nuancenreiche Auslegung des Variationsprinzips umschreibt eine breite Typologie: Variation im Bereich Abschnitt/Strophe (*Urmele; Cântec de zori; Cuvintele; Dedicatie* u. a.); Variation des Motivs oder der untergeordneten Zellen, die zur kontinuierlichen Variation führt, die Komponisten wie Béla Bartók, Igor Strawinsky oder George Enescu eigen ist (*Câteva flori* op. 45 Nr. 2; *Nu sunt vultur*); Chaconne, eine polyphone Variationsform (*Izvorul*); Vermischung des Variationsprinzips mit anderen Formen (Lied, Barform) in *Alchimistul* op. 47 Nr. 2; *Caleidoscopul; Lupii* op. 49 Nr. 3; *Psalmul Tăcerii* op. 43 Nr. 3 u. a. m.

A s p e k t e d e r M u s i k r h e t o r i k: Trotz der Diversifizierung der Kompositionssysteme und -techniken im 20. Jahrhundert legitimiert die Beibehaltung bestimmter allgemeiner Regelwerke im Aufbau eines kohärenten und verständlichen ‚Diskurses‘ das Zurückgreifen auf die theoretische Perspektive der musikalischen Rhetorik, die gewöhnlich auf das Schaffen des Barocks und der Renaissance beschränkt wird. In den Liedern Mihail Joras widerspiegelt sich die Projektion der poetischen Semantik in der Musik auch in einem beachtlichen Repertoire an rhetorischen Figuren: ‚catabasis‘, ‚palilogia‘, ‚repetitio‘ (*Buna-Vestire*), ‚gradatio‘ (*Izvorul nopții*), ‚paronomasia‘ (*Câteva flori*), ‚passus duriusculus‘ (*Caleidoscopul* Takt 33–34, Verszeile „cu sfinți suferinzi“), ‚anabasis‘ (Metapher für den geistigen Aufstieg, siehe die Klaviereinführung in *Pe creste*), ‚interrogatio‘ (*Răgaz*, eine lange Reihe von Fragewendungen wie „Viața mea?“, „Cugetul meu?“, „Inima mea?“, gefolgt von metaphorischen ‚Deutungen‘), ‚suspensio‘ (*Alchimistul*, Takte 29–30) oder ‚abruptio‘ (Todesahnung in *Bun rămas*, Takt 23).

In den Liedern auf Lyrik von Mariana Dumitrescu profiliert sich – in Text und Musik zugleich – eine Symbolistik der Elemente wie Maske (*In Oglinziile soarelui* op. 45 Nr. 5: „câte învelișuri am aruncat pe drum, câte măști, câte averi“), Spiegel (*Caleidoscopul*: „mi-a trebuit mult pân’ am înțeles că-i un joc

de oglinzi“), Zeit (*Soldații mei*: „Anii mei, soldați inutili, pierduți în infinit“), Tod (*Câteva flori*: „Câteva flori m-au ocrotit pân’ am trecut Stixul“).¹⁷ Die musikalische Entsprechung dieser manieristischen Symbole kann in den diversen Metamorphosen der Themen nachvollzogen werden.

Der gemeinsame Nenner der späten Lieder Joras ist die Synthese im Geiste einer weitgehenden Perspektive der Musikkultur. Manifest wird dies in einer Reihe von neobarocken Ansätzen, aber auch in einigen expressionistischen, manieristischen oder romantischen Gesten (Ästhetik der Ironie, beispielsweise in *Alchimistul*).

Die Konsequenz, mit welcher der Komponist die vokale Miniatur kultivierte, und insbesondere die typologische Vielfalt, in welcher sie Gestalt annahm, sprechen für eine unanfechtbare Tatsache: Jora hat die Koordinaten des modernen rumänischen Liedschaffens fest gelegt.

Die Ballettmusik Mihail Joras

Wenn man allgemein davon ausgeht, dass die deutsche Musik dem rumänischen Komponisten die Vorbilder und den Impuls für sein Liedschaffen lieferten, könnte man auch glauben, dass seine Vorliebe für Ballettmusik während seiner Studienzeit in Paris (1919–1920, als Schüler von Florent Schmitt) Gestalt annahm. Das rege Musikleben jener Zeit und die Anwesenheit der fulminanten russischen Ballettensembles in der französischen Metropole dürften dem rumänischen Komponisten sicherlich nicht entgangen sein. Trotzdem fand die erste Begegnung Joras mit der Choreografie (durch Sergej Dâgilevs Inszenierungen) ebenfalls während seiner Leipziger Studienzeit statt.¹⁸

In den Jahren 1928–1966 komponierte Jora die Musik für sechs Ballettstücke: *La piață*, *Demoazela Măriuța*, *Curtea veche*, *Când strugurii se coc*, *Întoarcerea din adâncuri*, *Hanul Dulcineea*.

Das Verhältnis Syntax – Semantik: Schon in seinem ersten Ballett *La piață* [Auf dem Marktplatz] op. 10 (1928) zeigt sich der Nonkonformismus Joras in der Auffassung des so genannten ‚nationalen Stils‘: der Komponist wendet sich der Bukarester Vorstadt als Inspirationsquelle

¹⁷Vgl. Valentina Sandu-Dediu, *Ipostaze stilistice și simbolice ale manierismului în muzică* [Stilistische und symbolische Erscheinungsformen des Manierismus in der Musik], București (Editura Muzicală) 1997, S. 36–40.

¹⁸Vgl. „Cu maestrul Mihail Jora despre baletale sale“ [Gespräch mit M. J. über seine Ballettmusik], Interview mit Ion Ianegic, in: *Gazeta literară* 15/1 (792) vom 14. Januar 1968, S. 6, abgedruckt in: *Mihail Jora. Studii* (wie Anm. 1), S. 271.

zu. Auch wenn es auf der Hand liegt, dass eine Evokation der Vorstadt ohne die entsprechende Musik (in diesem Fall die Spielmannsmusik) – um ganz zu schweigen vom nuancenreichen, ironisch bis grotesken Tenor – unauthentisch gewirkt hätte, erntete Jora Kritik in der Epoche für diese Entscheidung zu Ungunsten der Bauernfolklore. Dies, da die Förderung des so genannten ‚nationalen Spezifikums‘ durch Hinwendung zur ‚reinen‘ Volksmusik des ländlichen Milieus in jener Epoche als eine Art patriotische Pflicht für die rumänischen Komponisten galt. Constantin Brăiloiu war einer der wenigen, der die Option Joras richtig auffasste und deutete: „Die Welt der Vorstadt ist ein typisch rumänisches Milieu, folglich hat auch die Vorstadt ihre eigene Folklore.“¹⁹

Es gibt gleichermaßen Argumente (Szenario, Sprache, Ästhetik), um das Ballett *La piață* als eine rumänische Erwiderung des ‚barbarischen Stils‘ Strawinskys anzusehen. Mögliche Parallelen zwischen *La piață* und *Petruschka* (Pierre Leroi, 1937) betreffen sowohl das Szenario („wie in Strawinskys Werk geht es auch hier um Sittenbilder“) als auch das Musik-Konzept („auch hier ist der Orientalismus der Musik ein Markenzeichen“).²⁰

Überraschend für den heutigen Hörer – fast achtzig Jahre nach der 1932 in der Rumänischen Oper unter der Leitung von Alfred Alessandrescu erfolgten Uraufführung des Balletts *Auf dem Marktplatz* – ist die Gegenwärtigkeit des Sujets und der Klänge. Eine zeitgenössische Inszenierung würde keinen tiefgreifenden Bedeutungswandel bewirken. Darüber hinaus besteht die dramaturgische Logik des Balletts in der Tatsache her, dass Jora nicht allein für die Musik, sondern auch für das Libretto verantwortlich zeichnet.

Mihail Jora wendet sich dem Genre zum zweiten Mal 1940 zu: *Demoazela Măriuța* [Das Fräulein Mariechen] op. 19. Der Erfolg der Bukarester Premiere (*Rumänische Oper*, 1942, Dirigent: Ionel Perlea) war sicher auch dem historischen Sujet aus einer relativ rezenten Vergangenheit zu verdanken, dessen Thematik in einer Krisenzeit wie den 1940er Jahren unweigerlich eine psychologische Wirkung zeigte. Das Libretto (Apriliana Medianu und Floria Capsali, nach einem Roman von Alexandru Antemireanu) ist um die Ereignisse von 1848 zentriert: der Konflikt zwischen den Jungrevolutionären, Vertretern der sozial-politischen Ideen aus dem Westen, und der die Interessen des griechisch-türkischen Orients verteidigenden Obrigkeit.

¹⁹Zit. n. Clemansa Firca, ebd., S. 139.

²⁰Zit. n. Clemansa Firca, ebd., S. 188.

Der Stoff ermöglichte Jora, eine Vielfalt von Stilen und Stilelementen in ein organisches Ganzes zu verflechten: rumänische Volksklänge, Romanze, Revolutionslieder, Gesellschaftstänze. Der musikalische Diskurs entspricht einer weitgehenden Illustrierung unterschiedlicher Befindlichkeiten, von genüsslicher, mithin beißender Komik bis hin zu wirklicher Dramatik (etwa im Finale).

Die nächste Ballettmusik, *Curtea veche* [Der alte Gutshof] op. 24 (1948), obwohl „perfekt ausgewogen in Form und Ausdruck, kompositorischen Mitteln und Inhalt“,²¹ blieb unveröffentlicht und – auf Grund der gesellschaftlich-politischen Konjunktur nach 1945 – weitgehend unbekannt. Das ‚dekadente‘ Sujet bot die ideale Angriffsfläche für hemmungslose Kritik und die darauf folgende Absetzung Joras von der Leitung des Komponistenverbands:

Die letzte Komposition Joras, nach einem obszönen Libretto mit Hauptfiguren wie Gespenster, Irrgestalten und eine Kleinadlige, [...] zeigt in bester Weise, wohin die reaktionäre Einstellung in der Kunst führt, was einen Künstler ausmacht, der im Dienste einer dem Untergang geweihten Gesellschaftsklasse steht. Hier zeigt sich, wie ein Komponist in einer von jugendlichem Schaffensdrang erfüllten Welt zu stumpfsinnigen Sujets greifen kann, seinen künstlerischen Fertigkeiten abschwört, seines Talentos verlustig wird und dem abscheulichsten Mystizismus verfällt.²²

Das Szenario schrieb (wie in *La piață*) ebenfalls der Komponist. Die Handlung ist in einem moldauischen Landgutshaus Ende des 19. Jahrhunderts angesiedelt. Eine Gruppe Jugendlicher verbringt den Sommer hier. Sie wollen der betagten Hausherrin, einer gutmütigen und verträumten Kleinadligen, einen Streich spielen, indem sie sich wie die auf den Gemälden an den Hauswänden dargestellten Figuren verkleiden. Das Gutshaus soll zu einer Spukstätte werden, jedes ‚Gespenst‘ hat seinen eigenen Tanz (*Tanz des Großkanzlers*, *Tanz der Äbtissin*, *Tanz des Beys*,²³ *Tanz der zänkischen Großeltern*, *Leibeigenentanz*, *Amazonentanz*, *Stiftertanz*). Die alte Dame erschrickt jedoch nicht, für sie „sind die Gemälde an den Hauswänden mehr als eine Bildergalerie [...] sie stellen die Geschichte ihres eigenen Lebens dar.“²⁴

²¹Pascal Bentoiu, „Mihail Jora“, in: *Mihail Jora. Studii* (wie Anm. 1), S. 51.

²²Nestor Ignat, in: *Scântea* (wie Anm. 6).

²³Bey (auch Bej, Bei, Beg), im Orient verbreiteter Titel mit unterschiedlicher Bedeutung; in der Umgangssprache schließlich „Herr“. (Anm. d. Ü.).

²⁴Daniela Caraman Fotea, Grigore Constantinescu und Iosif Sava, *Ghid de balet* [Ballettleitfaden], București (Editura Muzicală) 1973, S. 183.

In den Jahren 1948–1952 war Jora seiner Existenzbasis beraubt, 1953 kam er jedoch ins öffentliche Leben mit dem Ballett *Când strugurii se coc* [Wenn die Trauben reifen] op. 35 zurück. Das Werk entsprach den offiziellen Vorgaben in den 1950er Jahren und wurde folglich mit dem Staatspreis belohnt. Die Handlung spielt „Anfang der 50er Jahre in einer Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaft“²⁵, die drei Bilder beschreiben „die Weinlese und die Freude an verrichteter Arbeit“²⁶. Dieser Kompromiss scheint eher das Ergebnis des Nachgebens gegenüber der Erpressung (seine Frau war verhaftet worden) als vom Wunsch des Komponisten nach einer Rehabilitierung gewesen zu sein.

Trotz der lebendigen Rhythmik, der prägnanten Melodik oder der Klangfarbeneffekte nehmen Diversität und Spontaneität im Vergleich zu den vorgegangenen Kompositionen ab. Ein Grund dafür scheint die verhältnismäßige Unabhängigkeit der Musik von der dramaturgischen Handlung zu sein: „*Când strugurii se coc* basiert auf einem Libretto von Floria Capsali und Mitiță Dumitrescu, das erst n a c h [Hervorhebung von F. P.] der von mir komponierten Musik geschrieben wurde.“²⁷ Diese untypische Situation mutet verdächtig an: Jora hatte den Libretti bis auf diesen Fall immer eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt (zwei sogar selbst verfasst) und eine organische Einheit von Text und Musik erzielt (einschließlich durch musikalische Untermalung der Handlungsfiguren).

Wenig überzeugend ist jedoch die ästhetische Rechtfertigung, die Jora in diesem Zusammenhang an den Tag legt; er verneint das syntaktisch-semantische Verhältnis in der Musik schlechthin und plädiert für die Einschränkung kritischer Meinungen hinsichtlich der Strukturen: „Niemand kann wirklich wissen, was der Komponist denkt. Er komponiert in einer bestimmten Weise, weil es aus seinem Inneren kommt.“²⁸

Abgesehen vom Sujet, ist auch die konventionelle, ‚idyllische‘ Behandlung der Folklore nicht fern von der offiziellen Ideologie, die das Konzept der sogenannten ‚Authentizität‘ förderte. Jora schwört somit einer folklorischen Typologie ab (die Vorstadt, der Balkan, das orientalische Flair, die Trink-

²⁵Ebd., S. 189.

²⁶Silvian Geogescu, *Vorwort* zur Suite im Ballett *Când strugurii se coc*, București (Editura Muzicală) 1965, S. 9.

²⁷Mihail Jora in: „Im Gespräch mit Maestro Mihail Jora über seine Ballettmusik“, Interview mit Ion Ianegic, in: *Gazeta literară* 15/1 (792) vom 14. Januar 1968, S. 6, abgedruckt in: *Mihail Jora. Studii* (wie Anm. 1), S. 271.

²⁸Ebd., S. 272.

lieder – kurzum alles, was das Pittoreske in *La piață* oder in *Demoazela Măriuța* ausmachte), die im neuen gesellschaftlichen Kontext unerwünscht war. Aus demselben Grund vermeidet er auch ästhetische Kategorien wie scharfe Ironie, parodistische Komik oder Grotteske.

Später verstand es Jora, den realistischen Sozialismus geschickt zu umgehen, indem er sich Mythen und Legenden annahm: *Întoarcerea din adâncuri* [Die Rückkehr aus der Tiefe] op. 39 (1959) und *Hanul Dulcineea* [Dulcineas Herberge] op. 51 (1966). Die späte Option für diese Inspirationsquelle, die das Interesse des Komponisten in ihrer Glanzzeit mit Strawinsky kaum erweckt hatte, gibt Anlass zu vielen – vielleicht rhetorischen – Fragen:

Warum tauchen Märchenmotive nicht von Anfang an in der Ballettmusik des Komponisten auf? [...] Wie kommt es, dass in einer Zeit als sich Igor Strawinsky dem Mythos und dem Elementaren zuwandte, – und Mihail Jora hatte sich der Musik seines großen Zeitgenossen bis zu einem gewissen Punkt genähert – ihm diese Welt fremd bleibt?²⁹

Im Vergleich zu den vorangegangenen Werken für die Bühne ist ‚Die Rückkehr aus der Tiefe‘ weit größer angelegt, erforscht zum ersten Mal die Tragik und trägt aufs Neue dem musikalischen Verhältnis Syntax-Semantik Rechnung.

Charakterbilder: Die Charaktertypologie in *La piață* ist bei weitem die interessanteste. Die Figur des Trunkenbolds als passiven, verwirrten und belustigten Zeugen des Geschehens am Markt wird durch die ‚eckige‘ Melodie und durch die Klangfarbe des Fagotts (im Staccato) zu Beginn und Ende deutlich. Der Kaufmann, eine grotesk-karikierte Figur, nimmt Gestalt im Pastiche eines Motivs aus *Petruschka* an; Chiva (eine laszive, exotische, frivole Frau) – modal-chromatische Klänge, orientalischem anmutend, in einem melodischen Rezitativ (‚quasi-rubato, andante espressivo‘) für Bratsche, leidenschaftlich bis zur Aggressivität in ihrem Tanz (‚allegro focoso‘); der Feldweibel – zunächst martialisch, mäßig (Trompete), dann lächerlich (parodistische Erwidrerungen in fremden Tonarten). Auf Einwirkung der Verführungskünste Chivas ändert sich das Thema des Feldwebels von martialisch zu melancholisch-romantisch (die ersten Violinen – ‚piano, meno mosso‘ – in vertikaler Polyrythmik).

²⁹Gheorghe Firca, „O nouă etapă în creația lui Mihail Jora: baletul *Întoarcerea din adâncuri*“ [Eine neue Etappe im Schaffen Mihail Joras: Das Ballett *Die Rückkehr aus der Tiefe*], in: *Mihail Jora. Studii* (wie Anm. 1), S. 130.

Die ‚kollektiven‘ Handlungsfiguren werden vorzugsweise durch Rhythmik (rumänische Volkstänze) und Harmonik hervor gehoben: Thema der Marktverkäufer, Tanz der Oltenier,³⁰ Tanz der Trödlerinnen (bimodal, ‚ostinato‘), Tanz der Zigeunerbuben (orientalisch, repetitiv, bewusst monoton).

In *Demoazela Măriuța* [Das Fräulein Mariechen] werden zwei ‚Nahaufnahmen‘ sichtbar: Măriuța (ursprünglich diatonisches Thema, das mit dem sozialen Aufstieg des Mädchens allmählich chromatisch ‚verkompliziert‘ wird) und der Hauptmann Costache (derselben Typologie wie der Feldweibel in *La piață* entsprungen: geistlose, spießige Natur – tonale, symmetrisch-quadratische und überwiegend aus Arpeggien bestehende Melodie; vorgetäuschte Mäßigkeit – ‚Moderato marziale‘, allerdings durch die Anweisung ‚quasi burlesco‘ und das Staccato des Fagotts bald enthüllt).

K l a n g q u e l l e n : Durch die Vielfalt der folkloristischen Quellen schon in der ersten Ballettmusik (Vorstadtmusik, Bauernmusik) ist Jora ein Vorreiter unter seinen Zeitgenossen. Zusätzlich zum rumänischen Volksidiom (*Demoazela Măriuța*; *Când strugurii se coc*) verwertete der Komponist – nach einer soliden Dokumentierung – auch die tatarische Folklore (in *Întoarcerea din adâncuri*).

Anspielungen, Stilmachnungen und auch Selbstzitate erscheinen in unterschiedlichster Form, je nach Szenario oder Vorwand: Klänge ‚à la‘ Stravinsky (in *La piață*), Bartók, Hindemith (in *Întoarcerea din adâncuri*), Spielmannsmusik (in *La piață*), Märsche, Revolutionslieder (in *Demoazela Măriuța*: „Erwache, Rumäne“ und die Marseillaise), Romanzen (in *Demoazela Măriuța*), Gesellschaftstänze wie Rumba (in *La piață*), Polka, Walzer (in *Demoazela Măriuța*) oder bekannte Schlager der Unterhaltungsmusik (in *Curtea veche: La Matchische*).

H a r m o n i k : Generell ist die Harmonik der Ballettmusik Joras der harmonischen Sprache seines Liedschaffens ähnlich (tonal-modal).

Die typologische Vielfalt der Akkorde ist oft der Erfindung akkordischer Entitäten/Konglomerate mit bemerkenswert deskriptivem Potential zu verdanken, so etwa die Schläge der Turmuhr in *La piață* – verkörpert durch einen Akkord aus mehreren perfekten und einer übermäßigen Quarte (Harfe, Klavier, Celesta).

³⁰Aus der so genannten Kleinen Walachei (rumän. Oltenia, Gebiet westlich des Olt-Flusses im Süden Rumäniens) stammende Rumänen. Oltenische Bauern waren früher hauptsächlich als Gemüsehändler auf vielen Marktplätzen im ganzen Land anzutreffen (Anm. d. Ü.).

Ähnlich wie in den späten Liedern entwickelt sich die Harmonik in den letzten Balletten in Richtung einer Auflösung der Funktionalität. In *Întoarcerea din adâncuri* (*Rückkehr aus der Tiefe*) paart sich diese Tendenz allerdings mit ihrem Gegenteil – das Wiederaufgreifen der Konsonanz (perfekte Akkorde zum Schluss).

Rhythmik: Der Rhythmus ist ein wesentliches Ausdrucksmittel der Ballettmusik Joras – die Vielfalt spricht für sich: Gesellschaftstänze (Rumba, Polka, Walzer), rumänische Volkstänze (Hora, Geampara, Sârba u. a. m.). Ebenso wichtig sind auch polyrhythmische und polymetrische Stellen (horizontal wie vertikal). Die Lebendigkeit dieses Parameters wird in zwei Kulminationen manifest: *Tanz der Chiva* (*La piață*) und *Tanz der Pechliwane*³¹ (*Întoarcerea din adâncuri*).

Orchestrierung: Jora misst der Klangfarbe nicht dieselbe Bedeutung wie der Harmonik oder dem Rhythmus zu. Trotzdem spielt in *La piață* die Orchestrierung eine bemerkenswerte Rolle: Charakterbilder, onomatopoeische Wiedergabe der Marktschreier (Wanderhändler, Kesselflicker), lautmalerische Geräuschwiedergabe (Turmuhr: Harfe, Klavier, Celesta); Instrumentenauswahl und ‚Begleitungsformeln‘ je nach Inhalt (Zigeunerbubentanz – Klarinette in Es, Ratsche, Klavier, Violinen; Trinklied zum Schluss – Solovioline, Gitarre, Harfe).

Demoașela Măriuța [Das Fräulein Mariechen] ist vergleichsweise einfacher orchestriert und überwiegend der klassisch-romantischen Tradition verschrieben. Die Verwendung der Panflöte (in *Când strugurii se coc/Wenn die Trauben reifen* des Hackbretts – eines anderen ‚volkstümlichen‘ Instrument) zeugt vermutlich von der Bemühung des Komponisten, das so genannte ‚nationale Spezifikum‘ hervorzuheben.

In *Întoarcerea din adâncuri* [Die Rückkehr aus der Tiefe] verwendet der Komponist einen großen Orchesterapparat, viel Schlagzeug, eine Solo-Kontraltistin und Chor. Obwohl die Orchestrierung z. T. überladen ist, sind gewisse Klangfarbeneffekte sehr suggestiv, so etwa der Einsatz der Windmaschine in der Sturmepisode.

³¹ ‚Pechliwan‘ (aus dem Türkischen), rumän. ‚pehlivan‘: Ringer oder Kämpfer, welche der türkische Sultan unterhielt. Im modernen Rumänisch erfuhr das Wort eine Bedeutungsver schlechterung zu ‚Halunke, Gauner, Bösewicht‘. Heute kaum noch gebräuchlich (Anm. d. Ü.).

Schlussfolgerungen

Die Durchleuchtung des Schaffens Mihail Joras beabsichtigte die Beschreibung der ihm eigenen stilistischen Koordinaten. Darüber hinaus wurden auch Konvergenzpunkte mit dem musikalischen Denken von Komponisten wie Strawinsky, Bartók, Olivier Messiaen oder Hindemith hervor gehoben. Die kurze Zusammenfassung dieser Berührungsfächen soll einen perspektivischen Blick auf die Modernität Joras im europäischen Kontext werfen.

Jora selbst nahm Bezug auf die europäische Musik, so etwa in *Joujour pour Ma Dame*, durch Pasticcios nach bewährten Stilen seiner Epoche (Maurice Ravel, Strawinsky, Claude Debussy, Bartók). Anspielungen, Stilmachungen und auch Selbstzitate erscheinen in unterschiedlichster Form auch in seiner Ballettmusik. Eine stilistische ‚Abzweigung‘ sind in diesem Sinne auch die *Klaviervariationen über ein Thema von Schumann*: Das neoklassische Konzept dieses Werkes stellt das enge Verhältnis des rumänischen Komponisten zur deutschen Tradition (Reger) unter Beweis.

Bindeglieder zur Klangwelt Strawinskys sind die im Halbtonschritt positionierten bitonalen/polyakkordischen Klanggebilde (*La piață*), die Technik des falschen Basses (Polka in *Demoazela Măriuța*) und insbesondere die prägnante, asymmetrische – oft polymetrische – Rhythmik (in der Ballettmusik).

Der Vergleich mit dem Bartókschen Denken lässt auch interessante Aspekte sichtbar werden. In der *Sturmepisode (Întoarcerea din adâncuri)* ist eine gewisse Ähnlichkeit mit dem langsamen Fugenthema aus *Musik für Streicher, Schlagzeug und Celesta* ersichtlich. Kompositionstechnisch ist der gemeinsame Nenner die ‚Alpha‘-Harmonik, sowohl in der üblichen harmonischen als auch in einer eigentümlich gebrochenen Akkordform (letztere sehr häufig in der Vokalmelodie seiner letzten Lieder, nicht ohne Zusammenhang mit dem poetischen Sinngehalt). Die Semantik bewirkt auch eine Annäherung an das ‚Pol-Gegenpol-Achsen-system‘. Die Bartóksche Technik der ‚tetrachordischen Skordatur‘ hat ebenfalls ein Pendant in den chromatischen ‚Mutationen‘ des Themas Măriuța (in *Demoazela Măriuța*).

Bemerkenswert ist insbesondere die modale Intuition Joras in der ‚Aktivierung‘ einiger begrenzt transponierbarer Modi (Modus 1, 2 und 3, in seiner *Sinfonie in C* op. 17, 1937), noch bevor Messiaen diese ‚patentieren‘ ließ. Die Modi erscheinen nicht allein in der Reihe, sondern auch in bi- oder polymodaler Form (z. B. gleichzeitiges Auftreten der Messiaen-Modi 1 und 2 im Ballett *Când strugurii se coc*).

Die Harmonik Joras beinhaltet oft die von Messiaen in *Technique de mon langage musical* theoretisierten ‚Mixturen‘, die der rumänische Komponist stets mit suggestiver Kraft an den poetischen Text bindet. Die Mikrotonie (im Lied *Lupii* op. 49 Nr. 3) und die Anwendung des ‚Rhythmus mit hinzugefügtem Wert‘ (im Lied *Vaca lui Dumnezeu* op. 16 Nr. 3) sind weitere Sprachelemente, die Jora mit Messiaen teilt.

Das neotonale Konzept der Schlussfuge in den *Klaviervariationen über ein Thema von Schumann* (1943) ist mit jenem Hindemiths in *Ludus tonalis* (1942) verwandt: Trotz der chromatischen ‚Umwälzung‘ des Diskurses, bleibt die Zentrierung um einen Grundton immer vorhanden; ähnlich wie Hindemith konstruiert Jora rigoros, appelliert aber auch an Lizenzen im Formbau. (Dennoch ist schwer nachvollziehbar, ob Jora in jener Epoche das betreffende Werk seines deutschen Komponistenkollegen schon kannte.) Weitere Brücken zwischen der Musik Joras und Hindemiths sind in der Melodik der späten Lieder zu finden. Die Anspielungen auf Hindemiths *Mathis der Maler* (2. und 3. Satz) – inklusive durch die Verwendung der rhetorischen Figur ‚suspiratio‘ – lassen in *Întoarcerea din adâncuri* eine ähnlich ausdrucksstarke Tragik erklingen.

Jora nimmt einige kompositionstechnische Verfahren wie modale Komplexität und Aufteilung der Gesamtchromatik vorweg, die insbesondere von seinen Schülern später mit Vorliebe sowohl in ihren Kompositionen als auch in theoretischen Schriften (Anatol Vieru) kultiviert werden. Als Beispiele seien hier die *Präludien Nr. 1 und 2* op. 42, das Lied *Din părul tău* op. 28 Nr. 6 (auf Lyrik von Lucian Blaga) und ein frühes Orchesterwerk (*Priveliști moldovenesti/Moldauische Landschaften*) erwähnt.

Das Interesse Strawinskys, Bartóks oder Enescus für archaische Musikkulturen – beispielsweise in dem aus der Volksmusik übernommenen Prinzip der kontinuierlichen Variation – ist auch bei Jora in einigen Liedern und im Ballett *Întoarcerea din adâncuri* manifest. Die Chaconne in *Izvorul* op. 47 Nr. 4 zeugt von einer deutlichen Vertrautheit mit der Zweiten Wiener Schule (insbesondere mit Webern).

Die Aspekte seiner Harmonik ergänzen das Bild über die Modernität Joras im europäischen Kontext. Die wichtigsten ‚Entwicklungsstadien‘ seines Diskurses sind die tonal-modale Tonsprache (als Resultante des Zusammenwirkens modaler Elemente der rumänischen Volksmusik und des Denkens im Geiste der deutschen Spätromantik – Max Reger, Hugo Wolf) und – nach 1950 – die Synthese von modalen, seriellen und/oder atonalen Konzepten.

Die Harmonik Joras umfasst zahlreiche typische Elemente des 20. Jahrhunderts (Ostinato, Polyakkorde, Mixturen, Spiegelakkorde usw.), die, beginnend mit den 1960er/1970er Jahren, zum Standardrepertoire in Abhandlungen über moderne Harmonielehre (Vincent Persichetti, Ludmila Ulehla) werden. Was die Einzigartigkeit Joras ausmacht, ist die aufmerksame Überprüfung der modernen Mittel im Hinblick auf das semantische Potential in den programmatischen Werken (Lied und Ballettmusik). Mihail Jora flößt diesen Genres einen modernen Geist ein, der sich von der stilistischen Umwelt seiner rumänischen Zeitgenossen deutlich abhebt.

Deutsch von Sorin Georgescu