

Valentina Sandu-Dediu

**MOZARTS GEGENWÄRTIGKEIT IN DER
ZEITGENÖSSISCHEN MUSIK. WERKEN VON F. WEISS,
A. SCHNITTKE, V. DINESCU, R. VLAD, A. STROE,
T. OLAH, H.-P. TÜRK UND D. DEDIU¹**

Abstract: Das Zitat aus Mozart oder die Übernahme von mozartschen schöpferischen Ideen in die gegenwärtige Musik scheint – insbesondere in der rumänischen Musik – eine oft verwendete kompositorische Technik zu sein. Beachtlich ist die stilistische Mannigfaltigkeit der analysierten Werke, vielleicht auch dank verschiedener Entstehungszeiten im Laufe zweier Jahrzehnten, hauptsächlich aber durch Individualisierung bestimmter Persönlichkeiten (Ferdinand Weiss, Alfred Schnittke, Violeta Dinescu, Roman Vlad, Aurel Stroe, Tiberiu Olah, Hans-Peter Türk und Dan Dediu). Der Weg, der sich offenbart, reicht von der ludischen Collage bis zur Suggestion von symbolischen mozartschen Elementen.

Key-words: W. A. Mozart, neue Musik, Zitat, Collage, rumänische gegenwärtige Musik.

Das Verhältnis der Gegenwart zur musikalischen Vergangenheit – als Postmodernismus verstanden oder nicht – fand seinen Ausdruck in den verschiedensten Hypostasen der letzten 2–3 Jahrzehnte und reicht vom artistischen Raffinement Luciano Berios in Sinfonia bis zum oberflächlichen Aspekt in John Adams' Musik. Zweifellos wird die von einem Neo-Romantismus gebotene Lösung, die Erneuerungen des 20. Jahrhunderts absichtlich übergehend, nicht überleben. Andererseits bedeutet die "Filterung" gewisser Komponenten der musikalischen Tradition durch symbolische Formeln der Anspielung, Zitat oder Motto, wie auch ihre Neugestaltung in gegenwärtigen Ausdrucksweisen und modernem Ethos ein authentisches schöpferisches Verhältnis zum klassischen Werke. Nach der Avantgarde der '50–'60 Jahre, war "eines der elegantesten und ebenfalls gefährlichsten Wege jener des Zitats".²

Das Zitat aus Mozart oder die Übernahme von mozartschen schöpferischen Ideen in die gegenwärtige Musik scheint – insbesondere in der rumänischen

¹ Vorliegende Abhandlung über mozartsche Musik als Quelle gegenwärtiger musikalischer Werke baut auf zwei im Rahmen des von der rumänischen Mozartgesellschaft organisierten Mozart-Festivals, Klausenburg 1992 und 1994, gehaltenen Vorträge. Viele dieser Werke wurden im Festival aufgeführt: hier liegt der Grund für meine Auswahl, Stücke von verschiedenen Komponisten – meistens rumänische oder in Rumänien geboren – zu kommentieren.

² S. Leo Samama, "Neoromantik in der Musik: Regression oder Progression?", in Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne, Suhrkamp 1987.

Musik – eine oft verwendete kompositorische Technik zu sein, und dieser Aufsatz kann mit einem ganzen Buch zu diesem Thema fortgesetzt werden. Beiläufig muß ich die moderne Beschäftigung mit dieser Art von Beziehung zur klassischen Tradition nennen: es gibt Zitate aus Mozart in *Wozzeck* von Alban Berg, *Sinfonia* von Berio, *Dialoge* von Zimmermann, *Der junge Lord* von Henze oder *Accanto* von Lachenmann. Nach dem bereits erwähnten avantgardistischen Zeitraum der 60er und 70er Jahre, als noch jede Verbindung zur Tradition (z.B. in der seriellen Musik) abgelehnt wurde, entwickelt sich eine aktuelle Richtung, die an das Verhältnis zur musikalischen Vergangenheit anknüpft.

Beachtlich ist die stilistische Mannigfaltigkeit der analysierten Werke, vielleicht auch dank verschiedener Entstehungszeiten im Laufe zweier Jahrzehnten, hauptsächlich aber durch Individualisierung bestimmter Persönlichkeiten (F.Weiss, A.Schnittke, V.Dinescu, R.Vlad, A.Stroe, T. Olah, H.-P. Türk, D. Dediú). Der Weg, der sich offenbart, reicht von der ludischen Collage bis zur Suggestion von symbolischen mozartschen Elementen.

* * *

Ein Collagewerk wie *Amadeomania* für vier Flöten von Ferdinand Weiss³ (1990) muß eine eigene Einheit finden: der Komponist schafft es durch eine umfangreiche Struktur, die die vier Teile (in *attacca*) eines Quartetts oder einer Symphonie von Mozart beinhaltet. In diesem Kontext berücksichtigen die Zitate aus Mozart (im allgemeinen) ihre initiale Placierung innerhalb eines Teils des ursprünglichen Werkes. Beispielsweise umfaßt die erste Struktur von *Amadeomania* das Thema der langsamen Einleitung aus *Der Zauberflöte*, danach ein *Allegro* mit Themen aus den ersten Teilen der 40. Symphonie (g-moll), des Klavierkonzerts in A-Dur K.488, der 41. Symphonie (*Jupiter*). Der zweite Teil (*Andante*) fängt mit dem *Romanze*-Thema aus dem Klavierkonzert in d-moll, K.466 an, enthält thematische Elemente aus dem zweiten Teil der 39. Symphonie in Es-Dur. Das Menuett wird zu einer Collage von Motiven aus berühmten Menuetten und Trios (*Eine kleine Nachtmusik*, *Jupiter Symphonie*, 40. Symphonie) und das Finale, *Rondo*, schließt den Refrain aus der 39. Symphonie (*Rondo*) ein.

Diese gar nicht umfangreiche Aufzählung kann nur die Vielheit mozartscher Beziehungen klarmachen, in einer Collage, die – wie der Titel ankündigt – zur Obsession geworden ist. Eine Obsession für den Hörer: auf der einen Seite wegen der Herausforderung, berühmte Motive zu erkennen, auf der anderen Seite wegen der Unmöglichkeit, alle thematischen Anspielungen gleich zu identifizieren.

Ferdinand Weiss verwendet eine horizontale wie auch vertikale Collage-technik: die Stimmen antworten einander, thematische Bruchstücke verwandeln sich horizontal, von einem zum anderen über gemeinsame melodische Zellen.

³ Geb. 1933, lebt in Österreich.

(Diese Technik wurde gründlich in einem "klassischen" Kollage-Werk, Sinfonia von Berio, analysiert.⁴)

Das Spiel mit Zitaten herrscht in diesem Stück vor, mit einer gewissen Vorliebe für die letzte symphonische Trilogie, für Eine kleine Nachtmusik, für die Klavierkonzerte in A-Dur und d-moll (berühmte mozartsche Werke), und jede Note aus Amadeomania (einschließlich der harmonischen Baßstimme oder der Begleitungsmanier) scheint von Mozart zu sein, als Zitat oder stilistische Kopie dargestellt. So erfüllt sich die "Manie" in Amadeomania, in der obsessiven Suche nach dem Zitat als kulturelle Beziehung innerhalb der Gegenwart.

* * *

Auf einem verschiedenen Komplexitätsniveau befindet sich die andere Collagekomposition: MOZ-ART für zwei Violinen, von Alfred Schnittke⁵ (hg. 1978), eine polyphonische, polytonale, polyrhythmische und polymetrische Partitur, die überwiegend eine mosaikartige Entwicklung darstellt.

Die Verbindung mit Mozarts Musik, in dem Untertitel des Stückes erklärt, weist auf ein ziemlich unbekanntes Werk hin, eigentlich ein Fragment aus einer 1783 für den Karneval komponierten Pantomime für zwei Violinen, Bratsche und Baß. Dieser K. 416 d enthält nur ein Paar musikalische Auszüge aus einer Commedia dell'arte, die für Schnittke jedoch ausreichend sind, um die Auszüge als mozartsche stilistische Eigenschaften zu verallgemeinern und im eigenen Werk zu verarbeiten. Mehr noch: die drei Hauptmotive aus K.416 d werden mit anderen Themen der mozartschen Ausdrucksklasse kombiniert. Schnittkes ludische Haltung dem Hörer gegenüber besteht in der Mehrdeutigkeit der echten Angehörigkeit dieser Themen zu Mozarts Werken. Sie können nur stilistische Übungen in Mozarts Art und Weise sein, weil man außer dem Beginn der 40. Symphonie keine berühmten Themen identifizieren kann. Übrigens scheint mir der Platz, wo dieses Zitat auftaucht, ein Höhepunkt semantischer Spannung (wahrscheinlich in der Aufführung hörbar) vor der Abschlußcoda von Schnittkes Werk.

Im Vorangehenden erwähnte ich eine Mosaikstruktur dieses Stückes, wo die Teile dank einiger Eigenheiten deutlich genug abgegrenzt sind: die ersten zwei Abschnitte sind z.B. polyphonisch (der erste im Kanon, der zweite mit zwei verschiedenen Themen), andere Abschnitte sind homophon. Überall ist jedoch das (mehr oder weniger neoklassische) charakteristische Merkmal der polytonalen, polyrhythmischen, polymetrischen Schichten vorhanden, die neben der Collagetechnik und einer gewissen Klangfarbe dank der Violinen-Skordatur Modernitäts-Parameter in einem Werk mit offenkundiger Zugehörigkeit zu Mozarts Melodik darstellen.

⁴ S. Wolfgang Hufschmidt, "Musik über Musik", in Reflexionen über Musik heute, hg. von W.Gruhn, Schott's Söhne, Mainz 1981.

⁵ Geb. 1934, lebt in Deutschland.

* * *

Die zwei Werke von Violeta Dinescu⁶, ...wenn der freude thränen fließen für Cello und Klavier (1990) und Auf der Suche nach Mozart (Septett) offenbaren eine konsequente Anschauung in Mozarts Darstellung: die Komponistin "sucht" nicht das Zitat oder die prägnante stilistische Kopie vorzulegen, sondern musikalische mozartsche Elemente aus ihrem jeweiligen Kontext herauszuziehen, um sie in die eigene Musik fast unbemerkt zu integrieren.

Zwei mozartsche Elemente im Septett bilden ein Beispiel: das eine kommt (wahrscheinlich) aus Monostatos Arie (Die Zauberflöte, II. Akt), das andere hat eine Baß-Gestaltung, aber in den Sopran umgestellt. Die Eingliederung dieser Motive in das eigene Klangmaterial verwirklicht sich ohne Schwierigkeiten, weil das ganze Stück auf ein Paar Tönen – den mozartschen melodischen Konturen ähnlich – gegründet ist. Diese Töne entwickeln sich durch Ornamente, durch verschiedene Verfahren der Neuen Musik, wie Textur, Aleatorik, Klangfarbeneffekte u.s.w.

Die Komponistin selbst bestimmt kein Zitat-Verhältnis im Septett. Das andere Werk hingegen bekommt den Titel einer Arie von Mozart, "Wenn der Freude Thränen fließen", ohne daß diese Arie als Zitat, sondern als symbolische und ausdrucksvolle Beziehung zu Mozart verwendet wird. Trotzdem – wie Violeta Dinescu selbst verdeutlicht – werden mozartsche Aspekte "in einer Technik der monotonen Wiederholung verwendet, mit horizontalen Zeitverschiebungen, so daß sie allmählich auftauchen und verschwinden können. Cello und Klavier spiegeln sich gegenseitig und kreieren einen Klangraum, um diese Technik zu motivieren."

* * *

Der schöpferische Erfindungsgeist wird in dem Stück von Roman Vlad,⁷ Il magico Flauto di Severino für Flöte und Klavier, durch die Anwendung moderner, serieller und aleatorischer Verfahren in der Verarbeitung von Zitaten aus Der Zauberflöte hervorgehoben. Das Ende des ersten Aktes der Oper ist die Quelle dreier Hauptzitate, deren intervallischen Verhältnisse sich verändern, um einer einzigen Reihe zu entsprechen. Nur Taminos Eingreifen (mit den Worten "Wie stark ist nicht dein Zauberton") bleibt echt, jedoch mit einer ironischen Abtönung von Instrumentaltheater (der Pianist betont diese Phrase, dreht sich dem Flötenbläser zu). Hinsichtlich anderer zwei Zitate, werden generell der Rhythmus und das melodische Profil der mozartschen Themen befolgt, um ihre Erkennbarkeit herbeizuführen. Die eigene Darstellung Roman Vlads ist in der notwendigen Chromatisierung dieser Profile innerhalb der einzigen Reihe zu bemerken.

⁶ Geb. 1953 in Rumänien, lebt in Deutschland.

⁷ Geb. 1919 in Rumänien, lebt in Italien.

Die Zitate erzeugen Ornamental – und Charaktervariationen, dodekaphonische und aleatorische Variationen; verschiedene Parameter werden, im Rahmen einer modernen Anschauung, die aber nicht die enge Verbindung zur musikalischen Tradition verliert, variiert. Es sei hier auch die postserielle Richtung von damals, ungefähr 1970, erwähnt, als die Eingliederung des Zitats in die Neue Musik eine Ausdrucksweise mehrerer Komponisten, wie Zimmermann, Henze oder Berio war.

Die ludische Neigung, wie es auch die Festschrift dieses Severino Gazzelloni gewidmeten Werkes zeigt, ist offensichtlich. Folglich ist auch eine gewisse Schwierigkeit der solistischen Virtuosität nebst einer mozartschen Nuance der ausdrucksvollen Heiterkeit vorhanden.

* * *

Sound Introspections für Saitentrio (1994), im Auftrag der Klausenburger Mozart-Gesellschaft komponiert, zeigt eine andere Art serieller Behandlung eines mozartschen Fragmentes: mit Obertönen innerhalb eines morphogenetischen Prozesses kombiniert, der charakteristisch für Aurel Stroe⁸ Kompositionsweise ist. Das Thema aus dem Finale der 40. Symphonie, am Anfang der Durchführung, wurde von dem Komponisten auch wegen seines chromatischen Potentials gewählt. Ich merke eine gewisse allgemeine Vorliebe für das Zitat aus dieser Symphonie: Ferdinand Weiss und Schnittke haben auch daraus zitiert.

Es muß hier erwähnt werden, daß es sich um ein vom Musikwissenschaftler Francisc László⁹ als eine atonale Insel in der g-moll Symphonie, oder chromatischer Modus beschriebenes Thema handelt. Dieser Modus wird bei Aurel Stroe eine freie Reihe, die die musikwissenschaftlichen Behauptungen aus dem zitierten Studium schöpferisch bestätigt. "Mozart hebt die Zentripetalkraft der tonalen Funktionalität auf und schafft eine atonale Insel außerhalb der klassischen Harmoniegesetze". Darum kann er auch als "Vorgänger der organisierten Panchromatik", neben Gesualdo, Bach, Liszt und Wagner betrachtet werden.¹⁰

Die intervallischen Verhältnisse des mozartschen Zitats wurden in Sound Introspections zur Basis einer völlig originellen Verarbeitung, auf einem selten angetroffenen Komplexitätsniveau: die sechs kurzen Stücke sind mit kompositorischen Einfällen "überfüllt". Ich werde nur ein paar Anhaltspunkte hervorheben: das gesamte Klangmaterial baut auf Klängen des mozartschen Themas, sei es in unerschöpflichen seriellen Varianten (Transposition, Umkehrung, Krebs, Krebs der Umkehrung) aus dem zweiten Stück, sei es in dem "Mutter-Akkord" aus dem dritten Stück (mit Obertöne-Passagen), überall macht sich aber eine melodisch-harmonische Vorherrschaft der intervallischen Struktur kleine Sekunde – große Terz bemerkbar.

⁸ Geb. 1932, in Rumänien, lebt in Deutschland.

⁹ In *Muzica* Zeitschrift, 9/1978, Bukarest.

¹⁰ Francisc László, idem.

Feine Kombinierungen und Abwechslungen aller musikalischen Schriftweisen (Monodie, Heterophonie, Homophonie, Polyphonie) spielen eine gewisse Rolle; gleichfalls bestimmen vielfache Saiteneffekte, oft mit thematischen Funktionen, eine eigenartige Klanglichkeit (z.B. Klangdistorsionen durch verschiedene Einsatzarten).

Die Strecke des mozartschen Bruchstückes fängt mit einer Aufklärung, ein prägnantes Anstimmen, zu Beginn (1.Stück) wie ein Motto an, die einzige Stelle, wo man das eigentliche Zitat hören kann. Die Themenbestandteile werden danach einem morphogenetischen Prozeß unterzogen, bis zum 6.Stück, Valse vide. Aurel Stroe bestimmt eine poetische Idee in diesem Stück: "ein leerer Walzer, wie eine Landkarte, auf welcher die Meridiane und Parallelkreise bestimmt wurden, aber die Küsten noch nicht gezeichnet worden sind".

* * *

Andere drei Werke bestimmen weiter verschiedene Merkzeichen in der modernen Komposition auf Mozarts Themen. Vereinende Merkmale bleiben ihre Zugehörigkeit zur rumänischen Kompositionsschule¹¹ und, selbstverständlich, ihr Bezug zu mozartschen musikalischen "Kernen".

1991 entstanden und zum ersten Mal im "Mozart Jahr" aufgeführt, baut Tiberiu Olahs Konzert für Saxophone und Orchester, Obelisk für Wolfgang Amadeus, auf einen Modus aus der mozartschen Phantasie in c-moll für Klavier, K.V. 475. Und zwar bildet sich aus den Tönen der ersten Takte dieser Phantasie (die für Harmonie, Struktur und Ausdruck als eine der dramatischsten Partituren Mozarts bekannt ist) ein chromatischer Modus, mit übereinanderlegbaren Transpositionen, in Klängen die nicht rauh-dissonant, aber auch nicht tonal, sondern charakteristisch für Olahs modal-harmonisches System sind. Somit geht der Komponist von der Idee der Übereinstimmung zwischen dem mozartschen Motiv und einem in sein eigenes intonationales System integrierten Modus aus; demzufolge verwandelt sich das mozartsche Thema in ein "Emblem", das sich der gegenwärtigen Musiksprache organisch fügt.

Dieses "Emblem" erscheint als Zitat nur am Ende des Werkes, in dem dritten Teil des Konzerts, aber auch dann sehr raffiniert, fast unerkennbar (Streicher-pizzicato von Pausen unterbrochen, in schwachen Nuancen). Aber als ein Sechs-Töne-Modus, verwickelt sich das "Emblem" in die Gestaltung aller drei Sätze: in dem ersten bildet es die Thematik des Sopranino-Saxophons (Dialog mit Bläser und Schlagzeug); in dem zweiten übernimmt das Alto-Saxophon dasselbe melodische Material (unterschiedlich von dem Streichorchester kontrapunktiert); im Finale legt das Bariton-Saxophon eine neue Thematik dar, gleichfalls vom Thema der mozartschen Phantasie durch besondere Klangeffekte (slaptongue, staccato u.s.w.) abgeleitet.

¹¹ Tiberiu Olah, 1928–2002, lebte in Rumänien, gleichfalls Hans-Peter Türk – geb. 1940 und Dan Dediu – geb. 1967.

Im allgemeinen fördert Tiberiu Olahs Konzert nicht eine Nachahmung des mozartschen Stils oder der klassischen Kunstformen, sondern suggeriert die unerschöpflichen kompositorischen Virtualitäten Mozarts, durch die Variation und die kontinuierliche Verwandlung des musikalischen Materials, durch eine Technik der motivischen Verbindungen, durch die Transparenz und Feinheit der Orchesterbehandlung.

* * *

Mehr als ein Heraufbeschwören, bleibt Obelisk für Wolfgang Amadeus eine Meditation über Mozarts Musik, ähnlich in dieser ästhetischen Hinsicht der "offenkundigen" Meditation Hans-Peter Türks in seinem Streichquartett, Meditationen über K.V.499 (1975). In den vier Strukturen dieses einteiligen Werkes werden von dem Komponisten ein paar thematische Elemente aus Mozarts Quartett K.V.499 gewählt und gelten somit als Ausgangspunkte einer Meditation nicht nur zu den erwähnten Elementen, sondern erweitert, zur mozartschen Geistigkeit. Die Mittel dieser Art von Mozart-Beziehung sind aber in einem gegenwärtigen Raum placiert: die kompositorische Schrift enthält aleatorisch-kontrollierte Aspekte, heterophone Texturen oder modale Betonungen. Gleichfalls erscheinen die mozartschen Motive als feine Anspielungen, selten werden sie offensichtlich zitiert. Betreffs des Zitats, wird diesem eine gewisse dramaturgische Rolle zugeordnet: es wird von Anfang an vorausgestaltet, dosiert, abgestuft, zum Beispiel durch ein für die zitierte Phrase sehr prägnantes intervallisches Element. (Siehe die letzten zwei Strukturen des Quartetts von Hans-Peter Türk, wo die Textur zwischen den Merkzeichen 9–10, 10–11 und 11–12 auf einem Pendeln zwischen einer Terz und einer Sexte baut, das kennzeichnend für das erste Thema des ersten Teils aus Mozarts Quartett ist; dieses Thema wird nur am Merkzeichen 12 erscheinen.)

Um das thematische Verhältnis Mozart-Türk weiterhin zu detaillieren, sollen die vier Strukturen, die durch die Übergänge eines Solo-Instruments einander bedingen, kurz dargestellt werden. In dem Einleitungssatz und zwischen den Merkzeichen 1–4 erscheinen sowohl in K.V.499 als auch im zeitgenössischen Werk zwei intervallisch verwandte, aber rhythmisch differenzierte Motive: das Triolen-Motiv aus dem Hauptthema des Finale und das Menuett-Motiv (aus der Mittelstruktur des dreiteiligen Menuettes). Die zweite Struktur im Quartett von Hans Peter Türk (Merkzeichen 4–9), mit einer durchführenden, dramatischen Faktur (wahrscheinlich "meditierend" zur Durchführung der klassischen Sonate), übernimmt Ideen aus der Durchführung des ersten und vierten Teils der K.V.499. Die dritte Struktur (Merkzeichen 9–12) wurde mit ihrer eigentümlichen Intervallik (Terz-Sexte) schon erwähnt. Schließlich wird in der letzten Struktur (Merkzeichen 12–13) das Hauptthema des ersten Teils (K.V.499) konklusiv betont und von dem Menuett-Motiv fortgesetzt. Durch Anspielungen wurde das ganze Material des Quartetts hier zusammengefaßt.

Mittels dieser musikalischen Motive in Hans-Peter Türks Quartett wurde seine eigenartige Beziehung zu K.V.499 beschrieben. Das heißt keine getreue Wiedergabe, sondern eine Widerspiegelung mozartscher Motive in der modernen Art und Weise des Werkes.

* * *

Die symbolische Gestaltung des Mottos, bereits vom Titel des Stückes geäußert, merkt man in K.V. 627. Motto-Studien für übliches Mozart-Orchester von Dan Dediu (1990). Gemäß einer für eine postmoderne Richtung des gegenwärtigen Stils eigentümliche ludische Stellung, placiert Dan Dediu seine Komposition in einer imaginären Verlängerung des letzten mozartschen Opus (K.V.626 – das Requiem). Es handelt sich aber um keine stilistische Verlängerung (im Verhältnis zum 18. Jahrhundert), sondern mehr um eine atemporale Verknüpfung. Man wird die klanglichen mozartschen Entitäten auf verschiedenen analytischen Ebenen der Gegenwartigkeit interpretieren. In dieser Hinsicht ist Dan Dedius schöpferische Haltung ähnlich derjenigen Tiberiu Olahs, Aurel Stroses, Hans-Peter Türks, und beweist in der Tat eine auf der Ebene der Ideenwelt empfundene Kontinuität zwischen Generationen rumänischer Musik.

Jeder Satz aus Motto-Studien hat als Ausgangspunkt ein mozartsches Motto, aber auch eine andere Hypostase der musikalischen Auslegung. Beispielsweise verwandelt sich das berühmte Motiv aus der Symphonie in g-moll, K.V. 550 in den Modus des ersten Satzes; ein akkordisches Fragment aus der Maurerischen Trauermusik K.V. 477 widerspiegelt sich in der rhythmischen Struktur und in der Art und Weise des instrumentalen Eingreifens im zweiten Satz; das Lacrymosa-Thema (Requiem K.V.626) ist durch Gleichzeitigkeit abgeändert (das heißt, der melodische Diskurs wird ein Akkord) in dem dritten Satz – Symmetrieachse von Dan Dedius Stück; aus der Sonata für Klavier und Violine K.V.27 wird die Verzierungsweise übernommen; und endlich erscheint das Thema der Symphonie in D-Dur, K.V. 385 (Haffner) als Zitat, das während des fünften Satzes entwickelt wird.

Diese Aufzählung kann die Vielheit der Verwandlungsmöglichkeiten einer mozartschen Partitur in ein gegenwärtiges Werk veranschaulichen. Es wird zwischen der Übernahme einer "technischen" Idee (Mozarts Thema kann sich in einen Modus, einen Akkord, einen Rhythmus, eine Art des instrumentalen Eingriffs oder ein Zitat – als Kern von künftigen Entwicklungen – verwandeln) und der Wiedergabe einer poetischen Idee (z.B. Ornamentik) unterschieden. Auf der anderen Seite kann innerhalb der Kategorie "technische Idee" eine Veränderung des Mottos auf allen Klang-Parametern vorgenommen werden.

* * *

Aber nur das Anhören wird auf verschiedenen Stufen der mozartschen Identifizierung die Einfälle, Verfahren, Techniken in ihrer kompositorischen Diversität zeigen. Die Darlegung einiger Parameter für diese neun Werke der sehr

umfangreichen und verschiedenen Ebenen gegenwärtiger Musik, kann nur durch klingende Partituren nachgeprüft werden. Sehr wichtig bleibt aber die Bedeutung der mozartschen Quelle, die auch heute noch Stoff für kreatives Komponieren bietet. In dieser Hinsicht sei auch das Interesse der Rumänischen Mozartgesellschaft an der Wiederauffrischung dieser Quelle durch Aufträge von neuer Musik zu mozartschen Themen hervorgehoben.

Valențina Sandu-Dediu

МОЦАРТОВО ПРИСУТСТВО У САВРЕМЕНОЈ МУЗИЦИ.
ДЕЛА Ф. ВАЈСА, А. ШНИТКЕА, В. ДИНЕСКУ, Р. ВЛАДА,
А. СТРОЕА, Т. ОЛАХА, Х.-П. ТИРКА И Д. ДЕДИУА

(Резиме)

Изгледа да су употребе цитата из Моцартових дела или преузимање његових стваралачких идеја доста раширени у савременој музици, посебно румунској. Приметна је стилска разноликост изабраних дела која су анализирана у овом раду, што је можда последица различитих времена настанка, у периоду од две деценије, али је пре свега условљено разнородношћу стваралачких личности аутора. Запажају се приступи у распону од лудичких колажа до сугестија моцартовске музике.

Фердинанд Вајс показује у својој *Амагеоманији* за четири флауте да га првенствено привлаче последње три Моцартове симфоније, *Мала ноћна музика* и Клавирски концерти у А-дуру и д-молу. Колажна композиција Алфреда Шниткеа *Moz-art* за две виолине упућује на једно прилично непознато дело, заправо један фрагмент из *Панијомиме* за две виолине, виолу и контрабас, К. 416 д, компоноване за карневал 1783. Два дела Виолете Динеску, *...када сузе рагосији њеку* за виолончело и клавир и септет *У њојрази за Моцартом* показују продубљено испитивање Моцартове музике: композиторка не трага за цитатом или стилском копијом, већ елементе његове музике извлачи из њиховог контекста да би их скоро неприметно интегрисала у своја дела. Роман Влад је начинио посвету стваралачком духу Моцарта у делу *Il magico Flauto di Severino* за флауту и клавир, коришћењем модерних, серијалних и алеаторичких поступака, и радећи са цитатима из *Чаробне фруле*. У делу Аурела Строеа *Sound Introspections* за гудачки трио запажа се другачији серијални поступак са једним фрагментом из Моцартове музике: уводи се рад са аликвотним тоновима, што доводи до интересантних комбинација у једном морфогенетском процесу, карактеристичном за овог композитора. *Обелиск за Волфганга Амагеуса*, концерт за саксофон и оркестар Тибериуа Олаха настао је из једног модуса из Моцартове *Фанијазије у и-молу* за клавир, К.В. 475. У четири структуре Гудачког квартета *Медитације о К.В. 499* Ханс-Петера Тирка уведена су два тематска елемента из Моцартовог квартета К.В. 499, што је исходиште медитација не само о споменутом

елементима, већ и шире, о Моцартовој духовности. Символична употреба мота, већ присутна у наслову дела, обележава *К. В. 627. Мојно-сџудије за обичан Моцартиов оркестар* Дана Дедиуа. У складу са посебном улогом игре у постмодернистичкој пракси, композитор поставља своју композицију као имагинарни продужетак последњег Моцартовог опуса, *К. В. 626*.

UDK 78.071 Mozart W.A.: 78.038.6(498):781.6