

FLORINELA POPA (Bukarest/Rumänien)

Mihail Jora, der prominenteste rumänische Schüler Max Regers

Für rumänische Musiker war das Königliche Konservatorium in Leipzig in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts – nebst ähnlichen Institutionen in Wien und Paris – eines der begehrtesten Ziele für Auslandsstudien. Diese Vorliebe ist mit der Lehrtätigkeit von Persönlichkeiten wie Robert Teichmüller oder Max Reger zu erklären – die meisten rumänischen Musiker kamen nach Leipzig, um ihre Fertigkeiten in Klavier oder Komposition zu vervollständigen; mit den erworbenen Kenntnissen übten sie einen nachhaltigen Einfluss auf die rumänische Musikpädagogik aus. Die Ausbildung einer ganzen Reihe von Pianistinnen bei Professoren wie Alfred Reisenauer oder Robert Teichmüller haben die spätere Profilierung einer soliden Klavierschule am Bukarester Konservatorium ermöglicht, die im Geiste der deutschen Tradition stand.¹

Im Fach Komposition kann hingegen von keiner homogenen Generation die Rede sein; dies ist einerseits mit der unterschiedlichen Begabung der in Leipzig studierenden Rumänen zu erklären, andererseits lassen die unterschiedlichen Wege, die sie später einschlugen, keine Behandlung als Gruppierung zu. Dennoch ist der Kompositionsunterricht bei Max Reger ausschlaggebend für die künftige Leistung der Rumänen, die in Leipzig studieren.

Mihail Jora (2.8.1891 Roman/Moldau–10.5.1971 Bukarest) ist und bleibt der bekannteste unter ihnen, ein Spitzenvertreter der Komponistengeneration nach George Enescu und Gründer der Kompositionsschule am Bukarester Konservatorium. Obwohl die rumänische Musikwissenschaft Jora einhellig attestiert, bei Max Reger studiert zu haben, sind seine Studienunterlagen in dieser Hinsicht nicht gerade eindeutig. Von den Rumänen, die 1907 bis 1914 in Leipzig immatrikuliert waren, haben nur drei offiziell bei Reger studiert:² Gavril Galinescu (immatrikuliert vom 1.11.1912 bis 31.7.1914), Ioan Harșia/Johannes Haršia (vom 5.10.1912 bis Ostern

¹Constanța Erbiceanu, Florica Musicescu, Aurelia Cionca und Musa Ghermani-Ciomac haben jahrzehntelang am Bukarester Konservatorium gelehrt.

²Die Angaben über die rumänischen Musiker, die in Leipzig bei Reger studiert haben, ließ mir Prof. Dr. Helmut Loos zukommen, dem an dieser Stelle herzlich gedankt sei.

1914) und Ioan Vlăduțǎ/Joan Vladutz (19.3.1908–28.7.1908). Die Benotung durch Reger ermöglicht Einblicke in ihr Potenzial, doch kam es anders, als von Reger prophezeit – keiner der drei Komponisten erlangte allzu großen Ruhm oder wurde von der Nachwelt besonders geehrt. Galinescu³ (der in „Fleiß und Leistung“ mit „2“ und in „Begabung“ mit „1b“ benotet wurde) wirkte nach dem Studium in der Provinz (Moldau) als Chordiregent, Folkloresammler und Professor an den Konservatorien in Czernowitz [heute ukrain. Černivci] und Jassy [Iași]. Er leistete auch einen wichtigen Beitrag zur Theoretisierung der byzantinischen Musik; seine Kompositionen – größtenteils Chorwerke – blieben weitgehend unbekannt. Harșia,⁴ dem Reger in „Fleiß, Begabung und Leistung je 2“ attestierte, kam nicht mehr dazu, eine Komponistenkarriere zu beginnen – er starb 1915, ein Jahr vor Reger, und hinterließ einige sinfonische Stücke, Chorwerke und kammermusikalische Kompositionen, einschließlich zweier Klavierstücke (*Hora* und *Valse*), die 1912 bei Karl M. F. Rothe in Leipzig verlegt wurden. Der einzige von den dreien, dem Reger auf dem Diplom wohlwollende, sogar lobende Worte schrieb, war Vlăduțǎ⁵ („Herr Vladutz hat bei großen musikalischen Anlagen, ebensolchem Fleiße sehr schöne Resultate erzielt, so daß seine musikalischen Kenntnisse als ganz hervorragend bezeichnet werden dürfen. Er hat sehr gut für Militärmusik komponiert u. instrumentiert.“). Mit diesen Worten hat Reger die Berufung seines Schülers richtig erkannt: In späteren Jahren wurde Vlăduțǎ Leiter der Militärmusik in Rumänien, nachdem er kurze Zeit Orchestration am Konservatorium in Jassy (1911–1912) gelehrt hatte. Sein Schaffen umfasst größtenteils Fanfaren, aber auch Kammermusik, Chorwerke und (Lieder).

Frustrierend bleibt die Tatsache, dass gerade der wichtigste rumänische Schüler Regers, Mihail Jora, von seinem Lehrer mit keinerlei Worten oder einer Bewertung bedacht ist. Vermutlich ist das so, weil er offiziell nicht bei Reger, sondern bei Stephan Krehl (Fuge, freie Komposition) und Teichmüller (Klavier) in der Zeit vom 16.4.1913 bis 31.7.1914 studierte – beide benoteten ihn mit „1“. Trotz fehlender Angaben in der Matrikel gibt es eine Reihe von Indizien, die eine Schüler-Lehrer-Beziehung zwischen Jora und Reger nahelegen.

³Viorel Cosma, *Muzicieni din România. Lexicon biobibliografic* [Musiker in Rumänien. Bibliografisches Lexikon], Bd. 3 (F–G), București: Editura Muzicală 2000, S. 113–118.

⁴Ebd., Bd. 4 (H–J), București: Editura Muzicală 2001, S. 24.

⁵Ebd., Bd. 9 (S–Z), București: Editura Muzicală 2006, S. 256–258.

Die erste Mihail Jora gewidmete Monografie enthielt bereits die Information, dass er Komposition bei Reger studiert habe. Die Tatsache, dass das Werk 1969 erschien, als Jora noch lebte, macht es plausibel, dass er selbst dem Autor George Sbârcea einige biografische Details zukommen ließ. So wären etwa die Kommentare zu erklären, dass der Professor Reger „sich eher selten am Lehrstuhl blicken ließ“: Abwechselnd zu seinen „Konzerttourneen als Pianist und Organist“ und den Aufenthalten in seinem „trauten Heim in Meiningen“ hatten „seine Auftritte als Vorlesender einen festlichen Charakter, es waren Momente, die die Zuhörer – im Bewusstsein, dass sie in der Nähe eines Genies sein dürfen – wochenlang, bis zur nächsten Vorlesung in Erinnerung hielten.“⁶

Derselbe Biograf skizziert auch ein weniger konventionelles Porträt Regers:

Ein stämmiger Mensch mit durchbluteten flachen Wangen, wie in einem Zerrspiegel betrachtet, mit ständig zerzaustem Haar, als ob er einem Ringkampf mit einem noch stärkeren Gegner gerade entkommen sei, ein Mensch, der sein kurzes Leben auf den Höhen der Musik lebte, wo dünne Luft herrscht.⁷

Abgesehen vom Autor der erwähnten Monografie haben auch ehemalige Schüler, gute Freunde und Vertraute Joras (darunter Pascal Bentoiu, Dan Constantinescu, Ion Dumitrescu, Theodor Grigoriu) in diversen Studien, Artikeln und Interviews immer wieder betont, dass ihr Maëstro bei Reger studiert habe. Der Komponist Dan Constantinescu erwähnt seinerseits mehrfach, dass die beiden sich im Rahmen von Arbeitstreffen sahen; ebenfalls Constantinescu verdanken wir die einzige Angabe über die Wertschätzung, die Reger Jora entgegengebracht habe. Diese Erinnerung Constantinescu lässt nicht ausschließen, dass Jora (auch) Privatunterricht von Reger erhielt:

Dieses reflexartige ‚Gut, Herr Jora!‘, das Reger in Leipzig gegen Ende jeder Kompositionsstunde von sich gab, ging nur selten über die Lippen von Herrn Jora; wenn es aber der Fall war, drückte es stets ein reale Zufriedenheit des Professors mit der Arbeit des Schülers aus. Was dieses ‚Endlich etwas Gutes!‘ anbelangt, das Reger von sich

⁶George Sbârcea, *Mihail Jora. Biografia unui compozitor român din secolul XX* [Mihail Jora. Biografie eines rumänischen Komponisten des 20. Jahrhunderts], București: Editura Muzicală 1969, S. 31.

⁷Ebd., S. 30.

gab, nachdem Jora ihm den ersten Teil seiner 1. Suite in D gezeigt hatte: ‚Endlich etwas Gutes!‘ hob alle anderen Stereotype wie ‚Gut, Herr Jora!‘ auf [...], dieses ‚Endlich etwas Gutes!‘ haben nur wenige Schüler am Ende ihres Studiums zu hören bekommen.⁸

Nicht uninteressant ist auch, dass Helmuth Wirt, der Autor des Max-Reger-Artikels im *New Grove Dictionary of Music and Musicians*,⁹ den rumänischen Komponisten unter den besten Studenten erwähnt, die die Meisterklasse für Komposition bei Reger in Leipzig besucht haben: Hermann Grabner, Joseph Haas, Karl Hasse, Jora, Jaroslav Kvapil, Fritz Lubrich, Wilhelm Rettich, Othmar Schoeck, George Szell, Hermann Unger, Jaromír Weinberger und Julia Weissberg.

Über die biografischen Aspekte der Lehrer-Schüler-Beziehung Reger–Jora hinaus, die leider etwas im Dunkeln bleiben, gibt es zwischen Reger und Jora eine tiefe Verbindung hinsichtlich des Musikkonzepts und der Kompositionspädagogik.

Mihail Jora: Ein Komponistenprofil

Joras Studienaufenthalt in Leipzig schloss sich seinem Studium am Konservatorium in Jassy (1909–1912) an; parallel dazu erlangte er einen Abschluss in Rechtswissenschaften (1912). Die Begegnung mit Reger hat ihm zweifellos die Aneignung einer soliden Kompositionstechnik erleichtert. Abgesehen von einigen unvermeidlichen Einflüssen in seinen Erstlingswerken Fünf Lieder für mittlere Stimme und Klavier op. 1 (1914, 1922), auf Verse aus der deutschen Lyrik (Gedichte von Ferdinand Avenarius, Paul Ilg, Hugo von Hofmannsthal, Friedrich Nietzsche), und Suite für Orchester in D op. 2 (1914), schaffte es Jora, sich der Reger’schen Musiksprache zu entziehen und einen eigenen Weg einzuschlagen. Die tiefe Prägung durch Professor Reger fand allerdings ihren Niederschlag in der Vorliebe Joras für Harmonik als wichtigstes Ausdrucksmittel, eine Konstante, die sein ganzes Werk durchzieht.

Man kann nur schwer mutmaßen, welchen Werdegang Jora erfahren hätte, wenn der Ausbruch des Ersten Weltkriegs ihn (wie übrigens auch die

⁸Dan Constantinescu, „Mihail Jora, profesorul“ [Der Lehrer Mihail Jora], in: Valentina Sandu-Dediu und Dan Dediu, *Dan Constantinescu: esențe componistice* [Dan Constantinescu: kompositorische Wesenszüge], București: Editura Muzicală 2013, S. 228.

⁹Helmut Wirth, Art. „Max Reger“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 15, London: Macmillan 1994, S. 675–681.

anderen Rumänen) nicht genötigt hätte, sein Studium in Leipzig abzubrechen. Nachvollziehbar ist heute, dass die Karriere Joras beginnend mit dem ‚Moment Leipzig‘ (1914) bis 1968 gewundene Wege einschlug und zudem durch unterschiedliche Faktoren beeinflusst wurde, die Rumänien in dieser Zeit geprägt haben (die beiden Weltkriege, die Machtergreifung durch die Kommunisten usw.).

Sein Aufstieg als Komponist begann in den 1920er Jahren, als Jora nicht allein in der rumänischen, sondern auch in der österreichischen Musikwelt bekannt wurde. Was in Wien Aufsehen erregte, war Joras sinnreicher Einfall, die Moderne musikalisch zu kommentieren: Es handelt sich um humorreiche Pastichen nach gewichtigen, stilgebenden Komponisten der Epoche (Igor Strawinsky, Claude Debussy, Maurice Ravel, Béla Bartók) in seinem Klavierwerk *Joux pour Ma Dame* (1924).¹⁰ Mit dieser Komposition und mit *Marche juive* op. 8 wird Jora auch im Nachschlagewerk *Internationale moderne Klaviermusik – ein Wegweiser und Berater von Robert Teichmüller und Kurt Herrmann* (Leipzig 1927) angeführt.

Joras bevorzugte Musikgattungen, die er in der rumänischen Musik auch akklimatisierte, waren das Lied und das Ballett, was von einer gewissen Vorliebe zeugt, die Musik mit dem poetischen Text bzw. mit dem Szenario und der Erzählung zu verbinden. Er vernachlässigte allerdings weder die Kammermusik – hier schuf er insbesondere Klaviermusik, Duos, Quartette – noch das sinfonische Genre oder die Chormusik.¹¹

Die Entwicklung der stilistischen Parameter seiner Harmonik als Referenzsystem kann auch die Unterschiede zwischen Jora und dem Vorbild Reger offenlegen. Ausgehend von der Spätromantik (Reger), die ihren Niederschlag in der Vorliebe für chromatische Harmonik, fernen tonalen Beziehungen und häufigen Modulationen hat, arbeitete der rumänische Komponist eigene, an der europäischen Moderne anbindende Vorgehensweisen heraus. Durch die Einbeziehung von modalen Elementen aus der rumänischen Folklore erzielte er beispielsweise eine ausgeprägte Dualität zwischen der modal-diatonischen und der tonal-chromatischen Harmonik. Im nächsten Stadium dämpft er die Kontraste ab, indem er beide Elemente vermengte. In seinen Spätwerken führen der häufige Grundtonwechsel, die Anhäufung

¹⁰1925 bei Universal Edition in Wien verlegt.

¹¹Für detailliertere Angaben zum Schaffen und Stil Joras siehe: Florinela Popa, „Mihail Jora: Biografische und stilistische Grundlagen“, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*, Heft 13, Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2012, S. 272–294.

der Gesamtchromatik über kurze Strecken zu einer prägnanten Tendenz zur Atonalität, die jedoch nicht aus der Beeinflussung durch Arnold Schönbergs Dodekafonie, sondern aus komplexen Akkord-Überlagerungen resultiert.¹² Der gemeinsame Nenner dieser ‚Entwicklungsstapen‘ bleibt der Vorrang der durchkomponierten Klangbilder, denen die Strukturen untergeordnet sind.

Modern ist bei Jora auch die lokale Prägung seiner Musik, die die in Rumänien tief verwurzelten Vorurteile über die ‚nationale Eigentümlichkeit‘ vorwegnahm. Der Komponist verzichtete auf die idyllische Betrachtungsweise der Folklore, auf die verstaubte ‚nationale‘ Romantik und wandte sich (in seinen ersten Balletten und in einigen Liedern) einer Neubewertung der rumänischen Musiklandschaft zu. Er scheute nicht davor zurück, das Balkanische, die Bukarester Vorstadt musikalisch anzusteuern und stilistisch mit Humor, pittoresken Elementen und Ironie zu bearbeiten, was ihm mehrfach harsche Kritik einbrachte. (Das Ballett *La piață* [Auf dem Markt], 1928, auf eigenem Libretto, illustriert Joras ästhetische und musikalische Offenheit überzeugend.)

Parallel zu seinem Musikschaffen förderte Jora in mehrfacher Hinsicht das rumänische Musikleben: als Gründungsmitglied (1920) und stellvertretender Vorsitzender der Rumänischen Komponistengesellschaft (1940–1948), als Dirigent, Musikchronist und Programmleiter im Hörfunk (1928–1933). Er wirkte ebenfalls als Dozent für Harmonielehre und Komposition (von 1928 bis Ende der 1960er Jahre) und war Rektor der Königlichen Musikakademie in Bukarest (1941–1948).

Als äußerst aktiver Chronist in der Presse der Zwischenkriegszeit war Jora für seinen kritischen Geist berüchtigt, insbesondere aufgrund der Kompetenz und der Rechtschaffenheit, mit denen er den zeitgenössischen Musikbetrieb unter die Lupe nahm. Ohne jemals ein Anhänger der Atonalität oder der Zwölftonmusik zu werden, erkannte er das ‚Genie‘ Schönberg an.¹³ So

¹²Valentina Sandu-Dediu, *Rumänische Musik nach 1944*, Saarbrücken: Pfau Verlag 2006, S. 160–161.

¹³Mihail Jora im Interview mit Liviu Artemie, „Între Bach și Stravinski“ [Zwischen Bach und Strawinsky], in: *Rampa* vom 30. Juni 1926, S. 1, abgedruckt in: *Mihail Jora. Studii și documente* [Mihail Jora. Studien und Dokumente], Bd. 1, hrsg. von Ilinca Dumitrescu, București: Editura Muzicală 1995, S. 257–260.

etwa war er der einzige Bukarester, der in seiner Bibliothek ein Exemplar der Partitur von Alban Bergs Oper *Wozzeck* aufbewahrte.¹⁴

Der deutschen Musik erwies Jora in seinen Schriften stets Zuneigung. Auch eine musikalische Ehrerbietung zeugt von seiner Bewunderung für die deutsche Musik. In seinen Variationen für Klavier auf ein Thema von Schumann op. 22 (1943) greift er auf ein bei Reger zentrales Konzept zurück – mit dieser einzigartigen Geste in seinem Werk wollte Jora wahrscheinlich seinem Professor in Leipzig huldigen. Noch etwas spricht dafür: Das Werk wurde 1943 komponiert, als der 70. Geburtstag Regers begangen wurde. Im Rahmen der neun Variationen und einer Fuge bearbeitet Jora ein Thema aus dem ersten Lied, „*Seit ich ihn gesehen*“, des Schumann’schen Zyklus *Frauenliebe und -leben* (Adalbert von Chamisso) nach dem Kanon der Moderne. Die Fuge am Ende dieses Werkes – übrigens die einzige ganz ausgeführte Fuge in seinen Kompositionen nach dem Studium in Leipzig – ist ihrerseits dem Zeitgeist verschrieben: Ein Jahr zuvor hatte Paul Hindemith seinen *Ludus tonalis* veröffentlicht (1942). Die Ablehnung der ursprünglichen Romantik durch moderne, manchmal schockierende Klänge hat in den 1940er Jahren zu entsprechenden Kontroversen geführt. Jora musste – wie Reger ein halbes Jahrhundert zuvor – Kritik für die übersättigte Chromatik des musikalischen Diskurses und für die Verkomplizierung einfacher Themen einstecken.¹⁵

Sehr interessant erscheint in diesem Zusammenhang die politisch verzerrte Umdeutung dieses Werkes Ende der 1960er Jahre durch George Sbârcea, den bereits zitierten Biografen Joras. In seiner Auffassung sei op. 22 ein militantes Werk: „Die 1943 komponierten Variationen sind in aller Deutlichkeit [...] der Ausdruck eines Protestes gegen die düstere Gegenwart“,¹⁶ heißt es etwa an einer Stelle; mehr noch – der Autor bescheinigt Jora die „unterschwellige Intention [sic!], das in geistiger Umnachtung kläglich gescheiterte Genie zu evozieren, das Sinnbild einer gesamten Zivilisation, die in einer Farce gefangen steckt und unter der allumfassenden Entweihung des

¹⁴Dan Constantinescu, „Gânduri despre Mihail Jora“ [Gedanken über Mihail Jora], in: Valentina Sandu-Dediu und Dan Dediu, *Dan Constantinescu: esențe componistice* [Dan Constantinescu: kompositorische Essenzen], Ed. Inpress, S. 245.

¹⁵Ilinca Dumitrescu, „Mihail Jora. Creația pentru pian și scriitura pianistică“ [Mihail Jora. Das Klavierwerk und die pianistische Kompositionsweise], in: *Mihail Jora* (wie Anm. 13), Bd. 1, S. 179.

¹⁶Sbârcea (wie Anm. 6), S. 195.

menschlichen Geistes leidet.“¹⁷ Ironischerweise war Sbârcea in den 1940er Jahren germanophil und ein Sympathisant der Nationalsozialisten gewesen und auch der einzige Rumäne, der es 1942 schaffte, Benito Mussolini und Adolf Hitler zu interviewen.¹⁸ Nach der Verhaftung durch die Kommunisten und der späteren Rehabilitierung arrangierte sich der umstrittene Journalist, Musikwissenschaftler und Komponist¹⁹ mit dem neuen Regime und war selbst nach 1989 noch aktiv (als Publizist in der rechtsextremen Wochenzeitung *România Mare*). Seine Auslegung der besagten Variationen Joras ist ein Paradebeispiel für die Effizienz der kommunistischen ‚Umerziehung‘.

Abseits dieser verzerrten, verfälschten Auslegung widerspiegeln die Variationen op. 22 die starke Bindung Joras zur deutschen Romantik und Postromantik.

Reger und Jora als Lehrer

Auch in der Pädagogik Regers und Joras lassen sich einige gemeinsame Wesenszüge feststellen. Ein Blick in Josef Haas' Erinnerungen *Reger als Lehrer*²⁰ und in ein ähnliches Buch Dan Constantinescu²¹ über Jora ermöglicht die Skizzierung eines Lehrerprofils beider Komponisten.

Sowohl Reger als auch Jora waren der Auffassung, dass das Studium der Komposition je nach Ausgangsniveau des Studenten unterschiedlich viele Jahre braucht. Beide lehrten verwandte musikalische Disziplinen integriert (Harmonielehre, Formenlehre, Orchestration usw.), obwohl es zugleich auch Spezialkurse für diese Fächer gab.

An seinem Lehrstuhl wandte Reger Hugo Riemanns Funktionstheorie an, die er in fünf Hauptregeln zusammenfasste – eine graduelle Darstellung der einfachen bis komplexen Problematik der tonalen Harmonik, wie aus Hermann Grabners kommentierender und mit Beispielen illustrierter

¹⁷Ebd., S. 195–196.

¹⁸Horațiu Tudor, „Compozitorul care a vorbit cu Hitler“ [Der Komponist, der sich mit Hitler unterhielt] (23. April 2004), in: *Jurnalul.ro*. <http://jurnalul.ro/timp-liber/monden/compozitorul-care-a-vorbit-cu-hitler-69797.html> (16. März 2016).

¹⁹Als Komponist wirkte er unter dem Pseudonym Claude Romano.

²⁰Josef Haas, „Reger als Lehrer“, in: *Max Reger. Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler*. Heft 2: *Regers Persönlichkeit*, hrsg. von Richard Würz, München: Otto Halbreiter Musikverlag 1920–1923, S. 50–59.

²¹Constantinescu, „Mihail Jora“ (wie Anm. 8), S. 222–229.

Studie *Regers Harmonik*²² hervorgeht. Jora unterrichtete Harmonielehre ebenfalls nach der deutschen Methode, die er für die „pädagogisch sinnvollste und schnellste für einen Durchschnittschüler“²³ hielt. Es mag als Ironie erscheinen, dass Jora in seinem Unterricht auf die *Harmonielehre* (1907) von Rudolf Louis und Ludwig Thuille zurückgriff, den zwei bekanntesten Widersachern Regers.²⁴

Obwohl beide Professoren die Harmonielehre in den Mittelpunkt ihrer didaktischen Aktivität stellten, vernachlässigten sie keineswegs die Ausbildung ihrer Studenten im Kontrapunkt. Ohne seinen Schülern allzu komplizierte Regeln aufzubürden, gab Reger ihnen diverse Hausaufgaben für jeden technischen Aspekt. Fortgeschrittene Schüler hatten genug Gelegenheit, ihre Kräfte in komplexen, schwierigen polyfonischen Aufgaben zu messen wie etwa beim Komponieren von Präludien mit Tripel- oder Quadrupelkontrapunkt, von Doppelkanons auf einem *Cantus firmus* oder sogar auf einem *Ostinato*. Mit der Fuge als Aufgabe wurden sämtliche Kenntnisse auf die Probe gestellt und konsolidiert, während das achttimmige *Fugato* die ‚Endstation‘ in der kontrapunktischen Schulausbildung war. Jora seinerseits

insistierte nicht, wenn er sah, dass der Kontrapunkt seinem Schüler gleichgültig war. Wenn er aber sah, dass der Schüler eine Veranlagung für Polyphonie hat, [...] dann hielt er sich mit Aufträgen, Kanons und Fugen zu komponieren, nicht mehr zurück, und an manchen Tagen wurden die Hefte mit Hausaufgaben aus Leipzig aus der Schublade herausgeholt, was bezeugt, dass er ein begnadeter Polyphoniker war, aber diese Begabung später nicht mehr ans Licht brachte.²⁵

Das graduelle Aufbauen der Komplexität ist ein Prinzip, das beide Komponisten konsequent anwandten, wenn sie Musikgenres lehrten. Wenn er zur sinfonischen Musik gelangte, hielt Reger keine systematische Orchestrationsvorlesung, weil er überzeugt war, dass Orchestration nicht aus Büchern gelernt werden kann, sondern aus dem Studium der Partituren oder – noch besser – aus der Erfahrung als Dirigent. Er war der Meinung, dass man ‚großes Spektakel‘ auch mit wenigen Instrumenten, durch die Verwertung

²²Hermann Grabner, „Regers Harmonik“, in: *Max Reger. Eine Sammlung* (wie Anm. 20), H. 1, S. 3–48.

²³Constantinescu, „Mihail Jora“ (wie Anm. 8), S. 222–223.

²⁴Nicolas Slonimsky, *Lexicon of Musical Invective*, New York: Norton 2000, S. 139.

²⁵Constantinescu, „Mihail Jora“ (wie Anm. 8), S. 224.

der Eigenschaften eines jeden machen kann. Nach Haas war für Reger eine gelungene Orchestration

das Emporsprießen, das Blühen und Wachsen der einen Klangfarbe aus der andern [...], nicht aber das Ausdenken marktschreierischer Klangzaubereien, wo an die Stelle durchsichtigen, feingliedrigen Stimmengewebes ein buntscheckiger plumper Stimmenknäuel tritt, wo die Degradation der Einzelstimme zum Füllsel Gesetz wird.²⁶

Jora

wählte seine Themen für die Orchestrierung [...] äußerst sorgfältig aus, damit der Schüler allmählich das gesamte Orchester erfasst. Ihm gefielen volle Orchestrationen, die klangliche Effizienz mit Bequemlichkeit in der Aufführung verbanden. Die Suche nach seltenen Klangfarben, Raffinesse und Subtilitäten schienen ihn fast zu irritieren, selbst wenn sie gut waren, denn er wollte dies nur nach der perfekten Verinnerlichung solider Rezepte in Erscheinung treten sehen.²⁷

Beständiges, quantitatives Arbeiten – eine wesentliche Bedingung für qualitative Sprünge – war sowohl für die Studenten Regers als auch für jene Joras ein Muss. Bei Reger kam ‚nicht gekonnt‘ einem ‚nicht fleißig gewesen‘ gleich.²⁸ Wer bei Jora mit dem intensiven Arbeitsrhythmus nicht Schritt hielt, musste sich einen anderen Lehrer suchen.

Eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Musiker in ihrer Lehrertätigkeit ist die Beobachtung der Arbeit ihrer Studenten in allen Phasen der Entstehung und die strenge Kontrolle der Details. Die Redlichkeit im Beruf fand bei beiden Professoren einen Ausdruck in ihrer Strenge. Gleichzeitig schlossen sie mit einigen der ehemaligen Schüler eine lebenslange Freundschaft, die das formelle Lehrer-Schüler-Verhältnis auflockerte.

Sicherlich waren die Jahrzehnte, die Jora am Lehrstuhl in Rumänien verbrachte, in einen völlig anderen sozialpolitischen Kontext eingebettet als die Professur-Jahre Regers in Deutschland – von hier rühren auch die Unterschiede und die Besonderheiten in der Laufbahn der beiden her. Während der faschistischen Diktatur 1940–1941 in Rumänien sah sich Jora genötigt, seine ‚rein‘ rumänische Abstammung unter Beweis zu stellen, nachdem sein

²⁶ Haas, „Reger als Lehrer“ (wie Anm. 20), S. 57–58.

²⁷ Constantinescu, „Mihail Jora“ (wie Anm. 8), S. 226.

²⁸ Haas, „Reger als Lehrer“ (wie Anm. 20), S. 52.

Name im ominösen *Judentum und Musik, mit dem ABC jüdischer und nichtarischer Musikbessener* (1938), herausgegeben von Hans Brückner, erschienen war.²⁹ Später, in den ersten Jahren nach der Machtergreifung durch die Kommunisten, wurde Jora 1948–1953 unter dem Vorwurf der ‚feindlichen Einstellung‘ gegenüber dem Regime aus dem öffentlichen Leben entfernt. Seine spektakuläre Rehabilitierung nach 1953 verdankt er nicht so sehr einigen unwichtigen Kompromissen in seinem Schaffen (etwa dem Ballett *Wenn die Trauben reifen*, dessen Handlung in einer Kolchose spielt), sondern vielmehr den Interventionen ehemaliger, in der Zwischenzeit einflussreich gewordener Schüler bei den neuen Machthabern.³⁰ Nach seinem kraftvollen Comeback wurde Jora mit diversen nationalen Preisen geehrt, aber auch mit einem wohlverdienten Herder-Preis der Wiener Universität ausgezeichnet (1969).

1954 wurde Jora auch am Bukarester Konservatorium wieder aufgenommen. Was einige seiner Schüler jedoch enttäuschte, war seine paradoxe Inflexibilität, wenn es darum ging, die europäische Avantgarde der 1950er–70er Jahre zu verstehen und zu akzeptieren. Jora zählte ausschließlich auf seine eigenen ästhetischen Optionen und verkannte die Bedeutung, die seine damaligen Studenten der Avantgarde beimaßen: Für diese war es die einzig mögliche Geste einer politischen Fronde, die einzige Möglichkeit, sich von der ‚offiziellen‘ Musik ihrer Heimat zu distanzieren. Im Sinne seiner ästhetischen Überzeugungen unterstützte Jora auch eine ‚gemäßigte‘ Komponistenfraktion, die von der Parteilinie nicht abwich und bis gegen Ende der 1970er Jahre auch die Leitung des Rumänischen Komponisten- und Musikwissenschaftlerverbands fest im Griff hatte.³¹

Trotz aller Windungen und Wendungen in seiner Biografie und Karriere darf die Rolle Joras in der Herauskristallisierung der modernen rumänischen Kompositionsschule nicht unterschätzt werden. Constantin Silvestri schrieb ihm in einem auf den 3. Juli 1947 datierten Brief: „Lieber Maestro,

²⁹ Es ist zu vermuten, dass Jora diese Unannehmlichkeit seinem Klavierstück *Marche juive* op. 8 zu verdanken hatte, das 1925 bei Universal Edition verlegt worden und somit auch in deutschen Musikkreisen bekannt war.

³⁰ 1954 übernahm Ion Dumitrescu die Leitung des Rumänischen Komponisten- und Musikwissenschaftler-Verbands.

³¹ Vgl. den Brief Joras an Didia Saint-Georges vom 17. Dezember 1968, in: Lavinia Cooman, „Mihail Jora către Didia Saint-Georges. Un serial epistolar inedit“ [Mihail Jora an Didia Saint-Georges. Ein außergewöhnlicher Briefwechsel], abgedruckt in: *Botoșani, oraș aș muzicii europene* [Botoșani, eine europäische Musikstadt], Bd. 2, Iași: Editura Artis 2016, S. 76–96.

[...] Sie haben eine ganze Schule ins Leben gerufen, die erste rumänische Schule. Alle heutigen Komponisten sind dem Namen Jora verbunden.“³²

Ion Dumitrescu erinnerte sich seinerseits an seine Studienjahre und sprach von einer Abstammungslinie Reger, Krehl, Teichmüller – Jora: „Die wenigen Jahre, in denen ich seine Vorlesungen besuchte, vergingen schnell; doch diese Zeit reichte aus, um die Fackel weiterzutragen, die er seinerseits von Reger, von Krehl und Teichmüller übernommen hatte.“³³ Diese Reger-Jora-Filiation im Unterricht der Harmonielehre und der Komposition hatte und hat immer noch einen symbolischen, identitätsstiftenden Wert im Bukarester musikalischen Hochschulwesen. (Das gilt übrigens auch für meine Generation. Begriffen habe ich es, als Professor Nicolae Coman uns Studenten während einer seiner Vorlesungen in Harmonielehre an der Bukarester Musikuniversität nur halb im Scherz sagte, dass auch wir in gewisser Weise ‚Enkelkinder Regers‘ seien.)

Die gemeinsame, oft reflexartige Erwähnung der Namen Jora und Reger in ein und demselben Atemzug liefert auch einen Schlüssel zum Verständnis der Rezeption des deutschen Komponisten in Rumänien. Selbst wenn der Wert seines Werks niemals bezweifelt oder in anderer Weise in den Schatten gestellt worden ist, erfreute sich Reger keiner besonderen Sichtbarkeit in Rumänien. Weder die rumänische Musikwissenschaft noch das Konzertleben in Rumänien haben ihn – zumindest quantitativ – mit allzu großer Aufmerksamkeit bedacht. Wie zum Ausgleich werden seine Verdienste als Vorläufer einer bivalenten, neoklassischen und chromatischen Moderne viel öfter zur Diskussion gebracht, bei gleichzeitiger Erwähnung des Namens Mihail Jora. Von hier rührt die Rezeption Regers als eines der unbestreitbaren Vorbilder der rumänischen musikalischen Moderne her.

Übersetzung ins Deutsche: Sorin Georgescu

³²Dieser Brief ist im Band *Mihail Jora. Studii* (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 324, abgedruckt.

³³Ion Dumitrescu, „Cuvânt la ceremonia funebră a maestrului Mihail Jora“ [Ansprache bei der Beerdigungsfeier des Maestro Mihail Jora], abgedruckt in: *Mihail Jora. Studii* (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 475–476.