

Wolfgang Andreas Schultz

Tonalität bei Enescu – Aspekte ihrer Weiterentwicklung

1. Der Begriff „Tonalität“

„Tonalität“ ist ein komplexes Phänomen, in dem Skalen, Zentraltöne, Konsonanz-Dissonanz-Beziehungen, Phrasenbildung, Syntax und letztlich auch Metrum und Rhythmus zusammenwirken – und deshalb sollte der Begriff „Tonalität“ nicht auf die harmonisch-funktionelle Tonalität zwischen etwa 1600 und 1900 beschränkt bleiben. Diese ist nur eine von vielen denkbaren Erscheinungsformen von Tonalität, eine andere etwa ist Modalität, die keinen Gegensatz zur Tonalität bildet, sondern eine ihrer Möglichkeiten darstellt.

Gerade im 20. Jahrhundert gibt es zahlreiche parallele Entwicklungen und parallele Entwicklungs-Erzählungen. Tonalität in einem umfassenden Sinne wurde nicht, wie die Propagandisten der Schönberg-Schule glauben machen wollen, um 1910 von der Atonalität abgelöst, sondern hat sich parallel zur Atonalität weiter entwickelt. Damit hängt die Frage zusammen, wie Musikgeschichte erzählt wird.¹ Einen objektiven Standpunkt gibt es nicht, keinen „archimedischen Punkt“, sondern jede Art Erzählung von Geschichte basiert auf subjektiven Entscheidungen: Welche Ereignisse wähle ich aus und wie lege ich einen roten Faden zur Verbindung dieser Ereignisse, um eine sinnvolle Erzählung zu gewinnen und nicht nur eine unstrukturierte Sammlung von Fakten? Eine solche Erzählung hängt immer mit der eigenen Vorstellung von Zukunft zusammen – das ist legitim und gehört zum Menschsein dazu. Dabei ist die Erzählung entlang der Frage „Tonalität – Atonalität“ nur eine von mehreren Möglichkeiten, andere Erzählungen könnten etwa die Syntax oder die Tendenz zu innerer stilistischer Pluralität zum Ausgangspunkt nehmen.

Im Gegensatz zum „revolutionären“ Ansatz derer, die einen Bruch mit der Vergangenheit inszenieren und glauben, Tonalität im weitesten Sinne sei nicht mehr möglich, denken diejenigen, die die Tonalität weiterentwickeln, „evolutionär“ (so etwa Béla Bartók in seinen „Harvard-Lectures“).² Evolutionäres Denken bedeutet auch, dass bei einer Weiterentwicklung der Tonalität deren frühere Stufen verfügbar blei-

1 Vgl. Wolfgang-Andreas Schultz, *Abschied vom linearen Erzählen?* in: *Neue Zeitschrift für Musik* 171 (2010), S. 36.

2 Béla Bartók, *Revolution und Evolution in der Kunst*, in: *Musik-Konzepte* 22 (1981), S. 3.

ben, konkret: dass auch kadenzielle Verbindungen nicht ausgeschlossen werden, auch wenn sonst beispielsweise modale und heterophone Techniken vorherrschend sind.

Entscheidende Entwicklungen innerhalb der Tonalität kommen überhaupt nicht in den Blick, wenn man sich lediglich (wie in der Diskussion über die moderne Musik unter dem Aspekt „tonal – atonal“) auf das harmonische Material konzentriert. Unter diesem Aspekt würde etwa auch der Stilunterschied zwischen Bach und Mozart nicht verständlich, benutzen beide doch ziemlich genau dasselbe Akkordmaterial, unterscheiden sich aber deutlich in der Art der Melodik, Syntax, der Phrasenbildung, der großflächigen harmonischen Disposition, der Rhythmik und der Satzweise voneinander. Die je spezifische Art Tonalität bestimmt sich aus der Konstellation all dieser Faktoren. So sei die Analyse von Enescus Tonalität begonnen mit der Frage nach dem Verhältnis von Tonalität und Syntax anhand einiger Werke nach 1920, als eines der Beispiele für eine Weiterentwicklung von Tonalität im 20. Jahrhundert.

2. Der syntaktisch neutrale Raum

Die harmonische Tonalität in der Zeit von etwa 1600 bis 1900 bewegt sich in einem syntaktisch strukturierten tonalen Raum. D. h. die Sprache der Musik wird bestimmt von Phrasen und ihren Schlusswendungen (Halbschluss, vollkommener Ganzschluss und die verschiedensten Abstufungen von unvollkommenen Ganzschlüssen) und deren Beziehungen zu einander. Der Normalfall ist, dass eine melodische Schlusswendung (etwa 2. Stufe – 1. Stufe, oder 7. Stufe – 8. Stufe) mit einer harmonischen zusammenfällt (der Dominant-Tonika-Wendung V – I).

In diesem Sinne syntaktisch nicht strukturierte Partien sind relativ selten – man findet sie im Zusammenhang mit längeren Sequenzen und lassen die Musik über einen größeren Zeitraum fließen, ohne sie durch Schlusswendungen zu gliedern. Das ist in der Regel nur in Durchführungspartien der Fall. In der späteren Romantik werden solche Partien häufiger, auch in Kombination mit den Techniken vor allem der „inneren Erweiterung“ (besonders seit Beethoven und Schubert) und führen zu einem bisweilen nur noch selten von syntaktischen Einschnitten gegliedertem Fluss (besonders dann bei Wagner und Strauss).

Interessant ist ein Phänomen, das sozusagen an den beiden Rändern der Epoche der harmonischen Tonalität zu finden ist: die „Polysyntaktik“.³ Das bedeutet: Der harmonische Raum ist nicht einheitlich syntaktisch durch Schlusswendung gegliedert, sondern in mehreren Ebenen zugleich, etwa wenn Bach eine Arie oder ein Rezitativ mit einem Choral kombiniert und die Schlusswendung beider Ebenen nicht zusam-

3 Vgl. Wolfgang-Andreas Schultz, *Polyzentrik als Problem der Musiktheorie*, in: Reinhard Bahr (Hrsg.), *Melodie und Harmonie. Festschrift für Christoph Hohlfeld zum 80. Geburtstag*, Berlin 2002, S. 161.

menfallen.⁴ Das setzt voraus, dass melodische Schlusswendung nicht notwendig gleichzeitig mit harmonischen auftreten. Die Klassik mit ihrer sehr klar strukturierten Syntax kennt dergleichen nicht. Aber in der spätrömantischen Polyphonie bei Strauss und Mahler finden sich erneut solche Techniken. Sie finden sich gelegentlich auch in Enescus früheren Werken, wie etwa im letzten Satz der 3. *Sinfonie*.

Unabhängig von dem Phänomen „Polysyntaktik“ findet man in der späteren Romantik die Versuche, in mild dissonanter Harmonik Halb- und Ganzschlüsse fast ganz zu vermeiden und die Musik fließen zu lassen – ein schönes Beispiel ist das Lied *Mandoline* von Gabriel Fauré, Enescus Lehrer. Dieser selbst hat in seinem faszinierend-rätselhaften *Nocturne* in Des-Dur von 1907 einen Versuch in diese Richtung unternommen. Insofern ist schon der frühere Enescu ein wichtiger Pionier auf dem Entwicklungsweg vom syntaktisch strukturierten zum syntaktisch neutralen tonalen Raum. Ein Beispiel aus seinen späteren Jahren mag das belegen: der Anfang von *Vox Maris* – G-Dur, aber ohne jede Gliederung durch Halb- oder Ganzschlüsse (vgl. unten Notenbeispiel 3). „Syntaktisch neutral“ bedeutet nicht, dass es überhaupt keine Phrasenbildung gibt, sondern der Begriff bezeichnet das Fehlen einer einheitlichen syntaktischen Strukturierung des tonalen Raums. Bereits „Polysyntaktik“ setzt einen syntaktisch neutralen Raum voraus.

3. Modalität – Heterophonie – Selbstpedalisierung

Der syntaktisch neutrale tonale Raum schafft gute Voraussetzungen für die Verwendung einer Satztechnik, die durch eine Konstellation der Begriffe „Modalität“, „Heterophonie“ und „Selbstpedalisierung“ beschreibbar ist.

Von „Modalität“ kann man im Zusammenhang von Enescus Musik seit etwa 1920 sprechen, wenn über einen gewissen Zeitraum eine Skala beibehalten wird, in der Regel verbunden mit einem stabilen Zentralton, meist als liegender Bordunton. Dabei müssen keineswegs immer nur diatonische Skalen benutzt werden, wie die kirchentonale Modi, sondern es finden sich auch andere Skalentypen etwa mit übermäßiger Sekunde (wie z. B. in der 3. *Sonate* für Klavier und Violine).

„Heterophonie“ bedeutet die Gleichzeitigkeit verschiedener Varianten derselben Grundmelodie. Bei Enescu findet man verschiedene Möglichkeiten:

1. kann eine Melodie durch einen Bordunton und eine heterophone Nebenstimme begleitet werden, die bisweilen nur die Kerntöne der Melodie enthält (3. *Klaviersonate*, 1. Satz):

4 Vgl. Wolfgang-Andreas Schultz, *Zwei Zeitschichten – Polysyntaktik in Bachs Kantaten*, in: Hanns-Werner Heister und Wolfgang Hochstein (Hrsg.), *Musik zwischen Spätbarock und Wiener Klassik*, Festschrift für Gisela Vogel-Beckmann zum 65. Geburtstag, Berlin 2005, S. 19.

2. Thema (heterophone Gegenstimme)

Notenbeispiel 1: 3. Klaviersonate op. 24, 3, 1. Satz

Kommentar: die Linie der linken Hand mit den Hälsen nach oben korrespondiert etwas versetzt mit zentralen Tönen der Melodie der rechten Hand.

2. kann eine Imitation oder eine kürzere kanonische Strecke so eng folgen, dass der Eindruck einer Heterophonie entsteht (an verschiedenen Stellen im 2. Satz der 3. Klaviersonate); und
3. kann eine zweite Stimme in rhythmischer Verschiebung mitgeführt werden, wobei die beiden Versionen meist von den Tönen her, nicht aber in ihrer Rhythmik identisch, also letztlich nur ähnlich sind:

Notenbeispiel 2: 1. Klaviersonate op. 24, 1, 3. Satz

Kommentar: die Linie A–Ais–A–Fis der rechten Hand erscheint links in rhythmisch ungenauer Imitation, dabei nähern sich beide Stimmen im zweiten Takt des Beispiels so weit an, dass der Eindruck einer in sich heterophon verschobenen Stimme erweckt wird (vgl. auch Notenbeispiel 6).

Als Beispiel eines heterophon strukturierten Orchestersatzes sei hier der Anfang von *Vox Maris* zitiert:

Notenbeispiel 3: *Vox Maris*, Anfang (Particell)

Kommentar: Violine 1 und erste Hälfte der Celli heterophon; im 5. und 6. Takt erscheint das Intervall D–B in VI. 1, VI. 2 und den Bässen heterophon verschoben.

Im weiteren Verlauf des Werkes finden sich heterophon strukturierte Schichten als Teil eines komplexen Orchestersatzes, etwa in der Art, dass zwei Stimmen heterophon aufgefächert werden, oder dass eine heterophone Stimme mit einer nicht-heterophonen Schicht kombiniert wird.

Die unter 2. und 3. genannten Techniken sind folgenreich für die Syntax der Musik, weil jetzt die Phrasenenden gegeneinander verschoben auftreten – insofern setzen sie in der Tat den syntaktisch neutralen tonalen Raum voraus.

„Selbstopedalisierung“ sei vorgeschlagen als Begriff für die Technik, eine Melodie einen eigenen harmonischen Raum erschaffen zu lassen dadurch, dass einzelne Töne liegen bleiben und gleichsam Harmonien bilden (2. *Cellosonate*, 1. Satz, Anfang):

à PABLO CASALS

2^{DE} SONATE

POUR PIANO ET VIOLONCELLE

(UT MAJEUR)

Georges ENESCO
Op.26 N°2

Notenbeispiel 4: 2. *Cellosonate*, op. 26, 2, 1. Satz

Kommentar: nicht alle, aber zentrale Töne des Themas im Cello werden vom Klavier angeschlagen und klingen gelassen (G, C im ersten, F, D im zweiten, und F, C und H im dritten Takt des Beispiels).

Tonalität bei Enescu – Aspekte ihrer Weiterentwicklung

Dabei werden aber klare harmonische Konstellationen wie reine Dreiklänge oder Dominantseptakkorde, die harmonisch miteinander in Beziehung treten könnten, vermieden zugunsten einer meist mild dissonanten Diatonik („Pandiatonik“). „Pedalisierung“ ist ein Begriff, der vom Klavier auf die Orchestertechnik übertragen wurde und dort das Hinzufügen von ausgehaltenen Harmonien als Hintergrund des thematischen Geschehens meint (in der Frühklassik durch 2 Oboen und 2 Hörner), sozusagen von außen hinzutretend. „Selbstpedalisierung“ meint demgegenüber die Erzeugung der Harmonik durch die Melodie selber.

Eine solche Harmonik nimmt Abschied vom Harmoniewechsel: es gibt nicht mehr den Schritt von einer klar definierten Harmonie zur nächsten, sondern ein Ineinandergleiten der Klänge, ein stetiger Wechsel, ohne dass ein Klang wichtiger oder zentraler wäre als ein anderer. Man könnte das als einen Weg von der „schreitenden“ zur „gleitenden“ Harmonik beschreiben.

Oft findet man bei Enescu die Kombination dieser drei beschriebenen Techniken. Im Sinne eines evolutionären Denkens können sie sich mit traditionelleren satztechnischen Modellen verbinden, doch der für Enescu neue und spezifische Satzstil ergibt sich aus der Verbindung von Heterophonie und Selbstpedalisierung. Heterophonie allein würde nur zwei, allenfalls drei lineare Verläufe hervorbringen, erst in Verbindung mit der Selbstpedalisierung ergibt sich so etwas wie ein harmonischer Raum:

The image shows a musical score for the second movement of the third sonata, op. 24,3, by George Enescu. It features two staves with a complex texture of overlapping lines. The score includes various dynamic markings such as *mp*, *dim.*, *p*, and *languido*. Performance instructions include *tranz.*, *senza rigore*, and *- a tempo (♩=63)*. The word *Herreicht* is written at the bottom right of the score.

Notenbeispiel 5: 3. Klaviersonate op. 24,3, 2. Satz

Kommentar: Eis (mit den Vorschlägen) erscheint kurz nacheinander in der rechten und der linken Hand, ebenso die folgenden Töne Cis–Dis–Fis–H, zusätzlich werden aber immer auch einzelne Töne liegen gelassen, und so entsteht ein harmonischer Raum.

The image displays a musical score for a vocal quartet and piano accompaniment. It is divided into three systems. The first system features a vocal line with lyrics in Italian and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The score includes various dynamics (mp, mf, f, p, cresc., decresc., sord.), tempo markings (a tempo, tranqu., a tempo), and performance instructions (c.a., sopra).

Notenbeispiel 6: 2. Klavierquartett op. 30, 1. Satz

Kommentar: Man vergleiche im ersten Takt des Beispiels die Viola mit der Baßlinie; die rechte Hand des Klaviers spielt den Ton c zusammen mit der linken Hand, h–H zusammen mit der Viola und im zweiten Takt d'–d versetzt zur Viola.

4. Harte und weiche Identität

Die Begriffe „harte“ und „weiche“ Identität beschreiben das Feld zwischen absoluter Identität und Ähnlichkeit, relativer Identität. Als notwendige Ergänzung zum Verständnis von Enescus spätem Stil soll diese Frage angesprochen werden im Hinblick auf verschiedene Ebenen:

Auf der Ebene der Motive stellt sich die Frage so: Sollen überhaupt „identische“, wiedererkennbar Einheiten benutzt werden? Wenn ja, wie präzise muss die Identität sein? Da gibt es ein Extrem: Alle Motive erscheinen in immer genau derselben Intervallgröße und immer in derselben rhythmischen Gestalt. Die Gefahr ist eine gewisse Rigidität und Starre (wie bisweilen in den letzten Sonaten von Scriabin),

die Chancen liegen in den Kräften, die dadurch freigesetzt werden, dass das Beibehalten von Intervallstruktur und Rhythmus zu unerwarteten und neuen satztechnischen Lösungen und Ideen zwingt. Das andere Extrem ist eine nur noch vage Ähnlichkeit. Das lauert die Gefahr der Konturenlosigkeit, aber die Chancen sind Flexibilität und Fluss, weil sich die Einzelheiten weniger deutlich von ihrer Umgebung isolieren. Enescu hat mit beiden Möglichkeiten Erfahrungen gesammelt: Eine für ihn erstaunlich harte Identität findet sich in dem nachgelassenen, unvollendeten C-Dur-*Streichquartett* von 1906, später neigte er sehr eindeutig zu einer weichen Identität.⁵ Dabei finden sich neben vielem, was im Fluss der Motiv-Verwandlungen nur ähnlich ist, doch immer eine Reihe härterer Identitätskerne, die dann auch einen formalen Ablauf strukturieren können, wie z. B. die Folge C–D–C–A im 2. *Klavierquartett*, 1. Satz:

The image shows a musical score for the first movement of the second piano quartet by Enescu. The score is in C major and 3/4 time. It features a complex texture with overlapping lines and dynamic markings such as 'pp s.u.', 'poco', and 'p'. A box labeled '1' highlights a specific measure in the piano part. The score includes various performance instructions like 'senza rigore' and 'a tempo'.

Notenbeispiel 7: 2. *Klavierquartett* op. 31, 1. Satz

Kommentar: im Klavier, zweites und drittes Viertel im ersten Takt des Beispiels.

In dieser Hinsicht sind Enescus Werke allerdings sehr unterschiedlich, man vergleiche den 1. Satz der 3. *Klaviersonate* mit ihrem klar gezeichneten, fast periodischen Thema mit dem 2. *Klavierquartett* mit seiner stark verflüssigten Textur.

Auf der Ebene der Harmonik funktioniert die „gleitende“ Harmonik besser mit Klängen, die relativ wenig eindeutig sind, also bei einer relativ „weichen“ Identität. Deshalb enthalten fast alle Akkorde Zusatztöne, die ihre Identität verschleiern, diatonische Zusatztöne wie die Sekunde im Durakkord bis hin zu schwer bestimmbareren,

5 Vgl. Alain Cophignon, *Georges Enesco*, Paris 2006.

vieldeutigen diatonischen Klängen, oder chromatische Zusätze, je nach Kontext. Interessante Situationen ergeben sich durch verschleierte kadenzharmonische Elemente, wie die Verbindung von übermäßigen Quintsextakkord der Doppeldominante zur Dominante von g-Moll in der 2. *Cellosonate* im Kontext einer gleitenden Harmonik:

The image shows a musical score for the first movement of the 2nd Cello Sonata by Enescu. It consists of two staves: the upper staff for the Violin and the lower staff for the Piano. The key signature is G minor (one flat). The time signature is 4/4. The score includes various performance markings such as *appoggiato*, *f*, *dim.*, *senza rigore*, *A tempo* (♩ = 120), *pp s.v. parlante*, *2*, *molte sfz*, *p*, *pp s.v.*, and *[sopra]*. Handwritten annotations in black ink include 'g-Moll', 'Vorhalt vor g', and 'D7' with a '9' above it, pointing to specific chords in the piano part. A circled '2' is also present in the piano part.

Notenbeispiel 8: 2. *Cellosonate*, 1. Satz

Kommentar: Am Ende des 1. Taktes erscheint das *fis'* von D-Dur im Cello früher als in der linken Hand des Klaviers, wo noch Töne der alterierten Doppeldominante nachklingen.

Ähnliches geschieht beim plagalen Schluss über die Mollsubdominante in E-Dur am Ende des 2. Satzes des 2. *Klavierquartetts*:

Tonalität bei Enescu – Aspekte ihrer Weiterentwicklung

senza rigore ————— rallentando ————— al —————

molto f pes. sost. molto ten.

mp p mp molto

mf espress. c.s. 2 molto

senza rigore ————— rallentando ————— al ————— mp molto

f pes. sost.

molto lento (♩=40) rall. ————— lunga

p dolciss. bp f mp p pp ppq enleva la soud. ppp

c.s. 1 cant nostalgica c.s. 2 p f mp p pp para enleva la soud. ppp

molto lento (♩=40) rall. ————— lunga

bp dolciss. mp sospirando bp p mp ppp para enleva la soud. ppp

pp dolciss. (sopra) ppp

Notenbeispiel 9: 2. Klavierquartett op. 30, 2. Satz, Schluss

Kommentar: Im 2. Takt erklingen C (Cello und Klavier) und, zeitversetzt, A (Violine und Klavier, später im Cello) als Bestandteil der Moll-Subdominante zugleich mit dem gis der Tonika.⁶

In der Rhythmik und Metrik kann eine klare Präsenz des Metrums Eindeutigkeiten schaffen, gleichsam eine „harte Identität“. Enescu dagegen setzt neue Harmonien gern auf unbetonte Zählzeiten und verschleiert dadurch das Metrum; genauso geht er vor beim Einsatz des gis auf leichter Zeit, das den Übergang zur Durchführung im 1. Satz des 2. Klavierquintetts markiert:

⁶ Zu Beginn der zweiten Akkolade fehlt in dieser Partiturausgabe der Bass-Schlüssel im Cello (vor dem Intervall h'/fis).

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of three systems of staves. The first system shows the beginning of a section marked 'calando' and 'a tempo I (♩ = ♩ = 72)'. The second system continues this section, with a box containing the number '9' indicating a specific measure. The third system shows a transition to a section marked 'a tempo I' and 'a tempo I (♩ = ♩ = 72)'. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, ppp, pp), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'cresc.' and 'pochiss.'. The key signature is two sharps (D major or F# minor).

Notenbeispiel 10: 2. Klavierquartett, 1. Satz, Übergang zur Durchführung

Kommentar: Man beachte auch die heterophone Struktur ab dem 5. Takt des Beispiels im Klavier, später unter Einbeziehung des Cellos.

Insgesamt ist Enescus Rhythmik von großer Flexibilität, ein parlando-rubato. Auch die Formteile fließen oft ineinander, so dass eine klare Abgrenzung („harte“ Identität der Formteile) nur schwer möglich ist. Besonders der Repriseninsatz wird oft verschleiert, so dass durchaus ein Dissens möglich wäre, wo denn die Reprise beginnt bzw. welche formale Bedeutung ein derart verschleierter Einsatz noch haben könnte. Als Beispiel sei der Repriseninsatz des 1. Satzes des 2. *Klavierquartetts* zitiert: Der thematische Kern (C–D–C–A) tritt hier in der linken Hand des Klaviers deutlich hervor, aber die Tonart stimmt noch nicht (C-Dur statt d-Moll):

Thema-Kern

Notenbeispiel 11: 2. Klavierquartett, 1. Satz, „Reprise“

Im weiteren Verlauf gibt es dennoch so viele Ähnlichkeiten mit der Exposition, dass hier mit guten Gründen der Beginn der Reprise unterstellt werden kann.

Insgesamt bevorzugt Enescu, in den einzelnen Werken unterschiedlich ausgeprägt, eine „weichere“ Identität auf den verschiedenen Ebenen. Das führt zu dem wunderbar schwebenden und fließenden Charakter seiner Musik, aber auch zu einem Mangel an Plakativität, die es dem Hörer nicht immer leicht macht.

5. Entwicklungspotenzial

Die hier vorgetragenen Überlegungen stellen etwas einseitig bestimmte Aspekte der Musik Enescus in den Vordergrund aus dem Interesse heraus, das Potenzial an Entwicklungsmöglichkeiten freizulegen. Das lässt sich in zwei Punkten konkretisieren:

In der Verwendung eines syntaktisch neutralen tonalen Raums kann sich diese Art Tonalität der atonalen Musik nähern, deren musikalischer Raum naturgemäß nicht syntaktisch gegliedert ist. Im günstigsten Fall tritt ein Raum in Erscheinung, der tonale und atonale Optionen gleichermaßen enthält. Die Möglichkeit dazu wird sichtbar etwa in György Ligetis Orchesterwerk *Melodien*, wo gleitende Harmonien, eine weiche Identität der Motive und etwa die Entwicklung von einem einzelnen Ton aus eine Nähe zu Enescu ahnen lassen (vgl. Notenbeispiel 10). Eine Tonalität, die nicht mehr an die syntaktischen Gegebenheiten der harmonischen Tonalität (etwa 1600–1900) gebunden ist, vermag sich viel freier in einem Raum bewegen, in dem sich dissonante (gleichsam „atonale“) und konsonante (gleichsam „tonale“) Klänge begegnen und verbinden.

In der Art, Modalität neu zu denken, liegen große Chancen für Komponisten aus monophonen/einstimmigen Musikkulturen, einen eigenen Weg zu einer quasi-harmonischen und quasi-mehrstimmigen Satztechnik zu finden durch Verzweigung

einer einzigen Linie mit den Mittel von Heterophonie und Selbstpedalisierung. Mit Hilfe dieser Brücke könnte der unüberwindbar scheinende Gegensatz zwischen einstimmig-modalen Musikkulturen und der mehrstimmig-harmonischen abendländischen Musik überwunden werden. In diesem Sinne könnte die Musik von Enescu für die Zukunft von Bedeutung sein.