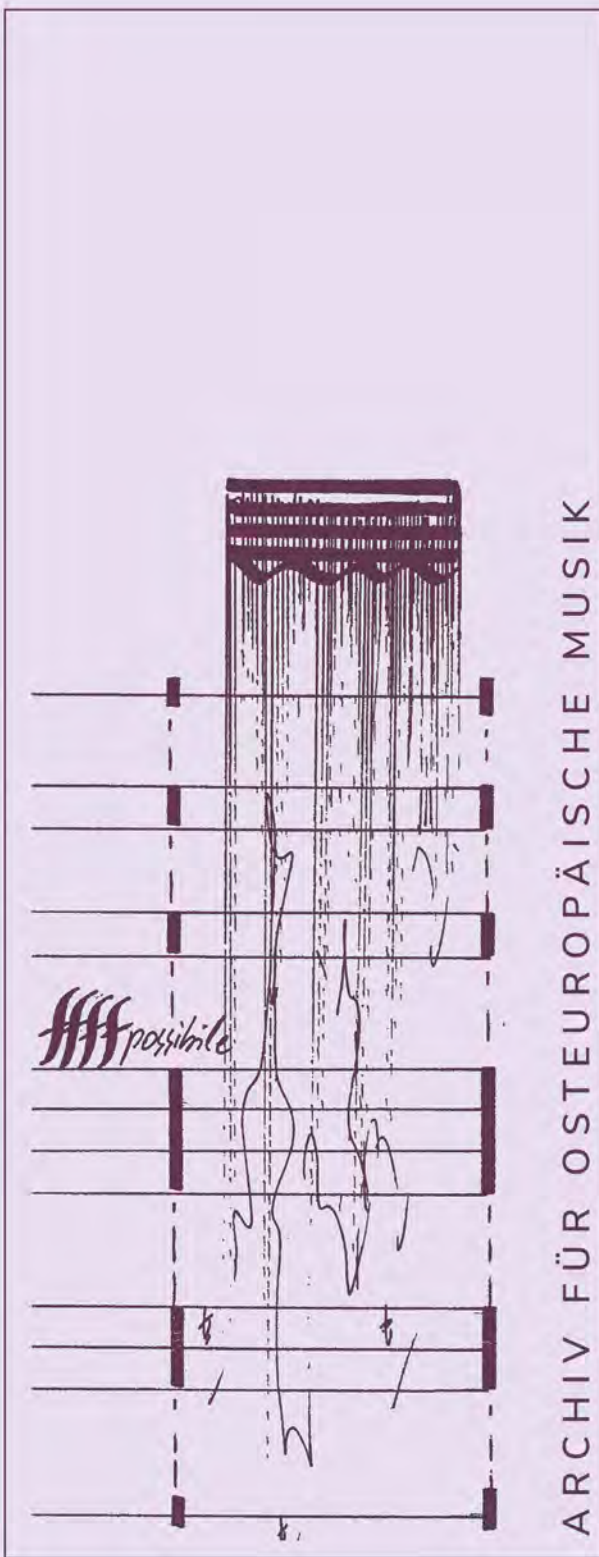




ARCHIV FÜR OSTEUROPÄISCHE MUSIK
QUELLEN UND FORSCHUNGEN BAND 8

Komponistinnen aus Rumänien

herausgegeben von
Violeta Dinescu
Michael Heinemann
Roberto Reale

Archiv für osteuropäische Musik Quellen und Forschungen

Herausgegeben von Violeta Dinescu
und Michael Heinemann

Band 8

Die Schriftenreihe

„Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen“

Im Jahre 2006 gründete Violeta Dinescu mit einem Symposium, das dem Schaffen George Enescus gewidmet war, die Reihe *ZwischenZeiten / ShiftingTimes*. Weitere Symposien rückten Leben und Werk von Ștefan Niculescu, Pascal Bentoiu, Sigismund Toduță, Paul Constantinescu und Myriam Marbe ins Zentrum, um am Beispiel rumänischer Komponistinnen und Komponisten Relevanz und Bedeutung osteuropäischer Musik zu diskutieren: durch exemplarische Analysen und die Vorstellung von ästhetischen (Programm-)Schriften, durch die Dokumentation von Leben und Schaffen in Werkverzeichnissen, Diskografien und Hinweisen zu weiterführender Literatur.

Diesen Publikationen werden Forschungen aus dem Archiv für osteuropäische Musik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg an die Seite gestellt, das 1996 von Violeta Dinescu gegründet, von den zuständigen Referenten der Bibliothek systematisch betreut und erweitert wird.

Dieses Archiv sammelt Musik und Musikschriften aus dem gesamten Osten Europas, doch auch Tonträger, Bücher, Zeitschriften, elektronische Medien, und stellt mit Konzertprogrammen und weiteren Dokumenten umfangreiches Material zur wissenschaftlichen Auswertung bereit. Der Präsenzbestand des Archivs (zzt. etwa 5.000 Medien) ist über den Online-Katalog der Oldenburger Universitätsbibliothek zu recherchieren und damit auch im Gemeinsamen Bibliotheksverbund (GBV) nachgewiesen.

Ein besonderer Schwerpunkt des Archivs liegt in der Sammlung rumänischer Musik. Die Bestände umfassen das gesamte publizierte Werk George Enescus (1881–1955) in Partituren und Tonträgern sowie annähernd vollständig die Werke von Anatol Vieru (1926–1998), Pascal Bentoiu (1927–2016), Ștefan Niculescu (1927–2008), Tiberiu Olah (1928–2002), Myriam Marbe (1931–1997) und Aurel Stroe (1932–2008). Publikationen rumänischer Musikwissenschaftler vom 19. Jahrhundert an runden die Sammlungen des Oldenburger Archivs ab.

Ein Schwerpunkt der Forschung ist die Beschäftigung mit den Überlieferungen der traditionellen Musik. Osteuropa hat eine der ältesten und reichsten Volksmusiktraditionen der Welt. Lieder und Musizierpraxis legten die Grundlage für ein Musikleben, das mündlich überliefert wurde, durch fahrende Musiker eine große Verbreitung fand und oftmals lokale Eigentraditionen unabhängig von politischen Grenzen ausbildete. Inwieweit hier Einflüsse aus asiatischer Musik wirksam wurden, bleibt ebenso zu untersuchen wie die Auswirkungen dieser Klänge auch auf die Kunstmusik Süd- und Westeuropas.

Einen weiteren Akzent bildet die religiöse Musik. Die Liturgien der lateinischen Kirche und der Orthodoxie in Bulgarien, Georgien, Griechenland, Rumänien, Russland, Serbien und der Ukraine haben im Lauf vieler Jahrhunderte große Musikschatze hervorgebracht; auch die nichtliturgische Kirchenmusik hat in Osteuropa eine lange Tradition. Hinzu kommt der Einfluss der byzantinischen Kultur, deren Relevanz für die Entwicklung der europäischen Musik kaum ansatzweise untersucht wurde.

Schließlich sei die Bedeutung der Konzertmusik erwähnt. In vielen Ländern Osteuropas fällt der Beginn einer ausgeprägten Musikgeschichte mit der Konstitution von Nationalstaaten zusammen. Der Einfluss der k. u. k.-Monarchie, das Verhältnis zur westlichen Kunst- und zur eigenen Volksmusik und die defilierenden Herrschaftsstrukturen sind maßgebliche Faktoren, die die Geschichte der Konzertmusik auf sehr unterschiedliche Weise bis in die Gegenwart prägen.

Neben Sammelbänden und Monografien werden in dieser Schriftenreihe auch Übersetzungen zentraler Texte vorgelegt, um Forscherinnen und Forschern Materialien zur Erschließung dieser Musik anzubieten. Standardliteratur zur Musik bedeutender Komponistinnen und Komponisten, zur traditionellen Volksmusik Osteuropas und zu traditionellen Instrumenten oder zur byzantinischen Musik kann so einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich werden – und Beiträge zu aktuellen Diskursen der Musik- und Kulturwissenschaften bieten: Aus welchen kulturhistorischen Kontexten heraus können Werke osteuropäischer Komponistinnen und Komponisten erschlossen werden? Mit welchem musiktheoretischen Vokabular wird eine angemessene Analysesprache möglich? Welche Bedeutung und welchen Einfluss hatte das Studium europäischer Konzertmusik für rumänische Komponistinnen und Komponisten gehabt? Welche Aspekte einzelner Musikwerke erlauben einem Publikum, das mit osteuropäischen Traditionen wenig vertraut ist, neue Hörerfahrungen? Wie kann eine adäquate Rezeption gelingen?

Die Schriftenreihe, die dem Austausch dienen will, lädt alle zur Mitarbeit ein, die sich – auch mit eigenen Forschungen und Fragestellungen – den oft wenig bekannten Traditionen und Werken osteuropäischer Musik zuwenden möchten. Das Oldenburger Archiv und die Schriftenreihe bieten sich als Ankerplätze an.

Violeta Dinescu und Michael Heinemann

Violeta Dinescu
Michael Heinemann
Roberto Reale
(Hrsg.)

Komponistinnen aus Rumänien

UOLP

Oldenburg, 2025

University of Oldenburg Press

Postfach 5641

26046 Oldenburg

E-Mail: uolp@uni-oldenburg.de

Internet: www.uol.de/bis/uolp

Satz / Layout: BIS-Druckzentrum (Dörte Sellmann)

Umschlag: Renate Volkmann

ISBN 978-3-8142-2420-6

Inhalt

Vorwort 13

01 Allgemeine Schriften

Petruța-Maria Maniut-Coroiu

Die Zeitdimension des musikalischen Diskurses in den Werken der Komponistinnen aus Rumänien im 20. und 21. Jahrhundert 16

Constanța Cristescu

Traditionelle Quellen aus der Region Bucovina als kompositorische Inspiration 29

Constanța Cristescu

Stilistische Merkmale des traditionellen rumänischen Gesangs byzantinischer Tradition aus Ardeal (Siebenbürgen) 33

Corneliu Dan Georgescu

Multimediale Aspekte und Fragen nach dem Sinn in der rumänischen zeitgenössischen Musik am Beispiel der Komponistinnen Maia Ciobanu und Irinel Anghel 65

Adalbert Grote

Den Urgrund komponieren
Gestaltungsmöglichkeiten archetypischer Ausdrucksmomente bei Myriam Marbe, Doina Rotaru und Mihaela Vosganian 70

Laura Manolache

Eine aus der kompositorischen Praxis erworbene Erfahrung über das Verhältnis Intention – Notation – klangliche Wiedergabe 108

Christel Nies

Komponistinnen und ihr Werk – Spurensuche in Europa 119

Dana Cristina Probst

Der Klang Brâncuși – Präsentation des Projektes 127

Adalbert Grote

Fit für die Zukunft? Die sozio-kulturelle Situation rumänischer Komponistinnen vor und nach 1989 155

02 Komponistinnen im Gespräch mit Ion Bogdan Ștefanescu

Irinel Anghel

Eine „one woman show“ der rumänischen Musik 170

Carmen Petra-Basacopol

Die Harmonie der Geständnisse 180

Carmen Maria Cârnei

Zwischen Orpheus und Giacometti 187

Maia Ciobanu

Der Weg zur Mitte 196

Violeta Dinescu

Über *Tabu* ohne Tabus 202

Laura Manolache

Auf dem Weg zur Selbst-Vervollkommnung 209

Irina Odăgescu-Țuțuianu

Ein Leben für die Musik 214

Diana Rotaru

An der Schnittstelle zwischen Licht und Farbe 229

Doina Rotaru

Und Doina wurde zur Doina 238

Cornelia Tăutu

Musik, du meine Liebe! 250

Mihaela Vosganian

Regie und Magie der Klänge 271

03 Komponistinnen aus Rumänien – Porträts

Liana Alexandra	280	Laura Ana Manzat	352
Irinel Anghel	284	Anamaria Meza	356
Elena Apostol	288	Irina Odăgescu-Țuțuianu	360
Ana-Maria Avram	292	Carmen Petra-Basacopol	364
Maya Badian	296	Mariana Popescu	368
Carmen Maria Cârnecki	300	Rucsandra Popescu	372
Iulia Cibișescu-Duran	304	Dana Cristina Probst	376
Maia Ciobanu	308	Diana Rotaru	380
Dora Cojocaru	312	Doina Rotaru	384
Carmen Daniela	316	Alina-Maria Rötzer	388
Diana Dembinski-Vodă	320	Diana Iulia Simon	392
Violeta Dinescu	324	Ana Szilágyi	396
Felicia Donceanu	328	Cornelia Tăutu	400
Adina Dumitrescu	332	Livia Teodorescu-Ciocănea	404
Ana Iulia Giurgiu-Bondue	336	Sabina Ulubeanu	408
Irina Hasnaș	340	Marina Vlad	412
Hilda Jerea	344	Mihaela Vosganian	416
Laura Manolache	348		

04 Analysen ausgewählter Komponistinnen

Michael Heinemann

Klang-Geschichte

Zu *Jocus secundus* von Myriam Marbe 422

Liliana-Isabela Apostu

Vol au-dessus des cordes

Le *Trio Violinissimo* de Dora Cojocaru 427

Sanda Maistorovici

Das religiöse Schaffen der Komponistin Carmen Petra Basacopol 439

Ruxandra Mirea

Tradition und Postmoderne in zwei spektralen Werken von Ana Szilágyi 458

Ruxandra Mirea

Reflections on the Life and Work of Liana Alexandra 469

Michael Heinemann

Die Entdeckung der Leichtigkeit

Zu Violeta Dinescus *Das Unsichtbare* (aus: *Klavierheft II*) 475

Adalbert Grote

Durch Klang zum Licht

Dana Probst, *Lumină lină* [*Sanftes Licht*] für Querflöte, Klarinette und Violoncello (1989) 481

Michael Heinemann

Fragmentierte Emotionen

Zu Felicia Donceanus *Ponti Euxini Clepsydra* 495

Martin Kowalewski

Eine Betrachtung zu *Ponti Euxini Clepsidra* von Felicia Donceanu 500

Michael Heinemann

Sorels Schicksal

Zum Prolog von Livia Teodorescu-Ciocăneas Ballett *Le rouge et le noir* 523

Fred Popovici

Maya Badian: Komponieren für Soloinstrumente 528

Karoline Schulz

Archetypen und Symbole – die Flötenmusik Doina Rotarus 535

Volker Timmermann

„Ways of expressing myself“

Die rumänische Komponistin Irinel Anghel 542

Ana Szilágyi

Irina Odăgescu-Țuțuianu

Cântarea pătimirii noastre und *Incantații* für Chor – der Ison als mehrstimmige Klanggestalt 549

Ana Szilágyi

Kompositorische Verfahren am Beispiel zweier Chorwerke

von Irina Odăgescu-Țuțuianu – *Oglindire* und *Rugul pâinii* 563

Roberto Reale

Das Verhältnis „Gott – Mensch“ in Irina Odăgescus *Tatăl nostru* 576

Ruxandra Arzoiu

Laura Manolache und *Das zeitliche Gleichgewicht* 599

Michael Heinemann

Ton-Akte

Geräusche und Geschichten in Laura Manolaches *Icoane* 605

Thorsten Gubatz

Peisaj II [Landschaft II] –

Schwanengesang der Komponistin Marina Vlad 610

Carmen Popa

Maia Ciobanu: Drei Instrumentalkonzerte –
eine vergleichende Betrachtung 615

Vorwort

In Rumänien ist es anders. Wie viele Komponistinnen in der Gegenwart aktiv sind, erhellt aus Konzertprogrammen unmittelbar. Musik von Frauen muss nicht erst „sichtbar“ gemacht werden. Sie bedarf keiner expliziten Fürsprache, sie braucht keine Schutzräume. Die Zeiten, in denen ein ästhetischer Diskurs auch eine Funktion des Geschlechts der Handelnden wäre, sind in Rumänien vorbei.

Das hat Gründe.

Dass Frauen die Teilhabe an allen Lebensbereichen in sozialistischen Ländern leichter möglich war, ist gewiss eine nicht zu unterschätzende Voraussetzung auch für eine paritätische Partizipation in Kunst und Wissenschaft.

Doch das ist allenfalls eine hinreichende Bedingung.

Viel wichtiger dürfte sein, dass die Parameter eines ästhetischen Leitdiskurses in Rumänien größere Deutungsperspektiven eröffneten als in anderen Ländern, wo der Diskurs enger (und strenger) geführt wurde, limitiert auf Fragen von Material, Technik und Handwerk: Begriffe, die zum Raisonnement einladen, weniger aber zu Spontaneität ermutigen. Und der Körper, der Musik macht und erlebt, gerät dann zur nachgeordneten Instanz.

Doch auch der Bezug zu Tradition und Geschichte ist in Rumänien unbefangener. Es fällt nicht schwer, sich in Bezug zur Historie zu setzen, zu Formen autochthonen Musizierens in Ritus, Liturgie und Geselligkeit. Ethos und Rhythmus, Modi und Metren sind Bausteine, die schlicht adaptiert werden können, die jedoch auch vielfältige Entwicklungen zulassen.

Mehr noch bieten Mythen und Archetypen Orientierung. Vorbegrifflich, unbegrifflich, ermöglicht Musik, sie erfahrbar zu machen. Jenseits von Rationalität, doch nicht der Vernunft. Diese Erfahrungswelten zu erkunden und ihrer Vielfalt Ausdruck zu verleihen, ist eine Aufgabe von Kunst, die eine Verbindung zu Natur, Erde und Kosmos herzustellen sich nicht scheut.

Vielleicht sind Komponistinnen hier mutiger als ihre Kollegen, die oft glauben, Rechenschaft über ihr Vorgehen abzugeben zu müssen. Absurd zu unterstellen, dass künstlerisches Handeln von Frauen der Reflexion entbehrte oder theoretischer Fundierung nicht zugänglich sei. Doch mag es ihnen leichter fallen, Dinge zu tun, von denen wir noch nicht wissen, was sie sind, und auf ein unmittelbares Verstehen zu zielen als auf ein Erklären, für das die Begriffe erst noch zu finden wären.

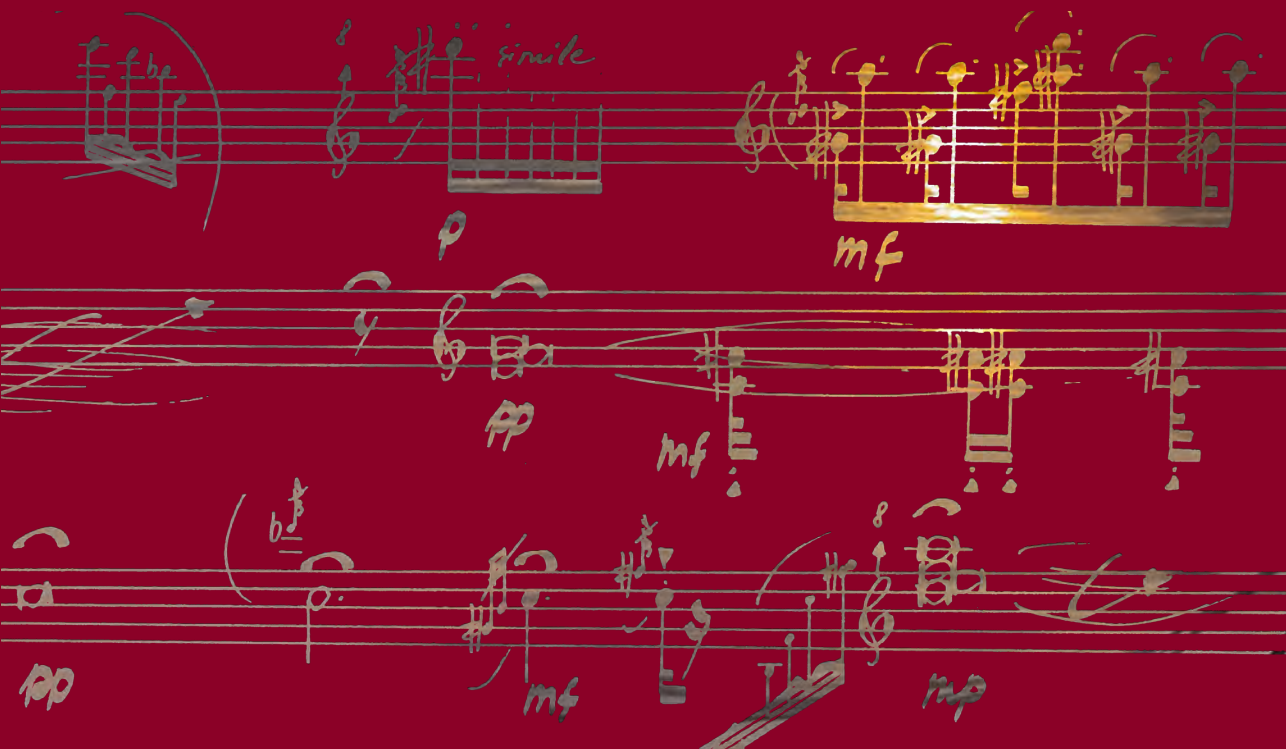
Von all dem will das vorliegende Buch erzählen. Es will berichten über ein kaum zu übersehendes Spektrum musikalischer Ausdrucksformen und -mittel, von Kunst, die nicht nur gehört werden will (oder als Text gelesen), sondern erlebt werden muss, um des Potentials gewahr zu werden, das ihr innewohnt, „anderes“ zu vermitteln. Auch unabhängig von Traditionen und kulturellen Kontexten, in denen sie verankert ist.

*

Bei der Arbeit an diesem Buch konnten wir auf vielfältige Unterstützung rechnen. Zu danken ist zunächst und vor allem den Komponistinnen, die sich mit ihren Werken vorstellen. Zu danken ist auch den Kollegen, die versuchen, sich den künstlerischen Phänomenen und ihren Voraussetzungen sprachlich zu nähern. Und zu danken ist allen, die den langen Prozess der Entstehung dieses Buches konstruktiv begleitet haben: Dörte Sellmann, Renate Volkmann, Maria Herlo, Monika Jäger, Adalbert Grote, Thorsten Gubatz und Jurkea Morgenstern. Unser Dank gilt auch dem Hanse-Wissenschaftskolleg Delmenhorst, in dem von 2010–2019 die *ZwischenZeiten*-Symposien stattgefunden haben. Dort fand unter dem Titel *Musik und Kreativität heute. Myriam Marbe und die rumänischen Komponistinnen im europäischen Kontext des 20. und 21. Jahrhunderts* auch das 5. *ZwischenZeiten*-Symposium statt, bei dem die Idee zum hier vorliegenden Band geboren wurde.

01

Allgemeine Schriften



Die Zeitdimension des musikalischen Diskurses in den Werken der Komponistinnen aus Rumänien im 20. und 21. Jahrhundert

Die Zeitlichkeit prägt die Musikkunst auf eine grundlegende Art und bietet ihr sogar den Erscheinungsrahmen und die Materialisierungsbezüge: Jenseits der mittels einer Uhr messbaren Sekunden setzt die Kunst eine innerliche Zeitlichkeit voraus, die nichts Anderes berücksichtigt, so wie eine Liebe, die nichts mehr zu verlieren hat. Die großen Meisterwerke der Kunstgeschichte sind eben dadurch für uns aktuell, weil wir in ihnen jene Werte wiederfinden, die unser Dasein axiologisch speisen, da ihre Botschaft in einer künstlerischen Wirklichkeit jenseits der Uhren zeitlich integriert ist – eine Zeitlichkeit, welche diese Botschaft von Jahrtausend zu Jahrtausend, von Augenblick zu Augenblick weitersendet: Aufgrund dieser tiefen und fortwährenden Aktualität erfreuen sich die genialen Schöpfungen stets immer neuer Lesungen der ursprünglichen Botschaft des Autors, jedoch in modernen Schlüsseln.

Wir untersuchen die zwei philosophischen Auffassungen über die Zeit: die wissenschaftliche (sachliche) Zeit und die künstlerische Zeit (subjektiv, die Zeit des Kunstwerks). Die Koexistenz beider Auffassungen bildet gerade den Inhalt des *coincidentia oppositorum*-Grundsatzes, der ein Nebeneinanderstellen der flüchtigen Zeit der Geschichte und der ewigen Zeit des Mythos innerhalb der Wirklichkeit ermöglicht.

1. Der Intellekt arbeitet mit der **wissenschaftlichen Zeit**, der ersten Bedeutung der Zeit, wobei der Verstand alles in deutlichen Einheiten, Sequenzen und Zuständen begreift und organisiert und der Wirklichkeit eine geordnete Erscheinung verleiht – welche sie eigentlich nicht besitzt. Der historische Mensch lebt sein Leben aufgrund der Linearität von Zeit und Tatsachen: für ihn ist jeglicher Bruch im Zeitfluss unfassbar. Der Künstler hingegen hat seine eigene innerliche Zeitabwicklung, in welcher er auch seine Werke entwirft. „Paradox und wie eine Ironie des Schicksals, historische Zeitbestimmungen können nicht einmal dann vermieden werden, wenn wir über Nichtzeitlichkeit und Mythos sprechen. Der aktuelle historische Kontext benötigt, vielleicht mehr denn je, eine Aktualisierung des Mythos oder einen Versuch, das Sakrale neu zu entdecken, welches, gemäß einem Religionsgeschichtsschreiber, den offensichtlichsten Zeichen des Weltlichen innewohnt“¹. Die Geschichte wird als eine

1 Aurel Mustătea, *Ludic și fantasticul în opera lui Mircea Eliade* [Spielerisches und Fantastisches im Werk von Mircea Eliade], an der Universitatea 1. Decembrie 1918 in Alba Iulia (Facultatea de Filologie-

weltliche Zeit betrachtet, in der verschiedene Ereignisse stattfinden, und das Sakrale offenbart sich ausschließlich durch den Mythos.

2. Die zweite Bedeutung der Zeit bezieht sich auf die **reine, archaische Zeit** oder auf eine **Dauer**, welche nicht abläuft und mit keiner Zeituhr gemessen wird, jene Zeit, die als Dauer besteht, nur weil wir sie bemerken. Die Zeitspanne der Dauer besteht nur für uns und aufgrund des Eindringens unserer Bewusstseinszustände; außerhalb unserer selbst würden wir nichts als Raum vorfinden, Gleichzeitigkeiten, über die wir nicht einmal sagen können, dass sie sachlich aufeinanderfolgen. Mircea Eliade zeigt, dass er ein Funktionieren des menschlichen Geistes außerhalb des Vorhandenseins *eines unreduzierbaren Reellen* in der Welt nicht fassen kann. Indem der Gelehrte eine Verbindung zwischen dem Offenbaren des Sakralen und der Gewissheit des Bestehens einer reellen Dimension der Welt identifiziert, unterstreicht er die Art, auf welche diese möglich ist: Das Bewusstsein einer wahrhaftig reellen und bedeutsamen Welt ist mit dem Entdecken des Sakralen intim verbunden. Durch das Erleben des Sakralen hat der Geist das wahrgenommen, was sich als starkes, gehaltreiches und bedeutungsvolles Reelles entpuppt. Das Erleben der reinen, subjektiven Zeit führt zum Wiederentdecken des Sakralen im Alltag (so wie es die großen einheimischen oder Weltmythen verbildlichen): „Die nichthistorische Zeit bringt dem Menschen eine Freude und ein Freiheitsgefühl, über die er in der zeitgenössischen Gesellschaft nicht mehr verfügt.“² Diese Art Zeitlichkeit bietet eine bestimmte Perspektive über sakrale, nicht-historische und nichtzeitliche Erlebnisse, ein Element, welches ein Wahrnehmen des Musikkunstwerks in seiner Wahrheit fördert – jene seines von den wissenschaftlichen Zeitkonventionen freien Aspekts. In der Musikkunst ist die Zeit in erster Linie vom Ausdrucksvermögen abhängig, mittels dessen eine neue Strukturalität gestaltet wird, mit einer sehr weiten Autonomie: Das Meisterwerk ist nicht von seiner Äußerlichkeit, von außermusikalischen und Kontextbezügen abhängig, sondern es organisiert sich selbst nach seinen eigenen Gesetzen und Erfordernissen.

Im Folgenden beziehen wir uns auf die zwei Arten von Erkenntnis (nach Henri Bergson) als Folge der zeitlichen Dualität: der Begriff der Zeit nimmt eine Zentralstelle in Bergsons Philosophie ein. Bergson unterscheidet klar zwischen **wissenschaftlicher** und **reiner Zeit**, eine fließende Aufeinanderfolge von kontinuierlichen Ereignissen, die wir durch unmittelbares Erfahren wahrnehmen und auf die wir manchmal in authentischer Freiheit reagieren können. 1889 (lange bevor er durch *Die schöpferische Entwicklung* im Jahre 1907 anerkannt wurde) hat Bergson das Werk *Zeit und Freiheit* veröffentlicht, in welchem er die Kontrasttheorie zwischen der von den Wissenschaften beschriebe-

Istorie), [Universität 1. Dezember 1918 in Alba Iulia (Philologisch-Historische Fakultät] verteidigte Doktorarbeit, November 2010, S. 4.

2 Mustăța, *Ludic și fantasticul*, 2010, S. 4.

nen Zeit (ein gleichmäßiges Medium, regelmäßig durch Zeichen von Untereinheiten punktiert: Minuten und Stunden) und der als ein Strom von dynamischen, aktiven Elementen, in ständiger Änderung, wahrgenommenen Zeit (der Lebensfluss selbst: ein Fluss von wechselhaften Erlebnissen, stets unterschiedlich und vergänglich) schon erarbeitet hatte. Der Aufwand, ein Meisterwerk zu schaffen, gehört auch demjenigen, der das Werk auf der Strukturebene artikuliert, der ihm seine Mühe und seinen Entwurf prägt, der es auf der Form- und Ausdrucksebene gestaltet: der Philosoph H. Bergson hat die Hypothese des Bestehens **zweier Arten von Erkenntnis** vorgebracht (1903, in seinem Werk *Einführung in die Metaphysik*): die erste, äußerlich, relativ, intellektuell, praktisch, handlungsgebunden, künstlich (welche von der Perspektive abhängt, in die wir uns versetzen, und von den Symbolen, durch die wir uns ausdrücken); die zweite: die innerliche Erkenntnis der Dinge, ihr Durchdringen durch die Intuition. Die Intuition verlängert den Instinkt, sie setzt ihn fort, erweitert ihn, macht ihn sich seiner selbst bewusst; die Intuition erleichtert uns den Zugang zur Struktur, insofern die Struktur die Intuition berücksichtigt (und dies geschieht in den musikalischen Meisterwerken). H. Bergson verbindet diese Zeit mit dem TIEFEN ICH, das wir eher erleben als begreifen, mit dem tiefen Ich, das sich im musikalischen Werk materialisiert.

Wir analysieren auch die Wichtigkeit der Zeitlektüre des Kunstwerks, den Musikdiskurs als Wahl, als Option: Das Musikwerk kann aus zeitlicher Sicht in Begriffen von Erwartung und Erfüllung, von Provozierung und Antwort, von Steigen und Fallen, von Auswahl aus einer Reihe von möglichen diskursiven Handlungen, von Unterstützen einer Wahl aus einer Vielfalt von wahrscheinlichen Gelegenheiten beurteilt werden. Auch die zeitliche Lektüre jedes Musikmeisterwerks ist wichtig, da die erste Schicht der dargestellten Tatsachen (die Tonebene) bekanntlich immer die oberflächlichste und primitivste ist: Musik ist nicht das, was man hört (was nur ein Mittel darstellt), sondern das, was man nicht hört, die Botschaft oder Ausdruckskraft, welche offenbart werden müssen. Die grammatische oder Strukturanalyse ist notwendig, um den Musiktext zu verstehen, ist jedoch zum geeigneten Entziffern und Aufnehmen der Botschaft seines Schöpfers unzureichend: Die zeitliche, metaphysische Komponente der Musikaussage muss entdeckt werden, „diejenige, die den **ersten und letzten Sinn** der Existenz des Universums allgemein und der Musikwelt im Besonderen verleiht.“³

Die Tonkunst – zeitliche Kunst – gründet auf der Dominante ihres Aufbaus in der Zeit: das Dosieren und Einsetzen der Tonphänomene innerhalb der künstlerischen Zeit ist wesentlich zum Aufbauen und Unterstützen der Spannungstrasse, die vom Ausdruck her ein Meisterwerk rechtfertigt. Die Zeitregie des Musikwerkes setzt ein Erahnen der

3 Dinu Ciocan, *O teorie semiotică a interpretării muzicale*, [*Eine semiotische Theorie der Interpretation*], Editura Universității Naționale de Muzică (UNMB-Verlag), Bukarest 2005, S. 10.

Zeitdimension und ein Wissen über das Verteilen dieser Spannung voraus, so dass die Schallereignisse mit ihrem wahren Wert potenziert werden. Ștefan Niculescu erkannte drei Arten von zeitlichem Aufbau der Musikereignisse: das Verdünnen, den Zwischenzustand und das Anhäufen. Jeder beschriebene Kompositionstyp hatte die eigenen Erfordernisse und war durch einzigartige Ausdrucksanforderungen begründet. Die Anhäufung der Werte setzte ein Verwischen der einzelnen Eigenschaften von Schallereignissen und ein Hervorheben ihrer Sammeleigenschaft voraus; die Gesamtheitstextur und -wirkung überragten die Punktdimension. Andererseits setzte eine durch die Verdünnung der Noten- und Pausenwerte geschaffene Musik eine Schwierigkeit des Kompositionsmanagements auf globaler Ebene voraus, da die Ereignisse neigten, sich voneinander zu distanzieren und die Gesamteinheit des aufgrund dieser Art von Schaffensoption aufgebauten Musikwerks zu brechen. Ein weiterer wichtiger Gedanke wird durch den zeitlichen Aufbau innerhalb der Musikformen vertreten, deren Strukturen bestimmte Auffassungen betreffs des inneren Aufbaus des Musikdiskurses aufweisen.

In der westeuropäischen ernsten Musik erschaffen die Komponisten das Anhäufen von Schallereignissen in den schnellen Abschnitten oder Werken durch ein ständiges Aussetzen (durch Ausschütten einer fast kontinuierlichen Neuheit) des melodischen Übermuts, der aus begrenzten Schallarchetypen unbegrenzt hervorgeht, und das Verdünnen – durch eine Verzierung, die den Musikdiskurs auch tatsächlich, aber auch scheinbar ausdehnt. Die starke melodische Verzierung hat als Wirkung auch ein Distanzieren jener Elemente, die den harmonischen Rhythmus stützen, so dass der Eindruck einer Zeitdehnung umso klarer ist, was zur Nachdenklichkeit veranlagt, zu einer gewissen Melancholie, die jeden musikalischen Diskurs – bis zum Dramatismus – anstecken kann. In der modernen Musikkunst werden die Anhäufung und Verdünnung sogar zu Grundelementen der Musiksprache, zu primären Ausdrucksmöglichkeiten.

Die Schaffensmechanismen beziehen sich stets auch auf die intertextuellen Aspekte, die im Musikdiskurs zu fusionieren scheinen: Die Klangebenen organisieren sich zusammen auf *autonome* Weise in einem komplexen Zusammenhang (den sie bestimmen). Dies führt zu dem, was U.Eco den „*Sinnbeitrag des Lesers*“ innerhalb des Kunstwerks nannte: eine Einladung zum Sinn, zum Einweihen mit Sinn, welche der Zuhörer erst im 20. Jahrhundert wirklich erhalten wird, nur in der modernen Kunst. In der authentischen Kunst gibt es, jenseits von üppigen Klangwirklichkeiten, „jene starken Textstrukturen“ (worüber der Pariser Sprachwissenschaftler Dominique Mangueneau schreibt), welche die Bezugspunkte des Werks stützen: Eine stichhaltige Analyse müsste sie hervorheben, und eine gültige Interpretation müsste sie berücksichtigen. Diese „starken Textstrukturen“ sind das *archeion* des Musikdiskurses, der Sitz seiner einheitlichen Autorität. Sie sind jene, welche die Diskursidentität des zeitlichen Aufbaus der Musiksprache innerhalb des Meisterwerks bestimmen, sie bestätigen die Klangvorrichtung vom Ausdruck her.

Eine weitere Hypostase der Zeit, der Zeitlichkeit – so wie sie sich auch in der Musik-kunst zeigt – ist jene des **Immerwährenden** (unterschiedlich vom Gedanken der EWIG-KEIT), welches durch das **Gebet** in die Zeit eingeführt wird: „Jeder Seufzer kann ein Beten und jeder Augenblick eine Zeit sein“, sagt Pfarrer Arsenie Papacioc, ein großer rumänischer Geistlicher, der vom Wandel der Zeit ins Immerwährende durch die Verbindung mit Gott, dem Schöpfer, spricht. Das Verewigen der Zeit bezieht sich auf ein Heraustreten aus dem Termindruck und aus der Periodizität der Akzente, welche die Zeit prägen und einordnen, aus der über alles herrschenden Bevormundung der Zeit auf menschlicher Ebene; das Heraustreten zur Vergöttlichung hin gewährleistet – und dies kann vom demütigsten Gläubigen bestätigt werden, der sich durch das Beten verewigt – den Austritt aus der Vergänglichkeit des Menschlichen, des Diskurses samt seinen inneren Aufbaugesetzen. Es reicht, Gedanken und Gefühle zum Schöpfer der Zeit hin zu erheben, um aus der Zeit zur immerwährenden Dimension der Dreifaltigkeit hin zu entweichen. Des Öfteren haben sich Heilige und Dichter auf eine Zeit bezogen, die keinen Aspekt der Wirklichkeit oder Gegenwart mehr konjugiert, sondern die EWIGE GEGENWART, die Gegenwart des Betens, die Zeit der Vollkommenheit und Vergöttlichung, den Augenblick, der sich nie erschöpft, sich nicht verbraucht, sich wandelt und in einer anderen Dimension immerwährend Frucht bringt. Dies ist mit Sicherheit der Grund, aus welchem die geistliche Musik einen tiefsinnigen Aspekt hat, der die Gegenwart, das Reelle, die Zeit und den Augenblick transzendiert und dem Menschen zusammen mit dem Gebetszustand, den er schafft und erhält, einen Austritt aus der Zeit schenkt. Vielleicht sind eben deshalb die Hinweise auf geistliche Themen in der modernen Kunst immer seltener; die Gesellschaft bildet uns solche materialistischen Gewohnheiten, dass, wenn wir sie nicht rechtzeitig und unverzüglich ausmerzen, wenn wir sie nicht durch Erziehung unserer Kinder und Schüler vernichten, wir aller Wahrscheinlichkeit nach in ein Lächerliches der Zeit hineinfallen, dessen wir nicht einmal bewusst werden, welches wir nicht einmal Zeit haben, zu bedauern. DAS GEBET, DIE GEISTLICHE MUSIK.

Wir werden auch über den künstlerischen Diskurs fantastischer Natur sprechen, aus der Sicht eines Verlassens der Zeitlichkeit betrachtet. Der zweite Begriff der Zeitlichkeit (künstlerisch, subjektiv) ist derjenige, welcher das Entwickeln und Erscheinen des Fantastischen in der Kunst fördert und ermöglicht. Das von der fantastischen Dimension erweckte Interesse ist nicht neu: Der Gedanke, die Wirklichkeit umzugestalten, kommt schon in den Anfängen des Altertums vor. Der Begriff „fantastisch“ stammt vom Altgriechischen, wo wir das Adjektiv „phantastikos“⁴ (fähig Bilder zu schaffen, sich

4 Dieser generiert eine ganze Wortfamilie: „*phantasia*“ (Bild, Gedanke), „*phantasmă*“ (Erscheinung, Phantom). Vgl. Carmen Maria Cârnci, *Fantastic – absurd – fabulos – straniu în opera românească de cameră din a doua jumătate a secolului XX până în prezent. Opera GLACOMETTI în acest context*, [Das Fantastische-Absurde-Fabelhafte-Seltene in der rumänischen Kammeroper in der zweiten Hälfte

etw. einzubilden), und im Latein („phantasia“ = Vision, Einbildungskraft)⁵ vorfinden. „Die Dimension des Fantastischen bestätigt uns die Existenz anderer Dimensionen oder geistlicher Existenzebenen als eine Gewissheit, zu welcher hin eine fortwährende Anziehung besteht.“⁶ „Der fantastische Charakter wird einem Motiv durch seinen Ursprung verliehen (da es aus der Mythologie oder dem mittelalterlichen Repertoire übernommen wurde, was ihm *a priori* eine gewisse Richtung in seiner Interpretation verleiht), oder durch das Repertoire von Symbolen und symbolisierten Bildern, welche die Gegenwart des Fantastischen andeuten.“⁷

Die fantastische Welt ist eine ideelle, absolute Welt durch die Werte, von denen sie gefördert und bestimmt wird. Das Fantastische⁸ (ein Austreten aus der Norm des Reellen und Konkreten) erzeugt ein breites und für die grundlegenden Mythen der Welt offenes Werk, durch Elemente mit symbolischen Wertigkeiten (volkstümlich oder ernst). Die physikalische Wirklichkeit scheint sich umso mehr zurückzuziehen, insofern die symbolische Tätigkeit des Menschen vorankommt: Wir sträuben uns gegen die Neigung der historischen Zeit, unsere Erlebnisse einzunehmen. Der Fehler des historischen Menschen ist, dass er in erster Linie auf die konkreten Erscheinungen geachtet hat und nicht auf die Transzendenz der Gesten, Taten, Worte oder Symbole, die unser Alltagsdasein begleiten. Die Zeichen des Sakralen und die Offenbarungsbotschaften stehen nicht immer zur Schau, ihre Tiefsinnigkeit ist nicht immer leicht zu entziffern: „Die Geschichte tarnt die Transzendenz.“⁹ Die Suche nach dem Sinn ist wichtiger als die ostentative Offenbarung eines jedwelchen Sinns. „Unter den emblematischen fantastischen Motiven zählen sich der geschlossene Raum (Kapelle, Höhle), der schwer zugängliche Raum (Palast, Bergspitze, Schatz), der konfuse Raum (Labyrinth, Tentakulärstadt, im All verlorenes Haus). Die häufigsten Themenreihen des fantastischen Genres sind die Gegenwart eines undefinierten, unsichtbaren Dinges; der Pakt mit verborgenen Mächten; die ohne das Erfüllen einer bestimmten Berufung rastlose Seele; das Verdammen zum ewigen Umherstreifen, die Magie, die Statue, die Rüstung, die zum Leben kommende Maschine, die aus dem Jenseits gekommene Geisterfrau; das Verflechten von Traum und Wirklichkeit, das Einstellen oder (Wieder) einschalten der Zeit; übernatürliche Kräfte von Wesen, die durch Vorahnungen, Meta-

des 20. Jahrhunderts bis heute. Die Oper Giacometti in diesem Kontext.], an der Nationalen Musikuniversität Bukarest (UNMB) verteidigte Doktorarbeit, September 2010, S. 11.

5 Mit ähnlicher Wortfamilie: „*phantasma*“ = Vision der Einbildungskraft, „*phantasticus*“ = Produkt der Einbildung. Vgl. ebd., S. 11.

6 Ebd., S. 10.

7 Ebd., S. 44.

8 Cârnci, *Das Fantastische-Absurde-Fabelhafte-Seltsame*, 2010, S. 136.

9 Sergiu Al-George, *Arhaic și Universal. India în conștiința românească* [*Archaisches und Universelles. Indien im rumänischen Bewusstsein*], Bukarest 2000, S. 218.

morphosen zum Vorschein kommen.“¹⁰ Außerdem sind fantastische Tiere in dieser Reihe zu nennen.¹¹

Das Fantastische und seine Arten

Die künstlerische Ausdruckskraft, die der Kategorie des Fantastischen innewohnt, befreit den Menschen aus jedwelchen Schranken und von der Angst vor der Zeit als endliche Dimension. Indem die Komponistin Carmen Maria Cârnci die Haupttypen des Fantastischen in der Musik systematisiert, erwähnt sie mehrere Kategorien des Fantastischen: das gegenwärtige Fantastische, das übernatürliche Fantastische, das magische Fantastische/fantasy, das Science-Fiction-Fantastische, das Horror-Fantastische.

Das Fantastische des Traums bietet die Verbindung zu den von Jung theoretisierten psychologischen Typen. Eine andere Art fantastischen Verfahrens ist die, welche als Fundament die Manie, das übernatürliche Element, die Bizarrie, die Allegorie, den gotischen Geist hat. Dem Fantastischen kann auch ein makabrer, finsterer Charakter, der auf Terror und auf den Druck der Geschichte zurückzuführen ist, zugrunde liegen. Eine andere Art des Fantastischen ist das magiebezogene, fabelhafte Fantastische, das mit verschiedenen Mythen der Kosmogonie verbunden ist und den Austritt (mit kathartischer Rolle) außerhalb der Zeit, in höhere, schwieriger erreichbare Zonen vorschlägt.

Wir können auch das kosmogonisch-mythisch bezogene Fantastische untersuchen: Der Mythos ist selbst eine Kategorie, die laut Exegeten die Rolle der Reinigung und Wiederkehr zum ursprünglichen Zustand spielt (*illo tempore*): Der Mythos ist das Hauptmittel zur Gestaltung der fantastischen Ebene. Andere fantastische Aspekte weisen auf die Dialektik sakral-weltlich hin, oder konkret auf Mythen wie: der Mythos der ewigen Wiederkehr, der Mythos der Höllenfahrt (der Aspekt der historischen Zeit, die weltliche Zeit ist völlig unterschiedlich vom typisch mythischen Rahmen der Zeit), das fantastische Motiv des verlorenen Paradieses (die fantastische Ebene öffnet sich in Richtung ursprünglicher Zustand im Paradies). Das labyrinthische Fantastische fußt auf dem Motiv des Labyrinthes, welches ein Symbol des Lebens, eine Bahn des Werdeganges ist, welche dem Menschen den Rhythmus Verlorensein-Irrensuchen und Selbstsuchen inmitten seiner eigenen Persönlichkeit und der Finsternis eines unbekannten Ortes prägt, wobei dieser von der eigenen Virtualität und Ent-

10 Cârnci, *Das Fantastische-Absurde-Fabelhafte-Seltsame*, 2010, S. 105–106.

11 Fantastische Tiere (Einhörner, Drachen), aus Menschen und Reptilienteilen kombinierte Wesen, fliegende Fische, Drachen, nebst Haus- (Ziege, Esel, Pferd, Kamel, Ochs) oder Wildtieren (Hirsch, Dachs, Wildschwein), Zier-, Wald- oder Teichvögel (Pfau, Wildente, Storch, Eule, Wiedehopf u. a.), Insekten (Schmetterlinge), Fische, Krusten- und Muscheltiere. Vgl. ebd., S. 40. Die fantastischen Tiere gewinnen wieder an Bedeutung als wundersame Hauptdarsteller in den modernen bildenden Künsten. Ebd., S. 69–70.

wicklungsfähigkeit in die eine oder die andere Existenz bestimmt ist. Das Labyrinth ist dementsprechend ein Werdegang. Der Raum der Irrfahrt, der Suche und eventuellen Wiederfindung, insbesondere des eigenen, tiefen Ichs, ermöglicht die Abwechslung zwischen Schein und Wirklichkeit durch die Illusion zwischen der An- und Abwesenheit des Auswegs. Spezifisch für das Labyrinth ist das Geheimnis und die Suche: im mythisch bedingten Labyrinth wird diese Tatsache durch Ungewissheiten und Angst, durch das tiefe Gefühl des Menschlichen vor der Einfahrt des Helden in dessen Tiefe erläutert. Das Labyrinth stellt den Archetyp des ausweglosen Schlosses dar, es gilt als Symbol für die Klemme, für die Verlorenheit und die Suche nach sich selber, für die Unendlichkeit, wobei seine ritualbezogene Funktion in mehreren Zivilisationen verbreitet ist. Die Zurücklegung des labyrinthischen Weges führt zur Bildung des darauf gehenden Subjektes, da der Bildungsvorgang gerade im Zurücklegen des Weges an sich besteht.

Das Fantastische des Mythos schlägt einen Ausweg aus dem Alltag vor – in Richtung mythische, archaische Zeit, während das rasende, sinnlose, unnachweisbare Fantastische auf absurde Weise auf eine Entartungsbahn des Natürlichen durch Vervielfachung der Dimensionen wirkt.¹² Das faschingsartige Fantastische verknüpft sich mit dem märchenartigen (letzteres setzt „uralte Zeiten“ voraus, welche kurzweilig den Lauf der mythischen Zeit unterbrechen). Das surrealistische Fantastische stellt weiterhin eine Verlängerung einiger Wertigkeiten des Expressionismus durch die Sondierung des kontinuierlichen Ablaufs des Unterbewusstseins dar. Das halluzinatorische Fantastische ist eine ideale Erscheinungsform des freiheitsbezogenen, wiederholungsfreien¹³ Imaginären. Das spielerische Fantastische fußt auf der Fähigkeit, die historische Zeit abzuschaffen, welche das Spiel mit sich bringt. Das Archetypfantastische befindet sich in einem erhöhten transzendentalen Verhältnis zum Archetyp in Bezug auf das Symbol. Der magische Realismus behandelt als Hauptthema die Möglichkeit, die Zeit aufzuheben und abzuschaffen.¹⁴ Das groteske Fantastische kann mit dem Fernen Osten verbunden werden, weil diese Gegend sehr stark die gotische Hölle beeinflusst hat.

Beispiele von fantastischen Elementen in der Musik der Komponistinnen aus Rumänien an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert: Die Komponistinnen aus dem Rumänien des 20. und zu Beginn des 21. Jhs. widerspiegeln völlig und prägnant die fantastische Dimension des Aufbaus ihres Musikdiskurses; dies hat sehr wichtige Folgen für die Zeitlichkeit der jeweiligen Musik, weil das Fantastische dazu neigt, gewisse Koordinaten und Bezüge des Klangdiskurses aufzuheben. Die Weiblichkeit wider-

12 Vgl. Cârnecki, *Das Fantastische-Absurde-Fabelhafte-Seltsame*, 2010, S. 13.

13 Cârnecki, *Das Fantastische-Absurde-Fabelhafte-Seltsame*, 2010, S. 30.

14 Ebd., S. 36.

spiegelt die Koordinate des Verlassens des Konkreten auf eine interessantere, subtilere Weise, da die weibliche Seele gebundener an die Geisteswelt ist.

Diana Rotaru. Diana Rotaru hat eine besondere Art von Fantastischem, verankert in einer Außerzeitlichkeit von seltener Schönheit, geprägt von gewollten Verschiebungen, von Wirkungen und Diskursaufhebungen, die in den privilegierten Bereich der Zeitlichkeit verlegt werden können. Die Rhythmusbrüche und inneren Auswüchse (von Verzierung geprägt) brutalisieren die Musikediskursivität und öffnen ihr einen Weg außerhalb des Vergänglichen, Zeitlichen, Konkreten. Ihr Fantastisches hat kein Befreien vom Druck der Zeitlichkeit als Folge, sondern das Eintreten in eine andere Art von Druck, den des Zeitausfalls, den eines Aufbaus, der an das Austreten aus den herkömmlichen Zeitbezügen grenzt. Ihr Fantastisches ist von Kontrasten, Dynamik, von außerzeitlicher Handlung überwuchert. Ihr Fantastisches ist lebendig, bevölkert, angehäuft, voller Klagen und Rufe, nicht nur Fragen – sondern auch Antworten, es ist ein Fantastisches epischen Ursprungs – sehr selten angetroffen. Ein Fantastisches, das nach seinem Reellen sucht und dieses einnimmt. Ein einbindendes, impliziertes Fantastisches, das sich nicht ohne Folgen selbst bewundernd betrachtet.

Myriam Marbe. In *Ritual für den Durst der Erde* befindet sich Marbe auf der Ebene des durch wiederholende, minimalistische Mittel angegangenen Fantastischen, Mittel, die sich in Texturen widerspiegeln, welche fähig sind, eine fantastische Wirkung zu erzeugen. „In der Sphäre der neuen Kompositionssysteme wird die wiederholende Musik den minimalistischen Elementen hinzugefügt, mit sehr starken und bedeutenden Wurzeln in den tiefen Ritualschichten in den Anfängen der Menschheit. Die im Regenritual enthaltene Textur stellt den Vorbereitungsmoment für den Höhepunkt im jeweiligen Werk dar, wobei diese Schaffentechnik eine klangliche, bildliche Komplexität und eine Vielfalt von Ebenen voraussetzt.“¹⁵

Mihaela Vosganian. Der Exotismus des Fantastischen bei Mihaela Vosganian. Ihr Fantastisches hat als Folge das Befreien vom Druck der Zeitlichkeit, das Unbegrenzen in einen Raum ohne repressive, drückende Bezüge. *Symmetries* for Ensemble and Tape schlägt ein Abwechseln mehrerer polyphonischer Typologien vor.

15 Marin Constantin, CD-Booklet *Muzică corală de compozitori români* [Chormusik rumänischer Komponisten]. EXD-1060.

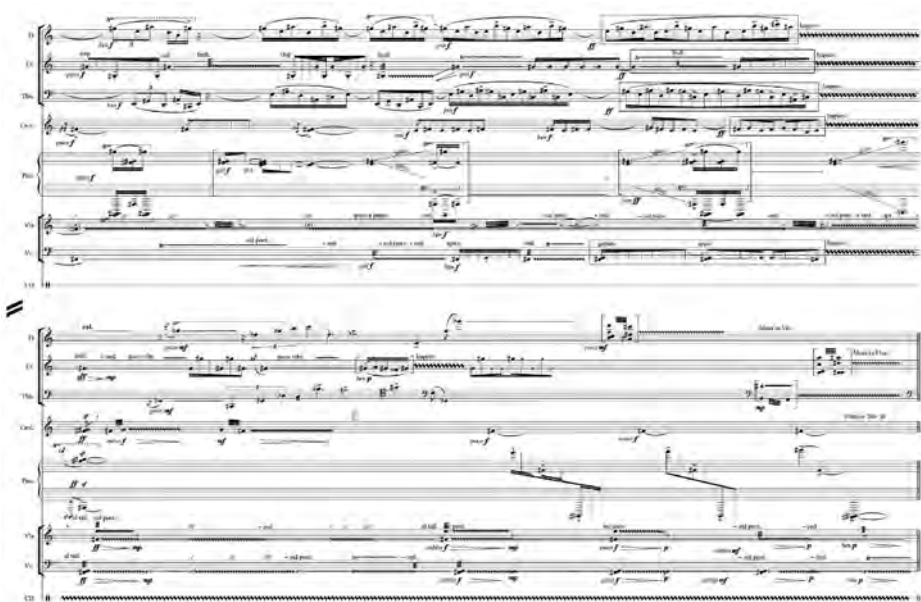


Abb. 1: Mihaela Vosganian, *Symmetries*, Manuskript, S. 10



Abb. 2: Mihaela Vosganian, *Symmetries*, Manuskript, S. 11

Aus dem Schaffen der Komponistin **Carmen Maria Cârneli** haben ich die Oper *Giacometti* ausgewählt, in einer ersten Fassung in der Zeitspanne 1994–1996 komponiert und in einer zweiten Fassung im Jahr 2000 geschrieben hatte.

Die zentrale Figur der Oper, Giacometti (ein Künstler, der menschliche Figuren aus Lehm, Stein, Metall, Holz formt), setzt den mythischen Aufwand des Prometheus fort, indem er eine *seltsame* Beziehung zwischen dem Künstler und seinen Schöpfungen/Statuen vorschlägt. „Der *Künstler* Giacometti erlebt die hinreißende Leidenschaft für ein Ideal: die Perfektion des Aufgreifens der Idee durch Überwinden des Menschendaseins mittels Erlangen der höchsten Erkenntnis.“¹⁶

Die Oper wurde aufgrund eines Collage-Librettos verfasst (das einige dadaistische Dichtungen, Bruchstücke aus Texten über Kunst und Tagebuchnotizen von Giacometti als Hauptquellen hat). Die zweite Fassung (*GIACOMETTI 2*) enthält auch einige Erneuerungen (Erweiterungen, Umorchestrierungen), sowie ein neues Bild: *Palast um 4 Uhr morgens*.

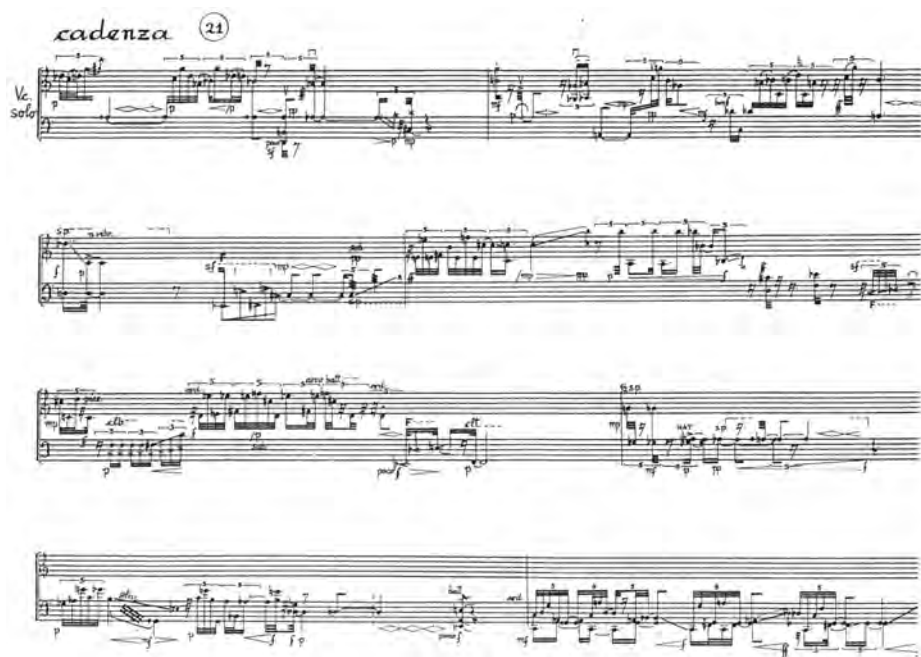


Abb. 3: Cârneli, C. M., *Giacometti*, *Palast um 4 Uhr morgens*, cadenza, Fragment
(Ricordi München)

16 Cârneli, *Das Fantastische-Absurde-Fabelhafte-Seltsame*, 2010 S. 45–46.

Die melodischen Verfahren aus *PALAST um 4 Uhr morgens* werden überall in der Oper angetroffen, vor allem jedoch in den Vokal-Soloteilen, wo ihr Ineinanderflechten eine Strecke in kaleidoskopischem Wandel und trotzdem kontinuierlich erzeugt.

The image shows a handwritten musical score for a chamber opera fragment. The score is written on ten staves, with vocal parts at the top and instrumental parts below. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'f'. There are also some handwritten annotations and a small box labeled '565'.

Abb. 4: Cârnci, C. M., *Giacometti, Spiel ja, Erotik ja, unruhig ja, Zerstörer ja, ja.*
Kammeroper Fragment (Ricordi München), T. 562–572

Bibliographie

Cârnci, Carmen Maria: *Fantastic-absurd-fabulos-straniu în opera românească de cameră din a doua jumătate a secolului XX până în prezent. Opera GIACOMETTI în acest context*, [*Das Fantastische-Absurde-Fabelhafte-Seltsame in der rumänischen Kammeroper in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis heute. Die Oper GIACOMETTI in diesem Kontext.*], an der Nationalen Musikuniversität Bukarest (UNMB) verteidigte Doktorarbeit, September 2010.

Cârnci, Carmen Maria: *Giacometti*, Ricordi München, Sy. 3328.

Ciocan, Dinu: *O teorie semiotică a interpretării muzicale*, [*Eine semiotische Interpretationstheorie*], Editura Universității Naționale de Muzică (UNMB-Verlag), Bukarest 2005.

Mustăța, Aurel: *Ludicul si fantasticul în opera lui Mircea Eliade* [*Spielerisches und Fantastisches im Werk von Mircea Eliade*], an der Universitatea 1. Decembrie 1918 in Alba Iulia (Facultatea de Filologie-Istorie), [*Universität 1. Dezember 1918 in Alba Iulia* (Philologisch-Historische Fakultät)] verteidigte Doktorarbeit, November 2010.

Al-George, Sergiu: *Arhaic și Universal. India în conștiința românească* [*Archaisches und Universelles. Indien im rumänischen Bewusstsein*], Universal Dalsi-Verlag, Bukarest 2000.

Traditionelle Quellen aus der Region Bucovina als kompositorische Inspiration¹

Die Bucovina erstreckt sich im Norden Moldawiens über den größten Teil des Landkreises Suceava, einschließlich eines Teils von Bessarabien, bis nach Czernowitz. Der Name Bucovina ist in historischen Dokumenten erst ab dem 18. Jahrhundert, der Zeit der Herrschaft des österreichischen Reiches, verzeichnet. Die Bucovina ist ein Gebiet der Interkulturalität, in dem die Einheimischen einen Großteil ihrer Traditionen mit Geschick und Raffinesse bewahrt haben und sie derzeit im Bereich des Kulturtourismus erfolgreich nutzen.

Musikalisch ist die Bucovina von zwei Hauptsträngen geprägt:

1. von der liturgischen byzantinischen Tradition
2. von der nicht-liturgischen traditionellen Musik

Dies waren und werden in Zukunft reiche Quellen kompositorischer Inspiration sein. Während dieses Symposiums, das sich auf die rumänische Kompositionsschule für Frauen konzentriert, zeigt das aus dem Archiv des Kulturzentrums Bucovina in Suceava (Rumänien) ausgewählte Dokumentationsmaterial ein von Frauen aufgeführtes Repertoire.²

Aus dem liturgischen Bereich der byzantinischen Tradition bieten wir einige instrumentale liturgische Signale an, die von Nonnen improvisiert wurden, und aus dem Bereich der traditionellen Musik veranschaulichen wir den alten Stil, Bătrâneasca [nach alter Frauen Weise], der typisch für diese Region ist.

1. Die Musik der byzantinischen Tradition wird in Moldawien seit dem Mittelalter gepflegt. Im Putna-Kloster wird eine bemerkenswerte klösterliche Musikschule von europäischem Format dokumentiert, in der einige Manuskripte von Evstatie und sei-

1 Vortrag im Rahmen des 5. ZwischenZeiten Symposium 2010: *Musik und Kreativität heute. Myriam Marbe und die rumänischen Komponistinnen im europäischen Kontext des 20. und 21. Jahrhunderts*, Delmenhorst, 26.–28. November 2010, Hanse-Wissenschaftskolleg Delmenhorst (HWK).

2 Die Dokumentarfilme, die die Grundlage für die Auswahl der Beispiele bildeten, wurden 2009 und 2010 von Radu Baran und Călin Brăteanu gedreht. Das liturgische Material wurde unter Anleitung der Autorin gedreht. Das Material traditioneller Herkunft wurde während Veranstaltungen unter der Schirmherrschaft des „Kulturzentrums Bucovina“ in Suceava zur Erhaltung und Aufbewahrung der traditionellen Werke in Suceava gedreht, bei denen ländliche Gemeinden ihre Traditionen zeigen konnten.

nen Schülern aufbewahrt werden. Die klösterliche Tradition dauerte in der Bucovina während der kommunistischen Zeit an, aufgrund jener architektonischen und bildlichen Meisterwerke von Kirchen, die von der UNESCO geschützt wurden und nicht abgeschafft werden konnten. Nach der Revolution von 1989 wurde das liturgische Leben sowohl im Laien- als auch im Klostermilieu wiedergeboren, wo echte neue Psalterschulen gegründet wurden. Da psaltische Musik derzeit stark publiziert wird, illustriere ich den musikalischen Schatz der instrumentalen liturgischen Klangsignale, die in den Klöstern der Nonnen durch mehrere Toaca-³ und Glockensignale kultiviert wurde. Sie sind spektakulär und veranschaulichen einen unerwarteten Klang und Ausdruckspotential sowie eine besondere strukturelle und formale Komplexität.

In der Tradition der orthodoxen liturgischen Signale werden drei Arten von Toaca verwendet: die mit der Hand gespielten Hand-Toacas, die großen Toacas und die Metall-Toacas, die wegen ihrer geringen Größe Tochița genannt werden. Die entstehenden Signale sind wahre Gebete mit einer reichen Symbolik in Bezug auf die innere Kreuzigung. Aus struktureller Sicht gibt es eine Vorliebe für binäre Strukturen, die auf dem (Abwechslung) Pendelprinzip der angewandten Technik basiert. Die Signale erscheinen in Form latenter Polyphonie, die von Ison und Blumen (Flori) (Verzierungen) erzeugt wird – rhythmisch-melodische oder rhythmisch-klanglich-Formeln, die sich aus der Resonanz der Akzente ergeben, indem die Akustik an die des umgebenden Raums angepasst wird – und somit einen großen Einfallsreichtum und eine künstlerische Kreativität der Interpretation beweist. Die Toaca-Signale erzeugt man in Abfolgen in Reihen von vier Signalen mit Hand-Toacas, einteilige Signale mit großen Toacas an normalen Wochentagen, und eine Folge von drei Signalen an Feiertagen und Sonntagen. Details zu den strukturellen Besonderheiten des liturgischen Repertoires von Toacas finden sich im Band *Chemări de toacă [Rufe der Toaca]*. Monographie, Typologie und Anthologie, veröffentlicht 1999 von der Autorin im Verlag der Rumänischen Akademie in Bukarest. Der Band befindet sich im Archiv für osteuropäische Musik in Oldenburg.

Ich beziehe mich auf folgenden Klangbeispiele:

- a) ein Signal der Toaca, mit der Hand gespielt, aus dem Voroneț-Kloster;
- b) zwei Signale an der großen Toaca des Dragomirna-Klosters und eines aus dem Sucevița-Kloster.

In der Folge der liturgischen Signalgebung folgen die Glocken der Toaca zur akustischen Verstärkung des Signals, was die Auferstehung symbolisiert. Das gesamte

3 Die Toaca ist ein traditionelles Perkussionsinstrument, welches in den Gottesdiensten der byzantinischen Kirche verwendet wird. Sie besteht in der Regel aus einem langen Holzbrett aus hartem Holz (Eiche oder Buche) oder, seltener, aus Metall (Tochița). Sie wird rhythmisch mit kleinen Hämmern aus Holz, Metall oder Knochen geschlagen.

Glockenensemble wird im Kalender der orthodoxen Kirche nur an Sonn- und Feiertagen verwendet, wenn sie in einer Suite von drei Zustandsformen erscheinen, die die Heilige Dreifaltigkeit repräsentiert. Alle Glockensignale basieren auf einem Prinzip, nämlich dem der Polyphonie der Anschläge in aufsteigender Reihenfolge der Instrumente, von den kleinen Glocken bis zur großen Glocke, einem zufälligen Abschnitt, in dem sich alle Glocken entwickeln, in der gleichzeitig verschiedene Tempi erklingen und in einem letzten Abschnitt wieder verringert werden. Dies entspricht dem gleichen Prinzip wie in der Einleitung am Ende der Signalisierung durch jedes Instrument: Sie hören nacheinander auf.

Das Glockensignal des Slatina-Klosters zeigt das polyphone Prinzip der Toaca, das auf der Glocke angewendet wird, und das Glockensignal des Moldauischen Klosters bietet ein spektakuläres Bild von Klängen orchesterlicher Dimension.

Eine noch komplexere Instrumentalzusammensetzung, die alle Glocken und Toaca aus dem Erbe eines Klosters zusammenbringt, wird zu Ostern und in der Karwoche verwendet. Die Signalkonfiguration respektiert das Prinzip, das den Glocken zu Grunde liegt, in der Reihenfolge: Handmeißel, Großmeißel, Meißel und Glocken. Ich beziehe mich auf das Beispiel aus dem im Probota-Kloster, das im April 2010 aufgenommen wurde.

2. Die Bucovina zeichnet sich durch eine genuine Vielfalt und die Fähigkeit aus, eine reiche Folklore sehr alter Schichten traditioneller Musik aufzuweisen, die bis heute mit ihren vitalen Strukturmerkmalen der repräsentativen Genres ein Schatz mit regionalen und nationalen Charakteristiken ist. Das Bucovina-Repertoire illustriert ein umfangreiches Stilregister, von der alten Schicht mit archaischen Elementen bis zur modernen, mit dem es seine Präsenz durch Musikkapellen von urbanen und derzeit von den Medien geförderten *lăutari*, behauptet.

Die archaische Schicht, die durch den für das Gebiet der Rădăuți spezifischen sogenannten Bătrâneasca-Stil dargestellt wird, basiert auf oligochordischen Systemen – Trichorden, Tritoni, Tetrachorden, Tetratoni – und im weiteren Sinne auf Penta-/Hexachorden mit tritonischem oder tetratonischem Substrat. Zusätzlich zum präpentatonischen Modalgerüst wird der Bătrâneasca-Stil durch einen kleinen Umfang, die Zusammensetzung der Sätze aus Zellen und wiederholbaren Motiven mit absteigendem Profil, schmucklosem syllabischem Silbencharakter, inneren und abschließenden Kadenz in der ersten Stufe des Modus individualisiert. In Bezug auf den Rhythmus sind rhythmische Kombinationen charakteristisch, die auf pyrrhischen, jambischen und selten trochäischen Mustern basieren. Die Formstruktur ist (A, oder AB) primär oder binär, entweder feststehend oder improvisiert. Der melodische Stil von Bătrâneasca ist flexibel und passt sich der Interpretation *Parlando-Rubato* oder *Giusto* an. Dieses melodische Modell passt sich leicht verschiedenen Genres an – *doina*, *cântec* (lyrischer Gesang) Lyrik, (*cântec de joc* [Tanzlied und Instrumentalmelodie],

zeremonielles Hochzeitslied, Ballade, Klage) – und verleiht dem alten Repertoire der Bucovina, das die Folklore des Landkreises Suceava im Kontext der Tradition charakterisiert, eine bemerkenswerte Untereinheit in Rumänien.

Wir hören Musik in diesem Bătrâneasca-Stil aus den folgenden Genres: Doina de jale [klagende Doina], Klage, satirischer Gesang auf eine Tanzmelodie, Tanz mit dem Namen Bătrâneasca.

Die Melodien der Bătrânească erweisen sich als besonders einheitlich, wenn es um den im Gebiet von Rădăuți erhaltenen archaischen Stil geht, aber sie enthüllen inhomogene Aspekte, wenn der Begriff auf verschiedene Tänze angewendet wird, um auf eine bestimmte alte Herkunft hinzuweisen.

In Bezug auf die Tanzmelodien zeigen die Bătrâneasca Verwandtschaft mit der Vokalmelodie, von der sie stammen. Das Tempo ist ziemlich ruhig, die Viertel schwingt zwischen 88 und 130 M. M. Das vorherrschende Metrum ist einfach, binär in Vierteln, Achteln oder Sechzehnteln. In komplexeren Formen der Bătrâneștii rădăuțene finden sich auch Moll-Skalen mit acht Tönen.

Diese binären Strukturen findet man auch in der hora lentă [langsamer Kreistanz]. Während des Tanzes wird die vom Instrument gespielte Melodie oft durch die Stimme verdoppelt, die die strigături [Rufe] verziert. Diese Art der musikalisch-choreografischen Darbietung ist ein weiterer Hinweis auf den archaischen Charakter der Bătrânești.

Einen brillanten Beitrag zur Abgrenzung des Stils Bătrâneasca leisten die Ethnomusikologen Viorel Bârleanu und Florin Bucescu in der Monographie *„Bătrâneasca. Doine, bocete, cântece și jocuri din ținutul Rădăuților [Bătrâneasca. Doine, Klagelieder, Lieder und Tänze aus der Region Rădăuți]*, veröffentlicht 1979 in Iași, in der Sammlung *Folklore Archive Notebooks*, herausgegeben von der Universität Alexandru Ioan Cuza, Institut für Linguistik, Literaturgeschichte und Folklore und des Folklorearchivs von Moldawien und Bucovina. In dieser Präsentation haben wir die Vitalität des Bătrâneasca-Stils in der heutigen Bucovina demonstriert und seinen universellen Wert gezeigt.

Eine Erkundung der Musiktraditionen in der heutigen Bucovina zeigt auch Repertoirebereiche auf, die längst aus der glückverheißenden Weihnachtspraxis der Gemeinschaften verschwunden sind. Auf diese Weise wird die Colinda, das Weihnachtslied aus Bucovina und Moldawien präsentiert, das von den Fachleuten der kommunistischen und postkommunistischen Ära als nicht existent und daher nicht spezifisch für diese Bereiche angesehen wird. Die Colinda für den Gastgeber, mit dem ich die Präsentation der traditionellen bukowinischen Quellen kompositorischer Inspiration abschließe, ist eine Herausforderung für diejenigen, die den Reichtum der rumänischen Folklore und die Traditionen aus der Bucovina kennenlernen möchten.

Constanța Cristescu

Stilistische Merkmale des traditionellen rumänischen Gesangs byzantinischer Tradition aus Ardeal (Siebenbürgen)

Zwischen dem späten 19. und der Mitte des 20. Jahrhunderts hat eine Reihe von Priestern und Musikern, die auch als Lehrer gewirkt haben, aus Ardeal, Banat und Crișana bemerkenswerte musikalische Anthologien und Monographien geschaffen. Sie haben sich damit beschäftigt, aus der Erinnerung das Repertoire der liturgischen Gesänge, die während der Jahrhunderte in der orthodoxen Kirche mündlich überliefert wurden, aufzuschreiben. Dabei wurden sie inspiriert von den Bemühungen der Volkskundler, die Feldforschungen betrieben und die rumänische traditionelle Musik gesammelt und notiert haben.

Ich werde nicht in die historischen Details gehen, muss aber erwähnen, dass die Rumänen auf der Westseite der Karpaten jahrhundertlang unterworfen waren, durch kulturelle Aggressionen einschließlich des Verbots des Baus von Steinkirchen und durch die Isolierung vom Rest des Landes, also von der Tradition der orthodoxen Liturgie und somit auch von der des psalmodischen Gesangs.

Durch eine Jahrhunderte alte mündliche Praxis brachten sie regionale Stile in Ardeal, Maramureș, Oaș, Banat und Crișana hervor. Diese entstanden aus der byzantinischen Musiktradition, indem verschiedene musikalische Elemente aus der Folklore, aus der Musik der Gottesdienste von anderen Konfessionen (Katholizismus, Protestantismus) und aus der Kunst- und Unterhaltungsmusik assimiliert wurden.

Von diesen stelle ich den Hauptstil des Siebenbürgischen vor, der auf der Grundlage von Melodiemodellen abgegrenzt wird, die in dem Band *Cântările bisericești după melodiile celor opt glasuri* [Kirchengesänge nach den Melodien der acht Modi] gesammelt und erstmals 1890 von Dimitrie Cunțan veröffentlicht wurden (4. Auflage von Timotei Popovici, Sibiu, 1943, gedruckt vom Tiparul Institutului de Arte Grafice Kraft [Grafikinstitut Kraft] Drotleff S. A.¹)

Dimitrie Cunțan (1837–1910) war ein Priester, Lehrer und Komponist, geboren in der Grafschaft Hermannstadt (Sibiu), mit Ausbildung an der deutschen Schule Miercurea

1 Die von Dimitrie Cunțan notierten Gesangsmodell finden sich faksimiliert im Band Constanța Cristescu, *Unitate și diversitate în muzica românească de tradiție bizantină. Stilurile regionale*, [Einheit und Vielfalt in der rumänischen Musik der byzantinischen Tradition. Regionale Stile], Sammlung Studia et Documenta, Bukarest, 2009, Autorenausgabe auf CD, ISBN 978-973-0-06438-4, Teil II: Documenta, Kap. III, Abschnitt 3.1.

Sibiului, dann am staatlichen katholischen Gymnasium und im Andreianischen Seminar von Sibiu, wo er eine solide multikonfessionelle westliche Musikausbildung erwarb.

Ab 1864 wurde er nach einer Seelsorge- und Lehrtätigkeit in der Gemeinde Sibiu-Josefin auf eine Initiative von Bischof Andrei Șaguna zum Professor für religiösen und orthodoxen Kirchengesang am Andreianischen Seminar in Sibiu ernannt, einem höheren universitären theologisch-pädagogischen Institut. In dieser Funktion und als Priester beschäftigte er sich mit der Zusammenstellung erster Bücher mit Kirchenliedern byzantinischer Herkunft für den didaktischen und liturgischen Gebrauch. Er notierte aus dem Gedächtnis typische Klangmodelle, die lange Zeit durch liturgische Praxis mündlich überliefert wurden.²

Ich stelle die strukturelle Synthese der repräsentativen Modi (Glas) vor, die für den siebenbürgischen Stil der byzantinischen Tradition, die aus den Melodievorlagen in der Handschrift von Dimitrie Cuțan, veröffentlicht wurden, typisch sind. Diese wurden in mehreren Zwischenkriegsausgaben und nach 1989 neu aufgelegt. Diese Ausgaben wurden von verschiedenen Bischofsämtern für den Gebrauch in Kirchengeschulen ebenso wie für die Seminare und die orthodoxen theologischen Fakultäten herausgegeben. In der vorliegenden Arbeit findet man zum ersten Mal eine Übertragung in das System der relativen psaltischen Notation, die ich angefertigt habe.³

Modale Muster werden in Form von extrahierten Skalen wiedergegeben. Diese Skalen gehören zu Systemen kadenzieller Beziehungen zwischen semicadențe (=sk) (Halbschlüsse) und cadențele perfecte (kp) (Ganzschlüsse) und lexikalischen Indizes, die spezifisch für jedes Glas sind, abgegrenzt durch die syntaktischen Funktionen: initial/initial median, medial und kadenziell medial/final.

Ihre melodische Einordnung in den lexikalischen Index erfolgt nach den folgenden Kriterien:

- a) dem Modus
- b) dem Register oder Skalensegment, aus dem sie zusammengestellt ist
- c) der Position der Anfangsstufe auf der Skala
- d) dem melodischen Profil
- e) den Variationen um einen zellulären Kern
- f) den Variationen der Formel
- g) der rhythmischen Konfiguration

2 Gheorghe C. Ionescu, *Muzica bizantină în România*, [Byzantinische Musik in Rumänien], Chronologisches Wörterbuch, Editura Sagitarius, Bukarest, 2003, S. 205–207.

3 Constanța Cristescu, *Liturghier de strană* [Liturgie der Kirchenbank], 2001; zweite Auflage, auf CD Editura Universității Aurel Vlaicu, Arad 2006; ebenso in: *Vecernier*, Band 1, Editura Universității Aurel Vlaicu 2001, zweite Auflage auf CD, Arad, Editura Universității Aurel Vlaicu, Arad 2006.

Kadenzielle modale Zellen sind strukturell und funktional begrenzt. Strukturell werden unterschieden: a) kadenzielle Figuren; b) kadenzielle Formeln. Nach funktionalem Kriterium werden Kadenzzen in 1) Schlusskadenzzen und 2) Zwischenkadenzzen eingeteilt, wobei letztere in 2.1) Halbschlüsse und 2.2) Ganzschlüsse unterteilt werden.

Man beachte, dass dieselbe kadenzielle Figur in mehreren Modi vorkommt; die Kadenzschritte, ihr modaler Charakter und die Formen, in denen sie enden, unterscheiden sich. In diesem Sinne kann man von vagierenden Figuren und Erkennungsmerkmalen sprechen, die für bestimmte Stimmen spezifisch sind.

Die endgültigen Kadenzfiguren und -formeln können auch die Funktionen von Zwischenkadenzzen erfüllen. Diese Figuren spiegeln die bevorzugte Anwendung von Tonleitersegmenten, Schritten und rhythmisch und melodisch variierten motivischen Zellen wider. Diese sind übernommen in mehreren Modi auf verschiedenen Tonhöhen in diesen Modi und Skalenstufen mit unterschiedlichen Funktionen.

Die Ur-Modal-Zellen werden strukturell in a) Ausgangsfigur und b) Ausgangsformeln unterteilt. Nach dem funktionalen Kriterium werden die Initialen in a) incipit und b) mediane-incipit unterschieden.

Mediane modale Zellen/Muster sind Formeln und Zellformeln mit der syntaktischen Funktion von Medianen.

Der lexikalische Hintergrund spiegelt zellulär-motivische Strukturen wider, die für den traditionellen Hintergrund der byzantinischen Abstammung charakteristisch sind. Die haben sich über Jahrhunderte erhalten und verleihen dem Ganzen eine strukturelle stilistische Einheit des Repertoires. Ihre Kombination erfolgt in stabilen, ineinandergreifenden Strukturen mit begrenzter Flexibilität und begrenztem Variationspotenzial.

Es gibt eine Vorliebe für bestimmte Tonhöhen auf der Skala der Modi am Anfang und bei der Konstruktion von Medianen. Mediane können in der musikalischen Phrase fehlen, können aus einer Zelle oder einer Melodieformel bestehen, oder aus einer Verkettung mehrerer Ur-Zellen (Figuren) zu einem melodischen Verlauf, mit asymmetrisch-sinusoidal (sich schlängelnder) kontinuierlicher Schrittbewegung und mit seltenen Sprüngen.

Die meisten Medianformeln umspielen oft eine Tonhöhe durch untere und obere Wechselnoten oder Doppelnoten in Form von Gruppen, die sich in typischen ornamentalen Figuren konfigurieren.

Es gibt Medianformeln, die charakteristisch für einen bestimmten Modus sind. Wenn also die Skala und das Kadenzsystem nicht ausreichen, um eine Melodie einzuordnen, ist der lexikalische Hintergrund der Hinweis, der mögliche Fehler ausschließt.

Glasul I [Modus I]

Scara [Skala]:



Relații cadențiale (sk-kp): 3-1; 1-1; 1-3; 4-1

[Kadenzielle Beziehungen (Halbschluss/Ganzschluss)]: 3-1; 1-1; 1-3; 4-1

Clișee cadențiale [Kadenzielle Klischees]

Figuri cadențiale finale [Kadenzielle Schlussfiguren]



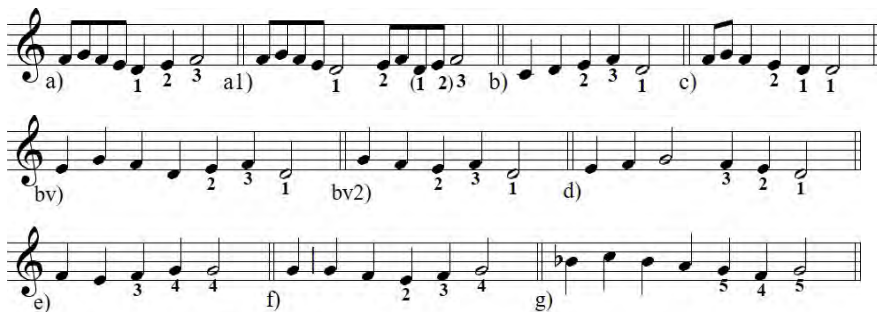
Formule cadențiale finale [Kadenzielle Schlussformeln]



Figuri cadențiale mediane [Kadenzielle Zwischenfiguren]



Formule cadențiale finale [Kadenzielle Schlussformeln]



Clișee inițiale [Anfangs-Klischees]:

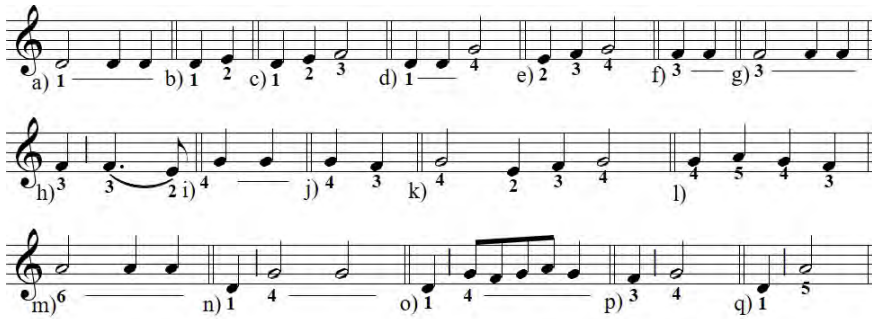
Figuri inițiale [Anfangs-Figuren]



Formule inițiale [Anfangs-Formeln]



Figuri inițiale mediane [Anfänge der Zwischenfiguren]



Formule inițiale mediane [Anfänge der Zwischenformeln]



Clîșee mediane [Zwischen-Klischees]:

Formule mediane [Zwischen-Formeln]

The image displays 38 musical formulas, labeled 'a)' through 'jj)', arranged in eight rows. Each formula is written on a single staff in treble clef. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, sixteenth notes, rests) and fingerings (numbers 1-5). Some formulas include Roman numerals (VI, VII) indicating scale degrees. The formulas are as follows:

- a) 1 2 3
- b) 1 3 2 1
- c) 1 2 3 4 3 2 3 4
- d) 1 VII VI VII 1
- e) 1 4
- f) 1 4
- g) 2 3 4
- h) 2 3 4 3
- i) 2 3 4 3 2 1
- j) 2 3 4 3 2
- k) 2 4 3 1
- l) 2 1 1
- m) 3 4
- n) 3 4 3 2
- o) 3 4 3 2
- p) 3 4 3 2 1
- q) 3 4 3 2 1 2 3
- r) 3 4 3 2 3 4
- s) 3 4 5 4
- t) 3 2 3 4 5
- u) 3 2 1 3
- v) 3 3 2 3 1
- w) 4 4 3 2 3 4
- x) 4 3 4
- y) 4 3 2 3
- z) 4 4 5
- aa) 4 5 6 5
- bb) 5 6 5
- cc) 5 4 3 2
- dd) 5 4 3 2 3
- ee) 6 7 6 5
- ff) 6 5 4 3
- gg) VII 1 2 3 1
- hh) 1 2 4 3
- ii) VII VI VII 1
- jj) VII VI VII 1 4
- kk) VI VII 1 3 2

Glasul 2 [Modus 2]

- apare sub două structuri modale: *scara proprie glasului 2* și *o scară împrumutată de la glasul 6*. [erscheint mit zwei modalen Strukturen: unter Verwendung der eigenen Skala des Modus 2 oder unter Verwendung der entliehenen Skala des Modus 6]



Clișee cadențiale [Kadenzielle Klischees]:

Figuri cadențiale finale [Kadenzielle Schlussfiguren]:

- pentru scara proprie: a), b), c), [bei Verwendung der eigenen Skala: a), b), c)]
- pentru scara glasului 6: d). [bei Verwendung der Skala des Modus 6: d)]



Formulele cadențiale finale respectă codificarea figurilor cadențiale din care provin. Formulele a), b) și c) sunt proprii glasului 2; formula d) este pentru melodiile ce împrumută scara glasului 6.

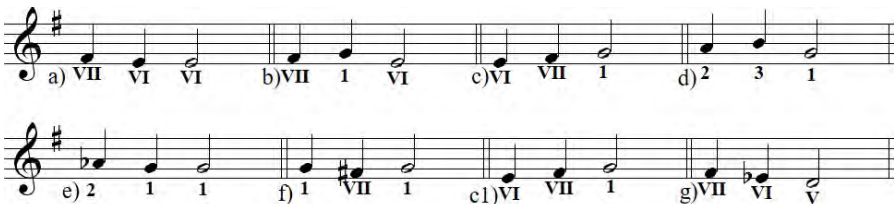
[Die kadenziellen Schlussfiguren respektieren die Kodifizierung der ursprünglichen kadenziellen Figuren.

Die Formeln a), b) und c) gehören zum Modus 2; die Formel d) ist für die Melodien die Modus 6 entliehen sind.]



Figuri cadențiale mediane [Kadenzielle Zwischenfiguren]:

- pentru scara proprie glasului – de la a) la f); [bei Verwendung der eigenen Skala von a) bis f)]
- pentru scara glasului 6: c1) și i). [bei Verwendung der Skala des Modus 6: c1) und i)]



Formule cadențiale mediane [Kadenzielle Zwischenformeln]:

– pentru scara proprie glasului [bei Verwendung der eigenen Skala]



– pentru scara glasului 6 [bei Verwendung der Skala des Modus 6]:



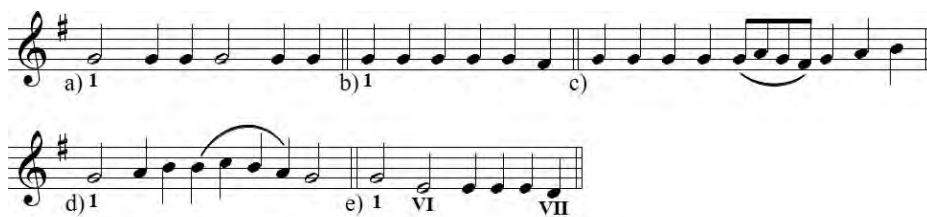
Clîșee inițiale [Anfangs-Klischees]

– pe scara proprie [auf der eigenen Skala]

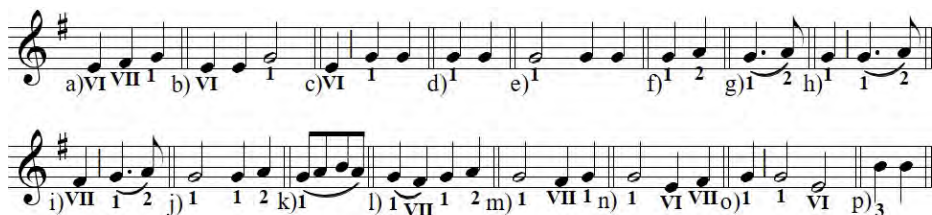
Figuri inițiale [Anfangs-Figuren]



Formule inițiale [Anfangs-Formeln]



Figuri inițiale mediane [Anfänge der Zwischenfiguren]



Formule inițiale mediane [Anfänge der Zwischenformeln]



– pe scara glasului 6 [auf der Skala von Modus 6]

Figuri inițiale [Anfangs-Figuren]



Formule inițiale [Anfangs-Formeln]



Figuri inițiale mediane [Anfänge der Zwischenfiguren]



Formule inițiale mediane [Anfänge der Zwischenformeln]



Clîșee mediane [Zwischen-Klischees]:

Formule mediane [Zwischen-Formeln]

– pe scara proprie [auf der eigenen Skala]:



– pe scara glasului 6 [auf der Skala des Modus 6]:

Formule mediane [Zwischen-Formeln]



Glasul 3 [Modus 3]

Skara [Skala]:



Relații cadențiale: VI-3; 3-VI; V-3; VI-V

[Kadenzielle Beziehungen]: VI-3; 3-VI; V-3; VI-V

Clișee cadențiale [Kadenzielle Klischees]:

Figuri cadențiale finale [Kadenzielle Schlussfiguren]:



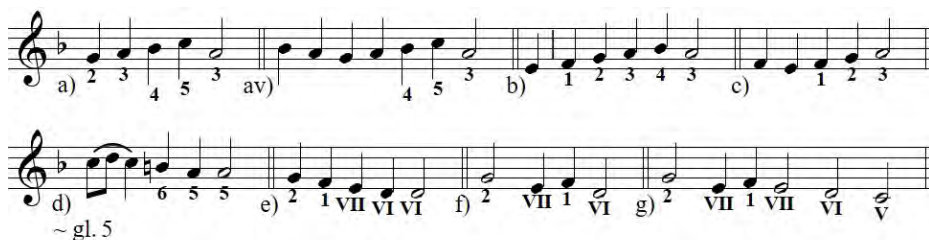
Formule cadențiale finale [Kadenzielle Schlussformeln]



Figuri cadențiale mediane [Kadenzielle Zwischenfiguren]



Formule cadențiale mediane [Kadenzielle Zwischenformeln]



Clișee inițiale [Anfangs-Klischees]:

Figuri inițiale [Anfangs-Figuren]



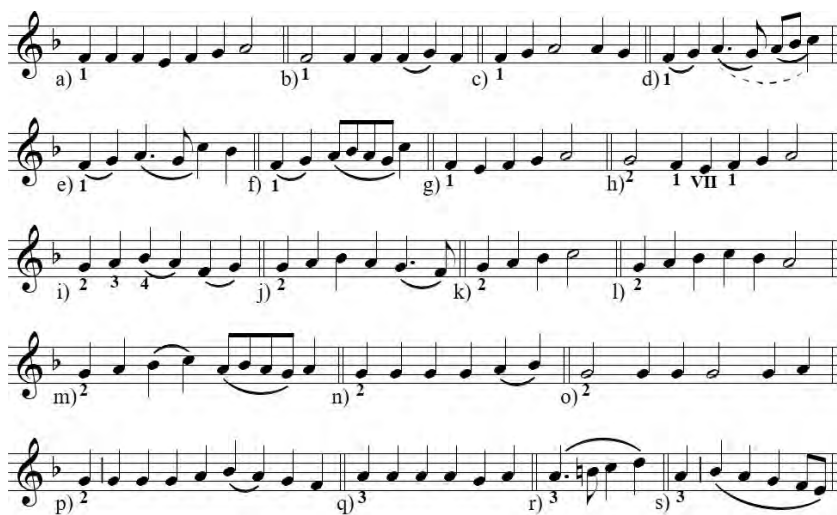
Formule inițiale [Anfangs-Formeln]



Figuri inițiale mediane [Anfänge der Zwischenfiguren]



Formule inițiale mediane [Anfänge der Zwischenformeln]



Clișee mediane [Zwischen-Klischees]:

Formule mediane [Zwischen-Formeln]



Glasul 4 [Modus 4]

- folosește două scări: scara proprie glasului și o scară împrumutată de la glasul 2.
[verwendet zwei Skalen: die eigene Skala des Modus und eine entlehene des Modus 2]



Relații cadențiale: 1-1; 3-1; 1-3
[kadenzielle Beziehungen: 1-1; 3-1; 1-3]

Clișee cadențiale [Kadenzielle Klischees]:

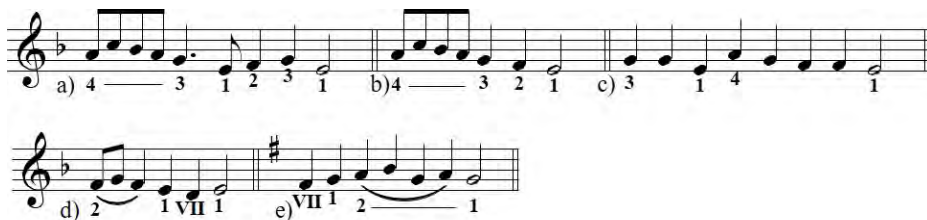
Figuri cadențiale finale [Kadenzielle Schlussfiguren]:

- proprii scării glasului – de la a) la d); [auf der eigenen Skala des Modus – von a) bis d)];
- pentru scara glasului 2 – e) [auf der Skala des Modus 2 – e)]



Formule cadențiale finale [Kadenzielle Schlussformeln]:

- proprii glasului 4 - de la a) la d); [zum Modus 4 gehörend – von a) bis d)]
- pentru glasul 2 – e); [für den Modus 2 – e)]



Figuri cadențiale mediane [Kadenzielle Zwischenfiguren]:

- pentru glasul 4 – de la a) la h); [für den Modus 4 – von a) bis h)]
- pentru glasul 2 – h), i), j); [für den Modus 2 – h), i), j)]

De remarcat faptul că una și aceeași figură cadențială apare pe ambele scări ale glasului, fie pe aceeași poziție de înălțime însă cu funcții modale diferite, fie transpuse.

[Zu bemerken ist die Tatsache, dass dieselbe kadenzielle Figur auf beiden Skalen des Modus erscheint, entweder auf der gleichen Tonhöhe, aber mit verschiedenen modalen Funktionen, oder identisch transponiert.]



Formule cadențiale mediane [Kadenzielle Zwischenformeln]:

– proprii scării glasului 4; [zur Skala des Modus' 4 gehörend]



– proprii scării glasului 4; [zur Skala des Modus' 2 gehörend]



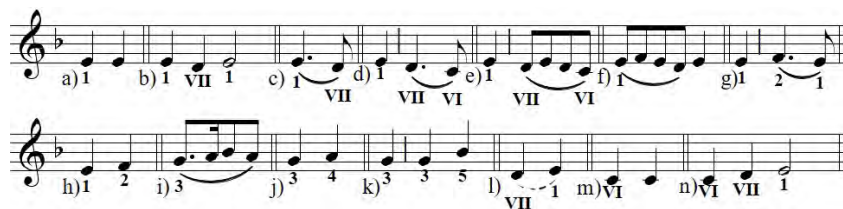
Clișee inițiale [Anfangs-Klischees]:

– pe scara proprie [auf der eigenen Skala]

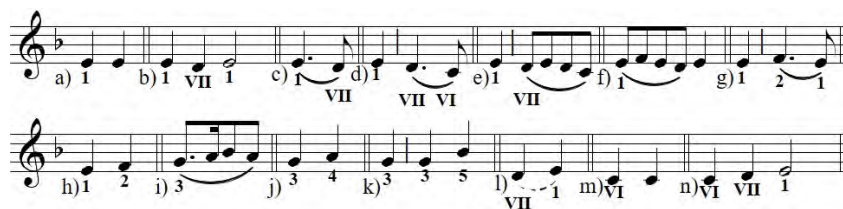
Figuri inițiale [Anfangs-Figuren]



Formule inițiale [Anfangs-Formeln]



Figuri inițiale mediane [Anfänge der Zwischenfiguren]



Formule inițiale mediane [Anfänge der Zwischenformeln]



– pe scara glasului 2 [auf der Skala des Modus 2]



Formule inițiale [Anfangs-Formeln]



Figuri inițiale mediane [Anfänge der Zwischenfiguren]



Formule inițiale mediane [Anfänge der Zwischenformeln]



Clîșee mediane [Zwischen-Klischees]:

Formule mediane [Zwischen-Formeln]

– pe scara proprie [auf der eigenen Skala]



– pe scara glasului 2 [auf der Skala des Modus 2]



Glasul 5 [Modus 5]

Scara [Skala]:



Relații cadențiale: 1-5; 5-5; 4-1

[kadezielle Beziehungen: 1-5; 5-5; 4-1]

Clîșee cadențiale [Kadenzielle Klischees]:

Figuri cadențiale finale [Kadenzielle Schlussfiguren]:



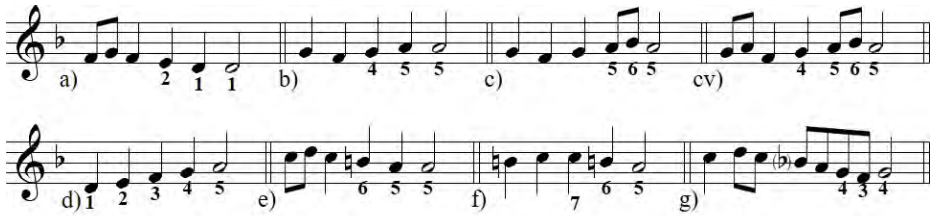
Formule cadențiale finale [Kadenzielle Schlussformeln]



Formule cadențiale finale [Kadenzielle Schlussformeln]



Formule cadențiale mediane [Kadenzielle Zwischenformeln]:



Clișee inițiale [Anfangs-Klischees]:

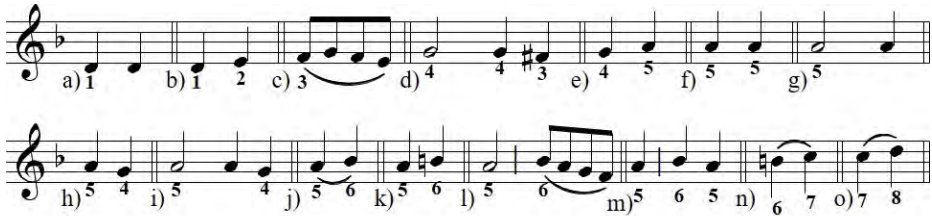
Figuri inițiale [Anfangs-Figuren]



Formule inițiale [Anfangs-Formeln]



Figuri inițiale mediane [Anfänge der Zwischenfiguren]

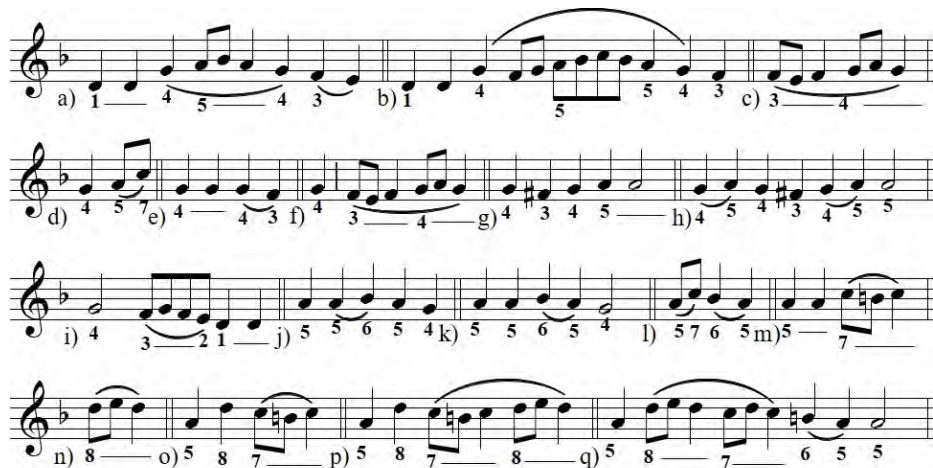


Formule inițiale mediane [Anfänge der Zwischenformeln]



Clișee mediane [Zwischen-Klischees]:

Formule mediane [Zwischen-Formeln]



Glasul 6 [Modus 6]

- folosește două scări: una proprie și una împrumutată de la glasul 2.
[verwendet zwei Skalen: eine eigene und eine entlehene des Modus 2]

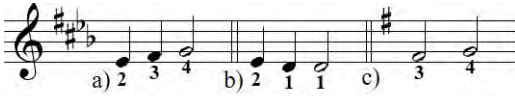


- Relații cadențiale: 1-5; 4-1; 5-4; 5-1; 1-5; 1-4 și 4-4- pentru scara proprie glasului 6;
1-1 și 3-1 pentru scara glasului 2.
[Kadenzielle Beziehungen: 1-5; 4-1; 5-4; 5-1; 1-5; 1-4 und 4-4- für die eigene Skala
des Modus 6; 1-1 und 3-1 für die Skala des Modus 2.]

Clîșee cadențiale [Kadenzielle Klischees]:

Figuri cadențiale finale [Kadenzielle Schlussfiguren]:

- proprii glasului: a) și b); [zum eigenen Modus gehörend: a) und b)]
- pentru scara glasului 2: c). [für die Skala des Modus 2]



Formule cadențiale finale [Kadenzielle Schlussformeln]:

- proprii glasului 6 – a) și b); [zum Modus 6 gehörend – a) und b)]
- pentru glasul 2 – c). [für Modus 2 – c)]
- Figuri cadențiale mediane [Kadenzielle Zwischenfiguren]:
- proprii glasului 6 [zum Modus 6 gehörend]
- pentru glasul 2 împrumutat [für den entliehenen Modus 2]



Formule cadențiale mediane [Kadenzielle Zwischenformeln]:

- proprii glasului 6 [zum Modus 6 gehörend]

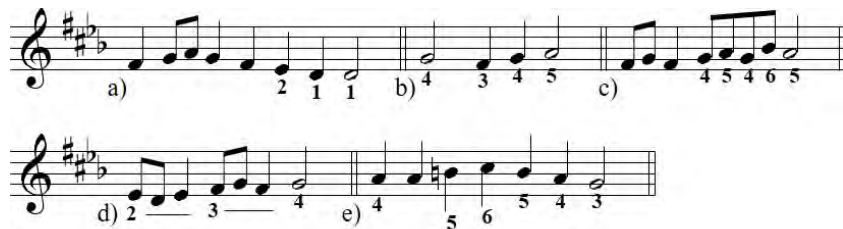


- pentru glasul 2 împrumutat [für den entliehenen Modus 2]



Formule cadențiale mediane [Kadenzielle Zwischenformeln]:

– proprii glasului 6 [zum Modus 6 gehörend]



– pentru glasul 2 împrumutat [für den entliehenen Modus 2]



Clișee inițiale [Anfangs-Klischees]:

– pe scara proprie [auf der eigenen Skala]

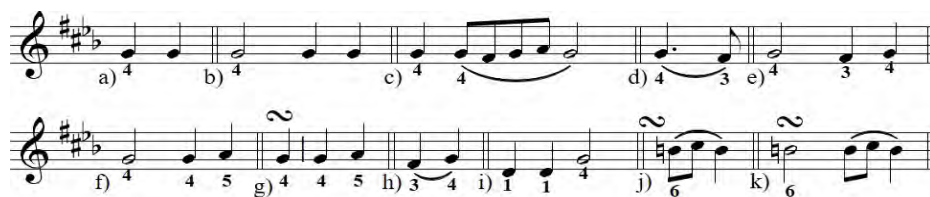
Figuri inițiale [Anfangs-Figuren]



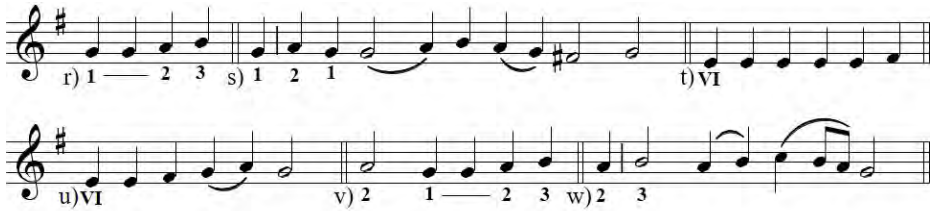
Formule inițiale [Anfangs-Formeln]



Figuri inițiale mediane [Anfänge der Zwischenfiguren]

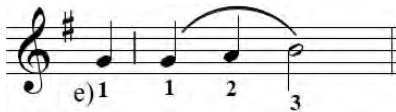


Formule inițiale mediane [Anfänge der Zwischenformeln]



– pe scara glasului 2 [auf der Skala von Modus 2]

Figuri inițiale [Anfangs-Figuren]



Formule inițiale [Anfangs-Formeln]



Figuri inițiale mediane [Anfänge der Zwischenfiguren]



Formule inițiale mediane [Anfänge der Zwischenformeln]



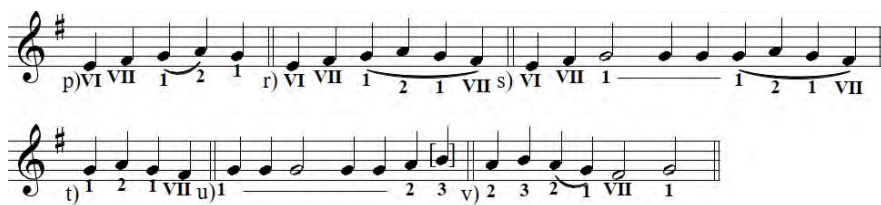
Clîșee mediane [Zwischen-Klischees]:

Formule mediane [Zwischen-Formeln]

– pe scara proprie [auf der eigenen Skala]:



– pe scara glasului 2 [auf der Skala des Modus 2]



Glasul 7 [Modus 7]

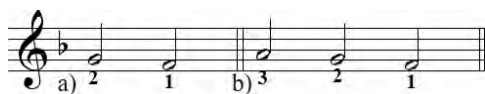
Scara [Skala]:



Relații cadențiale: 1-2 și 2-1 [kadenzielle Beziehungen: 1-2 und 2-1]

Clîșee cadențiale [Kadenzielle Klischees]:

Figuri cadențiale finale [Kadenzielle Schlussfiguren]:



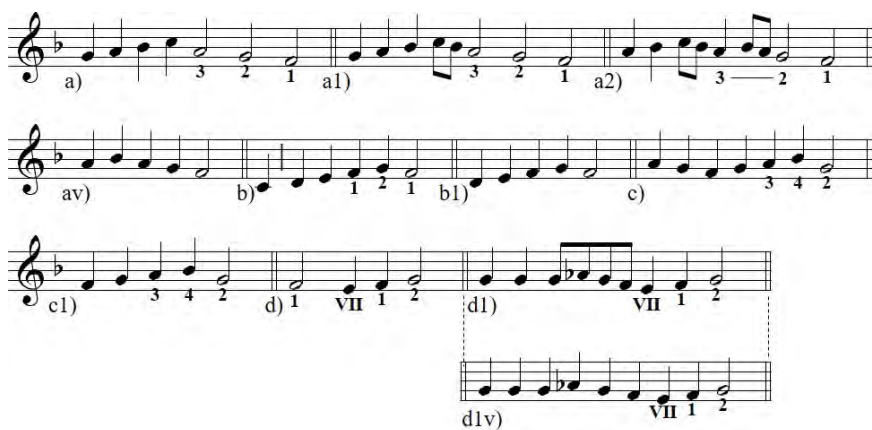
Formule cadențiale finale [Kadenzielle Schlussformeln]



Figuri cadențiale mediane [Kadenzielle Zwischenfiguren]

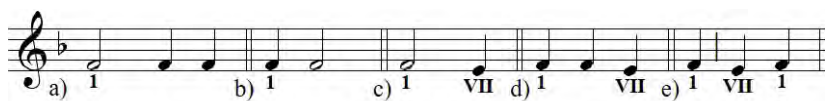


Formule cadențiale mediane [Kadenzielle Zwischenformeln]

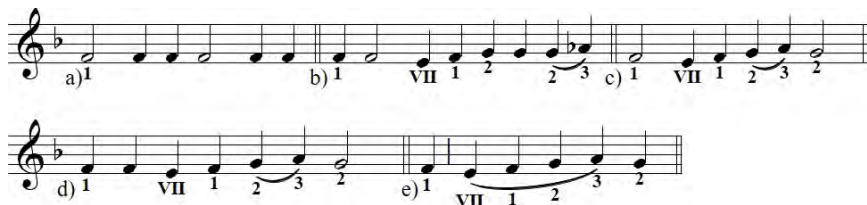


Clișee inițiale [Anfangs-Klischees]:

Figuri inițiale [Anfangs-Figuren]



Formule inițiale [Anfangs-Formeln]



Figuri inițiale mediane [Anfänge der Zwischenfiguren]

Formule inițiale mediane [Anfänge der Zwischenformeln]

a) VII^1 2
 b) 1 VII^1 2
 c) 1— VII^1 2— 3 1
 d) 1 VI^1 VII^1
 e) 2— 3— 2 1
 f) 2— 3— 2 1
 g) 2 3 4 2 1 VII^1 VI^1 h) 3 4 5
 i) 3 4 5
 j) 3 — 5 4 3 2
 k) 3 5 4 3 2 3 1
 l) 3 2 1— VI^1 VI^1 1 VII^1 V^1 m) 2 3 2

Clișee mediane [Zwischen-Klischees]:

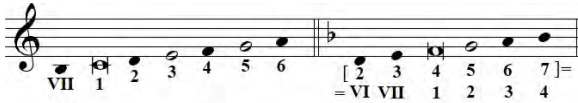
Formule mediane [Zwischen-Formeln]

a) VIVII^1 2 1
 b) VI^1 1 VII^1 V^1 c) 1—
 d) 1— VII^1 1 2 e) 1 2 3 4 2
 f) 1 3— 2
 g) 2 3— 2 1 h) 2— 3— 2 1 3 2 i) 2— 1 2 3 4
 j) 2— 3— 4 3 2 k) 2— 3— 4 3 2 l) 2— 3— 4 5
 m) 2 1 VII^1 VI^1 n) 3 4 3— 2 o) 3 4 2 p) 4— 3— 2

Glasul 8 [Modus 8]

– folosește două scări: scara proprie și scara transpusă trifonic.

[verwendet zwei Skalen: die eigene Skala und die um eine Quart höher liegende Skala]



Relații cadențiale: 1-3; 3-1; 1-5 și 5-1 pentru scara proprie glasului; 4-5 și 4-4 pentru scara trifonică. [kadezielle Beziehungen: 1-3; 3-1; 1-5 und 5-1 auf der Skala des eigenen Modus'; 4-5 und 4-4 auf der um eine Quarte höher liegenden Skala]

Clișee cadențiale [Kadenzielle Klischees]:

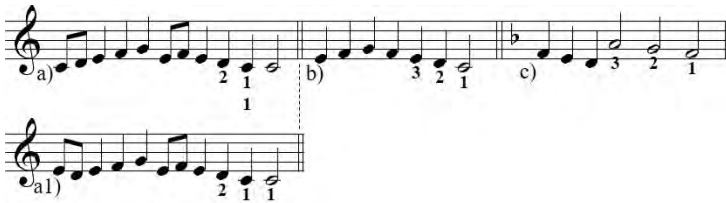
Figuri cadențiale finale [Kadenzielle Schlussfiguren]:

- proprii glasului autentic – a) și b); [zum authentischen Modus gehörend – a) und b)];
- pentru glasul trifonic – c) [auf der eine Quarte höher liegenden Skala – c)].



Formule cadențiale finale [Kadenzielle Schlussformeln]:

- proprii glasului autentic – a) și b) [zum authentischen Modus gehörend – a) und b)];
- pentru glasul trifonic – c) [auf der eine Quarte höher liegenden Skala – c)].

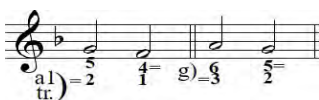


Figuri cadențiale mediane [Kadenzielle Zwischenfiguren]:

- proprii glasului autentic [zum authentischen Modus gehörend]



- pentru glasul trifonic [auf der eine Quarte höher liegenden Skala]



Formule cadențiale mediane [Kadenzielle Zwischenformeln]:

– proprii glasului autentic [zum authentischen Modus gehörend]



– proprii glasului trifonic [zu der eine Quarte höher liegenden Skala gehörend]



Clîșee inițiale:

– pe scara autentică [auf der authentischen Skala]

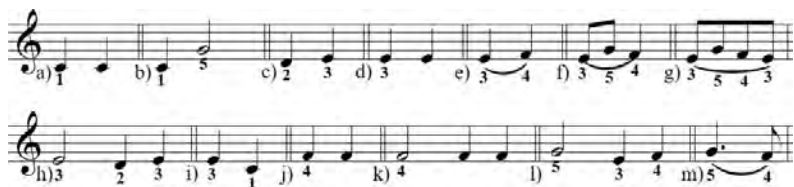
Figuri inițiale [Anfangs-Figuren]



Formule inițiale [Anfangs-Formeln]



Figuri inițiale mediane [Anfänge der Zwischenfiguren]



Formule inițiale mediane [Anfänge der Zwischenformeln]



– pe scara trifonica [auf der eine Quarte höher liegenden Skala]

Figuri inițiale [Anfangs-Figuren]



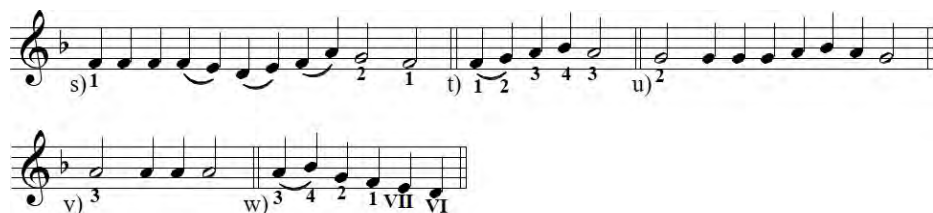
Formule inițiale [Anfangs-Formeln]



Figuri inițiale mediane [Anfänge der Zwischenfiguren]



Formule inițiale mediane [Anfänge der Zwischenformeln]



Clișee mediane [Zwischen-Klischees]:

Formule mediane [Zwischen-Formeln]

– pe scara proprie [auf der eigenen Skala]:



– pe scara tritonica [auf der eine Quarte höher liegenden Skala]:



Modele de formă [Formmodelle]

Im Rahmen einer vorhergehenden Untersuchung hatte ich einige Formmodelle definiert, von denen sich einige in der traditionellen Musik finden lassen und andere ausschließlich bei den liturgischen Signalen der Toaca-Formeln.¹

Hiermit bringe ich eine schematische Darstellung der Formmodelle, die nützlich sind für eine gesungene Improvisation, die an den liturgischen Text angepasst ist und an Formmodelle, die strukturelle Modelle und lexikales Material von verschiedenen Modi (Glas) verwenden.

1. Modellierung der melodischen Kontur [rândului melodic]

Folgende Abkürzungen werden verwendet: i = inițială [Anfang], i_m = inițială mediană [Zwischenanfänge]; m = mediană [zwischen]; k = Cadență [Kadenz], k_m = kadență mediană [Zwischenkadenz].

Wenn alle lexikalen Elemente vorhanden sind, erfolgt ihre Anwendung im Kontext ihrer jeweiligen Funktion, wobei sich folgende mögliche Situationen ergeben:

- 1.1. ik; ik_m ; $i_m k_m$; $i_m k$;
- 1.2. imk; $i_m mk$; $i_m mk_m$; imk_m .

2. Modellierung der Form

Die Form jedes Gesangs kann einem der nachfolgenden Modelle folgen:

- 1.3. $imk_m + i_m k$;
- 1.4. $imk_m + i_m mk$;
- 1.5. $imk_m + i_m k_m + i_m mk$.
- 1.6. $ik_m + i_m mk_m + i_m mk$
- 1.7. $imk_m + i_m k_m + i_m mkm + i_m mk$.
- 1.8. $i[n \ m_{1,2, \dots n}]k$
- 1.9. $i[n \ m_{1,2, \dots n}]k_m + i_m[n \ m_{1,2, \dots n}]k_m + i_m[n \ m_{1,2, \dots n}]k$.

1 Vgl. Constanța Cristescu, *Chemări de toacă. Repertoriul românesc*, in: Monografie, *Tipologie și Antologie muzicală*, in: *Colecția națională de folclor*, [Rufe der Toaca. Das rumänische Repertoire, in: Monographie *Typologie und musikalische Antologie*] in: [Nationale Folkloresammlung], Bukarest 1999, S. 149; ebenso Constanța Cristescu, *Contribuții la valorificarea tradiției muzicale din Banat și Transilvania* [Beiträge zur Förderung der Musiktradition im Banat und in Siebenbürgen], Bukarest 2011; ebenso Constanța Cristescu, *Crâmpoie din cronologia unei deveniri* [Einblicke in die Chronologie eines Werdens], Bukarest 1/2004 und 2/2005.

Im Rahmen der Formmodelle jeden Typs von melodischer Kontur können diese ein einziges Mal erscheinen oder mehrmals in Beziehung zur Dimension und prosodischen Struktur des Textes.

Ich zähle einige Möglichkeiten lexikalischer Erscheinungsformen auf:

- Zusammensetzung der Anfangsformel mit Zwischenformeln oder einigen präkadenziellen Zwischenformeln mit kadenziellen Formeln;
- Auslassung der Zwischenformeln, so dass sich die melodische Kontur anschließend aus Anfangs- und kadenziellen Formeln zusammensetzt;
- Zusammensetzung der Formeln durch einen gemeinsamen Ton;
- die kontextuelle Transformation einer nicht-auftaktigen Formel in eine auftaktige Formel. (Es geht um die prosodische Auftaktigkeit, die spezifisch für die Musik der rumänisch-byzantinischen Tradition ist);
- die Formeln sind häufig melismatisch gestaltet. Das Phrasierungs-Legato täuscht manchmal.

Die Struktur einer Formel ist flexibel, aber die Variabilität ist nur innerhalb eines stilistischen Rahmens gegeben. Ich erwähne einige hiervon: Die Verzierung durch benachbarte Töne zu spezifischen traditionellen Klangmodellen, das Umspielen mit benachbarten Tönen, durch Formeln und traditionelle Klangmodelle, die in ornamentalen Klischees erscheinen; verschiedene Rhythmisierung mit Wiederholungen der Zentraltöne. Die Formeln können leicht in kleine Zellen segmentiert und wieder neu zusammengesetzt werden.

Die Untereinheiten der Zellen sind generative Ur-Zellen der Formeln, die neue Zusammensetzungen erscheinen lassen. Sie entstehen durch Verarbeitung, durch rhythmisierte Variierung, durch neue Unterteilungen, durch Diminution und Augmentierung, durch strenge oder variierte Sequenzierung. Dadurch vermittelt die neue Melodie den Eindruck sich unendlich wiederholender Kombinationen.

Corneliu Dan Georgescu

Multimediale Aspekte und Fragen nach dem Sinn in der rumänischen zeitgenössischen Musik am Beispiel der Komponistinnen Maia Ciobanu und Irinel Anghel¹

Während in den Jahren der kommunistischen Diktatur Komponisten wie Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Myriam Marbe u. a. trotz aller Schwierigkeiten sich schon als Anfänger hohe Ziele setzten und später zu originellen Persönlichkeiten der modernen Musik konsequent entwickelten, scheinen nach der großen politischen Wende von 1989 viele jüngere Musiker eher zu Neo-Traditionalismus, Parodie und Unterhaltung zu neigen. Die ohnehin kritische Beziehung zwischen Publikum und Komponisten hat sich weiter zugespitzt: mit Ausnahme einiger Festivals, meist von Komponisten-Interpreten organisiert, wird wenig zeitgenössische Musik gespielt, und sowohl der Komponistenverband (UCMR) als auch die Komponisten selbst sehen sich mit finanziellen Problemen konfrontiert. Nichtsdestoweniger bleibt die Fragestellung bei vielen Künstlern aller Generationen ernst und tiefgreifend, auch wenn die Lösungen, die sie vorschlagen, unvorhersehbar sind.

In diesem Zusammenhang skizziert Maia Ciobanu nach 2009 durch einige Kompositionen, dann durch wörtliche Erklärungen ein *Manifest Elitist* [*Elitäres Manifest*]. Damit artikuliert sie ihre Absicht, eine anspruchsvolle Musik zu schaffen, die mehr als billige Unterhaltung ist. Die Geste Maia Ciobanus, die als kulturpolitisch einzustufen ist, krönt ihre Tätigkeit, deren Bedeutung durch eine kurze Beschreibung nachvollziehbar wird.

Maia Ciobanu (geb. 1952) ist keine Künstlerin, die sich in einen Elfenbeinturm eingeschlossen hat. Im Gegenteil, ihre Musik war von Anfang an durch eine gewisse Wärme geprägt und durch den Wunsch, einen Weg zu den Seelen der Menschen zu finden. In ihrer neueren Entwicklung sind zwei Tendenzen festzustellen: Einerseits engagiert sie sich systematisch in einer theoretischen Richtung, welche die moralische, erziehende Rolle des Künstlers in der Gesellschaft propagiert, andererseits wird sie – nachdem sie mit einer Arbeit über die Beziehung zwischen Klang und Bewegung promoviert wurde – auf einer multimedialen Ebene in Zusammenarbeit mit Dichtern und

1 Verschriftlichung des gleichnamigen Vortrages, gehalten im November 2010 beim *ZwischenZeiten* Symposium *Myriam Marbe und die rumänischen Komponistinnen*, an der Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg. Veröffentlicht in: Corneliu Dan Georgescu: *Muzică atemporală – Arhetipuri – Etnomuzicologie – Compozitori români* [Atemporelle Musik – Archetypen – Musikethnologie – Rumänische KomponistInnen], Band II, Bukarest 2019, S. 559–564.

Tänzern tätig. So ist das Spektakel *Alternative* (2005) entstanden, eine Kombination von Musik (auch anderer Komponisten), Poesie, Film, Tanz, Theater. Vor der eigentlichen Aufführung findet im Foyer des Konzertsaals ein improvisiertes Mikro-Konzert statt, ein Konzert, in dem junge Interpreten und Tänzer ihre Kunst inmitten des eintretenden Publikums ausführen. Weiterhin geht es auch um die Einbeziehung des Publikums in die Gestaltung des eigentlichen Spektakels, denn dieses darf zwischen drei Varianten der Darstellung wählen. Die Komponistin stellt sich eine Art „Theater im Theater“ vor, in dem „die Praktik des Happenings verwendet wird, um das Publikum für den Kern des Spektakels zu sensibilisieren.“² Für Maia Ciobanus Weltanschauung sind der argentinische Schriftsteller Jorge Luis Borges (1899–1986) und der spanische Architekt Antoni Gaudí (1852–1926) maßgebend, und dies spricht deutlich für eine Art frei verstandener Postmoderne.

Ebenfalls wie *Alternative* oder das spätere *Cioburi de ploaie* [Regensplitter] ist das *Manifest Elitist 1* ein multimediales Werk (Film, Fotos und elektronische Musik der Komponistin, Text von Tudor Mihai Cazan, ihrem verstorbenen Sohn). Der Satz „Elite ist ein Geisteszustand“ erscheint wiederholt als Glaubenssatz; parallel zur Musik werden Naturbilder und Verse, auch Seiten aus verschiedenen Partituren dekorativ dargestellt. Das *Manifest Elitist 3* ist dagegen ein reiner Text, der für das Experimentelle plädiert. Ein paar Ideen aus diesem *dritten Manifest* (in meiner Übersetzung):

„Weil das erste und wichtigste Manifest eines Künstlers sein Werk ist, trägt dieses Manifest die Nummer 3; weil wir in einer Welt leben, in der unsere Mitmenschen aufmerksamer für Worte als für die Evidenz der Tatsachen sind, existiert dieses Manifest; weil die Juwelen, die in den Schweinetrog gelangen, sich in Trüffel umwandeln, bleibt es bei der Wahl des Menschen, sich den Diamant auf den Finger zu stecken, ihn wegzuerwerfen oder zu ignorieren. [...]

Die Avantgarde gehört zur natürlichen Weise des menschlichen Geistes, sich zu entwickeln. [Traditionalismus] [...] ist der Zustand der Modernen, die aufgehört haben, zu fliegen, zu träumen, zu schaffen. [...] Der Traditionalismus endet, wie die Demokratie: in Statistik. [...]

Die Erfüllung ist der Weg von der Avantgarde zur Tradition. Die Entwicklung ist der Weg von der Avantgarde zur Avantgarde.“³

Zu diesem Bild von Maia Ciobanu sind jedoch zwei Korrekturen erforderlich. Erstens: Obwohl sie oft für Avantgarde plädiert, äußert sie sich auch kritisch über eine scheinbare, falsche, opportunistische Avantgarde. Ihre Musik bleibt immer expressiv,

2 Alle Zitate in diesem Text, die nicht nachgewiesen sind, beruhen auf mündlichen Äußerungen der Komponistinnen.

3 Maia Ciobanu, *Manifest elitist 3*, in: *Actualitatea muzicală* Nr. 7, Bukarest 2010, S. 8–9.

emotional gefärbt und ist streng, „klassisch“ strukturiert. Und zweitens: Die spezielle Bezeichnung ihrer Beschäftigung mit dem Begriff Elite stammt nicht von ihr, sondern von mir. Weil ich diesem Begriff eine besondere Bedeutung beimesse, werde ich eben bei dieser Idee noch verweilen.

ELITE kommt vom lateinischen *electus* [auserlesen] und steht dem Begriff *Masse* oder *Durchschnitt* gegenüber. In der Geschichte hat sich seine Bedeutung mehrmals geändert; wie auch bei anderen, ursprünglich spezialisierten Begriffen (wie z. B. Ritual), kann man heute unterscheiden zwischen einer allgemeinen Bedeutung (es gibt Elite-Universitäten, Sport-Elite, Hollywood-Elite, Elitetruppen) und einer strengen Bedeutung: es gibt nur eine Elite des Geistes, des Denkens, der Kreativität, der Moral. Es geht um etwas Herausgehobenes, Spezielles, nicht allen Zugängliches, um eine besondere Qualität.

Die populäre, ironische Betrachtung verwechselt nicht selten den Begriff Elite mit Snobismus, Preziosität, Missachtung der anderen, mit dem Bemühen, sich von anderen überheblich absetzen zu wollen. Dabei hat eine Elite gegenüber den anderen weniger Vorteile oder Rechte als Pflichten; sie hat eine Aufgabe zu erfüllen, und sie verfügt über ein ausgeprägtes Bewusstsein dieser Aufgabe. Dies impliziert weiterhin eine gewisse Strenge: Disziplin, ständige Arbeit (am Werk, aber auch an sich selbst), kulturelle Perspektive, Unabhängigkeit von Moden, klare Zielsetzung, Kompromisslosigkeit.

Ein offene, unvoreingenommene Debatte über die heutige Funktion einer Elite bzw. einer Kultur- oder auch Komponistenelite in einem soziopolitischen und nicht zuletzt finanziellen Kontext, der zu ihrer zunehmenden Isolierung führt und zu ihrer Betrachtung aus dem Gesichtspunkt der Massenkultur als einen entbehrlichen Luxus, ist heute notwendig. Im Rahmen eines solchen Gesprächs wären viele Fragen zu behandeln: Inwieweit soll eine Elite dem breiten, ungebildeten Publikum Konzessionen machen, inwieweit kann eine Elite ohne finanzielle Unterstützung durch den Staat oder durch Sponsoren überleben, inwieweit kann eine Kultur ohne Elite existieren und überhaupt einen Wert haben, also wie nötig ist eine Elite, wie bildet sich eine Elite und wie erfüllt sie ihre Mission, schließlich: Was verstehen wir genauer unter Elite, wer gehört zu einer Elite und wer nicht? Es ist der Verdienst von Maia Ciobanu, dieses schwierige Gespräch auf der Ebene der zeitgenössischen Kunst begonnen zu haben, auch wenn dies nicht ihr deklariertes Ziel war.

Irinel Anghel (geb. 1969) hat in Mai des Jahres 2010 die optimale Gelegenheit gehabt, ihr Ideal zu verwirklichen, indem sie Mitorganisatorin des Festivals *Internationale Woche der modernen Musik* (SIMN) in Bukarest war. Ihr Hauptprojekt hieß *Magicland* und enthielt überwiegend multimediale und *cross-over*-Darstellungen, die konsequent eine Welt der Illusionen aufbauten. Ein paar Titel ihrer Ausführungen, an denen sie selbst als Performerin teilgenommen hat, lauten: *Art Supermarket*, *Lovebubblestory*,

Shopping in ParadoXphere, Talking to My Fears, What's Real? Vortando, Out of My Mind, AbunDANCE.

Zwischen ihrer Tätigkeit, die Anfang der 1990er Jahre u. a. mit symphonischer Musik und einem klugen synthetischen Büchlein über die rumänische zeitgenössische Musik begann, und ihrer heutigen Lage als *live Performer* scheint eine Kluft zu liegen. Aber die ursprüngliche träumerische Prägung jener Anfangskompositionen hat sie nur weiterentwickelt, wenn auch auf einem unerwarteten Weg.

So hat Irinel Anghel seit ca. drei Jahren die schriftliche Musik verlassen und versucht, die rein spektakuläre Dimension des Musikaktes, die Performance als Therapie, „wie eine schamanische Reise in der Unterwelt“, zu erproben; dafür *zeichnet* sie ihre Musik – oder Tanzstrukturen, erzählt, singt, spielt sie. Sie glaubt, eine neue Funktion, die eines *Sounddancer*, gefunden zu haben, und versteht es, daran zu arbeiten. Sie will keinesfalls ihre weitere Entwicklung kontrollieren, sie lässt sich von ihren spontanen Ideen einfach tragen.

Zu ihren letzten Kreationen gehört das Projekt *ArtDeTox*. Eine um sie, ihre Kollegin Mihaela Vosganian und den Gitarristen Sorin Romanescu zentrierte Gruppe führt Darstellungen außerhalb der normalen Säle vor, auf der Straße, in der U-Bahn, in Supermärkten, an einem Seeufer, in einem Park oder Wald, in einer Gruft, auf einem Dach oder Baum, in einer Installation aus Plastik. Ziel dieser Aufführungen ist, „alles Mögliche zu tun, um die Gesellschaft von Angst, Hass, Gewalt, Langeweile, Routine durch Kunst zu entgiften“ (oder zu *detoxifizieren*: Daher heißt die Gruppe *ArtDeTox – Kunst Entgiftung*). Andere Ziele: „Spielplätze für Erwachsene, für Experimente, Märchen, kreative Spielerei“ schaffen. Die Beschäftigung für eine Art Psychotherapie, für einen Kontakt mit eigenem Unterbewusstsein, für Selbsterkenntnis, wird explizit gesucht (daher führen sie und ihre Partner ihre Darbietungen u. a. mit verbundenen Augen auf). Auch wenn die Provokation, das Erwecken, das „In-sich-Vertiefen“, das Fliegen, das Neuerfinden usw. stets probiert werden, sollte die Zielsetzung der Gruppe jedoch immer offenbleiben. Auf diese Weise versteht sie, sich die Freiheit zu lassen, sich ständig zu ändern, sich dem Verlauf der Inspiration zu überlassen, „alles zu sein, was man sein kann“, „ein Spiel des inneren Kindes“ zu gestatten, „ein Bewusstwerden der nicht integrierten Aspekte und Illusionen“ sowohl für die Künstler als auch für das Publikum zu erkunden.

Irinel Anghels Tätigkeit wird sehr unterschiedlich eingeschätzt. Während einige Kritiken hier „gar nichts“ oder „eine Kunst der Müllreste“ finden, sprechen andere über eine neue, „sinnlich-experimentelle“ Dimension in der rumänischen Musik, über „ein Experiment mit den Seelen“. Irinel Anghel – die eine gute Pianistin und Sängerin, dazu auch eine intelligente, redegewandte Frau ist und eine Komponistin, die bewiesen hat, dass sie u. a. „richtige“ symphonische Musik schreiben kann, wenn sie will –,

ist sich selbstverständlich vollkommen bewusst, dass das gezielte Pendeln zwischen dem Ernstesten und dem Oberflächlichen, sogar Trivialen und viele andere ihrer Ideen als bizarr oder geschmacklos eingestuft werden können. Sie rechnet aber kompromisslos mit einer un-unakademischen Art der Wahrnehmung auf rein emotionaler Ebene, wo das Spontane, Improvisierte und nicht das pure Ästhetische Wert haben. Sie erhebt sich gegen alle Konventionen, gegen gezwungene Regeln, gegen das Normale, Akzeptierte, „Gültige“. So stellt sie sich die Frage, was wir eigentlich unter dem Akt der Kunst noch verstehen wollen oder können – und so ist ihr kreativer Einsatz vielleicht tiefer, als es scheint. Jedenfalls sieht sie ihn so, und so möchte sie verstanden werden.

Die Position von Irinel Anghel scheint der von Maia Ciobanu entgegengesetzt zu sein – sie strebt nach keiner Elite, sondern sie mischt sich eben unter die „normalsten“ Menschen und wendet sich konsequent an das Unterbewusstsein, und nimmt dabei jedes Risiko in Kauf. Schließlich möchten sie aber beide eine unerträglich gewordene Krise der Kultur und Gesellschaft *durch eine Rebellion auf der Ebene nicht der Musikstrukturen, sondern des offenen Ansprechens der Bedeutung der Kunst überwinden*. Damit stellen sie beide – im Bereich der Komposition, Musikwissenschaft, Interpretation – die Frage nach dem oft übersehenen moralischen Sinn der Kunst ins Zentrum ihrer Tätigkeit, d. h. für sie, die innere höhere, kreative Qualität des Menschen zu befreien und zum Vorschein zu bringen. Und zu diesem Zweck appellieren sie beide an Multimedia als an eine Bereicherung der künstlerischen Mittel, welche diesem angestrebten Ziel überzeugender dienen könnten.

01 Den Urgrund komponieren Gestaltungsmöglichkeiten archetypischer Ausdrucksmomente bei Myriam Marbe, Doina Rotaru und Mihaela Vosgianian

1 Vorbemerkung

Die Komponistinnen Myriam Marbe (1931–1997), Doina Rotaru (*1951) und Mihaela Vosgianian (*1961) gehören unterschiedlichen Generationen an. Marbe erlebte als Jugendliche den Zweiten Weltkrieg und die sich daran anschließende Machtübernahme durch die Kommunisten. Doina Rotaru entfaltete sich als Komponistin, als der Stalinismus zwar überwunden war, der sozialistische Staat Rumänien sich jedoch konsolidiert hatte und sich ab 1965 Ceaușescus Herrschaft als Erster Parteisekretär zu entfalten begann mit der Folge einer Art sozialistischer Diktatur. Beide Komponistinnen versuchten ungeachtet ideologischer Einschränkungen ihren eigenen Weg zu gehen. Marbe fühlte sich zwar eng verbunden mit ihren Kollegen der „Goldenen Generation“, folgte jedoch ihrer Eigenständigkeit, indem sie nicht die Zahl, sondern das Wort in den Fokus ihres kompositorischen Gestaltungsbedürfnisses rückte. Wie im weiteren Verlauf ausgeführt werden wird, scheint Marbe einen bedeutenden Anteil daran zu haben, zu den Wurzeln rumänischer Kultur zurückzukehren und archetypische Denkansätze in den Fokus ihres kompositorischen Gestaltungswillens zu rücken, insbesondere in ihrem *Ritual für den Durst der Erde* von 1968. Obwohl Doina Rotaru keinen Unterricht bei Marbe hatte, geht sie diesen von Marbe prädisponierten Weg mit noch größerer Ausschließlichkeit weiter und begreift ebenfalls den musikalischen Archetypus als Urelement musikalischen Ausdrucks, als Urgrund rumänischer Kultur. Mihaela Vosgianian erlebt den Sturz Ceaușescus 1989 mit noch nicht einmal dreißig Jahren. Es gilt für sie, archetypisches Gestalten weiter fortzuführen und nicht bei schon existierenden ästhetischen Gegebenheiten zu verharren, sondern sich neue Gestaltungsmomente des Archetypus in der Musik auf dem Hintergrund eines politisch-kulturellen Paradigmenwechsels zu erschließen.

2 Myriam Marbe: Das Ritual als Akt archetypischer Kommunikation

Während der „Tauwetterperiode“ des Ceaușescu-Regimes zwischen 1965 und 1971 komponierte Myriam Marbe 1968 ihr epochemachendes Chorstück *Ritual für den Durst der Erde*, wofür sie 1976 den Kompositionspreis GEDOK der Stadt Mannheim erhielt. In der Folge wurde Myriam Marbe insbesondere von westlichen Feministinnen zu einer Vorreiterin des Feminismus im Ostblock stilisiert, wie diese Formulierung

Niedermayrs nahelegt: „Die Erfolgsgeschichte von Myriam Marbe und ihren Schülerinnen muss wohl auf diesem Hintergrund gelesen werden.“¹ Dabei unterschlägt man, dass im gesamten Ostblock männliche und weibliche Studenten gleichgestellt waren. Es wird auch suggeriert, dass Marbe alle komponierenden Studentinnen der Bukarester Musikhochschule vereinigt und ihnen zu einem Erfolg als komponierenden Frauen verholfen hätte. Richtig ist, dass alle angehenden Komponistinnen an der Hochschule ebenfalls bei bedeutenden Männern der „Goldenen Komponistengeneration“ unterwiesen wurden und auch dort wesentliche Impulse erhalten haben (Doina Rotaru bei Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu und Aurel Stroe, Mihaela Vosgianian bei Myriam Marbe, Ștefan Niculescu, Alexandru Pașcanu). Niedermayrs Perspektive entspringt westlichen Denkstrukturen bezüglich der Rolle und Funktion von Künstlerinnen. Zugleich wird vom eigentlichen künstlerischen Verdienst Marbes für die rumänische Musik abgelenkt: Marbe stellt vorherrschende mathematische Sichtweisen auf den Kompositionsprozess ihrer Kollegen infrage und löst sie durch wortgebundene, freiere und eng mit der rumänischen Volksmusik verbundene Konzeptionen ab. Sie bringt archaisch-archetypische Aspekte ins Spiel, die direkt auf die Generation Doina Rotarus und die folgenden Generationen Einfluss nehmen: „Ich habe mir die Frage gestellt: Warum seriell, warum modal, warum etwa Primzahlen? Das Stück wird nicht deshalb verstanden, weil es einen sehr schönen Ablauf bestimmter Zahlenreihen hat. Diese Zahlenreihen [...] bilden die [...] Struktur der Arbeit. Der Ausdruck besteht aber nicht in jener Logik, sondern in dem, was du mithilfe dieser Logik ausdrückst [...]. Um mich vom Zwang der festen Klangstrukturen, der Beziehungen zwischen den Tonhöhen, der Beziehungen zwischen Rhythmen zu befreien, habe ich zum Wort gegriffen: das Wort als musikalischer Baustein.“² Für Myriam Marbe treten offenbar mit dem *Ritual für den Durst der Erde* zwei wichtige Komponenten der Musik in den Vordergrund: a) Die Orientierung am Wort und dem, was man mit oder mithilfe von Worten ausdrücken kann; b) der kommunikative Aspekt des Wortes: „Warum heißt es ‚Ritual‘? Nicht nur, weil es mit Texten mit Beschwörungscharakter kommt [...]. Ein Ritual ist etwas, das man zusammen macht, nicht wahr? Für etwas. Weil man an etwas glaubt. Das ist eine Kommunion, in welcher sehr verschiedene Leute dasselbe machen, um etwas zu erhalten. Ich glaube, es hat auf diese Leute, auf ihre Seele und alles, eine sehr starke Wirkung [...]“.³ Sie erläutert an anderer Stelle: „Die rumänische Volks-

1 Niedermayr, S. 1, in: https://mobile-archive2013-2020.ctm-festival.de/fileadmin/user_upload/images/Projects/Gendertronics/Prae-Feminismus_im_Post-Kommunismus.pdf, zuletzt aufgerufen am 05.07.2021.

2 Valentina Sandu-Dediu, *Myriam Marbe, Archaismus und Aleatorik als Wege für die musikalische Avantgarde*, in: <http://www.musicologytoday.ro/BackIssues/Nr.21/thoughts.php>, zuletzt aufgerufen am 05.07.2021.

3 Thomas Beimel, Booklet zu: CD TRO-CD 01442, *Myriam Marbe, Ritual, Serenata, Trommelbass, Requiem*, S. 4.

kunst bewahrt in ihren Bräuchen Überreste mancher jahrtausendealten Praktiken [...]. Im Mäherlied *Hügel von Mohul*, das von Jugendlichen gesungen wird, glaubt man leicht, etwas aus einem alten Ritual zu erkennen, da der Text mythologische Elemente enthält, dessen Zentralfigur die Sonne ist [...]. Viele dieser ursprünglich magischen Kräfte sind zu Kinderfolklore gesunken, bewahren aber auch in dieser Ausführung etwas von ihren alten Ritualbestandteilen [...].⁴ Als Vorstufe zu Marbes *Ritual für den Durst der Erde* mit Bezug auf alte Rituale werden immer wieder Marbes *Cântecele ploii* (Regenlieder) für Kinderchor und Klavier (1957) auf Kinderverse zitiert.⁵ Die Regenlieder zeigen, dass Marbe auch schon zehn Jahre vor dem *Ritual* mit ähnlichen Phänomenen beschäftigt war. Die Idee der „communio“, der Gemeinsamkeit, scheint auch ein Grundgedanke zu sein, wenn Marbe dies mit vorzeitlichen, archaischen Quellen der rumänischen Kultur in Verbindung bringt. Dies findet bei ihr zudem ein Korrelat in der Auseinandersetzung mit archaischen Ausdrucksmomenten in der Kultur der Antike (auch bei Aurel Stroe anzutreffen).⁶ Möglicherweise kann man hierin auch eine ganz eigene künstlerische Antwort auf die Forderung des Regimes nach nationalem Ausdruck im Kulturschaffen sehen, die aber nicht den ideologischen Erwartungen entsprach. Sandu-Dediu fasst zusammen: „Als ‚archaische Moderne‘ kann ein großer Teil des Werkes der Komponistin Myriam Marbe angesehen werden, vor allem jene Arbeiten, die bei den jüngeren Musikern – insbesondere bei jungen Komponistinnen – Ideen und Tendenzen anregten. Marbe untersuchte die Verbindung der rumänischen Volksmusik zu bestimmten archaischen Bräuchen anlässlich von Geburt, Hochzeit, Tod, Neujahr, Sonnenwende usw., die in einigen Gebieten Rumäniens noch gepflegt werden. Sie stammen aus vorchristlicher Zeit und wurden mit der Zeit dem orthodox-byzantinischen Glauben angepasst [...].“⁷ Wie bei vielen ihrer männlichen Kollegen spielt dabei auch die Hinwendung zu aleatorischen Techniken eine wichtige Rolle, die Marbe bei den Darmstädter Ferienkursen (Teilnahme 1968, 1969 und 1971) kennengelernt haben könnte. Dies äußert sich bei ihr vor allem im Verzicht auf ein feststehendes System bzw. Konzept, das sich im *Ritual* ganz nach dem Umgang mit dem Text richtet. Entscheidend wird aber die Hinwendung bzw. der Rückbezug zu musikalischen Schlüsseltechniken der rumänischen Volksmusik: „In den Werken Marbes entstammt die ‚Lange Zeit‘ einer typisch rumänischen Zeitwahrnehmung, die sich durch das volkstümliche Genre der Doina, durch das rhythmische System des Parlando-Rubato ausdrückt. Eine andere zeitliche Dimension entspringt aus dem archaischen Leben einer nicht-linearen, sondern spiralförmigen oder zyklischen Zeit – eine Idee, die auch von Doina Rotaru übernommen wurde.“⁸ Dazu präzisiert Beimel: „Insbe-

4 Detlef Gojowy, *Myriam Marbe*, Köln 2007, S. 48 ff.

5 Ebd., S. 50.

6 Valentina Sandu-Dediu, <http://www.musicologytoday.ro/BackIssues/Nr.21/thoughts.php>

7 Ebd.

8 Ebd.

sondere in der modalen Organisation der Tonhöhen und in der freien Formgestaltung sah Marbe in George Enescu ein Modell.⁴⁹ Insgesamt bedeutete Marbes ästhetischer Ansatz – der auch bei ihren männlichen Kollegen, aber in völlig heterogener kompositorischer Realisation, anzutreffen ist – eine Rückwendung zur Einzigartigkeit der kulturellen Wurzeln rumänischer Kultur, zu etwas Archaischem, den Fundamenten rumänischer Kultur, zu etwas, was über sich selbst ins Wesenhafte von Musik hinausweist. Marbe hat also offenbar einen entscheidenden Impuls zur Auseinandersetzung der nachfolgenden Generation mit archetypischen Wesensmomenten als einer kompositorischen Leitidee gegeben.

3 Die Bedeutung von Archetypen¹⁰ im Werk Doina Rotarus

In Doina Rotarus künstlerischem Credo ist der Bezug zu Myriam Marbe sehr deutlich, zugleich wird aber auch die Konsequenz, mit der sie über die ästhetischen Überzeugungen Marbes hinausgeht, sichtbar: “I believe that now, at the beginning of the new millenium, contemporary music must look backwards in order to be able to look ahead, to refind, to reassess what is permanent, viable, universal, essential in music, and thus find solutions for what will be tomorrow. Looking backwards, to the archaic, means looking at the birth of music [...], to archetypes and symbols, which have proved their permanence and viability throughout time and space. That means the reuse of the meanings, of the senses and of the viable solutions based on durable and verified structures. This process of revaluation reviews on the one hand, natural archetypes,

9 <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg08620&cv=1.0&rs=id-39d8d517-fe38-98b3-af82-a3b83ded46ac&q=Myriam%20Marbe>, zuletzt abgerufen am 05.07.2021.

10 Der Begriff „Archetypus“ entstammt der Anschauung des Psychologen C. G. Jung und ist dort ein zentraler Begriff. In Bezug auf Freud und gleichzeitig sich von ihm distanzierend, hält C. G. Jung Freuds Begriff vom Unbewussten für obsolet, da er zu wenig differenziert erscheint: „Dementsprechend ist (das Unbewusste) nur persönlicher Natur, obschon andererseits schon Freud die archaisch-mythologische Denkweise des Unbewussten gesehen hat.“ C. G. Jung hingegen differenziert das Unbewusste in zwei Erscheinungsformen: „Die Inhalte des persönlichen Unbewussten sind in der Hauptsache die sogenannten gefühlsbetonten Komplexe, welche die persönliche Intimität des seelischen Lebens ausmachen. Die Inhalte des kollektiven Unbewussten dagegen sind die sogenannten Archetypen.“ (Carl Gustav Jung, *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Olten 1971, S. 14) „Archetypus“ ist eine erklärende Umschreibung des Platonischen Eidos. Das Konzept des kollektiven Unbewussten ist bei Jung nicht trennbar von seiner Theorie der Archetypen: „Der Begriff des Archetypus..., deutet das Vorhandensein bestimmter Formen in der Psyche an, die allgegenwärtig und überall verbreitet sind.“ (Carl Gustav Jung, *Gesammelte Werke*, Bd. 1, §89, Olten 1971.)

Archetypische psychische Muster bewirken nach Jung Grundmotive menschlicher Vorstellungen, die aus den kollektiven Bereichen der Psyche heraus auf die individuelle Psyche einwirken. In seiner vierteiligen Studie „A Study of Musical Archetypes“ schreibt Corneliu Dan Georgescu in den Präliminarien: „4. C. G. Jung’s theory on the archetype of collective unconscious, though centered on the human psychic, seems to be an optimal starting point in the study of basic musical patterns [...]. 9. Musical Archetypes do exist in the human psychic, therefore in nature, too ...“

and, on the other hand, cultural traditions. Altogether superior artistic solutions can be reached only by merging the cultural and the archetypal patterns into an original and complex vision. Today, I think, it is necessary to regain what is essential and permanent in music, especially its primordial functions: its power of communication and of expression, its sacred character. This is what we have to learn from the traditional, archetypal music. Music is a universal language – the act of musical communications is achieved by appealing both to generally human symbols and to specific musical ones. The specific elements which make up a common musical grammar, a musical archetypal basis, include the modal scales, ornaments, the incantation, repetition, variation, the pedal, the heterophony, all the melodic, rhythmic and timbral archetypes, space and time archetypes generating evolution or non-evolution structures, Yin-Yang-type dichotomies such as ascensio-descensio, agglomeration-rarefaction, beginning-end, static-dynamic and so on. If it is a synthesis of cultural and archetypal symbols, the musical work aspires to universality [...]. The permanence in time of the musical archetypes is proved by the fact that many of the XXth century's musical discoveries already existed in traditional music: heterophony, overtones, continual variation, movement in immobility, the several overlapping strata with different evolutions, the cluster, the textures, circular breathing, sound and noise, sound and voice and so on. The same elements which, many centuries ago, used to be the fundamentals and the essence of music – like ritual, incantation, complex sound, modal scales, pulsation and non-pulsation, repetition, variation, ornaments – are able to prove their permanence because they are tightly connected with the singular human essence of music; and birth, life, death, rite, songs, joy, pain and prayers shall always exist. Even if universal in time and space, archetypal musical elements have specific versions of each area, country or region. The appeal to the ancestral layers specific to each and every culture creates the personality of that particular culture, its identity, the stylistic matrix that each composer shall serve by his own talent and thinking. By using both universal archetypes in a purely individual manner and the specific characteristics of his own culture, each composer gets to his personal style [....].”¹¹ Die Ausführungen Corneliu Dan Georgescus in seiner berühmten vierteiligen Studie über Archetypen präzisieren die Ausführungen Rotarus: “The archetypal level entails a general human character independent of time and space, which is either unconscious or volitionless and through which consonance with nature, with the Universe, with eternity is attained, whereas the semantic level reveals rather a conscious activity, meant for concrete communication, time-and space-conditioned [...] the aesthetic level brings together the first two levels in reestablishing the connection with the likewise eternal realm of forms though it also depends to a certain extent on a particular cultural background

11 Persönliche Mitteilungen an den Verfasser vom 08.11.2010.

[...]”¹² Als fundamentale Voraussetzung des Verständnisses von Archetyp versteht Rotaru die musikalische Form, wie sie sie z. B. in ihrem Stück *Spirals II* (1991) verwendet: “A very important ritual in all ancient cultures was the sun-ritual, the cult of the sun. In the Romanian mythology we have three symbols of the sun: the circle, the spiral and the wheel. I have chosen the symbol of something which is in a permanent development, in a perpetual transformation. The spiral ‘becomes’ all the time, it is turning round into something else, different. The spiral gives me the possibility to transfigure the initial elements.”¹³

4 Doina Rotaru, *Crystals* für Querflöte und präpariertes Klavier (2002)

Analyse

Auf zeit- und raumunabhängige Permanenz bezogen ist ihr Stück *Crystals*, indem Rotaru die natürlichen Eigenschaften eines Kristalls als Grundvoraussetzung ihres ästhetischen Konzepts hervorhebt: “The crystal, an old symbol of purity and light, can be also a paradox: because of its translucence, although material, it seems immaterial. The musical substance represents a continual variation of an initial motif (which is a balance between a minor third and a major one). The transparent space gets wider and wider. After a dramatic and chromatic ascensio, the atmosphere is gradually changed from ‘frozen’ to ‘soft’, ‘velvet – like’ and further on to ‘spiritual light’. This work continues my main preoccupation of creating a special musical world that links the ancient archetypes with the modern languages and techniques. The state of meditation and contemplation is very important in this process of gradual evolution and transformation. I am also trying to connect the Romanian archaic folk music with universal traditional patterns.”¹⁴

Formal kann man *Crystals* in vier einzelne Teile aufteilen, T. 1–43, 43–71, 72–90, 91–113, die sich am Grad der Agogik und der Satzdichte messen lassen. Der 2. Teil T. 43–71 ist offensichtlich der dynamischste. Diesen könnte man in zwei kleinere Abschnitte unterteilen, T. 42 bis zur Fermate T. 52, T. 52 fortgesetzt bis T. 72, wobei T. 70 deutlich als eine dramatisch-agogische Klimax festzustellen ist. Weitere gliedernde Momente sind zwei Abschnitte „senza misura“ T. 72 und T. 90 f. (als nicht klassifizierte Fortsetzung von T. 90). Auf diese Weise werden die Binnenteile zwei und drei (T. 43–71 und 72–90) mit einer quasi-Zäsur von den äußeren Formteilen eins und vier abgegrenzt, sodass der dramatisch-dynamischere Kern des Stückes in der Mitte liegt. Einschnitte, wie oben erläutert, aber auch prozesshaftes Fortschreiten sind im

12 Corneliu Dan Georgescu (Olguța Lupu, Hrsg.), *A Study of Musical Archetypes (I)*, in: *Musical Theory and Aesthetics. Points of View*, Bukarest 2018, S. 76 ff.

13 Nach persönlicher Mitteilung an den Verfasser vom 08.11.2010.

14 Mail an den Verfasser vom 08.11.2010.

Verlauf enthalten, Statisches und Fließendes, ohne dass man eindeutige Haltepunkte oder formale Unterteilungen exakt präzisieren könnte. Im vorliegenden Fall kann man auch feststellen, dass die Komponistin ihr Stück mit drei Materialien – einem Terzsprung, verschiedensten Klangfarben durch unterschiedlichste Tongebungstechniken (auch im Klavierpart) und Repetitionsfiguren vornehmlich im Klavierpart – exponiert hat, indem sie mit diesen Materialien eine Fülle von gestalterischen Möglichkeiten durchspielt. Rotaru selbst weist auf eine „kontinuierliche Variation“ (s. o.) eines Hauptmotivs, bestehend aus einem Changieren zwischen kleiner und großer Terz *c–a* und *cis–a*, am Anfang ab T. 1 hin. Im Teil 1, T. 1–42, wiederholt sich dieses Motiv immer wieder auf diastematischer Ebene bei wechselnden Rhythmen vor allem in der Flötenstimme. Aus der Terzkonstellation werden variativ aber auch Spielfiguren z. B. mit wechselnder Terz-, Sekund- und Quartstruktur (T. 17–19) abgeleitet. Die aus dem kleinen und großen Terzintervall sich entwickelnden Sekundschritte sind Ausgangspunkt für weitere, quasi metamorphotisch gewonnene intervallische und durch verschiedenste Rhythmen bestimmte Sekund- und Terzkonstellationen, beispielsweise in T. 20 ff. auch als Komplementärintervall. Dabei verfolgt Rotaru im ganzen Stück konsequent die artistische Intention, den Tonsatz nach dem Prinzip Sekunde plus Klein- und Großterzkonstellation durchzugestalten. Sie selbst spricht eigentlich zwar von „transfigure the initial elements“¹⁵ in Bezug auf ihr Stück *Spirals*, der Vorgang kann jedoch auch im vorliegenden Stück angewendet werden. Dabei könnte man eine Entsprechung herstellen zu Schönbergs Verdikt von „Tongestalten, die sich selbst begleiten“,¹⁶ wodurch gerade die Dichotomie Melodie (Querflöte) – Begleitung (Klavier) aufgehoben wird in einen motivisch dicht gearbeiteten Tonsatz (z. B. T. 20 ff., T. 35 ff.). In der Terminologie Rotarus ist der Satz ständig durch heterophone Techniken bestimmt. Geht man, wie oben bereits festgestellt, davon aus, dass das im Stück verwendete motivische Material als abstrakt-archetypische Grundlage für verschiedenste Ausformungen verstanden wird, lassen sich also in T. 1–42 nur drei motivische (Arche-)Typen differenzieren: a) Das Terzmotiv sowie b) ein tonrepetierendes Motiv (T. 16 als Nebennotenfigur, T. 24), dem zuletzt noch c) Dreitoncluster ab T. 25 zugesellt werden.

15 Mail an den Verfasser vom 08.11.2010.

16 Arnold Schönberg, *Nationale Musik*, in: Ivan Vojtech (Hrsg.), *Arnold Schönberg, Stil und Gedanke, Aufsätze zur Musik*, Mainz 1976, S. 253.

For Ionuț Ștefănescu
Crystals
for flute and piano
(2002)

Doina Rotaru

A ♩ = 60 (54)
Dolce, tranquillo, sereno, strano, trasparente *calmo* N.V.

Flute

Piano

mp *sonore* *pizz.* *gliss.* *pizz.*

very short gliss.
on the strings
high register
(*solace*,
serenice)

(*continuo*)

gliss. *pizz.* *gliss.* *pizz.*

(*continuo*)

p *mp* *mp* *mf*

(*continuo*)

pizz. *gliss.* *pizz.*

(*continuo*)

Abb. 1: Doina Rotaru, *Crystals* für Flöte und Klavier, Editura Muzicală, Bukarest 2002, S. 1

Ab T. 43 kommt weiteres motivisches Material hinzu, das jedoch eine gewisse Verwandtschaft mit den bereits vorhandenen Motiven bilden, andererseits neue Elemente darstellen: d) ein vorschlagmäßiges Mehrtonmotiv, das sich wieder aus einer Sekund-Terz-Konstellation speist, e) ein martellato-artiger Orgelpunkt in Basslage des Klaviers, f) Tonfolgen bzw. wiederum repetierende Motive, die mit Hilfe von Flötenklang und unterstützender Stimme des Flötisten herbeigeführt werden sollen. Es entsteht ein ständiges Geschehen dynamischer Fortentwicklung, das aber andererseits auf mehreren Kernen motivischer Stärke basiert.

Die verschiedenen Gestalten aller Motive bestreiten eine sich nach und nach entstehende Steigerung, verstärkt durch unzählige Vortrags- und Spieleffekte beider Instrumente wie direkt auf den Saiten zu spielendes Klavier, Accelerandi, Ritardandi innerhalb einer Spielfigur, Vorschläge, Schleifer, getupft und mit moderierender Tonhöhe gespielte Töne, feinsten dynamischen Abstufungen. Dabei bleibt es letztlich nicht mehr klar, was Ornament und was melodisch-thematischer Kern ist. Gleichwohl verliert sich das motivische Geschehen nicht in sich selbst. Es beschreitet in zwei lang andauernden dynamischen Phasen eine „Ascensio“ bis hin zu einer rhythmisch-motivischen Klimax T. 70 insbesondere durch den dramatischen Impetus der Flöte: Ab T. 43 werden zunächst einmal Antagonismen zwischen „sehr tief“ auf dem Klavier und „sehr hoch“ auf der Flöte aufgebaut, im Bass bilden sich ostinate Tonrepetitionen, aber mit wechselnder Rhythmik; da der Klang nur auf dem Klavierboden erzeugt wird, wirkt er sehr dumpf, fast bedrohlich. In einer langen Kette von Klavier- als auch aufsteigenden Flöten-Fiorituren, die im Klavier nur graphisch notiert sind, durchmisst die Entwicklung einen Aufstieg beider Instrumente bis zum Vorschlag auf *b4* in der Querflöte T. 70. In Gegenbewegung steigt das Klavier ab T. 62 bis zu einem dumpfen, durch den Klavierboden erzeugten Ton (wohl *Kontra-A*) ab. Der kadenzielle Abschnitt zwischen T. 70 und 71 verharret mit unruhigen Fiorituren auf einem Tonniveau *a2–d3* und bahnt sich durch viele mehrtönige Vorschlagsfiguren einen Weg zu T. 72, wo das Ausgangsmotiv zusammen mit Terz-Sekund-Fiorituren scheinbar wieder zum Ausgangspunkt des Stückes zurückkehrt. Hier könnte man, der Terminologie Rotarus folgend, den Endpunkt einer Descensio vermuten, die sich tendenziell bis zum Ende des Stückes fortsetzt. Ab T. 80 ff. übertrifft aber die Komplexität des Klangbildes den Anfang ab T. 1 bei weitem. Schon ab T. 72 entsteht ein Tongewebe kontrollierter Aleatorik bei den Tonrepetitionen auf *e2* im Klavierpart. Ab T. 85 nimmt das Klavier eine der Bassfigur ähnliche rhythmische Figur auf, in der in heterophoner, synkopischer Verschachtelung das Terzmotiv, auch in komplementärer Sextkonstellation, wieder thematisiert wird. Man kann zwischen T. 78 und T. 90 von einer Agglomeration sprechen, da die Tonatzdichte deutlich zunimmt. Sie ist gebildet durch Vorschläge, unmensurierte Tonpassagen, Glissandi und komplexe rhythmisch-synkopische Spielfiguren. Im Gegenzug setzt mit der unmensurierten Passage nach T. 90 eine Ausdünnung der Dichte ein, die den Satz insbesondere ab T. 104 bis zum Schluss, T. 113, kennzeichnet. Schon T. 75

macht deutlich, dass sich das motivische Geschehen vom Zentralton *a* nach und nach entfernt, indem durch die Tonrepetition im Klavierpart auf *e* eine „Modulation“, bzw. mutative Hinwendung zum Zentralton *e* vollzogen wird. Ab der Zäsur T.90/91 wird deutlich, dass *e* mit *gis* und *g* zum neuen Zentrum des Verlaufes bis zum Ende wird. Diese Passage ab T.91 zeigt, dass Rotaru im Vergleich zur vorangegangenen Passage T.72 ff. nochmals einen ganz anderen rhythmisch-diastematischen Modus der motivischen Gestaltung des Terzmotivs gefunden hat.

50 *poco* *cresc.* *sempre* *ff* *gliss. with voice only* *ff*

52 *poco misterioso* ($\text{♩} = 60$) (short fermata) *mp* *mp secco* *p*

54 *poco stringendo* *sfz* *mf* *poco a*

56 *non frull* *f* *mf* *cresc.*

Abb. 2: Doina Rotaru, *Crystals* für Flöte und Klavier, Editura Muzicală, Bukarest 2002, S. 5

59 *rapido molto quasi gliss.*
cresc. sempre
quasi gliss.
ff
8va - R.H.
mp agitato
due mani

62 *(m) f*
molto rapido
quasi gliss.
trem. quasi gliss.

65 *Brightly*
frill.
f
ff
the highest pitches quasi-gliss.
chrom. cluster
the lowest 3-4 pitches

68 *8va (frill.)*
f
trem. rapido, the highest 4 pitches
non frill.
mf

6

Abb. 3: Doina Rotaru, *Crystals* für Flöte und Klavier, Editura Muzicală, Bukarest 2002, S. 6

Den Urgrund komponieren Gestaltungsmöglichkeiten archetypischer Ausdrucks Momente ...

[illegible]

Abb. 4: Doina Rotaru, *Crystals* für Flöte und Klavier, Editura Muzicală, Bukarest 2002, S. 7

Musical score for "L'Espresso" by Luciano Berio. The score is written for piano and continuo. It consists of three systems of music, each with a piano part and a continuo part.

System 1 (Measures 78-81):

- Piano:** Starts with a tremolo (vibr. ord.) in the right hand. Dynamics include *mf*, *mp*, and *mp*. There are triplets and a *diva* marking.
- Continuo:** Features a *continuo* marking and a *L.H.* (Left Hand) marking.

System 2 (Measures 82-85):

- Piano:** Includes a *diva* marking and a *ord.* (order) marking. Dynamics range from *p* to *f*. There are triplets and a *mf* marking.
- Continuo:** Includes a *continuo* marking and a *L.H.* marking. Dynamics include *mf*, *mp*, and *mf*.

System 3 (Measures 86-89):

- Piano:** Includes a *diva* marking and a *ord.* marking. Dynamics include *mf*, *mp*, and *mf*. There are triplets and a *mf* marking.
- Continuo:** Includes a *continuo* marking and a *L.H.* marking. Dynamics include *mf*, *mp*, and *mf*.

The score is marked with various dynamics (*mf*, *mp*, *p*, *f*) and articulations (triplets, *diva*, *ord.*). The piano part is written in treble and bass clefs, while the continuo part is written in a single staff.

Abb. 5: Doina Rotaru, *Crystals* für Flöte und Klavier, Editura Muzicală, Bukarest 2002, S. 8

5 Deutung von *Crystals*

Rotaru selbst hat *Crystals* bereits als ein Paradoxon gedeutet: Die Durchsichtigkeit macht einen Kristall zugleich materiell und immateriell.¹⁷ Weiter deutet Rotaru an, dass das Stück insofern einen entwicklungsmäßigen Charakter darstellen soll, als das „spiritual light“, die letzte Stufe einer Entwicklung durch verschiedene Stationen hindurch versinnbildlichen soll. Offenbar lässt sich aber eine solche Entwicklung nicht im Sinne eines programmmusikalischen Kontinuums verstehen. In Kongruenz zur klimaktischen Entwicklung zwischen T.43 über T.65 (dem diastematischen Höhepunkt) bis hin zur kadenziellen Passage T.70/71 weist die Partitur in der Kadenz das Wort „gläsern“ T.72 „gefroren“ und direkt im Anschluss daran – versteckt in Notationssystemen – „die Farbe wechselnd“ auf. Eine dynamische Entwicklung zu einem gefrorenen, gläsern-erstarrten Zustand als Klimax T.70 erscheint nicht stimmig. Statik und Dynamik sind daher eher zu verstehen als die musikalische Umschreibung eines Zustandes: Die Statik des Kristalls wird in der Hauptsache sinnfällig nicht durch formale Haltepunkte, sondern durch einen permanent linearen Satz beider Instrumente, oft in hoher, transparenter Lage, der „grobe“ Akkordballungen vermeidet. Die Dynamik des durchscheinenden Lichts wird umschrieben durch dynamische Bewegungen des motivischen Materials und ihrer immerwährenden, scheinbar nie endenden Veränderungen. Ein Lichtstrahl, der die Festigkeit des Kristallinen in etwas „Weiches“ (Klavier T.112) bis hin zum „spirituellen Licht“ („sereno“, heiter, T.1, T.91, „light“, T.17, „brightly“, T.66, „dolce“ T.1, 72, 91, 103) verwandelt. Statik und Dynamik haben nicht den Sinn, in platter materieller Entsprechung eine Entwicklung zum „Licht“ hervorzurufen, sondern sie sind im Sinne von sie permanent begleitenden Bedeutungskoodinaten immer präsent. Das Kristall ist als Hinweis auf etwas Immaterielles anzusehen: Statik und Dynamik als Grundkonstanten menschlichen Seins, Dynamik als die Kraft, zum Spirituellen zu gelangen, das gläsern-Transparente als Hinweis auf die Erkenntnisfähigkeit des Menschen, extrem hohe Lagen für Durchsichtigkeit, die klangliche Entwicklung von einem tonalen Feld um *A* das Tonzentrum, zu einem um *E*, Tonrepetitionen als möglicher Hinweis auf die Reperkussa geistlicher Gesänge, als Zeichen einer geistigen Entwicklung zum Immateriellen.

In einer Mail schreibt Rotaru dem Verfasser: “I always feel my music as a part of Romanian music. I was interested to discover the common elements from the traditional music from everywhere and the links with the Romanian music. Anyway, all my music has a special link with the traditional Romania music, in both aspects: peasant music (parlando-rubato and a lot of ornamentations from ‘Doina’ and ‘Bocet’-dirge song)

17 Mail an den Verfasser vom 08.11.2010.

and Romanian Byzantin music. It was my obsession, and still is, to create a Romanian ethos, a Romanian music.”¹⁸

Rotarus musikalische Mittel sind an Flöten- und Klaviertechniken avantgardistischer Komponisten orientiert, die eher im Umfeld der westlich geprägten Darmstädter Ferienkurse auszumachen sind. Diese konnten schon von Rotarus Lehrergeneration eine kurze Zeit (1965–1974) während der kommunistischen Herrschaft besucht und deren Neuartigkeit an Rotaru von ihren Lehrerinnen und Lehrern vermittelt werden. Als Prototyp für die auch hier angewandten Querflötentechniken dürfte Luciano Berios *Sequenza I* von 1958 gelten. Daneben erinnern insbesondere die schwebenden Intonationen und Vorschlagstechniken an eine japanische Shakuhachi. Im Sinne eines archetypisch geprägten Kulturverständnisses, wie es der rumänische Religionsphilosoph Mircea Eliade vertritt, würden sich damit zwei Kulturen begegnen in dem Bemühen, Gleiches oder sogar Identisches zum Ausdruck zu bringen. Ohne es auf den ersten Blick wahrzunehmen, ist aber auch dieses Stück primär ein Beispiel für deutliche Antworten rumänischer Künstler insbesondere auf westliche Avantgarde: a) Rotaru arbeitet nicht mit Reihen, sondern mit Modi, die sich an den Tönen *A* und *E* und sogar an der Terzstruktur orientieren. b) Die kunstvolle Vorschlags-Melismen- Technik orientiert sich an der elastischen Strophen-Struktur einer rumänischen Doina. c) Deren Form könnte man in der dynamisch-statischen Gestalt der Abschnitte des Stückes wiederfinden. d) Der transparente Satz, der sich bei Flöte und Klavier vornehmlich in mittleren bis hohen Tonlagen aufhält und im Klavier Akkordballungen vermeidet, unterstreicht die Fragilität des Tonsatzes, vergleichbar mit einem Vortrag einer Doina. Man könnte sagen, Rotaru hat Ausdrucksmittel der rumänischen Kultur auf ihre Weise weiterentwickelt und damit ihre ethisch begründete Identifikation mit Rumänien und seinen kulturellen Errungenschaften eingelöst.

6 Mihaela Vosganian, *Dynamic Meditation* (2010); Werkkanon und außermusikalische Implikationen

Mihaela Vosganian (*1961) ist zehn Jahre jünger als Doina Rotaru. Vosganians Werke wurden wie die Rotarus mehrfach ausgezeichnet: Sie erhielt zwei Mal den Preis für den Kompositionswettbewerb „Gheorghe Dima“ in den Jahren 1984 und 1985, den Preis der Rumänischen Komponisten Union im Jahr 1986, den Preis des Internationalen Komponisten-Workshops in Amsterdam 1994, den Kompositionspreis des Internationalen Neue-Musik-Konsortium INMC 1998 und den Preis „Santa Cecilia Alba Adriatica“ 1999. Sie wurde 2000 mit einer Arbeit über polyphone Strukturen in den Werken der Rumänischen Komponisten in der zweiten Hälfte des

18 Mail an den Verfasser vom 17.10.2020, siehe auch: <https://doinarotaru.webs.com/>

20. Jahrhunderts promoviert.¹⁹ Ihre Kompositionen vor 1989 tragen vielfach noch konventionelle Gattungstitel, aber auch schon individuell gefasste, wie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts üblich: *Sonate* für Klavier und Fagott (1986), *Konzert* für Klarinette und Orchester (1988), *1. Sinfonie* (1987) neben *Metamorphosen* für Flöte und Tonband (1985/86), *Evolutiv* für Kontrabass (1986). Schon vor 1989 tendiert sie jedoch immer stärker zu Kompositionen, die Außermusikalisches und Ethnisches einbeziehen wollen: *Zamolxe*, nach einem rumänischen Nationalhelden, *Kammerkantate* für Horn, Klavier und Perkussion (1986), *Indian Interferences* (1988) unter Verwendung einer indischen Vina. Nach 1990 folgen *Armenian* [...] (1995), *African* [...] (1995), *Japanese* [...] (2002) und *Iranian Interferences* (2005), unter Verwendung einer japanischen Koto und im letzteren Stück einer iranischen Tombak. Bei diesen Werken zeigt sich auch Vosganians Vorliebe für Perkussion und elektronische Klangfarben. Die Neigung zu ethnischen, außermusikalischen Elementen mag durch ihren Gatten, den rumänisch-armenischen Schriftsteller Varujan Vosganian, inspiriert worden sein, insbesondere in *Il gioco degli innocenti* (2008), das nahezu vollständig elektronisch produziert ist und über armenische Flüchtlinge nach dem armenischen Holocaust durch die Türken 1915/16 berichtet. Ihr Oratorium *Iisus cu o mie de brațe* [*Jesus mit tausend Armen*] (2006) (Text: Varujan Vosganian) behandelt in metaphysischer Form das Leiden der Rumänen unter Ceaușescu und dessen Sturz 1989. Ihre inzwischen vier Filmmusiken, zwischen 1991 und 2013 entstanden, deuten auch auf eine Tendenz hin, Musik mit anderen Kulturbereichen zu verbinden. Eine Vorstufe dazu mag ihr Ballett *Cercul de Sticlă* [*Der Glaskreis*] von 1986 gewesen sein.

Perkussives, Ethnisches, Programmatisches sowie ab ca. 2004 eine Kumulierung von elektronischen Werken sind Voraussetzungen für eine Entwicklung hin zu den zwischen 2009 und 2020 entstandenen medial gestalteten Bühnenwerken mit metaphysischer Thematik: *The Path of Human Angels* (2009 u. 2015) als Werk für einen traditionellen Künstler, experimentelle Gruppe, Streichorchester und Elektronik (2009), bearbeitet als „Performing Installation“ (2015), *Dynamic Meditation* (2010) (Cross-Media Performance), *White Lady's Power Places* (2010/11) (Cross Media Opera), *The Awaken Dreamer* (Trans-Real Opera) (2013), *From the Point of Light* (2015), *Musical Mystery Concert – Tone of Life, Into My GongSelf* (interaktives Projekt) (2017), *Into my Planets. Seven Planetary Cycle* (Multimedia, 3Dlive Video, Dance, Electronic Music, 2016–2018), *Space Interferences* (Cross media Performance) (2019/2020). Wie oben bemerkt, ist eine vereinzelte Verwendung von Elektronik schon vor dem Sturz Ceaușescus 1989 auszumachen, diese gewinnt jedoch erst endgültige Gestalt nach dem

19 Die biographischen Angaben zu Mihaela Vosganian sind entnommen: a) <https://uol.de/musik/lehre/angewandte-musiktheorie-und-komposition/komponisten-colloquium/> (auch: Werkliste); b) https://de.wikipedia.org/wiki/Mihaela_St%C4%83nculescu-Vosganian (auch: Werkliste), zuletzt aufgerufen am 05.07.2021.

Fall des „Eisernen Vorhangs“ (*Reverberations* für Posaune, Perkussion und Elektronik (1997), *Never ending* nach Michael Endes *Die unendliche Geschichte* für Querflöte und Stimm-Prozessierung (2007)).²⁰ Dabei liegt die Motivation dazu wohl nicht nur in künstlerischer Denk- und Gestaltungsfreiheit, wie sie in der westlichen Kunstszene vermittelt wurde. Eher ist das Moment der „Befreiung“ an sich von äußeren und inneren Zwängen ein entscheidender Motor, zunächst in den 1980er Jahren noch „implosiv“, dann „explosiv“ angesichts scheinbar unendlicher künstlerischer wie technischer Möglichkeiten, die ein neuer gesellschaftspolitischer Anfang bot. Dabei wurde Vosganian von ihrer exzellenten Ausbildung bei Marbe, Niculescu und weiteren Vertretern der „Goldenen Generation“ getragen, die ihrerseits bereits künstlerische Freiheit bis zum Äußersten innerhalb des Sozialismus geübt hatten.²¹

7 Ästhetischer Einfluss John Cages

Wie schon vorher in der westlichen Welt bedeutete die Realisierung neuer Ausdruckspotenziale auch für ein sich umorientierendes Südosteuropa neben einer Auseinandersetzung mit dem Serialismus dem Postserialismus, und der damit verbundenen Komposition auf ausschließlich elektronischer Basis auch eine Auseinandersetzung mit einer eher subkutanen Beeinflussung durch das radikal freiheitliche Denken und kompositorische Handeln John Cages, einem der bedeutendsten Innovatoren und künstlerischen Vordenker in der westlichen Hemisphäre. Cage regte seine Zeitgenossen an, das bis dahin vorherrschende musikalische Denken in Kategorien, die zum großen Teil noch aus dem 19. Jahrhundert stammten sowie das mathematisch bestimmte Parameterdenken der elektronischen Schulen in Paris und Köln radikal zu negieren, überkommene Denkstrukturen zu überdenken und neu zu gestalten. „Cage hat die Musiker in Freiheit gesetzt, lässt sie in seinem Werk tun und lassen, was sie wollen, schenkt ihnen [...] die Würde von autonomen musikalischen Subjekten: selbstständig zu agieren und den Sinn ihrer Aufgaben zu erkennen, sowie in einer emanzipierten Gesellschaft einmal jeder sein Werk ohne Zwang wird vollbringen dürfen, einzig,

20 <http://vosganian.ro/>, zuletzt aufgerufen am 05.07.2021.

21 Vosganian stellt in diesem Zusammenhang die Reisemöglichkeiten sowie die vielfältigen Möglichkeiten der kulturellen Zusammenarbeit in den Vordergrund. Sie beantwortet im Interview die entsprechenden Fragen wie folgt: 1. How did you experience the political change of 1989/1990? „It was, probably, a big opening for all of us, especially concerning the possibilities of traveling and cultural exchanges. 2. Was this change also important for you as composer? In the same way, it has opened my first travel in Europe for a grant in Holland and England, for composers' workshop and participation in artistic festival. After this first experience in 1992, I started a new line of participations in cultural and artistic festivals, as well as a composer or as a teacher. I have been involved in collaboration with Universities, Cultural Institute International Exhibitions, as composer, professor and as a performer and Artistic Director of Inter-art International Group of Contemporary Music and Dance.“

unterm Zifferblatt der Uhr zum Zeichen dessen, dass es auch dabei wird Morgen und Abend werden.“²²

Aleatorische Verfahren, z. B. ein Komponieren nach frei gewählten Zahlenkombinationen auf der Basis des altchinesischen Orakelbuches *I Ging* sowie eine neue Haltung, die Musik nicht nur als einen von einem Komponisten künstlerisch gewollten Prozess zu akzeptieren, sondern auch das Hören akustischer Prozesse einer nicht ästhetisch vermittelten Umwelt einzubeziehen, waren Cages Anliegen. Eine solche Einstellung entnahm Cage seiner Beschäftigung mit dem Zen-Buddhismus: „Hörend Gehören in das, was sich klingend ereignet, bedeutete für ihn sowohl eine ästhetische wie ethische Haltung. Es geht „um ein Mitschwingen, um das Hinnehmen von etwas, das sich gibt“.²³

Im Hinblick auf das Werk einer Komponistin wie M. Vosgianian bedeuten die Ausführungen zu John Cage keineswegs eine konkrete Orientierung an kompositorischen Konzepten, wie Cage sie bereits realisiert hatte. Von weit größerer Bedeutung ist das eng damit zusammenhängende Bewusstsein absoluter innerer Freiheit und die unbedingte Entschlossenheit, kompositorische Projekte zu realisieren, die so vorher noch nicht vorhanden waren.²⁴

8 Die Bedeutung von Archetypen in der ästhetischen Disposition Vosgianians; Bezug zu „New Age“; Der archetypische „Trans-Realismus“

Mit ihren cross-medialen Werken führt sie auf eine ganz eigenständige, konsequente und selbstbestimmte Weise die archetypische Strömung der rumänischen Kompositionsschulen weiter. Sie schreibt im 2. Teil ihrer Abhandlungen *Musical creation between Archetype, Tradition and Contemporaneity*: „The archetypal direction appeared in Romania in different cultural domains [...] beginning with the 60s as an aesthetic attitude as well as a spiritual and artistic potential of a new era of culture and civilisation. The idea of, let's call it an 'archetipality' has proposed a dialogue 'illo tempore' between cultures and geographic territories that opposes the dimension of stability and permanency versus instability, revolutions, catastrophes, that is, the modernist doctrine of relativism or the edge of the contemporary nihilism. The intention of the archetypal concern is to recuperate those authentic and immutable values specific to archaic civilizations and to bring back those hidden or forgotten prototypes by

22 Heinz-Klaus Metzger, *John Cage oder die freigelassene Musik*, in: ders., Rainer Riehn (Hrsg.), *John Cage, Musik-Konzepte Sonderband*, München 1978, S. 11.

23 Michael Schmidt, *Musik und Gelassenheit. John Cage 100*, Rundfunkmanuskript, 09.09.2012; https://www.deutschlandfunk.de/musik-und-gelassenheit.1184.de.html?dram:article_id=220390, zuletzt aufgerufen am 05.07.2021.

24 S. Anm. 20.

recalling the basic rules of universality that lead the cosmos in its eternity, where we all belong.²⁵ An anderer Stelle schreibt sie: „Actually, my preoccupation is to find the kind of eternal patterns, the archetypes, which are present in all the history of humanity and as well in the trans-personal realm of human being. Of course, my pieces have been created in order to reinstate the primordial sense of art: the ritualic, cathartic, ecstatic and thaumaturgic one on the one hand, to explore the trans-real, emerging from alternate state of awareness on the other hand.“²⁶ Vosgianian geht es also nicht mehr um die Schaffung von Kunstwerken, die als reines Ästhetikum in der Tradition der europäischen Aufklärung für sich selbst stehen, sondern um Kunst als ein Mittel der Annäherung an Spiritualität entsprechend antiker und vieler außereuropäischer Kulturen. Nach der Jahrtausendwende gründete sie ihr Ensemble „Inter-Art“, um ihre multi-medialen Kompositionen auf der Basis des *Archetypischen Trans-Realismus*, realisieren zu können. Der *Archetypische Trans-Realismus* beabsichtigt einerseits, die ursprünglichen archetypischen Funktionen der Kunst – das Ritual, die Katharsis, die Heilung und die Ekstase, andererseits eine andere Form des vom Komponisten „trans-real“ genannten Surrealen wiederherzustellen, das aus erweiterten Zuständen des Bewusstseins hervorgeht. Diese Wendung in ihrem Schaffen schien sich ca. 2004/5 zu vollziehen anlässlich der Komposition von *Jesus with a thousand arms* und wenig später, 2008/9, mit *The Path of human Angel*, das performativ gestaltet wurde. Sie schreibt entsprechend: „The idea of syncretism is a major feature of Archetypal Trans-Realism, which is proposing to reiterate a total archetype in a sense of total art which includes, not only music, or text, but also movement, visual effect and, why not, also a special location, a special architecture [...] This should be a special space dedicated to this kind of spiritual performances, like a Bayreuth [...], but in a spherical shape [...]“ Solche „heiligen“ Orte scheint sie auf einer Reise durch Namibia erfahren zu haben, eine wesentliche Inspirationsquelle für ihre Cross-media opera *White Lady's Power Places* von 2012: „This work proposes a visionary fascinating journey through the Namibian Sacred Mountains, guided by the 9 characters, spritual stalkers whose mission is to connect the public to 6 vibrating stations of Mother Earth which correspond to some of the inner powers: Dunes-pushing up the limits; Lake of the white silence – get into contact with the inner healer; the ocean-releasing the fears; Himbas – unconditional love and joy; Velvicia mirabilis – connection with other dimensions; White Lady's exodus – connection with ancestors.“ Ähnlich führt Vosgianian weiter aus: „‘Saturnian’ as well as ‘Into my Planet. Seven Planetary Cycles’, or ‘Into my GongSelf’ were inspired by cosmogonic traditions, such as cabbalistic, Indian or Tibetan ones, [...] all these

25 *Musical Creation between Archetype, Tradition and Contemporaneity; Main Strategies in Composition towards Archetypal Trans-Realism – part 2*, S. 6, in: Ceeol, Central and Eastern European Online Library; <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=908780>

26 Nach: Mihaela Vosgianian, Website, Trans-Real Artist, <https://mihaelavosgianian.ro/#!about/>

traditions have a lot in common [...] Actually, my preoccupation is to find the kind of eternal patterns, the archetypes, which are present in all the history of humanity and as well in the trans-personal realm of human being.“²⁷ Dabei verfolgt sie auch eine Differenzierung der verschiedenen Archetypen in Bezug auf ihre Werke. In *Jesus with a thousand arms* sind es transkulturelle und transzendente Archetypen: Erlösung, Aufstieg und Abstieg, das Opfer; in *The Path of the Human Angel* Archetypen der Natur: Geburt, Tod, der Zyklus, der Aufstieg; davon unterscheidet sie „funktionale Archetypen“ in *White Ladies Power Places*, die die alten Funktionen darstellen sollen: Magie, Initiation, Ekstase, Reinigung, Vereinigung mit der Natur und mit dem Transzendenten. In Bezug auf *Dynamic Meditation* macht sie zwar keine Angaben, ihre Partitur zeigt aber, dass sie die einzelnen Phasen entsprechend dem Meditationsverlauf mit seinen archetypischen Lebensäußerungen unterteilt hat (Atmen, Schreien, Weinen, Lachen, Tanzen und Ruhe)²⁸ Sie möchte nach eigener Aussage „[...] die möglichen Zonen der Verschmelzung verschiedener Kulturen und Traditionen auf musiksprachlicher Ebene erforschen“.²⁹ Hier wird bereits deutlich, dass Vosgianian die Bedeutung der Archetypen mit ihren Vorstellungsinhalten, deren künstlerische Gestaltung sie bereits vor 1989 in Rumänien kennengelernt hatte, nunmehr erweitert durch ein neues Reservoir, das man eher der *New Age*-Bewegung³⁰ mit ihrer Hinwendung zu archaischen, naturreligiösen und fernöstlichen Glaubenspraktiken zuordnen würde.³¹ Dabei darf der enorme Einfluss der Positionen des Religionshistorikers Mircea Eliade aber nicht übersehen werden: „In jedem beliebigen Kulturmoment kann man die vollständigste Offenbarung des Heiligen haben, die der menschlichen Verfassung zugänglich ist. Die Erlebnisse der monotheistischen Propheten können sich, ungeachtet des enormen geschichtlichen Abstandes, inmitten des ‚hinterweltlichsten‘ primitiven Stammes wie-

27 Alle Angaben zu Vosgianians Trans-Realistischen Werken: E-Mail an den Verfasser vom 25.01.2021.

28 Zur Klassifikation der Archetypen, vgl. Musical Creation, Teil 2, S. 9, 11, 16, 19.

29 E-Mail an den Verfasser vom 25.01.2021; vgl. auch Mihaela Vosgianian, Website, Trans-Real Artist, <https://mihaelavosgianian.ro/#!about/>

30 Zum Begriff *New Age* schreiben Wicke/Ziegenrucker: „In den 1970er Jahren und anknüpfend an die Jugend- und Studentenbewegung begann ausgehend von den USA als Reaktion auf die unübersehbar gewordenen sozialen und ökonomischen Krisenerscheinungen der Moderne, eine Rückbesinnung auf transzendente und spirituelle Traditionen, wie sie vor allem in den asiatischen Kulturen überliefert worden sind. Das radikale Infragestellen der technologischen Fortschrittsgläubigkeit sollte ein ‚neues Zeitalter‘ der wiedergewonnenen Einheit von Mensch und Natur, der Transformation von Gesellschaft und Bewusstsein einläuten und hat in der säkularisierten Form des „neuen Denkens“ in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre tatsächlich Weltverständnis und Weltbild in den Industriegesellschaften des Westens wie im Osten Europas mit weitreichenden Folgen verändert. „Die auf Meditation, Bewusstseinsweiterung und andere esoterische Praktiken aufgebaute Bewegung brachte eine Musik hervor, die dem vielfältigen Aufgreifen von außereuropäischen Musiktraditionen der New-Age-Philosophie entsprach.“ [Artikel] *New Age*, in: Peter Wicke, Wieland und Kai-Erik Ziegenrucker, *Handbuch der populären Musik*, Mainz 2007 S. 486.

31 Vertiefend: <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/new-age/10559>

derholen. Es genügt dafür, die Hierophanie eines Himmelsgottes zu ‚realisieren‘, wie er ziemlich überall auf der Erde bezeugt ist, wenn auch gerade dem aktuellen religiösen Leben fast entschwunden.“³²

9 Vosgianian als schamanistische Heilerin durch Klang

Zu *Dynamic Meditation* erläutert sie weiterhin: „Mihaela Vosgianian’s preoccupations cover as well the domain of sound healing, an old Practise successful in many cultural tradition [...] As a steady practioner of different spiritual technique she is a recipient of different initiations in Yoga Gong, Tao, Munay Ki, Pranic healing, Shambala, Reconnection, Conscientology, Astrology and she is an Usui and Karuna Reiki Master.“³³

„The work is also related to my work as a healing practioner, in which respect I have created a module of sound healing therapy (available over a two-day workshop) that comprises on the one hand the Dynamic Meditation Complex and on the other hand Tao (Dao)/Yoga Master Gong practice – a live sound bath therapy which includes the entering into a profound trance experience of alpha and theta brain waves.“³⁴

Vosgianian begreift sich also in New Age-Tradition zudem als eine Schamanin, die ihrer Musik auch heilende Wirkung zuschreibt: „Ein Schamane steht im Dienst für seine Gesellschaft und übt spezielle sozio-religiöse und heilerische Funktionen aus. Er besitzt demnach einen besonderen sozialen Status innerhalb seiner Gemeinschaft [...] Die wesentliche Aufgabe besteht darin, als ‚Mittler zwischen zwei Welten‘, also zwischen der Menschen- und Geisterwelt, zu agieren, wobei die Heilung von kör-

32 Mircea Eliade, *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, Frankfurt a. M. 1975, S. 8

33 Nach: Mihaela Vosgianian, Website <https://mihaelavosgianian.ro/#!about/>, Abschnitt „Sound-healing Therapy“, zuletzt aufgerufen am 05.07.2021.

a) Tao /Yoga Master Gong – „Sound Bath Therapy, profound relaxation, ... induce inner peace and Harmony together with the trance experience of alpha and theta brain wave that could involve visionary states of extended consciousness...” (Website, s. o.)

b) „Munai-Ki bedeutet „Kraft der Liebe“ und bezeichnet einen Zyklus von 9 Initiationsriten ...“, <https://www.schamanische-kinesiologie.berlin/munay-ki-riten-in-berlin/>

c) „Prana“ – Ganzheitliche und energetische Heilmethode, „Prana“ – Lebensenergie (Sanskrit) https://wiki.yoga-vidya.de/Pranic_Healing

d) „Shambhala“ – Einfacher Zugang zu den Lehren des tibetischen Buddhismus [https://de.wikipedia.org/wiki/Shambhala_\(K%C3%B6nigreich\)#Rezeption_in_der_Popul%C3%A4rkultur](https://de.wikipedia.org/wiki/Shambhala_(K%C3%B6nigreich)#Rezeption_in_der_Popul%C3%A4rkultur)

e) „Reconnection“ – Ganzheitliche Heilungs-Therapie, <https://www.thereconnection.com/reconnection-healing-personal-reconnection>

f) „Conscientology“ – Lehre vom Bewusstsein <https://medium.com/illumination-curated/conscientology-the-study-of-conscience-7418d31a93c2>

g) Usui und Karuna Reiki – Usui und Karuna sind verschiedene Stufen zur Stärkung der Lebensenergie; Reiki ist auch eine besondere Form der Körperberührungen, um anderen Lebensenergie zuzuführen. <https://reikiscoop.com/what-is-karuna-reiki-benefits-symbols-and-how-it-differs-from-usui/>

34 *Musical Creation between Archetype II*, S. 17 ff.

perlichen wie seelischen Erkrankungen im Vordergrund steht [...] Als ein zentrales Element des Schamanismus gilt die rituelle Ekstase des Schamanen, während der er auf Seelenreise geht, und die durch Musik, Tanz, das Tragen einer Maske und durch die Einnahme von Tabak und halluzinogenen Pflanzen [...] erzielt werden kann. Dies setzt eine Seelenkonzeption voraus, in der die Existenz je nach Kultur von einer oder mehreren leibunabhängigen [...] spirituellen Seelen... angenommen wird, die in der Lage sind, den diesseitigen Seinsbereich zu transzendieren [...].³⁵

Spirituelle Bezugspunkt scheint bei Vosganian einerseits das hinduistische *Dharma* zu sein, eine spirituelle Kraft, die alle Lebensbereiche durchdringt und wichtigste Voraussetzung für die Erlangung des *Karma* ist.³⁶ Wichtigster Bezugspunkt ihrer *Dynamischen Meditation* scheint aber das buddhistische *Dao* (oder *Tao* geschrieben) zu sein: Dao als ein alldurchdringendes Prinzip, der ganzen Welt zugrundeliegend, ein „Weg, uranfängliche Einheit für die „10000 Dinge“, den Kosmos, die Ordnung der Dinge, Ursprung und Vereinigung der Gegensätze.“³⁷ Daraus kann man schlussfolgern, dass Vosganian ihre Performance der *Dynamic Meditation* nicht nur durch Klang Heilung gewähren will, sondern auch als einen Weg ansieht, das Selbst im Bezug auf eine „trans-reale“ Kraft zu finden und durch Bewegung, Atem, Klang, Musik und Trancezustände den Zuhörenden in ein höheres Geist-Körper-Bewusstsein bringen will. Damit verwirklicht sie Inhalte, die auch in der „New-Age“-Bewegung und deren Popularisierung neuer spiritueller Inhalte eine große Rolle spielen.

10 *Dynamic Meditation* in ihrer Beziehung zur „Osho“ – Meditation, zu den Meditationsstufen Gabrielle Roths und dem schamanischen „Feueratem“

Dynamic Meditation wird folgendermaßen präsentiert:

„1. Dynamic Meditation, multimedia performance for 2 dynamic voices, midi-percussion, electric guitar, live electronics & processed sounds, live video and dance, written in 2010, is the first such work and was conceived with a double perspective:

- as a syncretic live performance where dynamic performers (musicians and dancers) interact, together with the public, during a spiritual act of cathartic art;

35 REMID (Religionswissenschaftlicher Medien- und Informationsdienst e.V., Schamanismus, Kurzinformation), <https://remid.de/pdf/remid-info-schamanismus.pdf>, zuletzt abgerufen 05.07.2021.

36 Zu „Dharma“ schreibt sie: „which merges the assumed spiritual practice with the artistic creation and with living in harmony with others with the Divine and with ALL THINGS, in other words with Dharma.“; in: Cosmic Consciousness as a theme of artistic/musical Reflection, Part 2, S. 53–71, hier S. 55; http://edituramediamusica.ro/LM_MP_ARTICLES/MP_XXXIV_1_05.pdf

37 Art. Daoismus, S. 4, <https://de.wikipedia.org/wiki/Daoismus>; Mihaela Vosganian, Website, Sound Healing Therapy, <https://mihaelavosganian.ro/#!sound-healing-therapy-dynamic-meditation-taoyoga-master-gong/>, zuletzt aufgerufen 05.07.2021.

- as a sound healing music, for individual or collective trance, a dynamic meditation technique for the release of negative excessive emotions of the subconscious and for spiritual elevation, using breathing, sounds and movements. This sound healing therapy, created especially for this purpose and which I termed Dynamic Meditation Complex, unifies the concepts of Shamanic Breathing Techniques, Osho's Dynamic Meditation and Gabrielle Roth's Rhythm Meditation.³⁸

Die Osho-Meditation, im 20. Jahrhundert von Bhagwan Shree Rajneesh begründet,³⁹ will den modernen, stressgeplagten Menschen mithilfe von Bewegung dazu bringen, sich seiner negativen Befindlichkeiten zu entäußern, und damit im Verlauf der Übung zu Ruhe, Harmonie und Erleuchtung zu gelangen. Der Übungsverlauf dauert etwa eine Stunde und wird in fünf Phasen von ca. 10 bis 15 Minuten unterteilt. 1. Phase ist ein durch kleinere Bewegungen unterstützter *chaotischer Atem*; die 2. Phase zielt darauf ab, durch wildes Tanzen und Schreien seine negativen Energien loszuwerden. Diese Phase nennt sich auch *Katharsis* und wird mitunter auch mit einer körperlichen Explosion gleichgesetzt. In der 3. Phase soll man permanent *springen und intensive, tiefe Laute* von sich geben. Die vierte Phase ist der *Stille* vorbehalten: Man soll unmittelbar stehenbleiben und sich nicht weiterbewegen. Die fünfte Phase ist dem *Tanz* bzw. dem Feiern gewidmet, da man sich nunmehr von seinen negativen Grundgefühlen gelöst hat und in einen völlig anderen Status kommt.⁴⁰

Vosgian ist nach eigener Aussage im Hinblick auf *Dynamic Meditation* aber nicht nur von „Osho“ angeregt worden, sondern auch von der Meditationstechnik Gabrielle Roths. Gabrielle Roth fasst fünf Phasen ihres Meditationsmodells so:

Fließen – Staccato – Chaos – Lyrical – Stillness. Die Phase des Innehaltens befindet sich also am Ende, das „Chaos“ wird offenbar mit derselben Intention praktiziert wie die zweite Phase der Osho-Meditation.⁴¹

Für die 1. Stufe „Breathing“ nennt Vosgian auch schamanischen „Feueratem“, über den angeblich Giftstoffe des Körpers beseitigt werden sollen. Sicherlich soll man aber mittels tiefen Atmens auch in tiefere Bewusstseinsschichten gelangen.⁴²

38 *Musical Creation between Archetype* [...] II, S. 15.

39 Bhagwan Shree Rajneesh (1931–1990), in seinen letzten Jahren „Osho“ genannt, war Begründer der in den 1970er Jahren sehr populären Bhagwan-Sekte, die in fast allen deutschen Großstädten Meditationszentren und „Osho-Diskotheken“ unterhielt. Diese erhielten regen Zulauf. Auf diese Weise sammelten sich seine Anhänger zu der fernöstlich-mystischen Bhagwan-Sekte. Bhagwan Shree Rajneesh entwickelte auch die „Dynamische Meditation“, genannt „Osho-Meditation“.

40 <https://www.osho.de/meditationen/dynamische-meditation/>, zuletzt aufgerufen am 05.07.2021.

41 <http://www.5rhythmen-tanz.com/de/5rhythmen/5rhythmen.html>, zuletzt aufgerufen am 05.07.2021.

42 Mihaela Vosgian, Website, Sound Healing Therapy, s. o., <https://www.youtube.com/watch?v=1ZI4B-Daxw3g> (Einführung in die fünf Rhythmen).

„Heilung bedeutet hier sehr viel mehr als physische Gesundheit; sie zielt vielmehr auf Ausgewogenheit des Zusammenwirkens von Psyche, Physis und Mentalität des Einzelnen und schließt soziale Beziehungen mit ein“, stellt Kowarsch-Wache fest.⁴³ Vosgianians Phasen laufen bei *Dynamic Meditation* wie folgt ab:

- 1) *Atmen*: die Stufe der Anhäufung von tellurischer und kosmischer Energie durch den schamanischen Feueratem
- 2) *Schreien*: die Stufe des Berührens und die Befreiung von negativen Emotionen
- 3) *Weinen, Jammern*: die Stufe des Bewusstwerdens und die Befreiung von Leiden, Trauer, Schmerz und der Todesnähe
- 4) *Lachen*: die Stufe der Freude, des Spiels, der Unschuld, des Austausches mit der Welt
- 5) *Tanz*: die dynamische Stufe der vier inneren Tanzrhythmen: fließen, abgehackt, lyrisch, chaotisch
- 6) *Stille*: Frieden, keine Bewegungen, Kontemplation und zeitlose Transzendenz

Vosgianian hat die 2. Phase bei „Osho“ nochmals unterteilt in Phase 2 und 5.⁴⁴

Auf diese Weise bekommt der kathartische Akt als dritte Phase in der Mitte mehr Gewicht. Dabei würde das *Weinen*, der dritten Stufe dem *Chaos* bei Kirchhoff entsprechen. Die vierte Stufe *Lachen* Vosgianians könnte man Roths vierter Stufe *Lyrical* zuordnen. Die 5. Phase *Tanz* entspricht der letzten Phase von *Osho*. Die *Stillness* der 4. Phase bei *Osho* rückt ganz ans Ende als 6. Phase bei Vosgianian. In der 5. Phase subsumiert Vosgianian vier Phasen Kirchhoffs, *flowing, staccato, lyrical and chaotic*; die 3. *Ruf-Phase* bei *Osho* könnte man eventuell mit dem *Weinen* bei Vosgianian gleichsetzen.

Nach der zweiten Phase lässt Vosgianian nochmals eine gesteigert negative Phase folgen, nach der 4. (*Weinen*) eine 5. (*Tanz*), die offenbar eine Steigerung des ganzheitlichen Wohlbefindens bedeutet. Die 6., stille Phase entspricht eher dem natürlichen Ablauf einer körperlichen Übung, um am Ende zu Ruhe und Besinnung zu kommen.

Gegenüber *Osho* und G. Roth erhält Vosgianian durch Umstellung von Phasen und deren Bezeichnungen eine stärkere dramaturgische Struktur ihres Ablaufs.

Nach einer einführenden Phase (*Atmen*) folgen zwei negativ aufgeladene Phasen (*Screaming und Crying*), dann zwei positive (*Laughing und Dancing*), um dann zur meditativen Stille zu kommen. Damit ergibt sich ein symmetrischer Spannungsbogen von 1–2–2–1.

In der kompositorischen Umsetzung verfährt Vosgianian demgegenüber aber sehr eigenständig. Der formal symmetrische Spannungsbogen versteckt sich hinter einer

43 Trude Kowarsch-Wache, *Die Decke des Schamanen, die Praxis des Psychotherapeuten – Wege der Annäherung*, Diplomarbeit Wien 2011, S. 34.

44 *Musical Creation between Archetype* [...] II, S. 16.

Dramaturgie fließender Übergänge der einzelnen Meditationsphasen. Da es sich um eine Performance handelt, deren Abschnitte überdies nicht durch Pausen getrennt sind, ergibt sich die eigentliche Dramaturgie natürlicherweise aus der Dynamik des Bühnengeschehens.

Allerdings wird in der 5. Phase, *Tanz*, die Erwartung des Zuschauers von wilden, ekstatischen Tänzen mit vielen Menschen auf der Bühne getäuscht. Im Mittelpunkt bleiben auch hier die beiden Protagonistinnen M. Vosgian selbst und ihre Kollegin Irinel Anghel. Sie sind in rote Gewänder mit Überkleidern aus Fellstücken gehüllt. Die Haare wirken etwas zerzaust. Insgesamt agieren noch zusätzlich drei schwarz gekleidete DarstellerInnen, die meist im Halbschatten bleiben.

11 Inhaltliche Wiedergabe und Beschreibung von *Dynamic Meditation*

Im Folgenden werden die jeweiligen Phasen Vosgians mit einer Beschreibung der jeweiligen Realisation auf der Bühne wiedergegeben:

I. Teil der youtube-Aufnahme⁴⁵

1. *Breathing*

„The stage of accumulation of telluric and cosmic energy through shamanic fire breathing“⁴⁶

0.41 dunkle Bühne, 1.05 kurze Gitarrenligaturen, geheimnisvolles Oooo-Rufen; rhythmische Trommelbeats; 1.25 Atem stoßweise im Rhythmus der Trommel; 2.26 Video-leonwand Multiprojektion der Profile der Protagonistinnen M. Vosgian und Irinel Anghel (V bzw. A im Folgenden bezeichnet); 2.37 Schnaufen; 3.22 Atem-„SsSs [...]“; 4.30 Ooooh [...] mehrere Personen (Bestandteil des elektronischen Arrangements); 4.50 rhythmische Trommelschläge, Flötensound; 5.10 „Haha [...]“; 6.10 „Klang-chaos“, Hecheln; 7.00 Höhepunkt des Crescendos; Schrei.

Wie ein roter Faden ziehen sich die regelmäßig wiederkehrenden Trommelschläge durch diese Phase sowie die verschiedenen, immer offener werdenden rhythmischen Atemlaute. Mit dieser Atemsteigerung soll wohl der „schamanische Feueratem“ dargestellt werden.

45 <https://www.youtube.com/watch?v=P1VggQsqrnQ> (1. Teil der Aufnahme); <https://www.youtube.com/watch?v=kgAtjp4vULO> (2. Teil) <https://www.youtube.com/watch?v=CYFYInpDPso> (3. Teil). Diese Teile sind aufnahmetechnisch willkürlich geschnitten und stimmen nicht mit den Phasen des Ablaufs der Performance überein. Zum besseren sachlichen Verständnis sind die Minuten bzw. Sekunden einer Stelle angegeben, z. B. 2.42 = 2 Minuten, 42 Sekunden.

46 *Musical Creation between Archetype ...*, Part 2, S. 16, siehe auch die weiteren Überschriften der Phasen.

2. *Screaming*

„The stage of touching and liberation from the negative emotions (fury, powerlessness, impatience)“

7.55 Ethno-Rhythmus der Trommeln, ständige „seufzende“ Gitarrenglissandi abwärts; 8.23 V(osgian) + A(nghel) Arme an den Füßen; 8.36 elektr. verstärkter Schrei; 8.52 Vielstimmigkeit des Sounds; 9.16 V+A beugen sich vornüber; 9.40 Schreien; 10.10 elektr. Cluster, V+A schwankende Bewegungen; 11.04 Schrei in Terzabstand; 11.32 V+A mit dem Rücken aneinander.

Der Wechsel zu einem bewegteren Trommelpattern markiert den Beginn der 2. Phase. Die „Seufzer-Geste“, primär instrumental (Gitarren-Glissando), nimmt zu; im weiteren Verlauf entwickelt sich die Melodik aufwärts; damit wird ein Übergang zum 3. Abschnitt hergestellt.

3. *Crying*

„The stage of awareness and liberation from suffering, sadness, pain, or the proximity of death“

11.50 „Slow down“; 12.28 V+A knien; 12.41 V+A werden an Händen und Füßen gefesselt; 13.09 weinerliche, immer wieder abreißende Chorstimmen; 13.23 Bordun durch Gitarre und Elektronik; 13.49 lautes Jammern; 14.15 Chor; 14.31 V+A sitzen gefesselt Rücken an Rücken auf dem Boden.

II. Teil der youtube-Aufnahme

0.50 Sound einer Mbira; 1.04 tiefes Jammern und Seufzen; 1.10 Streichersound und Trommelrhythmus; 1.39 orientalische Tonleiter abwärts auf Zupfinstrumenten; 2.20 weiteres „Jammern“; 3.02 „Jammern“, Sound-orientierte Trommel; 3.09 Lösen der Fesseln durch männlichen Nebendarsteller; 3.32 Geräusche von Kinderspielzeug; Übergang zur 4. Phase.

Die Seufzermotivik nimmt nicht ab. Am Übergang von Phase 2 zu 3 baut sich eine bedrohliche elektronische Klangfläche auf. Im Verlauf steigert sich das Jammern. V+A werden gefesselt, vielleicht als Symbol dafür, sich von ihren negativen Befindlichkeiten nicht lösen zu können. Jedoch entdecken V+A am Übergang zur 4. Phase, dass sie ihre Fesseln wieder lösen können. Dies geschieht gleichzeitig mit dem erstmaligen Ertönen einer Big-Ben-Melodie aus einer Spieldose, dessen Klang an eine britische Kaminuhr erinnert. Mit der konnotierten Gemütlichkeit wird offenbar das Ende aller leidvollen Negativität signalisiert.

4. *Laughing*

„The stage of joy, of playing, of innocence, of world communication“

4.00 Klangfläche im Dur-Bereich; das „Big-Ben-Signal“ ertönt 4.17, 5.21, 6.33, 7.39, also zusammen mit 3.09 im Übergang insgesamt fünf Mal; V+A spielen Spielzeug auf dem Boden; 4.36 Spielklavier, 4.41 Dreiklang von Gitarre wie Beginn von USA-Nationalhymne; 5.21 Dreiton-Kindermelodie; 5.37 Gitarren-Cluster; 6.18 Walzer-rhythmus; 6.33 Spielklavier, Schüttelrohr; 7.22 A schaut in den Spiegel, der aber aus einer Trommel besteht; 8.05 Nach „Big-Ben“-Melodie 12x Uhrenschlag; Spielzeug-instrumente und scheinbar selbstvergessenes Spielen der Protagonistinnen. V+A kennzeichnen Freude, Glück und Unschuld der Kindheit. Nachdem man sich in den ersten drei Phasen von persönlichen Problemen und größerem Leid befreit hat, ändert sich nun das Lebensgefühl und geht in ein Lachen über. Wie in der Kindheit scheint nunmehr alles ein Spiel.

5. *Dance*

The dynamic stage of the four interior dance rhythms: flowing, staccato, lyrical and chaotic

8.31 Flowing; Art Shuffle-Rhythmus; A+V machen fließende Bewegungen; 10.53 Staccato; Stimmen aus dem Off; Rhythmus und Bewegungen wirbelnd, Stimmen verzerrt; Saxophon spielt tonlich versetzt immer gleiches Motiv; 12.35 Lyrical; Rhythmik entfernt an südamerikanische Tanzrhythmen erinnernd; elektronische Chorstimmen einen Moll-Akkord umspielend; ab 14.00 Verzerrungen der Personen auf der Leinwand; ab 14.50 Personen auf Leinwand vielfach verdoppelt; die Protagonistinnen tanzen zusammen mit ihren Nebendarstellerinnen eine Art Reigen.

III. Teil der Youtube-Aufnahme

Fortsetzung von Phase 5: 0.00 Chaotic; Art „Motown“-Rhythmus; Gitarren heulen auf; Rhythmik sehr perkussiv, starke Beats; 0.50 freie, „wilde“ Tanzbewegungen, ekstatisch; Tanz „wirbelnd“; 1.25 Die Protagonistinnen reißen sich ihre Fellwesten vom Leib; „Trance-Tanz“; V+A tanzen nicht synchron; die unterschiedlichen Pattern der Perkussion geben den jeweils neuen Tanzrhythmus vor. E-Gitarre und nicht identifizierbare elektronisch generierte Mischklänge werden zum jeweiligen Rhythmus eingespielt. „Chaotic“ signalisiert durch extrem körperbetonte Tanzdramaturgie, elektronisch generierte, atemähnlich klingende Motive, hämmernde, holzähnliche Sounds sowie „erregten“ Sound der Gitarre in Form von hoch aufheulenden Glissandi einen Zustand des „Außer-sich-seins“, der Ekstase. V+A entfernen ihre Fellwesten und Armbinden. Die visuelle Wand zeigt sich überlagernde Konturen in Zeitlupe, später Ver-

doppelungen des Bühnengeschehens im größeren Format. Auf diese Weise soll wohl ein Trance-Zustand mit Hilfe bewusstseinsweiternder Mittel dargestellt werden. Dazu schreiben Vajda/Höllmann: „Die sogenannte rituelle Ekstase war und ist ein wesentliches Element des klassischen Schamanismus, aber auch aller religiös-spiritueller Schamanismus-Konzepte [...]. Die eigentliche Ekstase wird je nach kultureller Prägung entweder als Hinaustreten der eigenen Seele oder als Besessenheit durch einen Geist erlebt.“⁴⁷ „Ein Schamane dient als Mediator zwischen der diesseitigen Welt und der jenseitigen. Er kommuniziert mit den Geistern in Belangen der Gemeinschaft. Der Schamane kommuniziert sowohl mit toten als auch mit lebendigen Seelen, um Unruhen und ungeklärte Probleme zu lösen. Dabei bringt er den Geistern Opfergaben dar.“⁴⁸

6. Silence

The stage of peace, immobility, contemplation and non temporal transcendence

2.02 Protagonisten liegen am Boden; metallischer Beat; Beruhigung; 2.23 „Pachelbel-Kanon“⁴⁹ im Spieldosen-Sound; 2.40 elektronischer Glockensound, auf der Video-Leinwand erscheinen schwarze Vierecke; 3.13 verschiedene Gongs; 3.37 verschlungene Röhren auf der Video-Leinwand; 3.44 erneut „Pachelbel-Kanon“; 4.01 Glocken, Tonleiter abwärts; 4.46 Nebendarstellerin in meditativer Haltung mit angewinkelten Armen stehend; V+A liegen am Boden; 5.44 Tibetanische Glocken; 6.08 Video-Leinwand Steine mit gerader Straße wie Luftbild einer antiken Anlage; 6.52 Synkopieren der Rhythmus wie für eine Prozession; 7.05 „Pachelbel-Kanon“.

Die Leinwand scheint auf zwei Ebenen hinzuweisen, einen Vordergrund mit vielen schwarzen Rechtecken in ständiger Bewegung; dahinter sieht man abstrakte Bildgestalten, die kaum zuzuordnen sind. Möglicherweise soll mit den Rechtecken das Bewusste gegenüber dem archetypisch Tiefgründigen dargestellt werden, dessen Gestalt abstrakt, unbegreiflich scheint. Die Meditationshaltung einer dritten Darstellerin signalisiert den Zustand des Meditativen. Das Pachelbel-Zitat sowie die tibetanisch inspirierten Glocken- und Klangschalenklänge vermitteln ein Gefühl von globaler Zusammengehörigkeit und verweisen zugleich auf Zeitlosigkeit und die Annäherung an transzendente Zustände.

47 László Vajda, Thomas O. Höllmann (Hrsg.), *Ethnologica*. Ausgewählte Aufsätze, Wiesbaden 1999, S. 145.

48 <https://wiki.yoga-vidya.de/Schamanismus> (Abschnitt: „Rolle eines Schamanen“)

49 Johann Pachelbel (1653–1706), *Kanon und Gigue D-Dur* (Kanon populär und international bekannt).

12 Charakterisierung der Musik von *Dynamic Meditation*

Vosganians Musik ist als eine Akkumulation der verschiedensten aktuellen Stile zu umreißen: Umformungen einer blues-lastigen Melodik sowie entsprechende Gitarreneffekte und sehr kurze, mitunter aufreizende, sehr prägnante motivische Floskeln; sie wiederholen sich je nach Kontext immer wieder, wodurch ihnen eine syntaktische Funktion der Meditationsphasen zukommt; die Live-Perkussion der Bühne unterstützt einerseits mit entsprechenden Rhythmen die Einwürfe der E-Gitarre, andererseits wird sie auch solistisch eingesetzt. Ethnisch bestimmte Rhythmen und melodische Figuren scheinen elektronisch eingespielt, sind aber kaum vom Live-Sound auf der Bühne zu unterscheiden. Je nach Kontext werden afrikanische Pattern mit verschiedensten Trommel-Sounds sowie indische Tablas eingesetzt, außerdem Sounds außereuropäischer Harfen und Mbira-Instrumenten, wodurch eine eher arabisch klingende Aura erzeugt wird. Die Atemgeräusche der Protagonistinnen werden akustisch verstärkt; sie sind perkussiver Bestandteil des musikalischen Ganzen. Elektronische Klangereignisse und -flächen werden meist zur dramaturgischen Steigerung ähnlich einer Filmmusik eingesetzt. Dabei sind ausgesuchte, immer wieder wechselnde Klangfarben zu hören, die man kaum mit Hilfe eines traditionellen Instrumenten-Katalogs beschreiben kann. Insgesamt ist die Vielfalt von Rhythmik und Klangfarben hervorzuheben. Vosganian arbeitet auch hier mit dem Anspruch des „Allumfassenden“, wie in ihren ästhetischen Kommentaren entsprechend artikuliert. Sounds und Rhythmik sind ganz international: Afrikanischer Trommel- und Perkussionssound; Melodik aus Nordamerika in Form von Blues-Motiven; Arabische Skalen; Elektronische Technologie auf höchstem Welt-Niveau; die Protagonistinnen lassen in szenischem Spiel und durch ihre Kleidung Archaik erkennen. Gestik und Bewegung offenbaren einen rituellen Vorgang. Insgesamt zeigt auch die musikalisch-szenische Gestaltung Archetypisches.

13 Fragen der Gattungstypologie; Eingrenzung des Begriffs „Performance“, Happenings von Irinel Anghel

Dynamic Meditation trägt den Untertitel einer „multimedialen Performance“, ohne Genaueres über den Charakter des Stückes auszusagen. Nach E. Jappe handelt es sich bei der Performance um „eine Form, eine Handlungsweise, eine Technik, die [...] zum übergreifenden Begriff geworden ist für alle Formen der Kunst, bei denen der Schwerpunkt auf der Handlung liegt“. ⁵⁰ Performance ist also eine Aktionskunst, aus der bei Anwendung des Begriffs in der musikalischen Unterhaltungsbranche „eine effektiv realisierte ... Aufzeichnung wird“ (filmisch, elektronisch). ⁵¹ Als effektvolle Realisation

50 Elisabeth Jappe, *Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München/New York 1993, S. 9.

51 Artikel [Musikvideo], in: Peter Wicke, Wieland und Kai-Erik Ziegenrucker, *Handbuch der populären Musik*, Mainz 2007, S. 478.

könnte man auch „Dynamic Meditation „ verstehen, bewegt sich damit aber nur an der Oberfläche. Es bedarf der historischen Vertiefung, um die Eigenart der vorliegenden Performance wahrzunehmen.

Das Phänomen „Performance“ lässt sich einerseits aus dem Theaterverständnis John Cages ableiten, andererseits anhand ihrer Provenienz aus dem *New Age* (s. u.).

Bei Cage (s. u.) leitet sich das Wort Performance vom englischen performen = aufführen ab. Der Begriff befindet sich also zu Cages Zeit seines Wirkens noch nicht im Stadium einer Verfestigung, die mittlerweile eine bestimmte, oben bereits von Jappe und Wicke/Ziegenrucker umrissene Gattung meint. Vosgianian gebraucht den Begriff Performance im Sinne einer (modernen) Gattung, die sich seit den 60er Jahren unter dem Einfluss neuer Theaterformen des *New Age* wie Happening, Fluxus und Event etabliert hat.

Dabei muss allerdings verdeutlicht werden, dass es sich bei Vosgianians *Dynamic Meditation* nicht um Aktionskunst im Sinne eines Happenings handelt, bei dem die Entstehung eines Werks durch spontane Aktionen von Künstler, Publikum und der Umgebung im Mittelpunkt steht und das Ende ungeplant, vielleicht offen ist und bleibt. Darin besteht ein entscheidender Unterschied zu Vosgianians Kollegin Irinel Anghel, die auch Aktionskunst, aber in einem strukturell offeneren Sinn versteht und realisiert und an einem (geplanten) Ziel oder fertigen, reproduzierbaren Produkt nicht mehr interessiert ist. Ihre Happening Aktion *Scarecrows Parade/What about your freedom?* beispielsweise, in der Bukarester Radio Hall „Mihail Jora“ 2015 realisiert, fragt zwar zu Beginn, was die Freiheit bringe, verfremdet den Prozess der Beantwortung dieser Frage auch durch die Beteiligung des Publikums so stark, dass es keine eindeutige Antwort gibt. In *Styx*, einer visuellen Trick-Realisation, wird die Frage, was der Totenfluss Styx eigentlich ist, durch eine ständige Suche nach dem Fluss szenisch verfremdet und mit einer Bildsequenz über die modernen Viertel von Bukarest beendet.⁵²

14 Indirekter Einfluss John Cages – Genese des Begriffes „Performance“⁵³

Cages offener Begriff von Theater hat sicherlich auf diese Erscheinungen, wenn auch mittelbar Einfluss gehabt. Gemeinsam ist den Begriffen Performen und Performance

52 <https://www.youtube.com/watch?v=ZqxMnbMmdns;>

https://www.youtube.com/watch?v=0UxUaGHs_Q, zuletzt aufgerufen 05.07.2021.

53 Die Ausführungen zu John Cage orientieren sich an: a) Barbara Zuber, *Grenzbeschreibung und Kontextwechsel. Zur Theorie von John Cages experimentellem Musiktheater*, in: *Musik und Ästhetik* 2 (8), 1998, S. 50–66; b) *Für die Vögel. John Cage im Gespräch mit Daniel Charles*, dt. von Birger Ollrogge, Berlin 1984; c) Susanne Rennert, Sook-Kyung Lee, Nam June Paik, Ausstellungskatalog des Museum Kunstpalast, Düsseldorf 2010; d) Heinz-Klaus Metzger, *John Cage oder die freigelassene Musik*, in: ders., und Rainer Riehn (Hrsg.), *John Cage*, Musik-Konzepte Sonderband, München 1978; e) Kenneth Silverman, *Begin again, A Biography of John Cage*, Evanston/Illinois 2010.

der Aktions-Charakter, sie haben aber im Gegensatz zum Happening ein geschlossenes Konzept. Cages Werke wie *Imaginary Landscape 4* oder *4'33"* machen zum ersten Mal in der Musikgeschichte auf den (scheinbar) außermusikalischen Raum jenseits der eigentlich aufzuführenden (aufgeführten) Musik aufmerksam und beziehen damit Eigengeräusche, Geräusche der Umwelt und der Natur in eine bewusste Wahrnehmung ein. Verlängert man diesen Denkansatz, können auch in derselben Weise die soziale Wirklichkeit und ihre Probleme Gegenstand bewusster Wahrnehmung sein und zum Gegenstand künstlerischer Aktion werden. In beiden Fällen geht die Wahrnehmung über einen theatralen Rahmen mit seiner fiktiven Wirklichkeit hinaus. Insofern gibt es einen engen Zusammenhang zwischen dem „environment“ Cages und den Happening- und Eventveranstaltungen des *New-Age*-Zeitalters zur gleichen Zeit, zu deren Realisation immer stärker Ton- und Bildmedien verwendet werden.

Dieter Daniels schreibt: „Die herausragende Bedeutung von Cage liegt darin, dass er im Unterschied zu der stark formal und kunstimmanenten Musik der 1950er Jahre die Alltäglichkeit der Medien-Umgebung zum Gegenstand einer künstlerischen Analyse und experimentellen Neufiguration macht.“⁵⁴ Cages Freund und Kollege Nam June Paik macht schon in den 60er Jahren mit seinen Medieninstallationen darauf aufmerksam, dass Medien in unserer Alltagsrealität zur Selbstverständlichkeit, ein Teil unserer Umgebung, geworden sind.⁵⁵ Die Entstehung einer sich nach und nach zu einer multimedialen Gattung verfestigenden Performance lässt sich somit aus den Funktionsfaktoren Musik, Alltagswirklichkeit, medialer Artikulation und entsprechender Präsentation ableiten.

Dynamic Meditation nimmt sich die in den 1970/80er Jahren sehr populäre *Osho-Meditation* zur Grundlage, wie sie in Form von Meditationszentren der damals populären *Bhagwhan-Bewegung*⁵⁶ in jeder westeuropäischen Großstadt zu finden war. Im Gegensatz zur „draußen“ praktizierten *Osho-Meditation* findet bei *Dynamic Meditation* gleichwohl eine Art von „Überhöhung“ durch die „innen“ verwendeten Bühnentechnischen Mittel statt, aber keine neue Fiktionalisierung, da ein Narrativ wie z. B. ein Theatertext als Vorlage für eine Aufführung nicht existiert. Vosganians Bühne ist technisch großzügig ausgestattet mit einer Videowand, elektronisch entwickeltem Klangmaterial, der Einbeziehung von Bandeneinspielungen, einem E-Gitarristen und einem Perkussionisten mit ihren Soli auf der Bühne sowie Farb- und Lichteffekte. Medien werden somit im Sinne Cages zum Mittel zur Erweiterung der Wahrnehmung.

54 Rennert, Sook-Kyung Lee, Nam June Paik, Düsseldorf 2010, darin: Dieter Daniels, *Cage: Medien als Erweiterung der Wahrnehmung*, S. 113–125, S. 113.

55 Daniels, Cage, S. 124: „Die elektronischen Medien sind für Paik nicht nur Erweiterungen der menschlichen Sinne, sondern er beschreibt ihre Funktionsprinzipien als eine neue Kulturtechnik ...“.

56 Reformbewegung/Alternativbewegung im letzten Drittel des 20. Jhs.; vgl.: https://de.wikipedia.org/wiki/New_Age, zuletzt aufgerufen 05.07.2021.

Für sein *Theatre Piece* gibt Cage den Akteuren lediglich eine Produktionsanweisung zur Herstellung eines Notentextes in die Hand. Die Akteure müssen sich selbst ihr „Stück“ schreiben. Der Charakter einer Performance allerdings bringt es mit sich, dass man sich von freiheitlichen Konzepten der Happenings wieder losgesagt hat, um geschlossener Handlungskonzepte umzusetzen. Gleichwohl lässt sich das Konzept auch völlig anders gestalten, wie in der Pop-Branche verschiedene Interpreten desselben Titels zeigen. Gleiches geschah bereits mit dem vorliegenden Stück.⁵⁷

Weil nach Cages Theaterverständnis die Akteure keine Theater-Rolle mehr einnehmen, wird damit ebenfalls der Schritt zur Darstellung von Figuren ermöglicht, die direkt mit der äußeren Wirklichkeit verbunden sind. Vosgianan nimmt keine Rolle in ihrem Stück ein, hat aber doch zusammen mit ihrer Kollegin Irinel Anghel eine tragende Bedeutung; sie bleibt, auch in ihrer Eigenschaft als „healing practioner“, sie selbst.

„Performance ist ein lebendes Bild, in dem der Künstler selbst eine zentrale Stelle einnimmt. Seine physische Präsenz gewährleistet subjektive Erfahrung, der Rahmen, in dem er agiert, deutet auf eine allgemein erkennbare Situation [...]. Performance ist immer authentisch, die Personen sind ausschließlich sie selbst – Zeit und Raum sind grundsätzlich real [...].“⁵⁸ Jappes Kriterien scheinen damit mit zwei Ausnahmen erfüllt: Denn eine Performance als „lebendes Bild“ zu verstehen, lässt sich wohl eher dem Bereich der Bildenden Kunst zuordnen. Die „allgemein erkennbare Situation“ ist bei Vosgianan nur dann zu identifizieren, wenn man das spirituelle Konzept der Performance kennt. Außerdem deutet die durch eine meist dunkel gehaltene Bühne, meist mit „Spotlights“ beleuchtet, auf die obendrein überhöhte Darstellung einer „Dynamic“, *Osho*-inspirierten „Meditation“, deren Präsentation nicht zuletzt durch eine geheimnisvolle, fast irreale, der Alltagswirklichkeit entrückte Atmosphäre wirkt.

15 Ist *Dynamic Meditation* zugleich ein Ritual? Spiritualität als moderne Glaubensform

Die bis jetzt erfolgte Darstellung bezog sich ausschließlich auf den formal-funktionalen Bereich, der nunmehr durch eine vertiefende Betrachtung der inhaltlichen Ebene ergänzt werden muss.

Auf Nachfrage teilt Vosgianan selbst Folgendes mit: „It is definitely mostly a ritual through of extended conscious experience, performed in stage, by two dynamic performers which are assuming this kind of experience. There is as well a special level of two vocal soloists that follow the composer’s dynamic concept written in the score,

57 Vgl. M. Vosgianan, *Musical Creation between Archetype*, S. 16–18.

58 Jappe, *Performance*, S. 10.

linked with spiritual technique, which permit them to use a controlled breath, to move and to dance together with the layer of dancers.“⁵⁹ „Extended conscious experience, a special level of „two vocal soloists“, performers assuming the „conscious experience“ gehen als Charaktermerkmale über eine bloße Performance hinaus; es wird auf die Besonderheit der Darsteller verwiesen und das spezifisch Spirituelle angesprochen. Vosgianian geht es also nicht nur um die Präsentation von Alltäglichem. *Dynamic Meditation* orientiert sich eher nicht unwesentlich an der Spiritualität des *New Age*. Diese wird charakterisiert als ein Ritual. Damit sind mit Sicherheit nicht sogenannte Alltagsrituale gemeint: „Sie (die Rituale) finden überwiegend im Bereich des menschlichen Miteinanders statt, wo rituelle Handlungsweisen durch gesellschaftliche Gepflogenheiten, Konventionen und Regeln bestimmt in den unterschiedlichsten sozialen Kontexten praktiziert werden können.“⁶⁰ Hier greift eher folgende, mehr auf einen metaphysischen Charakter abzielende Definition: „Ein Ritual ist eine nach vorgegebenen Regeln ablaufende, meist formelle und oft feierlich-festliche Handlung mit hohem Symbolgehalt [...]. Ein festgelegtes Zeremoniell (eine Anordnung) von Ritualen oder rituellen Handlungen bezeichnet man als Ritus.“⁶¹ Im vorliegenden Stück besteht das Ritual darin, dass, dem Anspruch Vosgianians entsprechend, sich die Akteure und das Publikum in einem stufenweise verlaufenden Prozess von Meditationsphasen mit der Ausübung von Emotionen, Bewegung und Tanz in einen Zustand versetzen sollen, an dessen Ende ein ekstatischer Trancezustand mit spiritueller Erleuchtung stehen soll.

Funktional betrachtet bedeutet der Ablauf im Ganzen, dass es sich nicht mehr nur um den äußerlichen Ablauf von Meditationsphasen handelt, sondern um einen Prozess innerer Wandlung. Es findet also eine Entwicklung auf zweifacher Ebene statt: einmal die des äußeren Ablaufs der Bewegungselemente, zum anderen um eine dabei sich vollziehende innere Wandlung. Auf dieser Ebene verschiebt sich auch die Stellung der Hauptprotagonistin Vosgianian von einer Aktionskünstlerin zu einer Schamanin, die gemäß ihrem doppelten Selbstverständnis als Initiatorin und Akteurin der Performance einerseits und Heilerin andererseits einen Prozess innerer Heilung vorantreibt. Jappe schreibt dazu: „Ritual und Prozess sind keine Parallel- oder Nebenformen der Performance – sie sind Aspekte der Aktionskunst.“⁶² Jappe lässt außer Acht, dass Rituale in ihrer Urform insbesondere bei animistischen Religionen beheimatet waren, „magische Riten, Kulte und Geheimlehren“⁶³ sind. Rituale waren ursprünglich nicht

59 E-Mail an den Verfasser vom 25.01.2021.

60 <https://de.wikipedia.org/wiki/Ritual>, zuletzt aufgerufen am 05.07.2021.

61 Ebd.; Anm: Die sehr genaue, auf der Sprachtheorie beruhende Studie von Burckhard Dücker zum Ritual geht über den Rahmen dieser Arbeit hinaus und ist aufgrund ihrer sehr abstrakten Darstellung für den vorliegenden Zusammenhang nicht zielführend; vgl.: Burckhard Dücker, *Rituale*, Stuttgart 2007.

62 Jappe, *Performance*, S. 10.

63 <https://de.wikipedia.org/wiki/Ritual>

zum Performen einer bestimmten Konzeption angelegt, die ausagiert wurde, sondern gewachsener Teil des gesellschaftlichen Lebens einer Gruppe bzw. einer Kultur.

Die hier in Rede stehenden Rituale sind eher Kunstprodukte, deren Spielart erst die *New-Age*-Bewegung hervorbrachte. Vosgian versucht aber durch ihren synkretistischen Denkansatz gerade die Eigenschaften des Rituals wiederzugewinnen, die ursprünglich eng mit den Weltreligionen und religiös-animistischen Praktiken der Naturvölker verbunden waren. Daraus leitet sie ihren „Trans-Realismus“ sowie ihre heilenden, kathartischen Intentionen ab. Geistiges Ziel des Rituals ist die von ihr oft benannte Spiritualität. In Bezug auf ihre performativen Werke spricht sie von „to xplore trans-personal spiritual experience on stage, both as composer and a performer“.⁶⁴ Es geht ihr also um einen transzendentalen Bezug, indem sie von ihrem eigenen Künstlertum ausgeht. Vosgian orientiert sich damit an Denkrichtungen des *New Age* der 60er Jahre: „Im Mittelpunkt des New Age steht die Transformation des Individuums: Indem sich das Bewusstsein den Zugang zu neuen Kräften und zu bislang verborgenen Dimensionen des Geistes und der Natur erschließt, schafft es eine veränderte Wirklichkeit.“⁶⁵

Nach Beck benennt Knoblauch diese Art der Spiritualität eine ‚Selbst-Religion‘, die sich nur um das Selbst drehe. Er präzisiert aber im Anschluss an Gebhardt: „Im Kern der Spiritualität steht nicht die Glorifizierung des Selbst, sondern das, was Gebhardt ‚die Selbstermächtigung des religiösen Subjektes‘ nennt.“⁶⁶ Der Eindruck der Selbstvergötterung entstehe aber lediglich im Auge von Beobachtern, die nicht erkennen könnten, dass sich das Subjekt auf etwas beziehe, das nicht es selbst ist oder als es selbst wahrgenommen werden müsse. Dabei sei es doch weithin bekannt, dass sich gerade in esoterischen und östlich beeinflussten Bewegungen [...] die Transzendenzerfahrungen nicht auf ein personal anderes bezögen. Das Erfahrene könne auch personal leer sein, „als Kraft, Energie, Nichts“.⁶⁷ Vosgian greift also nicht primär auf historisch verschwundene Kulturen im Umgang mit Spiritualität zurück, sondern orientiert sich eher an Glaubenshaltungen einer jungen, westlich geprägten Generation: „Heute mehr denn je gilt das Individuum als Ressource für den Sinn des Lebens; das große Andere wird nicht mehr notwendig gebraucht.“⁶⁸ „An die Stelle Gottes tritt beispielsweise die Natur oder die Suche nach dem inneren Selbst.“⁶⁹ Dazu gehört, sich aus

64 <https://mihaelavosgian.ro/#!about/>, zuletzt aufgerufen am 05.07.2021.

65 Hubert Knoblauch, *Populäre Religion*, Frankfurt a. M. 2009, S. 109.

66 Knoblauch, *Populäre Religion*, S. 109, S. 128. Ferner Ulrich Beck, *Der eigene Gott*, Frankfurt a. M. 2008, S. 166; Winfried Gebhardt, *Jugendkultur und Religion*, in: Matthias Pöhlmann (Hrsg.), *Sehnsucht nach Verzauberung. Religiöse Aspekte in Jugendkulturen*, Berlin 2003, S. 7–19.

67 Knoblauch, *Populäre Religion*, S. 129.

68 Marlene Halser, *Die Spiritualisierung des Abendlandes*, in: Die Tageszeitung (TAZ), 20.04.2019, S. 5.

69 Ebd.

einem reichen Angebot auf dem Esoterik-Markt, das auszuwählen, was im Augenblick zum eigenen Erfahrungsstatus passt: „Ich möchte selbstbestimmt und bewusst leben in meiner eigenen Realität und nicht nur alles von der Gesellschaft abgucken, was die einem vorgibt.“⁷⁰

16 Parallelen zur Konzeption eines „Gesamtkunstwerkes“ bei Alexander Skrjabin

Dynamic Meditation als praktizierter Synkretismus

Einen sehr ähnlichen Anspruch, alle Religionen als ein spirituelles Reservoir zu benutzen und damit die Welt mit Hilfe der Künste zu einem neuen Bewusstsein zu führen, hatte schon hundert Jahre vorher (1910–15) der russische Komponist Alexander Skrjabin. Mit seinem nie fertiggestellten *Mysterium* wollte er in einer gigantischen Arena die Menschheit durch Musik, Architektur, Tanz, Klang, Duft und Rausch zu einer kosmischen All-Einheit, einem spirituellen Verschmelzen mit dem Makrokosmos führen, eine neue „Manvantara“ (hinduistische Epoche) einleiten und die Menschheit dadurch erlösen.

Der synkretistische Anspruch Skrjabins und Vosganians, alle Weltreligionen aufgrund gemeinsamer Denkstrukturen und Praktiken vereinigen zu wollen, entstammt u.a. der „Neuindischen Theosophie“, erstmals von Helena Blavatsky in ihrem Buch *La clef de la Théosophie* von 1907 veröffentlicht,⁷¹ womit sich Skrjabin wie Vosgian intensiv auseinandergesetzt haben. Insbesondere ihr Verständnis von Spiritualität vertieft Vosgian in einer weiteren Schrift.⁷²

Mit dem Anspruch einer allumfassenden Religionssynthese steht Vosgian aber heutzutage nicht allein da, sondern integriert sich hiermit in ein mittlerweile ganz Amerika und Europa umfassendes Phänomen der Etablierung eines neuen weltanschaulich-religiösen Denkens im Anschluss an *New Age*, deren Anteile insbesondere afrikanischer, amerikanischer, fernöstlicher und ozeanischer Herkunft sind. Zum Begriff „Synkretismus“ schreibt Michael Pye: „Synkretismus wird hier als das prozessuale Zusammenwirken verschiedener Elemente in religiösen Zusammenhängen verstanden [...]. Folglich ist Synkretismus grundsätzlich nicht einfach mit Identifikation oder Synthese gleichzusetzen! Die religiöse Synthese ist nicht weniger als die Entstehung einer neuen, selbstständigen, religiösen Gestalt, also einer neuen Religion.“⁷³

70 Ebd., S. 2.

71 Helena Blavatsky, *La clef de la théosophie*, Paris 1907.

72 Mihaela Vosgian, *Cosmic Consciousness as a thema of artistic / musical reflection*, 2 Tle., edituramediamusica.ro › MP_XXXIV_1_05.

73 Michael Pye, *Synkretismus*, in: C. Auffarth, J. Bernard, H. Mohr, A. Imhof, S. Kurre (Hrsg.), *Metzler Lexikon Religion*, Bd. 3, Stuttgart 2005, S. 416, https://doi.org/10.1007/978-3-476-03704-6_118, zuletzt aufgerufen am 05.07.2021.

Pyes Ausführungen mögen zwar für den Zusammenhang von vorzeitlichen Religionen des Vorderen Orients mit ihrer Tradierung im Judentum oder Christentum gelten; bezogen auf die aktuelle Situation könnte man eher von einem allgemeinen religiös-metaphysischen Umdenken sprechen, bei dem offen ist, wie es sich in der Zukunft gestalten mag. Vosganian folgt vielmehr einer heute vorherrschenden gesellschaftlichen Praxis, wenn sie sich der fernöstlichen Religionen so bedient, wie es ihren Zwecken und Denkhaltungen entspricht.

„Dharma“ und „Dao“ werden z. B. in Beziehung gesetzt, obwohl sie unterschiedlichen Religionen entstammen. Auch die Heilungspraktiken auf fernöstlicher Basis lassen die Frage offen, ob der Anspruch tatsächlich von geistig-spirituellen Bewältigung geprägt ist, oder ob es eher um „Wellness“ geht, die den geistigen Anspruch relativieren und trivialisieren würde.

Dabei darf aber nicht vergessen werden, dass insbesondere die den fernöstlichen Religionen entlehnten Inhalte dazu dienen, das „Trans-Realistische“ zu gestalten, eine Sphäre, die sich einerseits mit dem Realen verbunden fühlt, andererseits aber über das Reale hinausgehen will in eine spirituelle Sphäre, die (auf meditative Weise) zu einem transzendentalen Persönlichkeitskern gelangen will.

So hinterfragbar eine solche „neu-spirituelle“ Haltung einer Künstlerin im gesellschaftspolitischen Bereich sein mag, so sehr vermag sie im Bereich der Kunst Werke höchster Innovation, Originalität und Interessantheit hervorzubringen, bei denen es sich erübrigt, nach der Provenienz ihrer ästhetischen Voraussetzungen zu fragen.

Dynamic Meditation mit seinem ästhetischen Überbau dokumentiert auf eindrucksvolle Weise, wie sehr sich künstlerisches, an archetypischen Vorstellungen orientiertes Denken ehemals originär osteuropäisch-rumänischen Ursprungs mit weiterführenden Elementen zu verbinden vermag, deren Grundlagen man zum einen in der westlichen *New-Age*-Bewegung der 1960er Jahre findet wie auch im seinerzeit bahnbrechenden Neu- und Umdenken John Cages.

Folgt man der Archetypenlehre Corneliu Dan Georgescus,⁷⁴ könnte man *Dynamic Meditation* mit dem „Leben-Tod“-Archetypus in Verbindung bringen, denn Vosganian geht es bei den Meditationsstufen um Ende und Neubeginn. Da es aber um eine Revitalisierung aller menschlichen Kräfte durch Spiritualität und Meditation geht, müsste man die Reihenfolge umkehren: Vom „Tod“ (Schreien, Jammern, Weinen) zum „Leben“ (mit einer Integration von metaphysischen Charakterzügen), vom „Ende“ zum (neuen) „Anfang“ (Tanz, Stille). Von fundamentaler Bedeutung ist allerdings, dass ein Denken in Archetypen die Verbindung zwischen musikalischen Ausdrucks-

74 Vgl. Anm. 12.

mitteln und allgemein menschlichen Lebensäußerungen ermöglicht. Vosganians enge Beziehung der meditativen Phasen mit allgemein menschlichen Gefühlen und die musikalische Umsetzung machen diesen archetypischen Zusammenhang deutlich.

17 Vergleich mit Myriam Marbe und Doina Rotaru; Mihaela Vosgian als Komponistin im globalisierten 21. Jahrhundert

Von einigem Aufschluss ist es, Vosganians ästhetische Überzeugungen mit denen von Myriam Marbe und Doina Rotaru zu vergleichen: Marbe sieht im Rückbezug auf alte, archetypische Vorstellungen in der rumänischen Kultur Möglichkeiten für neue kompositorische Impulse, die von mathematischen Bezugsrahmen zeitgenössischer Musik wegführen und sich dem Bezug der Musik zum Wort zuzuwenden, das auch schon in alten, vorzeitlichen Ritualen eine große Rolle gespielt hat. Die von Marbe angestrebte „Communio“ der Menschen mit und durch eine wortbestimmte, kommunikativ ausgerichtete Musik scheint eine künstlerische Voraussetzung für Vosganians rituelle, performative Auffassung von musikalischen Klangereignissen zu sein.

Rotaru ist der Überzeugung, dass die Zukunft der Musik in einer bewussten Wahrnehmung ihrer Vergangenheit bestehe. Dafür sei eine Betrachtung und ein Wiederaufleben eines Bewusstseins der alten Archetypen von großer Bedeutung. Im Anschluss an Marbe wie auch Rotaru sieht Vosgian ihre Perspektive ebenfalls in der Rückkehr zu kulturellen Phänomenen, die historisch weit zurückliegen, aber großes künstlerisches Gestaltungspotential für die Zukunft versprechen.

Dabei ist ihre Intention aber erheblich radikaler als die Rotarus: Während Rotaru es bei einer Forderung belässt, sich auf musikalischen Ausdruck mit Hilfe archetypischer Vorstellungen zu besinnen, deren Anwendung auf unbewusster Basis sie auch in der Musik des 20. Jahrhunderts glaubt festzustellen, möchte Vosgian weg vom ästhetischen Kunstwerk und alte, rituelle, kathartische Praktiken der Musik, wie sie in der Vorzeit und in der Antike sowie außerhalb Europas vollzogen wurden, wieder neu etablieren. Die Wendung zum Archaischen bei beiden Komponistinnen ist offenbar auf Myriam Marbe, zurückzuführen.

Ausgangspunkt sind bei Rotaru Ausdrucksmittel der rumänischen Volksmusik. Vosgian und Rotaru sind nicht so weit voneinander entfernt, denn beide erhoffen sich bzw. sind bereit zu einem künstlerischen Neuansatz. Daraus geht hervor, dass sich zwar auch in Rumänien vor 1989 das starke Bedürfnis nach einem politischen wie gesellschaftlichen Neuanfang artikulierte, das aber nicht im Zusammenhang mit der *New-Age*-Bewegung des Westens zu sehen war, sondern zwingende politische Ursachen hatte.

Auf künstlerischer Ebene scheint aber gerade die Ästhetik der Archetypen das Verbindungsglied zu sein, das es Vosgian ermöglichte, sich ein musikalisches Universum

zu schaffen, das mit den Grundideen der *New-Age*-Bewegung und der damit verbundenen Freiheitlichkeit, wie sie John Cage repräsentierte, in Einklang gebracht werden konnte. Dies wird vor allem deutlich, wenn Vosgian nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch Religion und Musik als etwas Globales ansieht und entsprechend handelt. Konform mit New Age, ist bei ihr auch kein Unterschied mehr zwischen U- und E-Musik auszumachen.

Rotarus viele Flötenkompositionen machen allerdings klar, dass auch sie sich zumindest ansatzweise global orientiert, wenn sie sich mit fernöstlichen Ausdruckspotenzialen wie der japanischen Shakuhachi-Flöte auseinandersetzt und dies auch in ihren Kompositionen zu erkennen gibt. Im Gegenzug bekennt sie sich ausdrücklich zu den musikalischen Traditionen ihres Heimatlandes (s. o.). Kann man bei Rotaru eher eine kompositorische Beschränkung auf das Ausdrucksfeld von Musik in Verlängerung des 20. Jahrhunderts feststellen, ist bei Vosgian hingegen der umfangreiche Gebrauch von elektronischen Mitteln sowie die Globalität mit allen Formen musikalischen Ausdruckspotentials im Sinne des 21. Jahrhunderts festzustellen.

Die Gegenüberstellung von Myriam Marbe, Doina Rotaru und Mihaela Vosgian macht deutlich, dass Vosgians künstlerische Absicht eines radikalen Wandels in nuce bereits im Denken einer um Jahrzehnte älteren Generation vorhanden war; die ästhetischen, technischen und politischen Rahmenbedingungen nach 1989 führten aber augenscheinlich zu einer Art akkulturativer Verschmelzung von rumänischer Ästhetik der Archetypen mit westlich geprägten *New-Age*-Merkmale, deren Ideen, Möglichkeiten und kompositorische Provenienzen mit Sicherheit Vosgians Intentionen förderten, vielleicht letztlich sogar inaugurierten.

Eine aus der kompositorischen Praxis erworbene Erfahrung über das Verhältnis Intention – Notation – klangliche Wiedergabe

Eine Idee, die Professor J. Fricke im Jahr 1997 formulierte, ließe sich paraphrasiert zum Ausdruck bringen wie in einem Motto, und damit möchte ich beginnen: *Als Musiker geht es mir darum, von der Musik zu lernen, wie unsere Kommunikationsmechanismen funktionieren.*¹ Und ...

Um mein Thema hier in die engere Diskussion zu bringen, möchte ich weiter gestehen, dass dies von einem Gespräch veranlasst wurde, welches ich mit meinem Freund und Kollegen Christoph Louven hatte. Sein Interesse für die Aspekte, um die es mir geht, bewog mich nämlich dazu, diese Wahl zu treffen, denn ich sah darin Grund genug für eine weitere und erweiterte Debatte.

Denn im Vordergrund steht ja die Frage, inwiefern die traditionelle musikalische Notation, die Vielfältigkeit der neuen, von den Komponisten des 20. Jahrhunderts vorgestellten klanglichen Phänomene entsprechend wiedergegeben werden kann. Mit anderen Worten, und in dem von Th. Kuhn vorgeschlagenen Ausdruck schlechthin – setzen sich die professionellen Musiker derzeit mit der Idee eines veränderten „Paradigma“ in Bezug zur musikalischen Notation auseinander. Der Wechsel erfolgt jedoch – so die Theorie des amerikanischen Philosophen, die Struktur der wissenschaftlichen Revolutionen betreffend² – nur unter Umständen, und das alte Paradigma bzw. seine Vorteile und Eigenschaften kommen erst in einer Vorphase des eigentlichen Einstieges zur Geltung. In diesem Sinne machte ich neulich eine Erfahrung.

Der Anlass war nämlich ein Streichquartett, das ich komponiert habe. Dieses Werk sollte nach drei, vier Proben von Studenten interpretiert werden, die mit der neuen Musik überhaupt nicht vertraut waren, so dass ich mich in die Lage versetzen musste, eine optimale Lösung für die Partitur-Notation meiner musikalischen Absichten zu finden wie auch für eine sinnvolle Erklärung derer, um im Endeffekt eine entsprechende klangliche Wiedergabe zu erzielen.

1 Jobst P. Fricke, *Music Seen As A Game Using Language-trained Cognitive Abilities*, in: Ioannis Zannos (Hrsg.), *Music And Signs: Semiotic And Cognitive Studies In Music* (Report of the 5th International Symposium on Systematic and Comparative Musicology in Berlin 1997), Bratislava 1999, S. 1.

2 Thomas S. Kuhn, *Structura revoluțiilor științifice*, Bukarest 1976.

Ich hatte folglich ein doppeltes Verhältnis aufzuklären:

- das Verhältnis kompositorische Intention – notiertes Werk zum einen,
- das Verhältnis schriftlicher Fixierung des Werkes und seiner klanglichen Wiedergabe zum anderen.

I. Kompositorische Intention – notiertes Werk

So betrachtet hat sich eine als Disput vorgestellte Passage als sehr problematisch erwiesen. Das Streitgespräch zwischen den vier Instrumenten, wohl vier klanglichen Personen, im Anfang tonarm und kurz unterbrochen (die Stimmen intervenierten einzeln, wenig in *sf* und klangen dann schnell ab) wächst schrittweise zu einem intensiven Streit, „fängt Feuer“, der Ton wird aggressiv und ununterbrochen heftig. Ein Chaos.

Auf technischer Ebene geht es allmählich von kleinen melodischen Figuren, wahrgenommen als getrennte Ereignisse, in der Form eindeutiger Details, bis zu kontinuierlichen melodischen Fragmenten, die sich dann überschneiden und als globales, klangliches Phänomen wahrgenommen werden.

Und es ist ja bekannt, dass diese sonoren Massenphänomene erst im 20. Jahrhundert in erster Reihe von Xenakis als spezifisch verwendet wurden. Mit Verzicht auf die traditionelle Notation notiert sie der französische Musiker in Form von „Klangwolken“. Die grafische Darstellung im Folgenden ist ein Beispiel für ein solches klangliches Bild.

Die von Xenakis vorgeschlagene Lösung hatte jedoch, was mich betrifft, einige Nachteile. Mir war ein gleichförmiges, undeutliches, bloß auf der Ebene der Makrostruktur kontrolliertes Klangbild ungeeignet, ich beabsichtigte hingegen, aufgrund *mancher melodischen Figuren/Zellen*, die aus *bestimmten Tonhöhen* gebaut und anfänglich als Detail wahrgenommen wurden, allmählich zur Undeutlichkeit, ja zu einem Durcheinander (Amalgam) zu gelangen. Die Metamorphose des Determinierten ins Undeterminierte war in meinem Fall funktionell/konstitutiv.

Die Passage hätte ich unter der einfachsten Form einer Improvisation schreiben können, mit der Angabe der *Tonhöhen*, der strukturellen Unterscheidung zwischen zwei *Sorten von Klängen* (zum einen weiche, die mit dem Bogen nach oben ganz leicht/*leggiere* gespielt sein sollten, zum anderen raue, die mit dem Bogen nach unten ganz aggressiv, in *sf* gespielt sein sollten) und der *Dauer insgesamt*. Was die jedem Instrument zugeteilten Tonhöhen anbelangt, hätte mir aber die erwähnte Lösung gepasst.

Gleichzeitig beachtete ich die ziemlich ausgedehnte Länge dieser Passage, die ohne eine gewisse Dosierung auf der Ebene der *Dynamik* eintönig geworden wäre, und brachte dafür das allmähliche Crescendo von *ppp* zu *fff* der Nuancen.

Hinzu fügte ich noch eine Angabe bezüglich der *Semantik* der Passage: *disputando!* – um die Modellierung des klanglichen Bildes in die gewünschte Richtung zu lenken und den entsprechenden Ton zu erzielen.

Die notierte Passage hätte in diesem Fall wie folgt ausgesehen:

The musical score is handwritten and consists of three systems of staves. The first system includes staves for woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon), strings (violin, viola, cello, double bass), and vocal parts. The lyrics are in French: "ne subito impulsu velint Parle a zitherio generent sonitu Parle: generent sonitu en detachant les consonnes". The second system includes staves for woodwinds, strings, and a vocal part. The lyrics are in Latin: "spargeret astra nubesque ipsas mare deprensium". The third system includes staves for woodwinds, strings, and a vocal part. The lyrics are in Latin: "Tonus grime". The score is marked with various dynamics and performance instructions, including "flatt ou staccato", "id.", "pont. narin.", "ne", "subito", "impulsu", "velint", "Parle a zitherio generent sonitu", "Parle: generent sonitu en detachant les consonnes", "Nuage sur", "Nuage stoch", "stacc", "p", "pp", "mf", "ppp", "Maracas (dans la main du Chœur)", "spargeret astra nubesque ipsas mare deprensium", "Tonus", "grime", and "390".

disputando
(♩ = 60)

v I
IMPROV.

v II

vl a

vl c

ppp

35^m

Abb. 1a: Laura Manolache,
Streichquartett, T. 72–81 – Var. I

Mir ging es jedoch, wie schon gezeigt, um einen Disput, der auf bestimmte melodische Figuren entsteht. Die Improvisation hätte ich dann nicht auf bestimmte Tonhöhen, sondern auf diesen *bestimmten melodischen Figuren* repräsentiert. Ein Beispiel wäre hier Myriam Marbe. Sei noch gesagt, dass ich mich meistens auf die zeitgenössische rumänische Komposition beziehe, eben weil ich annehme, dass diese für die Mehrheit von Ihnen eine terra incognita ist, dafür dürfte Ihr Interesse um so größer sein. Übrigens war Xenakis keine Ausnahme, er ist ja in Brăila (Rumänien) geboren. In der neuen Variante hätte die Passage wie folgt ausgesehen:

Abb. 1b: Laura Manolache, *Streichquartett*, T. 72–81, Var. II

Auch diese Lösung war für mich nicht zufriedenstellend. Mir ging es, wie schon gezeigt, um eine *Dosierung* dieser Anhäufung, die ich mir auf der „Bahn“ von Diskontinuität zur Kontinuität vorstellte, wobei die Idee selbstverständlich sprachlich, durch eine Fußnote hätte erklärt werden können.

Zum Beispiel: „Man fängt mit kleinen melodischen Figuren (je aus 2 bis 3 Klängen) an, die von Pausen getrennt sind. Danach diminuiert man diese Pause immer mehr bis zum totalen Verschwinden einerseits, andererseits amplifiziert man die melodischen Figuren. Dadurch ist eine melodische Kontinuität erreicht. Das ganze Fragment soll mit einem großen Crescendo assoziiert sein.“



Abb. 2: Laura Manolache, *Hommage pour flute solo*, S. 4

Ich hielt doch diese Lösung für sehr zweideutig. In dem Code der Partitur wäre meine Intention vorläufig ungenügend vorhanden gewesen, denn ich beabsichtigte ja *eine bestimmte Verteilung, eine zeitliche Dosierung der Vorkommnisse*. Deshalb entschied ich mich für Rigorosität, indem ich nicht nur die Tonhöhen, sondern auch *alle entsprechenden melodischen Figuren* vollkommen exakt notierte. Die Wirksamkeit einer solchen Prozedur hatte ich schon im Falle einer Komposition für Soloflöte festgestellt, wo ich ebenfalls zwischen Improvisation und gänzlicher Notierung der Passage auszuwählen hatte. Und ich wählte das Letztere.

Hinzu kam dieses Mal auch die Notwendigkeit der Koordinierung, der Verteilung der Vorkommnisse für den jeweiligen Interpreten. Aus diesem Grunde wählte ich die Taktnotation. Diese Notation hatte auch Ștefan Niculescu gewählt – siehe *Aphorismen* Nr. 7, wobei er jedoch auf die Angabe der Pausen verzichtet hatte, zugunsten einer besonderen Klarheit, einer deutlicheren Einfachheit des grafischen Bildes.

7. „TRANSFORMÎNDU-SE ÎN AFLĂ ODIHNĂ“

5 *pp* *sempre al Fine*

Abb. 5: Ștefan Niculescu, *Aphorisme de Heraclit* pentru 20 voci (1968–1969), Nr. 7, Editura Muzicală, Bukarest 1996, S. 39

Ein solches Beispiel, diesmal mit Bezug auf Cerhas Komponistik, bringt auch das bekannte Buch von E. Karkoschka *Das Schriftbild der neuen Musik*³

Fl.
Beginn: mf - ff
von A₁ mf - ff
von C₂ p - cresc. ff
von D₃ pp - f
von E₄ mf - ff
von F₅ p - ff

Schl.
Beginn: p - ff
von A₁ pp - ff
von C₂ f dim. pp
von D₃ pp - f
von E₄ p - ff
von F₅ f dim. - cresc. f

VI.
Beginn: p - ff
von A₁ p - ff
von C₂ p - ff
von D₃ pp - f
von E₄ mf - ff
von F₅ p - ff

Originale Notierung

Notiert in Equiton

Abb. 6: Friedrich Cerha. *Enjambements*, S. 88
Copyright 1963 by Universal Edition A.G., Wien/UE13477

3 Erhard Karkoschka, *Das Schriftbild der neuen Musik*, Celle 1966, S. 88.

In dieser Variante wurde dann die ganze, meine Passage wie folgt reproduziert:



Abb. 7: Laura Manolache. *Streichquartett*, Var. III

Ich habe zwischen dieser möglichen Notation und der traditionellen gependelt. Die beiden hatten manche Vor- und Nachteile. Letzte brachte eine gewisse Klarheit, aber auch eine Prise von Ungefährtem.

Eine Aufrechterhaltung der Rhythmusangabe war für mich, wie ich schon sagte, struktureller Art. Denn bei jeder Freiheit des Interpreten, im Sinne einer gewissen Annäherung in der Reihenfolge der melodischen Formeln, hielt ich jedoch die Berücksichtigung des jeweiligen Rhythmus für sehr wichtig. Aus diesem Grund habe ich mich letztendlich für die übliche, traditionelle Lösung entschieden. Demzufolge sieht das grafische Ergebnis folgendermaßen aus:

The image displays three systems of a musical score for a string quartet. The first system covers measures 69 to 70, the second system covers measures 71 to 72, and the third system covers measures 73 to 81. The parts are Violin I (v.I), Violin II (v.II), Viola (vla.), and Violoncello (vlc.). The notation is dense with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Dynamic markings include *sempre pp*, *disputando*, *sf*, *sub.ppp*, and *poco a poco cresc.*. There are also markings like *c.II* and *0 V* which might be handwritten or specific performance instructions. The score is written on five-line staves with various clefs and key signatures.

Abb. 8: Laura Manolache, *Streichquartett*, T.72–81, S.9–10

Auf den ersten Blick sieht das etwas „überfüllt“ aus, wenn es von jemand, der mit dem traditionellen Repertoire vertraut ist, betrachtet wird.

Weiter ging es um die Frage des praktischen Lösens, d.h. die Frage der klanglichen Wirkung, mit der gerechnet wurde bei den vier Interpreten, die im Bereich der neuen Musik über kein Vorwissen verfügten. In diesem Sinne hatte ich die Chance, bei der Dekodifizierung der Partitur assistieren zu können.

II. Notiertes Werk – klangliche Wiedergabe

Wie ich schon erwartete, waren die Interpreten bei der ersten Probe ziemlich gehemmt vor der betreffenden Passage und hielten sie für unspielbar. Sie wurden trotzdem gebeten, eine Lektüre zu probieren. Das Ergebnis entsprach nicht im Geringsten meiner Vorstellung. Es war schwierig eben deswegen, weil die angeeigneten Fertigkeiten wie auch die Gewohnheit dazu zwangen, alle Noten/Töne im Detail zu berücksichtigen. Mir wurde dann bewusst, dass die Interpreten jedoch zusätzlicher Erklärungen/Interpretationshinweise bedurften.

Ich ließ ihnen Zeit, sie hatten ja diese Zeit nötig, um sich mit der vorgeschlagenen Passage vertraut zu machen. Wir sollten dann bei der nächsten Probe nochmals versuchen. Ich erklärte, dass ich die betreffende Passage auch als Improvisation zu verschiedenen melodisch-rhythmischen Formeln hätte notieren müssen, und folglich verlange ich nicht die Berücksichtigung der trennenden Pausen um jeden Preis, da diese bloß einer Orientierung dienen. Die Dosierung der Klänge – Anzahl für jede Dauer (Zeit) – ist aber wichtig, wenn man die erwünschte Progression haben will und darauf bestand ich.

Weiter machte ich auf das Eingreifen der II. Geige T. 80 aufmerksam, als zusätzlicher Hinweis, der maximale Sicherheit gewährleisten soll, denn für alle möglichen Fälle hätte das ganze Ensemble die Synchronisation wiedergewonnen allein bei der Wahrnehmung dieses Einspielens.

Die Erklärungen fügte ich der Partitur bei der nächsten Probe zu. Daneben habe ich auch summend meine Intentionen offenbart. Infolgedessen konnte ich ein zufriedenstellendes Ergebnis erreichen. Meine Musik nahm allmählich Form an.

Ich wurde mir dann bewusst, wie wichtig es ist, eine ideelle Basis entwickelt zu haben, ein klangliches Modell/Muster, d. h. in die Erwartungssphäre Zusätzliches zu bringen, Charakteristika zu erläutern, Verwirklichungsmöglichkeiten zu offenbaren.

Selbstverständlich ist eine solche Lösung mit viel Anstrengung verbunden. Denn bei aller Freiheit, die dem Interpreten gegönnt wird, will ich diese Freiheit unter gewissen Grenzen eines von Anfang an festgelegten Spiels haben. Und die Verantwortung für die Partitur, die ich unterschreibe, übernehme ich gerne, wenn ich den Anspruch erhebe, dass die Interpretation meiner Vorstellung entsprechen soll.

Christel Nies

Komponistinnen und ihr Werk – Spurensuche in Europa

Unter diesem Titel beschäftigt sich die Konzertreihe seit dem Jahr 2004 mit europäischen Ländern unter dem Blickwinkel weiblichen Musikschaffens. In einer dreitägigen Veranstaltung wird der Fokus auf jeweils ein europäisches Land gerichtet, um hier Komponistinnen dieses Landes aus Vergangenheit und Gegenwart vorzustellen mit ihrem Schaffen, ihren Chancen und Lebensumständen. Zu den „Großen“ in der Musik zählen in fast allen europäischen Ländern ausschließlich Männer: Sie waren es, die Musikgeschichte schrieben. Komponistinnen fanden keine Beachtung, denn Frauen wurden schöpferische Fähigkeiten abgesprochen. So wird dies bei vielen Musikinteressierten heute noch gesehen, und so spiegeln es die Konzertprogramme und Opernspielpläne mit ausschließlich Werken von Komponisten. Heute kann die Existenz von Komponistinnen in Vergangenheit und Gegenwart jedoch nicht mehr geleugnet werden, und es stellt sich die Frage, ob die dokumentierte Musikgeschichte im Nachhinein korrigiert und ergänzt werden kann.

Projekt Blickpunkt Europa: Rumänien

Kassel 26.–28. November 2004¹

In Rumänien hatte die Spurensuche nach Komponistinnen Erstaunliches zutage gebracht: Bei der Betrachtung der jüngeren Musikgeschichte dieses Landes erweckte die recht große Zahl der Komponistinnen den Anschein, dass diese hier wie selbstverständlich in das Musikleben integriert seien; über die Grenzen Rumäniens hinaus sind sie jedoch kaum bekannt.

Für die rumänische Musik steht vor allem der Komponist George Enescu (1881–1955), dessen Strahlkraft die rumänische Musik maßgeblich beeinflusst hatte, und über den Yehudi Menuhin sagte, dass er die Offenbarung des 21. Jahrhunderts sei. In jungen Jahren wurde Enescu von der kunstliebenden Carmen Sylva (1843–1916) gefördert, der rheinischen Prinzessin zu Wied und späteren Königin Elisabeth I. von Rumänien. Zum Dank vertonte er darauf einige ihrer Texte. Diese Lieder wurden 2003 in Kassel aufgeführt im Rahmen einer Veranstaltung „Symposium Carmen Sylva“, initiiert und durchgeführt vom Deutschen Kulturforum östliches Europa, Berlin, dem Brüder Grimm-Museum Kassel und der Reihe Komponistinnen und ihr Werk.

1 Dokumentation des Projekts in: Christel Nies, *Komponistinnen und ihr Werk entdeckt und aufgeführt*, Bd. IV, Kassel 2010, S. 158, sowie im Internet unter www.komponistinnen-konzerte.de

Einen über Rumänien hinausreichenden Bekanntheitsgrad erreichten auch die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts geborenen Komponisten Anatol Vieru (1926–1998), Ștefan Niculescu (1927–2008), Tiberiu Olah (1928–2002), Aurel Stroe (1932–2008) und die Komponistin und Kompositionslehrerin Myriam Marbe (1931–1997). Zu ihren Schülern zählen zahlreiche rumänische Komponisten und Komponistinnen, darunter auch Violeta Dinescu. Marbe wurde 1961 mit dem Mannheimer GEDOK-Preis, einem der ersten deutschen Kompositionspreise für Komponistinnen, ausgezeichnet.

Die Komponistinnen Adriana Hölzky und Violeta Dinescu, beide im Jahr 1953 in Rumänien geboren, leben und wirken seit vielen Jahren in der BRD und in Österreich. Adriana Hölzky lehrt im Rahmen einer Professur Komposition am Mozarteum Salzburg, Violeta Dinescu in gleicher Funktion an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Beide Komponistinnen haben sich längst weltweit einen Namen gemacht; ihre Werke, darunter Opern und Filmmusik (Dinescu: Friedrich Wilhelm Murnaus Stummfilme *Tabu* und *Nosferatu*), werden durchaus wahrgenommen und aufgeführt. Ähnliches Ansehen genießt die rumänische Komponistin und Dirigentin Carmen Maria Cârnei (*1957), die nach ihrem Kompositions- und Dirigierstudium in Bukarest mit einem DAAD-Stipendium 1985 nach Deutschland kam und in Freiburg bei Klaus Huber und Francis Travis ihre Studien fortsetzte. Als Komponistin und Dirigentin wirkt sie heute sowohl in Bukarest wie in der BRD.

Weit über Rumänien hinaus bekannt waren auch Instrumentalsolisten wie der phänomenale Violinist George Enescu, die legendäre Pianistin Clara Haskil (1895–1960) und der ebenso legendäre, früh verstorbene Pianist Dinu Lipatti (1917–1950). Clara Haskil und Dinu Lipatti studierten bei Alfred Cortot in Paris; Lipatti zählte auch zum Schülerkreis von Nadia Boulanger, mit der er freundschaftlich verbunden war und gelegentlich als Klavierduo auftrat. Mit ihr führte er u. a. eine Auswahl der *Walzer* op. 39 für Klavier zu vier Händen von Johannes Brahms auf; die Aufführung ist in einer CD-Einspielung dokumentiert. In anderen historischen Konzertmitschnitten sind Virtuosität und Interpretation von George Enescu, Clara Haskil und Dinu Lipatti auf CD nacherlebbar.

Das Projektwochenende Komponistinnen und ihr Werk Blickpunkt Rumänien in Kassel bot ein vielfältiges Programm mit Konzerten, Diskussionsrunden, Vorträgen, Film. Anwesend waren die rumänischen Komponistinnen Violeta Dinescu, Doina Rotaru, Irinel Anghel, Dana Probst, Mihaela Vosganian und Rucsandra Popescu.

Die Gruppe der Interpreten setzte sich zusammen aus rumänischen und deutschen Künstlern. Aus Bukarest kamen das Trio Contraste mit Ionut Bogdan Stefanescu (Flöten), Doru Roman (Schlagzeug). Sorin Petrescu (Klavier) und das Duo PRO

CONTEMPORANIA mit Irinel Anghel (Klavier) und Andrei Kivu. (Violoncello, Piri, Hun, Percussion).

Zu den Interpreten aus Kassel zählten Bernhard Betzl, Percussion; Stefan Hülsermann, Klarinette; Christel Nies, Stimme; Otfried Nies, Violine; Manfred Schumann, Violoncello; Skerza Singer, Viola; Hellmuth Vivell, Klavier. Zu den Interpreten zählten auch die Sängerin Angelina Soller und das Ensemble Polyhymnia aus Hannover.

Eingeladen war auch der Osteuropa-Experte für Musik Detlev Gojowy (1934–2008), der die rumänische Musikgeschichte beleuchtete und Diskussionsrunden leitete.

Die Direktorin des rumänischen Kulturinstitutes „Titu Maiorescu“ (Berlin), Adriana Popescu, hielt die Begrüßungsrede. Sie hob die Besonderheit des Projektes hervor; denn Musik sei in der Lage, Botschaften (ohne Worte) zu vermitteln und Brücken zu schlagen über verschiedenartige kulturelle Räume. Für Deutschland sei Rumänien für lange Zeit nicht von Interesse gewesen, erst die Doktrin eines geeinten Europa und die Bemühung um Integration hätten die Perspektive radikal verändert und für Rumänien genauere Konturen im europäischen Bewusstsein geschaffen. Das Projekt in Kassel bewege sich auf dieser Ebene und ermögliche durch die Musik und die anwesenden Künstler Rumäniens ein Kennenlernen der (Musik-)Kultur dieses Landes und gegenseitigen Austausch.

Aufschluss über die Tradition, Stilrichtungen in der Neuen Musik und über die Situation von Komponistinnen in Rumänien (ARFA) gaben die Vorträge von

- Violeta Dinescu: „Die rumänische Musik und ihre Bezugsquellen: Traditionelle Musik, byzantinische Musik, George Enescu“
- Carmen Maria Cărneci: „Neue Musik in Rumänien“²
- Mihaela Vosganian: „Komponistinnen in Rumänien. Die Association of Romanian Women in Art (ARFA)“.

Worin die Besonderheiten der Neuen rumänischen Musik bestehen würde (explizit hier in den Werken zeitgenössischer rumänischer Komponistinnen), war Diskussions- thema an diesem Projektwochenende. Beruhend auf einer einstimmigen Musikkultur liege ihr Akzent auf der Melodie, auf der „Horizontalen“ (und das, wie die Konzerte zeigten, unter einem klassischen Schönheitsbegriff). Die Musik ist vielfältiger und differenzierter in ihren Intervallen, insofern sie auf das byzantinische Tonsystem der orthodoxen Kirche zurückgreife, die die Oktave in mehr als zwölf Stufen einteilt, und in ihren Formen durch den Erhalt des archaischen Prinzips der Heterophonie aus uralter Folklore, die in Rumänien hochvirtuose Züge entwickelte. Charakteristisch sei in der Neuen rumänischen Musik auch der Gebrauch von modalen Skalen sowie von

2 Nies, *Komponistinnen und ihr Werk*, S. 181.

Bogenformen und mathematischen Prinzipien wie dem Goldenen Schnitt. George Enescu Einfluss auf die Entwicklung der rumänischen Musik sei enorm, aber letztendlich habe jedoch jede Komponistin und jeder Komponist ihren/seinen ganz eigenen Kompositionsstil gefunden.³

Das Konzertprogramm des Projektes beinhaltete ein breites Spektrum. Zur Aufführung kamen in sieben Veranstaltungen Kompositionen von insgesamt zwanzig rumänischen Komponistinnen:

Irinel Anghel (*1969), Ana Maria Avram (*1961), Carmen Petra Basacopol (*1926), Carmen Maria Cârnci (*1957), Dora Cojocaru (*1963), Diana Danciu (*1979), Violeta Dinescu (*1953), Ana Iulia Giurgiu (*1977), Adriana Hölszky (*1953), Laura Manolache (*1959), Myriam Marbe (1931–1997), Irina Odăgescu-Țuțuianu (*1937), Rucsandra Popescu (*1980), Dana Probst (*1961), Doina Rotaru (*1951), Diana Rotaru (*1981), Diana Simon (*1981), Livia Teodorescu (*1959), Sabine Ulubeanu (*1979), Mihaela Vosganian (*1961)

Im Programm des ersten Konzertes *Rumänisches Kaleidoskop*, Teil 1, stand am Anfang das ergreifende Werk *Trommelbass* (1985) für Streichtrio und Trommel von Myriam Marbe. Die Komposition ist eine musikalische Parabel über den Umgang mit einer Kraft, die Lebendiges unterdrücken will (Thomas Beimel). Es folgte von Adriana Hölszky das virtuose Werk für Violine solo *Nouns to Nouns* (1983), in welchem die Komponistin das gleichnamige Gedicht von E.E. Cummings in kompositorische Klangspiele umsetzt. Mit dem Klavierwerk *Carillon Nocturne* (1916) als „älteste“ Komposition des Rumänien-Projektes war als einziger Komponist George Enescu vertreten. Den Abschluss des Konzertes bildete das Werk *Einsamkeit* (2000) von Violeta Dinescu für Stimme, Violine, Violoncello und Klavier auf einen Text des Dichters Mihai Eminescu in der Übersetzung von Carmen Sylva.

Im Konzert Variationen für einen Flötisten und Ensemble glänzte der Flötist Ion Bogdan Ștefănescu in virtuoseren Werken sowohl als Solist wie auch im Verbund mit dem Ensemble Trio Contraste. Zur Aufführung kamen Solostücke von Carmen Maria Cârnci, *Une main immense* (1991), Carmen Petra Basacopol, *Improvisation* für Flöte (1973), Laura Manolache, *Hommage* für Flöte (1994), als Uraufführung *Zicala dobei* (2004) von Dana Probst und von Violeta Dinescu *Circuit* (2003). Zur Freude des Publikums gab das Ensemble Trio Contraste zum Abschluss virtuos und temperamentvoll traditionelle rumänische Volksmusik zum Besten.

Unter dem Titel *Rumänisches Kaleidoskop*, Teil 2, kamen in einer weiteren Veranstaltung eindrucksvolle Werke unterschiedlicher couleur und unterschiedlicher Beset-

3 Detlef Gojowy, in: Nies, *Komponistinnen und ihr Werk*, S. 177.

zung zur Aufführung: *D'a cantare-cantarellare* (1995) für Stimme, Violine, Percussion (Christel Nies, Otfried Nies, Bernhard Betzl) von Myriam Marbe. (Das Werk wurde am 27.11.1995 mit den selben Interpreten in einem Porträtkonzert für Myriam Marbe im Rahmen der Reihe Komponistinnen und ihr Werk uraufgeführt und ist auf der CD *Die Landschaft in meiner Stimme* ARS 38445 dokumentiert). Von Dora Cojocaru stammt das virtuose Werk *Refrène* (1997) für Klarinette solo (Stefan Hülsermann) und von Livia Teodorescu-Ciocănea *Tentazione* (1994), eine eindrucksvolle Komposition für Violine, Klarinette, Klavier. Irina Odăgescu komponierte das ebenso eindrucksvolle Werk *Melos* (2001) für Viola solo (Skerza Singer), und Carmen Maria Cârnei schuf die faszinierenden *Traum-Lieder* (2004) für Mezzosopran und Ensemble (Angelina Soller, Ensemble Polyhymnia, Hannover).

In einem Porträtkonzert stellte sich die Komponistin Doina Rotaru vor mit Werken für unterschiedliche Besetzungen (Ensemble Trio Contraste): *Crystals* (2002) für Flöte, Percussion, Klavier, *Dragon Fly* (2000) für Piccoloflöte, *Clocks* (1987) für Flöte, Percussion, Klavier, *Dor* (1989) für Altflöte, *Troițe* für Flöte, Percussion, Klavier. Christel Nies brachte das ihr gewidmete Werk *De clocher á clocher...* (2004) auf einen Text aus *Illuminations* von Arthur Rimbaud zur Uraufführung.

Das Duo Pro Contemporania aus Bukarest mit Irinel Anghel (Klavier, Akkordeon, E-Gitarre) und Andrei Kivu (Cello, Piri, Hun, Percussion) gestaltete ein spannendes Konzert unter Verwendung neuer Kompositionstechniken und auf hier unbekannten Instrumenten wie Piri und Hun. Zum Abschluss der zweiten Konzernacht gab es gemeinsam mit dem Ensemble Trio Contraste ein „Crossover“ in Form einer Improvisation.

Die ganz junge rumänische Komponistinnen-Generation stellte sich vor in einem Konzert Podium der Jungen mit der Komponistin und Pianistin Rucsandra Popescu (*1980), die Klavierwerke von sich und ihren rumänischen Studienkolleginnen Diana Simon (*1981), Ana Iulia Giurgiu (*1977), Sabina Ulubeanu (*1979) spielte. Das Trio Contraste brachte das eindrucksvolle Werk *Simplegade* (2003) von Diana Rotaru (*1981) für Flöte, Klavier und Schlagzeug zur Aufführung.

Ein Highlight des Rumänien-Projektes war die Aufführung von Friedrich Wilhelm Murnaus letztem Stummfilm *Tabu* mit der kongenialen Musik von Violeta Dinescu in einer höchst überzeugenden kammermusikalischen Fassung (autorisiert von der Komponistin) des rumänischen Trio Contraste mit Ion Bogdan Ștefănescu, Flöte(n), Dragua, Schlagwerk, Doru Roman, Schlagzeug und Sorin Petrescu, Klavier, Schlagwerk.

Der Film war dereinst in der Orchesterversion ein Kompositionsauftrag der Alten Oper Frankfurt 1988 an Violeta Dinescu. Die herzerreißende Legende einer Liebestragödie auf der paradiesischen Südseeinsel Bora-Bora, mit Einheimischen gedreht, galt zunächst als „Dokumentarfilm“. Ihn in seinen dramatischen und fotografischen

Qualitäten zum Filmereignis zu machen, gelang Dinescus Vertonung, die seinerzeit auf Vermittlung des Bonner Filmexperten Prof. Lothar Prox zustande kam. Aber ein Orchester bleibt schwerfälliger, kann weniger flexibel auf Bildnuancen reagieren als ein – wie hier – den Film verfolgendes Solistenquartett in einer eigenen Bearbeitung – das Trio Contraste, das sich mit komplizierter Avantgarde ebenso virtuos erweist wie mit archaischer Folklore. So wurde das Ineinander von Bildablauf und musikalischer Geste zum berührenden künstlerischen Ereignis.⁴

Im Documenta-Jahr 1997 wurde *Tabu* am 14. September in der Orchesterfassung im Rahmen der Reihe *Komponistinnen und ihr Werk* im Staatstheater Kassel mit dem Ensemble notabu (Düsseldorf) aufgeführt.⁵

Violeta Dinescu komponierte auch die Musik zu Murnaus Stummfilm *Nosferatu*, der am 10. Juni 2013 ebenfalls im Rahmen der Reihe *Komponistinnen und ihr Werk* in Kassel aufgeführt wurde mit dem Ensemble Trio Contraste.⁶ Murnau war in Kassel aufgewachsen und hatte hier mehrere Jahre gelebt.

In einem Komponistinnenforum gaben Violeta Dinescu, Carmen Maria Cărneci, Irinel Anghel, Mihaela Vosganian und Doina Rotaru Einblicke in ihre schöpferische Arbeit. Sie berichteten über ihr Musikstudium in Bukarest, die beruflichen Möglichkeiten als Komponistin und Lehrende in Rumänien sowie über Aufführungsmöglichkeiten und die Wahrnehmung und Chancen schöpferischer Frauen überhaupt in diesem Land. Zur Regierungszeit von Ceaușescu waren schöpferische Frauen in der Kunst nicht erwünscht wie auch die vom Westen beeinflusste „Neue Musik“. Nur in geheimen, vom sozialistischen Regime nicht entdeckten Räumen und immer in der Angst, „entdeckt“ zu werden, wurden diese Verbote übergangen.

In der abschließenden Diskussionsrunde in deutscher, englischer und rumänischer Sprache reflektierte und diskutierte man unter Einbeziehung des Publikums über Inhalte der Veranstaltungen und den Erfolg des Projektes sowie über Möglichkeiten für den Ausbau der Beziehungen zwischen beiden Ländern im Bereich Musik. Wünschenswert sei auch eine Fortsetzung der Zusammenarbeit mit der Reihe *Komponistinnen und ihr Werk* und rumänischen Komponistinnen und Künstlerinnen sowie mit der Universitatea Națională de Muzică und der ARFA (Association of Romanian Women in Art).

Die Moderation der Diskussionsrunde übernahm Detlef Gojowy.

Die angestrebte Zusammenarbeit wurde inzwischen fortgesetzt mit intensivem Austausch und mit einem gemeinschaftlichen Konzert im Jahr 2005 im Enescu-Museum

4 Gojowy, in: Nies, *Komponistinnen und ihr Werk*, S. 178.

5 Christel Nies: *Komponistinnen und ihr Werk gut zu hören, gut zu wissen*, Bd. III., Kassel 2002, S. 95.

6 Christel Nies: *Komponistinnen und ihr Werk – Nachhall*, Bd. V, Kassel 2016, S. 72.

in Bukarest, sowie einem Vortrag über Neue Musik für Stimme von Christel Nies an der Universitatea Națională de Muzică Bukarest.

Die rumänische Presse nahm das Rumänien-Projekt in Kassel mit Interesse zur Kenntnis und berichtete hierüber.



Abb. 1: Von links: Detlef Gojowy (Musikpublizist), Rucsandra Popescu (Komponistin),
Mihaela Vosgian (Komponistin), Violeta Dinescu (Komponistin),
Irinel Anghel (Komponistin), Doina Rotaru (Komponistin), Andrei Kivu (Cellist),
Christel Nies und Carmen Maria Cârnci (Komponistin), Kassel (26.–28.11.2004)

ROMANIA

Un punct important

pe harta muzicală a Europei

26-28 noiembrie 2004 – „În actualitate – România” la Kassel, în Germania, cu un festival având în prim-plan femeile compozitoare.

Așa cum ne așteptam, acest eveniment a fost un veritabil succes atât pentru creatoarele, cât și pentru interpreții români implicați.

Mai multe amănunte, într-un interviu realizat cu organizatoarea festivalului, Christel Nies.

Cine a fost inițiatorul acestui proiect?

Sunt organizatoarea seriei intitulate „Compozitoarele și creația lor”: o serie de concerte desfășurate în Germania, consacrată femeilor compozitoare și muzicii lor. Kassel, orașul în care am realizat acest festival, a fost nominalizat pentru a deveni „Capitala culturală a Europei”, în anul 2010. Acest proiect pe care l-am propus face parte din manifestările consacrate acestei sărbători a muzicii.

Ne puteți spune câteva cuvinte despre importanța acestui festival în viața muzicală a orașului?

Avem intenția de a realiza în fiecare an câte un concert consacrat creației contemporane din diverse țări ale Europei, în special din țările Uniunii Europene și a celor care vor adera la Uniunea Europeană, înțelegând prin aceasta mai mult țările estice. Am început anul acesta cu România. Este un festival foarte important pentru orașul nostru și pentru Germania și, desigur, apreciem faptul că prin intermediul acestui festival aflăm mai multe aspecte legate de fenomenul componistic din România, despre muzica contemporană în general și despre muzica femeilor compozitoare în special. Am prezentat 30 de lucrări semnate de 20 de autoare, fiind incluse și lucrările lui George Enescu, legendarul compozitor român.

Cum ați conceput programul? Puteți menționa câteva repere, câteva contribuții excepționale?

Pot menționa Concertul-portret al Doinei Rotaru, din București, o compozitoare minunată. Apoi, desigur, lucrările prezentate de Carmen Maria Cărnei, am fost foarte impresionați de muzica ei. Am apreciat, de asemenea, prezenta formatiei Pro Contemporanea din București, alcătuită din Irinel Anghel și Andrei Kivu, muzica Mihaelei Vosganian și a Anel-Maria Avram. Trebuie amintit și un alt eveniment interesant, un film mut, prezentat cu muzică de Violeta Dinescu, compozitoare care a trăit în Germania, până de curând. O pot menționa și pe Adriana Holszky, compozitoare de origine română stabilită în Germania. Am fost foarte impresionați de muzica femeilor compozitoare din România, pe care nu o cunoaștem până acum. Există câteva aspecte particulare, pline de originalitate în creația românească contemporană, pe care nu le regăsim în muzica germană, de exemplu.

Ce ne puteți spune despre participantele mai tinere: Diana Rotaru, Ana Iulia Giurgiu, Sabina Ulubeanu?

Am avut un concert intitulat „Podiumul tinerelor talente”, în care Ruxandra Popescu, o pianistă care studiază în Germania, a interpretat piesele acestor foarte tinere compozitoare, născute în anii '80, opusuri în care am remarcat aspecte deosebit de interesante. Diana Rotaru, fiica Doinei Rotaru, este într-adevăr o compozitoare foarte talentată. La acest festival din Kassel au participat 11 femei compozitoare din România, alături de minunatul ansamblu „Trio Contraste”, avându-l în componență pe flautistul Ionuț Bogdan Stănescu, un admirabil interpret. În programul acestui ansamblu au fost incluse și două piese folclorice, un lucru foarte important pentru noi, deoarece folclorul este o sursă care se reflectă permanent în creația românească, de la cei mai tineri compozitori, până la cei mai vârstnici.



Desigur, în acest moment, după încheierea festivalului, am dori să aflăm mai multe despre impactul acestui eveniment.

Publicul a fost foarte impresionat de instrumentiștii români, în special de Trio Contraste și de flautistul Bogdan Stănescu și, deopotrivă, au fost impresionați de muzică. La acest festival au participat de asemenea interpreți germani, ar fi trebuit să numim această manifestare „Kasselul întâlnește România”, în măsura în care instrumentiștii ai Orchestrei din Kassel au interpretat și ei muzică semnată de compozitoare din România. Intenționăm să intensificăm legăturile, poate să organizăm cândva astfel de concerte și la București, ne dorim să intensificăm schimburile culturale. Aici, în Germania, cunoaștem destul de puține lucruri despre muzica contemporană din România, iar acest festival ne ajută să ne apropiem unii de ceilalți. Poate vom reuși să clădim o Uniune Europeană a muzicii.



nesc, în momentul de față?

Este foarte interesant, pentru că sunt accentuate alte aspecte din muzica contemporană decât ne sunt propuse de către compozitorii germani. Este accentuat aspectul folcloric, care este foarte important și, în același timp, diferit de cel german. Și muzica religioasă, de tip bizantin, are influență asupra muzicii contemporane românești și conferă culoare compoziției, care devine astfel una foarte specială.

Încheierea acestui interviu, doamnă Christel Nies, cum este percepută România în lumina acestor manifestări?

Cred că România ocupă o poziție foarte importantă. Aveți compozitori foarte talentați –



Vă puteți declara mulțumită cu desfășurarea festivalului?

Desigur, au fost foarte mulți participanți, toți declarându-se impresionați de calitatea muzicii și a interpretării. A fost un mare succes, aici, în Kassel, și sperăm ca într-adevăr, orașul nostru să fie declarat capitala culturii în Europa. A fost nominalizat, desigur, alături de alte orașe, din alte țări.

Personal, cum estimați fenomenul componistic românesc?

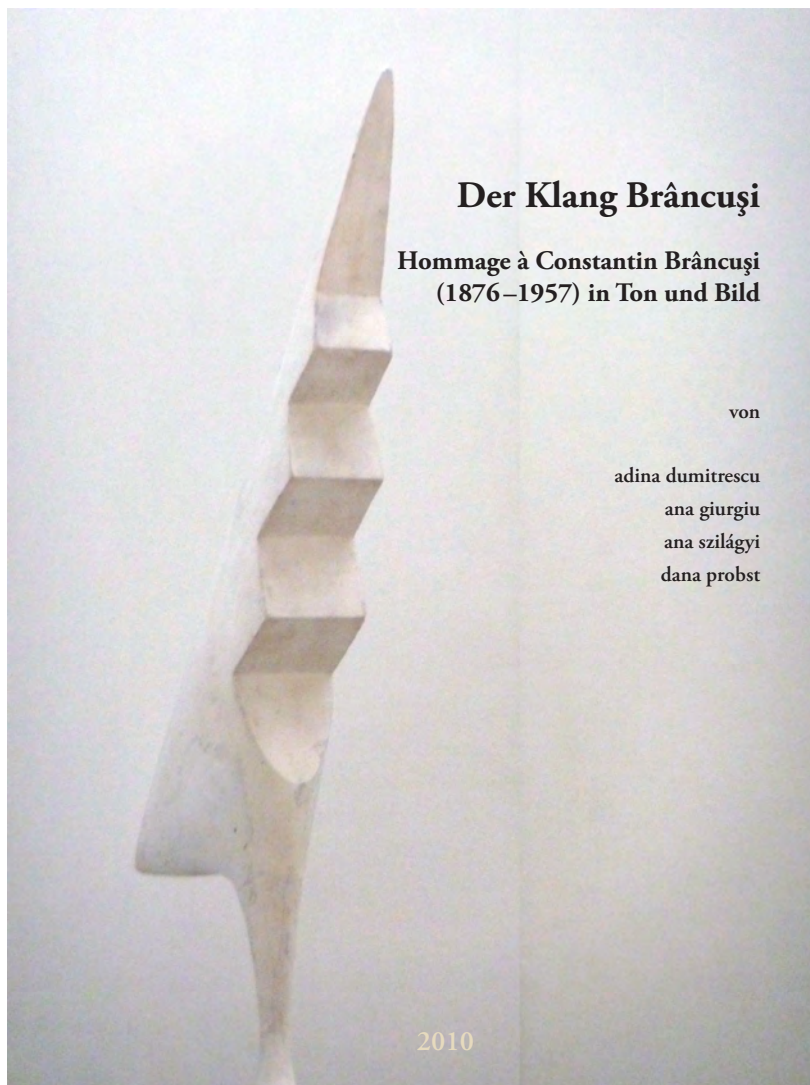
vorbesc acum în special despre compozitoarele femei, pe care le cunosc mai bine – dar am aceeași părere și despre bărbați, bineînțeles. Dar acest festival a fost dedicat femeilor compozitoare. Și cred că a fost atins un nivel foarte ridicat. România este un punct important pe harta muzicală a Europei.

Interviu realizat de Alina VELEA



Dana Cristina Probst

Der Klang Brâncuși – Präsentation des Projektes



*Die – auf den Kern reduzierte – Form von Brâncuși betrachtend,
umgeben wir diese mit Klängen*

Inspiziert von Werk und Leben des Bildhauers Constantin Brâncuși – und ihm gewidmet –, stellt dieses multimediale Projekt ein wichtiges Statement der vier aus Rumänien stammenden Komponistinnen dar: Die Notwendigkeit des Wiederentdeckens der spirituellen Anhaltspunkte und der andauernden, vitalen, kulturellen Quellen in der zeitgenössischen Musik – einer Kunst, die heute in großem Maße von unhaltbaren Moden, von sterilen, inhaltslosen Experimenten und vom Marktdruck beeinträchtigt wird. So wie einst Brâncuși versuchen die vier Komponistinnen, den „Schnittpunkt“ mehrerer Kulturen auf einer spirituellen Ebene zu gestalten. Sie benutzen die in Österreich, Deutschland, Finnland oder Frankreich neu erworbenen künstlerischen Erfahrungen, um ihre tiefen rumänischen Wurzeln deutlicher, überzeugender auszudrücken. Das Projekt umfasst sieben Werke; das Hauptinstrument ist die Flöte, dazu wurden traditionelle rumänische Blasinstrumente aus der Familie der Flöten sowie Tonband und Video miteinbezogen.

Mitwirkende

Adina Dumitrescu (RO/FI), Dokumentation und Forschung;

Ana Giurgiu-Bondue (RO/FR), Komposition;

Dana Cristina Probst (RO/AT), Komposition, Projektleitung, Dokumentation und Forschung;

Ana Szilágyi (RO/AT), Komposition.

Das Projekt

Der Klang Brâncuși wurde im Jahr 2007 von vier aus Rumänien stammenden Komponistinnen – darunter auch ich, die Verfasserin dieses Artikels, initiiert. Inspiriert von Leben und Werk des rumänisch-französischen Bildhauers, stellte das erste Konzert (Wien, Dezember 2007) eine Hommage an diesen großen Künstler dar, 50 Jahre nach dessen Tod in Paris. Unser Konzept sah vor, dass jede von den vier Komponistinnen eine Viertelstunde Musik schreiben würde, was zu insgesamt sieben Werken geführt hat.

Talte
schmiede
kunstverein
wien

14. 12. 2007 Freitag, 19.00 LQ
Klanglandschaft mit Brancusi

Der Klang Brâncuși

PROGRAMM

- **Ana Giurgiu** *Cercles. Spirales (UA)* Suite für Altflöte und Tonband (9')
 - I. Ouverture
 - II. Toccata
 - III. Aria 1
 - IV. Intermezzo
 - V. Aria 2
- Sylvie Lacroix Flöte / Altflöte
Tonband: Jean-Christophe Frisch (Barock Flöte), Adriana Epstein (Singstimme), Magda Popa (Flöte)
- **Ana Szilagyi** *Constantin Brâncuși und die Idee des Fliegens (UA)* für Tonband und Video (8')
- **Ana Giurgiu** *Cercles. Spirales* Suite für Altflöte und Tonband (7')
 - VII. Passaggio
 - VIII. Aria 3
 - IX. Choral
- **Dana Cristina Probst** *... et une flûte (UA)* für Flöte solo (7')
- Sylvie Lacroix Flöte
- **Adina Dumitrescu** *Les natures humaines (UA)* für Tonband und Video (9')
 - Le Baiser
 - Le Silence
 - L'Infini
- **Ana Szilagyi** *Daheim (UA)* für Flöte, Steine und Publikum (6')
- Sylvie Lacroix Flöte, Ana Szilagyi Steine
- **Adina Dumitrescu** *Păsări și cruci (UA)* für Flöte / Altflöte, Tonband und Video (8')
- Sylvie Lacroix Flöte / Altflöte
- **Dana Cristina Probst** *«maître du marteau» (UA)* Projektion von Bildern mit Klängen begleitet (9')
- Sylvie Lacroix Sprechstimme und Flöte, Dana Cristina Probst Sprechstimme und Fluier, Adina Dumitrescu und Ana Szilagyi Sprechstimme und Ocarina, Ana Giurgiu Sprechstimme

Bilder und Videos:

Adina Dumitrescu, Dana Cristina Probst, Maria Magdalena Probst

Kurator Prof. Dieter Kaufmann

Abb. 1: Das Programm des Konzertes am 14. Dezember 2007 in Wien¹

¹ Aus dem: Konzertprogramm Kunstverein Alte Schmiede Wien, 14.12.2007, S.2.

Um das Werk von Brâncuși wurden zahlreiche Veranstaltungen wie Ausstellungen, Kunstwettbewerbe, wissenschaftliche Tagungen organisiert. Aber selbst wenn es Komponisten gab, die vom Werk des Bildhauers inspiriert wurden (György Ligeti, Tiberiu Olah, Corneliu Dan Georgescu), so erscheint dieses Projekt doch als die erste Veranstaltung, in der sich ein Kern – nämlich die Musik – und das Bild oder das Video einander ergänzen. Unsere klanglichen Vorstellungen befinden sich an der Grenze zwischen „modern/Avantgarde“ und „experimentell“. Das Hauptinstrument des Konzertes ist die Flöte, neben der im Laufe der Aufführung auch andere Instrumente aus derselben Familie (rumänische Hirtenflöte, Blockflöte) zu hören sind – live oder auf Tonband. Das Element des Multimedialen wird durch die Photographie vertreten, welche im Konzert ihren Platz in erster Linie als Videomaterial findet.

Wer sind wir, die Autorinnen dieses Projektes?

Wir sind vier rumänische Komponistinnen, die jetzt nicht mehr in unserem Heimatland leben: Adina Dumitrescu *1964 (RO/FI), Ana Giurgiu-Bondue *1977 (RO/FR), Dana Cristina Probst *1961 (RO/AT) und Ana Szilágyi *1971 (RO/AT). So wie im Fall von Brâncuși und seinen Spuren folgend entwickelt sich unser künstlerischer Weg unter dem Zeichen einer interkulturellen Öffnung. Diese Öffnung aber setzt die Existenz starker Wurzeln voraus (wodurch eine Kultur überhaupt entstehen kann) und ermöglicht uns den Kontakt, den Dialog mit verschiedenen anderen Kulturen. Wieder im Sinne von Brâncuși versuchen wir, den „Schnittpunkt“ dieser Kulturen auf einer spirituellen Ebene zu gestalten. Und wir benutzen die neu erworbene künstlerische Erfahrung, um unsere tiefen, rumänischen Wurzeln deutlicher und überzeugender auszudrücken. Details über die Aktivitäten jeder einzelnen Komponistin sind im Abschnitt der Portraits in diesem Band zu finden (S. 280).

Wer war Constantin Brâncuși?

Constantin Brâncuși (1876–1957) war einer der Begründer der modernen Bildhauerei und einer der schöpferischsten Künstler des 20. Jahrhunderts. Seine bahnbrechenden Arbeiten brachten zum ersten Mal Abstraktion und Primitivismus in die Bildhauerei und sie waren für die Entwicklung der modernen Kunst so wichtig wie die Gemälde Picassos.

Die Arbeiten von Brâncuși, die in heiterer Weise einfach sind, werden allgemein als Ikonen der Moderne angesehen. Seine Materialauswahl von Marmor und Kalkstein, Bronze und Holz, und der Ausdruck seiner Persönlichkeit in seiner Arbeitsweise machten ihn zu einem der führenden Künstler der Avantgarde.

Constantin Brâncuși wurde 1876 in Hobița, Rumänien, geboren und studierte in Bukarest. Im Jahr 1904 übersiedelte er nach Paris, wo er mehr als 50 Jahre verbringen sollte und wo er, in der Mitte der 20er Jahre, sich sein Studio als Ruhepol für sein

Werk schuf. Er wurde von Auguste Rodin ermutigt, doch vom Jahre 1907 an begann er einen Prozess der Vereinfachung seiner Figuren zur Abstraktion hin. Formen großer Reinheit und Ausgeglichenheit entstanden aus dieser Verfeinerung.

Der Kuss (aus den Jahren 1907–1908 – das erste Werk in einer ganzen Serie mit gleichem Namen) – ist das erste bahnbrechende Werk, in dem Brâncuși zuerst ein Gleichgewicht zwischen erkennbaren Körpern und der Integrität des Steinblocks, aus dem die Skulptur gehauen wurde, erreichte.

Eine Gruppe von Skulpturen von einzelnen Köpfen zeigt die Reduktion der zufälligen Details, deren Prozess in der einfachen Eiform gipfelt: *Der Weltanfang*, 1920.

Der Vogel, das dritte Hauptthema im Werk von Brâncuși, umfasst in seiner Entwicklung einen Zeitraum von mehr als 30 Jahren: Dieser beginnt mit *Măiastra*, 1910, und endet mit *Vogel im Raum*, 1941.

Warum (und wie) hat uns diese Persönlichkeit angesprochen?

Für jeden rumänischen Künstler, glaube ich, wird Brâncuși – früher oder später – ein Modell, oder mindestens ein Anhaltspunkt, wenn es um die Begegnung verschiedener spiritueller Räume geht. Dies war für uns ein wichtiger Punkt in unserem Projekt. Weil – so wie einst Brâncuși – jede von uns das Heimatland verlassen hat, woanders in Europa lebt und sich eines in Österreich, Deutschland, Finnland bzw. Frankreich neu erworbenen kompositorischen Instrumentariums erfreut. Interessanterweise setzt sich der Bildhauer Brâncuși zeitlich und räumlich nicht bei den neuesten Kunstepochen oder bei Rumänien oder Europa Grenzen, sondern lässt Charakteristika der primitiven Kunst, des fernöstlichen Geists oder der afrikanischen Plastik in seine Ideenwelt einfließen. Stets miteinbezogen ist eine bestimmte Lebensphilosophie oder spirituelle Haltung, die Brâncuși hatte und die zur Heiterkeit, Einfachheit und Helligkeit seiner Werke führte. Die folgenden Worte des finnischen Architekten Alvar Aalto geben dafür ausdrucksvoll Zeugnis: „I see now, Brâncuși! You stand at the crossroads of Asia and Europe!“² Diese spirituelle Einstellung des Künstlers fanden wir sehr, sehr wichtig. Es ist die Einstellung, die – vermutlich – hinter der Aussage Brâncuși steht: „Arta nu este o criză de nervi.“ [„Die Kunst ist keine Nervenkrise.“] oder „Frumusețea nu are nimic de-a face cu grimasele și gesturile întâmplătoare.“ [„Die Schönheit hat mit den Grimassen und mit zufälligen und unwillkürlichen Gesten nichts zu tun.“]³ Wie viel Mut, Selbstbewusstheit, Vertrauen, Klarheit mögen in so einer Persönlichkeit gesteckt haben, einer Persönlichkeit, welche die Plastik des 20. Jahrhunderts auf neue Fun-

2 Siegfried Giedion, *Space, time and architecture: the growth of a new tradition* – Charles Eliot Norton Lectures, Cambridge 1974, S. 621.

3 Ezra Pound, *Brâncuși*, in: *The Little Review*, VIII, 1, Autumn 1921, zit. nach: Marielle Tabart, *Brâncuși – Inventatorul sculpturii moderne, [Brâncuși – Erfinder der modernen Bildhauerei]*, Bukarest 1996, S. 110.

damente stellte, indem er ihre Formen sich aus zwei (zu damals – so wie eigentlich auch heute – ganz unüblichen) Idealen entfalten ließ: die universelle Harmonie und Wahrhaftigkeit gegenüber dem Material! Davon ausgehend, stellt dieses Projekt unser wichtiges Statement vor: die Notwendigkeit des Wiederentdeckens der spirituellen Anhaltspunkte und der fortdauernden, vitalen, kulturellen Quellen der zeitgenössischen Musik – einer Kunst, die heute in großem Maße von unhaltbaren Moden, von sterilen, inhaltslosen Experimenten und vom Marktdruck beeinträchtigt wird.

Die rumänische Spiritualität – sei es die traditionelle uralte Bauernkultur, aus der Bildhauer Brâncuși stammte, sei es die christlich-orthodoxe – hat die Züge eines Interferenzraumes, der dem Westen und dem Osten im gleichen Maße offen ist. Stark davon geprägt, fühlte sich Brâncuși zugleich auch vom tibetischen Mönch Milarepa des 11. Jahrhunderts angesprochen, was insgesamt zum speziellen Drang des Künstlers zur „Allumfassenden Menschenfreundlichkeit“ und zur vollendeten Form führte. Auf wenige, einfache Motive und große Ideen konzentriert, verlieh Brâncuși der Dimension Zeit eine neue Qualität. Die Zeit des Schaffens, des Reifens einer Idee, der tatsächliche Arbeit mit dem Material wurde anders betrachtet.

„The process of Brâncuși is ‘as long as any Buddhist’s contemplation of the universe or as any medieval saint’s contemplation of divine love, – as long and even paradoxical as the final remarks in the *Divina Commedia*’, wrote Pound. It is a search easily begun, and wholly unending. The vestiges are seen in his *Bird* in which work ‘there is perhaps six months’ work and twenty years of knowledge between one model of the erect bird and another, though they appear identical in photography,’ wrote Pound.“⁴

4 Hideo Nogami, *L’atelier Brâncuși – Saint’s home where Pound visited*, in: *From Modern to Postmodern (FMTP)*, Nr. 6, Juli 1999; (http://www1.seaple.icc.ne.jp/nogami/art0_eng.htm, Seite nicht mehr existent.)

Die Werke

Ana Giurgiu–Bondue

Cercles. Spirales, Suite für Altflöte und Tonband (2007)

Dieses Werk enthält Strukturen, die einerseits für die Instrumentalmusik typisch sind – Toccata, Intermezzo, Fugato – und andererseits auch solche, die der Vokalmusik zugehören (Ouvertüre, Aria, Choral).

Die Idee des Kreises, der Spirale, deutet auf die abstrakte Welt von Brâncuși, wie diese in den Werken *Die Tafel (Die Runde) des Schweigens*, *Die Pforte (Das Tor) des Kusses* und *Die Unendliche Säule* zum Ausdruck kommt. Es geht um das Ensemble von Skulpturen Brâncuși in Tîrgu Jiu, Rumänien, das in den Jahren 1935–1938 entstanden ist. Der Kreis ist sowohl die Form der Tafel (Tisch) als auch die resultierende Form der zwei Halbkreise, die die zwei Profilgesichter (Mann und Frau) in *Die Pforte des Kusses* darstellen.



Abb. 2: *Die Tafel (Die Runde) des Schweigens (La Table du Silence)*, Tîrgu Jiu⁵



Abb. 3: *Die Pforte (Das Tor) des Kusses (La Porte du Baiser)*, Tîrgu Jiu⁶

Die Komponistin erklärt die Gedanken, auf denen ihr Werk beruht, folgendermaßen: „Nur allein die kreisförmige Bewegung, das Wiederkehren in den gleichen Punkt, drückt das Jenseits der Zeit aus“, sagt der rumänische Philosoph Constantin Noica.⁷ Infolgedessen gibt es in meinem Stück Themen, die auch die resultierende Form der

5 Probst/Dumitrescu, Bilddokumentation *Der Klang Brâncuși 2007–2010*, Tîrgu Jiu, 3.–5. Juli 2008 (© Probst/Dumitrescu).

6 Ebd.

7 Constantin Noica, *Devenirea întru ființă [Werden im Sein]*, 1. Band: *Încercare asupra filozofiei tradiționale [Aufsatz über traditionelle Philosophie]*, 1. Kap.: *Cercul în conștiința filozofică [Der Kreis im philosophischen Bewusstsein]*, Bukarest 1998, S. 57.

zwei Halbkreise nachempfinden, die die zwei Profilgesichter (Mann und Frau) in *Die Pforte des Kusses* darstellen, und so wie in einem Kreis, in unterschiedlichen Kontexten wiederkommen, Kontexte, die an eine archaische, außerhalb der Zeit stehende Musik erinnern (unter diesen sind auch einige Fragmente eines rumänischen *colind* zu hören).

Was die Spirale betrifft, ließ ich mich von der *Unendlichen Säule* von Tîrgu Jiu inspirieren.“

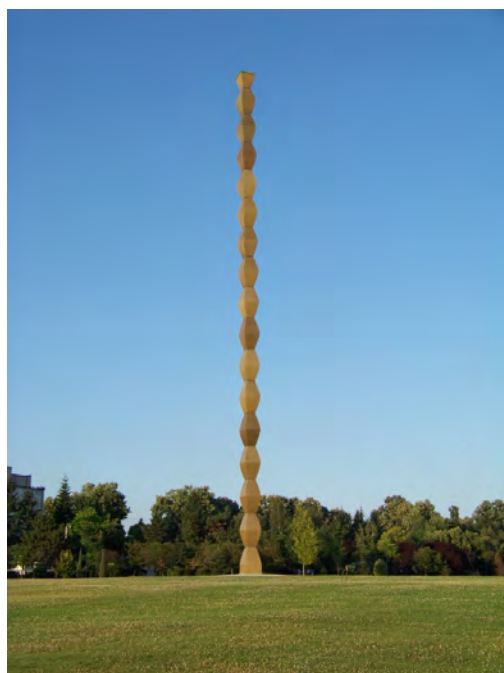


Abb. 4: Die unendliche (endlose) Säule (*La Colonne sans fin*), Tîrgu Jiu⁸

Das Werk besteht aus neun Teilen, die, wie früher erwähnt, zu den traditionellen Formen und Gattungen der westeuropäischen Musik gehören:

I. <i>Ouverture</i>	IV. <i>Intermezzo</i>	VII. <i>Passaggio</i>
II. <i>Toccata</i>	V. <i>Aria 2</i>	VIII. <i>Aria 3</i>
III. <i>Aria 1</i>	VI. <i>Fugato</i>	IX. <i>Choral</i>

⁸ Probst/Dumitrescu, Bilddokumentation *Der Klang Brâncuși 2007–2010*, Tîrgu Jiu, 3.–5. Juli 2008 (© Probst/Dumitrescu).

Was Charakter und Tempo betrifft, so wechseln die Teile einander ab. Dennoch sichern die wiederkehrenden Motive eine gewisse Einheit des gesamten Werkes – „Kreise in einer Kreisbewegung, die immer andere Punkte im Raum erreichen“ (Ana Giurgiu).

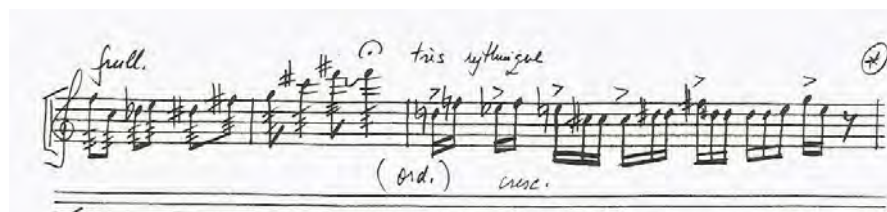
Diese wiederkehrenden Motive erscheinen unerwartet wieder, werden variiert, bis man sie nicht mehr erkennen kann, oder verändern ihre Funktion, einem Spiralverfahren ähnlich.



Notenbeispiel 1, I Ouverture⁹



Notenbeispiel 2, II Toccata¹⁰



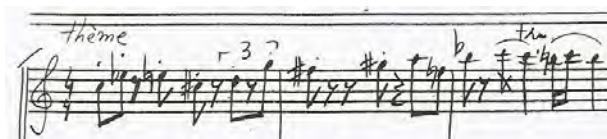
Notenbeispiel 3, IV Intermezzo¹¹

9 Ana Giurgiu-Bondue, *Cercles. Spirales*, Suite für Altflöte und Tonband, Partitur (Ms.), I. Ouverture, S. 1, Takte 1–2, (© Ana Giurgiu-Bondue).

10 Ana Giurgiu-Bondue, *Cercles. Spirales*, II. Toccata, S. 2, Takte 1–2.

11 Ana Giurgiu-Bondue, *Cercles. Spirales*, IV. Intermezzo, S. 6, Takte 7–9.

Anregungen vonseiten Brâncuși' kommen auch im VI. Satz, *Fugato*, vor: Die zwölf Töne des Themas werden in Verbindung mit den zwölf Sesseln der Tafel gebracht. Das Thema ist dodekaphon konzipiert und weist eine konstante, aufsteigende Richtung der Intervalle auf (die Spirale!):



Notenbeispiel 4, VI *Fugato*¹²

Der Choral - als letzter Satz des Stückes, in einem sehr langsamen Tempo und außerhalb der Zeit - weicht thematisch und melodisch vom gesamten Konzept ab und stellt den „rohen“ Flötenklang als Orgelpunkt in den Vordergrund, unterschiedlich gefärbt. Wie vom Titel her leicht zu verstehen ist, verwendet Ana Giurgiu in diesem letzten Teil und im ganzen Werk nicht nur Altflöte, live gespielt, sondern auch eine Tonbandzuspielung. Für diese wurden neben der Gesangsstimme sowohl die moderne Flöte als auch die Barockflöte benutzt. Die Stimme, „das Instrument“ mit dem ausdrucksvollen Potenzial, wurde von Brâncuși sehr geschätzt. Dementsprechend wurde die Besetzung dieses Stückes so gewählt, dass die Flöte als „avatar“ der Gesangsstimme auftritt. Das Vorkommen des Chorals, der drei Arien oder der Overtüre als Teile des Werkes könnte man auch in Verbindung mit diesem Aspekt sehen.

Der Ideenwelt des Bildhauers Constantin Brâncuși treu bleibend, schafft Ana Giurgiu in der Suite *Cercles. Spirales* ein facettenreiches Werk, das in allen seinen Parametern von der Symbolik des Kreises als Urform und als einer entscheidende Form bei Brâncuși geprägt ist.

12 Ana Giurgiu-Bondue, *Cercles. Spirales*, VI. *Fugato*, S. 8, Takte 1–3.

Ana Szilágyi

Constantin Brâncuși und die Idee des Fliegens – Video (2007)

„Ich schaffe keine Vögel, sondern den Flug.“ (Constantin Brâncuși) „Die Worte des Bildhauers haben mich inspiriert, die Musik für dieses Video zu schreiben. Brâncuși suchte nach der Essenz der Dinge. Diese Essenz habe ich durch die Obertöne einer Panflöte dargestellt. Der fehlende Grundton entspricht denjenigen Formen von Brâncuși, die die Gravitation auflösen. Sein Interesse an der Volkskunst spiegelt sich musikalisch in von Panflöte und Rohrblattflöte gespielten Passagen wider, die wiederum an Volkslieder erinnern. Gleichzeitig ähneln diese dem Vogelgezwitscher. Das Videomaterial des Filmes wurde von mir aus Ausgangsmotiven und Bildern mit Werken des Künstlers zusammengestellt.“¹³



Abb. 5: *Der Vogel im Raum (L'oiseau dans l'Espace)*,
L'atelier Brâncuși, Centre Pompidou, Paris¹⁴

¹³ Ana Szilágyi, Konzertprogramm Kunstverein Alte Schmiede, 14.12.2007, S. 4 ff.

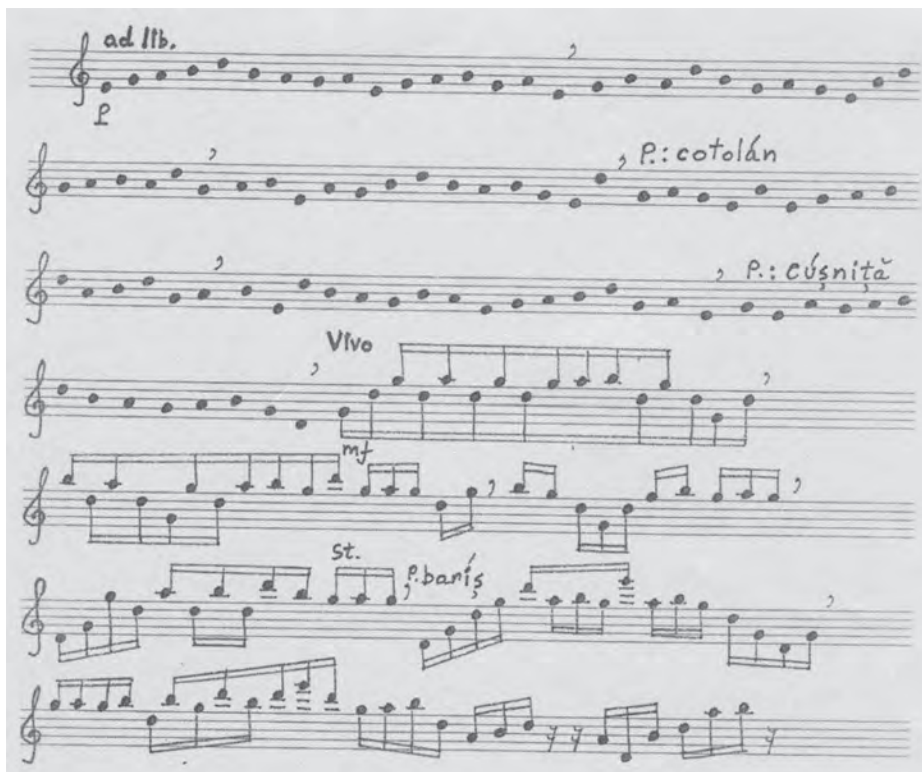
¹⁴ Probst/Dumitrescu, Bilddokumentation *Der Klang Brâncuși 2007–2010*, Paris, 13.11.2010.

01
Daheim für Flöte, Steine und Publikum (2007)

„*Daheim* will Anklänge an die rumänische Musik bringen. Die Pentatonik, der Kontrast zwischen dem *Giusto* und dem *Parlando-Rubato*, der Orgelpunkt, sind Elemente, die in der rumänischen Volksmusik häufig sind. Dazu, für eine lokale Färbung, kommen vom Publikum gesprochene Worte, die in der Gegend von Brâncuși' Heimatort verwendet werden (Mundart). Die Steine haben zwei Bedeutungen: als Bild (diese kommen auch im Film vor) und als Klang: aus dem Geräusch der Steine kann das Publikum erkennen, wann es einsetzen soll.“¹⁵

Das Stück beginnt mit einem Rubatoteil, in dem Tempo und Rhythmus dem Interpreten überlassen werden. Gleich danach kommt ein als *Vivo* bezeichnetes Segment. Die Sechzehntellinie weist die Charakteristika einer versteckten Polyphonie auf – die untere Schicht, am Anfang als Ostinato angelegt, wird vom Ambitus her dann beweglicher, die obere Schicht entwickelt sich motivisch. Der Absicht der Komponistin, mit reduzierten Mitteln, bzw. mit einer pentatonischen Skala – g a h d e / e g a h d zu arbeiten, wird mit Konsequenz verfolgt. Verschiedene melodische Formeln, die aus der rumänischen Volksmusik abgeleitet sind, werden in den Ablauf eingebaut. Dieses Schema, langsam – schnell (rubato – tempo giusto, lyrisch – tänzerisch), bleibt für das ganze Stück erhalten. Das Merkmal dieses Werkes ist das Mitwirken des Publikums. Die Komponistin lädt es ein, an bestimmen, durch Steingeräusche markierten, Momente, verschiedene Wörter im Gorj-Dialekt laut auszusprechen. Die genaue Reihenfolge dieser Wörter wird im Konzert laut Partitur auch von der Autorin entschieden. Es sind insgesamt sieben Wörter, Bezeichnung von Gegenständen, die in dem ländlichen Haushalt von diesem Teil aus Oltenien gebräuchlich sind: „cotolan“, „cușniță“, „bariș“, „jjeu“, „pălimăr“, „covergă“, „bușuma“. Dazu kommen Interjektionen, Aufrufe, wie: „văleu!“ oder „Hai! Hai!, Măi!“. Die gewünschte lokale Färbung des Stückes wird dadurch sehr prägnant, die Musik gewinnt an Lebendigkeit.

15 Ana Szilágyi, Konzertprogramm Kunstverein Alte Schmiede 14.12.2007, S. 4.

Notenbeispiel 5, *Daheim*, 1. Teil¹⁶Notenbeispiel 6, *Daheim*, 2. Teil¹⁷

16 Ana Szilágyi, *Daheim* für Flöte, Steine und Publikum, Partitur (Ms.), S. 1, (© Ana Szilágyi).

17 Ana Szilágyi, *Daheim* für Flöte, Steine und Publikum, Partitur (Ms.), S. 2, (© Ana Szilágyi).

01
Dana Cristina Probst

...et une flûte für Flöte solo (2007)

Wie früher schon erwähnt, spielte die Musik für Brâncuși eine wichtige Rolle. Der Bildhauer konnte die „Fluier“ (eine Art Holzflöte), Geige und Kontrabass spielen und war zugleich ein sensibler Zuhörer. Diese spezielle Beziehung des Bildhauers zur Musik und ganz besonders zur Flöte wollte ich mit diesem Werk hervorheben. Ausgangspunkt für das Stück ist ein autobiografisches Fragment aus den harten Anfangsjahren von Brâncuși. Wir sind im Jahre 1904 und Brâncuși ist bereit, das Abenteuer der westlichen Kunst zu wagen. Von der Eingebung getrieben, die ihn sein ganzes Leben leitet, bricht er im Mai von Rumänien nach Paris auf. Er trifft dort erst am 14. Juli ein, da er noch in Wien Station macht, eine Zeitlang in München arbeitet und sich von dort – „sac au dos et une flûte pour compagne“ (mit einem Rucksack und einer Flöte, von der er sich nicht mehr trennt als Begleitung), zu Fuß auf den Weg macht. Es sind harte Zeiten für ihn, worüber er später über sich in einfachem, aber bildreichem Französisch in der dritten Person erzählt: „Après sept ans de travaux d’Hercule, ..., il s’en alla dans une autre ville plus grande où il apprit les sciences et les arts tout en accomplissant les travaux les plus durs... et après avoir tout fait de ce qu’on fait, ... il est parti plus loin, s’en allant à travers le monde, et arriva un jour vers le crépuscule du soir...“.¹⁸ (Nach sieben Jahren herkulischer Arbeit, während er die Stadt in allen Richtungen durchheilt hatte, ohne einen Platz zu finden, ging er schließlich in eine andere, größere Stadt, wo er die Wissenschaften und die Künste lernte und zur gleichen Zeit die härtesten Arbeiten ausführte. Nachdem er alles getan hatte, was man in dieser Stadt tun und lernen kann, ist er weitergezogen. Er wanderte durch die ganze Welt und kam eines Tages gegen Sonnenuntergang ... an.)

Der zweiten Zäsur des Textes folgend, umfasst das Werk zwei Teile: Der erste Teil ist länger, unruhiger, spannungsvoller, chromatischer und dauert bis zu „et après avoir tout fait de ce qu’on fait“,¹⁹; der zweite Teil, in einem langsameren Tempo angelegt, verwendet nur die letzte Phrase des Textfragmentes und stellt die notwendige Beruhigung dar.

18 Pontus Hulten, *Natalia Dumitresco, Alexandru Istrati, Brâncuși*, Paris, 1986, S. 64.

19 Ebd.

Dem Hauptmotiv des Stückes liegt ein Fragment aus einem Tanz für Fluier aus dem Heimatgebiet des Künstlers zugrunde:

153

RUSTEMUL SÎRBESC

Disc 361 II c

Pleşoiu-Birlova (Dolj)
 Inf. Iordache Rizea — fluier
 Culeg. — 1929
 Tr. G. Habenicht



Notenbeispiel 7, *Rustemul sîrbesc*, rumänischer Volkstanz, Takte 1-4²⁰

Diese motivische Herkunft wird durch verschiedene Techniken des Flötenspiels – ins Instrument sprechen, tonlos Blasen mit Resonanz der angegebenen Griffe – versteckt:

...et une flûte

Dana Cristina Probst
2007

Vif ♩ = 84-88
mf (Luft) **sfz** **p** **f**

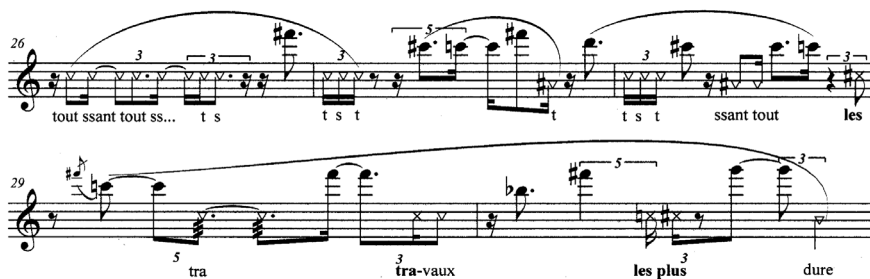
gesprochen a - près près près sept ans sept ans se - pt to ta to ta to to ta to ...

Notenbeispiel 8, *...et une flûte*²¹

Der ganze erster Teil, einem Spannungsaufbau entsprechend, ist eine kontinuierliche Weiterentwicklung dieses Motivs, dem allmählich eine andere Schicht im oberen Register gegenübergestellt wird. Es entsteht eine versteckte Polyphonie, wobei die untere Stimme, die gesprochene Stimme ist und die obere, die sich dann durchsetzt, die melodische, die „ordinario“ gespielte Stimme:

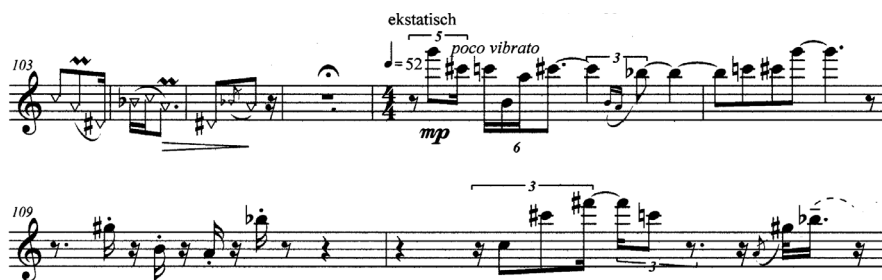
20 Corneliu Dan Georgescu, *Melodii de joc din Oltenia*, [Spiellieder aus Oltenien] Bukarest 1968, S. 171.

21 Dana Cristina Probst, *...et une flûte* für Flöte solo, Partitur (Ms.), S. 1, Takte 1–2, (© Dana Cristina Probst).



Notenbeispiel 9, ...et une flûte²²

Die ursprüngliche Idee des Werkes war eigentlich, genau diese Entwicklung zu realisieren: vom gesprochenen Wort zum gespielten Klang. Am Anfang ersetzt das gesprochene Wort den Flötenklang, dann vermischen sie sich, ergänzen einander, um sich letzten Endes zu trennen. Die Technik der Schichtunterscheidung, die den Entwicklungsprozess des ersten Teiles dominiert, durchdringt auch die melodische Linie des zweiten Teiles. Das Stück gewinnt dadurch eine monolithische Struktur.



Notenbeispiel 10, ...et une flûte²³

Sich eines biographischen Moments Brâncușis bedienend, möchte das Soloflötenstück *...et une flûte* die intime und tiefe Beziehung des Bildhauers zu diesem rumänischen traditionellen Holzblasinstrument und überhaupt zur Musik hervorheben. Zugleich ist das Werk ein Beispiel experimenteller Flötenschreibweise, in dem Wort und Klang einander ersetzen, sich vermischen, ergänzen.

22 Dana Cristina Probst, *...et une flûte* für Flöte solo, Partitur (Ms.), S. 2, Takte 26–30, (© Dana Cristina Probst).

23 Ebd., S. 6, Takte 103–110.

„*maître du marteau*“ – Projektion von Bildern von Klängen begleitet
für fünf Sprechstimmen, Flöte, Fluier, zwei Ocarinas und Video (2007)

Das Jahr 1907 steht für einen wichtigen Wendepunkt im künstlerischen Werdegang von Brâncuși. Es geht um das „*taille direct*“ Verfahren – eine Technik, die Rodin nicht verwendet hatte und die Brâncuși zu neuen Formen und Themen bringt. Nicht nur der Dialog mit dem Material auf diesem neuen Weg ist für ihn wichtig, sondern auch die konkrete physische Arbeit des Bildhauers: das Atmen, der Rhythmus der Hammerschläge. Davon inspiriert, versuche ich in diesem teilweise improvisatorischen Stück, etwas in dieses von Brâncuși selbst „*chemin de Damas*“²⁴ benannten Moment hinein-zulegen.

Die Hammerschläge sind bei mir die ausgesprochenen Wortsilben. Sie entstehen langsam aus dem Lesen fünf verschiedener Texte, die alle im Jahre 1907 geschrieben wurden. Die Autoren, beziehungsweise das Objekt des Schreibens, gehörten zum Freundeskreis von Brâncuși oder sie waren bedeutende Persönlichkeiten dieser Zeit: James Joyce mit *Chamber Music*, Henri Bergson mit *L'évolution créatrice*, Anne de Noailles mit *L'Éblouissements*, Stefan George mit *Der siebente Ring* und Pablo Picasso mit *Les Demoiselles d'Avignon*. Dazu kommen Motive aus einem Klavierstück von Erik Satie, der mit Constantin Brâncuși eng befreundet war. Der Titel – „*maître du marteau*“ – habe ich aus einer Widmung an Brâncuși durch René Char übernommen. Dieser französische Dichter (der im Jahr 1907 geboren wurde!) schrieb auf der ersten Seite des Gedichtbandes, den er in 1930 dem Bildhauer schenkte: „*pour le maître du marteau*“.

Die Projektion, die zu diesem Werk gehört, besteht aus Bildern mit Werken von Brâncuși, die alle in diesem „*taille direct*“ Verfahren entstanden sind. Die Reihenfolge ist chronologisch: von den Spätwerken zurück zu denen, die zu den ersten direkt behauenen Skulpturen gehören (s. Abb. 6, *Danaide* – 1907–08 und Abb. 7, *Somnul* – 1908). Dazu kommen Bilder aus Hobița, dem Geburtsort des Künstlers, mit typischen Holzschnitzereien auf Holztoren oder Holzsäulen (s. Abb. 8).

24 Herni-Pierre Roché, *Hommage de la sculpture à Brâncuși, L'enterrement de Brâncuși*, Paris 1957, S. 26–29 zit. nach: Sydney Geist, *Brâncuși / The Kiss*, New York 1978 in: *Les carnets de l'Atelier Brâncuși – La série et l'oeuvre unique – Le Baiser*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris 1999, S. 12.



Abb 6: *Danaide*, Muzeul Național de Artă al României, București²⁵



Abb 7: *Somnul (Der Schlaf)*, MNAR, București²⁶



Abb. 8: Das Tor des Geburtshauses Brâncuși' in Hobița, Oltenia – Details²⁷

Anders als sonst hat die Arbeit an diesem Stück auch eine Vorphase erlebt, in der ich die Hammer- und Meißelschläge eines Bildhauers während des Behauens von Steinen direkt aufgenommen und dann transkribiert habe (s. Notenbeispiel 12). Die auf diese Weise gewonnene rhythmische Linie bildet den Anfang des zweiten Teils des Werkes. Es ist der Moment, in dem aus jedem rezitierten Text nur die perkussiven Silben bleiben, in einer isometrischen Struktur. Das große Crescendo führt zur Projektion des ersten Bildes – *Ombre d'une mains sur pierre* (*Schatten einer Hand auf Stein*), mit 1 in der Partitur notiert (s. Notenbeispiel 11).

25 Probst/Dumitrescu, Bilddokumentation *Der Klang Brâncuși 2007–2010*, Bukarest, Juli 2007, (© Probst/Dumitrescu).

26 Ebd.

27 Probst/Dumitrescu Bilddokumentation *Der Klang Brâncuși 2007–2010*, Bukarest, Juli 2007, (© Probst/Dumitrescu).

Sylvie: $\bullet = 72$ sfz $poco rit.$ sfz $\bullet = 66$
 dère dère pt t ssaient (weiter die Silben *ad libitum* abwechseln) sfz
 Dana: his his the sfz $poco rit.$ sfz sfz
 Carmen: por por de son sfz sfz sfz
 AnaG: tom(b) tom(b) ten te sfz $poco rit.$ sfz sfz
 AnaS: ten ten ach ich sfz (weiter die Silben *ad libitum* abwechseln)
 S: $\bullet = 72$ $\bullet = 69$ $poco acc.$ $\bullet = 80$
 fluier 1 Ombre d'une main sur pierre Harn sfz $sim.$ sfz
 D: $poco acc.$ ff
 C: $poco acc.$ sfz sfz
 AG: $poco acc.$ sfz sfz
 AS: $poco acc.$ sfz sfz

Notenbeispiel 11, *maitre du marteau*, 2. Teil²⁸

Der Ausgangspunkt:

TRACK 1 b
 $\bullet = 72$ $\bullet = 66$
 $\bullet = 72$ $\bullet = 69$ $\bullet = 80$

Notenbeispiel 12, Die Transkription der Hammer-Meißelschläge eines Bildhauers bei der Arbeit²⁹

28 Dana Cristina Probst, *maitre du marteau* – Projektion von Bildern von Klängen begleitet für fünf Sprechstimmen, Flöte, Fluier, zwei Ocarinas und Video, Partitur (Ms.), S. 1, Takte 1–12, (© Dana Cristina Probst).

29 Dana Cristina Probst, Skizze zu *maitre du marteau* (© Dana Cristina Probst).



Wie schon im Titel erwähnt, gehören zur Besetzung dieses Werkes auch zwei rumänische Volksinstrumente: Fluier (die Holzflöte) und Ocarina – das ist eine Art kleine Flöte aus Ton. Diesen Instrumenten ist eine Improvisation mit den Tönen einer eigenen Skala zugeteilt, wobei es wünschenswert ist, die für die rumänische Volksmusik typischen Motive, Floskeln, Triller zu verwenden. Nach einer dann eher „kultivierten“ Improvisation des Hauptinstrumentes – der Flöte – verklingt das Stück, während eines der ersten „taille direct“ Werke von Constantin Brâncuși, und zwar *La sagesse de la terre*, betrachtet wird.

Abb. 9: *Die Weisheit der Erde (La Sagesse de la Terre)*, MNAR, Bukarest³⁰

30 Probst/Dumitrescu, Bilddokumentation *Der Klang Brâncuși* 2007–2010, Bukarest, Juli 2007, (© Probst/Dumitrescu).

Adina Dumitrescu

Păsări și cruci [Vögel und Kreuze] für Flöte/Altflöte in G und Video (2007)

Ausgehend vom Umstand, dass Brâncuși seine *Unendliche (endlose) Säule* (*Coloana Infinită*) in Bezug zum rumänischen Volksglauben sah, machten wir uns im Juli 2007 auf die Suche nach solchen Himmelssäulen (*coloane ale cerului*), wie diese in Rumänien zu Grabpfählen, Grabsäulen (*stâlpi funerari*) umgewandelt wurden. Schließlich fanden wir diese in Loman, einem Bergdorf im Süden Transsilvaniens, zwischen Orăștie und Sibiu, wo im Friedhof die alte Welt noch lebendig ist, weil dort der Mythos der Tanne, die die Erde mit dem Himmel verbindet, noch existiert.

Die Tanne – mit dem Wurzelballen in der Erde, dem Stamm im Himmel, und die Krone im Bereich jenseits der Himmel, weit weg im Kosmos – ist das Symbol des Aufstiegs des Lebens von der Erde in den Kosmos. Der – für die einen mystische, für andere ekstatische – Aufstieg ist eine uralte Überzeugung in den Kulturen der Völker. Die Himmelssäule ist eine Abwandlung dieser kosmischen Tanne. Sie steht für die Bäume, die die Kommunikation zwischen Himmel und Erde möglich machen; die Tanne, die die Erde mit dem Himmel verbindet. Sie konkretisiert sich in den Formen der Pfeiler, Kreuze und Troițe. Im Friedhof von Loman hat jede Seele, die sich auf die Reise zur anderen Welt aufgemacht hat, neben sich ein Kreuz und einen Grabpfahl. Auf diesem Pfahl steht der Seelenvogel. Üblicherweise wird dieser Seelenvogel als Taube oder als ein fantastischer Vogel, wie zum Beispiel *Măiastra*, dargestellt. Der Seelenvogel bleibt eine Zeit auf der Schwelle zwischen den zwei Welten, bis er zuletzt seine Flügel ausbreitet und zu den Himmeln auffliegt.



Abb. 10: Kreuz und Grabpfahl (Grabsäule)
im Friedhof von Loman, Transilvanien³¹

Das Werk hat drei konstruktive Elemente, von denen zwei akustisch sind (Flöte live und Tonband) und eines visuell. Die Abfolge der stilisierten Bilder von Grabpfählen und Vögeln – Bilder, die gleichförmig in Violett, Blau oder Rot entstehen oder vergehen

31 Adina Carmen Dumitrescu, *Păsări și cruci* für Flöte/Altflöte und Video. Bilder aus Probst/Dumitrescu, Bilddokumentation *Der Klang Brâncuși*, 2007–2010, Loman, Juli 2007 (© Probst/Dumitrescu).

– bildet den Film des Werkes. Die Flöte in C begleitet den Film während des großen Übergangs, die Altflöte begleitet den Aufstieg des Seelenvogels.



Abb. 11: Kreuz und Grabpfahl im Friedhof von Loman, Transilvanien³²

fl. *flute en ut* *p* *molto legato* *mp*

audio 2 *1'10"* *une croix et un poteau funeraire*

video

fl. *p* *mf*

audio 7 *un poteau funeraire et des croix*

video

fl. *p*

audio 11 *des changements des couleurs*

video

12345/5 12345/25 12345/235 12345/345 1234/2345_q

12345/345 1234/2345_q 123/235

34/2345 234/45 34/2345_q 234/2345_q 34/234 234/2345_q

Notenbeispiel 13, *Păsări și cruci*³³

32 Adina Carmen Dumitrescu, *Păsări și cruci* für Flöte/Altflöte und Video. Bilder aus Probst/Dumitrescu, Bilddokumentation *Der Klang Brâncuși*, 2007–2010, Loman, Juli 2007 (© Probst/Dumitrescu).

33 Adina Carmen Dumitrescu, *Păsări și cruci* für Flöte/Altflöte und Video, Partitur (Ms.), S. 1, Takte 2–11, (© Adina Carmen Dumitrescu).

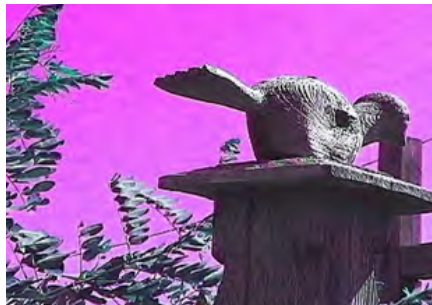


Abb 12: Vogel auf dem Grabpfahl im Friedhof von Loman, Transilvanien³⁴

ff

fl.

134/234

1234/2345

12345/A5

1234/2345

f

audio

oiseau sur le poteau avec le ciel rouge

video

sempre f

flauto

voce

2/A5

34/2345

/A5

audio

oiseau sur le poteau avec des couleurs varies pour le ciel

video

Notenbeispiel 14, *Păsări și cruci*³⁵

Die Tonbandaufnahme, die auch aus Vogelgesängen entstanden ist, erfüllt eine doppelte Rolle: denn zu Beginn bringt es den Zuhörer in die Atmosphäre, doch nach dem Höhepunkt, an dem der Seelenvogel seinen Flug beginnt, begleitet dessen unendlichen Aufstieg.

34 Adina Carmen Dumitrescu, *Păsări și cruci* für Flöte/Altflöte und Video. Bilder aus Probst/Dumitrescu, Bilddokumentation *Der Klang Brâncuși*, 2007–2010, Loman, Juli 2007 (© Probst/Dumitrescu).

35 Adina Carmen Dumitrescu, *Păsări și cruci* für Flöte/Altflöte und Video, Partitur (Ms.), S. 4, Takte 27–34, (© Adina Carmen Dumitrescu).

fl. 25 (+ voce mormorando) ↓

chant des oiseaux mp

audio 25 des changements des couleurs jusqu'à la fin de la pièce

video

fl. flute en sol = 72 f

Notenbeispiel 15, *Păsări și cruci*³⁶

Les natures humaines – Video (2007)

Das Folgende ist die Beschreibung der Komponistin Adina Dumitrescu:

„Was wiegt am meisten in uns? Wohin richten wir unsere Aufmerksamkeit am häufigsten? Inwieweit suchen wir Liebe? Inwieweit suchen wir nach Menschen in unserer Umgebung? Inwieweit suchen wir in uns selbst? Die Liebe, dann das Schweigen als eine Metapher für die Kommunikation und schließlich die Unendlichkeit jenseits von uns sind die drei grundlegenden natürlichen Zustände des Menschen. Zwischen diesen drei, bloß abwechselnd, verbringen wir die Zeit, die wir leben. Wir bringen diese drei in eine Ordnung und so in ein Maß, wie wir die Möglichkeit haben, unter ihnen auszuwählen.“

Mein Komponieren begann, als ich das Triptychon von Brăncuși in Țîrgu Jiu betrachtete und es von einem persönlichen Standpunkt aus bewunderte – losgelöst von jedem historischen, philosophischen oder ästhetischen Element, das Brăncuși zur Realisierung dieses Monuments hingeführt hatte. Aus den traditionellen musikalischen Mustern der ganzen Welt habe ich für jeden einzelnen der drei Abschnitte (*Le Baiser*, *Le Silence*, *L'Infini*) eine musikalische Linie geschaffen, in der die menschliche Stimme die Hauptkomponente ist. Unter diese habe ich visuelle – nichtevolutive – Komponenten gelegt, in denen die oben genannten drei natürlichen Zustände der Reihe nach dominieren.“

36 Adina Carmen Dumitrescu, *Păsări și cruci* für Flöte/Altflöte und Video, Partitur (Ms.), S. 5, Takt 55 ff., (© Adina Carmen Dumitrescu).

1. *Le Baiser*



Abb. 13: Die Pforte (Das Tor) des Kusses (*La Porte du Baiser*) – Details, Tîrgu Jiu³⁷

2. *Le silence*



Abb. 14: Die Tafel des Schweigens (*La Table du Silence*), Tîrgu Jiu³⁸

3. *L'infini*



Abb. 15: Die unendliche (endlose) Säule (*La Colonne sans fin*), Hobița, Oltenia³⁹

37 Adina Carmen Dumitrescu, *Les natures humaines* / Video; Bilder aus Probst/Dumitrescu, Bilddokumentation *Der Klang Brâncuși 2007–2010*, Tîrgu Jiu, Juli 2007, (© Probst/Dumitrescu).

38 Ebd.

39 Adina Carmen Dumitrescu, *Păsări și cruci* für Flöte/Altflöte und Video. Bilder aus Probst/Dumitrescu, Bilddokumentation *Der Klang Brâncuși, 2007–2010*, Loman, Juli 2007 (© Probst/Dumitrescu).

Konzertsaal – Publikum – Raum

Das multimediale Konzert *Der Klang Brâncuși* wurde für einen kleinen – bis mittleren Saal konzipiert – einen Raum, der einen unmittelbaren Kontakt zwischen Interpreten und Publikum wahren kann. Für die Skulptur von Brâncuși spielt der Raum eine wichtige Rolle. Für ihn werden Werk und Raum um das Werk als zusammengehöriges Ganzes betrachtet. Im Falle eines Konzertes übernimmt das Publikum die Funktion des Raumes, indem es die Musik aufnimmt, verwandelt, verinnerlicht. Deswegen ist die räumliche Kommunikation zwischen Instrumentalisten/Sprecher und Publikum, so wie einst zwischen dem Bildhauer und seinen Gästen, ein wichtiger Aspekt der Aufführung. *Der Klang Brâncuși* beabsichtigt auf diese Weise dem Publikum etwas von der Atmosphäre eines Besuches in einem realen und imaginären Atelier von Brâncuși zu vermitteln.

Schlusswort

Das Schlusswort möchte ich dem Brâncuși Experten Friedrich Teja Bach überlassen, dessen wunderbares und umfangreiches Buch *Constantin Brancusi* ein Wegweiser während der Arbeit an dem Projekt geworden ist und tiefe Spuren in unseren künstlerischen Werdegang hinterlassen hat. „Brâncuși Arbeit wird getragen von einem religiösen Grundgefühl, das sich dogmatischen (und esoterischen) Fixierungen entzieht. Seine Arbeit kennzeichnet zugleich der Wille zur Modernität, zum Experiment. Brâncușis Denken ist ein künstlerisches, das im Wunderbaren des Alltäglichen den Widerschein eines Umfassenden erblickt, ist ‚consideratio‘, ein ‚considerare‘ im ursprünglichen Wortsinn – ein Mit-den-Sternen-Segeln.“⁴⁰

Literatur- und Quellenverzeichnis

Auswahl

Friedrich Teja Bach: *Constantin Brâncuși*; Köln 1987, DUMONT Buchverlag.

Barbu Bezianu: *Brâncuși în România*; București 1998, Editura ALL.

Alexandru Buican: *Brâncuși o biografie*; București 2007, Editura Artemis.

Petru Comarnescu: *Brâncuși*; București 1972, Editura Meridiane.

Corneliu Dan Georgescu: *Melodii de joc din Oltenia*; București 1968, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România.

Ștefan Georgescu-Gorjan: *Am lucrat cu Brâncuși*; București 2004, Editura Universalia.

40 Friedrich Teja Bach, *Constantin Brâncuși*, Köln 1987, S. 222.

Pontus Hulten, Natalia Dumitresco, Alexandru Istrati: *Brâncuși*; Paris 1986, Éditions Flamarion.

Doina Lemny: *Constantin Brâncuși*; Paris 2005, Éditions OXUS.

Ion Mocioi: *Estetica operei lui Brâncuși*; Tîrgu Jiu 2002, Editura Spicon.

Ion Mocioi: *Constantin Brâncuși Viața*; Tîrgu Jiu 2003, Editura Spicon.

Nina Stănculescu: *Carte de inimă pentru Brâncuși – Texte selectate*; București 1976, Editura Albatros.

Marielle Tabart: *Brâncuși Inventatorul sculpturii moderne*; Editura Univers, ISBN: I-60257-038-8

Konzertprogramm Kunstverein Alte Schmiede Wien, 14.12.2007

Centre Georges Pompidou: *Les carnets de l'Atelier Brâncuși – Le Baiser*; Ouvrage édité à l'occasion de l'exposition „Le Baiser“ Galerie de l'Atelier *Brâncuși* 9 juin 1999 – 6 septembre 1999.

Internetseiten

(alle: 24.11.2010)

http://de.wikipedia.org/wiki/Constantin_Br%C3%A2ncu%C8%99i

<http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Musee.nsf/AccrochageWeb?readform&RestrictToCategory=3A> (Atelier *Brâncuși*)

<http://www.evene.fr/culture/agenda/accrochage-histoire-de-l-atelier-brancusi-3747.php>

<http://www.studio-international.co.uk/sculpture/brancusi.asp> (Constantin Brancusi: the essence of things; Tate Modern, London, 29 January – 23 May 2004)

<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51057.html> (Bird in Space)

<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/artist/243>

<http://books.google.at>

http://www1.seaple.icc.ne.jp/nogami/art6_eng.htm

<http://www.agero-stuttgart.de/REVISTA-AGERO/CULTURA/Interferența Blaga brancusi de ZC.htm>

<http://www.ceruldinnoi.ro/pages/Brancusi-Aforisme.htm>

Musikalien

Partitur Adina Dumitrescu: *Păsări și cruci* für Flöte in C/ Altflöte in G und Video (2007) Manuskript.

Partitur Ana Giurgiu – Bondue: *Cercles. Spirales* für Altflöte in G und Tonband (2007) Manuskript.

Partitur Dana Cristina Probst: *...et une flûte* für Flöte solo (2007) Manuskript.

Partitur Dana Cristina Probst: „*maître du marteau*“ – *Projektion von Bildern von Klängen begleitet* für fünf Sprechstimmen, Flöte, Fluier, zwei Ocarinas und Video (2007) Manuskript.

Partitur Ana Szilágyi: *Daheim* für Flöte, Steine und Publikum (2007) Manuskript.

Video

Adina Dumitrescu: *Les natures humaines* (2007).

Ana Szilágyi: *Constantin Brâncuși und die Idee des Fliegens* (2007).

Bilder

Probst – Dumitrescu Bilddokumentation 2007–2010:

Hobița, Tîrgu Jiu, Loman, București (Muzeul Național de Artă al României) – Juli–August 2007.

Centre Pompidou Paris – L'Atelier Brâncuși – Paris 2010.

Friedhof Montparnasse Paris – Februar 2008.

Craiova, Tîrgu Jiu, Muzeul satului (Das Dorfmuseum) București – Juli–August 2008.

Centre Pompidou Paris – L'Atelier Brâncuși – Paris 2010.

Abdruck der Noten- und Bilderbeispiele mit Genehmigung der Komponistinnen.

Fit für die Zukunft? Die sozio-kulturelle Situation rumänischer Komponistinnen vor und nach 1989

1 Die Stellung von Komponistinnen im sozialistischen Kontext Rumäniens vor 1989

Diese Darstellung geht der Leitfrage nach, welche Bildungsmöglichkeiten Komponistinnen im Sozialismus hatten und wie ihre kompositorischen Entwicklungsmöglichkeiten sowie ihr daraus resultierender künstlerischer Werdegang beschaffen war, und ob er eine, bzw. welche Bedeutung er für die Zeit nach dem Sturz Ceaușescus¹ und dem Wegfall des „Eisernen Vorhangs“ hatte. Dies trifft insbesondere auf die Generationen der zwischen den 1930ern und dem Beginn der sechziger Jahre Geborenen zu. Die Zahl komponierender Frauen, die seit der stalinistischen Zeit gewirkt haben, macht in Rumänien 20,03 Prozent² aus. Dies erscheint wenig gegenüber der Überzahl männlicher Kollegen, entspricht aber fast der Relation von deutschen Komponistinnen zu Komponisten, wenn man beide deutsche Staaten zwischen 1949 und 1990 einbezieht (Komponistinnen-Anteil 27 Prozent). Allerdings kamen im Gegensatz zu Deutschland relativ viele Frauen innerhalb Rumäniens zu großer Bedeutung. Dazu gehören Liliana Alexandra, Irinel Anghel, Maya Badian, Carmen Maria Cârnci, Maia Ciobanu, Violeta Dinescu, Adriana Hölzky (sehr früh emigriert), Laura Manolache, Myriam Marbe, Irina Odăgescu-Țuțuianu, Carmen Petra-Basacopol, Dana Probst, Doina Rotaru, Mihaela Stănculescu-Vosganian.³

Um auszuloten, was es eigentlich bedeutet(e), in Rumänien Komponistin zu sein, muss man berücksichtigen, dass, wie oben bereits erwähnt, die meisten der heute noch lebenden Komponistinnen sowohl unter dem Regime eines wie immer gearteten marxistisch-leninistisch geprägten Sozialismus gelebt und gewirkt haben, andererseits nach dem Sturz des Ceaușescu-Regimes 1989 die Bildung einer westlich geprägten Demokratie erlebten. Daraus erwächst zunächst einmal die Frage, wie im sozialistischen Rumänien die gesellschaftliche Stellung und Bedeutung der Frau beschaffen war, ob

1 Die Terminologie richtet sich nach Anneli Ute Gabanyi, *Die unvollendete Revolution*, München 1990, S. 7; Gabanyi charakterisiert die Vorgänge als „unvollendete Revolution“.

2 Quellen der Gegenüberstellung: Valentina Sandu-Dediu, *Rumänische Musik nach 1944*, Saarbrücken 2006, Anhang 3, S. 258 ff.; https://de.wikipedia.org/wiki/Chronik_der_Komponisten#Komponisten_geboren_1901%E2%80%931950 (Männer bis *1985); <https://www.google.com/search?q=liste+komponistinnen+nach+1945+deutschland&client=firefox-b-d&sxsrf=A> (Komponistinnen des 20. Jhs.)

3 Sandu-Dediu, *Rumänische Musik nach 1944*, 2006, siehe jeweils biographischer Abriss, S. 258 ff.

es in den westlichen Demokratien vergleichbare Emanzipationsprozesse gegeben hat und welche Stellung Komponistinnen im rumänischen Kulturbetrieb hatten. Welche Konsequenzen ergab(a)ben sich für das Selbstverständnis der Komponistinnen?

Man muss damit beginnen, wie ein sozialistischer Staat das Verhältnis von Männern und Frauen überhaupt verstand. In der Verfassung Lenins von 1918 wurde festgelegt, dass alle Bürger, unabhängig vom Geschlecht, zur Arbeit verpflichtet waren. Unter diesem Gesichtspunkt galt Geschlechtergleichheit als erreicht.⁴ In der stalinistischen Phase wurde das Konzept der „arbeitenden Mutter“ mit teilweise sehr repressiven Maßnahmen durchgesetzt. Die im Westen gefeierte und leidenschaftlich diskutierte Möglichkeit, dass die Frau in autonomer Stellung zum Mann auch einem Beruf nachgeht, war im Sozialismus quasi von oben bestimmt. Zdravomyslova präzisiert aber für die stalinistische Zeit: „Die behauptete Emanzipation der Frauen war tatsächlich eine geschlechtsspezifische Versklavungspolitik: Ausgestattet mit sozialen Vergünstigungen und sonstigen Privilegien, wurden die Frauen als Ressource der besonderen Art behandelt: zur Produktion und zur Reproduktion. Freie, individuelle Wahlmöglichkeiten bestanden nicht. Sowohl Arbeit als auch Mutterschaft galten für fruchtbare Frauen als Pflicht.“⁵ In der nach-stalinistischen „Tauwetterperiode“ unter Chruschtschow entstand neben dem offiziellen Kurs der Partei ein quasi-öffentlicher (inoffizieller) Raum des gesellschaftlichen Diskurses, in dem die Rollen der Geschlechter diskutiert wurden. Für die Männer war das Ideal der hegemoniale Mann des Westens, der aber gerade die Bürgerrechte (insbesondere Eigentums-, Erbschafts-, Autonomie- und soziale Rechte) besaß, die der Sozialismus auf den Staat übertragen hatte. Diese Aporie ließ die Stellung der Frau noch stärker werden: „Im russischen Modernisierungsprozess wurden über einige Generationen hinweg Geschlechterverhältnisse propagiert, die auf einer Familienstruktur mit zwei Verdienenden beruhte. Frauen bewältigten Mutterschaft und Erwerbstätigkeit, während der Mann hauptsächlich als im Staat beschäftigter gesehen wurde. Frauen als Gestalterinnen des Familienlebens konnten eher einen – privaten – Raum zur Erfüllung ihrer mütterlichen und familiären Pflichten beanspruchen. Die sowjetischen Männer hingegen konnten nie, weder am Arbeitsplatz noch im politisch-öffentlichen Bereich, ihren Platz gestalten, da sie von Partei und Staat beherrscht wurden.“⁶ In Bezug auf die 1980er Jahre wandelt sich dieses Bild zu einer ständig spürbaren Unzufriedenheit in Bezug auf die sozialen Lebensverhältnisse: „Aber die arbeitende Mutter blieb weiterhin als hegemoniales Konstrukt von Weiblichkeit in Geltung. Die bezahlte Arbeit in sowjetischen Unternehmen oder Institutionen wurde von den Individuen als Befreiung von kraftraubenden und reiz-

4 Nach Elena Zdravomyslova, *Die Konstruktion der „arbeitenden Mutter“ und die Krise der Männlichkeit*, in: *Feministische Studien* 17 (1), S. 23–34, S. 26 ff.

5 Zdravomyslova, *Konstruktion der „arbeitenden Mutter“*, S. 27.

6 Zdravomyslova, *Konstruktion der „arbeitenden Mutter“*, S. 29.

losen familiären Verpflichtungen und beengenden Wohnverhältnissen angesehen.“⁷ Für die Betrachtung des kompositorischen Bereichs in Rumänien vor 1989 ist es von großer Bedeutung, dass im Sozialismus Ausbildung und Lehre für beide Geschlechter zugänglich war. Für den musikalischen Bereich zieht Niedermayr den Schluss: „Tatsächlich wurde im Kommunismus die Gleichstellung von Männern und Frauen in Ausbildung und Beruf propagiert und gefördert. Dies zeitigte auch Auswirkungen auf das Musikleben. So galt es als nicht weiters außergewöhnlich, wenn Frauen traditionellerweise männlich dominierte Studien wie etwa Komposition oder Dirigieren belegten.“⁸

2 Berufliche Positionen von Komponistinnen; Gleichbehandlung im Berufsalltag (?)

In Bezug auf das Rumänien bis 1989 kann man voraussetzen, dass trotz aller Bemühungen *Ceaușescu* ab der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, sich politisch von der Sowjetunion zu distanzieren, die Arbeitsverhältnisse mit den daraus resultierenden Rollenverhältnissen von Mann und Frau durch die Gleichheit der sozialistischen Arbeitsstruktur im Grundsatz vergleichbar sind. Gleichmaßen kann man folgern, dass im Sozialismus die Doppelfunktion der Position der Frau als Berufstätige und in der Schlüsselrolle als familiärer Mittelpunkt zu einem größeren Selbstbewusstsein und höherer Autonomie der Frauen führte, als dies im Kapitalismus der sechziger und siebziger Jahre der Fall war, wenn die Frau den Ehemann um Erlaubnis für eine Berufstätigkeit bitten musste und ein eigenes Bankkonto die Unterschrift des Ehemannes erforderte. In der Konsequenz auf musikalische Bildungsmöglichkeiten stellt Mihaela Vosganian fest: „In Rumänien wuchs man eben mit dem Selbstverständnis auf, dass Frauen wie Männer gleichermaßen unterstützt werden.“⁹ Niedermayr bestätigt, dass „auch in Serbien, Montenegro und den baltischen Staaten das Musikleben, das sich rund um staatlich institutionalisierte Musikförderung gebildet hat, von zahlreichen Frauen in entscheidenden Positionen mitgestaltet“ wurde.¹⁰ Dies ist auch für Rumänien in Anspruch zu nehmen. Betrachtet man die Studiensituation der sogenannten „Goldenen Generation“ sowie den Studienverlauf von deren Nachfolgern, zeigt sich, wie differenziert, solide und frei von jeglicher Diskriminierung Frauen auf den rumänischen Musikhochschulen ausgebildet wurden, so dass bei Komponistinnen ein Bewusstsein von weiblicher Autonomie erhalten blieb, das im Sozialismus allgemein als selbstverständlich verstanden wurde. Zudem erfordert grundsätzlich die

7 Ekaterina Gerasimova, *Sdovetskaya kommunanaya kvartira*, in: *Sotsiologicheskii Journal*, Nr. 1–2, S. 224–244, Zdravomyslova, *Konstruktion der „arbeitenden Mutter“*, S. 31.

8 Susanna Niedermayr, *Präfeminismus im Post-Kommunismus*, in: *CTM Festival, Adventurous music art*, SKUG, Berlin 2005.

9 Niedermayr, *Präfeminismus*, S. 1.

10 Niedermayr, *Präfeminismus*, S. 1.

professionelle Beschäftigung mit Musik viel Zeit, Kraft, und Übung, verbunden mit komplexen Denkprozessen. Daraus kann ein Gefühl völliger Identifikation mit den Lerninhalten und der Arbeit entstehen, die ein Bedürfnis nach sozialer Bindung in Form von normgerechtem Funktionieren nicht aufkommen lässt: Die allgemein übliche Rollenerwartung als berufstätige Frau, Hausherrin, Hausfrau und Mutter gerät in den Hintergrund; das im Sozialismus damit verbundene fundamentale Grundgefühl, dass Frauen in Bezug auf ihre Ausbildung und ihren Beruf autonom sind, setzt sich hingegen insofern fort, als Autonomie – sogar gegenüber dem Mann, dessen Wertverständnis von sich selbst erschüttert scheint (s.o.) – sich im Sozialismus bereits über Generationen hinweg unbewusst verankerte mit der Wirkung eines wie immer gearteten Bedürfnisses nach Selbstbestimmung. Im Gegenzug muss hinzugefügt werden, dass der rumänische Staat Professorenstellen an seinen Musikakademien in den allermeisten Fällen doch an Männer übertrug. Bewegt man sich in der im Vorigen aufgezeigten rollenspezifischen Nomenklatur, lässt sich dies mit den sozialistischen Machtstrukturen in Institutionen und Verwaltungen des Staates erklären, da Männer stärker mit der Staatsmacht identifiziert waren, die, wie oben ausgeführt, sich Rollen einverleibt hatte, die traditionellerweise Aufgaben der Männer waren. Während der Herrschaft des Sozialismus erreichten nur Irina Odăgescu sowie Myriam Marbe den Professorenstatus. Marbe jedoch war nicht Mitglied der Partei und wurde daher nicht berufen. Auffällig ist, dass Komponistinnen genau unterhalb einer professoralen Ebene beschäftigt waren bzw. sind:

- Tätigkeit in Zeitung/Rundfunk: Cojocaru, Donceanu, Hasnaș, Tăutu;
- bei Editura Muzicală: Donceanu, Tăutu;
- Gründung eines eigenen Ensembles: Anghel, Avram, Cârnelci, Ciobanu, Petra-Basacopol, Diana Rotaru, Vosgian;
- Lehraufträge vor 1989: Petra-Basacopol, Tăutu, Teodorescu-Ciocănea, Vlad; nach 1989: Probst, Ciobanu;
- Professuren im Inland nach 1989: Alexandra, Cârnelci (Gastprofessur), Doina Rotaru, Vosgian. Schon während und nach 1989 erlangten Komponistinnen im Ausland Professuren: Badian, Dinescu, Hölszky.¹¹

Dass Komponistinnen als vollständig emanzipiert gelten können, muss jedoch relativiert werden, bzw. stellt sich das Bild als heterogener dar, je genauer man sich mit dem Status und der sozialen Situation von komponierenden Frauen in Rumänien beschäftigt. Odăgescu-Țuțuianu stellt die gewonnene Autonomie von Komponistinnen in Rumänien nicht als eine notwendige psychologische Entwicklung durch mehrere Generationen hindurch dar, sondern als eine Folge ihrer nur scheinbaren Gleichberechtigung, aber faktisch ihres erschwerten gesellschaftlichen Status: „Komponistinnen

11 Sandu-Dediu, *Rumänische Musik nach 1944*, S. 274.

in Rumänien haben unter ganz unterschiedlichen Umständen gelebt und gearbeitet, wie beispielsweise die Frauen in den fünfziger Jahren anhaltenden kommunistischen Terror. Diese unglücklichen Jahre brachten für Frauen und Männer theoretisch den Status der Gleichberechtigung, jedoch vielmehr in Bezug auf die Arbeitskosten als auf die tatsächlichen Rechte. Dieser Status der Gleichberechtigung hatte zur Folge, dass die Frauen bis zur Erschöpfung beides leisten mussten, den Haushalt und die Berufsarbeit. Hinzu kam eine moralische und auch materielle Unterdrückung. Eine graduelle Ausbeutung war erreicht. Doch scheint es so, dass manche Frauen gerade durch diese Entbehrungen, Leiden und Sorgen, zu starken Persönlichkeiten heranreiften, ganz gleich, ob es sich um Wissenschaftlerinnen oder Künstlerinnen handelt. Dieser scheinbare Widerspruch mag manchen als paradox erscheinen, aber für uns Rumänen war es Realität. Obwohl es im kommunistischen Rumänien viele Missstände gab, schien es so, dass diese – zumindest teilweise – zu einer großen Blüte der Künste, dem Zufluchtsort für viele Menschen, führte.¹² Trotz Schilderung widriger sozialer Umstände kommt Odăgescu zum gleichen Ergebnis wie oben bereits ausgeführt, dass der Status und die besonderen sozialen Umstände von Frauen im künstlerischen Bereich zur Entwicklung von starken, selbstbestimmten Persönlichkeiten führte.

Georgescu weist bezüglich der institutionellen Ebene allerdings darauf hin, dass es über die stalinistische Zeit hinaus bis ca. 1965 trotz gesetzlicher Gleichstellung eine Frauenquote bei der Preisverleihung des Komponistenverbandes gab, die es ermöglichte, dass Frauen einerseits zu großzügig, im anderen Fall aber auch zu ihrem Nachteil behandelt werden konnten: „Nehmen wir an, es werden für die 10 Preise des Komponistenverbandes Künstler gesucht. Die Frauenquote liegt bei 40 Prozent. Fall 1: Wenn es nur zwei ‚gute Frauen‘ gibt, dann wirkt die Frauenquote so, dass auch zwei ‚schlechte Frauen‘ den Preis bekommen – d. h. vier Frauen statt zwei, welche den Preis erlangt hätten, weil die Quote respektiert werden muss ... Fall 2: Im darauffolgenden Jahr aber sind es sieben ‚gute Frauen‘; trotzdem werden wieder nur vier ausgewählt, weil nur 40 Prozent das Ziel sind. Also hier gilt die Frauenquote als ‚Obergrenze‘, sie benachteiligt die drei Frauen, die es verdient hätten, den Preis zu erhalten, aber da sie ‚überschüssig‘ sind, werden sie nicht berücksichtigt. Als auf die Frauenquote verzichtet wurde, konnten so viele Frauen den Preis bekommen, wie sie es verdienen: zweieinhalb oder neun. Die Gleichberechtigung bedeutete dann: egal, ob Mann oder Frau: Derjenige, der es verdient, sollte den Preis erhalten.“¹³

12 Christel Nies, *Komponistinnen und ihr Werk entdeckt und aufgeführt*, Bd. IV, Kassel 2010, S. 191 ff.

13 „Nein, die Komponistinnen wurden nicht benachteiligt. So absurd und unmenschlich, wie der Sozialismus gewesen ist, gab es keine Diskriminierung der Frauen (und inwieweit Nationalismus nicht da war, auch keine Diskriminierung der Rassen oder Juden; Nationalismus selbst war in einer ersten Phase der Sozialismus verpönt). Lange Zeit haben eine Frauen- und eine Minderheitenquote funktio-

Violeta Dinescu wiederum führt sehr plastisch aus, dass sich tatsächliche Gleichstellung im künstlerisch-kreativen Bereich in der Art und Weise zeigte, wie die Hochschule und der Komponistenverband mit der Aufnahme von neuen Studenten bzw. Mitgliedern und der Annahme neuer Kompositionen verfahren: „...die Aufnahmeprüfung war hart..., über 100 KandidatInnen, (aber) nur fünf Studienplätze, ein Super-Numerus-Clausus, es waren sowohl Männer als auch Frauen, die zum Kompositionsstudium zugelassen waren. Frauen mussten (ebenfalls) aufgenommen werden, d. Verf.) und sie waren sehr gut, und es war nachvollziehbar, dass sie problemlos aufgenommen waren...“ Auch sie sei sofort akzeptiert worden. Die Aufnahme in den Komponistenverband sei noch strenger gewesen. Sie habe aus einer sehr schwierigen Prüfung bestanden, bei der in einem Zeitraum von fünf Jahren nur zwei bis drei BewerberInnen aufgenommen worden seien. Bei der Aufnahme in den Komponistenverband sei sie unverzüglich einstimmig angenommen worden. Für alle Musikschaffenden hätten dieselben Regeln gegolten, die allerdings viele Vorteile gebracht hätten: Am Anfang des Jahres habe man eine Liste von Kompositionen einreichen müssen, die man beabsichtigte zu schreiben. Diese Kompositionen hätten der eigenen Entscheidung obgelegen, seien also keine staatlichen Auftragswerke gewesen. Diese Liste wäre am Ende des Jahres nicht weiter auf die Erfüllung eines Plansolls kontrolliert worden. Jeden Mittwoch hätten sich mindestens 25 Komponisten zu einer Jury getroffen, um über die Akzeptanz neuer Kompositionen im Hinblick auf ihre Veröffentlichung und Aufführung zu debattieren, um schließlich zu einer Entscheidung zu gelangen. Als Erstes hätten die jeweiligen Komponistinnen ihre Komposition vorstellen und auch erklären müssen, wie sie das Stück komponiert hätten. Auf diese Weise wäre sichergestellt worden, dass das Werk nicht im westlich-dekadenten Sinne zwölftönig komponiert worden sei, denn Dodekaphonie sei offiziell verboten gewesen. Die Werkeinführung des Komponisten hätte zudem schriftlich vorliegen müssen. Die Annahme der Komposition habe sich in fünf Qualitätsstufen gezeigt: 1) Das in Rede stehende Werk sei abgelehnt worden. 2) Es sei eine Aufführung erlaubt worden. 3) Die neue Komposition habe beliebig oft aufgeführt werden können. Dafür habe es einen Bonus gegeben; 4) Verbunden mit einem weiteren Bonus, sei die Komposition vom Staat gekauft worden. 5) Neben beliebig möglichen Aufführungen sei das neue Stück in der „Editura Muzicală“ gedruckt worden. Dinescu führt aus, dass Frauen bei den oben beschriebenen Zusagen niemals diskriminiert worden seien. „Deswegen habe ich mich enorm gewundert 1982, als ich das Phänomen von KomponistInnen hier (in der BRD, d. Verf.) gefunden habe und auch in den USA.“ Betrachtet man allerdings den Komponistenverband im Vergleich mit anderen staatlichen Organen, so muss man feststellen, dass gerade dieser Verband durch mehrere besondere Faktoren begünstigt war: 1) Er verfügte neben den staatlichen

niert, aber das hat die Favorisierten oft benachteiligt, weil das auch als künstliche Obergrenze gewirkt hat“ (Corneliu Dan Georgescu, E-Mail vom 02.11.2020).

Subventionen auch über eigene finanzielle Ressourcen, was eine gewisse Autonomie bedeutete. 2) Dinescu weist immer wieder darauf hin, dass die Persönlichkeit und das Wirken des Komponisten Ion Dumitrescu von nicht hoch genug einzuschätzender Bedeutung für den UMR gewesen sei: Dumitrescu war von 1954–1956 Sekretär, von 1956–1963 Erster Sekretär und zwischen 1963 bis 1977 (eine der künstlerisch bedeutendsten Zeiträume für das Komponieren in Rumänien) Erster Präsident des Komponistenverbandes. Dumitrescu erhielt im Laufe der Zeit viele staatliche Orden und Auszeichnungen, Kompositionspreise (z. B. der rumänischen Akademie, den großen Preis der UMR), er war gleichzeitig Mitglied der „Academie des Beaux Arts“, Paris, sowie der „Accademia Tiberina“, Rom). Dinescu betont aber: „Er war Hand in Hand mit den Kommunisten, aber er hat uns geschützt.“ Bei einem offiziellen Kompositionsauftrag z. B. war es vielfach Usus, dem Werk eine lange Widmung voranzustellen, aber nur, um weitere Kontrollen der Partitur selbst durch die machthabenden Organe zu vermeiden und kompositorisch die Freiheiten zu praktizieren, die man sich wünschte. Dumitrescu habe dies zwar gewusst, aber gegenüber den staatlichen Organen geschwiegen. Ebenso verhielten sich die Sekretäre im Bereich Sinfonische Musik/Kammermusik und Chorwerke, Pascal Benteoiu und Irina Odăgescu. Es galt also, eine gute Arbeitsatmosphäre herzustellen, in der sich keiner bedrängt zu fühlen brauchte und sich gemäß seinen Fähigkeiten und Vorlieben entfalten konnte. Toleranz und Loyalität der Mitglieder (insbesondere der Höhergestellten) gegenüber einer Komponistin bezeugt wiederum eine biographische Episode Violeta Dinescus: Beim Aufnahmeverfahren in den Komponistenverband sei die Vorlage eines patriotischen Stücks notwendig gewesen. Sie habe zwar eine Menge Kompositionen vorgelegt, aber nicht solch eine Komposition. Sie habe sich vorgenommen, im Zweifelsfall zu einer Schutzbehauptung zu greifen oder es – mangels schriftlicher Unterlage – zu improvisieren. Liviu Comes, Dinescus Kontrapunktlehrer an der Musikhochschule, habe berichtet, dass man das Fehlen einer solchen, eigentlich verpflichtenden Komposition zwar bemerkt, aber darüber geflissentlich Stillschweigen bewahrt habe.¹⁴

Eine Befragung¹⁵ von insgesamt zehn rumänischen Komponistinnen ergab, dass gerade diese Art des einmütigen Zusammenwirkens im Komponistenverband sowie die Vertiefung von Lehre und Kreativität mehrheitlich als eine Form von „Gegenwelt“ zum

14 E-Mail an den Verfasser vom 26.10.2020.

15 Die Fragen, gesendet per E-Mail am 03.10.2020, lauteten:

- 1) How did you experience the political change of 1989/1990?
- 2) Was this change also important for you as composer?
- 3) Did you experience the time before as a restriction of composing or did you feel free?
- 4) Was there a significant difference in your artistic thinking after 1990?
- 5) After 1990 did you feel your compositional work as a part of your country or did you spread and enlarge your orientation to other countries, the western kind of composing or simply include the whole world in your artistic thinking?

allgemein tristen Alltag in Rumänien empfunden wurde: Dinescu bezeichnet diese Zeit als „Paradies“, und denkt daran sehr gerne zurück; Odăgescu charakterisiert diesen Zustand als „Elfenbeinturm“; Manolache preist diese Zeit als „Jahre der Gnade“; Probst lebte in einer „Parallelwelt“, für Petra-Basacopol waren keine Kompromisse notwendig, Vosganian und Doina Rotaru empfanden sich frei im Sinne kreativen Schaffens. Irina Hasnaş ergänzt: „Einige Komponisten fungierten als Schirm, als Abschirmung, und darunter passierte alles Wichtige. Natürlich gab es einige, die schrieben für das kommunistische Regime ... Aber unter diesem Schutzschirm entstand eine wundervolle, eigene Welt, ein Laboratorium, in dem diskutiert und entdeckt wurde. Es gab diese Montagstreffen, man traf einen der Meister aus der ‚Goldenen Generation‘ und es gab Diskussion und Diskurs über das Neue, das Gewagte. Jeden Montag um fünf trafen wir uns im Athenäum“...¹⁶ Immer wieder wurden in der Befragung zu dieser Untersuchung die „guten Lehrer“ hervorgehoben (Anghel, Dinescu, Manolache, Probst), Odăgescu zählt selbst zu den genannten „guten Lehrerinnen“; auch bei Durchsicht der biographischen Abrisse im Internet oder in der Presse werden immer wieder die Lehrer genannt, manchmal sogar präzise nach Fächern sortiert. „Wir spielten mit unserem Ensemble *Pro Contemporania* viel Musik jener Generation, die jetzt ungefähr 60 Jahre alt ist (ca. 1990). Das war die tapferste und wagemutigste Generation während der kommunistischen Diktatur ... Man spürt die Kraft, dass gegen etwas gekämpft wurde und wird. Diese Energie lieben wir, von dieser Generation haben wir gelernt, den Geist der Avantgarde hochzuhalten.“¹⁷

3 Reaktionen auf die Zeit nach 1990; Erleichterung und Desillusionierung

Auf die Frage, ob sich ihr musikalisches Denken nach 1989 geändert habe, antworteten die um 1950 geborenen Komponistinnen Maya Badian und Doina Rotaru, dass sich keinerlei Änderung ergeben habe. Rotaru schreibt: „... of course my musical thinking was developed, but it was not changed, my general musical thinking and aesthetics were clear and already formed.“¹⁸ Die Befragung offenbarte jedoch auch, dass die politische Wende 1989 insbesondere bei den nach 1960 geborenen Komponistinnen sowie bei Irina Odăgescu wie eine Art der Erlösung empfunden wurde. Insbesondere bei jüngeren Komponistinnen wie Vosganian, Anghel, aber auch bei der 1990 bereits 64 Jahre zählenden Petra-Basacopol wird eine Freiheit des Denkens beschworen, die es nunmehr ermöglicht, neue künstlerische Wege einzuschlagen. Die bereits 1985

Adressaten: Irinel Anghel, Maya Badian, Carmen Carneci, Violeta Dinescu, Laura Manolache, Irina Odăgescu-Țuțianu, Carmen Petra-Basacopol, Dana Probst, Doina und Diana Rotaru, Mihaela Vosganian.

16 Susanna Niedermayr, *Stolze Kinder wagemutiger Eltern*, in: dies./Christian Scheib, *Europäische Meridiane, neue Musikterritorien*, Saarbrücken 2003, S. 43.

17 Niedermayr, *Stolze Kinder*, S. 47.

18 Befragung vom 3.10.2020. Doina Rotaru.

nach Deutschland emigrierte Carmen Cârnci erwägt nunmehr wieder Aufführungen ihrer Werke in ihrem Heimatland. Daneben spielt die Reisefreiheit eine erhebliche Rolle (Anghel, Cârnci, Manolache, Odăescu, Doina Rotaru, Vosganian). Irinel Anghel schreibt: „The beginning of a new era, new life was fabulous, full of events and curiosity, an opened door, which step by step has been closed ...“¹⁹ Den rumänischen Künstlern wurde sehr bald bewusst, dass der Staat aufgehört hatte, Kultur zu subventionieren, da keine Notwendigkeit mehr bestand, den Sozialismus nach außen hin wirkungsvoll zu repräsentieren. Auch fiel die Verpflichtung weg, am Anfang eines jeden Konzertes ein zeitgenössisches Stück aufzuführen. Auf diese Weise entgingen sowohl dem Komponistenverband als auch dem einzelnen Künstler existenziell notwendige finanzielle Mittel. Kultur funktionierte nunmehr zunehmend nach kapitalistischen Grundsätzen: Resigniert bekennt Irinel Anghel: „Die kommunistische Diktatur wurde ersetzt durch eine Diktatur des Marktes.“²⁰ „Stärker zu sein heißt, in den richtigen Kreisen präsent zu sein; gute Kontakte zu haben, auch zu den Medien. Der rapide ansteigende Wettbewerbsdruck würde nach einem neuen Persönlichkeitstypus verlangen. Wer heute etwas erreichen will, der muss Durchsetzungskraft beweisen, immer lächeln und sich vor allem gut vermarkten. Wer sich zurückzieht, verliert an Aufmerksamkeit und damit auch an Möglichkeiten, die eigene Arbeit zu präsentieren.“²¹ Dies hatte auch Konsequenzen auf diejenige Art und Weise, wie Komponistinnen behandelt wurden. „Schon im Laufe der Perestroika erlebten Frauen, die politisch aktiv sein wollten, ihre Mitstreiter als herablassend und verletzend“, beschreibt Elena Zdravomyslova die Situation der Frauen in der ehemaligen UdSSR. Viele Angehörige der vormals informellen, öffentlichen Sphäre... hätten ihr Verständnis von einem traditionellen Geschlechterverhältnis geltend gemacht.²² In Rumänien wurden bald Stimmen laut, dass Komposition nichts für Frauen sei, bemerkt Irinel Anghel ... Zu viele Komponistinnen würden dem Ruf der rumänischen Schule schaden, hieß es.²³ Sie versuche, die sexistischen Kommentare der männlichen Kollegen nach Möglichkeit zu ignorieren, die, vom kapitalistischen System unter Wettbewerbsdruck gesetzt, eben mitunter zu derart unlauteren Mittel greifen würden, bemerkt Irinel Anghel.²⁴ Auf diesem neuen Hintergrund gründet Mihaela Vosganian 2001 die „Asociația Română a Femeilor în Artă“ (Rumänische Vereinigung von Frauen in der Kunst) (ARFA)²⁵, die die Interessen rumänischer Komponistinnen nach außen hin bis heute mit Erfolg vertritt. Mit der

19 Befragung vom 3.10.2020. Irinel Anghel.

20 Niedermayr, *Stolze Kinder*, S. 44.

21 Niedermayr, *Stolze Kinder*, S. 3.

22 Niedermayr, *Stolze Kinder*, S. 3.

23 Niedermayr, *Stolze Kinder*, S. 3.

24 Niedermayr, *Stolze Kinder*, S. 4.

25 Asociația Română a Femeilor în Artă [Rumänische Vereinigung von Frauen in der Kunst], https://de.wikipedia.org/wiki/Mihaela_St%C4%83nculescu-Vosganian

Etablierung demokratischer Strukturen in politischer und dem kapitalistischen System in wirtschaftlicher Hinsicht verschiebt sich auch die Rolle der Komponisten allgemein und die Bedeutung des Komponierens überhaupt: „Es ist wunderbar sagen zu können, was man will, aber es ist entsetzlich darauf zu kommen, nicht zu wissen, was man noch sagen will oder soll; zu bemerken, dass zeitgenössische Kunst nicht mehr gebraucht wird in der neuen Gesellschaft... In der jetzigen Gesellschaft muss der moderne Künstler feststellen, es ist ziemlich egal, ob es ihn gibt oder nicht“, bemerkt Maia Ciobanu.²⁶ Dass eine rumänische Komponistin aber aufgegeben hätte, ist, zumindest unter den namhafteren, bei Sandu-Dediu aufgeführten, nicht bekannt. (s. o., Anm. 2)

4 Reisemöglichkeiten schon zwischen 1965 und 1971; erste Kontakte mit dem westlichen Ausland; Erweiterung nach 1990

Auf dem 9. Parteitag 1965 der Kommunistischen Partei wurde Nicolae Ceaușescu Generalsekretär des Zentralkomitees der Rumänischen Kommunistischen Partei („Partidul Comunist Român“, PCR). Im Zuge seines Bestrebens, sich vom Stalinismus und der beherrschenden Macht der Sowjetunion zu distanzieren, wurde eine Intensivierung des Kontaktes mit dem Westen zur Etablierung engerer und umfangreicherer politischer und wirtschaftlicher Beziehungen beschlossen. So heißt es in der Verfassung vom 29.6.1965: „Die Sozialistische Republik Rumänien unterhält und fördert freundschaftliche Beziehungen und brüderliche Zusammenarbeit mit den sozialistischen Staaten und den Ländern, deren sozialpolitische Gesellschaftsordnung eine andere ist.“²⁷ Diese Änderung in der Verfassung ermöglichte insbesondere zwischen 1965 und ca. 1974 nicht nur Vertretern der Wirtschaft Reisemöglichkeiten. Dazu Nemescu: „In Rumänien gab es in den 60er Jahren eine kurze Liberalisierung, ein bisschen Freiheit, ca. neun Jahre lang, bis 1971, als Ceaușescu seine kleine Kulturrevolution ausrief. Aber von dieser Phase haben wir, was den Austausch betrifft, sehr profitiert.“²⁸ Bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik waren seit 1966 immer wieder auch rumänische Komponisten vertreten. Zum Beispiel werden in den Teilnehmerlisten Ștefan Niculescu, Myriam Marbe, Tiberiu Olah und Aurel Stroe geführt. Ștefan Niculescu war auch 1966 Schüler von Mauricio Kagel am Institut für Elektroakustik in München, Aurel Stroe studierte 1968 als Gast des State Departments in den USA mit dem Schwerpunkt computergenerierter Musik; Myriam Marbe erhielt 1971 den Preis des Festival *Royan* für ihre bahnbrechende Komposition *Ritual vom Durst der Erde*. In Bukarest rief Anatol Vieru Anfang der siebziger Jahre die *Musiques Paralleles* ins Leben

26 Niedermayr, *Stolze Kinder*, S. 4.

27 Mihail Cismărescu, *Zum Rumänischen Parteitag*, in: *Ost-Probleme*, Vol. 17, Nr. 16, 1965, 501–505, S. 503.

28 Niedermayr, *Stolze Kinder*, S. 47; wahrscheinlich meint Nemescu das Jahr 1974 (gerechnet von 1965 an).

und brachte erstmals Schönberg zur rumänischen Erstaufführung.²⁹ Nach Ceaușescus China-Reise 1971 endete das kulturelle Tauwetter allerdings nach und nach: Im „Neuen Deutschland“ vom 27.5.1974 heißt es: „Die zuvor gelockerte Isolation dem Ausland gegenüber wird wieder verschärft. Die Bewegungsfreiheit von Ausländern in Rumänien wird stark eingeschränkt. Rumänische Staatsbürger müssen jeden Kontakt mit Ausländern der Polizei melden ...“³⁰ Ähnlich den Entwicklungen Mitte der sechziger Jahre in Polen und Ungarn wurde es rumänischen Komponistinnen möglich, wertvolle künstlerische Impulse zu erhalten, nicht isoliert und über einige Entwicklungen im Westen stets informiert zu sein. Nach 1990 wurden die Reisefreiheit, die internationale Vernetzung, die Teilnahme an Festivals, Konzerten und Wettbewerben ein immer vordringlicheres Desiderat, um unter kapitalistischen Vorzeichen weiter kompositorisch wirken zu können. Über die Zeit vor 1990 schreibt Doina Rotaru: „The only problem was the impossibility to travel abroad and (having) ... not enough information about the new music in Europa, not enough information about the extended techniques of the instruments at that time.“³¹ Nach 1990 unternahm Doina Rotaru demgegenüber eine rege Reisetätigkeit. Es folgten Studienbesuche in Darmstadt (1984, 1990, 1992, 1994), Amsterdam (1990, 1992), Huddersfield, Brighton und Tokyo (1998, 2001). 1991 erhielt sie ein Kompositionsstipendium bei Th. Loevendie in Amsterdam, 1994 den GEDOK-Preis der Städte Mannheim und Ludwigshafen.³² 1990 gründete Irinel Anghel das Ensemble Pro Contemporania, mit dem sie als Pianistin Konzerte in Rumänien und anderen Ländern Europas und Amerikas unternahm und dessen Leiterin sie bis heute ist.³³

5 Auseinandersetzung mit westlichen Kompositionstechniken; Entwicklung eigener Konzepte

Das „Tauwetter“ nach 1965 bewirkte aber gleichwohl, dass eine Auseinandersetzung mit der Dodekaphonie, dem Serialismus und der Aleatorik stattfand, die aber auf der Basis der nach 1974 wieder isolierten Situation die gewonnenen Impulse eines nationalen künstlerischen Erbes in völlig anderer Weise verarbeitete. Marbe berichtet, dass man sich zu Analysen zusammen mit ihren Komponistenkollegen im Privathaus des Kompositionsprofessors Mihail Andricu getroffen habe, der mit Hilfe der Französischen Botschaft westliches Notenmaterial nach Rumänien schmuggeln ließ und seine

29 Markus Grassl & Reinhard Kapp (Hrsg.), *Darmstadt-Gespräche, Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Wien*, Wien 1996, darin: *Chronik 1966–1968*, S. 336–339; Gianmario Borio & Hermann Danuser (Hrsg.), *Im Zenit der Moderne, Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt 1946–1966*, Bd. 3, darin: *Wandlungen des Webers – Bildes*, S. 213–266.

30 <http://www.herbst89.info/index.php/1974-rumaenien>

31 Befragung vom 3.10.2020.

32 https://en.wikipedia.org/wiki/Doina_Rotaru

33 https://de.wikipedia.org/wiki/Irinel_Anghel

Schüler mit Rene Leibowitz' Schönberg-Buch vertraut gemacht habe. Hierbei muss berücksichtigt werden, dass im Unterschied zu Schönberg selbst Leibowitz' Buch über Schönberg die Zwölftonreihen als „Modi“ beschreibt und so dem rumänischen Denken in Modi anstatt Reihen sehr entgegenkommt. Marbe berichtet: „Zuerst haben wir tüchtig unsere Zwölfton- und seriellen Techniken gelernt, aber dann haben wir gesehen, ob sie zu uns passen ... Am Anfang haben wir gelernt, was eine Reihe ist. Aber dann sind wir ein bisschen weitergegangen und haben diese symmetrischen Reihen bei Webern gesehen, die ergeben Modi von sechs und sechs Tönen.“ Marbes Verständnis der Reihen als Modi wurde durch ihre Beschäftigung mit Messiaen und dem späten Enescu bestätigt. Entsprechend wurde aber auch in Rumänien das Bedürfnis nach radikal Neuem formuliert: „Wir wollten eine neue Sprache finden ... und eine Musik machen, die weiter ging als Bartók und Debussy ...“³⁴ Dies vollzog sich aber nicht in Adaption des Westlichen: Zwar setzte sich Dan Constantinescu intensiv mit dem westlichen Serialismus und später mit der Aleatorik auseinander; am Beispiel von Myriam Marbe (s. o.) und Ștefan Niculescu kann man jedoch das eigenständige Profil der musikalischen Entwicklung nach 1970 aufzeigen: Niculescu beschäftigte sich einerseits mit dem Aufbau einer neuen Verbindung zur westlichen Avantgarde, andererseits entfernte er sich vollständig von ihr in seinem Spätwerk. Der Impuls, Musik unter mathematischen Aspekten zu begreifen, führte ihn zur Übersetzung der mathematischen Gruppen – und Graphentheorie in musikalische Strukturen. Im Kontrast dazu bewirkte er eine kompositorische Renaissance der rumänischen Heterophonie, des Gebrauchs des Isons, sowie die Verwendung von Modi auf der Basis musikalischer Kompositionsmittel der Volksmusik. Im Ergebnis entsteht durch die Auseinandersetzung mit der Dodekaphonie ein modal bestimmtes System mit vielen Modifikationsmöglichkeiten; der Serialismus mutiert zu eigenen mathematischen Systemen; es entsteht in Rumänien die erste Schule der „Spektralmusik“. Octavian Nemescu erwähnt, dass sich in dieser Entwicklung (zur Spektralmusik, d. Verf.) „ein gewisses Maß an Opposition zum damals vorherrschenden Serialismus zeigt“³⁵: „Ich arbeite mit harmonischen Spektren, gefilterten Obertonspektren, daraus gewonnen Melodien, schlussendlich heterophonen Melodien.“³⁶ Zugleich führt Niculescu der Wille, die Musik neu zu fassen, zur Beschäftigung mit musikalischen Archetypen.³⁷ Gerade ein Denken, das sich mit metaphysischen und damit auch archetypischen Inhalten als Voraussetzung kompositorischer Inspiration auseinandersetzt, hat – neben strukturbetonten Formprinzipien – großen Einfluss auf Komponistinnen der nachfolgenden Generation wie

34 Gisela Gronemeyer, *Myriam Lucia Marbe*, in: *Klangportraits*, Band 5, Berlin 1991, S. 33 ff.

35 Niedermayr, *Stolze Kinder*, S. 47.

36 Niedermayr, *Stolze Kinder*, S. 48.

37 Corneliu Dan Georgescu, [Artikel] *Niculescu (Alexandru) Ștefan*, in: *MGGP2*, Bd. 12, Kassel / Stuttgart 1999, Sp. 1068–1069.[...] in: *MGG*, Bd. 2, online: <http://www.t6e53e44d-f1c3-c8ed-406c-547896cdf075&q=wȘtefan%20Niculescu>, Corneliu Georgescu, verfasst von: Corneliu Dan Georgescu.

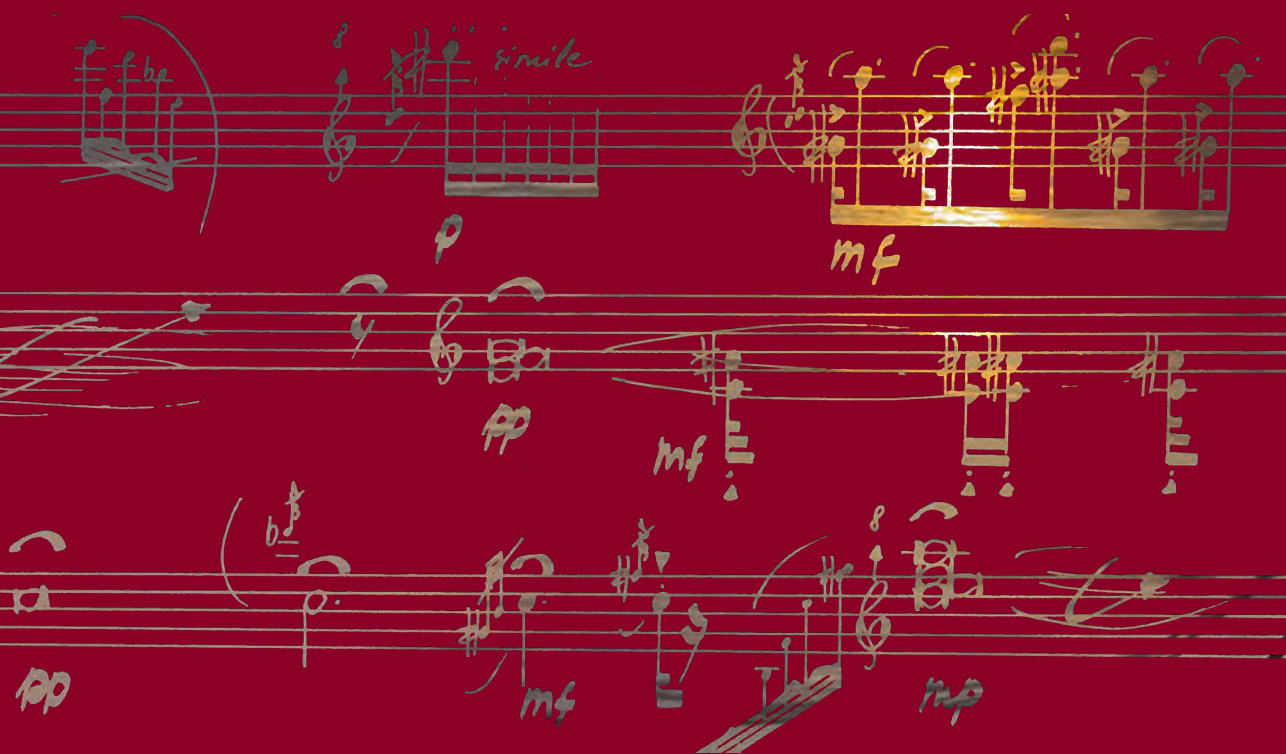
Doina Rotaru, Mihaela Vosganian und – im engen Bezug zur Musik der rumänisch-orthodoxen Kirche – auf Dana Probst.

Wie oben bereits dargelegt, verfügten rumänische Komponistinnen vor und nach 1989 also über die Kenntnisse sämtlicher Techniken ihrer westlichen KollegInnen, darüber hinaus über ganz eigene, bei ihren Lehrern erlernte künstlerische Konzepte und Möglichkeiten, zeitgenössische Musik zu komponieren, sowie über ein solides Handwerk, das sie in Form von musikalischer Analyse, Harmonielehre und Kontrapunkt vielleicht sogar noch intensiver als ihre westeuropäischen KonkurrentInnen internalisiert hatten, also über ein ganz hervorragendes kompositorisches Handwerk. Generationen, die der „Goldenen Generation“ nachfolgten, verfügten über ein ganzes Kompendium von neuen Denkansätzen, ein breites Angebot von Stilen und individuellen künstlerischen Lösungen, wie es sie in Rumänien vorher noch nie gegeben hatte, sowie über Kenntnisse und Realisationsmöglichkeiten nach westlichem Vorbild, die insbesondere von der „Goldenen Generation“ auch in Rumänien rezipiert, dann aber modifiziert und ihren künstlerischen Bedürfnissen angepasst worden waren. Die Gleichberechtigung der Geschlechter, wie sie in der künstlerischen Ausbildung im Sozialismus vorgesehen war, bewirkte, dass es keinen Unterschied zwischen Komponistinnen und Komponisten gab und alle die gleichen Voraussetzungen hatten, sich nach 1989 weiter zu entwickeln, und die Chance bekamen, sich künstlerisch zu etablieren, wenn auch unter neuen, marktbestimmten Bedingungen.



Komponistinnen im Gespräch

mit Ion Bogdan Ștefănescu



02
Ion Bogdan Ștefănescu im Gespräch mit Irinel Anghel

Eine „one woman show“ der rumänischen Musik

Irinel Anghel ist eine Komponistin, deren Arbeiten stets mit Spannung erwartet werden. In der rumänischen Musiklandschaft sind ihre Werke bekannt für ihre kraftvollen und mitreißenden Klangwelten, die eine einzigartige Bildhaftigkeit erzeugen.

I.B.Ș.: Ich schätze Dich als Spitzenmusikerin meiner Generation. Im Gymnasium aber warst Du eine sehr zurückgezogene Person, Du wolltest nicht wahrgenommen werden. Doch dann schlugst Du drei Purzelbäume und Du wurdest während der Studentenzeit die Initiatorin und Koordinatorin unserer „rabiaten“ Studentengruppe. Was ist das Geheimnis dieser radikalen Verwandlung?

I.A.: Dreimal Purzelbäume schlagen, oder siebenmal oder neunmal – das war schon immer eine meiner beliebtesten „Sportarten“. Oftmals wechselte ich die Richtung, das Bild von mir, entsprechend meiner Selbsterkenntnis und der Entdeckung, dass meine Persönlichkeit viele Seiten hat, denen ich erlaubte, sich zu entfalten. Vergiss nicht, dass wir zur Schule gingen, Grundschule, Gymnasium, in der kommunistischen Zeit, wo man versucht hatte, alle „gleichzuschalten“. Jedes Bemühen, anders zu sein, auf irgendeine Weise hervorzutreten, wurde im Keim erstickt. Die Rebellion lebst Du versteckt aus oder begrubst sie in Dir, um ihr dann im gegebenen Augenblick freie Hand zu lassen. Und dieser gegebene Augenblick war 1989, zu Beginn unserer Studienzeit. Alles, was sich in mir gestaut hatte – die Unzufriedenheit gegenüber den unsinnigen Einschränkungen, der Frust, Deine Träume nicht entfalten zu können –, konnte sich nun befreien. Ich war wie neugeboren, konnte mich neu entdecken, neu erfinden. Diese Zeit nach 1989 (und ich denke an die fünf Jahre, in denen wir Studenten waren an der Musikuniversität in Bukarest) schien mir die fruchtbarste, dynamischste, reichste und prickelndste Zeit der letzten dreißig Jahre. Der Geschmack von Freiheit motivierte uns alle, uns in Bewegung zu setzen, unsere Ideen, Talente, Kreativität und Energien zu erlösen. Es war eine immense Chance. Nach meinem Empfinden war das die offene Tür zum sozialen und kulturellen Paradigma, die leider im Allgemeinen nicht genutzt wurde und sich nach einigen Jahren schloss. Ich ging durch diese offene Tür und beschrte ein neues Territorium, ohne den Wunsch zurückzukehren. Daher auch der Eindruck, dass der Weg, den ich eingeschlagen habe, ein anderer ist als der, den die meisten gingen.

I.B.Ș.: Es gab eine Zeit, in der Du sehr von Aurel Stroe fasziniert warst. Ich habe eine Komposition von Dir in Premiere gehört mit dem Rundfunk-Nationalorchester. Sie klang wie ein Plädoyer für die Überlagerung von Kulturschichten in der Musik, von

archaischen Klangwelten, übernommen aus sehr entfernten Zonen. Wie war die Kompositionsschule, durch die Du gegangen bist?

I.A.: Für mich war die Studienzeit eine sehr schöne Zeit. Ich tat nie etwas, weil ich es „musste“. In alle Aktivitäten – Komposition, Musikwissenschaft oder Interpretation mit dem Ensemble *Pro Contemporania* – legte ich viel Leidenschaft. Ich hatte das Glück, mit zwei hervorragenden Persönlichkeiten der rumänischen Musik zu arbeiten, es waren Begegnungen, die mir geholfen haben, mich zu entwickeln, und die mich verwandelt haben. Die Rede ist in erster Reihe von meinem Kompositionslehrer Octavian Nemescu, dem ich unglaublich viel verdanke (beginnend mit den Informationen, die er mir vermittelt hat, bis hin zum Vorbild eines leidenschaftlichen Künstlers, der für seine Ideen brennt). Das habe ich auch in einem Artikel erwähnt, den ich als Hommage zu seinem 80-jährigen Geburtstag verfasst hatte, und dass ich ihm meine Freiheit verdanke. Nie hat er mir „niedrige“ Arbeiten anvertraut. Er sah in mir mehr als eine Studentin und hat mich ermutigt, unbetretene Pfade einzuschlagen. Die zweite große Begegnung war Aurel Stroe. Sechs Jahre lang besuchte ich seine Sommerkurse in Bușteni. Ich war fasziniert von seiner Intelligenz, von der Genialität seiner konzeptuellen Pläne, von den Problemen, die er stellte, von seiner Art, die Welt zu sehen und die Musik. An Aurel Stroe konntest Du Dich nicht „annähern“, Du konntest von ihm einiges „klauen“, wenn Du dazu imstande warst. Ich weiß nicht, ob ich mir etwas von ihm abgeschaut habe, aber ich weiß, dass er in mir etwas weckte, was latent schlummerte (sonst hätte er es nicht wecken können). Dabei denke ich an die Faszination für Abnormes, für bewusste Imperfektion, für scheinbar Unerklärliches, das den strukturellen Diskurs und semantischen Plan neu ordnet, für paradoxe Abzweigungen, für die Komplexität, die entsteht, wenn man mit Materialien von unterschiedlicher Qualität arbeitet. So wurde ich mir meiner Liebe zum Surrealen bewusst, zum Trans-Konventionellen (wie die Polen es nennen). Auch in meiner Dissertation habe ich versucht zu erklären, was der Surrealismus in der Musik bedeutet.

I.B.Ș.: Was bedeutet *Pro Contemporania* für Dich?

I.A.: Das Ensemble *Pro Contemporania* gründete ich zusammen mit Radu Popa nach der Revolution, beseelt vom Wunsch, zeitgenössische Musik zu spielen und sie zu Gehör zu bringen. Der Augenblick nach 1989 (ich komme wieder auf ihn zurück) hat uns alle belebt und geeint in dem Wunsch, etwas zu machen, das nicht (oder nicht genügend) bis zu dem Zeitpunkt gemacht wurde. Unsere Generation war eine sehr starke Generation. Wenn ich jetzt zurückblicke, merke ich, dass alle Mitglieder des Ensembles, das 1990 aus Studenten bestand, heute bedeutende Namen in der rumänischen Musikszene sind, Interpreten oder Professoren. Niemand hat uns gezwungen, dieses Ensemble zu gründen. Wir trafen uns und spielten aus Vergnügen. Ich habe sehr schöne Erinnerungen an diese Periode. Ich glaube, Du erinnerst Dich ebenfalls noch. Du warst ein wichtiges konstantes Mitglied der Gruppe. Wir haben alle möglichen Kombinationen

ausprobiert mit Literatur-, Theater- und Kunststudenten. Die Auftritte des Ensembles waren stets spektakulär, ich glaube, dass dies mir zu verdanken ist. Ich erinnere mich an die erste Ausgabe des Festivals Internationale Woche der Neuen Musik 1991, als das Ensemble für ein Nachtkonzert eingeladen wurde. Für *Troienele* von Andrei Șerban haben wir uns vom Nationaltheater Fackeln ausgeliehen und mit diesen brennenden Fackeln geleiteten wir das Publikum durch das Konservatorium bis in den Konzertsaal. Auf der Route stießen wir auf Performer, die alle Arten von Happening präsentierten. Ich war begeistert von den Möglichkeiten, ein je ausgefalleneres performatives Umfeld zu schaffen. Bei dieser Gelegenheit habe ich zudem mein organisatorisches Talent entdeckt, das mir bis heute von großem Nutzen ist. 17 Jahre lang hat *Pro Contemporania* bestanden. Zwischendurch habe ich eines der Mitglieder, den Cellisten Andrei Kivu, geheiratet. Wir waren wie eine Familie, gingen gemeinsam auf Tourneen, wo es auch viele amüsante Begebenheiten gab. Für mich hat dieses Ensemble auch die Möglichkeit geboten, im Kontakt mit der zeitgenössischen Musikszene zu bleiben. Ich war vielleicht nicht die beste Pianistin für ein Ensemble, doch mochte ich es sehr, Gegenwartsmusik zu spielen. Auch hatte ich eine motivierende und verbindende Energie, die meine technischen Unfertigkeiten ausglich. Pro Contemporania half mir, meine Fähigkeit zu entdecken, Menschen zusammenzubringen, sie zum „Funktionieren“ zu motivieren, ohne andere Hintergedanken als die Freude am Musizieren. Als das verlorenging aus Gründen, für die man niemanden verurteilen darf (es gibt Dinge, die passieren einfach, wenn man älter wird und verschiedene Verantwortungen übernimmt), habe ich entschieden, die Aktivität des Ensembles zu beenden.

I.B.Ș.: Liege ich richtig, wenn ich vermute, dass Du zur Begeisterung fürs Improvisieren durch die Zusammenarbeit mit Iancu Dumitrescu kamst?

I.A.: Ehrlich gesagt, kenne ich den genauen Zeitpunkt nicht, wo diese Leidenschaft begann. Ich glaube, es gab mehrere Impulse, die sie geweckt haben. Sicherlich trug auch die Begegnung mit Iancu Dumitrescu dazu bei. Iancu ist eine sehr starke Persönlichkeit. Er faszinierte durch die Art, wie er seine Ideen durchsetzte und wie er mit den Musikern arbeitete und sie auf der Bühne leitete. Er war eine Naturgewalt und es war unmöglich, nicht von ihm beeindruckt zu sein. Trotzdem, ich arbeitete nicht besonders lange (einige Jahre) mit ihm, da es im *Ensemble Hyperion*, in dem ich einige Male mitspielte, nur eine Richtung der Improvisation gab – die Musik, die er und seine Frau, Ana-Maria Avram, spielte. Bei mir aber ist es so, sobald ich eine Einengung spüre, flüchte ich. Ich suchte andere Erfahrungen, die ich dann mit ausländischen Musikern machte. Ich traf auf sie bei verschiedenen künstlerischen Aufenthalten im Ausland oder auf Tourneen, und lud sie dann nach Rumänien ein. Was mich damals vor allem interessierte, war das Zusammenbringen von Musikern, die unterschiedliche musikalische Stile vertraten (zeitgenössische klassische Musik Jazz, Rock, World Music). Um diese Idee gründete ich gemeinsam mit Mihaela Vosgianian das *MultiSonic*

Festival. Es fand fünf Jahre lang statt, bis ich begann, Ausschau nach etwas anderem zu halten.

Plötzlich erinnere ich mich an einen anderen Impuls. Alexandru Tocilescu kam öfter zu den Konzerten mit zeitgenössischer Musik und sah mich auf der Bühne als Pianistin. Einmal sagte er mir: „Es ist alles schön und gut, was ihr da macht, aber was euch daran hindert, wirklich Musik zu machen, sind die Partituren. Sie stehen euch nur im Wege.“ Vermutlich scherzte er, vielleicht aber auch nicht, seine Worte jedoch lösten in mir große Resonanz aus. Ich war ja immer schon auf der Suche nach Freiheit. So wurde mir bewusst, dass es wieder ein Hindernis gab, das ich aus dem Weg zu räumen hatte, um zu sehen, was jenseits davon ist. Auf jeden Fall experimentierte ich zu Hause mit allerlei Klängen auf verschiedensten exotischen oder erfundenen Instrumenten. Dieses Erkunden fühlte sich an wie ein Improvisieren, bei dem ich hätte stundenlang verweilen können.

I.B.Ş.: Es gibt gewisse technische Regeln der Improvisation, die Du Dir in der Schweiz angeeignet hast, oder? Vielleicht wäre diesbezüglich eine Erklärung nötig, vor allem für Jugendliche, die meinen, dass das Geflügel bereits vorgegart und mundfertig durch die Luft fliegt.

I.A.: In der Schweiz habe ich einen Improvisationskurs beim amerikanischen Posauisten George Lewis besucht. Es war der erste organisierte Rahmen für ein Praktikum und Studium, an dem ich teilnahm. Ich muss sagen, dass ich mit den Schweizer Kollegen nicht sonderlich gut zurechtkam. Sie praktizierten einen ziemlich starren Stil musikalischer Interpretation. Aber ich habe etwas anderes, sehr Wertvolles dort gelernt, und zwar, wie man sich mit den anderen im Akt der Improvisation abstimmt, wie wichtig das Zuhören ist, worin Dein Beitrag in der Gruppe besteht, wo der improvisatorische Akt auch einer Selbsterkenntnis gleichkommt. Du wirst in den Swimmingpool der Improvisation hineingeworfen und siehst Dich darin splinternackt. Es ist ein Akt der Entdeckung und der Selbsterkenntnis. Man merkt in der Gruppe sofort, wer egoistisch ist, dominant, schüchtern, rational, rebellisch usw. Die spontanen, zufälligen improvisatorischen Begegnungen haben auch diese Seite. Es gibt Gruppen, die schon lange zusammenarbeiten, die Mitglieder kennen sich sehr gut, die Kommunikation in der Improvisation ist fließend, empathisch. Aus meiner Sicht jedoch gibt es ein Risiko hier – auf längere Zeit stellen sich festgefahrene Muster ein, Vorhersehbarkeiten, die ich nicht mag.

I.B.Ş.: Du bist einzigartig in der rumänischen Kulturlandschaft, und dies nicht nur wegen der Musik, sondern auch durch Deine ausgeklügelten Bühnenkonzeptionen. Du machst das, was man „One Woman Show“ bezeichnet, wobei Deine Aufmerksamkeit auf den Details liegt, die das Spektakel so unverwechselbar machen, beginnend mit der Musik, dem Bühnenbild, den Kostümen der Partner, vor allem aber Deine,

bis hin zur Maske und allem, was so eine Inszenierung ausmacht. Wie gelingt es Irinel Anghel, eine solche „Installation“ zu bewältigen?

I.A.: Der passendste Ausdruck für meinen Beitrag in der Organisation einer solchen Art von Aufführung wäre Allround-Künstler. Mit anderen Worten: Seit 12 Jahren (seit 2008) bin ich (öffentlich selbst erklärte) interdisziplinäre Künstlerin. Im Jahr 2013 habe ich mich für ein Postdoc-Programm an der Nationalen Musikuniversität in Bukarest beworben. Meine Arbeit hatte zum Thema die Entgrenzung des Denkens und der Praxis in der Gegenwartskunst, die Entstehung eines neuen Künstlertyps, eines Hybrides, der sich aus den bestehenden Kunstbereichen jene Mittel aussucht, die ihm helfen, etwas Neues, Komplexes zu schaffen. Die Rede ist nicht von synkretistischen Ereignissen, wo ein Regisseur mit einem Choreographen zusammenarbeitet, sondern von solchen, für die es noch keine Definition gibt und für die ein einziger Künstler verantwortlich ist. Ich nannte sie Kultur-UFOs. Eine mögliche Antwort auf Deine Frage wäre: Ich bin eine komplexe Persönlichkeit, die viele Seiten hat. Kennst Du den Witz mit der Frau, die ihrer Freundin erzählt: „Ich war beim Psychiater und der sagte mir, dass ich an einer multiplen Persönlichkeitsstörung leide. Und? Und WIR sind nicht einverstanden.“ Um all diese Persönlichkeiten zu „befriedigen“, spanne ich sie ein, auf diese Weise fühle ich mich vollständig. Ansonsten hätte ich das Gefühl, es fehle mir ein Arm oder ein Bein. Das DIY-Phänomen (Do it Yourself) wird genährt einerseits von der Freude, alles allein zu tun, andererseits von der Not. Not macht erfinderisch, spornt die Kreativität an, den Einfallsreichtum. Sind die Ideen des Künstlers stark genug, dann wird er alles tun, sie umzusetzen, auch wenn er keine finanzielle oder logistische Unterstützung hat. Wenn hinter meinen Vorhaben eine technische Mannschaft gestanden hätte, die mir jeden Wunsch und die materiellen Bedürfnisse erfüllt hätte, dann wären meine „Installationen“, wie Du sie nennst, nie entstanden. Daher kann ich sagen: „Jedes Unglück hat auch sein Gutes.“

I.B.Ş.: Eine Frage, die ich jedem, den ich interviewe, stelle: Was bedeutet Enescu für Dich?

I. A.: Ionuț, Du bist die einzige Person, die sich traut, mir diese Frage zu stellen. In der Regel stellt mir niemand diese Frage, da sie sich vor meiner Antwort fürchten. Ich bin ja bekanntlich der „Hofnarr“, wie mich ein Freund mal nannte. Hofnarren werden nicht geköpft. Ich habe großen Respekt vor dem, was George Enescu für unsere Kultur bedeutet als Gründer der rumänischen Kompositionsschule, als Interpret, als aktive Persönlichkeit im Musikleben Anfang des 20. Jahrhunderts. Seine Musik aber sagt mir nicht viel. Jetzt, im Abstand von 100 Jahren, scheint sie mir ziemlich anspruchslos. Auch im internationalen Kontext jener Zeit war sie im Vergleich, was damals in der Musik, in der Kunst geleistet wurde, ziemlich unscheinbar, ohne expressive, ideelle Kraft. Es ist nicht leicht, nach allem, was im 20. Jahrhundert geschehen ist und dem Wissen, das wir davon besitzen, Dich vor einer Anfangsphase zu

verbeugen. Du respektierst sie für ihre Vorreiterrolle, doch sehe ich keinen Grund, sie in einen Mythos zu verwandeln. Um ehrlich zu sein: Die großen musikalischen Ideen in Rumänien wurden von der avantgardistischen Bewegung des Westens ausgelöst. Das Verdienst der rumänischen Komponisten war, dass sie diese sehr schnell vor dem Hintergrund des Kommunismus aufgenommen haben. Glaube mir, ich habe mich bemüht, Enescus Musik zu mögen, ein Motiv, das mich fesseln soll und das ich gerne wiederhören möchte. Lange Zeit war ich der Meinung, dass mit mir etwas nicht in Ordnung ist. Letztendlich fand ich mich mit meiner Anschauung ab und äußere sie nur, wenn ich aufgefordert werde. Ansonsten bin ich mit George Enescu „gut befreundet“. Ich arbeite seit 24 Jahren in seinem Haus, dort führte ich eine Reihe von Konzerten und Performances auf. Stets fühlte ich mich willkommen und ermutigt, alle möglichen Experimente durchzuführen. Ich war die Künstlerin, die auf der Calea Victoriei die zwei Löwen in Braut und Bräutigam kleidete. Dort habe ich auch einen künstlerischen Flughafen gestaltet und ein musikalisches Restaurant all-inclusive. Und vieles mehr. In Tescani fühlte ich mich ebenfalls sehr wohl und inspiriert während eines Aufenthalts dort. Ich setzte mich in die Arme der Enescu-Statue und provozierte einen Skandal.

I.B.Ş.: Warum?

I.A.: Warum ich mich in die Arme der Statue setzte?

I.B.Ş.: Nein, das ist klar, Dein künstlerischer Instinkt kann Dich auch in die Arme einer Statue lenken. Ich bin sogar überzeugt, dass Du ihr dabei Leben einhauchst. Aber warum ein Skandal?

I.A.: Weil man an einen Mythos nicht rühren darf, so glaubt man im Allgemeinen. Für mich ist das aber wieder eine künstlerische Einengung, deshalb fühle ich, wie man sieht, die Notwendigkeit, es infrage zu stellen.

I.B.Ş.: Enescu war, wie er selbst erklärte, ein überzeugter Wagnerianer. Gibt es in der Musikgeschichte einen Komponisten, der für Dich Vorbild ist, würdig ihn zu erforschen und ihm zu folgen?

I.A.: Im vergangenen Jahr trat ich im Rahmen der Internationalen Woche der Neuen Musik auf, wo ich meine Biografie vorstellte, eine Variante, mit der Dich niemand einstellen würde. Hier ein Auszug daraus, da er Verbindung hat zu Deiner Frage:

„John Cage ist mein Vater, schon immer habe ich mir gewünscht, Frontfrau einer Black-Metal-Band zu sein. Ich glaube, ich bin die Reinkarnation von Elsa von Freytag-Loringhoven, eben bin ich 50 Jahre alt geworden, mache Projekte mit Außerirdischen, Tieren, Phantomen und lebendigen Puppen, ich mag rhizomatische Formen, Geheimnisse, Konfuses. Ich bin ein flexibler Diktator, das organisierte Chaos ist meine Spezialität. Künstlerische Ungemütlichkeit und fiktive Realitäten machen mein Leben aus.“

Jenseits von unausweichlichen Einflüssen leite ich mein Werden vom Fließen ab und von dem, was John Cage zur Musik beigetragen hat, und im Allgemeinen im künstlerischen Bereich: ein Hinterfragen der Traditionen, ein Wandel in der Art, Kunst zu sehen und zu praktizieren. Die Menschen sind noch nicht so weit, diese Sachen zu verstehen. Meine authentische Neigung zu Performance-, Aktions-, Experimentalkunst stammt natürlich aus dieser Verbindung zu diesem möglichen Paradigmenwechsel in eine unsichere Zukunft. In einem anderen Interview sagte ich: Ich bekenne, dass ich das „begehre“, was die Kunst der 60er, 70er Jahre dargeboten hat, genau in jener Zeit, in der ich zur Welt kam. Jetzt versucht mein nicht gelebtes Gedächtnis, den Geisteszustand von damals auf seltsame Art wiederzuerlangen.

I.B.Ş.: Deine szenischen Darstellungen von betonter Theatralik verdankst Du vermutlich auch der aktiven Zusammenarbeit mit Alexandru Tocilescu.

I.A.: Toca war die dritte große Persönlichkeit, die mich geprägt hat. Meine Arbeit mit ihm ist ebenfalls Teil der „bedeutsamen Begegnungen“, die ein Mensch in seinem Leben hat. Er lehrte mich die Freiheit. Er lebte so lange Zeit in der Nachbarschaft zum Tod, so dass er sich frei fühlte zu tun und zu sagen, was er wollte. Ich habe lange darüber nachgedacht. Doch gibt es nicht nur den rein physischen Tod. Auch ich habe mich einige Male „umgebracht“, habe meine soziale und meine professionelle Existenz aufs Spiel gesetzt, habe meine Vergangenheit mit dem Schwamm weggewischt, meine Beerdigung auf der Bühne inszeniert und mit dem Publikum einen Vertrag des Vergessens beim Eintritt in den Saal abgeschlossen, und habe öffentlich, vor Publikum, meine Partituren zerrissen, um mich zu befreien. Natürlich liebe ich ganz besonders die Arbeit im Theater, sowohl für die Vorstellung *Liebesselbstmord in Amijima* am Nationaltheater, wo ich mit Dir zwei Stunden lang gespielt habe, besonders aber auch die Vorbereitung der Komischen Oper *Elizaveta Bam*, nach Daniil Harms, am Bulandra-Theater. Die Arbeit an *Elizaveta Bam* dauerte neun Monate, für eine Frau eine wahre „Schwangerschaft“. Neun Monate lebte ich dort, durchdrungen vom Theater. Nach *Elizaveta Bam* hatte ich Mut, eigene Projekte durchzuführen.

I.B.Ş.: Für mich stellst Du die perfekte Verkörperung eines Paradoxes dar: gescheit, talentiert, schön und früh zu Hause. Du hast Fans, die es kaum erwarten, Deine Musik zu hören und Deine Aufführungen zu sehen, Du bist eine Erscheinung, nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Alltag, ziehst Dich exotisch, schockierend an, bist aber auch eine exzellente Musikologin mit gehobenem Stil und gleichzeitig, trotz Deiner verträumten Art, streng diszipliniert, es gelang Dir, das *Festival der Internationalen Woche Neuer Musik* einige Male erfolgreich zu organisieren. Wie beurteilt Irinel Anghel die Entwicklung des Kulturphänomens in Rumänien?

I.A.: Wir (ich und meine multiplen Persönlichkeiten) sind diesmal alle einverstanden. Deine Beschreibung ist korrekt. Du weißt, dass ich vor einigen Jahren, 1997, ein Buch

veröffentlicht habe: *Orientierungen, Richtungen, Strömungen der rumänischen Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts*¹. Das Thema hat mich natürlich fasziniert, die Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert war leicht zu identifizieren und hinreichend konturiert und somit zu ordnen und zu präsentieren, denn die künstlerischen Strömungen hatten Prägnanz, die Ideen waren stark, originell, klar, egal welche Richtung sie eingenommen haben. 2018 erschien eine zweite Auflage. Man bat mich, sie mit einem Interview zu ergänzen. Weil es auch Antwort auf Deine Frage gibt, übernehme ich daraus einen Auszug, nicht, weil ich zu faul bin, sie noch einmal zu formulieren, sondern weil ich es besser nicht machen könnte:

Was die Musik der Avantgarde im 20. Jahrhundert betrifft, die in den meisten Fällen radikal, extrem war, hat sie den Ansatz einer entblößenden Vorgehensweise erleichtert. Deshalb konnte ich mir theoretisch leicht einen „kleinen Schrank“ vorstellen mit rigoros etikettierten Schubladen. Heute, wenn ich an die aktuelle Musik denke, wäre es schwer, so etwas durchzuführen. Alles ist durchmischt und die Ideen verfügen nicht mehr über die Prägnanz des Neuen, des Unterschieds gegenüber den alten, bekannten Mustern. Das erschwert die Aufgabe eines jeden Musikwissenschaftlers, der in 100 Jahren vielleicht ein Buch mit dem Titel *Orientierungen, Richtungen, Strömungen ... der rumänischen Musik in der zweiten Hälfte des 21. Jahrhunderts* (s.o.) schreiben wird. Lächelnd wünsche ich ihm Erfolg!

Du aber wolltest von mir wissen, was ich von der Entwicklung des musikalischen Phänomens in Rumänien halte. Ich wittere es wie ein Wolf, ein Kultur-Wolf, der ich bin. Du weißt, dass Wölfe oft in Gebiete verbracht werden, um das Gleichgewicht eines Ökosystems wiederherzustellen. Meine künstlerischen Reaktionen gegenüber dem kulturellen Umfeld werden stets ausgleichend sein. Wenn ich sehe, dass die Tendenzen zu konventionell, zu traditionell sind, dann erwidere ich mit einer ultra-avantgardistischen Aktion, sind sie zu leicht, zu oberflächlich, antworte ich mit ernsten, tiefeschürfenden Beiträgen. Jemand sagte mal zu mir: Du bist ernst, wenn Du unernst sein solltest und unernst, wenn Du ernst sein solltest. Damit unterstrich er genau meine Reaktionen auf das Umfeld. Genau davon ist die Rede, ich beschäftige mich nicht mit Ab-, sondern mit Ausgleich von einer konfliktfreien Position aus. Aus dieser Logik heraus, wenn ich meine Arbeiten der letzten zehn Jahre analysiere, die für viele schockierend unangenehm waren wegen ihrer extrem experimentellen Art, kann ich behaupten, dass das kulturelle Phänomen in Rumänien ein stagnierendes ist, ein routiniertes, und dies aus mehreren Gründen: Es ist kommerziell ausgerichtet, selbstgenügend, vermeidet, bewusst oder auch unbewusst, sich aktuell über das zu informieren,

1 Irinel Anghel, *Orientări, direcții, curențe ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, [*Orientierungen, Richtungen, Strömungen der rumänischen Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts*], Bukarest 1997.

was in der Welt passiert, aus Angst vor Neuem, das destabilisieren könnte. Vielleicht gibt es auch andere Gründe, aber diese fielen mir jetzt so spontan ein.

I.B.Ş.: Wie würdest Du als Musikwissenschaftlerin Deine Musik beschreiben und einordnen?

I.A.: Das weiß ich nicht. Meine Kunst ist eine Kunst der Nebenstraßen. Ich wurde erzogen, auf dem Boulevard zu gehen. Dort aber scheint mir alles langweilig, voraussehbar, offengelegt. Ich ziehe es vor, allein oder in kleinen Gruppen, unentdeckte, auch gefährliche Orte aufzusuchen, die von den meisten gemieden werden. Für meine Arbeiten finde ich immer neue Namen: blinde Filme, reale Fiktionen, künstlerische Unbequemlichkeiten, Homeless Art, Radiographien. Wenn ich an die Zeit denke, wo ich nur Musik komponiert habe, dann gehörte sie zur Traum-, zur surrealen Ästhetik. Als ich allmählich interdisziplinär agierte, verkomplizierten sich die Dinge. Ich gehöre keiner Kategorie an, Du kannst mich finden unter „und andere“. Meine Musik kann sich nicht mehr von den anderen Künsten loslösen, so dass sie allen Kategorien angehört und auch keiner. Hinzu kommt, dass ich gerne die Zonen der Noise-Music erforsche, in meine Experimente fügte ich auch eine Band Death Metal ein, die stets anwesend ist in meinen Projekten – vokal und performativ. Ich bin passioniert vom Gebrauch der Stimme mit ihren breiten technischen Möglichkeiten, indem ich alle möglichen Effekte zwischen Viszeralität und Fragilität teste und entdecke. Im Allgemeinen bin ich ein Mensch der Extreme, mit mir kannst Du in den Himmel oder in die Hölle gehen. Du wirst aber nie wissen, wohin ich Dich führe.

I.B.Ş.: Was meinst Du, wird der Künstler sich, nachdem jetzt unser Leben vom Coronavirus beherrscht ist, neu positionieren müssen? Werden die Menschen ihre Haltung gegenüber den Künstlern ändern? Wird es noch finanzielle Ressourcen und Verständnis für jene geben, die sich mit dem Geist, der Seele, beschäftigen?

I.A.: Keine Ahnung. Es ist zu früh, um eine Antwort darauf zu geben, um Schlussfolgerungen zu ziehen. Ich glaube, dass diese Krise lange anhalten wird, ein Jahr oder sogar zwei Jahre. Mit Sicherheit wird sich etwas verändern sowohl auf individueller als auch auf kollektiver Ebene. Wir können nicht voraussehen, welche Richtung diese Veränderungen einschlagen werden. Meine Antennen rezipieren zurzeit nichts. Vielleicht werden neue Kunstformen erfunden, neue Formen, Kunst zu präsentieren. Vielleicht wird der Straßenkunst mehr Aufmerksamkeit zuteil. Auf jeden Fall wird die Technik Terrain gewinnen und wir gehen über zum oft beschworenen Posthumanismus. Bis zur Wiederaufnahme eines normalen Betriebs werden die Künstler jedoch stets in „Alarmbereitschaft“ sein und Lösungen suchen. Jetzt sind wir der Meinung, dass die Online-Präsentation von Kunst unmöglich sei. Aber das sagten wir einst auch vom Telefon, Fernseher, Computer, vom Schreiben mit der Hand, von Büchern, CDs, Geld. Und jetzt? Das Telefon klebt uns an der Hand, alles schreiben wir direkt mit dem Computer, Bücher, Zeitschriften, Zeitungen verlegen sich massiv ins Internet,

wir bezahlen mit der Karte oder per App. Ich weiß nicht, was ich sagen soll. Alles, was ich weiß, ist, dass mir der direkte Kontakt mit dem Publikum fehlt, die lebendige Kommunikation, die Emotionen auf der Bühne, die interaktiven Experimente. Die Sehnsucht danach wird nicht vergehen.

I.B.Ş.: Auf welche Weise hat die Pandemie Deine Fantasie belebt? Mit anderen Worten, was denkst Du Dir noch aus, welche künstlerischen Pläne hast Du?

I.A.: Ich habe einige Online-Experimente ausgeführt. Zehn Tage lang lief auf dem Kanal YouTube Black-Box, eine Serie mit dem Titel „RMN um 5 Uhr“, wo man jeden Tag um 5 Uhr eine neue Episode sehen konnte (Video-Material mit der Erfahrung von Menschen, die gefangen waren in einem geschlossenen, dunklen Raum). Ich habe die Zuschauer aufgefordert, dem Video einen Titel zu geben und es zu kommentieren. Daraus habe ich dann das Drehbuch gestaltet. Auch eine Appartement-Klang-Performance habe ich gefilmt für das Projekt Post-Musik und jetzt habe ich eine private Forschungsgruppe gegründet für ein Projekt von Kunst-Kreuzungen. Ich forderte die Künstler der Gruppe auf, ihren Spezial-Bereich aufzugeben und mir eine „Arbeit“ aus einem anderen Bereich zu schicken, in dem sie nicht ausgebildet sind. Es gibt eine Hypothese, die ich überprüfen möchte, und zwar, dass es möglich ist, wenn ein Künstler seine Kreativität auf einen Bereich richtet, in dem er sich „nicht auskennt“, etwas Neues, Überraschendes, Mutiges, Frisches schafft.

I.B.Ş.: Wir tauschen jetzt die Rollen. Aus der Flut von Fragen darfst Du mir eine einzige stellen. Welche wäre diese?

I.A.: Ionuț, was würdest Du als Künstler für alles in der Welt NIE tun?

I.B.Ş.: Ich würde niemals Blumen in Ketten legen!

I.B.Ş.: Wir haben viele Jahre zusammengearbeitet und außergewöhnliche Improvisationsaufführungen verwirklicht. Du hast für mich eine wunderbare Arbeit komponiert, *Miró en miroir*, die ich auf CD in Deutschland eingespielt habe beim gutingi-Label. Wir sind zusammen in Theateraufführungen aufgetreten, wo natürlich Deine Musik gespielt wurde. Ich lasse Dir nun die letzte Erwiderung, indem ich mit einem einzigen Wort, einem antwortauslösenden Wort, beende: Empathie!

I.A.: Erlaube mir, meine Bewunderung, die ich für Dich als Musiker hege, zu erwidern, für Dein Talent, Deine Intuition, Intelligenz, Deinen Mut und Deine Einbindung. Es war für mich stets eine große Freude, zusammen zu spielen. Ich hatte große Empathie für die Sensibilität Deines musikalischen Empfindens – egal, ob ich mit Dir auf der Bühne stand oder im Zuschauersaal war. Ich schätze Deine Fragen. So hast Du ein ehrliches Gespräch provoziert und uns beide vor Formalismus bewahrt. Die Authentizität der Kommunikation ist für mich einer der Grundwerte, Freundschaft ein anderer. Du hast mir beide angeboten. Ich danke Dir.

Die Harmonie der Geständnisse

Carmen Petra Basacopol, ein klangvoller Name der zeitgenössischen rumänischen Musik, stammt aus einem künstlerischen Umfeld, das unmittelbar die Geschichte unserer Kultur repräsentiert. Sie ist ständig mit einem Klangraum verbunden, der, zu Papier gebracht, unsere Seele mit Harmonie erfüllt.

IBȘ: Frau Carmen Petra Basacopol, Sie sind eine bemerkenswerte Persönlichkeit der rumänischen Musik, mit einem wiedererkennbaren Stil, der sich durch eine gewisse Konsequenz der musikalischen Sprache auszeichnet, modern, lakonisch in der Wirkung und offensichtlich stark in der Romantik verankert. Wie betrachten Sie das aktuelle musikalische Phänomen auf dem Höhepunkt Ihrer künstlerischen Karriere?

CPB: Stilistisch ist es recht abwechslungsreich. Das ist gut so, denn das bedeutet Meinungsfreiheit, die Persönlichkeit jedes Einzelnen wird respektiert. Ich interessiere mich für jede Musik, in der ich eine bestimmte Gefühlsregung wahrnehme, die mich in eine andere Welt versetzt. Heutzutage wird Perkussion oft eingesetzt, aber wenn dabei Emotion mitschwingt, mag ich sie.

IBȘ: Apropos Instrumente: Sie fühlen sich offensichtlich zur Harfe hingezogen. Ist es wegen der Offenbarung eines außergewöhnlichen Interpreten wie die des Herrn Ion Ivan Roncea oder lieben Sie einfach dieses Instrument?

CPB: Das alles stimmt, aber es ist auch ein wenig anders: Ich war Studentin am Konservatorium und wagte es, obwohl ich sehr gewissenhaft war, eine Vorlesung zu schwänzen, weil aus einem Vorlesungsraum die Klänge einer Harfe bis zu mir drangen. Ich war einfach fasziniert, verzaubert von diesem Klang und wollte ihm endlos zuhören. Da ich nicht in Bukarest lebte, hatte ich keine Gelegenheit, ein solch himmlisches Instrument zu hören. Schlagartig öffnete sich für mich ein Klangfeld, das meiner Seele entsprach. Es war Liebe auf den ersten Blick.

IBȘ: Und haben Sie sofort angefangen, für die Harfe zu schreiben?

CPB: Ich wollte sofort damit beginnen, aber mir wurde klar, dass es sehr schwierig ist. Es ist ein diatonisches Instrument, man muss sehr vorsichtig mit den Pedalen umgehen, um das Problem der Chromatik in den Griff zu bekommen. Ich denke, das ist der Grund, warum nicht viel für die Harfe komponiert wurde. Mich hat das nicht gehindert. Die Harfe ist Teil meines Universums. Das große Glück war, dass ich Ion Ivan Roncea traf, der meine Musik in die ganze Welt trug. Ein anderer großer Harfenist – Nicanor Zabaleta – beauftragte mich mit dem Harfenkonzert. Ich war sogar bei

ihm zu Hause. Unglücklicherweise starb er, kurz nachdem ich es ihm geschickt hatte, und er konnte es nie spielen, aber ich habe einen Brief von ihm, in dem er sich bei mir bedankt und mir mitteilt, dass er schwer krank ist, mir aber versichert, dass seine Schüler die Komposition aufführen werden. Ich hatte auch ein erstes Vorspielen beim Genfer Internationalen Harfenfestival mit den *Jahreszeiten*. Auch die *Sechs Präludien*, die Liana Pasquali – der Gründerin der rumänischen Harfenschule – gewidmet sind, konnten durch Vera Badings, eine weitere große Harfenistin der Welt, beim Nationalen Harfenwettbewerb in Amsterdam aufgeführt werden. Apropos Wettbewerbe: 1977, ein Jahr nachdem Ion Ivan Roncea Preisträger des weltweit wichtigsten Harfenwettbewerbs in Jerusalem und mit einem sehr wertvollen Instrument belohnt wurde, hat man mich ebenfalls eingeladen, Teil dieser so prestigeträchtigen Jury zu sein.

IBŞ: Sie haben sich nicht in Bukarest ausgebildet.

CPB: Nein, ich wurde in Sibiu geboren und bevor ich in Bukarest ankam, habe ich andere Städte aufgesucht. Aber schon im Alter von drei Jahren kam ich mit Musik in Berührung, denn meine Mutter machte zu dieser Zeit ihre Klavierlizenz am Sabin-Drăgoi-Konservatorium in Temeswar. Während sie übte, schickte sie uns, die drei Schwestern, zum Spielen. Aber ich versteckte mich immer unter dem Klavier und hörte ihr vier Stunden lang, ohne zu mucksen, zu. Das Problem war, dass ich jedes Mal, wenn sie die Unterrichtseinheit mit Chopins *Revolutions-Etüde* beendete, zu weinen anfang und mich verriet. Vergebens schalt sie mich, dass ich, anstatt zu spielen, so viele Stunden lang unter dem Klavier gesessen habe. Ich war einfach verzaubert von der Musik. Obwohl meine Mutter der Meinung war, dass mit dem Klavierunterricht erst im Alter von sieben Jahren begonnen werden sollte, machte sie bei mir eine Ausnahme. Ich habe sieben Jahre mit ihr zusammengearbeitet, also bis zum Alter von elf Jahren. Schon in diesem Alter erhielt ich ein Stipendium für Paris, gewährt von Sabin Drăgoi. Er hatte mir beim Improvisieren zugehört und es gefiel ihm sehr gut. Leider hat sich meine Mutter – Clewentina Petra –, eine komplexe Künstlerin (außer Klavier, hat sie ein Fernstudium an der Akademie der Schönen Künste in Paris beendet, zudem war sie eine hervorragende Malerin und Bildhauerin. In Sibiu gibt es ein kleines Museum, in dem ihre Werke bewundert werden können), geweigert, mit mir umzuziehen, also blieb ich in Câmpia Turzii, wo wir uns für einige Zeit niedergelassen hatten. Ich besuchte ein normales Gymnasium, gab das Musikstudium aber nicht auf. Mit diesem Gepäck kam ich am Bukarester Konservatorium an.

IBŞ: Es gibt zwei prominente weibliche Namen in der rumänischen Welt der Künste, die mich schon immer durch ihre Musikalität und gleichzeitig durch die Robustheit ihres Klangs angezogen haben: Sorana Coroamă Stanca und Carmen Petra Basacopol. Sie sind von einer noblessen Aura umgeben. Ich war davon überzeugt, dass Sie aus einer gebildeten und kunstbegeisterten Familie stammen, und nun bestätigen Sie meine Vermutung.

CPB: Genau, Musik ist in unserer Familie Tradition. Mein Großvater spielte Flöte und wir, alle drei Schwestern, lernten Klavier.

IBŞ: Wie war Bukarest während Ihrer Studienzeit aus künstlerischer Sicht?

CPB: Es war phänomenal. Ich hatte Gelegenheit, Enescu zu sehen und zu hören. Ich hatte nicht viel Geld und ich brachte es jedes Mal fertig, weil ich es mir so sehr wünschte, ohne Eintrittskarte in seine Konzerte zu gelangen, indem ich die Unaufmerksamkeit des Türstehers ausnutzte. Enescu bedeutete mir alles. Fast konnte ich nicht schlafen, wenn ich wusste, dass am nächsten Tag eine Probe stattfindet. Einmal saß ich in der allerersten Reihe, zu seinen Füßen. Das Podium bebte, als er dirigierte. Es war beeindruckend, aufwühlend.

IBŞ: Später haben Sie den Komponisten Enescu entdeckt.

CPB: Das stimmt. Und ich mochte seine Musik sehr. In meiner Doktorarbeit befasste ich mich mit der Musik von Enescu, aber auch von Jora und Constantinescu, die meine Lehrer waren.

IBŞ: Sie hatten einen Leitstern, Sie haben die wichtigsten Persönlichkeiten des rumänischen Musiklebens kennengelernt. Sabin Drăgoi hat Ihnen ein Stipendium angeboten, Sie haben George Enescu live erlebt, Ihre Lehrer waren Mihail Jora und Paul Constantinescu.

CPB: Tatsächlich, ich hatte großes Glück. Für die Orchestrierung hatte ich als Lehrer Theodor Rogalski, den ich stets an dem, woran ich arbeitete, auf dem Laufenden hielt. Aber Mihail Jora hat mich ausgebildet. Ich habe privat mit ihm zusammengearbeitet, da er zu diesem Zeitpunkt nicht am Konservatorium arbeiten durfte. Ich beschwerte mich immer bei ihm, dass ich nichts wüsste, und er beruhigte mich, indem er mir erzählte, dass auch er zunächst Jura studiert hatte und erst sehr spät zur Musik kam und dass er trotz alledem Komponist geworden sei.

BŞ: Haben Sie sich parallel einem anderen Studium gewidmet, wie es üblich war?

CPB: Ich habe Philosophie studiert.

IBŞ: Und wie kam es dazu, dass Sie in Paris promovierten?

CPB: Damals war es fast unmöglich, dass so etwas passieren konnte. Das Schicksal führte mich nach Marokko, wo mein Mann, der Arzt Alexandru Basacopol, fünf Jahre lang tätig war. Als guter Spezialist für Lungenkrankheiten musste er mehrere TBC-Krankenhäuser betreuen. Während dieser gesamten Zeit unterrichtete ich am Konservatorium in Rabat und pendelte nach Paris, wo ich unter der Anleitung von Jacques Chailley an der Sorbonne meinen Dokortitel erwarb. Das Glück war mir auch dieses Mal gnädig. Nur sehr wenige wurden in die Meisterklasse aufgenommen. An der Sorbonne muss das Thema der Arbeit absolut originell sein, sonst war es uninteressant.

Es ist nicht wie hier, wo jede Kompilation als Doktorarbeit gilt. Ich jedoch habe über die Originalität der rumänischen Musik gesprochen. Die Ausschussmitglieder sahen mich lächelnd an und fragten mich, ob ich davon überzeugt sei, eine solche Doktorarbeit schreiben zu können. Ich antwortete, dass ich aus Siebenbürgen stamme, einer Gegend, in der die Menschen sehr träge im Denken sind – es werden sogar Witze darüber gemacht – und deshalb lange brauchen, um eine Entscheidung zu treffen, aber in dem Moment, in dem sie eine Entscheidung getroffen haben, geben sie nicht mehr auf. Von allen, die an diesem Tag die Prüfung abgelegt haben, war ich die Einzige, die zugelassen wurde.

IBŞ: Mir scheint, dass es in Rumänien die interessantesten Komponistinnen gibt.

CPB: Heute ja. Es ist, als ob sich eine Welt öffnete ...

IBŞ: Haben Sie sich unter so vielen männlichen Komponisten nicht unwohl gefühlt? Sie sind Teil der Goldenen Generation.

CPB: Hilda Jerea war immer noch vor mir. Schade, dass ihr Klavierkonzert heute nicht mehr gespielt wird. Ich war Kollegin von Ştefan Niculescu, Anatol Vieru und Aurel Stroe. Wir waren eine eng verbundene Gruppe, das Alter spielte keine Rolle, auch nicht die Tatsache, dass ich eine Frau war, also hatte ich nie dieses Problem. Wenn Gott dir ein Talent schenkt, spielt das Geschlecht keine Rolle. Es stimmt, in Frankreich war es anders. Dort, so wurde mir gesagt, gäbe es nicht viel Gleichheit, Freiheit und Brüderlichkeit. Es sei ein wahres Wunder, dass es mir gelang, den Dokortitel zu erlangen, weil Frauen nicht wirklich akzeptiert werden.

IBŞ: Sie haben eine überbordende kreative Energie. Kürzlich haben Sie mir den letzten Zyklus von Flötenstücken *Die Vögel* anvertraut. Beeinflussen Sie Künstler? Schreiben Sie für eine bestimmte Person?

CPB: Auf jeden Fall. So habe ich für Frau Pasquali, für Jora, für Ion Ivan Roncea, für Sie geschrieben. Wenn mich ein Künstler beeindruckt, schreibe ich für ihn und schenke ihm das Stück, unabhängig davon, ob er es interpretiert oder nicht.

IBŞ: Aber wie ist es, für den eigenen Sohn, Paul Basacopol, Solist an der Bukarester Oper, zu komponieren?

CPB: In dem Moment, in dem man komponiert, ist er nicht mehr dein Sohn. Er ist ebenfalls ein Künstler, den man liebt.

IBŞ: Wollten Sie, dass Paul Musik macht?

CPB: Überhaupt nicht. Er war auf das Polytechnikum vorbereitet, aber die Musik war stärker. Es stimmt, dass er bei mir Klavier gelernt hat, als wir in Marokko waren. Ich hatte dort eine Klavierschule für Kinder eröffnet und eine Methode angewandt, mit der ich es geschafft habe, die Kleinen sehr schnell auf der Bühne zum Vorspielen zu

animieren. Es war ein echter Erfolg. Eigentlich habe ich so mein Geld für Paris verdient.

IBŞ: Haben Sie Lieblingskomponisten?

CPB: Schostakowitsch, insbesondere seine Kammermusik; auch Bartók und nicht zuletzt Messiaen. Ich hatte die Gelegenheit, sechs Monate in der *Cité des Arts* zu wohnen, und hörte ihm jeden Sonntag zu, wie er Orgel spielte.

IBŞ: Spielte er seine Musik?

CPB: Ja, er interpretierte sehr selten Stücke anderer Leute. Aber wenn er improvisierte, war er außergewöhnlich. Er gab nichts mehr um ihn herum, weder wir noch er. Geradezu überwältigend. Wenn ich jetzt mit Ihnen spreche, wird mir klar, dass ich im Leben Glück hatte, besondere Menschen zu treffen. Ich konnte Enescu, Rogalski, Jora, Messiaen, Chailley erleben. Es gibt keine bessere Schule als diese.

IBŞ: Erinnern Sie sich, wie es bei der Uraufführung Ihres Erstlingswerks war?

CPB: Natürlich. Es war die Cellosone mit Maestro Andropov. Diese Begegnung hat mich tief geprägt. Er offenbarte eine Reinheit der Seele, die sehr selten ist, deshalb brachte er diesen unverwechselbaren Klang hervor. Wir wurden sehr gute Freunde, er war wie ein Bruder für mich, mehr noch, er war sogar mein Schüler, weil er mit mir Theorie, Kontrapunkt und Harmonielehre studierte. Er hieß mich wie eine seltene Blume in seinem Haus willkommen und ich brachte dem Meister alles bei, was ich wusste. Er war ein außergewöhnlicher Künstler und wollte auch Komponist werden.

IBŞ: Haben Sie auch am Bukarester Konservatorium unterrichtet?

CPB: Ich habe acht Jahre darauf gewartet, dort als Hochschullehrerin arbeiten zu können. Obwohl ich mein Studium mit der Note 10 abgeschlossen hatte und das Gesetz mir automatisch das Recht einräumte, sofort angestellt zu werden, war dies aufgrund meiner sozialen Herkunft nicht möglich. Ich hatte nicht viel zum Leben. So ging ich zu Ion Dumitrescu, dem Präsidenten des Komponistenverbandes, dem ich zutiefst dankbar bin, weil er mir enorm geholfen hat: Er hat mir ein Künstler-Stipendium ermöglicht, mit dem ich meinen Lebensunterhalt bestreiten konnte. Einen Monat im Jahr musste ich nach Pelişor fahren, um zu komponieren. Dort gab es ein weißes Klavier, bemalt mit Pfauenschwänzen, eine wahre Schönheit. Ich habe es geschafft, in genau einem Monat eine Sonate zu komponieren. Es war auch deshalb außergewöhnlich, weil ich dort Marin Preda, Theodor Mazilu, Eusebiu Camilar und Paul Gherasim getroffen habe, Persönlichkeiten, die mich sehr beeinflusst haben.

IBŞ: Es ist etwas ganz Besonderes, im Leben solche Begegnungen zu haben und einer solchen Gruppe berühmter Persönlichkeiten anzugehören!

CPB: So ist es. Es war ein kontinuierliches Wetteifern, ein fantastischer Personenkreis.

IBŞ: Wurden Sie von ihren Schriften oder Malereien beeinflusst?

CPB: Nein, mich haben ihre Seelen beeinflusst, die Gespräche, die ich mit ihnen führte. Sie waren alle sehr beschäftigt und besessen von der Kunst. Die Kunst war für uns alle ein Mittel, der Realität, in der wir lebten, zu entfliehen.

IBŞ: Damit erinnern Sie an eine Zeit, die fast aus dem öffentlichen Bewusstsein verschwunden ist. Wie empfinden Sie das?

CPB: Sie haben das Problem auf den Punkt gebracht. Die Sache schmerzt immer noch.

IBŞ: Es gibt jedoch eine Dimension, die Gott den Schöpfern gegeben hat, nämlich die, durch ihre Werke über die Zeit hinweg Bestand zu haben.

CPB: Sie sollten jedoch wissen, dass Gott unserem Gewissen eine große Verantwortung auferlegt hat. Ein Schöpfer kann sein Leben nicht mehr wie andere Sterbliche leben. Er steht immer in direkter Kommunikation. So wie ich, die ich ständig mit einer Klangwelt verbunden bin. In dem Moment, in dem Du nicht schreiben kannst, was Du hörst, leidest Du enorm. Es ist ein anderes Leiden als das körperliche, aber es kann dich ebenfalls zerstören. Die Dinge werden kompliziert, weil das Leben dich in verschiedene Richtungen fordert und dir keine Atempause gönnt. Dann bist Du gespalten und leidest.

IBŞ: Wählen Sie bestimmte Themen aus oder lassen Sie der Inspiration freien Lauf?

CPB: Alles ist Inspiration.

IBŞ: Könnten Sie auf Bestellung komponieren?

CPB: Nein, dabei würde nichts Gutes herauskommen. Und wenn ich wüsste, dass ich bezahlt werde, würde es mit Sicherheit nichts. Es muss kostenlos sein, ich muss arbeiten, ohne darüber nachzudenken, sonst ist es unmöglich, verbunden zu bleiben. In anderen Ländern sind die Auftragsarbeiten Quelle des Überlebens, hier funktioniert es noch wie bei mir.

IBŞ: Als wir uns das letzte Mal unterhielten, haben Sie mir etwas sehr Nettes erzählt. Sie sagten: „Mein Mann und ich kommen immer noch nicht zur Ruhe.“ Sie waren dabei, einem Liederzyklus den letzten Feinschliff zu verpassen und ihr Mann, der Arzt, hatte Bereitschaftsdienst im Krankenhaus. Beeindruckend! Welche „Streiche“ hecken Sie zurzeit noch aus?

CPB: Ich fahre nach Iași. Dort gibt es eine Studentin, die ihre Doktorarbeit nur mit meiner Musik gemacht hat. Auch so etwas passiert noch. Danach fahre ich nach Braşov, ich bin Mitglied der Jury des von Mariana Nicolesco organisierten Wettbewerbs.

IBŞ: Oh, anschließend kommen Sie nach Ploieşti, wo ich Ihr Konzert aufführen werde. Sie sind also derzeit ein reisender Mensch. Ich möchte Sie noch fragen, ob Sie beim Schreiben einen gewissen Komfort nötig haben?

CPB: Ich brauche Ruhe und mein Mann respektiert das sehr. Es zieht sich einfach zurück, wenn ich mich ans Klavier setze.

IBŞ: Deshalb komponieren Sie eine so melodiöse, harmonische Musik.

CPB: Was soll ich tun, wenn ich sonst nichts anderes höre? Ich habe nur einmal Zwölfton-Musik geschrieben. Ich habe das Stück beim Komponistenverband vorgestellt und alle waren glücklich. Es ist nur einmal passiert.

IBŞ: Sie haben ihnen nur eine kurze Freude bereitet. Ich beende unser Interview mit einer Frage, die Sie sicherlich überraschen wird: Wie haben Sie Ihren Mann kennengelernt?

CPB: Ha, in der Oper! Wir saßen zufällig nebeneinander. Es war beim *Enescu-Festival* und wir waren gekommen, uns *Edipe* anzuschauen.

IBŞ: Also wieder Enescu. Sie haben ihn so sehr bewundert, dass er Sie mit seiner Musik gesegnet hat.

CPB: Sie sollten wissen, nichts geschieht zufällig.

Ion Bogdan Ștefănescu im Gespräch mit Carmen Maria Cârneli

Zwischen Orpheus und Giacometti

Carmen Maria Cârneli ist eine Komponistin, deren Musik eine glückliche Symbiose ist zwischen einer grundsoliden, gut durchdachten musikalischen Sprache deutschen Ursprungs und zeitgenössischen Ausdrucksweisen mit ihren radikalen, spektakulären Klangfarben.

IBȘ: Ab welchem Alter fühltest Du dich von der Musik angezogen?

CMC: Ich bin in einem idyllischen Dorf geboren – in Racila –, dort, wo sich meine Eltern als Forstingenieure um die Wälder rund um Bacău gekümmert haben. Das Klavier tauchte in unserer Wohnung in Bacău auf, als ich fünf Jahre alt war. So kam es, dass ich mich schon sehr früh von Musik stark angezogen fühlte. Meine Kinder- und Jugendzeit verbrachte ich viele Stunden am Klavier und besuchte Konzerte der Philharmonie Bacău. So erklärt es sich vielleicht, dass ich schon in den ersten Klassen der Musikschule begonnen habe, kleine Stücke zu komponieren. Als meine Familie nach Bukarest umzog, besuchte ich das Musikgymnasium und danach setzte ich meine Ausbildung am Konservatorium Ciprian Porumbescu fort (heute: Nationale Musikuniversität Bukarest), wo ich Komposition und Dirigieren studierte. Zum Glück hatte ich großartige Professoren: Dan Constantinescu (Komposition), Aurel Stroe (Orchestrierung), Ștefan Niculescu (Formenlehre). Parallel dazu studierte ich Musikwissenschaften, was mir half, für Studentenzeitungen und die Literaturzeitschrift *România literară* [Das literarische Rumänien] Konzertkritiken zu verfassen. Nach Jahren fielen mir einige wieder in die Hände. Beim erneuten Durchlesen stellte ich fest, dass sie ziemlich interessant waren, ja einige sogar mutig. Mir gefielen besonders die Konzerte mit zeitgenössischer Musik. So verfasste ich zum Beispiel Berichte über Aurel Stroe und Anatol Vieru. Ich war bei fast allen Konzerten im Rumänischen Athenäum oder im Saal des Radiostudios anwesend. Die Säle waren bis auf den letzten Platz besetzt, so dass ich mich, wie Studenten es tun, auf die Treppen setzte, eine Erfahrung, die ich bis heute nicht vergessen habe.

IBȘ: Woher kommt die Sympathie für die „deutsche Ader“ in Deinen Kompositionen?

CMC: Schicksal! Nach einem ersten Kontakt mit den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt im Jahr 1984, wo ich mir viele Stunden zeitgenössische westliche Musik und viele außergewöhnliche Interpreten anhörte, habe ich mich für ein DAAD-Postdoc-Stipendium beworben, das mir genehmigt wurde. Das war meine Chance und kam genau zum richtigen Zeitpunkt. Eben hatte ich als Musiklehrerin mein dreijähriges Referendariat an einer Schule in der Provinz beendet – ich

war Jahrgangsbester und wurde trotzdem aufs Land versetzt! Aber so waren damals die Zeiten ... Ich gelangte also in die Bundesrepublik, zunächst nach Bayreuth, dann nach Freiburg, wo sich für mein Leben und mein Schaffen ein neues Kapitel auf tat. Die Kompositionsklasse bei dem Schweizer Professor Klaus Huber war meine „deutsche Ader“, wie Du es nennst, und sie nahm, bei ihm zu Hause, die unterschiedlichsten Erscheinungsformen an. Im Institut für neue Musik an der Musikhochschule Freiburg lernte ich interessante Komponisten kennen, die mich sehr geprägt haben. In den drei Jahren meiner Ausbildung habe ich viel gelernt, mich informiert und Mut bekommen, neue musikalische Ideen ohne einengende Vorgaben von Traditionen zum Ausdruck zu bringen, im Gegenteil, ich konnte dafür einstehen, einem kleinen Kreis von Komponisten anzugehören, die anspruchsvolle Musik komponieren. Ich besuchte alle möglichen Konzerte und traf so in vielerlei Hinsicht auf eine andere Welt. Erstens gab es hier ein zahlreiches Publikum für zeitgenössische Musik. Gleich nachdem ich ankam, begab ich mich sofort zu den Donaueschinger Musiktagen, ein Spitzensfestival des Baden-Badener Rundfunks für zeitgenössische Musik. Ich erlebte einen Kulturschock, apropos auf den Treppen sitzen, hier saßen die Konzertbesucher auf dem Boden! Es gab da eine riesengroße Sporthalle, die in einen Konzertsaal umfunktioniert wurde, mit viel Technik, mit über 2000 Besuchern. Die Meinungsfreiheit war garantiert, man konnte Applaus spenden oder Buh rufen, doch während des Konzerts war es still, alle hörten gebannt zu. Das war ein Zeichen des Respekts für das, was die Musiker auf der Bühne boten. Ich war beeindruckt, gleichzeitig aber auch traurig, weil ich wusste, dass es in Bukarest anders zugeht. Das war im Herbst 1985. Diese „deutsche Ader“ hat mein Denken geprägt, meine Auffassung über Komposition, alle Details einer Partitur ganz genau zu beachten. Es war die „Arbeit eines Goldschmieds“, die von der Struktur her sehr gut zu mir passte.

IBŞ: Gibt es Komponisten, die für dich Vorbilder sind?

CMC: Durch das Dirigieren von mehr als ein Dutzend Partituren zeitgenössischer Musik, zu dem noch die Erfahrungen eines gründlichen Kompositionsstudiums hinzukommen, lernte ich viele großartige Meister kennen. Trotzdem konnte ich mich mit keinem ganz identifizieren, sondern nur teilweise und vorübergehend, nämlich als ein ästhetisches oder stilistisches Modell. Zu einem gewissen Zeitpunkt hat mich Pierre Boulez fasziniert. Ich habe in Avignon an seinen Dirigier- und Kompositionskursen teilgenommen und mich darauf sehr intensiv vorbereitet, so dass ich mich der Welt seiner Kompositionen nähern konnte. Einen gewissen, jedoch eher mäßigen Einfluss, hatte auf mich Professor Klaus Huber in Freiburg durch sein geometrisches Kompositionsschema, durch die Art, wie er kompositorische Parameter beherrschte. Im Allgemeinen sind die Einflüsse in meinem Schaffen durch den Filter meiner eigenen Arbeitsweise gegangen, die als Grundlage die solide rumänische Schule hat, auf deren Basis sich die westlichen Einflüsse frei entfalten konnten.

IBŞ: Meiner Meinung nach sind die Spuren des westlichen Einflusses in allem, was Du komponierst, zu spüren. Gleichzeitig aber gibt es eine Freude am Ausbrechen in eine mythische Welt, in die Welt der Legenden, in eine andere Realität, die Dir nur der Traum bieten kann. Mir scheint, dass Deine Musik zusammengefügt ist aus Bruchstücken der Erinnerung, aus gelebten oder imaginierten Erfahrungen, aus Bewunderung gegenüber künstlerischen Kreationen aus verschiedenen Bereichen, die Du aufgenommen hast und die sich in Dir ablagerten. Daraus hast Du anregende Klangräume und spektakuläre Klangfarben geschaffen.

CMC: Was ich während meines Studiums in Deutschland gelernt habe, war Disziplin, beginnend mit dem kompositorischen Konzept: warum, wohin, wie viel, wie ... Das setzt Vorstellungskraft und viel Arbeit, Vorbereitung und Investition von Zeit voraus, gepaart mit Leidenschaft. Eines meiner Werke, das beim Festival Musik des 20. Jahrhunderts in Saarbrücken gut aufgenommen wurde, ist als erste Arbeit von Ricordi-München eingespielt worden. Es hat einen sehr rumänischen, quasi phonetischen Titel, *TROJZA*, und wurde von Wolf Frobenius, einem akribisch arbeitenden deutschen Musikwissenschaftler, unter die Lupe genommen. Er hat das Paradoxe des Stückes sofort erkannt. Entworfen am Ende meines Spezialisierungsstudiums und festgehalten mit penibler Genauigkeit in der Partitur, gelang mir hier eine rhythmische Dynamik und klangfarbliche Komplexität auf höchstem Niveau, so dass *TROJZA* eines meiner kompositorischen Standardwerke wurde. Was mir besonders gut gelungen ist, dass beim Anhören, auch beim nochmaligen Anhören, die gesamten akribischen Berechnungen und sorgfältig konstruierte Geometrie ein klares Gefühl einer Konstruktion erzeugen, deren Logik nicht linear verläuft, sondern unterschwellig eine emotionale Flut hervorruft, die auf mich „befreiend“ wirkt. Während ich mich darin vertiefte, jedes Detail zu überprüfen, habe ich die Angst vor Sterilität, vor postserieller Vereinheitlichung überwunden. Dabei stieß ich auf ein Paradox: Wie frei kann man komponieren, wenn man sehr streng auf Details achtet? Das war so um 1991/92. Zwei Jahre später, während ich an meinem Werk *GIACOMETTI* arbeitete, war ich immer noch mit dem konstruktivistischen Standard „befreundet“. Doch mäßigte ich ihn einigermaßen, um einerseits in eigener serieller Sprache zu komponieren und andererseits den Bereich des Gesangs frei zu handhaben.

IBŞ: Somit lag ich richtig, als ich Deine Affinität zu anderen künstlerischen Bereichen geahnt habe wie Alberto Giacomettis Surrealismus, der für dich eine Inspirationsquelle war, ja sogar Thema einer gesamten Oper.

CMC: Seine Kunst gefällt mir sehr, sie inspiriert mich und wurde bei mir sogar zur kreativen Obsession. Gerne stelle ich mir vor, dass er mich ausgewählt hat, da ich überall auf seine Arbeiten stoße, in den Museen für zeitgenössische Kunst von Paris bis Zürich, jenseits des Ozeans dann im Museum für moderne Kunst in New York. Der nächste Schritt war, eine Collage aus seinen Texten für ein Libretto zu erstellen, danach

vertiefte ich mich in den spannenden Prozess des Komponierens. Ich fing eine gewisse Frequenz auf, mit der Welt des Künstlers zu kommunizieren, und schwang mit. Hier einige Beispiele von „Inspiration“: In seinen Zeichnungen weisen die Striche eine gewisse nervöse Insistenz des Retuschierens auf, der Präzisierung eines einzigen Strichs durch eine Vielzahl von Strichen. Darin sah ich einen Impuls für heterophone klangliche Modellierungen. Und weiter: Das Libretto der Oper enthält mehrere Sequenzen, die ein Verhaltensmuster abbilden, Phasen der Kreativität wechseln sich ab mit dem Drang zur Zerstörung des eben fertiggestellten Werks und der Suche nach der Muse. Daraus entnahm ich Elemente, die Oper in Bilder zu fassen, mehr noch, ich habe zeitliche Koordinaten des Ganzen angelegt. Und noch etwas: Ich erinnere mich, wie die Mezzosopranistin Steliana Calos, die bei der Premiere in Bonn die Grande Femme interpretierte, total fasziniert war von der Rolle, von der Art, wie diese zu ihr passte. Sie fand die Oper einfach „inspiriert“. Und ein letztes Beispiel: Die Anziehungskraft zwischen dem Künstler (Bassbariton) und der Grand Femme symbolisiert die Begegnung der irdischen Ebene mit der astralen, die sich irgendwo in der Mitte treffen. Die Berührung dieser Schwingungen machte ich deutlich anhand einer Reihe von Intervallen, einer Serie, die in der Mitte des Tons auf die umgekehrte Serie trifft. Das klangliche Moment ist gut konturiert und beim Hören leicht zu erkennen.

IBŞ: Wie kommt es, dass so viele Jahre nach der Uraufführung in Bonn und der Wiederaufnahme in Zürich im Jahr 2001 die Oper nie in Rumänien aufgeführt wurde?

CMC: Leider gelang es mir nicht, die Oper in Rumänien aufzuführen, obwohl ich diesbezüglich einiges unternommen habe, vermutlich aber nicht genug. *GIACOMETTI* hätte auf der Bühne der Nationaloper Bukarest aufgeführt werden können, in Iași oder Cluj. Ihre Inszenierung erfordert ganz bestimmte Voraussetzungen. Es ist eine umfangreiche Kammeroper und ist für acht Sänger, einen Schauspieler und ein Solistenorchester, eine Sinfonietta, komponiert. Die Uraufführung fand 1996 in Deutschland statt, in der Oper von Bonn, der Stadt, die vor der Wende Hauptstadt Westdeutschlands gewesen war, unter Mitarbeit des Dramaturgen Klaus-Peter Kehr und des Regisseurs Bryan Michaels, zwei damals schon bekannte Namen. In jeder Hinsicht war es eine wichtige Aufführung. Ich hatte das Glück, für diese Rollen über gut ausgebildete Interpreten zu verfügen, über ein großartiges Instrumentalensemble, Musiker aus dem Beethoven-Orchester in Bonn – ich hatte die Freude, es zu dirigieren – und über eine eben neu eröffnete Räumlichkeit, die Bundeskunsthalle, die eine modern-stilisierte, denkwürdige Aufführung möglich machte. In den letzten Jahren jedoch verfügen wir auch in Rumänien über großartige Interpreten im Bereich der zeitgenössischen Musik. Einigen unter ihnen gelang eine internationale Karriere und sie haben Erfahrung in solchen Rollen sammeln können. Außerdem verfügen wir auch über Regisseure, die das, was ich mir vorstelle, hervorragend in Szene setzen können.

IBŞ: Leitende Persönlichkeiten mit Interesse für solche Aufführungen gibt es wenige bei uns, Direktoren von Musikinstitutionen mit einer soliden Ausbildung und Lust auf Gegenwartskunst sind in Rumänien rar.

CMC: Du hast den Finger in die Wunde gelegt. Doch die Hoffnung stirbt zuletzt.

IBŞ: Entschuldige, dass ich dich unterbrochen habe. Ich hätte gerne gewusst, was Du Dir vorgestellt hast.

CMC: In der Oper gibt es Momente mit Instrumentalmusik, andere mit Gesang, einem Solistenquartett oder Arien, das Libretto ist wie eine Oper aufgebaut, jedoch eine atypische, voller Überraschungen. Alles geschieht an einem einzigen Tag in einem Raum, der mal konkret, mal virtuell ist: ein Atelier, wo Skulpturen zu Personen (verkörperten Ideen) werden. Es ist eine Welt der Imagination, die aufflammt, verschwindet und wiederkommt, wie auch die schöpferischen Phasen. Giacometti war ein hin- und hergerissener Künstler, geplagt von Obsessionen: die reale Frau versus imaginierte Frau (Muse), der er nachläuft, die er in extremen Dimensionen modelliert hat, entweder in Miniatur oder riesengroß. Die Oper verfügt über ausgeprägte Symbole: Die Frau als passives Element ist statisch, in Erwartung, der Mann bewegt sich auf die Frau zu, er ist das aktive Element, der Schöpfer/Zerstörer. Den Text habe ich dramaturgisch so gestaltet, dass es darin einen aktiven Strang gibt, das Atelier, und einen anderen, weniger schlüssigen, flüchtigen Strang, der gebunden ist an die Welt der Vorstellung. Der Künstler (Giacometti) schwankt zwischen diesen beiden Welten in ständiger Erregtheit, dem schöpferischen Prozess. Für diesen einen, schier ewigen Tag habe ich mir einen dritten Strang ausgedacht, der eingebettet ist zwischen den beiden anderen als Augenblicke der Stille, der Reflexion. Sie beruhen auf Auszügen aus dem Tagebuch des Künstlers. Die Texte liest ein Schauspieler.

IBŞ: Deine Giacometti-Obsession hörte mit der Fertigstellung der Oper auf, oder?

CMC: Nein, überhaupt nicht. Ich habe das Projekt Giacometti erweitert, indem ich neue Klänge in surreale Räume mit Öffnung ins Traumhafte verortete. *Palast um vier Uhr morgens* zum Beispiel ist ein Bild, das ich 2001 komponiert habe für eine erweiterte Version der Oper (in Zürich). Inspiriert dazu hat mich eine Plastik von Giacometti, *Le palais à quatre heures du matin*, ein surreales Traumbild, das so gestaltet ist, dass ich mir vom ersten Augenblick an ein exklusives Thema vorstellte, voller Magie. All dies habe ich im Band mit dem Titel *Von Orpheus zu Giacometti* detailliert erläutert. Es ist im Musikverlag Bukarest erschienen.

IBŞ: Somit ist Giacometti ein Künstler, dessen schöpferisches Feuer ihn auf der Suche nach dem perfekten Werk, nach der Wahrheit am Ende verzehrt hat.

CMC: Diese Obsession erfasst Giacometti immer in einem kritischen Moment seiner Existenz, des Zweifels, dann zerstört er das unfertige Werk und beginnt von vorne.

Er ist der Prototyp des ewig unzufriedenen Schöpfers, ein unermüdlicher Sisypheos des 20. Jahrhunderts.

IBŞ: Du bist eine komplexe Persönlichkeit: Komponistin, Musikwissenschaftlerin und Dirigentin. Welche Auswirkungen hat das Dirigieren auf dein Denken, auf Deine kompositorische Tätigkeit und auf Deine Karriere?

CMC: Ich wollte immer schon dirigieren. Meinen ersten Chor leitete ich im letzten Kindergartenjahr! Von hier bis zum Dirigieren eines Orchesters, eines Gesang- oder Instrumentalensembles, eines Ensembles mit elektronischen Instrumenten war kein leichter Weg. Er war geprägt von Lernen, Emanzipierung und Beharrlichkeit. Trotzdem kann ich nicht behaupten, dass ich eine tatsächliche Karriere als Dirigentin hinter mir habe, es war eher eine Zeit, in der ich die verschiedensten Erfahrungen sammeln konnte. Ich habe in Freiburg ein weibliches Vokal-Sextett, *Coloratura*, gegründet und dirigiert, aber auch das Akademische Orchester in Freiburg, ein Dutzend Aufführungen von avantgardistischem Musiktheater (am Kammertheater in Stuttgart) oder die Oper für Stimmen und elektronische Instrumente (an der Mailänder Scala), philharmonische Konzerte, Ensembles für zeitgenössische Musik in der Schweiz, Deutschland, Österreich und natürlich auch in Rumänien. Diese Tätigkeit als Dirigentin bezog auch unweigerlich die Komponistin mit ein, Dutzende von Partituren neuer, zeitgenössischer Musik (selektiv!) wirkten sich natürlich auf die parallel entstandenen Kompositionen aus.

IBŞ: Was bedeutet Enescu für dich?

CMC: Für mich ist Enescu der Komponist meiner Herkunft, einzigartiger Ausdruck der autochthonen Ader, Vorbild für das Komponieren im Geiste der rumänischen Folklore, essenziell, wesentlich, das Genie, das auf gehobene Art eigenständige Klangfarben schuf, ausdrucksstarke Melodien, komplexe, dichte Orchestrierungen und gleichzeitig raffiniert. Der absolute Meister.

IBŞ: Hast Du Lieblingsinterpreten oder Lieblingsinstrumente, für die Du gerne komponierst?

CMC: Das Instrument, für das ich am meisten komponierte, ist die Flöte. Sie steht an erster Stelle. Ich habe mit vielen virtuosen Interpreten auf diesem Instrument zusammengearbeitet, zum Glück gibt es Aufnahmen davon auf CDs, man kann sie aber auch im Internet nachhören: Pierre-Yves Artaud (*OMENS.Akyn*), Ana Chifu (*SOMA-Tanz*), Ana Chifu & Zacharias Tarpagkos (*DOINIRI*), Ştefan Diaconu (... *denn der Tag war noch ganz*), Matei Ioachimescu (*ORIGAMI with Black Birds*), Carla-Maria Stoleru (... *qui rêve*); aus neuerer Zeit Mario Caroli (... *une main immense*) und nicht zuletzt der charismatische Ion Bogdan Ştefănescu (*Zburător, As Summer Rains*). An zweiter Stelle steht das Violoncello. Einzigartig darauf ist Dan Cavassi (*REm; -embER, die Stille, ich; Palast um vier Uhr morgens. Giacometti-Szene; Hesperide*),

danach folgt die Klarinette mit den Standardversionen von Emil Vişenescu (*OMENS. cappricio; OMENS. Ierburi, pași*) und seines Schülers Mihai Bădiță (*ORIGAMI*). In der Nähe befindet sich eben auch das Klavier als Begleit-, aber auch als Soloinstrument. Außergewöhnlich schienen mir die Interpretationen von Andrei Tănăsescu (*Lichtung*), Sorin Petrescu (*conSolar*) oder Mihai Murariu (*HESPERIA*).

IBŞ: Du warst und bist auch heute noch an der Organisierung von Festivals beteiligt wie Rossini in Wildbad in Deutschland, der Internationalen Musikwoche in Bukarest, in den letzten Jahren an der Spielzeit des Nationalmuseums George Enescu, Du arbeitest im Musikverlag oder mit Deinem schon berühmt gewordenen Ensemble *devotioModerna*. Wie verträgt sich der künstlerische mit dem organisatorischen Geist?

CMC: Bei mir geht das. Wie Du weißt, bin ich auch Dirigentin und es macht mir Spaß, Proben, Konzerte, sogar Festivals zu organisieren. Es gibt Perioden, wo ich sehr eingebunden bin in diese organisatorischen Probleme, dann denke ich mit Nostalgie an die Zeit zurück, wo ich nur komponiert habe.

IBŞ: Das Ensemble *devotioModerna* jedoch ist seit vielen Jahren schon eine feste Größe in unserem Musikleben und seine Auftritte werden auch heute noch mit Freude und Spannung erwartet.

CMC: Das erste Konzert des Ensembles *devotioModerna* fand im Dezember 2004 statt, zeitgleich mit der ersten Ausgabe des Festivals Meridian, Bukarest (ISCM Romanian Section). Seither hatte ich einige Dutzend Aufführungen mit stets anderen Programmen, die ich mir immer interessant wünschte. Was man mit dem Ensemble in Verbindung bringt, ist zeitgenössische Musik, visuelle Kunst (Fotografie) oder moderne Lyrik. Am Anfang waren zunächst ich da und der Cellist Dan Cavassi sowie exzellente Interpreten-Kollegen. Im Laufe der Zeit hat sich das Ensemble verändert. Wichtig aber ist, dass die Mitglieder, obwohl sie von unterschiedlichem Alter sind, sich gemeinsam mit viel Freude und Leidenschaft in die Erarbeitung jedes einzelnen Stücks und seiner Aufführung einbringen.

IBŞ: Du gehst immer sehr behutsam mit der Wirkung der Wörter, mit ihrer Resonanz um. Liegt das an Deiner Familie?

CMC: Ich wuchs mehr unter Literaten und Büchern auf als unter Musikern. In meinem Elternhaus wurden zu verschiedensten Anlässen oder auch spontan Gedichte aufgesagt, und nicht nur jene meines Vaters, des Dichters Radu Cărneai, oder die meiner Schwester Magda Cărneai. Diese habe ich sehr aufmerksam gelesen, sie haben mich zu Lied-Kompositionen inspiriert. Das Interesse für Vokalstücke stieg mit meiner Beschäftigung mit der Oper *GIACOMETTI*, es kam auch in Kompositionen für Flöte (*SOMA; ... une main immense; ... qui rêve*) zum Ausdruck durch die Überschneidung von Wörtern/Silben/Phonemen auf instrumentaler Ebene.

IBŞ: Ist es schwierig, eine Familie von Musikern zu haben? Ich hoffe, sie sind Deine Fans!

CMC: Es ist schön zu sehen, wie sich die Jungs musikalisch entwickeln, es ist aber auch schwierig, da ihr Studium sich oft mit meinem Bedürfnis nach Ruhe für meine Arbeit als Komponistin durchkreuzt. Ich warte geduldig auf den Tag, an dem Aron, der Violinist der Familie, ein Stück von mir spielen wird. Zurzeit befindet er sich in einer Phase, in der er der neuen Musik allmählich näherkommt. Auch sehe ich mit großem Interesse der Zusammenarbeit mit meinem älteren Sohn Timon entgegen, ein Projekt mit zeitgenössischer Musik (meine) und elektronischer Musik (seine) zu realisieren. Was meinen Mann, Dan Cavassi, betrifft: Auf dem Violoncello ist er der ideale Interpret für all meine Stücke wie Kompositionen für Violoncello und Orchester, für Kammermusik-Stücke oder als Begleiter auf dem Klavier sowie auch für die Szenen der Kammeroper *GIACOMETTI* für Violoncello solo.

IBŞ: Kannst Du bei Auftragsarbeiten unter Termindruck komponieren?

CMC: Ja, oft fehlt mir eine gewisse Dosis an Stress, und ich suche sie bei parallelen Herausforderungen. Bei mir hat es schon öfter sehr gut funktioniert, wenn ich unter dem Druck terminlicher Abgabe gearbeitet habe. Wenn es etwas Wichtiges ist, mobilisiere ich all meine Kräfte, ziehe die Arbeit an der Komposition allen anderen Aufgaben vor und lege mir einen Rhythmus zu, der mir erlaubt, das Stück termingerecht abzuliefern. So habe ich in einigen Monaten die Oper *GIACOMETTI* komponiert. Im Oktober 1994 wurde ich gefragt, ob ich sie bis Juli 1995 abgeben kann. Von dem gesamten Libretto hatte ich nur einige Szenen komponiert und diese ohne finale Orchestrierung. Ja, was folgte, war ein wahrer Marathon, den ich glücklicherweise rechtzeitig beendet habe.

IBŞ: Welche Premieren oder Veröffentlichungen planst Du in naher Zukunft?

CMC: Seit mehr als einem Jahr arbeite ich an der Aktualisierung einer Partitur aus meiner Jugendzeit (... *o, tempora*), einer Kantate nach Versen meines Vaters. Es ist eine umfangreiche Arbeit für Solisten, Chor und Orchester, die in den 80er Jahren den Preis des Komponisten- und Musikwissenschaftlerverbandes von Rumänien bekam. Die vom Fernseh- und Rundfunkorchester geplante Aufführung von *Munte și Secol* [*Berg und Jahrhundert*] wurde unerwartet vom Direktor der Institution, dem Dirigenten Iosif Conta, abgesetzt, da überraschend eine Parteitagung einberufen wurde. Die Wiederbegegnung mit dem Werk nach vier Jahrzehnten, seit ich daran zu arbeiten begann, mit einer komplexen Partitur, an die mich emotional auch der Tod meines Vaters bindet, hat mich fasziniert. Sie gibt mir die Möglichkeit, die unterschiedlichen Altersstufen des kreativen Prozesses zu verbinden und meinen bisherigen kompositorischen Werdegang zu durchleuchten. *Munte și Secol* wird in der nächsten Bukaresster Spielzeit aufgeführt. Auch an den finalen Versionen einiger Kammermusik-Parti-

turen arbeite ich, die vom Musikverlag Bukarest (*HESPERIA* für Klavier) und vom Furore-Verlag Kassel (*LUMINAR*) veröffentlicht werden. Für *LUMINAR* wird es in diesem Jahr eine Uraufführung geben. Mitte Juni nehme ich am Festival für neue Musik in Chişinău (Republik Moldau) mit dem Ensemble *devotioModerna* teil. Auf dem Programm steht auch ein Stück von mir neben anderen Kammerstücken zeitgenössischer rumänischer Komponisten. Im Oktober ist mit Unterstützung des Rumänischen Kulturinstituts in Berlin und München geplant, drei Lieder nach Gedichten von Paul Celan mit dem Titel *Niemand's rose* für Bassbariton und Klavier aufzuführen. Schließlich werde ich beim internationalen Musikfestival Meridian in Bukarest in einem Konzert mit *devotioModerna* die Uraufführung meines Stücks für Ensemble *Hexagonul de Vară. Asterism 2* dirigieren. Jetzt beginne ich daran zu arbeiten und siehe, ich muss es unter Termindruck fertigstellen!

IBŞ: Eine nahe Zukunft voller Herausforderungen und mit Sicherheit auch Genugtuung. Kann ich in einer nicht sehr entfernten Zukunft darauf hoffen, ein Flötenkonzert zu spielen, unter dem der Name Carmen Maria Cârnci steht?

CMC: Die Herausforderung, ein Flötenkonzert, das von Ion Bogdan Ştefănescu gespielt wird, zu komponieren ist für mich extrem attraktiv. Nach dem *Hexagonul de Vară* mache ich mich sofort an die Arbeit!

Der Weg zur Mitte

IBȘ: Maia Ciobanu, du bist ein bedeutender Name in der rumänischen Musiklandschaft, mit einem besonderen Weg, vor allem aufgrund deiner synkretistischen Auffassung des künstlerischen Aktes, in dem Wort, Bewegung und Visuelles brillant kombiniert werden. Dein Schaffen wurde mit einer Reihe von wichtigen Preisen ausgezeichnet. Hattest du die Chance, eine musikalische Ausbildung in der Familie zu genießen?

MC: Ich hatte das Glück, Eltern (beide Lehrer) zu haben, die mich voll und ganz unterstützten, obwohl keiner von ihnen Musiker war. Mein Vater (leider habe ich ihn im Alter von elf Jahren verloren) war Altphilologe mit einer soliden humanistischen Bildung, der elf Sprachen beherrschte und sich leidenschaftlich für Literatur und Philosophie interessierte, und meine Mutter war eine engagierte Biologin. Beide waren fest davon überzeugt, dass Bildung und Kultur viel wichtiger sind als materieller Reichtum. Ich hatte ein harmonisches und ausgeglichenes Zuhause, eine große und sehr interessante Bibliothek. Weil ich alle, auch unsere Gäste, mit den Liedern, die ich im Kindergarten lernte, terrorisierte, meldeten meine Eltern mich in der Klasse der berühmten Klavierlehrerin Ada Năsturel an, die am Musikgymnasium George Enescu unterrichtete, einer außergewöhnlichen Musikerin und einer interessanten, vielschichtigen Person, Schülerin von Florica Musicescu.

IBȘ: Wann und wie hast du dich für das Komponieren entschieden?

MC: Als Teenager schwankte ich zwischen Musik und Literatur. Zum Spielen hatte ich wenig Lust, lieber las ich und hörte Musik. Meine ersten „Kompositionsversuche“ unternahm ich im Alter von acht oder neun Jahren. Ich glaube, es war das Bedürfnis, mich mitzuteilen, mich auszudrücken. Ich war kein extrovertierter Mensch, vielleicht eher introvertiert, doch hatte ich ein starkes Bedürfnis nach Unabhängigkeit, nach Freiheit, das war für mich wesentlich. Ich erkannte, dass Töne, mehr als Worte, mir die Möglichkeit geben, frei zu sein und alles zu „sagen“, was ich denke, also fiel die Entscheidung nicht schwer.

IBȘ: Du hattest das Glück, einige brillante Mentoren gehabt zu haben, nicht wahr?

MC: Was mich betrifft, glaube ich nicht von Mentoren oder Vorbildern sprechen zu können, ich hatte nie das Bedürfnis nach Vorbildern. Gerne zitiere ich Julio Cortázar, der sagte, dass ein Künstler sein ganzes Leben lang sein eigener Meister ist. Ich hatte das Glück, sehr gute Lehrer zu haben, von denen ich viel lernen konnte. Vor allem am Konservatorium hatte ich die besten Lehrer, außergewöhnliche Namen der rumäni-

schen Musikwelt: Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Liviu Comes, Myriam Marbe, Emilia Comișel für Folklore und Aurora Ienei für Klavier.

IBS: Wie war Frau Marbe so?

MC: Weiblich, warmherzig, einfühlsam, humorvoll, sozial, sehr kultiviert, menschlich, sensibel, offen, anpassungsfähig, ein angenehmer Mensch und eine sehr gute Lehrerin. Sie nahm alle Mädchen in ihre Klasse auf (eine Geste der Solidarität ohne viel Aufhebens), wohl wissend, dass sie damit ihren männlichen Kollegen, die latent frauenfeindlich eingestellt waren, einen Dienst erwies.

IBS: Wer sind deine Lieblingskomponisten?

MC: Unter den Klassikern und Romantikern Bach natürlich, Gesualdo, Mozart, Beethoven, dann Schubert, Chopin, Brahms, Hugo Wolf. Was die Musik des 20. Jahrhunderts betrifft, so habe ich einige Lieblingswerke, zum Beispiel *The Unanswered Question* von Charles Ives oder *Le Sacre du printemps* von Strawinsky, *Vingt regards sur l'enfant-Jésus* von Messiaen und viele andere, auch von unseren Komponisten, mit einer Aufzählung hier würde ich vielen Unrecht tun, und das wäre schade.

IBS: Dann sag mir bitte, welchen Einfluss George Enescu auf dich hatte und wie sich seine Musik deiner Meinung nach auf unsere Kompositionsschule ausgewirkt hat?

MC: George Enescu ist ein besonderer Fall für unsere Musik, für die Musik im Allgemeinen. Man braucht einen besonderen Zustand, um ihn wirklich zu verstehen, man muss sich erst einmal von dieser Welt lösen und sich in seinen Traum, in sein Schweben und seine Ängste hineinversetzen. Es ist keine alltägliche Musik.

Unseren Musikern, unseren Künstlern ist jene Individualität gemeinsam, die nur durch Zusammenfügen zu einer einzigen Strömung wird. Ich weiß nicht, ob wir von einer rumänischen Kompositionsschule sprechen können, das würde eine Gruppenhaltung, eine gewisse ästhetische Solidarität voraussetzen, und nicht nur das. Wir haben Persönlichkeiten von großer Vielfalt, sie benötigen besondere Aufmerksamkeit, und diese Mosaikwelt ist besonders interessant, fruchtbar.

IBS: Apropos Schule, wie war die Erfahrung in Darmstadt? Ich nehme an, dort hat sich deine Vorliebe für elektronische Musik entwickelt.

MC: Mein Interesse für die elektronische Musik bestand schon während meiner Studienzeit, dank der Erfahrungen im Studio für elektronische Musik des Konservatoriums *Ciprian Porumbescu*, einem Studio unter der Leitung des Komponisten Dinu Petrescu, aber auch durch die vielen Hörproben in der Klangbibliothek des Konservatoriums, durch die Diskussionen mit Radu Stan, Kritiker, Musikwissenschaftler, eine erstklassige Persönlichkeit, ohne die das rumänische Musikleben viel ärmer gewesen wäre. Die Erfahrung in Darmstadt war auf allen Ebenen sehr interessant, musikalisch und menschlich, es war das erste „Outing“, ein echtes Abenteuer. Einen Pass zu bekommen

und von den Behörden akzeptiert zu werden, bedeutete einen Sieg, doch wusste man nie genau, was man tun, gegen wen man kämpfen musste. Sie haben mich einige Tage warten lassen, ich weiß nicht, aus welchem Grund, aber am Ende hatte ich Glück. Darmstadt war eine wichtige Erfahrung für alle rumänischen Komponisten, ich kam in Kontakt mit wichtigen Persönlichkeiten, die ich sonst nicht hätte treffen können, ich hörte verschiedene Musik, ich sah verschiedene Reaktionen, einige von ihnen überraschend, ich konnte auf die Partituren der Darmstädter Bibliothek zugreifen, die auf dem neuesten Stand war.

IBŞ: Wenn du so viele Komponenten in deine Kreation einbeziehst, wie z. B. Bewegung, Wort und visuelle Kunst, bist du dann auf die Hilfe eines Regisseurs angewiesen oder hältst du die gesamte Produktion in eigenen Händen?

MC: Ich ziehe es vor, das zu tun, was ein Regisseur „Autorenarbeit“ nennen würde, dann, wenn es möglich ist. Aber ich hatte das Glück, einen großartigen Mitarbeiter zu haben, meinen Mann Tudor Florin Cazan – den idealen Tontechniker für mich. Er half mir nicht nur, indem er alle technischen Probleme löste und den Tonschnitt überwachte, sondern auch, indem er (nicht nur einmal) das notwendige Video erstellte. Im Grunde war er Regieassistent, ja sogar Mitautor der visuellen Regie in den Multimediastücken. Ich bin ihm zu großem Dank verpflichtet.

IBŞ: Ich denke, dass diese komplexe Vision auch auf deine langjährige Tätigkeit als Professorin an der Nationalen Universität für Theater- und Filmkunst in Bukarest (UNATC) zurückzuführen ist, wo du diese Multimedialität gelehrt hast, nicht wahr?

MC: An der UNATC habe ich einen speziellen Kurs unterrichtet, der sich mit der Beziehung zwischen Bewegung und Musik im Tanz beschäftigt. Letztes Jahr habe ich ein Buch zu diesem Thema veröffentlicht – *Die Beziehung zwischen Klang und Bewegung in der choreografischen Darbietung* –, das ich aber noch nicht öffentlich präsentiert habe. Die Erfahrung an der Universität hat mir sehr gut getan, zumal eine Kommunikation mit zukünftigen Choreografen und Regisseuren stattfand. Dies führte auch zu Tanzperformances, bei denen zum Beispiel Liliana Iorgulescu erfolgreiche Choreografen zu meiner Musik kreierte, die beim Festival der Internationalen Wochen für Neue Musik (SIMN) und bei Meridian präsentiert wurden. Ich habe auch mit Raluca Ianegic zusammengearbeitet, für die ich die Musik für zwei Tanzshows, *Ich nicht* und *Der zerbrochene Traum oder der Weg zur Mitte*, mit der Regisseurin Cătălina Buzoianu am Bulandra-Theater komponiert habe, sowie die Musik für das Monumentaldrama *Merlin* von Tankred Dorst. Aber auch mit jungen Choreographen – Andreea Căpitănescu (*Alternative*), Valentina de Piante (*Regenscherben*), Nicola Loredana (*Kalon*) und anderen.

IBŞ: Bis wann hast du unterrichtet?

MC: Bis 2021. Aber die Multimedialität ist nur ein Teil meines Schaffens, ebenso wichtig sind die „reinen Musikstücke“. Ich habe drei Quartette, viel Kammermusik, Konzerte für Violine, Klarinette und Posaune, eine Kantate und zwei Sinfonien geschrieben. Die zweite – ein älterer Auftrag des rumänischen Rundfunks – wurde gerade im Rahmen des *Enescu-Festivals* mit der George-Enescu-Philharmonie unter der Leitung des französischen Dirigenten Alexander Bloch aufgeführt. Es war ein ganz besonderer Moment, eine perfekte Zusammenarbeit, und das Publikum reagierte begeistert.

IBŞ: Welche Alternative bot dir das von dir 1992 gegründete Alternative-Ensemble?

MC: Das Alternative-Ensemble war ein besonderes Projekt, das ich ins Leben gerufen habe als eine Idee, wie ein Konzert aussehen sollte oder könnte, das aus romantischer, barocker, moderner, klassischer Musik besteht und zu einem „einzigen Ganzen“, einem homogenen Werk im Geiste, wird. Leider dauerte das Projekt nur ein paar Jahre, weil ich nicht die Energie und die Zeit hatte, es als Managerin weiterzuführen. Das hätte bedeutet, keine Zeit mehr zum Komponieren zu haben, ein Opfer, das ich nicht bereit war zu bringen.

IBŞ: In der Tat ist Zeit sehr kostbar, vor allem für einen Künstler, aber du bist auch eine leidenschaftliche Musikforscherin. Du hast die Zeitschrift *Contemporary Music* gegründet, bist an Analysen beteiligt und schreibst Artikel für Fachzeitschriften, hältst Vorträge in Rumänien und im Ausland. Wie schaffst du es, so viele Dinge zu tun?

MC: Ich mache sie nicht alle auf einmal, sondern abwechselnd, wie Enescu empfohlen hat. Ich mag es, die Art der Tätigkeit zu variieren, ich finde es so interessanter. Ich bin gerne Lehrerin, schreibe Artikel und spreche auf Konferenzen oder diskutiere am Runden Tisch. Ich habe die Zeitschrift *Contemporary Music* gegründet und unterstützt, als ich Präsidentin der rumänischen Sektion der IGMN war. Die Zeitschrift war sehr kurzlebig, es erschienen nur eine oder zwei Ausgaben. Ich bedaure das, denn es war damals die einzige englischsprachige Zeitung, die Informationen über das zeitgenössische rumänische Musikschaffen enthielt und für die Kommunikation über die Grenzen des Landes hinaus wichtig war. Jetzt stellt das Internet natürlich alle nötigen Werkzeuge zur Verfügung und wir sind nicht mehr so sehr von der gedruckten Presse abhängig, von einem Budget, das schwankt oder einfach verschwinden kann.

IBŞ: Ist der Termindruck für dich ein Problem im kreativen Prozess?

MC: Unter bestimmten Umständen kann es ein gesunder „Anstoß“ sein, aber ich ziehe es vor, in meinem eigenen Tempo zu arbeiten, um Zeit zu haben, mein Projekt zu klären. Es braucht auch seine Zeit zum „Reifen“.

IBŞ: Überarbeitest du jemals eine Komposition, nachdem sie uraufgeführt wurde?

MC: Nein, ich ziehe es vor, ein anderes Stück zu machen. Ich arbeite langsam, solange ich nicht zufrieden bin, gehe ich mit keinem Werk an die Öffentlichkeit. Deshalb habe

ich auch keine Hunderte von Kompositionen. Es kann natürlich kleine technische Änderungen geben, aber keine wesentlichen.

IBŞ: Hast du Lieblingsinstrumentalisten oder -instrumente?

MC: Meine Lieblingsinstrumentalisten sind diejenigen, die die Musik mögen, die ich schreibe, die aber auch jederzeit einen Klassiker, einen Romantiker, Mozart oder Bach spielen können. Natürlich gibt es Leute, mit denen man sich gut versteht, mit denen man problemlos zusammenarbeitet, du bist dafür ein ideales Beispiel, das ist die Wahrheit, keine Schmeichelei. Nicht nur einmal sind Instrumentalisten, mit denen ich zusammengearbeitet habe, gute Freunde geworden. Zum Beispiel Cornelia Bronzetti oder Juhani Palola, aber auch Cristian Miclea, Sorin Dogariu und andere ... Ich habe viel für Klarinette geschrieben, für Violine, ich liebe Streichquartette, ich schreibe gerne für Orchester, ich mag aber auch Gitarre, Orgel, Schlagzeug.

IBŞ: Was hast du für die Orgel komponiert? Sie ist in Rumänien kein besonders beliebtes Konzertinstrument.

MC: Es gibt von mir einige Stücke für Orgel und andere Instrumente (Cello, Schlagzeug) im *Brunnen-Zyklus*. Tatsächlich wollte ich mehr für dieses Instrument schreiben, aber es ergab sich dafür keine Gelegenheit.

IBŞ: Für welche Arbeit hast du den rumänischen Akademiepreis erhalten?

MC: Für das *Konzert* für Schlagzeug und elektroakustisches Medium.

IBŞ: Das ist in der Tat bemerkenswert. In welchem Jahr fand die Uraufführung statt?

MC: 1998 mit dem Solisten Adrian Ştefănescu, einem erstklassiger Schlagzeuger. Er ging in die USA, wo er erfolgreich war und Karriere machte. Das Konzert wurde mehrmals in Rumänien aufgeführt mit Alexandru Matei, Grigore Pop, Doru Roman und zuletzt mit Irina Rădulescu, mit der ich eine hervorragende Aufnahme auf meinem Youtube-Kanal habe. Aber auch in der Schweiz, in St. Gallen, wo ich ein Autorenkonzert hatte, wurde das Stück dank Ernst Brunners mit großem Erfolg aufgeführt.

IBŞ: Wie siehst du die jüngere Generation? Ich denke, dass der Bereich der elektronischen Musik aufgrund der spektakulären technischen Entwicklungen jetzt etwas Natürliches ist. Gibt es noch Barrieren? Können wir diesen Fortschritt noch so bewältigen, dass die Kunst ihre Qualitäten behält, ohne zu einer rein technischen Demonstration zu werden?

MC: Die jüngere Generation von Komponisten ist vielfältig, aber sehr interessant. Das Problem dieser Generation könnte durch die Fallstricke definiert werden, mit denen sie in einer Welt konfrontiert werden, die wie ein Windrad die Richtung wechselt, was den Druck auf einen jungen Künstler erhöht. Natürlich sind alle Generationen mit diesem Druck konfrontiert, aber für junge Menschen ist es noch viel schwieriger, wenn

sie keinen klaren Kompass haben. Die elektronische Musik ist nur ein Instrument, ein neueres Instrument, sehr flexibel und spektakulär. Der technische Fortschritt ist ein Werkzeug, wir sprechen über den technischen Fortschritt in der Entwicklung eines jeden Instruments, da gibt es nichts, wovor man sich fürchten muss. Wenn wir es mit rein technischen Demonstrationen zu tun haben, ist es etwas anderes, das ist keine Kunst, aber das kann mit Geige und Flöte oder jedem anderen Instrument erfolgen.

IBS: Du hast völlig recht. Könntest du am Ende unseres Gesprächs mit einer multi-medialen Geste dein Selbstporträt zeichnen?

MC: Mein Selbstporträt ergibt sich aus meinen Werken, auch aus den Texten, die ich geschrieben habe, insbesondere aus den *Elitären Manifesten*.

IBS: Wir machen es wie beim Abspann eines Hollywoodfilms und verlängern die Handlung mit einigen Einschüben. Was sind die *Elitären Manifeste*?

MC: *Elitäre Manifeste* sind der Ausdruck einer Haltung. Sie entstanden als Reaktion auf die aggressive Anti-Elite-Kampagne, die von den rumänischen Medien im Namen eines noch vorhandenen Neo-Proletkultismus geführt wurde. Sie erschienen auch als Reaktion auf die „Bescheidenheit“, die viele Künstler an den Tag legen, ohne es zu müssen, nur weil es gut aussieht, um ihre Kollegen nicht zu verärgern. Dalí schrieb das *Tagebuch eines Genies*, ein Fehdehandschuh, den er der Heuchelei hinwarf. Es ist doch normal, dass ein Künstler an das glaubt, was er tut, an seinen Wert. Aber es ist wichtig, Begriffe zu definieren. Die meisten Menschen verstehen unter *Elite* Menschen, die an den Schalthebeln sitzen. Doch es geht nicht darum. Meine *Manifeste* haben die Aufgabe, bestimmte Begriffe, die falsch verwendet werden, zu klären. Ich erlaube mir, mich selbst zu zitieren: „Die Elite existiert, manifestiert sich, handelt unabhängig von öffentlicher Anerkennung oder Zustimmung. Sie braucht nicht gewählt zu werden; weder Bach noch Einstein haben es nötig, gewählt zu werden. Die Elite ist ein Geisteszustand ... Nicht alles, was sich zu bewegen scheint, ist das Ergebnis vom Handeln der Elite; andere Hände sind an den Schaltknöpfen.“

IBS: Ich wage es, Dein Wesen mit dem Titel des Balletts, das du 1993 geschaffen hast, zu umschreiben: *Der zerbrochene Traum oder der Weg zur Mitte*.

MC: Ich danke dir für deine Geduld und ... deine Resilienz.

02
Ion Bogdan Ștefănescu im Gespräch mit Violeta Dinescu

Über *Tabu* ohne Tabus

Violeta Dinescu ist eine Komponistin mit einer exzellenten Karriere in Deutschland, ihrem Adoptivland, wo sie nie aufhört, die Rumänen zu rühmen („sie machen wunderbare Sachen“). Dort weiß man, wer Violeta Dinescu ist, für viele ist der Name ein Begriff, und – was am wichtigsten ist – sie hören ihre Musik.

IBȘ: Violeta, wir sind in Deutschland im begnadeten Jahr 2009, wo wir gemeinsam ein Projekt durchführen zum 10-jährigen Jubiläum unserer ununterbrochenen Zusammenarbeit: einerseits die Aufnahme deiner Stücke, die wir, die Mitglieder des Ensembles Trio Contraste, während dieser langen Zeit gespielt haben, andererseits die Gesamtaufnahme deiner Arbeiten für Flöte, die du in stetem Anstieg, von Flötensolo bis hin zu einem Ensemble von acht Flöten, komponiert hast. Die Aufnahmen finden beim WDR im November dieses Jahres statt. Du hast hier eine steile Karriere gemacht, du bist die bekannteste rumänische Komponistin in Deutschland und in der weiten Welt, doch bis wir über die Höhepunkte zu sprechen kommen, erzähle: Wie waren deine Studienjahre in Rumänien?

VD: Wunderbar. Ohne diese Jahre hätte ich mein Leben danach nicht meistern können. Ich bewahre an sie eine lebendige Erinnerung.

IBȘ: Gibt es Professoren oder künstlerische Begegnungen, die dich in deiner Entwicklung geprägt haben?

VD: Ich glaube, meine gesamte Generation war von der Tatsache geprägt, dass alle Musikfächer von aktiven und berühmten Komponisten unterrichtet wurden. Das Handwerk der Harmonie vermittelte mir direkt Alexandru Pașcanu, der vor unseren Augen etwas kreierte, wir nahmen stets an einem Gestaltungsprozess teil. Mein direkter Kontakt zu Myriam Marbe war ebenfalls entscheidend, ihr verdanke ich, dass ich Komponistin wurde. Zudem ist es nicht belanglos, mit Liviu Comes Polyphonie studiert zu haben, mit Ștefan Niculescu Formanalyse, mit Aurel Stroe oder mit Nicolae Beloiu Orchestrierung.

IBȘ: Hast du dir schon in der Kindheit gewünscht, Komponistin zu werden?

VD: Schon sehr früh kam ich mit Musik in Kontakt, da wir zu Hause ein Klavier hatten. Auch eine flauschige Katze hatten wir, die es mochte, über die Tasten des Klaviers zu spazieren und so Töne zu erzeugen. Meine Mutter, die sehr krank war, fühlte sich beim Hören dieser Klänge plötzlich wohler. Ich war fest überzeugt: Sollte es mir gelingen, Klavier zu spielen, dann wird meine Mutter gesund. Mit dem Klavierlernen

begann ich im Alter von viereinhalb Jahren. Meine Lehrerin aber ließ mich nicht mit der Unbeschwertheit eines Kindes einfach so „drauflos klimpern“, ich musste strenge Regeln befolgen. Aber ich liebte es zu improvisieren. Da meine Mutter sehr oft krank war, wohnte ich fast die ganze Zeit bei meinen Großeltern in Buzău, wohin auch das Klavier transportiert wurde. Dort nahm ich oft an Dorffesten teil und hörte viel Volksmusik. Diese Jahre haben sich tief in mein Bewusstsein eingegraben. Als mein Vater mich später ans Lazăr-Gymnasium versetzte, spielte ich weiter Klavier, nahm an allen Schulfesten teil als Klavierbegleiterin, ja sogar als Interpretin von Stücken, die ich selbst erfunden habe. Später stellte ich mich, gegen den Willen meines Vaters, der Aufnahmeprüfung am Konservatorium. Ich wollte Musikwissenschaft studieren, um hinter das Geheimnis musikalischer Kommunikation zu kommen. Liviu Comes jedoch hat mich überzeugt, Komposition zu wählen. Er meinte, dass sich dieses Geheimnis nur dann offenbart, wenn man die Mechanismen dieser Sprache kennt und selbst komponiert. So entdeckte ich allmählich das Komponieren, das schließlich lebenswichtig für mich werden sollte. Ich konnte nichts anderes mehr tun.

IBŞ: Wann und warum hast du Rumänien verlassen?

VD: Ich hatte nie die Absicht, Rumänien für immer zu verlassen, ich fuhr nur für einige Tage nach Mannheim, um einen Kompositionspreis entgegenzunehmen. Beim Festessen saß ich zufällig neben Britt Gun von Knorr, der Witwe des Komponisten Ernst Lothar von Knorr. Sie lud mich ein, die drei Wochen, für die mein Visum noch gültig war, bei ihr zu wohnen.

IBŞ: Wann war das?

VD: 1982. Es war die Zeit, in der ich an einem neuen Stück schrieb. Britt Gun war beeindruckt, dass ich bei ihr zu Hause die ganze Zeit nur arbeitete. Sie hatte dann die Initiative, mich in München mit Marianne Klinger, der Vorsitzenden der Karl-Klinger-Stiftung, bekanntzumachen. Ich stellte ihr einige Arbeiten vor und erhielt danach ein dreimonatiges Stipendium. Ich entschied mich, an der Uni Heidelberg Musikwissenschaft (meine alte Leidenschaft) zu studieren. Dort traf ich Professor Ludwig Finscher, den Leiter des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Heidelberg. Nachdem er sich meine Arbeiten angeschaut hat, gab er mir eine Empfehlung, so dass ich zur Promotion zugelassen wurde. Das Studium in Bukarest wurde mir in seiner Gesamtheit anerkannt. Es freute mich zu erfahren, dass das Bukarester Konservatorium ein so gutes Renommee hatte. Man wusste, dass im Studium der Komposition auch Theorie und Musikwissenschaft enthalten war. Praktisch hat Finschers Empfehlung die rumänischen Diplome ersetzt, die nötig gewesen wären, um mich zu immatrikulieren und zur Aufnahmeprüfung zugelassen zu werden. Somit verwandelte sich mein dreimonatiges Stipendium in ein zweijähriges. Ich musste nun mein Visum verlängern, doch Rumänien hat dies abgelehnt. Das stimmte mich traurig und

zugleich besorgt, so dass ich mich entschied, nicht mehr zurück nach Rumänien zu gehen. Das Glück verließ mich nicht, ich bekam einen Auftrag – *Auf der Suche nach Mozart* – vonseiten des Mannheimer Ensembles Musica Viva. Anschließend begannen die Aufträge zu sprudeln. Das größte Problem war jedoch, dass ich parallel dazu auch an meiner Doktorarbeit schreiben musste. Als ich einen neuen Auftrag für eine Oper erhielt, geriet ich in Panik. Ich wandte mich von neuem an Ludwig Finscher, und er riet mir, den Auftrag anzunehmen. Die Theater warten nicht, meinte er, aber die Doktorarbeit kann ich auch in zehn Jahren fertigstellen.

IBŞ: Wie war es möglich, dass du ohne die nötigen Sprachkenntnisse so schnell Fuß fassen konntest in diesem System?

VD: Leicht war es nicht. Zum Erlernen der Sprache gibt es Intensivkurse. Ich war verpflichtet, eine Prüfung abzulegen, um mich einer gewissen Gruppe zuteilen zu können. Drei Wochen lang sah ich nur fern und las Bücher über Musik. Bei der Prüfung sollte ich über Wagner sprechen. Der Professor war ein Anti-Wagnerianer. Mit den wenigen Worten, die mir auf Deutsch geläufig waren, und mit Hilfe der „Gebärdensprache“ erklärte ich ihm leidenschaftlich, warum Wagners Musik bewundernswert ist. Er kam zur Schlussfolgerung, dass ich keine weiteren Sprachkurse nötig habe. Wenn ich in drei Wochen so weit gekommen bin, werde ich auch in Zukunft allein fertig. Ich war verzweifelt, doch hatte ich eine rettende Idee: Ich besuchte viele Vorlesungen, auch wenn sie nichts mit meinem Fach zu tun hatten, nur um die deutsche Sprache zu hören und mir den akademischen Wortschatz anzueignen. Ich nahm sie durch alle Poren auf.

IBŞ: Schon gleich zu Beginn wurdest du in einen Strudel von Kreativität hineingerissen und musstest Auftragsarbeiten schreiben. Wie hast du dich damit abgefunden?

VD: Es stimmt, im ersten Jahr bekam ich viele Aufträge. Entscheidend für mich waren aber die Wiblinger Festspiele (Ulm). In nur drei Wochen sollte ich ein Orchesterstück schreiben anstelle des erkrankten Komponisten Wilhelm Killmayer. Die Finanzierung der Festspiele hing ab von der Aufführung einer absoluten Premiere. Das Thema der Arbeit war der Raum. Ich arbeitete Tag und Nacht und das Stück *Akrostichon* wurde rechtzeitig fertig mit Notierung aller Stimmen. Zum Glück bekam ich exzellente Rezensionen, und die Musiker im Orchester, die meisten unter ihnen Konzertmeister und Leiter berühmter europäischer Ensembles, baten mich, für sie zu komponieren. So wurde ich allmählich bekannt und bekam von allen Seiten immer mehr Aufträge.

IBŞ: So sah also dein Beginn in Deutschland aus. Parallel zu den zahlreichen Aufträgen kannst du aber auch eine ganze Reihe von Preisen vorweisen, oder?

VD: Ich habe nie speziell für Kompositionswettbewerbe geschrieben, doch fielen mir die unterschiedlichsten Flyer in die Hände über solche Wettbewerbe in der ganzen Welt. Die Anforderungen deckten sich mit Stücken, die ich bereits komponiert hatte,

so dass ich sie an mehreren Orten einreichte. Es passierte, dass ich zwei Preise am gleichen Tag bekam: einen in Amerika und einen in Kanada. Das Problem war, dass man von mir die Stimmen verlangte und ich nicht mehr wusste, welches Stück ich zugeschickt hatte. Im Laufe der Zeit sammelten sich über 70 Preise an. Irgendwann hörte ich dann auf. Ab und zu bekomme ich noch einen Preis für meine Aktivitäten wie den vor zwei Jahren in Bonn.

IBŞ: Hattest du während dieser Zeit des Einlebens in Deutschland Angst? Wurdest du verfolgt?

VD: Ja. Es gab zwei schreckliche Situationen. Eine geschah in Heidelberg mit Freunden, Literaten, mit denen ich mich öfter traf. Einmal nannte mich einer von ihnen auf der Straße Viorela. So riefen mich nur sehr nahestehende Menschen, in Deutschland kannte mich niemand unter diesen Namen. Zunächst dachte ich, ich hätte mich verhört. Aber es wiederholte sich ein oder zwei Mal. Seitdem habe ich sie gänzlich gemieden. Ich verschwand einfach ohne jede Erklärung. Die zweite trug sich bei der Premiere von *Hunger und Durst* in Freiburg zu. Dort traf ich Eugen Ionescu (Eugène Ionesco) ...

IBŞ: Wie alt warst du bei dieser denkwürdigen Begegnung?

VD: Das war 1983, also war ich 30 Jahre alt. Die Dinge haben sich eigentlich folgendermaßen zugetragen: Nach dem großen Erfolg bei den Wiblinger Festspielen (Ulm) fragte mich der Festspielleiter nach meinen Projekten. Er war erstaunt zu erfahren, dass ich an einer Oper schreibe ohne Auftrag vonseiten eines bestimmten Theaters. In Deutschland wird nichts nur so aus Freude am Komponieren, ohne Auftrag, geschrieben. Er empfahl mich der Freiburger Oper. Es war mein erster Auftrag für ein Theater, wo ich die Gelegenheit hatte, Eugène Ionesco zu treffen. Ich wollte *Der König stirbt* vertonen, doch er schlug mir *Hunger und Durst* vor. Das Stück dauert vier Stunden. Ich kannte die heftigen Debatten in Düsseldorf, wo Ionesco strikt dagegen war, seinen Text zu kürzen. Nach eingehenden Diskussionen legte er seine Hände um meine Schultern und sagte: „Ich vertraue Ihnen, Sie können mit *Hunger und Durst* machen, was Sie wollen.“ Und noch etwas sagte er mir, etwas sehr Wichtiges. Ich solle aufpassen, seine Stücke werden immer politisch interpretiert, dies aber war nie seine Absicht. Dann, eine Woche vor der Premiere, fand eine Pressekonferenz statt. In der ersten Reihe saß eine Dame mit einem Aufnahmegerät. Es schien mir seltsam, doch achtete ich nicht weiter darauf. Eine der Fragen bezog sich auf die Szene mit den Käfigen, wo von Furcht, von einer irrationalen Angst die Rede ist. Das kann natürlich auch politisch interpretiert werden. In meiner Antwort legte ich jedoch die Betonung auf die metaphorische Dimension dieser Begebenheit. Hartnäckig bezogen sich die Fragen weiterhin auf diese Szene im Stück. Allmählich geriet ich in Panik, da ich nicht wusste, wie ich mich aus der Schlinge ziehen soll ...

IBŞ: Du warst gefangen im Käfig.

VD: Genau. Ich musste stets an die Ermahnung Ionescos denken. Übrigens vermied er systematisch jeden Kontakt mit Rumänen und jeden Kommentar zur Lage Rumäniens von damals. Plötzlich stellte mir jemand aus dem Saal direkt die Frage, ob es einen politischen Bezug gibt, den ich detaillierter erklären könnte. Als ich dann wiederholte, dass Eugen Ionesco keine Anspielung auf das kommunistische System in Rumänien mit dieser Szene macht, dass sie eine Metapher für das menschliche Befinden im Allgemeinen sei, für die Manipulation des Denkens, dass es allgemein gültige Systeme gibt, erhob sich eine Person und sah auf die Uhr, so dass sie allen auffiel. Wie auf Befehl standen so um die fünf weitere Personen auf, einschließlich der Dame mit dem Aufnahmegerät, und verließen den Saal. Ich dachte zunächst, ich hätte sie gelangweilt und meine Antworten hätten die mir gewährte Zeit überschritten, in Deutschland achtet man da sehr genau darauf. Am Ende aber kamen Bekannte auf mich zu, sie waren verdutzt von dem, was sie da sahen. Sie glaubten, diese Leute waren meine Gäste, da sie sich auf Rumänisch unterhielten. Grauen erfasste mich.

IBŞ: Hat dich die Angst beflügelt, mit dem Komponieren fortzufahren?

VD: Vielleicht. Es gibt eine Form der Angst, die ich existenzielle Anxietät nenne. Dieser Zustand ergriff mich oft, weil ich allein war, weit weg von der Familie, von Freunden, von der Heimat. Er dauert bis heute an. Ich versuche, damit auf verschiedene Arten fertigzuwerden.

IBŞ: Deine Oper *Der 35. Mai* nach Erich Kästner hatte großen Erfolg, nicht wahr?

VD: Sie wurde bisher neun Mal an verschiedenen Opern inszeniert, in Wien über hundert Mal aufgeführt, in Luxemburg zwanzig Mal, und auf der Bühne agierten mehr als siebzig Kinder..., bis heute verlangt man weiterhin nach ihr.

IBŞ: Ich glaube, du befolgst Paul Klees Grundsatz: Kein Tag ohne Linie. Mit so vielen Aufträgen bist du eigentlich gezwungen, täglich zu komponieren. Wie gelingt es dir, diese Flut von Inspiration auszulösen und so schnell und vielfältig zu komponieren?

VD: Ich empfinde es nicht als schnell. Für mich ist es eine Qual, die Stücke entstehen in mühevoller Arbeit. Ich gebe dir ein Beispiel, gültig für unterschiedliche Hypostasen: Als ich den Auftrag bekam, Musik für *Tabu*, den letzten Film von Wilhelm Murnau, zu komponieren, stieß ich auf technische Schwierigkeiten. Ich hatte einfach keine Ahnung, wie man Musik für einen Stummfilm schreibt und musste eine Menge Neues lernen in Bezug zu diesem Ablauf. Je mehr ich lernte, umso mehr verspernte ich mich. Ich schaute mir unzählige Male den Film an und konnte mir keinen Reim darauf machen, so dass ich aufgeben wollte. Dann gab mir mein Vater einen Rat, den ich bis heute befolge: Es geht darum, einfach loszulegen.

IBŞ: Dank diesen Rats nimmst du jede Herausforderung an?

VD: Bis ich beginne, erfassen mich unzählige Verzweiflungsausbrüche, so, als hätte ich in meinem Leben bisher noch nichts erreicht. Wenn ich mich dann an die Arbeit mache, vergesse ich die Angst und die Welt um mich wird heller. Sehr wichtig ist es für mich zu wissen, für wen ich komponiere. *Circuit (Der Stromkreis)* zum Beispiel vermittelt wenige Informationen, doch ich konnte mich in dich einfühlen und dir bestimmte Impulse geben, so dass du wie ein Komponist vorgingst. Hätte ich das Stück für jemanden anderen geschrieben, wäre es ganz anders geworden. Kommunikation ist mir sehr wichtig. Mir wachsen Flügel, je besser ich den Interpreten kenne.

IBŞ: Interessant. So erklärt sich der Umstand, dass ich, seit ich auf und ab durch Deutschland reise, viele Menschen treffe, die dich und deine Musik kennen. Das ist unglaublich! Hast du eine Ahnung, wie oft deine Musik gespielt wird in einem Jahr?

VD: Nein. Es gibt Komponisten, die aus pragmatischen Gründen am Ende des Jahres alles kontrollieren, was aufgeführt wurde. Mich interessiert das nicht. Trotzdem bin ich disziplinierter geworden. Jetzt schicke ich an die GEMA hier in Deutschland und an den Komponistenverband meine neuen Arbeiten, denn sonst werden sie nicht beachtet.

IBŞ: Neben deiner künstlerischen Karriere hast du auch eine pädagogische Aktivität entwickelt. Seit 1996 bist du Professorin an der Universität Oldenburg, wo du das Fach Rumänische Musik eingeführt hast. Großzügig lädst du rumänische Komponisten ein, denen du Porträts widmest, und Musikwissenschaftler, die sie kommentieren. Gleichzeitig organisierst du für junge rumänische Künstler Stipendien und du hast – was äußerst bemerkenswert ist – eine rumänische Bibliothek eingerichtet, die du mit allem, was du in all den Jahren nur finden konntest, ausgestattet hast: mit Partituren, musikwissenschaftlichen Studien, Aufnahmen. Woher nimmst du die Kraft, der rumänischen Kunst so viele Perspektiven zu öffnen?

VD: Es ist eine „frenetische“ Gesinnung. Um etwas für die Rumänen erreichen zu können, muss man ständig Events organisieren, ansonsten schwächt die Wirkung ab, essenziell ist die Kontinuität. Ich habe Vorlesungen über Enescu organisiert, über rumänische Volksmusik, Balladen, aber auch Kolloquien mit rumänischen Komponisten sowie das Archiv rumänischer Musik im Rahmen der Oldenburger Bibliothek eingerichtet. Dieser Antrieb kommt von der Feststellung, dass einerseits die Rumänen im Ausland nicht besonders solidarisch sind, nicht aus Egoismus, sondern weil sie den Überlebenskampf zu meistern haben, andererseits stört mich sehr das negative Bild Rumäniens, das von den Medien systematisch kultiviert wird. Es kann kein Zufall sein, dass die schlechten Nachrichten veröffentlicht und die guten überhaupt nicht beachtet werden. Wenn etwas Wunderbares geschieht, verschwindet es ohne Widerhall.

IBŞ: Du tust sehr viel für Rumänien. Stört es dich, dass dies dort überhaupt nicht wahrgenommen wird?

VD: Nein, gar nicht. Ich kenne die Lage in Rumänien.

IBŞ: Was bedeutet Enescu für dich?

VD: Eine unversiegbare Quelle.

IBŞ: Hast du Lieblingskomponisten?

VD: Sehr viele, in unterschiedlichen Kontexten.

IBŞ: Zeitgenössische Komponisten?

VD: Im Allgemeinen finde ich die rumänische Kompositionsschule die beste. Ich übertreibe keineswegs und scheue keine Mühe, die Aufmerksamkeit der Welt auf das zu lenken, was musikalisch in Rumänien passiert. Das ist unglaublich interessant, denn dort gibt es unversiegbare Quellen, aus denen die vielseitigen Komponisten hervorgehen. Die Ausdrucksformen sind unterschiedlich, aber in der Tiefe sind es die gleichen Quellen ... Wenn ich jetzt nicht sofort losgehe, komme ich zu spät zur Probe.

IBŞ: Was wird geübt?

VD: *Tabu*.

IBŞ: Gut, dann stelle ich keine Fragen mehr.

Ion Bogdan Ștefănescu im Gespräch mit Laura Manolache

Auf dem Weg zur Selbst-Vervollkommnung

IBȘ: Laura Manolache, deine Musik ist voller Raffinement, voll irisierender Klangfarben, wohl proportionierter Klangimpulse, über die sich wahre Kraft- und Energieschübe legen. Zudem gelingt es dir sehr gut, Wörter mit Musik zu verbinden.

Wann hast du dich für das Komponieren entschieden?

LM: Diese Entscheidung traf ich ziemlich spät, erst im Alter von 32 oder 33 Jahren, als ich sehr akut die Notwendigkeit dazu verspürte. Doch schon in der Kindheit, etwa im Alter von sechs oder sieben Jahren, fand ich es verlockend, kleine Stücke (Märsche, Walzer) zu schreiben, um sie an Jubiläen meinen Eltern zu schenken. Doch damals schrieb ich auch Gedichte und – wie du siehst – habe ich nicht diesen Weg eingeschlagen. Auch in der 8. bis 12. Klasse habe ich öfter mal den Anlauf genommen, Stücke zu komponieren. Leider gab es damals wie heute keinen entsprechenden Rahmen, der solche Impulse unterstützt, so dass ich mich anders orientierte. Die Konkurrenz für die Aufnahmeprüfung am Konservatorium war sehr groß, und ich bin, um es so zu formulieren, fünf vor zwölf aufgewacht. Für die Prüfung wählte ich Musikwissenschaft als Fach aus, auf das ich mich in einigen Monaten gründlich vorbereitet habe. In Theorie, Harmonie, musikalischen Formenlehre und Analysen war ich sehr gut. Zudem bereitete ich mich auch in Musikgeschichte vor, so dass ich mich der Aufnahmeprüfung stellte. Zum Glück kreuzten sich während des Studiums die Wege der Musikwissenschaft mit denen der Kompositionsklassen. Auch die Musikwissenschaftler hatten einmal pro Woche Komposition als Nebenfach und umgekehrt; bei den anderen Studiengängen saßen wir im Vorlesungssaal gemeinsam mit den Kommilitonen von der Abteilung Komposition und Dirigieren. So gelangte ich in die Kompositions-klasse von Myriam Marbe. Meine Professoren waren neben Ștefan Niculescu für Formenlehre auch Tiberiu Olah für Orchestrierung. Somit stieß ich zehn bis zwölf Jahre später, als ich mich dann doch entschied, den Studiengang Komposition zu vertiefen, auf offene Türen. Zunächst ging ich zu Myriam Marbe, die mich mit offenen Armen aufnahm. Den Sommer 1992 arbeitete ich mit ihr. Als Musikwissenschaftlerin wuchsen mir Flügel, im Zeitraum Oktober 1992 – Juni 1993 bekam ich die Chance eines DAAD-Stipendiums in Köln. Während meiner Abwesenheit aus Bukarest ist Myriam Marbes Mann, der Dichter Aristide Paulopol, bei einem tragischen Unfall ums Leben gekommen, so dass ich sie nicht mehr antraf (sie kehrte erst 1994 ins Land zurück) und mich an Tiberiu Olah wandte, mich in dem schwierigen Fach Komposition auszubilden. Das hat er sehr großzügig getan und alle Worte reichen nicht aus, um meine Wertschätzung, die ich für ihn empfinde, auszudrücken. Von 1994 bis 2001 war ich

seine Auszubildende neben Kollegen wie Cristian Lolea, Ana Giurgiu, Sabina Ulubeanu, Cristian Vlad ... Was für Zeiten!

IBŞ: Hast du Komponisten-Vorbilder?

LM: Oh, die Liste ist sehr lang. Von jedem lernte ich etwas. Der Dialog zwischen den alten und den zeitgenössischen Komponisten dauert bis heute an. Bezogen auf das, was ich in meiner Musik ausdrücken möchte, denke ich an den einen oder anderen. Einige Namen, die bei mir ganz vorne stehen, sind: Beethoven, Debussy, Enescu, Bartók, Olah, Rotaru.

IBŞ: Gibt es Instrumente, für die du am liebsten komponierst?

LM: Ich muss gestehen, dass ich eher im Auftrag komponiere für einen bestimmten Interpreten oder für Ensembles. Meine Fantasie wird angeregt, wenn ich mir den klanglichen Verlauf visuell vorstellen kann. Zum Glück bin ich von Kollegen umgeben, die sehr virtuos die unterschiedlichsten Instrumente handhaben, sie brachten mich dazu, die Flöte, Klarinette, das Saxophon, die Violine und Viola gleichermaßen zu lieben und eine besondere Leidenschaft für Perkussion, Klavier und für das gesungene Wort zu entwickeln.

IBŞ: Engen dich die feststehenden Termine für die Fertigstellung einer Auftragskomposition nicht wie ein Korsett ein? Schaffst du es, die jeweilige Arbeit rechtzeitig abzugeben?

LM: Dieses Korsett, von dem du sprichst, ist Teil des Berufs. Neblich ist die Vorstellung nur am Beginn, bis sich deine Absichten, die Geschichte, der Weg klar konturieren. Was folgt, ist, glaube ich, eine Sache des Fleißes, der Arbeit. Mit der Zeit bekommst du ein Gespür dafür, wie viel Zeit dir bleibt, ein gewisses Projekt zu Ende zu führen. Hinzu kommt, dass dir das „kreative Fieber“ Kraft gibt. Es ist eine spannende Beschäftigung, ein Hobby. Die Fälligkeit stimuliert mich, doch ich muss gestehen, ich feile bis zur letzten Minute am Werk.

IBŞ: Gibt es Interpreten, die du bevorzugst?

LM: All meine Freunde, die mich unterstützt haben und mich weiter anregen und anspornen wie Pierre-Yves Artaud, dem ich mein Debüt verdanke, oder Andrei Tănăsescu, dann Ladislau Csendes, Dan Avramovici, Dolores Chelariu, die das Trio Aperto bilden. Ich bin sogar Preisträgerin des ersten internationalen Wettbewerbs von Aperto. Von Ladislau Csendes und Dan Avramovici habe ich gelernt, für die Violine/Viola und für die Klarinette zu komponieren. Das Trio Contraste mit Ion Bogdan Ștefănescu, Doru Roman und Sorin Petrescu ist für mein Schaffen von ganz außergewöhnlicher Bedeutung. Ich verdanke ihm sehr viel und es nimmt in meinem Herzen einen ganz besonderen Platz ein. Die Ensembles Archaeus und Game mit dem Ausnahme-Perkussionisten Alexandru Matei. Ihm verdanke ich die Liebe zu den

Percussioninstrumenten, ohne ihre Beteiligung, sei sie auch noch so klein, kann ich mir Musik gar nicht vorstellen. Dann das Duo Bianca und Remus Manoleanu, für die beiden habe ich Lieder komponiert, der Klarinettist Emil Şein und der Posaunist Barrie Webb, der Saxophonist Daniel Kientzy, das Fagott-Quartett Acolade, der Chor des Philharmonieorchesters Arad.

IBŞ: Hervorragend ist die Komposition *Hommage* für Flöte solo, die du Artaud gewidmet hast. Ich habe das Stück öfters gespielt und auf CD aufgenommen und es interpretiert aus der Perspektive des Zusammentreffens der traditionellen rumänischen Musik und der japanischen mit Klangfarben der Doina und der Shakuhachi.

LM: Ehrlich gesagt, hatte ich zu der Zeit, als ich *Hommage* komponierte, noch keine Gelegenheit, japanische Musik zu hören und auch von der Existenz des Instruments Shakuhachi habe ich nichts gehört. Meine Fantasie lässt hier im Dialog zwei Charaktere gegenüberstehen, wo sich sanfte Töne mit aggressiven abwechseln. Im Nachhinein hat auch mich und auch meine rumänischen Kollegen die Ähnlichkeit dieser beiden klanglichen Welten frappiert. Durch Pierre-Yves bin ich dann in Kontakt gekommen mit dieser geografisch so fernen Kultur, geistig jedoch so nah.

IBŞ: Bist auch du der Meinung, dass es in den tiefsten, archaischen Schichten Ebenen gibt, die unserer und der japanischen Kultur gemein sind?

LM: Das kann ich nur intuitiv behaupten, da ich keine Fachkenntnisse darüber habe. Die Affinität jedoch ist für mich offensichtlich, besonders im Bereich des Lyrischen, des Narrativen. Das Bissige, Brutale, ist für uns nicht charakteristisch, wenn auch manchmal präsent, während es in der japanischen Kultur als Stilmarke gilt. Vielleicht ist in diesem Sinne die Assoziation zu verstehen, an die du mit *Hommage* gedacht hast. In der Partitur gab es ursprünglich die „knallharte“ Person, die sich im Verlauf mit der „sanften“ auseinandersetzt und sich verwandelt. Kommen wir aber zurück zur Idee einer gemeinsamen, archaischen Schicht, die man zwischen unserer und der traditionellen japanischen Kultur zu erkennen glaubt. Vielleicht sind es die Gemeinsamkeiten zwischen den Interpreten der zeitgenössischen Musik von dort und hier, jeder natürlich von seinen eigenen Wurzeln inspiriert, die meine eigene Begeisterung für die Musik von Yoji Yuasa oder Yoshihisa Taira erklären. Die Neugierde, ihren Kunstgriff zu entschlüsseln, ist normal und stellt sich spontan ein.

IBŞ: In deinen Stücken, die ich mit Trio Contraste spielte – *Cumpăna timpului* [Zeitenwende], *Plecare* [Aufbruch], *Gândind Edenul* [Ausmalung des Gartens Eden] –, konnte ich eine gewisse Flexibilität in der Zeitbehandlung erkennen, eine Berücksichtigung von Details und klangfarblichen Kombinationen ...

LM: Das ist dem Handwerk geschuldet, es sind Mittel, mit denen man sehr plastisch gewisse poetische Ideen suggerieren kann, die dich inspirieren. Was die Modellierung der Zeit und des Raums aus der Perspektive der zeitgenössischen Musik betrifft, hatte

ich das Glück, Elitelehrer zu haben: Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, Myriam Marbe, Anatol Vieru, Aurel Stroe, die „Goldene Generation“ der rumänischen Musik. Somit liegt meine Anpassung an diese Koordinaten in der Natur der Dinge. So wie meine Kollegen suche auch ich nach Konfigurations- und Aufbaumöglichkeiten.

IBȘ: Was bedeutet Enescu Musik für dich?

LM: Kurz gesagt, ein Orientierungspunkt, ein Vorbild unter allen Gesichtspunkten und auf allen Ebenen des klanglichen Diskurses, von der Idee bis zur konkreten Realisierung. Aus seinen Partituren lernte ich, was Ambiguität ist, Dosierung, Abwägung und vieles mehr, das alles von meinen Lehrern, die in ihren musikalischen Analysen und Erklärungen immer auf seine Musik zurückgriffen. Projekte, wobei das bedeutendste das Enescu-Festival ist, in die ich involviert bin, um sein Schaffen bekannt zu machen, sind für mich Ehrensache.

IBȘ: Bist du vom Humor deines Mannes, Dan Manolache, des famosen Programmgestalters beim Sender Radio România Cultural, in der Wahl deiner humorvollen Texte beeinflusst?

LM: Dan ist der Erste, dem ich die Texte vorlese und wir unterhalten uns dabei köstlich. Bisher jedoch hat mir Sorin Petrescu, der Pianist des Trio Contraste, die besten Impulse für die Auswahl der Texte von Urmuz und Caragiale gegeben. Ohne seinen Ansporn hätte ich nie auf das Wort in der Musik zurückgegriffen.

IBȘ: Ja, das stimmt, Sorin Petrescu ist eine hervorragende Persönlichkeit, er ist intelligent und hat Humor. Er beeinflusst uns alle. Zudem ist er auch ein vollkommener Pianist. Aber Ducu, dein Sohn, auch er Pianist, ist er dein Fan?

LM: Bis vor einigen Jahren hätte ich dir darauf nicht antworten können. So richtig kann ich mich nicht erinnern. Ducu hat mich beeindruckt, als er das Programm für sein erstes Klavierkonzert im Studiosaal des Athenäums vorbereitete und mich bat, ein Stück für die Zugabe zu komponieren. Seit vier oder fünf Jahren spielt er jedes Mal eine Arbeit von mir. Auch bei der Aufnahmeprüfung im Leopold-Mozart-Zentrum in Augsburg hat er erfolgreich ein Werk von mir präsentiert. Ehrlich gesagt, solche Bezeugungen von Aufmerksamkeit berühren mich.

IBȘ: Nicht selten traf ich dich bei den *ZwischenZeiten* Symposien, die Violeta Dinescu an der Universität Oldenburg organisiert hat. Dort hast du in Vorträgen umfangreiche Analysen von Partituren rumänischer Komponisten unternommen. Ist die Musikwissenschaft deine Leidenschaft geblieben?

LM: Wie ich schon sagte, hängen Komposition und Musikologie eng zusammen. Leidenschaftlich gern entschlüssele ich die Arbeiten anderer. Und Violeta, die enorm viel für die Wahrnehmung der rumänischen Musik in Deutschland gemacht hat und immer noch macht, hat mir großzügig dazu Gelegenheit geboten. Seit 2005 habe ich

Jahr für Jahr am Symposium *ZwischenZeiten* teilgenommen mit Analysen zu Enescu, Paul Constantinescu, Sigismund Toduță, Ștefan Niculescu, Pascal Bentoiu, Aurel Stroe, Tiberiu Olah, Mihai Moldovan, Doina Rotaru. Es hat sich eine Arbeitsgruppe gebildet, zu der im Laufe der Jahre u. a. Clemansa Liliana Firca, Gheorghe Firca, Nicolae Teodoreanu und Ferenc László gehört haben. Wir sind als Team zusammengewachsen und die musikwissenschaftlichen Beiträge sind geprägt von inhaltlicher Substanz und vom Charme der Präsentation.

IBȘ: Wird es schwierig, wenn du in dieser kreativen Atmosphäre dich um organisatorische Dinge kümmern musst wie damals in der Zeit, als du die Leitung des Enescu-Museums innehattest?

LM: Ich habe mir den Rhythmus bewahrt, zwei umfangreichere Werke pro Jahr zu komponieren. Nach jeder „Geburt“ brauche ich eine Pause, um Energie zu tanken, die Zeit für mich arbeiten zu lassen. Im Frühling, in den Monaten März und April, kann ich am besten arbeiten. Überrascht und erfreut stellte ich zudem fest, dass ich gerade während der Zeit als Geschäftsführerin am Museum meine besten Stücke geschrieben habe: *Primăvara gândului* (2011) [*Der Frühling des Gedankens*], auf Texte von Nichita Stănescu, *Plecarea în străinătate* (2007) [*Reise ins Ausland*], nach einem Text von Urmuz. Wenn du deine Zeit gut einteilst, kannst du alles schaffen, besonders wenn dir die Arbeit Freude macht. Es war eine begnadete Zeit, in der auch das Enescu-Museum mit viel Wind in den Segeln nach vorne trieb.

IBȘ: Was hast du für die nähere Zukunft geplant? Was wird von dir erscheinen?

LM: Ich mag es nicht, über geplante Projekte zu sprechen, jedoch Projekt zu haben und durchzuführen. Soviel kann ich aber verraten, du wirst direkt einbezogen sein.

IBȘ: Flüstere mir mindestens ins Ohr, was es sein wird, besonders weil auch ich beteiligt bin, please!

LM: Pss! Ein zweites Konzert für Flöte und Orchester.

02
Ion Bogdan Ștefănescu im Gespräch mit Irina Odăgescu-Țuțuianu

Ein Leben für die Musik

Irina Odăgescu-Țuțuianu strahlt Sanftheit aus, Güte und Freude. Sie liebt die Menschen und glaubt an eine „göttliche Fügung“. All das spiegelt sich sehr deutlich in ihrem Werk wider, wo ihr Inneres, die äußere Welt und das Göttliche eine Symbiose eingehen.

IBȘ: Sie haben Komponieren als künstlerischen Ausdruck gewählt?

IO: Ich glaube, es hat mich ausgewählt. Die Leidenschaft für Musik machte sich bei mir schon im Alter von 13 Jahren bemerkbar. Als ich neun Jahre alt war, schrieb ich Gedichte. Das habe ich Zeit meines Lebens immer wieder getan. Es war keine von mir gehegte Berufung, eher eine gefühlte. Immer wenn ich die Notwendigkeit spürte, mich auszudrücken, schrieb ich ein Gedicht. Das geschah aber sporadisch, nur in Schlüsselmomenten. Mit der Musik verhielt sich das völlig anders. Sie stellte einen konstanten seelischen Hintergrund dar.

IBȘ: Gab es Ereignisse, die Ihnen musikalische Impulse gaben?

IO: Externe Anregungen hatte ich nicht nötig, es war meist eine Eingebung, die ich umsetzte, bevor sie vorbei war. Das bedeutet jedoch nicht, dass sie nicht wiederkehrte. Es sind Geistesblitze, derer nicht jeder teilhaftig werden kann. Erziehung allein macht den Menschen nicht komplexer.

IBȘ: Wie macht sich die Inspiration bei einem 13-jährigen Kind bemerkbar?

IO: Ganz sonderbar. Zum Beispiel besuchte ich einmal mit meiner Mutter eine kleine Gaststätte im Viertel (Dudești), wo man leckere gegrillte Gerichte essen konnte. Wir hatten Pech, an diesem Abend gab es keine und andere Gerichte interessierten mich nicht. Dafür zog ein Kontrabass meine ganze Aufmerksamkeit auf sich. Der Mann, der ihn spielte, schien keine besondere Ausbildung zu haben, aber er ging ganz auf darin. Er schlug, so stark er konnte, auf die Saiten ein, und auf diesem lauten Hintergrund keimte meine erste Komposition.

IBȘ: Für welches Instrument?

IO: Mir fiel nur fürs Klavier etwas ein. Ich war erst 13 und konnte für kein anderes Instrument Noten schreiben.

IBȘ: Was hat in Ihnen die Emotion ausgelöst? War es der Rhythmus, die Haltung des Interpreten oder eine aparte Melodie?

IO: Es war die Atmosphäre, die meine kindliche Fantasie beflügelt hat. Diesem Augenblick schrieb ich eine überhöhte Bedeutung zu. Mit der Realität hatte dies vermutlich wenig zu tun. So denke ich jetzt. Anders kann ich mir aber den Impuls, auf Jazz von fragwürdiger Qualität eine romantische Melodie zu erfinden, nicht erklären.

IBȘ: Eine Gegenoffensive.

IO: Etwas rührte mich. Ich erinnere mich ganz genau an den Augenblick.

IBȘ: Ist die Anziehungskraft der Musik ein Erbe der Familie?

IO: Meine Mutter, Clementina Demetra, hatte eine wunderbare Stimme. Sie war Sopranistin mit einer sehr authentischen Koloratur. Leider herrschte zu ihrer Zeit die Auffassung, dass Frauen, die sich mit Gesang beschäftigen, unernst seien. Mein Großvater, Stan Ghițescu, war ein sehr gebildeter Mann, er hat zwei Hochschulen absolviert – Jura und klassische Sprachen –, war Minister unter der Regierung Goga¹. Er riet meiner Mutter eindringlich, Jura zu studieren. Das war ein Beruf, der in jener Zeit angemessen schien, und das tat sie dann auch. Es fiel ihr nicht schwer, denn sie hatte eine solide Erziehung genossen, Singen war aber weiterhin ihre Leidenschaft. Als sie meine Neigung zur Musik bemerkte, hat sie mich sehr unterstützt.

IBȘ: Praktisch hat sie ihren Traum durch Sie erfüllt.

IO: Ja, und sie hat nur für mich gelebt. Ich sage das, weil es in unserem Leben schreckliche Ereignisse gab.

IBȘ: Und zwar?

IO: Willst Du das wirklich wissen? Mein Vater, Emil Odăgescu, ein renommierter Rechtsanwalt, wurde aus politischen Gründen inhaftiert, als ich erst neun Jahre alt war. 15 Jahre saß er im Gefängnis. Er war Richter am Gericht Ilfov, Staatsanwalt am Berufungsgericht Bukarest, danach Generalsekretär beim Arbeitsgericht, Landrat Ilfov, Assistent des berühmten Rechtsanwalts Istrate Micescu und Universitätsassistent an der Hochschule für Rechtswissenschaften bis zum dramatischen Jahr 1949. Und er war ein sehr schöner Mann, hatte dunkelbraune Haare und eine hohe Stirn, zudem war er eine ausgeprägte Persönlichkeit von unglaublicher Güte. Besonders außerhalb der Familie war er ein Wunder von Sanftheit. Die Dinge jedoch nahmen eine erschütternde Wendung.

IBȘ: Sie haben ihn 15 Jahre lang nicht zu Gesicht bekommen?

1 Octavian Goga (1881–1938) war ein rumänischer Dichter, Dramenautor, Politiker sowie zeitweise Ministerpräsident des Landes.

IO: Neun Jahre hatten wir überhaupt keine Nachricht von ihm. Eines Tages kam eine Postkarte an. Darin teilte er uns mit, dass er sich im Gefängnis von Oradea befinde und wir die Erlaubnis hätten, ihn zu besuchen. Sofort haben wir für 2000 Lei unser Esszimmer verkauft und sind flugs nach Oradea gefahren. Als wir wieder in Bukarest ankamen, hatten wir keinen einzigen Pfennig mehr. Bis heute habe ich kein Esszimmer und ich vermisse es auch nicht.

IBŞ: Wie war die Begegnung?

IO: Herzerreißend, weil wir ihn nicht beide besuchen durften. Meine Mutter entschied, dass ich zu ihm gehe. Als er festgenommen wurde, war ich noch ein Kind, jetzt war ich eine Jugendliche, die vor dem Studium stand. Ich sagte ihm, dass es uns gut gehe, er brauche sich um uns keine Sorgen zu machen. Er müsse sich auf jeden Fall stärken, damit er diese Geschichte heil überstehe. Nur er wusste, was in ihm vorging, als er mich betrachtete und seine Blicke mich bis zur Tür beim Weggehen begleiteten.

IBŞ: Hat Sie das Stigma, Tochter eines politisch Gefangenen zu sein, verfolgt?

IO: Immer. Ich hatte stets Angst, aus irgendeiner Gemeinschaft, der ich angehörte, ausgeschlossen zu werden. Zuerst wollte man mich von der Schule, der 7. Klasse, verweisen, danach vom Gymnasium. An der Hochschule erfuhr man erst im 10. Semester von meiner „ungesunden Herkunft“. Stets schwebte über mir das Damoklesschwert. Doch als alles drohte, in einer Katastrophe zu enden, rettete mich die Fügung des Himmels. Immer geschah es so, eine göttliche Hand half mir und beschützte mich.

IBŞ: Ihrer Mutter ist aber nichts passiert?

IO: Oh doch. Als Promovierte der Rechtswissenschaften arbeitete sie zwei Jahre in einer Fabrik, dafür war sie noch dankbar. Danach war sie 15 Jahre lang als Krankenhelferin in einer psychiatrischen Anstalt tätig, nur in der Nachtschicht. Jeden Morgen trat sie um sieben Uhr lächelnd durch die Tür, damit ich nicht merke, welches Drama sie durchlebt.

IBŞ: Und nachdem Ihr Vater 1964 freikam? Belasteten ihn die Jahre, in der Sie alle gelitten hatten, obwohl Sie unschuldig waren?

IO: Niemand hat ihm je etwas vorgeworfen. Ich aber glaube, dass er daran sein ganzes Leben schwer zu tragen hatte. Als er freikam, war ich Redakteurin beim Musikverlag. Nicolae Călinoiu hat mir dabei geholfen. Obwohl er Aktivist war, hat er sich sehr menschlich verhalten. Nach einem Jahr wurde ich als Musiklehrerin an der Musikschule Nr. 5 eingestellt und ich konnte auch am Konservatorium studieren. Nach Beendigung der Hochschule blieb ich Lehrerin, dies 50 Jahre lang, und habe Lesen von Partituren unterrichtet.

IBȘ: Wie waren die Jahre Ihrer Musikausbildung? Was waren Ihre Leit- und wer Ihre Vorbilder?

IO: Das erste Vorbild war für mich die große Pianistin Monique de la Bruchollerie². Ich war neun Jahre alt, als ich sie spielen hörte. Sie war eine kleine, dünne Person, aber sehr leidenschaftlich. Wenn sie sich über das Klavier stürzte, hörte ich ihr wie versteinert zu. Als sie die Variationen von César Franck zu Gehör brachte, spürte ich, wie alles in mir erbebt. Erst da habe ich verstanden, was Musik bedeutet. Klavierunterricht hatte ich schon im Alter von sieben Jahren bei Miron Șoarec, aber ich war sehr faul. Stets hielt er mich an, Hanon und Czerny zu üben.

IBȘ: Dazu verspürten Sie keine große Lust?

IO: Miron Șoarec gefiel mir eigentlich sehr. Ungeduldig erwartete ich ihn an der Post-Vitan-Haltestelle – in diesem Haus und in diesem Viertel habe ich gelebt, seit ich geboren wurde –, sprang ihm um den Hals und zog ihn ungeduldig an der Hand, damit wir schneller nach Hause kommen. Die schrecklichen Czerny- und Hanon-Übungen aber führten letztendlich dazu, dass mir auch der Lehrer Șoarec leidig wurde. Miron war ein kultivierter Mensch, sanft, als Pianist war er eine Persönlichkeit, er spielte mit Aldulescu. Eines Tages, als ich wieder diese ermüdenden Übungen spielen musste, rief ich meine Mutter und sagte ihr, dass ich keine Klavierstunden mehr mit dem Lehrer Șoarec haben möchte, da er mich mit einem Zigarettenstumpf verbrannt habe. Er wurde rot und erklärte, dass dies nur ein banaler Unfall gewesen sei. Ich aber blieb unbittlich. Die Wahrheit war, dass ich all den unendlich langen und stupiden Übungen um jeden Preis ein Ende setzen wollte.

IBȘ: Diese Marter hat Sie dazu geführt, auf Miron Șoarec zu verzichten, obwohl Sie ihn mochten?

IO: Nach dreißig Jahren trafen wir uns wieder im Bukarester Athenäum, wo ich ihm in die Arme sprang wie damals an der Straßenbahnhaltestelle. Er spielte dort mit Ladislau Csendes meine Sonate für Violine und Klavier. Diese Sonate machte Karriere. Sogar in Amerika wurde sie aufgeführt und Clara Cernat hatte sie im Repertoire.

IBȘ: Entgegen aller Erwartungen wurde die Volksmusik, die authentischste und reinste Ausdrucksform, in der Öffentlichkeit sehr stiefmütterlich behandelt durch Begünstigung uninspirierter Lieder. Meinen Sie, dass sie heute noch eine nennenswerte Inspirationsquelle für unsere Komponisten sein könnte mit positiver Auswirkung auf Musikliebhaber?

2 Monique de la Bruchollerie (1915–1972) war eine französische Pianistin.

IO: Tatsächlich, die Medien haben viel beigetragen zum Verruf der Volksmusik, jedoch die Auswirkung, von der Sie sprechen, hängt von den Komponisten ab. In den 1970er Jahren, als ich an den Darmstädter Ferienkursen³ teilnahm, verdankten Komponisten wie Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Doru Popovici oder jüngere wie Sorin Vulcu, Anton Dogaru, Liana Alexandra und auch ich ihre größten Erfolge diesem unvergleichbaren Schatz, den die rumänische Volksmusik darstellt, oft so sehr stilisiert, in den Kompositionen fast nicht mehr erkennbar. Wir zeichneten uns nicht in der elektronischen Musik aus, weil uns die technische Ausstattung fehlte. Die Japaner kamen mit ihren eigenen Geräten, da sie die westdeutschen nicht so gut fanden. In Rumänien arbeiteten Dinu Petrescu und Călin Ioachimescu mit einheimischer Apparatur, die jedoch nicht wettbewerbsfähig war. Alle Achtung für ihre Pionierarbeit! Kurz und gut, in Darmstadt haben wir uns durch unsere national geprägte Musik durchgesetzt.

IBȘ: Sie durften damals ausreisen. Warum sind Sie nicht im Westen geblieben? Gründe hätten Sie ja genügend gehabt.

IO: Diese Frage stellte ich mir nie. Meine rumänischen Wurzeln sind sehr tief.

IBȘ: Meinen Sie, dass Leiden für Entstehung von Kunst prägend ist?

IO: Auf jeden Fall. Das Leid, wenn es dich nicht zu Boden wirft, formt dich neu, verändert dich. Solche Schlüsselmomente sind wesentlich und prägen dich. Wichtig ist, wie Du sie übersteht.

IBȘ: Brauchen Sie einen elfenbeinernen Turm, um kreativ zu sein?

IO: Nein, überhaupt nicht. Aber ich fühle mich sehr wohl in meinem Büro, wenn ich arbeite. Mein Werk ist nicht besonders umfangreich.

IBȘ: Weil Sie zu anspruchsvoll sind?

IO: Ja, das bin ich, aber ich gehe nie so weit, dadurch der Komposition die Ausstrahlung zu nehmen. Rigorosität ist nur bis zu einem gewissen Punkt notwendig.

IBȘ: Übrigens, aus wie viel Prozent Inspiration und wie viel mathematischen Berechnungen bestehen Ihre Kompositionen?

IO: Darauf kann ich Dir auf einem Umweg antworten: Nach der Premiere von *Dramatische Improvisationen* in der Philharmonie fragte mich Victor Pandelescu, was ich ihm

3 Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik sind eine zweijährlich stattfindende mehrwöchige Veranstaltung in Darmstadt, bei der Komponisten und Instrumentalisten eingeladen werden, um in Seminaren und Konzerten die neuesten Strömungen der Neuen Musik zu erkunden bzw. zu vermitteln.

über die Form sagen könnte. Die interessiert mich nicht, antwortete ich. Ja, aber sie ist perfekt, bekräftigte er. Ich habe mich aber nie um so etwas geschert.

IBȘ: Somit ist es das innere Gefühl, das die Form und Proportionen bestimmt?

IO: Ja, natürlich, das ist es, was dich leitet. Ich sagte ihm, dass mich nicht die Form und nicht der Stil, sondern allein die Musik interessiert hat. Unser Gespräch blieb irgendwo in der Luft hängen. Er hat mich seitdem nicht mehr aufgesucht. Ich konnte ihm nicht erklären, was ich damals, als ich die Musik komponierte, gefühlt habe. Esgeschah intuitiv. An erster Stelle steht die Inspiration, unter der Bedingung jedoch, die Technik der Komposition zu beherrschen.

IBȘ: Was sagen Sie den Jugendlichen? Oft versuchen sie aus Ungeduld oder Oberflächlichkeit, einige Etappen zu überspringen, um so schnell wie möglich den Status eines Komponisten zu erlangen.

IO: Sie wollen den Augenblick leben und haben eine andere Sicht der Dinge. Das bedeutet jedoch nicht, dass in den Klassen, wo ich unterrichtete, keine ausgezeichnete Atmosphäre herrscht und ich nicht befreundet bin mit ihnen. Ich verstehe sie. Eine Mehrheit möchte etwas aus ihrem Leben machen. Es gibt auch Nichtsnutze und ich versuche diese, auf den rechten Weg zu bringen. Zum Beispiel hatte ich mal eine Studentin, die ein ganzes Semester gefehlt hat. Plötzlich tauchte sie wieder auf. Ich verlangte von ihr keine Erklärungen, sondern begann einfach, mit ihr zu arbeiten, als wäre nichts geschehen. Nach einiger Zeit hielt sie es nicht mehr aus und bat mich, sie doch zu fragen, warum sie so lange nicht zu den Vorlesungen gekommen sei. Ja, und so eröffnete sie mir, welche Liebestragödie sie durchlebt habe.

IBȘ: So wurden Sie zum Beichtvater.

IO: Genau. Wir kamen uns anschließend sehr nahe und ich konnte ihr gute Ratschläge geben. Zurzeit lebt sie glücklich in Italien. Sie komponiert und singt sehr erfolgreich Schlager.

IBȘ: Holen Sie den Rat Ihres Mannes, des berühmten Professors für Kontrapunkt, Teodor Țuțuianu, ein, was Ihre Musik betrifft?

IO: Er ist mein erster Kritiker. Ob ich eine Arbeit beende oder erst beginne, stets fühle ich die Notwendigkeit, seine Meinung zu erfahren. Er ist sehr effektiv und schon seit 48 Jahren an meiner Seite. Komisch, als ich jung war, dachte ich nie, dass ich jemals heiraten würde.

IBȘ: Wieso das?

IO: Wegen meiner ungesunden Herkunft. Ich muss aber gestehen, dass ich diese oft auch als Trick einsetzte: Wenn ich einen Mann nicht sonderlich mochte und er

zudringlich wurde, übertrieb ich die Geschichte meiner Familie, so dass er bald verschwand.

IBŞ: Ach so, sie wurde dann als Verteidigungswaffe eingesetzt?

IO: Ich habe mich perfekt geschützt. Eigentlich war es auch ein Test. Ich musste ja herausfinden, wer davonläuft und wer das ignoriert, nicht?

IBŞ: Und der Professor war der Mutige.

IO: Mit ihm verhielt es sich ganz anders. Ich war verliebt in ihn bis über beide Ohren und befürchtete, dass er davonläuft, wenn er es erfährt. Als er um meine Hand anhielt, bestand meine Mutter darauf, dass ich ihm alles erzähle. Er sollte alles über mich und meine Familie erfahren, damit er weiß, worauf er sich durch die Heirat einlässt. Nach all meinen Erklärungen sagte er: „Das ist doch eine gute Herkunft.“

IBŞ: Eine gute, aber gefährliche!

IO: Genau! Aber er sagte: „Heirate ich die Akte? Wir nehmen uns an der Hand im Guten wie im Schlechten und schauen, was wird.“ Unsere Liebe blieb bis heute unveränderlich.

IBŞ: Was bedeutet *Die Zeit der Erde*?

IO: Du meinst die Chorsinfonie, die ich 2003 komponiert habe? Die Zeit und der Raum sind ewige Dimensionen, die viele Komponisten des 20. Jahrhunderts thematisiert haben. Jeder geografische Raum hat seine Kultur, jede Zeit ihre Kunst. Die Zeit der Erde ist die gewöhnlichste Zeit, die jeder von uns auf seine eigene Art erlebt, ohne sich dessen bewusst zu sein. Die Zeit der Erde ist eigentlich unendlich. Es ist großartig, einer Welt anzugehören, die es gerade jetzt gibt. Für uns, die wir jetzt leben, ist das die Zeit der Erde mit all dem Guten und Bösen.

IBŞ: Erzählen Sie etwas über die Angst vor der Unendlichkeit und über Unerschrockenheit.

IO: In dem Augenblick, in dem Du die Angst vor der Unendlichkeit, vor dem Nichts, überwindest, beginnt die schöpferische Arbeit. Du kannst dir Sachen vorstellen und ausdrücken, die nur dir gehören. Sind diese inspiriert und wertvoll, gehören sie der ganzen Welt. Auf Deinem Leidensweg kommen Blöcke der Unerschrockenheit hinzu, diese erheben sich zu wahren Klangkonstruktionen wie Steine, die die Berge erhöhen und unsere Gefühle beherrschen. Wenn Du diese Gipfel erreicht hast, dann erlebst Du den Augenblick der Erleuchtung, der die höchste Stufe der Inspiration bedeutet. Er ist schwer auszuhalten, es ist schwierig auf dem Everest zu verharren, jedoch je länger Du dortbleibst, je besser ist es. Diese Stufe gibt es für jeden, sollte es für jeden geben, nur die Novizen glauben nicht an diesen Weg.

IBȘ: Was bedeutet Enescu für Sie?

IO: Er ist wunderbar. Ein unverständener Mensch, ein Mensch ohne Grenzen. Ein Gewinner – ein Verlierer, ein Kämpfer. Ein großartiger Mensch.

IBȘ: Ihre Lieblingskomponisten?

IO: In meiner Jugend liebte ich Beethoven und Chopin. Seltsam, zwei so verschiedene Welten. Danach war ich von Wagner fasziniert. Was die zeitgenössische Musik betrifft, kann ich sagen, dass ich keine stilistischen Vorlieben habe, ich bin für alles sehr offen. Von unseren Komponisten gefällt mir am besten Tiberiu Olah. Er ist sehr begabt, ein wirkliches Talent. Das merkt man sofort. Er beeindruckt mich sehr und wenn ich in seiner Nähe bin, bekomme ich Gänsehaut. Ich studierte bei Alfred Mendelsohn, aber mit Tiberiu Olah, Assistent unserer Klasse, arbeitete ich viel öfter.

IBȘ: Wie war Alfred Mendelsohn⁴?

IO: Er komponierte mit unglaublicher Leichtigkeit und trieb uns an, wöchentlich eine Arbeit abzuliefern. Weil wir faul waren, schloss ich mit Lucian Meșianu einen Pakt: Eine Woche arbeitete er, eine ich und wir zeigten ihm die Werke der Reihe nach. Eine Weile ging es gut, doch bald kam er uns auf die Schliche: Er prüfte uns beide gleichzeitig und wusch uns danach ordentlich die Köpfe. Dann führte er uns eine großartige Demonstration vor: Vor uns komponierte er eine *Passacaglia* für Orgel. Unglaublich, sie war perfekt! Heute noch wird sie gespielt. Er war sehr spartanisch. Von morgens acht Uhr arbeitete er bis Mittag, danach kam er zum Konservatorium. Er komponierte viel.

IBȘ: Beide, Sie und Lucian Meșianu, hatten eine „ungesunde Herkunft“. Auch sein Vater wurde verhaftet.

IO: Wir zitterten stets, dass man uns von der Hochschule verweisen könnte. Doch es gab einen Unterschied, sein Vater saß drei Jahre lang im Gefängnis, meiner 15. Im 10. Semester warnte mich ein Kollege, Sami, dass man vorhabe, mich zu exmatrikulieren. Er war zehn Jahre älter als der Rest der Gruppe und war Redakteur beim Musikverlag.

IBȘ: Er war systemtreu, da er über diese Dinge so gut Bescheid wusste.

IO: Er wusste auch, wie man sich verhalten soll. Brüsk wandte er sich zu mir und sagte: Komm, wir gehen spazieren ... nicht hier auf dem Flur, draußen ... Draußen war es so kalt, dass alles zu Stein fror, doch ahnte ich, dass er mir etwas Wichtiges zu sagen hatte. Ich begann zu zittern, noch bevor wir das Gebäude verließen, aus Angst. In dieser

4 Alfred Mendelsohn (1910–1966) war ein rumänischer Komponist.

furchtbaren Kälte habe ich erfahren, dass man eine Sitzung vorbereitet mit Dănălache, am roten Tisch, wo meine Exmatrikulation beschlossen wird.

IBŞ: Dănălache?

IO: Das war der Typ, der die Studenten rausschmiss. Zwei Wochen zuvor hatte er Richard Oschanitzky⁵ von der Hochschule geworfen. Bei dieser Albtraum-Sitzung, wo am Ende der Angeklagte zum Kläger wurde, war auch ich zugegen. Er war viel zu arrogant, als dass man ihm hätte verzeihen können. Mir stellten sich die Haare zu Berge bei dem Gedanken, das Gleiche könnte auch mir passieren. Sami teilte mir mit, dass alles vorbereitet wird, gemeinsam mit meinem Professor Alfred Mendelsohn, der Parteimitglied war, damit ich verschont werde. Mir war ganz schwindlig, vor Kälte, vor Angst. Sami beruhigte mich. Die Idee war, dass ich um Vergebung bitte und nicht wie Richard vorgehe. Sami und Herr Mendelsohn würden um Nachsicht für mich bitten. Sami hatte wegen seiner illegalen kommunistischen Aktivität in der Vergangenheit eine gute Position. Sein Vater wurde bei der Installierung des kommunistischen Regimes erschossen. Er hatte somit eine gesunde Herkunft.

IBŞ: Ein illegaler Kämpfer hielt so zu Ihnen, dass er seine Haut zu Markte trug?

IO: Wieder war hier die göttliche Hand im Spiel. Auch ich war neugierig, was ihn zu dieser mutigen Tat veranlasst habe. Er gestand mir, dass er zu jener Zeit sehr unglücklich war, da er vergeblich einige Mädchen von der Pädagogischen Hochschule eingeladen hatte, mit ihm ins Kino zu gehen, keine wollte ihn begleiten. Da kam ich und lud ihn, vor genau diesen Mädchen ein, mit mir ins Kino zu gehen. Da wuchsen ihm Flügel und ich wurde seine beste Freundin, mindestens so betrachtete er mich. Sami war hässlich, aber er war mein Gruppenkollege. Ich habe mich an seine Hässlichkeit gewöhnt, fand sie sogar sehr ausdrucksstark.

IBŞ: Wie verlief die Sitzung am „roten Tisch“?

IO: Himmlische Fügung! Sie fand gar nicht mehr statt. Alfred Mendelsohn bat mich, eine Art Bericht zu schreiben. Weil er nicht zufrieden war, wie ich ihn verfasst hatte, hat er ihn selbst geschrieben, nach einem üblichen Muster, wie er es kannte. Mit anderen Worten, die Sitzung fand nicht mehr statt und mir wurde meine unrühmliche Vergangenheit verziehen. Wenn man bedenkt, dass ich stets bei Mihail Jora⁶ studieren wollte! Die beiden waren Feinde, da Jora vom Großbürgertum abstammte und Mendelsohn Kommunist war. Wenn ich in der Klasse Joras gewesen wäre, hätte ich keine Chance gehabt, er hätte mich nicht verteidigen können.

5 Richard Oschanitzky (1939–1979) war ein rumänischer Komponist, Arrangeur, Pianist und Dirigent und einer der bekanntesten Jazzmusiker Rumäniens.

6 Mihail Jora (1891–1971), rumänischer Komponist.

IBȘ: Bei den Prüfungen waren nicht alle Professoren zugegen? Kannte Jora Sie?

IO: Zu jener Zeit sah ich sehr gut aus. Während einer Prüfung fragte mich Marțian Negrea⁷ im Scherz: „Du, Mädchen, warum hast Du dich für Komposition entschieden?“ Ich wurde blass, seine Frage und seine Haltung hat mich sehr gestört. Ich entschuldigte mich und antwortete ihm ebenfalls mit einer Frage: „Aber Sie, Maestro, warum komponieren Sie?“ Jora applaudierte und sagte zu ihm: „Sie hat dich kalt erwischt, die Schöne.“ Ich werde nie seine Reaktion vergessen. Jora war der Professor, zu dem ich schon immer wollte, als ich noch sehr jung war und noch gar nicht seinen Ansprüchen entsprach. Habe ich Dir schon die Geschichte von der Klavierlehrerin erzählt?

IBȘ: Wieder ein inspirierter Augenblick?

IO: Kategorisch! Es grenzt ans Übernatürliche. Du sollst wissen, dass ich keine fanatisch Gläubige bin, ich gehe auch nicht regelmäßig in die Kirche. Ich habe einen starken Glauben, der auf Dingen beruht, die mich sehr wunderten. Stets spürte ich einen Beistand, besonders als ich und meine Mutter schwere Zeiten durchmachten. Zum Beispiel dann, als nachts Leute in unser Haus mit Eisenstangen eindrangten, um meinen Vater abzuholen.

IBȘ: Bevor er ins Gefängnis kam?

IO: Ja. Als sie einmal am Morgen kamen, floh mein Vater, indem er aus dem Fenster sprang. Danach kamen sie mitten in der Nacht, schrien und schlugen mit den Eisenstangen um sich. Wir waren gelähmt vor Angst. Dieser Schrecken, den ich an jenen Tagen durchlebte, verdunkelte meine Kindheit.

IBȘ: Die Klavierlehrerin?

IO: Ach ja, die göttliche Hand! Bei meiner Tante wohnte in Untermiete ein Student am Konservatorium, wo er Gesang studierte. Er hatte eine wunderbare Stimme, litt aber leider an Epilepsie. Ab und zu kam er zu uns, um zusammen mit mir Klavier zu üben. Oft hörte er mir zu, wenn ich meine Kompositionen spielte. Eines Tages schlug er mir vor, mit ihm zum Konservatorium zu kommen, zum Maestro Mendelsohn. Ich nahm meine ziemlich abgewetzte Tasche aus Leder und stopfte sie voll mit Partituren und wir gingen los. Zu jener Zeit befand sich das Konservatorium auf der Lipscani-Straße. Der Parteimann Mendelsohn hatte Sitzung nach Sitzung und wir übten uns in Geduld. Nach drei Stunden Warten schlug mir der Student vor, mitzugehen in seine Gesangsstunde, um danach zurückzukehren. So machten wir es. Ich setzte mich brav in eine Bank so unauffällig wie nur möglich. Die Lehrerin bemerkte mich jedoch

7 Marțian Negrea (1893–1973), rumänischer Komponist.

sofort und hakte nach. Der Student stellt mich als seine Cousine vor, ich verneine dies sofort: „Nein, er wohnt bei meiner Tante in Untermiete und hat mir versprochen, mich zu Mendelsohn zu bringen.“

IBŞ: Sie Spielverderberin!

IO: Ja, das war ich, aber ihr gefiel meine Antwort. Sie war klein, nicht besonders attraktiv, ähnelte einem Dachs, war jedoch sehr temperamentvoll. „Du bist sehr schön“, sagte sie zu mir. „Aber warum möchtest Du zu Mendelsohn? Er arbeitet nicht mit Kindern. Kennst Du Dich aus in der Theorie, der Harmonielehre, im Kontrapunkt? Du musst mit mir arbeiten. Was hast Du da in der Tasche?“ Meine Kompositionen, sagte ich. „Spiel mir bitte eine oder zwei vor.“ Und es verging eine Stunde, ohne dass sie mich unterbrach. Dann musterte sie mich von Kopf bis Fuß und beschloss: „Ich gebe dir Klavierunterricht, gratis!“ Ich sprang auf, nahm sie in die Arme und küsste sie. Noch heute sehe ich sie vor mir, als sie fragte: „Wie heißt du?“ Nina, sagte ich. „Was ist denn das für ein Name?“ Er kommt von Irina, klärte ich sie auf. „Gut, gut, aber dein Nachname?“ Ich hatte Angst, ihn auszusprechen, teilte ihn aber mit. „Was?“, rief sie aus, und ich dachte, jetzt habe ich es wieder vermässelt. „Bist Du die Tochter von Emil Odăgescu? Der liebe Gott hat dich geschickt, um mich für all das Gute, das er für mich getan hat, zu revanchieren.“

IBŞ: Unglaublich!

IO: Siehst du, wie recht ich habe? Was ist passiert? Sie studierte einst Komposition in Paris, in der Schola Cantorum, und bekommt von ihrer Mutter ein Telegramm, sie solle sofort nach Hause kommen. Sie und ihre beiden Schwestern waren die Töchter des Arztes Piticaru.

IBŞ: Wie hieß sie?

IO: Maria Piticaru. Ihr Vater, Arzt, war ein Schürzenjäger, Spieler und trank.

IBŞ: Ein Mann seiner Zeit.

IO: Ja, das war er. Er hat das gesamte Erbe seiner Frau verprasst. Seine Töchter brachte er an die Armutsgrenze. Nur ein Prozess konnte ihn stoppen. Und Maria sollte ihn anzeigen, weil sie kein Geld mehr hatte, ihr Studium fortzusetzen. Bei einer Gesellschaft sprach Maria davon. Dort, in einer Ecke, saß auch mein Vater. Er hörte sich die Geschichte an und schlug ihr vor, sie zu vertreten, ohne dass er dafür Honorar verlangte. Er kannte ihre aussichtslose Lage.

IBŞ: Der Fall interessierte ihn.

IO: Natürlich. Mein Vater war ein Rechtsanwalt erster Güte. Sie gewannen den Prozess. Und Maria, statt zurück nach Paris zu fahren zum Studium, heiratete einen Mann, der sehr schnell ihr gesamtes Geld aufbrauchte.

IBȘ: Sie heiratete einen „Piticaru“ – der Apfel fällt nicht weit vom Stamm.

IO: Die Arme! Sie blieb in Rumänien. Eine Zeit lang war sie Direktorin der Temeswarer Philharmonie, dann Dozentin in Bukarest. Dort traf ich sie, zum Glück. Nachdem ich fertig war mit der Theorie, wollte sie mich zu Jora bringen. Der fand, zu Recht, dass ich zu jung sei. Ich war damals erst 17 Jahre alt. Jora schlug mir vor, zu Alexandru Pașcanu zu gehen, um Harmonielehre zu studieren. Mimi Piticarु brachte mich zu ihm und er unterrichtete mich, ohne dass ich bezahlte, drei Jahre lang. Er bot für die „Rumänische Jugend“ privat einen Kurs an, den er in einem Zimmer hielt, das sich im 7. Stockwerk befand und wo Marin Constantin⁸ wohnte.

IBȘ: Dorthin kam Marin Constantin abends zum Schlafen, oder?

IO: Dort wohnte er mit seiner Frau, in einem Nebenzimmer auch seine Mutter. Marin Constantin war damals Dirigent eines Chores der „Rumänischen Jugend“, er wollte sich aber in Harmonielehre spezialisieren und studierte mit uns in der Gruppe. Eigentlich war ich die einzige Anfängerin, die anderen waren alle schon viel fortgeschrittener im Studium der Harmonielehre. Ich musste zügig arbeiten, um sie einzuholen. Ursprünglich sagte Pașcanu uns, jeder soll bezahlen wie viel und wann er kann. Stets steckte er mir Geld zu, wenn wir uns in der Straßenbahnhaltestelle trafen. Beide nahmen wir die 16, nur in verschiedene Richtungen. Von Mimi Piticarु war er über meine Lage informiert. Er war ein fantastischer Mensch und ich hegte sehr starke Gefühle für ihn.

IBȘ: Diesen zwei Professoren, zuerst Mimi Piticarु, danach Alexandru Pașcanu, ist es zu verdanken, dass Sie angenommen wurden am Konservatorium.

IO: Der Beharrlichkeit von Pașcanu. Um aufgenommen zu werden am Konservatorium musste ich eine Komposition für Klavier und eine für Gesang vorlegen. Ein Präludium und ein Klavierstück – *Der Greis* – hatte ich komponiert, es fehlte nur noch das Lied. Nach einem Jahr mit Pașcanu hatte ich alles, was ich für die Prüfung brauchte, für die Höchstnote 10.

IBȘ: Warum *Der Greis*?

IO: Vor einer Kirche erblickte ich einmal einen alten Mann, der Blumen verkaufte. Er hatte einen weißen, gezwirbelten Schnurrbart. Ich war von seiner Physiognomie und seiner Haltung so beeindruckt, dass ich das Stück komponierte. Doch, wie der Maestro Pașcanu sagte: Nur wenn ich die Höchstnote bekomme, habe ich Chancen, aufgenommen zu werden.

8 Marin Constantin (1925–2011), rumänischer Komponist und Dirigent. Er war Gründer des berühmten Madrigal-Chors.

IBŞ: Warum?

IO: Wenn man keine 10 bekam, musste man seinen Lebenslauf vorlegen. Mit anderen Worten, so hätte man von meinem Vater erfahren und ich wäre abgelehnt worden. Mit der Note 10 folgten keine weiteren Nachforschungen.

IBŞ: Man überprüfte Sie im Laufe Ihres Studiums.

IO: Das geschah im 10. Semester. Eine Ärztin hat mich verraten. Sie arbeitete am gleichen Krankenhaus mit meiner Mutter. Weißt du, wie viel bezahlt wurde für einen solchen Verrat? 30 000 Lei.

IBŞ: Ein Vermögen!

IO: Bei solch einer Summe, wie soll man nicht zum Spitzel werden? Auch meine Russischlehrerin hat mich verraten, als ich Schülerin in der 7. Klasse war. Das sind die schmerzlichen Erfahrungen meines Lebens.

IBŞ: Oh weh, gibt es noch welche?

IO: Die Unfälle. Einmal, es war Winter, spielten wir auf der Wiese vor unserem Haus mit Schneebällen. In der Nähe befand sich auch eine Fabrik. Ein Junge traf mich ins Auge mit einem Schilfrohr, dessen Ende in ungelöschten Kalk getaucht worden war. Ich erlitt eine Linsenluxation, konnte nur noch auf drei Meter Entfernung sehen. Die Ärzte gaben das Auge auf. Mit der Zeit wurde es kleiner und veränderte seinen Ausdruck. Nur Petre Vrancea, Augenarzt an der Klinik in Iași, gelang es, nach Filatovs Methode das Auge zu retten. In vier Monaten waren mehr als zehn Eingriffe nötig. Als ich 20 war, löste sich die Netzhaut ab. Sehr gefährlich! Ich habe viel gelitten, hinzu kam, dass es nur noch zwei Wochen bis zur Prüfung waren. Paşcanu war verzweifelt, als er es erfuhr. Er besuchte mich und hielt fest meine Hand. Trotz allem stellte ich mich der Prüfung und erhielt die Note 10. Octavian Nemescu und Lucian Meşianu bestanden ebenfalls die Prüfung.

IBŞ: Sind Sie sich bewusst, dass Sie einen schicksalhaften Namen tragen? Ich kenne nur noch zwei Fälle in der rumänischen Musik: Doina Rotaru, deren Musik ein immerwährendes Wehklagen⁹ ist, und Octavian Nemescu, den Spektralmusik interessiert, die natürliche Resonanz der Klänge, perfekte Intervalle wie die Oktave. Und Sie, dessen Name „Oda“ enthält, sind ganz besonders von der menschlichen Stimme, vom Chorgesang und vokaler Sinfonie fasziniert.

IO: Richtig ist, dass ich diese Vorliebe der Einbeziehung des Textes in den künstlerischen Prozess verdanke.

9 Doina – Name, aber auch ein rumänisches Volkslied voller Sehnsucht und Trauer.

IBȘ: Haben Sie Musik auf eigene Texte komponiert?

IO: Ein einziges Mal. Valentin Gruescu hat die Aufführung dirigiert. Er war ein bedeutender Chordirigent. Schade, dass sich die Philharmonie seiner entledigt hat wegen einer unglaublichen Dummheit: Er ließ die Frauen während der Proben nicht stricken und mit den Jungs ging er auch nicht auf Trinktouren.

IBȘ: Er war nicht besonders gesellig.

IO: Das war er ganz und gar nicht. Ich habe nicht verstanden, warum die Leitung ihn nicht mochte. Das war unter Mandeals Zeiten. Auf jeden Fall hätte die Philharmonie einen wie Gruescu wirklich nötig gehabt. Jetzt fällt mir ein, dass meine erste öffentliche Arbeit, die ich im Alter von 17 Jahren komponiert habe, das *Vater unser* war. Die Rede ist aber nicht von der Version, die heute für Furore sorgt und die ich auch für den Männerchor geschrieben habe, damit sie auch von einem der Chöre des Erzbischofs Teodosie gesungen werden kann. Vor kurzer Zeit gewann er mit dieser Komposition Gold bei einem Wettbewerb in Deutschland. Die Arbeit, von der ich Dir erzählen wollte, hatte Premiere im Kloster Cașin, unter der Leitung von Dragoș Alexandrescu.

IBȘ: Ein großartiger Professor, er trug stets eine Fliege, das war seltsam, besonders in den 80er Jahren.

IO: Ein Mensch von edler Art. Vom Flur des Konservatoriums las er mich auf und brachte mich zu seinem Chor. Ich weinte gerade, weil Gabrielescu mich aus dem Kirchenchor von Buzești geworfen hatte. Und das hat sich schließlich zum Guten gewendet. In Buzești bekam ich 70 Lei im Monat, Dragoș Alexandrescu bot mir 90 an.

IBȘ: Das Weinen verwandelte sich in Lächeln. Aber was haben Sie verbrochen?

IO: Er war zu Recht der Meinung, ich störe den Chor. Rechts und links von mir standen zwei Kolleginnen, die mir unglaublich auf die Nerven gingen, so dass ich ausflippte. Wenn ich allein solfeggierte, ging alles gut, sollte ich jedoch neben diesen beiden Nervensägen singen, mündete alles in eine reine Katastrophe. Gabrielescu glaubte, ich halte ihn zum Narren. So landete ich in Cașin, wo Dragoș Alexandrescu den Wunsch äußerte, dass ich etwas für den Chor komponieren soll.

IBȘ: Sie komponierten in seinem Auftrag?

IO: Ja. Die Arbeit besitze ich heute noch. Sie ist liturgisch und kann während des Gottesdienstes aufgeführt werden. 20 Jahre lang war die Partitur verschwunden. Das Archiv des Klosters zog um nach Visarion, als die Pfarrer in Cașin festgenommen wurden. Radu Zamfirescu, ein Hochschulkommilitone, brachte sie mir, er sang im Chor von Visarion.

IBȘ: Göttliche Hand.

IO: Sie war stets präsent. Wenn ich wenigstens auf der Höhe all dieser Dinge sein könnte, die mir gegeben wurden und die ich begriffen habe. Gleich, wie sehr Du dich bemühst, Du verstehst es zwar, aber Du kannst nicht bei allem entsprechend handeln.

IBŞ: So ist das Leben. Man verausgabt sich oft in viele Richtungen.

IO: Man ist ja keine Maschine.

IBŞ: Ist es schwierig, die Abteilung Chormusik am Konservatorium zu leiten?

IO: 20 Jahre lang habe ich sie geleitet, bis 2010. Wegen der Komplexe der Kollegen hätte es schwierig sein können, aber ich habe es gemeistert.

IBŞ: Warum hatten sie Komplexe?

IO: Sie glaubten, es sei Zeit für eine kulturelle Revolution. Letztendlich haben sie begriffen, dass es keine besseren Komponisten für Chormusik gab als jene der Kommission, die ich zusammengestellt habe, Radu Paladi¹⁰ – ein lebendes Genie –, Doru Popovici¹¹, ein komplizierter, schwieriger Mensch, aber sehr wertvoll usw.

IBŞ: Haben Sie einen Wunsch?

IO: Eben habe ich gut eine Operation überstanden. Ich wünsche mir, Kräfte zu sammeln, damit ich ein Oratorium komponieren kann.

IBŞ: Wieder Stimmen!

IO: Ich liebe Stimmen, ich liebe Texte. Erst 2003 habe ich *Zeit der Erde* auf einen Text von Octavian Goga, Taufpate meiner Mutter, komponiert. Jetzt denke ich an den *III. Brief*¹², bin aber noch nicht sicher. Die Wahrheit ist, dass ich keine Ewigkeit warten kann, um mich zu entscheiden. Ich muss schnell handeln.

IBŞ: Und das Oratorium wird entstehen!

10 Radu Paladi (1927–2013), rumänischer Komponist, Pianist und Dirigent.

11 Doru Popovici (*1932), rumänischer Komponist, Musikwissenschaftler, Schriftsteller und Journalist.

12 Der *III. Brief* ist eine Versdichtung von Mihai Eminescu (1850–1889), dem bedeutendsten rumänischen Dichter des 19. Jahrhunderts.

Ion Bogdan Ștefănescu im Gespräch mit Diana Rotaru

An der Schnittstelle zwischen Licht und Farbe

Diana Rotaru ist eine Künstlerin, die sprichwörtlich unter meinen Augen aufgewachsen ist, und vom Mädchen mit dem goldenen Haar, wie einem Märchen entstieg, zum Klavier-Wunderkind wurde, um „über Nacht“ zur Komponistin von heute zu werden. Sie komponiert eine Musik, die ebenso raffiniert wie voller Leidenschaft ist und Kräfte von großer emotionaler Gespanntheit freisetzt.

IBȘ.: Diana, schon während Deiner Studienzeit wurdest Du mit bedeutenden Preisen ausgezeichnet. Erinnerst Du Dich noch daran, wie Du darauf reagiert hast und wie sie Deinen Werdegang geprägt haben?

DiR.: Du weißt, was Preise bewirken, sie ermutigen dich weiterzumachen. Natürlich gibt es auch einen anderen Aspekt, der diskutabel ist in Wettbewerben dieser Art, denn man weiß nie, was die Jury bevorzugt. Ab einem gewissen Niveau wird es in der Musik sehr subjektiv, besonders in der heutigen Zeit, wo es eine Explosion an neuen Stilen und neuen Strömungen gibt. Auch weißt Du nie, wer deine Konkurrenten sind, die Jury bewertet die Partituren, sie trifft sich nicht direkt mit den Kandidaten. Irgendwie wird es Dir bestätigt, dass Du unter den „guten“ warst in einem gewissen Kontext, und das ist letztendlich am wichtigsten: dass Du angespornt wirst, den eingeschlagenen Weg weiterzugehen. Hinzu kommt, dass ein bedeutender Preis dir die Chance gibt, mit sehr guten Musikern zu arbeiten und von ihnen zu lernen. Zum Beispiel der *IRINO Prize*, den ich 2004 für „Shakti“ gewonnen habe, bedeutete eine Aufführung in Tokio mit der Tokyo Sinfonietta und dem Saxofonisten Daniel Kientzy, dem das Stück auch gewidmet ist. Er bedeutete auch eine Reise nach Tokio, Proben mit unglaublich guten Musikern, ein ausverkaufter Saal, er bedeutete Eltern, die keinen Beifall mehr spenden konnten wegen der Freudentränen, für die sie ein Taschentuch nach dem anderen hervorholten, und viel, viel Sushi!

IBȘ.: Ich habe das Gefühl, Du wusstest von Anfang an, dass das Klavier nur ein Mittel zum Zweck ist, obwohl alle um dich herum, einschließlich Deiner Eltern, überzeugt waren, dass Du eine Karriere als Pianistin machen wirst. Jetzt merke ich, dass dein Weg schon in deiner Kindheit besiegelt wurde, Kindheit, die Du die meiste Zeit unter dem Klavier deiner Mutter, der berühmten Doina Rotaru, verbracht hast, während sie komponierte. Du warst umhüllt von einem Kokon raffinierter und effektvoller Klanggebilde, die dich in eine Welt voller Magie und abstrakter Schönheit tauchten, so perfekt für die Fantasie eines Kindes. Habe ich recht?

DiR.: Du hast recht, wie immer. Der Keim des Komponierens wurde mir in die Wiege gelegt. Immer schon zogen mich eigenartige, modale, dissonante Stücke, sogar „dubiose“ mehr an als die „braven“ klassischen. Ich glaube, bei mir zu Hause gibt es heute noch einige solcher „Meisterwerke“ für Klavier, die ich im Alter von vier oder fünf Jahren komponiert habe, sogar eine Sinfonie (!), zwar mit einer sehr minimalistischen grafischen Partitur, aber immerhin. Ja, ich war total fasziniert von meiner Mutter. Am Anfang verstand ich nicht, warum. Allmählich jedoch entdeckte ich die Gründe dieser Anziehungskraft, die sie auf mich ausübte, inzwischen verstehe ich sie am besten: Komponieren löst dir ein „Ticket“ aus für den Eintritt ins Land der Wunder, das du wann immer betreten kannst. Wenn Du beginnst, an einem Stück zu arbeiten, dann schaffst Du Dir eine neue Welt, erbaust und formst sie so, wie sie dir gefällt. Dabei musst Du aber gewisse Wahrnehmungsregeln beachten, architektonische Strukturen, die unveränderlich sind, gleichzeitig fragil und trotzdem kraftvoll, eine Struktur, die einer fantastischen Figur ähnelt, über die Du alles oder nichts weißt und die Du „bändigen“, konstant „fühlen“ kannst. Vergessen wir nicht, dass es wenige Künste gibt, die so starke Emotionen hervorrufen und manipulieren können wie die Musik. Ich muss gestehen, dass, obwohl ich wunderbare Klavierlehrer hatte (Ileana Busuioc, Steluța Radu), diese „Szene“ nicht meine Welt war. Ich ziehe die Position einer Klangarchitektin vor, ein schwerer Beruf, aber vielleicht deshalb so faszinierend. Auf gewisse Weise ist er gleichzeitig egoistisch und großzügig. Nun erzähle ich dir kurz etwas, das einfach scheint, aber für mich eine bedeutende Lektion war, die mir erteilt wurde: Ein Komponist soll eine Musik komponieren, die er selbst gerne hören würde. Dafür soll er sich immer wieder in die Rolle des Publikums versetzen. Erst als er selbst von der künstlerischen Qualität überzeugt ist, erst dann ist das Stück fertig und wird mit Sicherheit auch anderen gefallen. Das ist eine Lektion, die mir meine Mutter und Ștefan Niculescu erteilten. Beide haben mir das Gleiche gesagt, nur mit anderen Worten. Schön, nicht wahr? Es ist so, als würdest Du ein Geschenk kaufen. Zunächst muss es dir gefallen, um dem, den Du es schenkst, Freude zu bereiten.

I.B.Ș.: Welche Epoche der Musikgeschichte sagt Dir am meisten zu?

DiR.: Ich bin geneigt zu sagen, die heutige. Ich glaube, wir erleben eine ganz besonders fruchtbare Zeit, was den kreativen Prozess betrifft. Es gibt zurzeit eine große ästhetische Freiheit, die Avantgardisten sind nicht mehr so „puristisch“ und die Traditionalisten nicht mehr so „rigide“. Die Komponisten entscheiden sich immer mehr für die Hybridisierung der Gattungen, ja sogar der Künste. Thomas Adès war, glaube ich, einer der ersten Großen, der es „wagte“, Anspielungen auf die Techno-Musik einzubauen. Es kommen Künstler auf den Plan, die gleichermaßen professionell die Kunst der Töne wie auch die der Video-Technik beherrschen. Ich habe keinen Zugang zu Hightech, weil ich technisch nicht besonders begabt bin, jedoch bin ich sehr froh darüber, dass endlich gewisse Vorurteile abgebaut werden wie jene, „es sei nicht erlaubt,

das oder jenes zu tun“, eine Richtung, die bis zur Monotonie den künstlerischen Gestus gleichschaltet und den Mut für das Experimentieren im Keim erstickt. Um nicht falsch verstanden zu werden, ich mag nicht die musikalischen Potpourris, auch nicht das Heterogene oder die Verwendung der Technik nur so, zum Spaß. Aber ich mag durch Klänge alles, was durch mich hindurchgeht und dort Spuren hinterlässt, zu vermitteln. Nur so kann ich ehrlich sein, wenn ich komponiere. Und das scheint mir wesentlich bei einem Künstler (ob musikalischer oder egal welcher Art), dass er ehrlich ist und sich selbst „darstellt“ in seinem Schaffen, ohne sich zu verstellen und ohne Einschränkungen. Wenn man gut überlegt, ist das eine sehr intime Sache, aber eine absolut notwendige!

Eine andere musikalische Periode, die ich bewundere, ist die zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Damals lebten und arbeiteten einige meiner Lieblingskomponisten wie Prokofiev zum Beispiel, ein Komponist, der nichts „erfand“, der aber unglaublich viel Talent besaß. Er gehört zu den größten „Melodikern“ der Welt. Solche Komponisten ziehen mich irgendwie mehr an als die „Stützen“ der Musikgeschichte, „die Vermittler radikaler Richtungsänderungen“. Vielleicht, weil ich bin, wie ich bin, und nicht die Welt der Klänge verändern möchte. Ich wüsste gar nicht wie, doch möchte ich mich an dem erfreuen, was sie mir bietet.

IBŞ.: Somit kann ich fragen: Wer sind Deine Vorbilder in der zeitgenössischen Musik?

DiR.: Verstehen wir den Begriff wörtlich, dann ist es mit Sicherheit Doina Rotaru. Meine ersten Arbeiten waren im reinen Rotaru-Stil verfasst, denn damals war er für mich am interessantesten. Anfangs vollzieht sich bei allen das Lernen durch Nachahmung. Einige beginnen tonal zu komponieren, andere durch alle Arten von komplizierten Strukturen, andere wieder durch Mechanismen in der Art von Bartók oder Ligeti. Mir gefielen die Melismen meiner Mutter, die permanente Ambiguität, das Ineinanderschmelzen der Töne mit sehr raffinierten Klangfarben. Ich habe sogar eine Metapher für den Stil meiner Mutter erfunden, „flüssige Heterophonie“. Alles ist in ständiger Bewegung und Veränderung wie ein fließendes Wasser. Ein anderes Vorbild ist für mich mein Kompositionslehrer Dan Dediú, dessen Fantasie, Humor und Vielseitigkeit mir großartig schienen. Zudem hat er sich als Komponist nie vor Polystilistik gescheut, dadurch wirkt er sehr originell. Weil er ehrlich ist. Natürlich gibt es eine ganze Reihe von Komponisten im 20. und 21. Jahrhundert, die ich liebe und bewundere. Ich gehöre zur letzten Generation, die als Professor Ştefan Niculescu hatten, eine ungemein kraftvolle, strahlende Persönlichkeit. Seine Musik schien direkt in die Sonne gemeißelt zu sein. Auf die gleiche Weise liebe ich die bizarre Originalität Aurel Stroes, an der Hochschule vergötterte ich Ligeti und Lutoslawski. Danach verliebte ich mich in Salvatore Sciarrino, Toshio Hosokawa, Beat Furrer, Pierre Jodlowski. In meiner Generation scheinen mir Francesco Filidei und Clara Iannotta genial, Juweliermeister der Töne, ebenso Panayiotis Kokoras. Zurzeit wird viel, viel exzellente Musik gemacht!

Vielleicht wäre es einfacher gewesen, dir zu sagen, was für mich kein Vorbild ist: der aride Konzeptualismus und Strukturalismus, Kompliziertheit statt Komplexität, Verachtung dem Publikum gegenüber, die „Elfenbeinturm“-Mentalität, das Fehlen eines emotionalen Kerns in der Musik (er muss nicht unbedingt positiv sein, aber er soll existieren), inkohärente Strukturen der „Originalität“ zuliebe.

IBŞ.: Du hattest ideale Professoren an der Nationalen Musikuniversität Bukarest, jedoch jetzt, zum Zeitpunkt unseres Gesprächs, scheint es mir normal, dich zu fragen: Wie war deine Fortbildung am Pariser Konservatorium?

DiR.: Vielleicht ist „Fortbildung“ zu weit gegriffen. Im Masterstudiengang (zu jener Zeit dauerte er nur ein Jahr) gelangte ich ans Konservatorium für Musik und Tanz in Paris (offizielle Bezeichnung Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris) als Erasmus-Stipendiatin. Zu jener Zeit war ich die erste junge Studentin, die aus Rumänien dort aufgenommen wurde. Normalerweise hätte ich ein Semester bleiben sollen, doch mit mir machte man eine Ausnahme, ich bekam die Chance, meinen Aufenthalt auf ein Jahr zu verlängern. Dort traf ich auf einen wunderbaren Lehrer, Frédéric Durieux, der auch ein talentierter Komponist ist von gestochen scharfer Intelligenz und überragender Bildung. Paris ist ganz und gar außergewöhnlich, man investierte, damals mindestens, viel mehr als bei uns in zeitgenössische Kunst, man hatte auch die Mittel, das muss man zugeben. Es ist keine Kleinigkeit, volle Säle bei Konzerten mit zeitgenössischer Musik zu haben, riesige Werbeplakate in der U-Bahn mit zeitgenössischen Opernproduktionen. Diese werden genauso gefördert wie das traditionelle Repertoire. Auch ist es keine Kleinigkeit, wöchentlich Gelegenheit zu haben, neue Musik zu hören, interpretiert von erstklassigen Künstlern. Im Konservatorium ist das Niveau in allen Fächern sehr hoch, dort studiert wirklich nur die Crème de la Crème, für die Studenten ist das eine ganz besondere Motivation. Unser Universitätssystem könnte von dort viel lernen, abgesehen von den Bedingungen, die den Studenten geboten werden, beginnend mit den Studier- und Arbeitsräumen bis hin zu den professionellen Orchestern und Ensembles, die die Musik der jungen Komponisten interpretieren. Natürlich wird dort eine gewisse „Ästhetik“ bevorzugt, eine bestimmte Richtung, die Du einschlagen musst, wenn Du in der zeitgenössischen französischen Musik gefördert werden willst, das ist jedoch für alle bedeutenden Kulturzentren gültig. Von diesem Standpunkt aus ist Rumänien viel nachsichtiger, mit den üblichen Ausnahmen, die die Regel bestätigen. Das ist von einer Kultur, in der die musikalische Tradition nicht so alt ist wie in den großen westlichen Zentren, auch nicht anders zu erwarten. Mir scheint es sehr wichtig, dass ein junger Komponist zu immer mehr Kulturen Kontakt aufnimmt, doch nicht an der Oberfläche, sondern in der Tiefe, und dass er immer mehr Stile ausprobiert. Nach dieser großartigen Erfahrung in Paris zog ich es vor, nach Hause zu kommen. Das habe ich keine Sekunde bereut, denn zu Hause fühle ich mich freier.

IBŞ.: Als ich zum ersten Mal deine Arbeit für Flöte spielte, die ich auch auf einer CD mit dem Titel „Circuit (Der Stromkreis)“ in Deutschland, beim „gutingi“-Label, eingespielt habe, hatte ich den Eindruck, plötzlich zwei Gesichter darin zu erblicken. Deine Musik schien mir anders zu klingen als die Musik deiner Mutter. Eigentlich ist es doch nicht schlimm, wenn man von einer fantastischen Komponistin wie Doina Rotaru beeinflusst wird, besonders zu Beginn, oder? Schon im Bauch hast Du ihre Musik gehört, das gleiche Blut fließt durch deine Adern. Jemand, der ein Fachmann ist, würde sofort merken, dass deine Musik neben dem Raffinement und dem Zauber der Musik deiner Mutter auch die Kraft eines Tsunami hat, wenn sie von gleichwertigen Interpreten gespielt wird. Heute sprechen wir von zwei Wegen, die unterschiedliche Richtungen einschlagen, sich aber auch kreuzen. Wie entwickelte sich im Laufe der Zeit die künstlerische Verbindung zu deiner Mutter?

DiR.: Unsere Wege werden sich immer kreuzen, mir sind die „heterophonen Melismen“ in der DNA gespeichert, zudem ist meine Mutter mein Lieblingskomponist und meine beste Freundin, wir können nicht komplett getrennte Wege gehen. Natürlich sind wir unterschiedliche Menschen mit verschiedenem Geschmack – sie ist extrem raffiniert und liebt subtile Dinge sowohl in der Musik als auch in allem, was sie umgibt. Ich ziehe betontere Pinselstriche vor, das Körperliche. Der „Stamm“ aber ist für beide Zweige der gleiche. Übrigens kann ich nicht anders, als dir noch einmal zu danken, dass Du einem Kind von 16 Jahren Mut gabst, indem Du seinen ersten kompositorischen Versuch aufgeführt hast. Das war großartig, obwohl ich im Konzertsaal fast in Ohnmacht gefallen wäre. Du bist praktisch mein musikalischer Pate.

IBŞ.: Und der „Pate“ stellt dir die Frage: Was bedeutet für Dich Enescu?

DiR.: Enescu hat die rumänische Musik auf die internationale Landkarte gesetzt. Punkt. Wir alle, die rumänischen Künstler, haben ihm und werden ihm immer sehr viel zu verdanken haben. Er war ein ungewöhnlich talentierter, großzügiger Musiker. Doch mag ich es nicht, wenn er wie eine Ikone verehrt und aus der Distanz angebetet wird. Ich liebe ihn als Mensch, der durch alle Poren seines Wesens Musik atmet. Doch in Bezug zu meinem musikalischen Geschmack muss ich gestehen, dass ich die Komponisten „aus Fleisch und Blut“ jener Zeit vorziehe – Bartók, Strawinsky. Wie ich vorhin schon sagte, ich bevorzuge intensivere Farben. Einige von Enescus Arbeiten aber verehere ich wie die *Sonate* Nr. 3 für Klavier und Violine, *Carillon Nocturne*, oder den dritten Teil von *Octuor*. Es ist eine sehr persönliche Musik, die eine gewisse Magie erzeugt. Ich würde mir wünschen, dass auch andere rumänische Künstler auf internationaler Ebene, aber auch in unserer nationalen Kultur sich so durchsetzen könnten wie Enescu. Namen wie Ştefan Niculescu, Aurel Stroe, Anatol Vieru, Octavian Nemescu zum Beispiel sind sehr wenig bekannt. Es sind nicht nur originelle Komponisten, jeder in seiner Art, sie haben auch einen riesigen Beitrag geleistet zur Gestaltung der rumänischen Kompositionsschule und ihrer Anbindung an den Westen. Berühmt gewor-

den sind Situationen während der kommunistischen Zeit, als die westliche Avantgarde verboten war und Menschen wie Niculescu die Partituren aus Darmstadt kopierten – manchmal handschriftlich –, sie nach Bukarest brachten und Zusammenkünfte zum Hören und Analysieren der neuen Musik organisierten. Jetzt, wo wir freien Zugang haben zu allen Informationen dieser Welt, ist es schwer vorstellbar, was das in den 50er und 60er Jahren für die rumänische Musik bedeutet hat.

IBŞ.: Du hast junge Ensembles für zeitgenössische Musik gegründet und auch Festivals organisiert, wo ihr eure künstlerischen Visionen präsentiert habt. Es war eine sehr anregende Zeit, nicht wahr?

DiR.: Ich glaube, es ist sehr wichtig, dass ein Komponist „innerhalb der Gemeinschaft“ aktiv sei, dass er für seine Musik kämpfe. Wenn ihm etwas nicht gefällt, dann muss er versuchen, es zu ändern. Er soll nicht nur über seinen Partituren sitzen, so geht das heutzutage nicht mehr. 2012 begann ich, als „Kulturmanager“ aktiv zu werden. Der Ausdruck klingt sehr anspruchsvoll und hat wenig mit der Realität zu tun, weil ich alles „nach Gefühl“ ausführe, jedoch mit großer Freude. Das Ensemble SonoMania, dessen künstlerische Leiterin ich bin (ich stelle das Programm zusammen und den Kontext), besteht seit acht Jahren, seine Aktivität ist immer intensiver geworden und wird immer mehr geschätzt. Das Organisatorische nimmt viel Zeit und Energie in Anspruch, doch der Virus hat mich angesteckt und es gefällt mir. Ich freue mich, wenn ich etwas für meine Komponistenkollegen tun kann, für die junge Generation, für unser Publikum, das ständig auf dem Laufenden sein soll. Ich kann nicht einfach die Hände in den Schoß legen, ich möchte mich nützlich machen.

IBŞ.: Für mich ist es oft ein Problem, wenn ich die Plakate gestalte und deinen sowie den Namen deiner Mutter schreiben soll. Normalerweise schreibt man vom Komponisten nur die Initiale des Vornamens, in eurem Falle wäre das zwei Mal D. Rotaru. Weil ihr in diesem Interview-Band beide aufgenommen wurdet – ein ziemlich seltener Fall in der rumänischen Kultur –, kürze ich deinen Vornamen mit Di. Rotaru ab. Deine Mutter hat mir gestanden, dass sie, als sie dir den Namen gab, eine solche Situation nicht hat vorhersehen können. Was fühlst du, wenn du mit ihr im gleichen Programm auftrittst?

DiR.: Immer schon habe ich meiner Mutter gesagt, ich hätte Vasile heißen sollen! Oder auch anders. Das Gute daran ist, dass viele Menschen zum Konzert meiner Mutter kommen und dort dann auf meine Musik stoßen. Oder ich werde beglückwünscht für ein Werk, das meine Mutter komponiert hat („wie schade, dass dein Name auf dem Plakat falsch war ...“). Das ist sympathisch, wir haben uns daran gewöhnt. Und wenn es vorkommt, dass wir im gleichen Programm sind, dann ist es eine immense Freude. Es könnte gar nicht anders sein.

IBŞ.: Nach dem Beenden des Studiums an der Nationalen Musikuniversität Bukarest wurdest Du in das Korps der Hochschullehrer aufgenommen. Wie hast Du diese neue Stellung erlebt?

DiR.: Ein Komponist im Bereich der Neuen Musik hat keine große Auswahl. Du musst dir einen „echten Beruf“ wählen, wie man sagt. Im Ausland, da trifft man auf Komponisten, die von ihren Arbeiten, von Aufträgen leben können. In Rumänien leider nicht. Doch haben wir großes Glück mit dem Komponistenverband (UCMR), praktisch die einzige Organisation, die konstant nach ihren Möglichkeiten die Musikschaffenden unterstützt. Ich muss gestehen, dass ich mir den Beruf des Lehrers nicht gewünscht habe, doch habe ich inzwischen eine Erfahrung von mehr als zehn Jahren in diesem Bereich gesammelt. Für jemand, der ungewöhnlich schüchtern ist, kann es sehr stressig sein, vor einer Klasse zu stehen, mit der Zeit aber gewöhnt man sich daran. Und die Kinder (ich sehe in allen noch das Kind, wenn es auch zwei Meter groß ist) mag ich sehr, auch wenn sie mich manchmal ärgern. Vielleicht vor allem dann. Ich habe zudem das Glück, das zu unterrichten, was mir gefällt: Formanalyse (Seminarstunden zu den Vorträgen von Adrian Iorgulescu, mein einstiger Formlehrer und einer unserer talentiertesten Komponisten!), die Moderne (Musik von Anfang des 20. Jahrhunderts), Komposition und Kompositionspraxis. Ein Genuss!

IBŞ.: Was hat sich geändert in deinem Leben, als der Vorsitzende des Komponistenverbandes selbst, Herr Adrian Iorgulescu, dir die Geschäftsleitung des internationalen Festivals Meridian übertrug?

DiR.: Es stimmt, Herr Iorgulescu bat mich, meine Bewerbung für die Leitung der Rumänischen Nationalen Abteilung der Internationalen Gesellschaft für Zeitgenössische Musik (ISCM) einzureichen. Sein Vorschlag freute und ehrte mich. In der Generalversammlung der SNR-SIMC wurde ich dann gewählt. Diese Position schließt zugleich die Verantwortung für die Organisation des Internationalen Festivals Meridian mit ein, somit ist sie eines meiner jüngsten organisatorischen „Abenteuer“. Ich habe mich sehr gefreut, dass ich die Möglichkeit hatte, dem Festival eine neue Seite hinzuzufügen. Das Festival erreichte 2019 seine 15. Auflage, die ich „Sonic Gardens“ nannte. Was in diesem Jahr passiert, wissen wir noch nicht, obwohl die Ideen da sind und kaum erwarten, umgesetzt zu werden. Ich habe das Glück, mit einem fantastischen Team zusammenzuarbeiten: Gabriel Mălăncioiu, Alexandru Murariu, Constantin Basica und Irinel Anghel. Letztere ist auch eine Art Mentor, von ihr habe ich sehr viel gelernt aus der Art, wie sie es versteht, Kunst zu leben. Zudem hat sie einen großen Erfahrungsschatz in der Organisation mehrerer Ausgaben der SIMN. Es sind im Team Menschen, die ich mag und Musiker, die ich bewundere. Die Komponistin in mir ist gestresst von all diesen Verantwortungen, die Organisatorin in mir versucht sie zu überzeugen, dass dies auch eine Form von Komponieren sei.

IBŞ.: Trotz dieses fantastischen Teams, wie schwierig ist es, ein internationales Festival zu leiten, das finanziell nicht abgesichert ist, zumal in diesem Jahr wegen der Corona-Pandemie auch das kulturelle Leben im Ausland gelähmt ist?

DiR.: Ein Festival zu leiten, das keinen finanziellen Rückhalt hat (das wird bei uns immer so sein), ist immer sehr schwierig, aber 2020 noch viel mehr. Ich würde mich freuen, wenn wir nicht in die Lage kommen, es online zu organisieren oder Kompromisse zu machen. Ich bin überzeugt, dass Kunst auch online ihre Rechtfertigung hat, aber nicht in ihrer Gesamtheit. Dieses Konzept muss überlegt werden und gut durchdacht sein, und nicht jetzt, so in der Schnelle. Nichts kann den direkten Kontakt mit dem Publikum ersetzen und, aus Sicht des Publikums, den direkten Kontakt mit der Kunst, mit den Menschen, die Kunst machen. Es ist ein furchtbares Jahr für die Kunst, für die Künstler, doch bin ich überzeugt, dass wir eine Lösung finden werden.

IBŞ.: Magst Du es, eine Auftragsarbeit zu komponieren, oder stresst dich der Abgabetermin?

DiR.: Im Allgemeinen schreiben wir alle im Auftrag – entweder „freundschaftlich“ oder real. Mir gibt ein Auftrag Impulse, er bietet mir gewisse Koordinaten, Herausforderungen. Somit ist ein Auftrag stets Grund zur Freude, zu Exaltiertheit, die Deadline aber stresst mich, ja, vor allem, weil ich eine Komponistin bin, die ziemlich langsam schreibt.

IBŞ.: Gibt es Instrumente oder eine Kombination von Instrumenten, für die du ganz besonders gerne komponierst?

DiR.: Wenn ich dir sage, es ist das Saxophon, dann bist Du sauer auf mich. Aber es weist für mich die perfekte Dosis von Raffinement und Körperlichkeit auf, von Delikatem und Vulgärem.

IBŞ.: Es ist ein sehr theatralisches Instrument!

DiR.: Mit Sicherheit. Es ist klar, ich bevorzuge Blasinstrumente: Saxophon, Flöte, Klarinette, sie passen zu mir wie ein Handschuh. Vielleicht weil sie von innen heraus „aus der Seele“ geblasen werden? (ein Wortspiel: a sufla – blasen, sufler – Seele). Ich liebe auch die Stimmen, vor allem die Frauenstimmen – meine jüngste Arbeit ist eine kleine Kammeroper „In Trup“ für zwei Sängerinnen (Antonela Bărnat und Rodica Vica). Doch sonst habe ich keine „Lieblings“-Instrumente oder Kombinationen. Im Allgemeinen komponiere ich für Menschen. Ich hatte das Glück mit großartigen Musikern zusammenzuarbeiten sowohl vom professionellen als auch vom interpretatorischen Standpunkt aus (den ich für sehr wichtig erachte), aber auch menschlich gesehen. Du warst der Erste unter ihnen!

IBŞ.: Konntest Du während dieser strengen Isolation, die uns auferlegt wurde, komponieren?

DiR.: Überhaupt nicht. Der Online-Unterricht nahm dreimal so viel Zeit in Anspruch als unter normalen Bedingungen. Somit freue ich mich auf die Ferien, wo ich mich in Auto-Quarantäne begeben und Musik komponieren kann.

IBŞ.: Da Du eine vielseitige Person bist, muss ich dich fragen: Was sind deine Zukunftspläne?

DiR.: Ich bin sehr abergläubisch und ziehe es vor, nicht über Pläne zu sprechen. Was ich mir jedoch wünsche, ist, weiterhin Musik zu komponieren und, dass ich Gelegenheit habe, Musikschaffenden spannende Kontexte zu bieten. Und jetzt kann ich es kaum erwarten, meine Freunde zu umarmen ...

IBŞ.: Ich glaube, dass die Welt sich verändern wird, vor allem, was diese Freundschaftsbezeugungen betrifft, leider. Traurig, aber wahr! Stimmt es, dass Du überhaupt nicht daran denkst, ein Konzert für Flöte zu schreiben, um nicht zu sagen, für einen FLÖTISTEN?

DiR.: Nein, im Gegenteil, es wäre eine große Freude!

IBŞ.: Dann wünsche ich dir eine Auto-Quarantäne, die vom Klang der „Zauberflöte“ beherrscht wird!

Und Doina wurde zur Doina¹

Doina Rotaru – ein Name mit archaischem Beiklang – gestaltet eine Welt voller Zauber, Mysterium und Magie, wo zahlreiche Symbole ihrer Musik ungewohnte, überbordende und markante Klangkombinationen verleihen.

IBȘ.: Im Vorbericht zum Interview wollen wir die Leser informieren, dass wir uns seit vielen Jahren kennen, als ich noch Schüler war und du eine sehr junge Lehrerin. Du hast mir Musiktheorie beigebracht, ein wenig Harmonielehre, danach hatte ich Gelegenheit, ein Stück von dir im Bukarester Athenäum als Uraufführung zu interpretieren, dein erstes Stück für Flöte, *Die Legende*. Seitdem war ich von der zeitgenössischen Musik fasziniert und du von der Flöte. Und ich muss gestehen, dass es für mich ein seltsamer Augenblick ist, mit dir ein Interview zu führen. Wie fühlt sich das für dich an?

DR.: Ebenfalls seltsam natürlich, ich war es gewohnt, Dich zu fragen und Dir zuzuhören. Jetzt ist es umgekehrt.

IBȘ.: Ich kenne alle Details Deiner Werke, besonders die für Flöte, war aber auch bei vielen anderen Uraufführungen zugegen, bei maßstabsetzenden Interpretationen. Schon lange wollte ich Dich fragen: Wie gelingt es Dir, eine solche Musik zu komponieren, Dir solche Kombinationen von Tönen, Farben vorzustellen? Sie lösen eine solch magische Atmosphäre aus, durchzogen von überraschenden Klangfarben, die eigentlich Deinen Kompositionsstil prägen.

DR.: Wenn ich ein Stück schreibe, werde ich in eine Art Trance, in einen magischen Traumzustand versetzt... Schon immer hat mich der Klang der Flöte, der Pfeifeninstrumente fasziniert, es ist kein Zufall, dass ich Doina heiße. Die volkstümliche Doina wurde immer schon von einer Frauenstimme gesungen, begleitet oft auf der Hirtenflöte. Es ist eine seltsame Stimmung, die der Flötenklang bei mir auslöst. Der zweite Satz von Mozarts Flötenkonzert in G-Dur ist eine himmlische Musik. Etwas Schöneres gibt es nicht. Die Flöte besitzt eine magische Kraft, sie beruhigt, kommuniziert mit dem Göttlichen. Obwohl sie ein Instrument aus Metall ist, vermittelt sie Wärme und Reinheit.

1 Doina als Vorname der Komponistin; doina als Gattung der traditionellen Musik in Rumänien (siehe auch Vincent Rastädter, *Die Doina – Eine Einführung in den lyrischen Gesang Rumäniens* (= *Archiv für osteuropäische Musik*, Band 2), Oldenburg, 2015).

IBŞ.: Eigentlich wollte ich wissen, was in dir so im Allgemeinen vorgeht, wenn du komponierst, und schon sind wir wieder bei der Flöte angelangt. Ich habe gemerkt, dass in deinem Werk alle Wege zur Flöte führen, egal, wofür du komponierst (für andere Instrumente oder Ensembles), fühlst du die Notwendigkeit, zur Flöte zurückzukehren, es ist wie eine Erneuerung des kreativen Akts ... Jedoch möchte ich trotzdem auf die näheren Umstände des Komponierens eingehen. Ich weiß, dass sich einige Komponisten zum Beispiel etliche Ideen notieren, z. B. einen Zustand, einen Melodienfetzen, die sie dann im Laufe ihres Schaffens verwenden. So wie ich es verstehe, kommt bei dir eine gewisse Trance ins Spiel. Bemüht du dich, diesen Zustand zu erreichen? Du bekommst ja viele Auftragsarbeiten und in diesem Fall kannst du diesen speziellen Zustand nicht immer herbeiführen, oder?

DR.: Zunächst musst du eine Idee finden als Grundlage deiner musikalischen Geste, du kannst nicht Töne einfach so zufällig aneinanderreihen. Bei mir erwächst eine solche Idee aus dem Wunsch, den Menschen etwas mitzuteilen. Ich benutze dann sowohl in Sinfonien als auch in Instrumentalstücken Symbole. Diese wähle ich nach ihrer Allgemeingültigkeit aus: Spirale, Kreis, Kreuz, Ouroboros, Kristall, Rauch, Schatten ... Auf diese Art umreißt ich für den Hörer die Idee, die ich zu vermitteln versuche. Die Verwandlung der Symbole in Musik hilft mir andererseits, mein Stück auf eine gewisse Art aufzubauen. Die Spirale zum Beispiel, die für Vielfalt in der Einheit steht, führt zu einem kontinuierlichen Variationsprozess, und so deuten sich gewisse Kompositionstechniken an, gewisse musikalische Strukturen. Die fortdauernde Variation fasziniert mich ganz besonders, dies betont noch einmal mehr meine Vorliebe für die archaische, magische Welt; auf diese Weise rufe ich in geruhsamem Ablauf Zustände und Bilder hervor. Die Musik „entfaltet“ sich ...

IBŞ.: Deine Musik wurzelt tief in der rumänischen Archaik, trotzdem hast du Elemente gefunden, die ihr eine universelle Dimension verleihen. Deine Kompositionen werden auf allen Kontinenten gespielt, von Japan bis Amerika, in ganz Europa, ja sogar in Island. Eine solche Musik entsteht in einem Appartement in Berceni ...

DR.: Hm, warum nicht? Ich schreibe überall, sogar in der U-Bahn fällt mir manches ein. Ab dem Augenblick, in dem der Samen in mir keimt, entwickelt er sich bewusst oder unbewusst. Was im Unterbewusstsein passiert, ist genauso wichtig. André Jolivet sagte über seine Werke, besonders über jene für Flöte, dass sie eine sakrale Doppelverbindung aufweisen, einmal zwischen Komponisten und Publikum und dann zwischen dem Komponisten und dem Göttlichen. Auf jeden Fall gibt es etwas, das über dem Bewussten steht. Fantastisch dabei ist, dass bei der Analyse eines Werks, das du in dem besonderen Zustand wie aus einem Guss fertiggestellt hast, alles sehr logisch ist, eine Logik, die du mit der Seele erfasst hast. In jedem Werk gehen eigentlich Intuition und Vernunft Hand in Hand wie in einem Mysterium. Vor langer Zeit habe ich mir in Paris ein großartiges Fotoalbum gekauft mit Bildern von japanischen Gärten. Dort

fand ich auch Erklärungen, wie sie konzipiert und angelegt wurden. Diese Bilder habe ich über jene gelegt, die mir von meinen Besuchen in den Gärten der Tempel in Erinnerung geblieben sind, und habe mir so meine eigene Welt erschaffen, dafür benötige ich die reale Welt nicht. So habe ich *Die Japanischen Gärten* für Flöte geschrieben, eine Arbeit, die ich dir widmete. Um zu komponieren, brauche ich nichts als Ruhe.

IBŞ.: Respektiert dies deine Familie? Kann sie dir diese Ruhe, die du so nötig hast, auch bieten?

DR.: Ja, natürlich, jedoch ziehe ich zum Arbeiten die Nacht vor, sie gibt mir die Ruhe, die ich benötige.

IBŞ.: Wie fühlt es sich an, eine Tochter (Diana Rotaru) zu haben, die in Deine Fußstapfen tritt, die so talentiert ist und schon beeindruckend gut komponiert für ihr junges Alter?

DR.: Ich fühle Genugtuung und Stolz. Sie ist eine geschätzte und viel gespielte Komponistin. Ihre Musik wird in ganz Europa aufgeführt, in Asien und Amerika. Diana hat etwas, das ich nicht habe, eine gewisse Anspannung, die ihre Musik zum Brodeln bringt. Uns beiden gefallen jedoch die lyrischen Bereiche, mit einer seltsamen, ungewöhnlichen Klangfülle, die zum Träumen einlädt. Die Tochter von Jonathan Harvey, einem der bedeutendsten englischen Komponisten unserer Zeit, schreibt zum Beispiel House- und Popmusik sowie Jazzrock. Auf musikalischem Gebiet sind sie sehr unterschiedlich.

IBŞ.: Du hast einen klaren, eigenen Musikstil. Ich denke, es ist normal, die Nachfolgegeneration zu prägen, ihren Geschmack und Wertekanon zu beeinflussen.

DR.: Im Allgemeinen vermeide ich es, den Studenten meine Musik vorzuführen. Das wäre nicht fair. Meine Gespräche mit ihnen drehen sich um die Musik anderer Komponisten. Leider kommt es aber vor, dass sich in den Arbeiten meiner Studenten oft Auszüge aus meinen Werken wiederfinden, das ärgert mich. Solange man studiert, ist nichts dagegen einzuwenden, jedoch später ist es eine Sache der professionellen Ethik, der Verantwortung und des Respekts ...

IBŞ.: Nützt es, die Kompositionstechniken der Vorgänger zu kennen?

DR.: Das ist Pflicht. Um selbst kreativ zu sein, musst du alles kennen, was bis zum 20. Jahrhundert und einiges, was im 21. Jahrhundert geschaffen wurde. Sonst kannst du kein Komponist sein.

IBŞ.: Ich dachte aber an die Techniken des Barocks, der Klassik oder der Romantik ...

DR.: Natürlich, auch diese muss man kennen. In der zeitgenössischen Musik sind die Kompositionstechniken der Klassik immer noch gültig, zum Beispiel das sich entwickelnde Prinzip, das bei Beethoven den Höhepunkt erreicht. Die Notwendigkeit

einer Fortentwicklung lernt man sowohl von Beethoven als auch von den Komponisten des 20. Jahrhunderts. Als Studentin in der Klasse von Tiberiu Olah haben wir viel Beethoven analysiert, um die Mechanismen der Entfaltung einer musikalischen Zelle nachzuvollziehen. Die Mechanismen haben sich nicht viel verändert. Im 20. Jahrhundert versuchte man, alles Bisherige infrage zu stellen, indem man andere Vorgehensweisen vorschlug wie die Aleatorik oder den Surrealismus, wo alles nach allem folgen kann. Letztendlich blieb dies nur ein Experiment. Damit die Hörer die Musik erschließen können, muss sie einige Kriterien erfüllen, die sich auf die menschliche Wahrnehmung beziehen. Als Komponist musst du an jene denken, für die du die Musik schreibst. Wenn darin zu viele Informationen stecken oder zu wenige oder das Chaos herrscht, dann langweilt sich das Publikum oder es fühlt sich überfordert und lehnt die Musik ab. Deshalb ist in der Erstellung eines Stückes Kohärenz notwendig, um vom Hörer akzeptiert zu werden.

IBŞ.: Aber auch Emotionen. Selbst du sagtest, dass Kunst das Ziel habe, Emotionen zu wecken.

DR.: Ja, aber die Emotion muss eine Form haben. Beim Hören eines Musikstücks ist man zunächst berührt, erst danach wird man die Idee, die Struktur, die Formen und Kompositionstechniken wahrnehmen. Auch ein klassisches Stück muss man bis zu Ende hören, um zu erkennen, ob es sich um eine Sonate oder ein Lied handelt. Die Form gibt unserer Wahrnehmung ein gewisses Gleichgewicht, die Emotion, der „Zauber“, erfasst dich schon nach den ersten Tönen. Ein Stück, das zehn oder zwanzig Minuten dauert, muss dich von Anfang bis zum Ende fesseln durch seine Einheit, Vielfalt und Kontraste.

IBŞ.: Kannst du dies deinen Studenten beibringen? Müssten sie nicht diese ungeschriebenen Regeln im Blut haben?

DR.: Manche haben es, die meisten aber nicht. Sie lernen dies, indem sie großartige Werke analysieren. Wir, ihre Lehrer, bieten ihnen Modelle an, was Ligeti, Stockhausen, Crumb, Harvey, Lindberg und viele andere große Komponisten besser machten. Auf diese Art bekommen sie Orientierungspunkte, auf die sie ihre Musik aufbauen können. Oft lasse ich meine Studenten eine Zeichnung anfertigen, die die Architektur ihres Stückes wiedergibt, um das Chaotische zu vermeiden.

IBŞ.: Bei einigen herrscht das „Chaos“, bei anderen „House“ wie bei Harveys Tochter ... Gibt es für dich eine gewisse Länge, die am besten zu deinen Stücken passt?

DR.: Mein längstes Stück ist die 3. *Sinfonie, Geist der Elemente*, sie dauert 25 Minuten. Die Idee, die dahintersteht, ist, die Eigenschaften der vier Grundelemente, der kosmischen Prinzipien, in Musik umzuwandeln: Wasser (das für das Fließende steht, für Transparenz, Homogenität, innere Bewegung), Erde (Stabilität, Dichte, aber auch unterschiedlich gefärbte Schichten, Bewegung der Wurzeln, die Leben erzeugen, Ber-

gung der Toten), Feuer (Instabilität, Überraschendes, Energie, Glut) und Luft (Transparenz, Licht, Flug, Spiritualität).

IBŞ.: Das Werk wurde in Japan uraufgeführt, oder?

DR.: Genau, 2001. Die Stiftung Suntory Hall organisiert jährlich in Zusammenarbeit mit der Philharmonie Tokio ein Konzert, das sie einem besonderen Komponisten widmet. Ich freue mich, dass ich für dieses Projekt ausgewählt wurde, besonders auch, weil ich in den bisherigen 25 Ausgaben die erste rumänische Komponistin war, auf die die Auswahl fiel, und die erste Frau.

IBŞ.: Eine großartige Leistung, aber kommen wir nochmal zurück zur Flöte. Unsere künstlerische Zusammenarbeit dauert nun schon 27 Jahre an und wir sind einander immer noch nicht überdrüssig. Ich spüre, dass wir uns in dieser Zeit gemeinsam weiterentwickelt haben. Deine Musik hat stets die Messlatte höher angesetzt sowohl vom technischen als auch vom ideellen Standpunkt aus, und das hat auch mich zur Höchstleistung angespornt. Vielleicht haben dich auch gewisse Klangfarben meiner Flöte inspiriert und so beschritten wir Hand in Hand unseren künstlerischen Weg. Ist es dir während deiner gesamten Karriere jemals passiert, dass du von einem Interpreten, von seiner Meisterhaftigkeit, so fasziniert warst, dass er dich dazu brachte, auf eine gewisse Art und Weise, auch speziell für ihn zu komponieren?

DR.: Das ist mir schon einige Male passiert und ich muss gestehen, es ist meist eine sehr spezielle Situation. Wenn du in deiner Vorstellung die Klänge des Interpreten hörst, seine Möglichkeiten kennst und bewunderst, möchtest du diese mit deiner Komposition fördern und zum Vorschein bringen. Du kennst seine Vorlieben und möchtest ihm etwas schenken, das ihm gefällt ... Wenn du dann bei der Uraufführung des Stückes, das du für einen bestimmten Interpreten geschrieben hast, dabei bist, dann spürst du tatsächlich eine außergewöhnliche, unbeschreibliche Freude. Ich bin überzeugt, dass es etwas von dem vermittelt, das du beim Komponieren gespürt hast, indem du auch an den Interpreten, der es auf die Bühne bringt, gedacht hast. Ich habe viele Stücke für dich geschrieben und dachte dabei an den einzigartigen, raffinierten Klang deiner Flöte, an deine unglaubliche Fähigkeit, Klangmagie auch mit einem einzigen Ton zu erschaffen.

IBŞ.: Spielt das Stück dann ein anderer, was fühlst du dann? Ist es nicht interessant festzustellen, dass ein Stück, wie du es dir vorgestellt hast, auch anders ausgelegt werden kann? Dass eine andere Facette sichtbar wird?

DR.: Ich ziehe es vor, dass die Interpreten meine Musik so wiedergeben, wie ich sie mir vorgestellt habe.

IBŞ.: Viele wünschen es sich, deine Musik zu spielen ...

D.R.: Es ist schon mal vorgekommen, dass zum Beispiel ein Flötist aus Island – Kolbeinn Bjarnason – ein Stück von mir gehört und mich in sein Repertoire aufgenommen hat. Seine Empfänglichkeit passte vermutlich zu meiner Musik. Jos Zwaanenburg, ein niederländischer Flötist, hat einige Stücke von mir interpretiert und bat mich danach, etwas für Bassflöte und Shakuhachi (eine japanische Bambuslängsflöte, die sich im 17. Jahrhundert zu einem Meditationsinstrument zenbuddhistischer Mönche entwickelte) zu komponieren. Und der französische Flötist Pierre-Yves Artaud hat mich, nachdem er die *Legende* gehört hatte, ebenfalls in sein Repertoire aufgenommen neben Größen wie Jolivet, Donatoni, Ferneyhough und Messiaen.

IBŞ.: Apropos Artaud, ich habe eine schöne Erinnerung an euch beide in Darmstadt. Es war Abend und wir beide saßen bei einem Glas Bier, Herr Artaud kam dann zu unserem Tisch und bat dich, gemeinsam mit ihm klassische Musik zu spielen.

DR.: Und ich, nach einigen Gläsern Bier, habe das akzeptiert ...

IBŞ.: Genau. Und ich war Zeuge dieser Episode. Einerseits wunderte ich mich sehr, dass ihr die Sonate von Hindemith als klassische Komposition betrachtet habt, obwohl sie für viele Ohren zeitgenössisch klingt. Andererseits war ich überrascht, wie gut du Klavier spielst, darauf war ich nicht vorbereitet, es war ein ganz besonderer Augenblick. Warum hast du mit dem Klavier aufgehört und dich der Komposition gewidmet?

DR.: Ich habe mit dem Klavier begonnen, da wir eines zu Hause hatten. Meine Mutter spielte Klavier. Im Alter von fünf Jahren bekam ich vom Komponistenverband ein Stipendium. Vor der Kommission spielte ich damals ein Menuett von Mozart und zwei selbst komponierte Stücke. Das Stipendium bestand aus monatlich 300 Lei, eine Summe, die damals einem Monatsgehalt gleichkam. Später, bei Prüfungen, war es Pflicht, auf dem Klavier auch eine rumänische Komposition zu spielen. Ich habe dann meine eigenen Stücke vorgetragen. Einmal war beim Vorspielen auch Florica Musicescu im Saal. Sie bat mich, ihr die Noten zu geben, um sie mit Studenten aus dem Ausland durchzugehen.

IBŞ.: Gibt es diese Stücke noch? Hast du sie aufbewahrt?

DR.: Nein, vielleicht meine Mutter.

I.B.Ş.: Das wäre äußerst interessant. Also dein künstlerischer Weg war nun entschieden. Hattest du einen Lehrer, von dem du viel gelernt hast?

DR.: Lehrer hatte ich sowohl die offiziellen als auch jene, deren Partituren ich studiert und deren Musik ich gehört habe. Am Konservatorium hatte ich sehr gute Lehrer – Ştefan Niculescu im dritten Semester – Aurel Stroe und Myriam Marbe; in den folgenden drei Jahren Tiberiu Olah.

IBŞ.: Großartig, die besten!

DR.: Ein Glück, tatsächlich. Aber man hört nie auf zu lernen. Als ich mit dem Studium fertig war, wusste ich, ich muss mir Partituren vornehmen und viel, viel Musik hören. Auf diese Art habe ich meinen eigenen kompositorischen Weg gefunden, meine eigene Welt erschaffen ... mit vielen Flöten.

IBŞ.: Du fühlst stets den Zwang, zur Flöte zurückzukehren.

DR.: Es ist wie ein Gebet, ein Bekenntnis, eine Notwendigkeit ...

IBŞ.: ... der Flöte.

D.R.: Ja, die Notwendigkeit der Flöte!

IBŞ.: Aber sag, hast du bevorzugte Komponisten?

DR.: Ja, Debussy, den ich für seine Fähigkeit liebe, mit Klängen zu „streicheln“; Strawinsky, besonders in seiner ersten, russischen Periode; alles, was gemächlich ist bei Mozart und Bach, das ist überwältigend und unglaublich schön; Beethoven für seine Hartnäckigkeit und Genialität der Zeitentfaltung; Jolivet – *Chant de Linos* ist eines meiner liebsten Stücke ...

IBŞ.: Wieder Flöte ...

DR.: Was sonst? Messiaen, Crumb – für ihre fremdartige Musik; Harvey – dessen Klangmagie einem tiefen Glauben entspringt ...

IBŞ.: Bist du gläubig?

DR.: Ja, auch wenn ich nicht jeden Tag in die Kirche laufe und die Pfarrer nicht unbedingt mag. Doch bin ich überzeugt, dass es über uns etwas gibt, das uns beschützt ...

IBŞ.: Brauchst du keinen Beichtvater?

DR.: Die Musik ist etwas, das einer Beichte gleichkommt; durch die Musik werde ich geläutert, stehe ich einer göttlichen Kraft gegenüber ...

IBŞ.: Hast du mal nachgedacht, geistliche Musik auf einen Text zu komponieren?

DR.: Nein, meiner Ansicht nach schwächt das Wort die Intensität der Musik. Um einen Text zu vertonen, muss man absolut genial sein. Ich muss gestehen, dass ich gewisse Stimmen anziehend finde. Mir gefällt die Musik, die Karin Rehnqvist, eine schwedische Komponistin, schreibt, sie komponiert Vokalmusik für Frauen vom Lande und nutzt deren Ursprünglichkeit mit erstaunlichem Ergebnis. Auch ich mag Klänge, die aus der archaischen Welt kommen oder sie suggerieren.

IBŞ.: Was die Klangwelten deiner Musik betrifft: Wie erklärst du dir die Symbiose zwischen Elementen der rumänischen und der asiatischen Volksmusik? Ich weiß, du hast den *Rauchtempel* komponiert, lange bevor du Japan gesehen hast, und als du dann

Gelegenheit hattest, das Land der aufgehenden Sonne zu besuchen, warst du erstaunt, als du sahst, dass jeder, der in den Tempel eintritt, sich davor mit „Rauch“ reinigen musste.

DR.: Auf einer sehr entfernt liegenden Ebene gibt es viele Gemeinsamkeiten zwischen der rumänischen und japanischen Volksmusik. Als Joji Yuasa in Bukarest war und mein Stück „Schatten“ hörte, in der ich Bruchstücke aus rumänischen Klage-
liedern (gesammelt von Béla Bartók) mit einbezog, war ich überrascht, von ihm zu erfahren, dass diese Elemente auch in japanischen Melodien vorkommen. Es gibt also eine gemeinsame Ebene in der archaischen Musik. Nichts ist neu. Komponisten wie Debussy, Jolivet, Messiaen oder Scelsi entwickelten ihren Kompositionsstil am Schnittpunkt dieser Einflüsse. Die Beschäftigung mit der Musik Asiens ist tief verankert in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Ein großer Teil der Hauptwerke, die im vergangenen Jahrhundert entstanden sind, stellen diese Synthese zweier Welten dar, Welten, die geografisch weit entfernt voneinander liegen, sich jedoch sehr ähnlich sind, was die archaische Musiksprache betrifft. Alles, was für Flöte komponiert wurde, geht von der Idee einer Beschwörung aus. Die traditionelle Volksmusik ist von überwältigender Kraft und die japanische gehört dazu. Ich bin von der Tonart der Japaner fasziniert: Sie ist lebendig und ständig in Bewegung, so wie ihre Schrift, wo der Stift nie gleiche Linien zieht und die weißen Stellen genauso bedeutend sind wie die beschriebenen. Diese Auffassung zeichnet sich ab in der Musik der Shakuhachi, die so frisch, so wirkungsvoll klingt, farbig und vielfältig, dass sie der zeitgenössischen Musik sehr nahekommt. Daher auch ihr Einfluss auf so viele Komponisten.

IBŞ.: Gibt es auch rumänische Komponisten, die du bewunderst?

DR.: Ja, einer davon ist Ştefan Niculescu. Seine Ideen sind so klar und seine Werke so aufgebaut, dass sie gut klingen, auch wenn sie schlecht gespielt werden. Er war ein schöner Mann, mit leuchtendem Gesichtsausdruck, von diesen Qualitäten ist auch seine Musik durchdrungen. Dann gefällt mir besonders Aurel Stroe, dessen Musik von großer Wirkung ist.

IBŞ.: Sein Geheimnis besteht darin, dass es ihm gelingt, die Information aufs Wesentliche zu reduzieren.

DR.: Ja, es ist eine einfache Musik, die dem Universellen nahekommt, überraschend manchmal sein Mut, kontrastierende Elemente nebeneinander zu reihen. Ebenfalls schätze ich die Zartheit und das Raffinement in der Musik von Octavian Nemescu, zugleich das Ernste und Geistige. In allem, was er tut, gibt es einen göttlichen Funken.

IBŞ.: Aber Enescu, auch Enescu hast du stets gemocht?

DR.: *Die Violinsonate im rumänischen Volkscharakter*, besonders der zweite Teil, gefiel mir immer schon. Der wahre Enescu ist in seinen Spätwerken zu erkennen. Mich

begeistert das Stück, das Sorin Petrescu so wunderbar spielt, *Carillion Nocturne*. Ein geniales Werk, das Volksmusik, nicht unbedingt die rumänische, perfekt stilisiert.

IBŞ.: Es klingt ähnlich dem *Gamelan*.

DR.: Enescu schafft einen Traumzustand, kombiniert mit moldawischer Gutmütigkeit. Das Träumen ist Teil der Musik. Tiberiu Olah sagte immer, ich hätte etwas gemeinsam mit Enescu. Vermutlich bezog er sich auf meine Vorliebe für stilisierte Folklore, er meinte vielleicht auch die Art, wie Enescu und ich Musik „spinnen“.

IBŞ.: Hm, wie schön! Warum sind in Rumänien wohl so viele Komponistinnen?

DR.: Es gibt sehr viele Komponistinnen auch in Italien, Lettland, Estland, ebenso in Deutschland. Dort gibt es sogar eine Gesellschaft Frau und Musik, die Konzerte und sogar Kongresse organisiert für Komponistinnen. Aber es stimmt, dass es in Rumänien mehr beachtenswerte Komponistinnen gibt als anderswo. Jetzt ist die Zeit günstig. Als ich studierte, gab es gegen Frauen Vorurteile. George Bălan zum Beispiel, unser Ästhetiklehrer, hat uns bei der Abschlussprüfung gesagt, wir sollen uns die Idee, Komponistinnen zu werden, aus dem Kopf schlagen. Meine Kollegen, unter denen auch der Ex-Direktor der Bukarester Philharmonie, waren alle fest davon überzeugt, eine Frau kann nichts Hochwertiges schaffen und sie belegten dies mit Beispielen aus der Musikgeschichte. George Bălan vertrat die Auffassung, eine Frau solle am Herd stehen und Kinder großziehen.

IBŞ.: Und siehe, wie sich das Rad dreht. Wenn der Dirigent Cristian Mandeal ein zeitgenössisches Stück aufführen will, dann entscheidet er sich für Doina Rotaru. Mich freut es, dass es so viele interessante Komponistinnen gibt.

DR.: Besonders weil sie dich verwöhnen und Musik für dich schreiben! Schaut man näher hin, stellt man fest, dass bei den Frauen eine Neigung zum Raffinement besteht. Ein gutes Beispiel ist Frau Marbe, in ihrer Generation war sie am meisten vom Wechsel der Klangfarben begeistert.

IBŞ.: Ihre Kollegen haben sie behütet.

DR.: Besonders Anatol Vieru.

IBŞ.: So ist es. Zu ihrem Gedenken hat er ein großartiges Stück geschrieben, die *2. Elegie*. Welche Musik hörst du gerne?

DR.: Ich mag keine banale Musik. Sie muss etwas zu sagen haben.

IBŞ.: Hängt das nicht von der Situation ab, in der du dich eben befindest? Ich habe dich bei Partys gesehen, wo du dich köstlich amüsiert und erfreut hast an banaler Musik, an der Atmosphäre, die sie schafft.

DR.: Kann sein. Ich glaube, wir alle sind durchaus dazu geneigt.

IBŞ.: Ich habe Komponisten beobachtet, die bei Partys die Stirn runzeln, weil sie sich vom Geräuschpegel gestört fühlen, Geräusche, die typisch sind für Pop-, Rock- oder Discomusik.

DR.: Ich muss gestehen, dass auch mich laute Musik stört. Jedoch gibt es in jeder musikalischen Gattung gute oder schlechte Musik. Auch in der Oper gibt es vieles, das mir nicht gefällt.

IBŞ.: Warum?

DR.: Weil es zwischen drei guten Arien viel zu viel Füllmaterial gibt.

IBŞ.: Um die Handlung zu verdeutlichen, sind diese Füllungen notwendig, bis dich eine großartige Arie umhaut. Wie kommt es aber, dass du, eine so gute Pianistin, nichts für das Klavier komponierst?

DR.: Man sagt, ein Komponist schreibe Musik, die er selbst gerne hört, und ich höre eben gerne Flöte. Das Klavier scheint mir viel zu wohltemperiert. Ich neige zu Glissando, zu subtilen Farbwechseln, das Klavier ist viel zu steif dafür. Und dann gibt es ein fast schon unübertreffliches Repertoire. Was kann nach Debussy und Messiaen noch kommen?

IBŞ.: Hättest du Lust, für Theater oder Film zu komponieren?

DR.: Ich habe schon mal für das Puppentheater Musik geschrieben, das gefiel mir umso mehr, als Diana damals fünf Jahre alt war, ich habe für sie komponiert.

IBŞ.: Welch ein Glück für Diana! Auch für mich, denn auch ich habe damals die Vorstellungen gesehen.

DR.: Eine hieß *Das Buch der Spielzeuge* auf einen Text von Arghezi, die andere *Der Stern des Harlekins*, eine Art „Commedia dell’arte“. Ich hatte Glück, denn in beiden Stücken spielten Schauspieler, die auch gut singen konnten. Für einen Film kam mal eine Anfrage, jedoch wurde er abgesetzt ...

IBŞ.: Die Vorführung?

DR.: Ja. Es geschah aber nichts in dem Film, er spielte auf einer Baustelle, wo es nur regnete.

IBŞ.: Vor kurzem sah ich *Harakiri* von Kurosawa. Die Musik dazu stammt von Toru Takemitsu. Auch Yuasa schreibt Filmmusik. Er ist dafür berühmt.

DR.: Letztendlich ist das der Traum eines jeden Komponisten, die Musik an Bilder zu binden, denn in dem Augenblick, in dem du die Musik schreibst, schaffst du dir ja auch Bilder.

IBŞ.: Als ich dein letztes Stück für Schlagzeug und elektronische Musik hörte, *Geyzer*, sah ich tatsächlich Geysire vor mir.

DR.: Die isländische Landschaft ist sehr eigenartig. Ich erinnere mich bis heute sehr gut an diese einzigartige Gegend.

IBŞ.: Gibt es einen ganz bestimmten Ort, an dem du gerne leben möchtest?

DR.: Ab und zu würde ich gerne neben einem japanischen Tempel am Meer wohnen. Die Musik der Wellen fasziniert mich.

IBŞ.: Würdest du an einem solchen Ort anders komponieren?

DR.: Nein, ich fühle mich an keinen Ort gebunden. Wie ich schon sagte, ich kann den idealen Ort in meiner Vorstellung sehen. Es stimmt aber, dass ich mich zu Hause wohlfühle, denn ich gehöre hierher. Einmal kam es vor, dass ich in Amsterdam, übrigens eine wunderbare Stadt, komponieren musste, ich hatte ein neunmonatiges Stipendium. Nachdem ich mit dem Stück, dem 2. Konzert für Flöte – *Spiralis* fertig war, fühlte ich die Notwendigkeit, nach Hause zurückzukehren.

IBŞ.: Ist Leiden nützlich für die Kunst?

DR.: Ich neige zu trauriger Musik, das hängt jedoch von jedem Einzelnen ab. Leiden kann das Bewusstsein schärfen. Wenn du leidest, fühlst du zunächst die Notwendigkeit zu beten, die Musik kann diese Rolle bestens übernehmen, des Andächtigen, des Gebets.

IBŞ.: Das Gerüst eines Werks, die Skizze, von der du sprachst, kann sich nach einem schmerzlichen Ereignis über Nacht ändern?

DR.: Einmal ist mir das bei der Arbeit am Werk für Saxophon und Orchester *Masken und Spiegel*, das von Borges inspiriert wurde, passiert. Das Ende wäre nicht so dramatisch ausgefallen, wäre nicht die Katastrophe mit dem Autounfall von Octavian Nemescus Sohn eingetreten. Dieses Ereignis hat mich erschüttert und ich konnte die Musik damals nicht anders verstehen, als sie in ein intensives Gebet umzuwandeln.

IBŞ.: Denkst du auch an die Nachwelt und, dass deine Musik auch nach hundert Jahren gespielt wird?

DR.: Nein. Ich sehe vor mir ein imaginäres Publikum, dem ich etwas Schönes, Einzigartiges vermitteln möchte.

IBŞ.: Wenn das Publikum deine Musik nicht mit Begeisterung aufnehmen würde, würdest du deinen Stil ändern?

DR.: Dafür ist es zurzeit viel zu spät. Wenn zwei bis drei Leute im Publikum schätzen, was ich komponiere, würde mir das schon genügen.

IBŞ.: Ich kann das Interview nun nicht beenden, bevor du mir nicht versprichst, in deinem Schaffen zur Flöte zurückzukehren. Wird dies bald geschehen? Dein letztes, wirklich geniales Stück für Flöte *Die japanischen Gärten* liegt nun schon zwei Jahre zurück.

DR.: Zwischendurch habe ich eine neue Eroberung unter den Flötisten gemacht. Die Rede ist von Mario Caroli, der sich brüsk für mich entflammte. Hartnäckig insistierte er, dass ich für ihn ein Stück schreibe, und das habe ich auch getan. Vor einigen Wochen hat er es in Frankreich beim Festival in Metz aufgeführt. Schon davor hat er mir andere Stücke vorgespielt. Er ist viel unterwegs, in der ganzen Welt.

IBŞ.: Wie heißt die Arbeit, die du ihm gewidmet hast?

DR.: Sie trägt den Titel *Mythia* und besteht aus drei Stücken mit je einem Untertitel: *Wie ein Gebet, Wie eine Colinda und Wie eine Doina*. Ich wurde zur Uraufführung eingeladen, so verwöhnt werde ich.

IBŞ.: Du verdienst es auch, verwöhnt zu werden, denn für uns Flötisten bist du eine wahre Goldgrube.

DR.: Tatsächlich, für Flöte habe ich insgesamt 22 Stücke geschrieben. Dann gibt es auch Werke für Ensembles, in denen die Flöte einen herausragenden Platz einnimmt. Dann gibt es Stücke, die ich für dich und für das Trio Contraste umgeschrieben habe ...

IBŞ.: Um unseren Lesern eine Ahnung von deinen Klangvisionen zu vermitteln, bei denen du von gewissen Symbolen ausgehst, beschließe ich das Interview mit einem Gedicht, das ich dir anlässlich unserer CD-Veröffentlichung *Quroboros* widmete. Es ist zusammengestellt aus Werktiteln, die du, selbstverständlich, der Flöte gewidmet hast:

Doina
für Doina Rotaru

Doooinaaaa
Pfeifen die Schilfrohre
Vor dem Eingangstor der Träume
Doooinaaaa
Niemand hatte den Mut
Durch vierundzwanzig Kirchenfenster zu blicken
Auch die bedachte Uhr nicht

Die Legende zu trüben
Eingeschlossen im Rauchtempel
Nur die Sehnsucht des hohen Schilfrohrs
Wie ein bekennder Kristall
Im Spiel der Spiegel
Silber und Libellenflug ankündigend
DRehte den Blick der Schlange zum Schwanz
Und nannte sie Ouroboros
Der Klang wurde zu Flöte
Und Doooinaaaa zu Doina

02
Ion Bogdan Ștefănescu im Gespräch mit Cornelia Tăutu¹

Musik, du meine Liebe!

Cornelia Tăutu ist eine Komponistin, die bescheiden und zurückgezogen lebt, jedoch fern der Öffentlichkeit eine Musik von außergewöhnlichem Raffinement komponiert, kraftvoll, plastisch und doch sehr klangsensibel.

IBȘ.: Wie kamen Sie zur Musik?

CT.: Sie kam zu mir. Meine Begegnung mit der Musik war äußerst seltsam. Mit fünf Kindern hatten meine bedürftigen Eltern kein leichtes Los. In den Wirren der Nachkriegszeit waren sie gezwungen, von einem Ort zum anderen zu ziehen. Musik hörte ich nur an Weihnachten und Ostern, wenn der Vater Gitarre spielte und die Mutter Violine. Schließlich haben wir uns in Făgăraș² niedergelassen. Wir waren unglaublich arm. Nicht einmal ein Radiogerät besaßen wir. Den lieben langen Tag flanierte ich durch die Stadt, entlang des Flusses, durch die Parks, die Natur zog mich unwiderstehlich an. Eines Tages setzte ich mich auf eine Parkbank, um die Blumen ringsum zu betrachten. Aus einem Lautsprecher in der Nähe, angebracht am Strompfosten, schallte das Radioprogramm herüber. Plötzlich war ich wie erstarrt von dem, was ich hörte ...

IBȘ.: Was schockierte Sie so sehr?

CT.: Jetzt noch jagen mir Schauer über den Rücken, wenn ich mich an diesen Augenblick erinnere. In meinem Alter ist es nicht leicht, über solche Momente zu sprechen. Ich hörte eine Sinfonie von Beethoven, und seit diesem Zeitpunkt konnte ich ohne Musik nicht mehr leben.

IBȘ.: Wie alt waren Sie damals?

C.T.: Zehn.

IBȘ.: Im Alter von zehn Jahren hat eine Sinfonie von Beethoven Ihr Leben geprägt?

CT: Ich konnte mich von der Parkbank nicht mehr lösen. Mir kamen Tränen angesichts von so viel Schönheit. Die Vorübergehenden betrachteten mich besorgt, ich aber weinte vor Freude, weil die Musik zu mir gefunden hat. Das wäre die Antwort auf Ihre eingangs gestellte Frage, wie die Musik zu mir kam.

1 Das Interview ist erschienen in der rumänischen Wochenzeitschrift *Cultura*, der erste Teil in der Ausgabe vom 18. Oktober 2012 und der zweite Teil eine Woche später, am 25. Oktober 2012.

2 Făgăraș ist eine Stadt im Kreis Brașov in Siebenbürgen, Rumänien.

IBŞ.: Haben Sie Ihren Eltern von diesem Erlebnis erzählt?

CT.: Die hatten keine Zeit für mich. Ich ging zu Mitschülerinnen, die ein Klavier zu Hause hatten, um darauf herumzuklimpern. Wenn ich nicht spielen konnte, was ich mir vorgenommen hatte, fühlte ich mich krank. Auch in der Schule gab es ein Klavier. Ein Riesenschloss an der Tür versperrte jedoch den Zugang. Ich bat die Putzfrau, der ich oft beim Saubermachen der Klassen half, mir den Raum zu öffnen. Aber bitte schreiben Sie nichts darüber ...

IBŞ.: Aber warum nicht? Das ist doch eine großartige Sache ...

CT.: Es klingt so melodramatisch.

IBŞ.: Es ist doch faszinierend zu erfahren, dass ein Kind im Alter von zehn Jahren nicht mehr ohne Klavierspielen leben kann.

CT.: Für mich war das Klavierspielen unentbehrlich. Sonderbar ist, dass ich nie den Geigenkasten meiner Mutter geöffnet habe. Nur das Klavier hat eine unglaubliche Faszination auf mich ausgeübt, ich war wie in Trance. Nachdem ich das Alter von 14 Jahren erreicht hatte, bekam ich mein Stipendium nicht mehr in Form von Essen, sondern in bar. Sofort lief ich zur ersten besten Klavierlehrerin und nahm bei ihr Unterricht. Ihr Niveau jedoch war nicht besonders hoch.

IBŞ.: Hatten Sie auch in der Schule Musiklehrer?

CT.: Ja, wir hatten Musiklehrer, und sie wurden auf mich aufmerksam. Einmal gab mir mein Lehrer eine Partitur, die ich bis zum nächsten Tag auswendig lernen musste. Es war die zweistimmige *Invention* in a-Moll von Bach. So habe ich Bach entdeckt.

IBŞ.: Das bedeutet ja, dass Sie eine unglaubliche Begabung besaßen.

CT.: Ich war so begeistert, dass ich die *Invention* am Klavier einer Freundin übte und in zwei Stunden auswendig spielen konnte. Schon damals schien mir ein Leben ohne Musik sinnlos. Meine Schulkameradinnen erinnern sich heute noch, wie ich 1953, als Stalin starb ...

IBŞ.: „Väterchen“ ...

CT.: Ja, als „Väterchen“ Stalin starb, hatten wir drei Tage schulfrei, um zu trauern.

IBŞ.: Staatstrauer. Das war ein Segen, denn im Radio wurde nur klassische Musik gesendet.

CT.: Ja, genau so war es. Ich ging in die Schule, nahm den Lautsprecher von der Wand, stellte ihn neben mich auf die Bank und lauschte der Musik zu Tränen gerührt. Nach vielen Jahren, als wir uns bei einem Klassentreffen wiedersahen, erinnerten sich meine

Kolleginnen, wie sehr ich geweint habe damals, als Stalin starb. Es war unmöglich, sie zu überzeugen, dass ich eigentlich wegen der Musik geweint habe.

IBŞ.: Wie ging es danach weiter?

CT.: Ich beendete die zehn Klassen, wie es das damalige Schulsystem vorsah. Danach ging ich nach Bukarest, wo ich mich im Alter von 16 Jahren der Aufnahmeprüfung am Konservatorium stellte. Meine Eltern waren damit überhaupt nicht einverstanden. Mein Vater wollte, dass ich Medizin studiere. Ich hörte jedoch nicht auf sie. Leider bestand ich die Aufnahmeprüfung nicht. Und das, weil meine Personalakte nicht in Ordnung war. Nie werde ich vergessen, was Dragoş Alexandrescu³, der Mitglied der Prüfungskommission war, mir gesagt hat: „Mädchen, in dir brennt ein heiliges Feuer. Gib nicht auf!“. Die Zeit verging und ich habe immer wieder versucht am Konservatorium zugelassen zu werden.

IBŞ.: Haben die Akten Sie so lange verfolgt?

CT.: Mein Vater hatte im alten Regime keine besonders wichtige Stellung, er war einfach nur Beamter, trotzdem hatte er einige dunkle Flecken in seinen Akten. Deshalb wurde er auch überall entlassen. Erst als die Stigmatisierung „Kind eines Bürgerlichen“ aufgehoben wurde, hat man mich am Konservatorium zugelassen, das war 1960. Zwischendurch habe ich geheiratet und hatte auch ein Kind. Es war sehr schwer. 1965 beendete ich das Studium fürs Lehramt, habe aber parallel Komposition studiert. Ich hatte Pech, denn im gleichen Jahr wurde ein Erlass verabschiedet, der jedem Absolventen einer Hochschule die Bewerbung für eine andere Stelle als die ihm staatlich zugewiesene untersagte⁴. Auch hatte ich keinen Bukarester Ausweis, deshalb blieb mir nichts anderes übrig, als mit Sack und Pack zurück nach Hause zu gehen.

IBŞ.: Keine besonders rosigen Aussichten.

CT.: Was die Musik betrifft, war ich stets äußerst entschlossen. Aber siehe, allmählich rede ich Unsinn. Wenn man in meinem Alter beginnt, in der Vergangenheit herumzustöbern, dann gerät man in Aufregung.

IBŞ.: Das ist kein Unsinn, sondern ein perfekter Plot für einen Film.

CT.: Ja, ein Melodram. Eigentlich ist es mir unangenehm, auf irgendeine Weise aufzufallen, wie Sie schon am Anfang des Interviews richtig bemerkt haben.

³ Dragoş Alexandrescu (1924–2014), rumänischer Hochschullehrer und Komponist.

⁴ Die Vergabe von Stellen für Hochschulabsolventen lief in Rumänien bis zum Umsturz 1989 zentralisiert ab. Je nach Durchschnittsnote wurden den Absolventen die freien Stellen zugeteilt. Alle waren verpflichtet, die ihnen zugewiesenen Arbeitsplätze anzutreten. Große Städte wie Bukarest, Temeswar oder Klausenburg waren so genannte „geschlossene“ Städte. Hier konnten sich nur jene bewerben, die von dort stammten und dort einen festen Wohnsitz hatten.

IBŞ.: Warum haben Sie Ihr Kompositionsstudium nicht fortgesetzt?

CT.: Aus finanziellen Gründen, ich konnte es mir nicht leisten.

IBŞ.: Sind Sie zurück nach Hause gegangen?

CT.: Nein. Der liebe Gott legte mir stets schwere Prüfungen auf, er verwickelte mich in allerlei Probleme, um mich letztendlich an einem dünnen Faden wieder herauszu-
ziehen: Ich traf einen Kollegen, der mich informierte, dass am Ethnographischen Insti-
tut der Akademie eine Stelle ausgeschrieben wurde. Diese wäre für mich ideal gewesen,
denn nur so hätte ich in Bukarest bleiben können.

IBŞ.: Sie waren aber verheiratet.

CT.: Mein Mann war auch kein Bukarester. Er arbeitete in Giurgiu⁵, jedes Wochen-
ende fuhr ich mit dem Kind zu ihm. Ich nahm den Zug vom Bahnhof „Progresul“,
2. Klasse natürlich, das war billiger.

IBŞ.: Und der Erlass ...

CT.: Gott hat gewollt, dass mir die erste Frau von Corneliu Dan Georgescu⁶ über
den Weg lief. Sie schickte mich zu dem richtigen Ansprechpartner an der Akademie,
um eine Genehmigung zu bekommen, mich für die Stelle zu bewerben, obwohl ich
keinen Bukarester Ausweis hatte, dafür die beste Durchschnittsnote meines Jahrgangs.
So wurde ich eingestellt. Und was besonders wichtig war: Ich bekam einen Bukarester
Ausweis.

IBŞ.: So konnten Sie Ihr Studium der Komposition am Konservatorium fortsetzen.

CT.: Ich war sehr gewissenhaft und diszipliniert.

IBŞ.: Und Sie sind es bis heute noch.

CT.: Ach wo. Den größten Kampf trägt man immer gegen sich selbst aus.

IBŞ.: Gab es Professoren, die Sie besonders geprägt haben?

CT.: Aurel Stroe⁷. Mit ihm habe ich das Vorbereitungsjahr für die Abteilung Kom-
position absolviert. Für mich hat Stroe Kultstatus. Ich habe unglaublich viel von ihm
gelernt. Zu jener Zeit konnte ich mir schwer vorstellen, dass er ein menschliches Wesen
ist. Ich bin sehr überschwänglich, war schon als Kind so, jetzt versuche ich dies ein

5 Giurgiu ist eine Stadt in Rumänien, sie liegt am Unterlauf der Donau, gegenüber der bulgarischen
Grenzstadt Russe. Beide Städte sind über die Giurgiu-Russe-Freundschaftsbrücke verbunden.

6 Corneliu Dan Georgescu, rumänischer Komponist, lebt seit 1987 in Deutschland.

7 Aurel Stroe, rumänischer Komponist und Musikpädagoge (1932–2008), lebte seit 1985 in Mann-
heim, wo er auch gestorben ist.

bisschen einzudämmen, manchmal gelingt es mir auch. Dann war noch Mihail Jora⁸ da, er nahm mich in seine Klasse auf, denn er merkte, dass mir die Grundlage fehlte und versuchte, mir allerlei für mich damals trockenes Wissen beizubringen. Von Stroe lernte ich so viel Modernes, und wenn Jora mich hin zum Klassischen führen wollte, lehnte ich ab mit der Begründung, ich hätte keine Zeit. Dann blickte er mich durchdringend an und sagte: „Kind, sei nicht übermütig. Ohne eine solide Grundlage wirst du es nicht weit bringen.“

IBŞ.: Hatte er recht?

CT.: Und wie recht er hatte. Doch ich war stets unter Zeitdruck, Unterricht, Job, das Kind, die Fahrten nach Giurgiu. Als Jora starb, setzte ich in mein Adressbuch hinter seinen Namen ein Kreuz. Lange Jahre hob ich dieses Notizbüchlein auf. Meine Achtung für Jora ist sehr groß. Einen solchen Menschen triffst du nur einmal im Leben. Nur ein Beispiel: Mein dringlicher Wunsch, umso mehr in kurzer Zeit zu lernen, veranlasste mich, zusätzlich die Vorlesungen von Anatol Vieru⁹ zu besuchen. Vieru fragte mich, ob Jora darüber Bescheid weiß. Als ich mit Nein antwortete, musste ich Jora gestehen, dass ich auch Vierus Vorlesungen besuche. Zeige mir jemanden, der sich nicht gekränkt gefühlt hätte.

IBŞ.: Ich.

CT.: Dann wärest du das zweite Wesen, dem ich begegnet bin, ohne professionelle Eitelkeiten. Kommen wir zurück zu Jora, er war ein außergewöhnlich guter Psychologe. Sofort hat er gemerkt, wie naiv ich bin. Wortwörtlich sagte er mir: „Teile Vieru mit, dass ich dir nicht nur erlaube zu seinen Vorlesungen zu gehen, sondern ihn auch darum bitte, dich aufzunehmen.“

I.B.Ş.: Großartig.

C.T.: Spät erst habe ich die Großzügigkeit dieser Geste begriffen. Er hat mich vollkommen durchschaut und sagte mir eine „berührende Ehrlichkeit“ nach.

IBŞ.: Stroe unterrichtete nicht Komposition?

CT.: Nein, zu jener Zeit unterrichtete er Orchestrierung. Gott sei Dank, anders hätte ich nicht gewusst, wie ich mich hätte dreiteilen können, um bei den Vorlesungen all dieser Persönlichkeiten dabei zu sein.

IBŞ.: Große Leidenschaft.

8 Mihail Jora, rumänischer Komponist (1891–1971).

9 Anatol Vieru (1926–1998), rumänischer Komponist, Musikwissenschaftler und Dirigent jüdischer Herkunft.

CT.: Heller Wahnsinn. Manchmal saß ich noch um ein Uhr nachts da und kodierte Partituren.

IBŞ.: Nützliche Übungen, nicht? Man eignet sich gewisse Fertigkeiten im Schreiben an.

CT.: Genau zu dieser Zeit hat sich bei mir eine gewisse Disziplinlosigkeit bemerkbar gemacht. Ich habe einfach zu viele Sachen angepackt und konnte nicht systematisch arbeiten, habe mich zu sehr verzettelt.

IBŞ.: In einem gewissen Sinne ist das normal. Eine hervorragende künstlerische Persönlichkeit expandiert in tausend Richtungen, bevor sie zum Wesentlichen gelangt.

CT.: Ich bin konsequent geblieben. Heute noch bin ich neugierig. Es interessiert mich alles, was um mich herum passiert, auch Kleinigkeiten.

IBŞ.: Das heißt, dass Sie auch viel Musik hören, mit Sicherheit auch die Ihrer Komponistenkollegen.

CT.: Früher gab es unter meinen Kollegen sehr viele leidenschaftliche Musiker, mit Talent, ich aber war von Musik besessen. Gemeinsam gingen wir zum Studio des Radiosenders und warteten am Tor, damit man uns reinlässt, sollte es noch freie Plätze geben. Sie können sich vorstellen, wie voll die Säle damals waren, auch wenn zeitgenössische Kammermusik gespielt wurde. Ich betrachtete es als Gewinn, wenn ich tief beeindruckt von einer Komposition aus dem Konzert ging. Niemanden kann alles gefallen, essenziell bleibt die Neugier.

IBŞ.: Paradox erscheint uns heute die Tatsache, dass trotz vielseitiger Informationsmöglichkeiten, deren wir uns erfreuen, das Publikum den Konzertsälen fernbleibt, diese Möglichkeiten haben genau die Neugierde, von der Sie sprachen, getötet.

CT.: Ich verstehe Celibidache¹⁰ sehr gut, wenn er behauptet, Musik lasse sich nur live erleben, jedoch lehne ich Aufnahmen nicht ab, Gott behüte! Ich denke, Celibidache hat übertrieben.

IBŞ.: Eigentlich bezog ich mich auf den Informationsfluss und seine Einwirkung auf unseren Geist, eine Reaktion der Ablehnung hervorzurufen. Viele ziehen sich in sich selbst zurück und versuchen so, ihren eigenen Weg zu gehen.

CT.: Irgendwo las ich über Christian Zacharias¹¹, dass er viel und ununterbrochen arbeitet, so dass er manchmal eine Pause von zwei bis drei Monaten braucht. Nur so

¹⁰ Sergiu Celibidache (1912–1996).

¹¹ Christian Zacharias (*1950), deutscher Pianist und Dirigent und seit 2000 Leiter des Lausanner Kammerorchesters.

gelingt es ihm, sich zu regenerieren, neue Kräfte zu tanken. Für junge Leute ist das, denke ich, eine gute Lösung.

IBŞ.: Ihre Regenerierung, ich meine die Arbeit an *Palingenese*?

CT.: Dieses Thema hat mich sehr beschäftigt, seit meiner Kindheit schon. Das Phänomen der Energieballung, die bereit ist zu explodieren, fasziniert mich. Ob es sich auf ein persönliches Ereignis bezieht oder auf ein soziales, es hat schon immer stattgefunden. Dafür habe ich dieses wunderbare Wort gefunden, *Palingenese*, das so viel bedeutet wie Wiedergeburt, die ewige Wiederkehr historischer Zyklen. Ich habe das Phänomen mit den Ereignissen von 1907¹² in Verbindung gebracht, die für mich einem Selbstmord gleichkamen.

IBŞ.: Sie meinen den Bauernaufstand von 1907?

CT.: Meine Sinfonie trägt den Titel: *1907 (Palingenese)*.

IBŞ.: Ist sie unter diesem Titel veröffentlicht worden?

CT.: Als ich sie drucken ließ, durfte der Begriff „Palingenese“ nicht dabeistehen. Die Uraufführung fand unter dem Titel *1. Sinfonie, 1907* statt. Politisch machte sich die Überschrift gut, für mich aber bedeutete 1907 ein allgemein menschliches Phänomen. Egal, von welcher Entfesselung der Kräfte die Rede ist, sie passen zu 1907: auch die Dezemberrevolution¹³, alle, die hellwach und bewusst die Selbsttötung wählen, auch die Entscheidung von Spartakus¹⁴, den Weg zu gehen, den er ausgewählt hat, u. v. m.

IBŞ.: Wie kam es, dass Sie trotz Job, Familie und Studium noch Zeit zum Komponieren hatten?

CT.: Meister Jora fragte mich im Seminar, wie viele Einheiten ich komponiert habe. Schüchtern antwortete ich: „Non multa, sed multum“¹⁵. Er kannte meine Lage gut und akzeptierte das.

IBŞ.: Wann sind Sie zum ersten Mal öffentlich in Erscheinung getreten?

12 Im Jahre 1907 fand in Rumänien einer der verheerendsten Bauernaufstände in der Geschichte des Landes statt. Zehntausende von Bauern protestierten gegen ihre Lebens- und Arbeitsbedingungen und gegen die ungerechte Verteilung des Landbesitzes. Innerhalb weniger Tage jedoch wurden die Aufständischen durch militärische Kräfte buchstäblich niedergemetzelt. Ausländische Diplomaten sprachen von 11 000 Todesopfern, eine Zahl, die jedoch nie belegt werden konnte.

13 Die Revolution von Dezember 1989 in Timișoara, Bukarest und anderen rumänischen Städten führte zum Sturz und zur Hinrichtung des Diktatorenpaars Nicolae und Elena Ceaușescu sowie zum Ende des sozialistischen Systems in Rumänien.

14 Spartakus (gestorben 71 v. Chr.) war ein römischer Sklave und Anführer eines nach ihm benannten Sklavenaufstandes im Römischen Reich der Antike während der späten Römischen Republik.

15 Aus dem Lateinischen: „Nicht vieles, aber viel“.

CT.: Ich war im 8. Semester, als ich das *Konzert* für zwölf Instrumente komponiert habe. Dirigiert wurde es von Paul Staicu¹⁶.

IBŞ.: Hat er schon zu jener Zeit dirigiert?

CT.: Er war damals Assistent, ich glaube in der Klasse für Horn. Wir sind uns einmal nach vielen Jahren begegnet und er sagte mir, dass er die Aufnahme der Aufführung aufbewahrt habe.

IBŞ.: Ein großartiges Dokument.

CT.: Er wünschte sich, eine CD zu brennen mit Aufnahmen vom Beginn seiner Dirigententätigkeit. Das Leben ist voller Zufälle. Soll ich dir einen erzählen?

IBŞ.: Gerne, auch mehrere.

C.T.: Ich befand mich in einem der Räume des Konservatoriums und übte. Es herrschte gähnende Leere, da es schon ziemlich spät war. Plötzlich trat Musicescu¹⁷ ein, die eine lebende Legende der Musikhochschule war. Man drückte sich an die Wand, wenn man sie im Flur traf. Sie wollte sehen, wer hier was einstudiert. Sie lobte mich und ging. Nach einiger Zeit, als ich einmal für die Klavierprüfung eine Partitur von Bogdan Moroianu¹⁸ einübte, trat sie ein und bat mich, ihr die Partitur auszuleihen. Das machte mir nichts aus, ich konnte sie eh schon auswendig spielen, aber sie war eine Leihgabe der Bibliothek.

IBŞ.: Ja, ich kenne das, bringt man sie nicht zurück, bekommt man das Diplom nicht ausgehändigt.

CT.: Es verging eine geraume Zeit und ich hatte nicht den Mut, die Partitur von ihr zurückzuverlangen. Als ich schon aufgegeben hatte, traf ich sie eines Tages im Cişmigiu-Park¹⁹. Ich grüßte und sie fragte mich freundlich, ob ich nicht eine Studentin kenne mit dem Namen Cornelia Chirovici. Der Maler Gheorghe Chirovici²⁰ sei ihr Nachbar und er wolle seine Nichte kennenlernen.

IBŞ.: Kannten Sie ihn nicht?

CT.: Doch, er war der älteste Bruder meines Vaters. Sie sprachen nicht miteinander, dafür gab es Gründe, die nur sie kannten. Ich erlaubte es mir nie, ihn aufzusuchen.

16 Paul Staicu (*1937) rumänischer Dirigent und Hornist.

17 Florica Musicescu (1887–1969) war eine rumänische Pianistin und Musikpädagogin. Zu ihren Schülern zählen auch die berühmten Pianisten Dinu Lipatti und Radu Lupu.

18 Bogdan Moroianu, rumänischer Komponist (1915–2002).

19 Der Cişmigiu-Park ist der größte und älteste öffentliche Park im Zentrum von Bukarest.

20 Gheorghe Chirovici (1883–1968) war ein rumänischer Maler und Zeichner, bekannt geworden durch seine Arbeiten mit religiösen Themen.

Trotzdem gestand ich ihr, dass ich das Mädchen sei, das sie suche. Dann schaute sie mich durchdringend an und sagte: „Mädel, nichts ist zufällig im Leben. Ich habe dich beobachtet und weiß: Aus dir wird etwas.“

IBŞ.: Sind Sie in Ohnmacht gefallen?

CT.: Fast. Sie gab mir die Adresse und lud mich auch zu sich ein. Ich ging hin mit viel Herzklopfen. Zuerst klingelte ich bei meinem Onkel. Er war ein sehr bekannter Maler. Er hat Briefmarken entworfen, die Königin Maria²¹ kaufte seine Bilder, um sie im Ausland zu verschenken. Er war sehr gespannt, einiges über mich zu erfahren. Es hat mich sehr gefreut, ihn kennenzulernen, jedoch traute ich mich nicht mehr, ihn ein weiteres Mal aufzusuchen. Als ich seine Wohnung verließ, klopfte ich an der Tür von Frau Musicescu. Sie bat mich in die Wohnung, ich aber entschuldigte mich, ich sei sehr in Eile, und verlangte die Partitur von ihr. Sie lud mich ein, sie öfters zu besuchen, jedoch habe ich das nie mehr getan.

IBŞ.: Warum nicht?

C.T.: Aus Schüchternheit, aber auch aus Zeitmangel.

IBŞ.: Es wäre doch großartig gewesen, sie als Lehrerin zu haben.

CT.: Damals hatte ich viele andere Pläne. Ich wollte komponieren. Hinzu kommt, dass ich ihr Angebot unmöglich hätte annehmen können, ich wohnte im Studentenheim und hatte dort kein Klavier. Ich hätte Tag und Nacht üben müssen, um ihren Ansprüchen gerecht zu werden. Außerdem hatte ich auch ein Kind und wenig Zeit.

IBŞ.: Was das Kind betrifft, wie wuchs es auf, wenn Sie bis spät in die Nacht geübt haben?

CT.: Das Ärmste! Es war in einer Kinderkrippe. Montags brachte ich es hin und holte es freitags ab, bevor wir gemeinsam nach Giurgiu zu meinem Mann fuhren. Sonntagabend kehrten wir dann zurück. So ging das die gesamte Periode über, jedoch waren wir glücklich. In einer gewissen Weise wuchsen wir zusammen auf.

IBŞ.: Ich denke, Sie haben mit Ihrer Tochter ein gutes, freundschaftliches Verhältnis.

CT.: Was ich mir wünsche, ist, dass wir beide gesund bleiben. Aber was tust du hier? Bist du Psychiater?

IBŞ.: Ich bin promovierter Flötist, so dass ich mich in jeder Situation zurechtfinde. Wie heißt Ihre Tochter und was macht sie?

21 Königin Maria von Rumänien (1900–1961) war die Tochter von Ferdinand von Hohenzollern-Sigmaringen und Marie von Edinburgh. Prinzessin von Rumänien wurde sie erst 1914, nachdem ihr Vater den rumänischen Thron bestieg.

CT.: Gabriele, sie hat ein Studium der Kybernetik abgeschlossen.

IBŞ.: Gut, dass Sie ihr nicht im Wege standen und sie allein entscheiden ließen.

CT.: O weh, was dieses Kind mir einmal gesagt hat! Sie wusste, dass ich ihr zuliebe das von Jora ermöglichte Herder-Stipendium²² abgelehnt hatte, da sie noch zu klein war und ich sie nicht ein ganzes Jahr allein lassen wollte. Als sie einmal am Klavier saß und spielte – zwischendurch konnte ich mir ein eigenes Klavier leisten –, drehte sie sich plötzlich zu mir um und sagte: „Mama, ich stand dir immer im Wege.“

IBŞ.: Hoppla.

CT.: Darauf reagierte ich mit einer genialen Antwort, dem einzigen intelligenten Satz, den ich in meinem ganzen Leben gesagt habe. Gott hat mir beigegeben.

IBŞ.: Ich kann mich sehr gut in Ihre Lage versetzen und nachempfinden, wie perplex Sie gewesen sein mussten.

CT.: Während ihre Worte mir auf der Seele brannten, sah ich ihr in die Augen und sagte: „Ja, das stimmt, du standst mir im Weg, um ihn mir zu weisen.“

IBŞ.: Beeindruckend!

CT.: Es ist so, dass ich in letzter Zeit drauf und dran war, das Zeitliche zu segnen. Jetzt probiere ich so einiges aus, um auszuharren, um noch hier zu verweilen. Man braucht mich noch.

IBŞ.: Wie heißt Ihre letzte Komposition?

CT.: *Ad Astra*. Marin Cazacu²³ und Ion Ivan Roncea²⁴ haben sie aufgenommen. Sie sind wahre Engel. Ich kann mein Werk dem Komponistenverband zum Ankauf anbieten. Das würde meine dürftige Rente aufbessern.

Musik, du meine Liebe! (2. Teil)

IBŞ.: Wie kamen Sie dazu, Musik für Film zu komponieren?

CT.: Wieder mal spielte der Zufall eine Rolle. Zuerst schrieb ich Musik für das Theater.

IBŞ.: Wie kamen Sie dazu?

22 Der nach Johann Gottfried Herder benannte Preis zeichnete von 1963 bis 2006 jährlich Persönlichkeiten aus Ost- und Südosteuropa aus, die zur Erhaltung des europäischen Kulturerbes beigetragen hatten. Mit ihm verbunden war ein Stipendium, das einer vom Preisträger vorgeschlagenen Nachwuchskraft ein Studienjahr an einer Wiener Hochschule ermöglichte.

23 Marin Cazacu, geboren 1956, ist Cellist des George-Enescu-Symphonieorchesters Bukarest.

24 Ion Ivan-Roncea, geboren 1947, ist Soloharfenist des George-Enescu-Symphonieorchesters Bukarest.

CT.: Ich kannte jemanden, der mir ein Zimmer besorgte in einem der Künstlerhäuser der Akademie. So konnte ich einige Tage in Căciulata²⁵ verbringen, das war für mich ein wunderbares Geschenk. Ich musste dringend arbeiten und hier fand ich die nötige Ruhe. So hatte ich Gelegenheit, Philippide²⁶, Noica²⁷ und Frau Sadoveanu²⁸ kennenzulernen. Letztere war sehr gespannt darauf, was ich wohl als junges Mädchen einen ganzen Tag lang allein, eingeschlossen im Zimmer, mache. Eines Tages klopfte sie an der Tür und fragte geradeheraus, was ich hier tue, während sie, die drei Alten, sich langweilen. Ihre Direktheit hat mich beeindruckt und allmählich kamen wir uns näher. Eine interessante seelische Beziehung bahnte sich an, ja eine Freundschaft. Jeden Morgen machten wir einen Spaziergang, danach zog ich mich in mein Zimmer zurück. Eines Tages stellte sie mir ihre Nichte vor, die Schauspielerin Ada D'Albon, die mit dem Regisseur Laurențiu Ozimioară verheiratet war. Die erste Aufführung, für die er die Regie zeichnete, war *Prometheus* von Aischylos. Er bat mich, die Musik für dieses Stück zu komponieren. Damals verfügten wir über sehr rudimentäre technische Möglichkeiten. Gerne würde ich mir heute diese Musik anhören. Frau Lica Sadoveanu sagte mir, sie habe sich die Melodie bei der Premiere nicht merken können. Das hat mich sehr amüsiert, denn das Ganze war ja gedacht als Gesamteffekt, der auch einen Gesangsmoment beinhaltete. Laurențiu Ozimioară sprach danach überall nur davon, dass ich seine Komponistin sei. Wir haben viel zusammengearbeitet und auch unsere Liebe zu Rock und Pop entdeckt. 1972 haben wir gemeinsam ein historisches Musical aufgeführt, *Hier ist meine Sonne*, das einen Skandal provoziert hat.

IBȘ.: Ich kenne das Stück nicht.

CT.: Eigentlich ist es eine Collage von Texten, beginnend mit *Wie schön bist du, mein Land!* von Alecu Russo²⁹ bis hin zu den 1972er Jahren mit einem Auszug von Nicolae Labiș³⁰ aus „Ich bin Kommunist mit allem, was gut ist in mir“. Es spielten Studenten des 3. Semesters, die heute zur goldenen Schauspielergeneration gehören: Horațiu Mălăele, Gheorghe Visu, Dan Condurache, Dana Dogaru, Tora Vasilescu. Sie sangen nach Gehör, aber alle waren fantastisch. Es gab Chorauftritte, Ensembles und Solisten. Wir probten drei Monate. Es war nicht leicht. Wir stellten ein Orchester zusammen, ich saß am Klavier und begleitete während der gesamten Dauer die anderen. Radu

25 Căciulata ist ein idyllisch gelegener Kurort im Olttal in Rumänien.

26 Alexandru A. Philippide (1900–1979), rumänischer Dichter, Übersetzer und Mitglied der Rumänischen Akademie. 1965 wurde er mit dem Herder-Preis ausgezeichnet.

27 Constantin Noica (1909–1987), rumänischer Publizist und Philosoph, der ein ontologisches System entwickelt hat.

28 „Lica“ Sadoveanu, eine der Töchter Mihail Sadoveanus (1880–1961), einer der bedeutendsten rumänischen Schriftsteller, Erzähler und Romanciers der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

29 Alecu Russo (1819–1859), rumänischer Dichter, Schriftsteller, Essayist und Literaturkritiker.

30 Nicolae Labiș (1935–1956), rumänischer Dichter.

Gheorghe spielte die Gitarre, außerdem gab es einen Schlagzeuger und einen E-Gitaristen. Ich erinnere mich, dass wir uns dabei köstlich amüsierten.

IBŞ.: Sang auch Mălăele?

CT.: Er war der einzige in der Gruppe, der keine gute Stimme hatte, aber er war ein begnadeter Schauspieler. Schon nach dem ersten Vortrag gestand ich ihm, wie genial er sei.

IBŞ.: Fand die Aufführung im Rahmen der Hochschule statt?

CT.: Ja. Rektorin war damals Eugenia Popovici. Als die Rede auf den Kommunismus kam, sangen und tanzten die Schauspieler so eine Art Rap. Das verbreitete sich wie ein Lauffeuer in der Fakultät. Es gingen Gerüchte herum, dass wir alle verhaftet werden, da wir uns lustig machten über die hehren Ideale des Kommunismus.

IBŞ.: Sie haben es riskiert, über Nacht suspekt zu werden.

CT.: Es musste die Zentrale Kommission der Universität hinzugerufen werden, das waren so ca. 20 Personen. Letztendlich beschlossen sie, keine eingrenzenden Maßnahmen zu ergreifen, da sie von der Makellosigkeit, mit der gespielt wurde, beeindruckt waren. Sie rieten jedoch, die Meinung Dumitru Popescus, genannt der „Gott“³¹, einzuholen. Ach ja, zu dieser Kommission gehörte auch Dumitru Fernoagă, der Leiter der Filmproduktion, dem es überaus gut gefiel, was wir hier zustande gebracht hatten. Und so sahen wir uns plötzlich vor den Toren des Filmhauses.

IBŞ.: Wie verhielt sich der „Menschenfresser“?

CT.: Er kam zur Premiere, umgeben von ranghohen Politikern. Alle entstiegen schwarzen Autos, so dass es uns kalt den Rücken runterlief. Im Saal befanden sich nur Eugenia Popovici, Azimioară und ich. Ich muss gestehen, dass es mir überhaupt nicht gleichgültig war, ob sie mich packten und irgendwohin verschleppten. Ich hatte ja noch ein Kind. Jedoch waren wir alle fest von unserem künstlerischen Tun überzeugt und dies gab uns Mut. Wir übernahmen die Verantwortung für das, was wir taten.

IBŞ.: Gab es irgendwelche Reaktionen während der Besichtigung?

CT.: Nein, gar keine. Es herrschte Totenstille. Als wir uns allmählich dieser anrühenden Szene näherten, hüpfen unsere Herzen nur so in der Brust. Es war auch nicht

31 Dumitru Popescu (1928–2024), genannt „Gott“, rumänischer Journalist, Schriftsteller und Politiker der Rumänischen Arbeiter- und ab 1965 der Kommunistischen Partei, war unter anderem zwischen 1969 und 1974 sowohl Mitglied des Sekretariats als auch des Exekutivkomitees des Zentralkomitees (ZK) der RKP. Von 1974 bis 1989 gehörte er dem Politischen Exekutivkomitee des ZK der RKP an. Neben seiner langjährigen journalistischen und politischen Tätigkeit war Popescu auch Verfasser zahlreicher Romane, Essays und Reiseberichte.

schwer zu erkennen, dass die Schauspieler ebenfalls vor Angst fast tot umfielen, sie spielten jedoch fantastisch. Als sie so in der Mitte des Akts angelangten, hörte man einen beklemmenden Applaus, mit großen Pausen dazwischen, dann fielen auch die anderen aus der Suite ein. Wir wussten nun, dass wir es geschafft hatten. Das Stück wurde danach mit überwältigendem Erfolg aufgeführt. Nach Azimioară übernahm mich Sanda Manu.³²

IBŞ.: Woran haben Sie mit ihr gearbeitet?

CT.: In erster Reihe am Stück *Der dritte Pfahl* von Marin Sorescu.³³ Es war eine außergewöhnliche Aufführung mit einem bewundernswerten Bühnenbild, einfach und trotzdem sinnreich.

IBŞ.: Wer war der Bühnenbildner?

CT.: Paul Bortnovski. Er war unglaublich! Besonders die ersten Aufführungen waren überwältigend. Ich muss gestehen, auch die Musik war gut, aber die Schauspieler – Mircea Albulescu, Florin Piersic, Amza Pellea – einfach umwerfend.

IBŞ.: Nach solchen Erfolgen beim Theater sind Sie anschließend beim Film gelandet.

CT.: Moment mal. Das Stück von Sorescu haben wir so um 1978 aufgeführt, mit Sanda Manu habe ich aber schon vorher zusammengearbeitet. Für Filme komponierte ich seit Sommer 1974, als mir Fernoagă diese Chance gab. Er hat mir angeboten, die Musik zum Film *Oak – extreme Dringlichkeit* in der Regie von Dinu Cocca³⁴ zu komponieren. Du kannst dir vorstellen, welch Glück ich hatte, als Debütantin mit solch einem Regisseur zusammenzuarbeiten. Cocca schlug ein Treffen vor, er kannte meine Musik nicht und war überzeugt, ich hätte wer weiß welche Beziehungen, weil ich ihm vorgeschlagen wurde. Zuerst fragte er mich, wie ich heiße. Chirovici, sagte ich. Bist du vielleicht verwandt mit George Radu Chirovici? Ja, sagte ich, er ist mein Bruder.

IBŞ.: Er war mit Sicherheit der Meinung, dass daher der Wind wehte.

CT.: Seit einigen Jahren schon war meine Beziehung zu George sehr sporadisch. Als Jugendlicher hatte er mit unserem Vater wegen seiner linksorientierten Anschauung große Probleme. Während ich an der Musik für „*Duell mit der Einsamkeit*“ [„*Zidul*“ – wortgetreue Übersetzung *Die Wand*] in der Regie von Constantin Vaeni (Vaeni sprach mich nach der Premiere von Coccas Film an, um mir eine Zusammenarbeit anzu-

32 Sanda Manu (1933–2023), rumänische Theaterregisseurin und Hochschullehrerin an der Theaterhochschule Spiru Haret in Bukarest.

33 Marin Sorescu (1936–1996) war der am meisten gefeierte und übersetzte rumänische Schriftsteller in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Mehr als ein Dutzend seiner Gedichte und Theaterstücke sind auf Englisch erschienen, hauptsächlich in Großbritannien und Irland.

34 Dinu Cocca (1929–2013), rumänischer Regisseur und Bühnenbildner. Ab 1986 lebte er in Paris.

bieten, so dass die Musik für das *Duell* ebenfalls 1974 entstand) arbeitete, rief mich George an und sagte: „Friede sei nun zwischen uns zwei Dummen.“ So normalisierte sich wieder unser Verhältnis. Nachdem er gestorben war, konnte ich drei Jahre danach vor Schmerz nicht einmal seinen Namen aussprechen.

IBŞ.: Was sagte Ihnen Cocea?

CT.: „Nach einer Woche bestellst du mich und Fernoagă zu dir nach Hause und spielst uns die Musik des Film auf dem Klavier vor.“

IBŞ.: Eine Woche? Das war aber böse.

CT.: Er war überzeugt, dass ich es nicht schaffe. Meine Begeisterung jedoch gab mir Flügel. Tag und Nacht war ich nur am Schreiben. Meine Mutter, die Ärmste, wollte mich unterbrechen, brachte mir Tee. Mich interessierte jedoch nichts anderes mehr.

IBŞ.: Wie komponierten Sie? Verfolgten Sie die verfilmten Sequenzen oder hatten Sie das Drehbuch vor sich liegen?

CT.: Filmsequenzen habe ich keine gesehen, nur das Drehbuch lag vor mir. Ich war so überzeugt von dem, was ich tue, und arbeitete so begeistert, dass letztendlich beide zustimmten.

IBŞ.: War die Musik für ein Orchester bestimmt?

CT.: Natürlich, für ein großes Orchester. Ich schrieb daran unaufhörlich. Morgens um vier Uhr wachte ich auf und begann zu arbeiten. Genau in jener Zeit bekam ich die Genehmigung für die Installation eines Telefons. Als ich diese in den Händen hielt, nahm ich die Partitur mit zur Telefonzentrale und stellte mich in die Schlange. Dort schrieb ich stehend weiter. Es war mir egal, ob es lächerlich wirkte oder nicht. So war ich halt, total durchgeknallt. Sieben Jahre wartete ich auf die Genehmigung für das Telefon, aber auch die Arbeit an der Komposition konnte ich nicht unterbrechen. Ich musste den versprochenen Termin um jeden Preis einhalten. Der Siebenbürgerin in mir verdanke ich das.

IBŞ.: Und die Leute?

CT.: Die dachten wohl, ich sei etwas eigenartig, aber das war mir egal. Ich konnte die Partitur rechtzeitig abliefern und hatte wieder mal Glück. Dinu Cocea nahm die Musik auf mit Iosif Conta³⁵. Conta befand sich zu jener Zeit in Italien, aber er kam sofort, als man ihn rief. Im Nachhinein gab es noch viele Aufnahmen meiner Filmmusik mit Conta. Auch mit anderen Dirigenten arbeitete ich zusammen: mit Paul

35 Iosif Conta (1924–2006), rumänischer Dirigent.

Popescu, Cristian Mandeal, Cristian Brâncuși oder Ludovic Bács ... Die Aufzählung ist chronologisch.

IBȘ.: 25 Filme, das ist ja unglaublich. Haben Sie je Preise dafür erhalten?

CT.: Ausgezeichnet wurde ich vom Filmverband für *Das Duell mit der Einsamkeit* und später dann für *Moromeții*³⁶. Auch den Preis des Nationalen Rats des Filmverbandes für „Vorzügliche Leistungen“ (Excellence Award) habe ich erhalten. Nur drei Männer und ich bekamen je diese Auszeichnung. Hinzu kommt noch der George-Enescu-Preis der Rumänischen Akademie und viele andere. Vier oder fünf Filme, an denen ich mitarbeitete, bekamen auch wichtige internationale Preise.

IBȘ.: Warum wurde Conta bevorzugt?

CT.: Er besaß die unglaubliche Fähigkeit, ein ganzes Orchester zu verwalten. Wäre es nach mir gegangen, hätte ich ihn als bevollmächtigten Minister für den gesamten Globus eingesetzt. Auch hatte er viel Takt im Umgang mit Menschen, er regte sich nie auf. Wenn er merkte, dass die Orchestermmitglieder müde waren, schaltete er eine Pause ein. Olah³⁷ meinte, dass er sehr beruhigt sei, wenn Conta dirigiere. Bedenkt man, dass er nur drei Stunden zur Verfügung hatte, um die gesamte Filmmusik aufzunehmen ... Und er gab dem Komponisten freie Hand, denn er war fest überzeugt, dass kein anderer den musikalischen Text besser verstehe als der Komponist selbst. Als ich mit ihm die erste Aufnahme machte, stoppte ich bei der ersten falschen Note die Aufnahme. Meine Schüchternheit war wie weggeblasen vor dem Orchester.

IBȘ.: „Ich bin schüchtern, aber ich passe auf mich auf.“³⁸

CT.: Kannst Du Dir das vorstellen? Ich stoppte das Orchester. Aus dem Saal! Conta war überhaupt nicht verärgert, im Gegenteil, er ermutigte mich, es immer wieder zu tun, wenn es notwendig ist. Er war überzeugt, dass man nur so Zeit sparen kann. Mir gelang das Kunststück, Ausschnitte, die eh vom Lärm übertönt waren, zu übergehen, ich verbesserte nur jene, die aus reiner Musik bestanden und die mussten dann sitzen. So ging alles schnell voran mit optimalen Ergebnissen. Conta hatte nicht die Ansprüche Celibidaches. Er war jedoch der einzige Dirigent, der bei den Proben Celibidaches dabei sein durfte, das ist äußerst bemerkenswert.

36 *Moromeții* ist die Verfilmung des gleichnamigen Romans des rumänischen Schriftstellers Marin Preda (1922–1980), der auf Deutsch unter dem Titel *Schatten über der Ebene* im Verlag Volk und Welt erschienen ist.

37 Tiberiu Olah (1928–2002), rumänischer Komponist.

38 Anspielung auf den Titel einer französischen Filmkomödie (*Je suis timide mais je me soigne*) aus dem Jahr 1978 mit Pierre Richard, der auch Regie führte und das Drehbuch schrieb.

IBŞ.: Woher kommt die Fähigkeit, Musik für Filme zu schreiben? Dies setzt ja eine gewisse Technik voraus, die man beherrschen muss.

CT.: Nur beim ersten Film habe ich die Musik nach dem Drehbuch komponiert. Als ich dann allmählich herausbekam, wie alles verlief, ging ich anders vor. Ich wartete bis zum letzten Augenblick, als die Aufnahmen fertig geschnitten waren, die Dialoge, die Geräusche. Bis zur ersten Besichtigung blieb mir wenig Zeit, aber so hatte ich die Chance, mich tatsächlich dem Stil des Films zu nähern. Ich konnte das Spiel der Schauspieler beobachten und mir ein Bild vom Konzept des Regisseurs machen, von der Atmosphäre, die der Kameramann erzeugte, vom Rhythmus der Montage usw. Du darfst nicht deine eigene Musik komponieren, du musst flexibel sein, funktional und nach einem Chronometer arbeiten. Am schwersten war *Moromeții*. Ohne eine Ahnung vom Leben auf dem Lande zu haben, musst du dich an die Welt der Bauern annähern und trotzdem allgemein gültig sein, zeitlos ... Ich habe auch eine Methode entwickelt, um haargenau das Chronometer einzuhalten, den Dreisatz ... Olah zum Beispiel ist anders vorgegangen, nach dem Drehbuch. Er stellte sich fantastische Szenen vor. Nach der Aufnahme, der Montage, benötigte er noch drei Wochen. In dieser Zeit bewies er dann seine außerordentliche Gabe, Filmmusik zu komponieren.

IBŞ.: Seine Fantasie war breit gefächert, er musste sie dann eingrenzen.

CT.: Sie eingrenzen und kombinieren. Das war faszinierend. Über ihn sagte man, wenn er sich die Ader aufschneidet, fließt daraus Musik. Ich zollte ihm großen Respekt. Ich wurde spät Mitglied des Komponistenverbandes, nur Stroe und Olah haben mich dabei unterstützt.

IBŞ.: Wieso das?

CT.: Schon 1968 galt ich als „vielversprechend“, als ich als zeitlich begrenztes Mitglied in den Komponistenverband aufgenommen wurde. Ordentliches Mitglied wurde ich erst 1980, obwohl die Satzung vorschrieb, dass die zeitlich begrenzten Mitglieder entweder nach drei Jahren als ordentliche Mitglieder aufgenommen werden oder gar nicht. Was mich betrifft, geschah weder das eine noch das andere. Beim Ankauf meiner Werke bekam ich immer den minimalsten legalen Betrag, ich habe aber nie protestiert. Ich ließ es geschehen in Gottes Namen, wie man sagt. Was die dort mit meinem Quintett für Blasinstrumente gemacht haben, darüber will ich gar nicht erst sprechen!

IBŞ.: Ich kenne es, ich selbst habe es gespielt, es ist herrlich. Wie konnte man Sie zwölf Jahre lang als zeitlich begrenztes Mitglied belassen?

CT.: Stets fragte ich nach, einmal, zweimal, neunmal, was sie mit mir beabsichtigen. Man sagte mir, ich soll Geduld haben und warten, bis mich jemand vorschlägt. Danach schickten sie mich zur Abteilung für Chormusik. Eigentlich hatte ich bis dahin so viele Konzerte komponiert, Sinfonien, Kammermusik, von Theater- und Filmmusik

gar nicht erst zu sprechen. Gott verzeihe denen, die mich damals so unnötig gequält haben. Während einer Sitzung sprang einmal Olah auf und sagte: „Lasst sie in Ruhe! Was wollt ihr von ihr? Was hat sie euch getan?“ Aber ich möchte mich jetzt nicht als Opfer aufspielen.

IBŞ.: Davon kann keine Rede sein. Ich weiß ja, wie es damals ablief, alles war möglich. Wie kam es, dass Sie dann doch aufgenommen wurden?

CT.: Einmal ging ich zur Kasse des Komponistenverbandes, um Geld abzuheben. Der Verband verdiente ganz gut, denn er behielt 40 Prozent der Autorenrechte. Und wenn ich schon darauf zu sprechen komme ... 1994, als ich in den Ruhestand ging, stellte sich heraus, dass der Verband keine Rentenbeiträge für mich bezahlt hat, so dass ich am Ende leer ausging. Ich bekomme Rente nur für die Jahre, in denen ich beim Staat angestellt war, also sehr wenig, die meiste Zeit arbeitete ich als freie Künstlerin. Eine schöne Bescherung vonseiten des Künstlerverbandes!

IBŞ.: War vielleicht Neid im Spiel?

CT.: Kann schon sein. Tatsache ist, dass ich an jenem Tag unseren Vorsitzenden Petre Brâncuși traf. Er war streng, aber gerecht. Vorwurfsvoll wandte er sich an mich: „Man sagte mir, Sie wollen nicht Mitglied werden im Komponistenverband.“ Das war die Höhe! Ich antwortete, man habe mich an die Abteilung für Chormusik verwiesen, dort hätte ich jedoch nichts zu suchen. „Morgen Vormittag soll Ihr Antrag auf meinem Bürotisch liegen“, sagte er dann. So geschah es auch. Petre Brâncuși hat eine Kommission berufen, die den „Fall Tăutu“ untersuchen sollte. Man verlangte von mir, die Filmmusik zur Einsicht mitzubringen, es zirkulierten Gerüchte, dass ich bei den Aufnahmen improvisiere ...

IBŞ.: Wie kann man Musik für ein ganzes Orchester improvisieren? Das ist doch absurd!

CT.: Vor der Kommission erschien ich mit zwei Reisetaschen, vollgestopft mit Partituren. Der, der mich zur Chorabteilung geschickt hatte, schimpfte, dass er meinetwegen fast einen Hirnschlag erlitten hätte, so sehr habe ihn der Chef gerügt.

IBŞ.: Empfindlich, der Herr.

CT.: Ich antwortete, dass ich alleine für die von mir komponierte Filmmusik schon das Recht hätte, Mitglied des Komponistenverbandes zu sein.

IBŞ.: Das Ergebnis?

CT.: Stell dir vor, ich wurde nicht aufgenommen. Man sagte mir, sie müssten meinen Fall noch mit zwei Sekretären besprechen, die würden dann die Entscheidung treffen. Als hätte ihnen der Herrgott den letzten Rest ihres Verstandes geraubt. Klar, dass es eine himmelschreiende Schweinerei war. Als Petre Brâncuși am nächsten Tag von der

Entscheidung der Kommission erfuhr, schlug er großen Krach. Letztendlich bestellte man mich ein, den Ausweis abzuholen.

IBŞ.: Wie konnten die 40 Prozent des Geldes von jemandem einbehalten werden, der gar nicht Mitglied des Verbandes war?

CT.: Sie taten es auch bei zeitlich begrenzten Mitgliedern. Ich kann vielleicht die Bosheit verstehen, den Neid. Aber dass man so weit gehen konnte, das ist unbegreiflich.

IBŞ.: Beenden wir nun das Kapitel Bosheit. Außer Filmmusik, was haben Sie noch komponiert?

CT.: Als ich jung war, gefiel mir sehr die abstrakte Kunst, Paul Klee und viele andere ...

IBŞ.: Er passt auch zu Ihnen wie ein Handschuh. Klee vertrat die Ansicht, dass kein Tag vergehen darf, ohne dass er einen Pinselstrich zieht.

CT.: Weil ich das Lateinische so liebe, zitiere ich: „Nulla dies sine linea“³⁹. So war ich früher, heute bin ich bequemer geworden. Ich sagte, dass ich zu jener Zeit von der abstrakten Malerei begeistert war, so fielen auch meine Kompositionen aus. Da ich beim Ethnographischen Institut gearbeitet habe, musste ich oft aufs Land gehen, um Volksmusik zu sammeln. Hier entdeckte ich einen unglaublich faszinierenden künstlerischen Bereich. Selten trifft man Schöneres an, als unser altes musikalisches Volksgut. Eine vollkommene Schönheit! Unter diesem Einfluss komponierte ich für Marin Constantin ...

IBŞ.: ... das berühmte Werk *Jocuri* [Tänze]

CT.: *Folklore-Divertimento* heißt es, wenn es mit Instrumentalbegleitung aufgeführt wird, wenn es a cappella vorgetragen wird, heißt es *Jocuri*. Die Premiere fand statt beim Enescu-Festival, das war im gleichen Jahr, in dem das Werk entstand. Es ist eine Art Synthese der rumänischen Folklore. Sogar Lieder, die bei verschiedenen Anlässen wie Taufe, Hochzeit oder anderen Feierlichkeiten gespielt werden, *cântece de petrecere* [Trinklieder], schimmern durch. Seither ist alles, was ich an Sinfonien oder Kammermusik komponiert habe, von der rumänischen Volksmusik geprägt. Auch in meinem kürzlich komponierten Werk *Ad Astra* für Cello und Harfe war ich von Musik inspirierte, die auf dem Dudelsack gespielt wurde. Geht man sparsam um mit seinem Einsatz, ist der Klangeffekt komplex und vielfältig. Ich war sehr angenehm überrascht, als ich erfuhr, dass Violeta Dinescu ein Stück von mir aufgenommen hat auf der CD

39 Der Satz „Nulla dies sine linea“ [Kein Tag sei ohne Linie] geht zurück auf eine Anekdote über den Maler Apelles, die Plinius der Ältere erzählt. Apelles hatte sich vorgenommen, keinen Tag ohne nützliche Tätigkeit vergehen zu lassen. An jedem Tag wollte er wenigstens einen Pinselstrich machen.

Romanian Today mit dem Stück *De doi* [Zu zweit], gespielt von Aurelian Octav Popa und Sanda Crăciun-Popa. Violeta Dinescu hat mir einen Artikel geschickt aus Australien, wo geschrieben stand: „Wollen Sie Rumänien kennenlernen, dann hören Sie sich das Stück *De doi* der Komponistin Cornelia Tăutu an.“

IBŞ.: Finden Sie sich in den aktuellen musikalischen Vorschlägen wieder, die die *Internationale Woche Zeitgenössischer Musik* (SIMN) macht?

CT.: Manchmal schon.

IBŞ.: Wie arbeiten Sie?

CT.: Das Komponieren ist eine sehr ausgefeilte, minuziöse Arbeit. Die Ideen müssen gut organisiert und strukturiert werden. Ich persönlich wende oft den Goldenen Schnitt an und verwandle ihn in Zahlen, in Fibonacci-Folge.

IBŞ.: Kommt es vor, dass Sie nach dem ersten Hören noch etwas ändern?

CT.: Jetzt muss ich nachdenken, ob das tatsächlich schon passiert ist. Ja, ich glaube bei *Segmente*, ein abstraktes Werk, mit globalen Effekten, komponiert 1969.

IBŞ.: Was heißt hier „globale Effekte“?

CT.: Das Konzept habe ich von Aurel Stroe übernommen. Es ist ein Klanggebilde, aus dem man die Quelle nicht erkennen kann, wie ein Teig, in den man alles Mögliche hineintut. Es kann ein Cluster sein oder eine senkrechte Streuung. Kurz und gut, nachdem ich mir das Werk angehört hatte, fühlte ich die Notwendigkeit den letzten Ton um ein oder zwei Takte zu verlängern.

IBŞ.: Das war alles, was Sie verändert haben?

CT.: Es war eine wichtige Veränderung, um das Verrinnen der Zeit zu suggerieren. Grete Tartler schrieb über meine Musik, dass sich an ihr nichts verändern lasse.

IBŞ.: Welches sind Ihre Lieblingskomponisten?

CT.: Das ist schwer zu sagen. Man entdeckt immer wieder einen. Vor einigen Jahren war es für mich der Este Arvo Pärt, der bei vielen umstritten ist. Sein Werk *Tabula Rasa* hat mich sehr stark beeindruckt. Ich suchte im Internet, um Näheres von ihm zu erfahren und bin dann leider auf ein Foto von ihm gestoßen, das tat mir danach leid.

IBŞ.: Warum?

CT.: Weil ich mir vorgestellt hatte, dass diese Musik von jemandem komponiert wurde, der nicht wirklich Mensch mit Nase und Ohren ist. Seine Gedanken sind so fern von allem Irdischen. Eigentlich könnte ich nicht sagen, dass ich einen Lieblingskomponisten habe. Mir gefällt jede Art von Musik, wenn sie gut ist. Ich habe überhaupt keine

Vorurteile. Zum Glück. Einmal hatte ich einen Ohrwurm, die Melodie einer Manea.⁴⁰ Ich bin sehr entfernt von dieser Art von Musik, aber die Melodie gefiel mir.

IBŞ.: Mögen Sie Enescu?

CT.: In meiner Studentenzeit war ich davon überzeugt, dass Bach nicht normal sein kann. Es ist, als würde man geboren werden mit einem zwei Meter langen kleinen Finger. Ein Leben reicht nicht aus, um alles, was er komponiert hat, abzuschreiben. Hinzu kommt, dass er 24 Kinder hatte, zahlreiche Schüler und „Dienst“ in der Kirche. Ich bin überzeugt, dass er nie geschlafen hat. Wie sonst hätte er das alles geschafft? Genauso schien mir Enescu. Ich könnte nicht behaupten, dass mir alles, was er komponiert hat, gleich gut gefällt. Aber wenn jemand fähig ist, eine Partitur im Zug zu lesen und sie anschließend auswendig zu dirigieren, sich ans Klavier zu setzen als Violinist in der höchsten Liga, um ein Konzert zu retten, zu dem der Pianist verhindert war, und noch viele ähnliche Begebenheiten, das ist nicht normal. Abgesehen von dem umfassenden Wissen, das er besaß. Wenn wir aber die Makellosigkeit und die Sensibilität seiner Musik in Betracht ziehen, die sein Innerstes, seine Seele zum Vorschein bringt, dann muss man gestehen, dass Enescu unglaublich war. Die Lieder zum Beispiel, die er nach Gedichten von Clément Marot komponiert hat, sind Musik in ihrer reinsten Form, kristallisiert, die dich tief berührt. *Dixtuor*, *Kammersinfonie* und viele andere mehr, um nicht von *Cedipe* zu sprechen. Ich denke, die Einschätzung „der Beste“ in der Kunst ist sehr problematisch. Kunst ist doch kein Sport. Wer spielt besser die Flöte, Ion Bogdan Ştefănescu oder Pierre Yves-Artaud?

IBŞ.: Ion Bogdan Ştefănescu natürlich. Ha, ha, war nur ein Scherz.

CT.: Siehst du, wie allgemein man wird, wenn der andere nicht zugegen ist. Jedoch, Scherz beiseite, beim Hören eines Musikstücks zählt auch, in welcher seelischen Verfassung man gerade ist. Vor vielen, vielen Jahren war ich verliebt in die Art, wie Richter *Das wohltemperierte Klavier* spielte. Jahrelang sehnte ich mich danach, die Gesamtaufnahme zu besitzen. Vor kurzer Zeit bekam ich sie von meiner Tochter aus Deutschland zugeschickt. Gesundheitlich war ich sehr angeschlagen und die CD war äußerst hilfreich, ich konnte sie unendlich oft anhören. Nur dass ich diesmal enttäuscht war von Richter. Zwei *Präludien* spielte er marschähnlich, mit viel zu viel Energie. Ich habe die CD kopiert und diese zwei Auszüge weggelassen. Ja, mit der Zeit verändert man sich. Jetzt höre ich mir lieber eine ruhigere, gelassenere Spielweise an, mit mehr Weisheit. Sehr stark hat mich die 4. *Sinfonie* von Brahms begeistert in der Interpretation des Philharmonischen Orchesters George Enescu unter der Leitung von Seiji Ozawa.

IBŞ.: Er dirigierte sie schwebend leicht.

40 Manea, Pluralform Manele, ist eine rumänische Liedform, die auf balkanische Musik mit türkischen Wurzeln zurückgeht.

CT.: Genauso empfand auch ich es. Ich habe seine Gesten gesehen, sein Gesicht. Es war so ausdrucksstark. Mit Sicherheit praktiziert er Tai-Chi.

IBŞ.: Könnten Sie Filmmusik komponieren, indem Sie auf das Orchester verzichten, nur computergesteuert?

CT.: Für die Filmmusik ist es ideal so vorzugehen wie Adrian Enescu, mit einer Mischung aus menschlichen und elektronischen Elementen. Leider habe ich versäumt, als ich noch genügend Geld hatte, mir die Ausrüstung für so ein Studio anzuschaffen. Der Computer kann jedoch die menschliche Wärme nicht wiedergeben und er verfügt auch nicht über jene Spanne an Fehlbarkeit, die erhalten bleiben muss. Man kann nicht auf Fingerabdrücke, als Ausdruck des Menschlichen, verzichten – zumindest glaube ich das.

IBŞ.: Was liegt zurzeit auf Ihrem Arbeitstisch?

CT.: Eine große Unordnung, die archiviert werden müsste.

IBŞ.: Oh! – extreme Dringlichkeit!

Regie und Magie der Klänge

IBȘ.: Mihaela Vosgian, du bist eine Komponistin mit eigenständiger Persönlichkeit, die überraschende, ungewöhnlich üppige Klangwelten erzeugt. Du fühlst dich angezogen von den außereuropäischen Kulturen, von Traum- und Fantasiewelten. Mehr noch, deine komplexe Persönlichkeit erlaubt dir, Regie zu führen für deine selbst komponierten Stücke, Kostüme zu entwerfen, indem du eigentlich eine ganzheitliche Vision vom Schaffensakt einbringst. Wann hast du deine Neigung für Musik entdeckt?

MV.: Schon von klein auf, im Alter von vier bis fünf Jahren, als meine Mutter, Absolventin des Konservatoriums, mir die Finger auf die Klaviertasten legte und mir die Welt der Musik offenbarte. Ich war von den Klängen fasziniert, die ich im Hause hörte, am Plattenspieler oder bei den Freunden meiner Mutter, die Musiker, Maler, Dichter waren. Sie organisierten bei sich zu Hause musikalische, literarische oder Ausstellungsabende. Je größer ich wurde und die Musikschule in Ploiești besuchte, begann ich als Interpretin Teil dieser künstlerischen Welt zu werden. Dort nahm ich Klavierunterricht bei der Lehrerin Grazia Cernătescu. Sie hat in mir die Liebe zum Klavier geweckt, Klavierspielen wurde für mich eine Lebensart, besonders in der Pubertät, wo ich sechs bis sieben Stunden täglich übte. Als ich zwölf war, trat ich schon in der Philharmonie Ploiești auf, im Alter von 15 Jahren spielte ich schon sehr gut Klavierkonzerte, z. B. von Grieg oder das Konzert Nr. 2 von Liszt, mit berühmten Dirigenten wie Ludovic Bács, Iosif Conta oder Paul Popescu.

IBȘ.: Du warst Konzertpianistin und hast trotzdem die Komponistenlaufbahn gewählt?

MV.: Meine ersten Zweifel, was die Beziehung zum Klavier und eine eventuelle Laufbahn als Pianistin betrifft, tauchten auf am 4. März 1977, an dem schicksalhaften Tag des Erdbebens. Mein Auftritt mit einer Sonate von Beethoven in der Philharmonie Ploiești wurde an diesem Abend dank einer göttlichen Fügung eine Stunde vorverlegt, so dass ich früher zu Hause war, bevor die Katastrophe losging. Der gesamte Saal der Philharmonie lag nach dem Erdbeben in Schutt und Asche. Er war so stark beschädigt, dass er abgerissen werden musste. Sein Wiederaufbau dauerte vier Jahre. Wenn das Konzert zur vorgesehenen Stunde stattgefunden hätte, wären wir (also ich und das Publikum) unter den Trümmern begraben worden. Am Tag darauf konnte ich nicht mehr Klavier spielen. Ich wurde vermutlich von einem Krampf erfasst, den ich aus emotionalen Gründen nicht mehr kontrollieren konnte. Dann erst habe ich die Verletzlichkeit des Menschen begriffen und besonders die des Interpreten, der von seiner psychischen Verfassung abhängt, so oft er die Bühne betritt. Mit diesem Ereignis

nis begann ich mich der spirituellen Praxis zu widmen, die mir ganz andere Horizonte öffnete und mich immer mehr in die Rolle einer Kreativen drängte. Ich zog es vor, den anderen etwas von meiner eigenen Inspiration zu schenken, als die Musik anderer zu interpretieren. Trotzdem setzte ich mein Studium am Klavier fort, obwohl man mich schon als gute Pianistin schätzte (ich nahm Unterricht bei Albert Guttman). Bei der Aufnahmeprüfung am Konservatorium für das Fach Komposition habe ich bei der Klavierprüfung die Note 10 bekommen. Sie hatte den gleichen Schwierigkeitsgrad wie die Prüfung für das Hauptfach Klavier. Doch wurde mir bewusst, dass ich viel lieber der völlig anderen Musik, meiner, die in meinem Inneren erklang, folgen soll, als auf der Bühne als Pianistin aufzutreten. So beschloss ich, mich ganz der Komposition zu widmen, ans Klavier setzte ich mich selten, nur dann, wenn ich meine eigenen Stücke spielte.

IBŞ.: Wer sind deine musikalischen Vorbilder?

MV.: Mit Sicherheit ist es Bach, der für mich wichtig ist und an dem ich mich orientiere. Er inspirierte mich auch, als ich Kontrapunkt an der an der Nationalen Musikuniversität Bukarest unterrichtet habe, eine Stelle, für die ich mich gleich nach der Revolution, in den 90er Jahren, beworben hatte. Unter den Klassikern ist Beethoven mein Favorit, unter den Romantikern sind es Wagner und Mahler. Eine besondere Affinität habe ich zu Ravel und Debussy, und eine besondere Empathie, einschließlich der spirituellen, für Stockhausen. All diese großen Meister haben mich gleichermaßen inspiriert wie auch Myriam Marbe, die meine Professorin für Komposition war, Ştefan Niculescu, mit dem ich Analyse und Formenlehre studiert habe, oder Anatol Vieru, der mein Doktorvater war. Die größte stilistische Affinität habe ich zu Aurel Stroe, mit dem ich bei den Sommerkursen Komposition studiert habe und der meine Musik geschätzt hat.

IBŞ.: Was bedeutet Enescu für dich?

MV.: Enescu ist für mich ein Gipfel, ein Modell, eine Aspiration und Inspiration. Durch seine Musik habe ich gelernt, was Heterophonie ist, musikalischer Atem und musikalische Geste, kompositorische Details und die natürliche Schönheit der rumänischen Volksmusik. Als Pianistin gefiel es mir sehr, Enescu zu spielen. Seine Musik bedeutet für mich seelische Erfüllung, so oft ich sie höre.

IBŞ.: Hast du bevorzugte Instrumente oder Interpreten?

MV.: Mir gefallen alle Interpreten oder Interpretationen, die mir Schauer über den Rücken jagen. Es ist ein göttlicher Gestus, den ich jedes Mal im Körper spüre. Zum Beispiel Wladimir Jurowski gefällt mir sehr. Meine Lieblingsinstrumente sind die Klarinette (für die ich einige Werke komponiert habe, einschließlich symphonische) oder das Saxophon (über die Möglichkeiten dieses Instruments habe ich auch ein Buch geschrieben und die konzertante *3. Sinfonie* oder *Mega-Dialogue* komponiert), ganz

besonders auch die Percussionsinstrumente, ohne die ich gar nicht komponieren kann. Übrigens spiele ich selbst gerne die unterschiedlichsten Percussionsinstrumente und schlüpfte auf der Bühne in die Rolle der Interpretin. Gewöhnlich setze ich Instrumente ein, die ich im Laufe der Jahre gesammelt habe und die in vielen traditionellen Kulturen verwendet werden. Sie wurden für mich klangliche Symbole, durch die ich in die außereuropäischen Traum- und Fantasiewelten eindringe. Die Töne, die diese Instrumente hervorrufen mit ihren Vibrationen, Harmonien und Klangfarben, wirken auf mich wie ein Mantra.

IBŞ.: Woher stammt diese Vorliebe für außereuropäische Kulturen?

MV.: Vielleicht daher, weil ich versucht habe herauszufinden, was allen Kulturen auf archetypischer Ebene gemein ist. Vermutlich bin ich auch deshalb viel gereist. In den außereuropäischen Gebieten fühlte ich mich auch seelisch gut, wie zu Hause. Aus diesem Grund habe ich auch den offenen Zyklus *Interferenzen* komponiert, der genau diesen Begegnungsraum der Musiksprache in ihrer Urform ausdrückt. Die Zeitspanne, wo zwischen den Traditionen der alten Kulturen und der Gegenwart Brücken geschlagen wurden, ist jene, die ich archetypischen Transrealismus nannte und die meine wichtigste künstlerische Botschaft an das Publikum und die Menschheit ist. Diese spirituell-ästhetische Orientierung erneuert die ursprünglichen Funktionen der Kunst, die des Ritus, thaumaturgisch, kathartisch oder ekstatisch, in Form eines synkretistischen Ausdrucks, der eine transpersonale Reise vorstellbar macht.

IBŞ.: Du gehörst einer ausgeprägten künstlerischen Familie an. Vielleicht erzählst du mir etwas über die künstlerische Beziehung zu deinem Mann Varujan Vosgianian. Er ist ein sehr geschätzter Schriftsteller und Intellektueller, stellvertretender Vorsitzender des Rumänischen Schriftstellerverbandes.

MV.: Ich und mein Mann sind nicht nur Lebensgefährten, sondern auch Gefährten im Bereich der Kunst. Schon im Alter von 22 bis 25 Jahren habe ich Musik nach Gedichten von ihm komponiert und dafür Preise erhalten. Ich erinnere mich an die Kantate *Zamolxe*, für die ich in den 90er Jahren den Preis des Komponistenverbandes bekam. Gemeinsam haben wir dann an umfangreichen Werken gearbeitet wie dem Oratorium *Jesus mit tausend Armen* nach einem Gedichtzyklus mit dem gleichen Titel, eine Auftragsarbeit der Rumänischen Rundfunkgesellschaft, oder an meiner transrealistischen Oper *Der erwachte Träumer* in der Regie von Alexander Hausvater, für die Varujan ein wunderbares Libretto, das nur er so passend schreiben konnte, verfasste. Die Rede ist von der Umsetzung meiner persönlichen Erfahrungen von Wachträumen, der Erlebnisse, mit denen ich experimentierte und der Bilder, die ich aus dem Zustand des erweiterten Bewusstseins gewann. Varujan hat sie mit Geschick und Inspiration in einem tiefgründigen und gehaltvollen Text festgehalten. Diese transrealistische Oper

hat viele Menschen berührt ... Ich wünschte mir, dass sie irgendwann wieder aufgeführt wird.

IBŞ.: Wie sieht es mit der Beziehung Mutter-Tochter aus?

MV.: Mit Armine, die Schauspielerin und Regisseurin ist, habe ich eine andere Art von künstlerischer Beziehung. Wir treten entweder gemeinsam auf der Bühne auf oder schaffen gemeinsam multimediale Projekte, für die ich die Musik komponiere und sie das Video gestaltet. Diese Art von Partnerschaft fand ihren Niederschlag im Zyklus *Into My Planet*, einem Zyklus von sieben Stücken, die inspiriert sind von der kabbalistischen Planeten-Theorie. Bisher haben wir davon vier fertiggestellt in Form einer Veranstaltung mit virtuellem 3D-Bühnenbild oder als Musik-Video, eine Veranstaltung, die wir sowohl in Bukarest als auch im Ausland, in Belgrad, Jerusalem und Oldenburg präsentiert haben.

IBŞ.: Du bist mit Sicherheit sehr stolz auf deine Tochter!

MV.: Ich verstehe mich sehr gut mit Armine in allem, was Esoterik im künstlerischen Schaffen betrifft, sie ist eine der ersten Künstlerinnen, der es gelang, die trans-realistische Orientierung nachzuempfinden. Mit ihr führe ich solche synkretistischen Projekte durch, diesmal ist es jedoch kein schriftlich fixiertes Projekt, sondern fast gänzlich improvisiert. Es schließt Gongs, tibetische und Quarz-Schalen und andere traditionelle Instrumente mit ein und *Into My Gong Self* wird immer wieder neu erschaffen im Beisein der choreografischen Kompanie Liliana Iorgulescus und den klingenden Statuen der Künstlerin Raluca Ghiddeanu, sie selbst eine „lebende Statue“. Es ist eine Vorstellung, die ich schon einige Male präsentiert habe, bei Festivals in Rumänien (Enescu, Meridian, Muzeicorum), aber auch im Ausland, in Prag oder Belgrad. In diesem multi-medialen Werk (Stimme, Schlaginstrumente, Bewegung) könnte ich keine bessere Partnerin haben als Armine, besonders da sie diese Rolle von mir gelernt hat und wir uns gemeinsam im schamanistisch-polyphonen Gesang ausgebildet haben.

IBŞ.: Deine Familienmitglieder verwirklichen sich alle im künstlerischen Bereich. Du selbst hast eine Reihe von künstlerischen Erfahrungen gesammelt, hast aufgehört Klavier zu spielen, Interpretin zu sein, und trotzdem musst du dem Adrenalinstoß stets neue Impulse geben. Ist es nicht so, dass in diesem Moment deiner Karriere die Kombination beider Aufgaben, die der Komponistin und der Interpretin, dich erfüllen?

MV.: Genugtuung spüre ich bei meinen Premieren oder bei den Stücken, wo ich selbst die Komponistin bin. Ich glaube, ich gehöre zu den glücklichen Komponistinnen, die ihre Werke zu hören bekommen, auch umfangreiche sinfonische oder vokal-sinfonische Arbeiten, oder gar synkretistische. Ja, es stimmt, ich lebe durch alle meine Vorstellungen, in die ich auch als Interpretin involviert bin. Ich glaube, diese Art mich auszudrücken, erfüllt mich am meisten, dann fühle ich mich authentisch, gemeinsam mit meinen Instrumenten, der Stimme und allen Klangfarben der traditionel-

len oder elektronischen Perkussionsinstrumenten der Welt. Mit diesen Klangfarben kann man live arbeiten und sie durch Looping-Verfahren kombinieren. Manchmal auch mit praktisch rituellen Aufführungen auf konventionellen Bühnen wie die des Rumänischen Athenäums zum Beispiel. Es geschah auch, dass in dem Werk *Shamanic Prologue* Solisten, die archetypische Totem-Masken trugen, sich im Publikum an den vier Eingängen verteilten, und einer unter ihnen, der englische Solist Barrie Webb, der eingeladen wurde, am Didgeridoo, der Trutruka¹ oder an anderen Instrumenten zu spielen, plötzlich zum zweiten Dirigenten wurde, indem er die Partitur gemeinsam mit dem auf der Bühne befindlichen Orchesterdirigenten dirigierte. Eine andere Art von Erfüllung, sowohl spirituell als auch künstlerisch, erlebe ich bei meiner Schwingungstherapie, bei Vorträgen, Sitzungen oder Workshops (darüber habe ich übrigens auch ein Buch geschrieben, das 2018 erschienen ist), die ich in Rumänien oder im Ausland halte. Es ist fantastisch zu sehen, wie sich die Menschen verändern, wie man konkrete Ergebnisse erzielt, was ihre spirituelle Entwicklung betrifft. Das trifft auch für meine Studenten zu, die an solchen Ereignissen teilnehmen.

IBŞ.: Du bist auch als Veranstalterin tätig: Du hast die Organisation ARFA ins Leben gerufen, bist die Direktorin des SIMN-Festivals und hast dich in der Durchführung des Straßenfestivals der Armenier eingebracht. Wie verträgt sich der künstlerische Geist mit dem Bestreben, als Organisatorin solcher Veranstaltungen zu fungieren?

MV.: Im Laufe der Zeit bin ich in die Rolle einer Managerin und Organisatorin geschlüpft, um die zeitgenössische Musik zu fördern und dem Publikum ganz spezielle Veranstaltungen zu bieten, die schwerer zu definieren sind als jene im Rahmen internationaler Festspiele. Gleichzeitig gelang es mir, im Rahmen der IGNM (Internationalen Gesellschaft für Neue Musik) Rumänien doppelt zu vertreten. Neben der rumänischen Abteilung ist ARFA seit 2003 Mitglied dieser Gesellschaft. Seit 2001 bin ich künstlerische Leiterin der Internationalen Gruppe für zeitgenössischen Tanz und Musik Inter-Art, mit der ich auf Welt-Tournee in Länder wie Griechenland, Frankreich, Italien, die Schweiz, Deutschland, Spanien, Israel, Japan, USA, Kanada und sogar Pakistan ging.

IBŞ.: Was stellst du dir für die nähere Zukunft vor?

MV.: Am 3. März 2020 findet in Dänemark eine Premiere meiner Arbeit *The temptation of Mermaid Looper* statt. Ich nehme teil als Interpretin (akusmatische Midi-Perkussion) neben dem Trio Wahnsinn. Es ist ein dramatisches Musikalisches Theater, in dem Diana Nistor und Raluca Ghideanu für das Bühnenbild verantwortlich zeichnen. Dieses Werk wird auch im Rahmen der SIMN im Mai aufgeführt. Auch für diese Arbeit habe ich die künstlerische Leitung, sogar auf visueller Ebene, übernommen, arbeite zudem ganz konkret auch mit Spezialisten im Bereich des Bühnenbilds zusam-

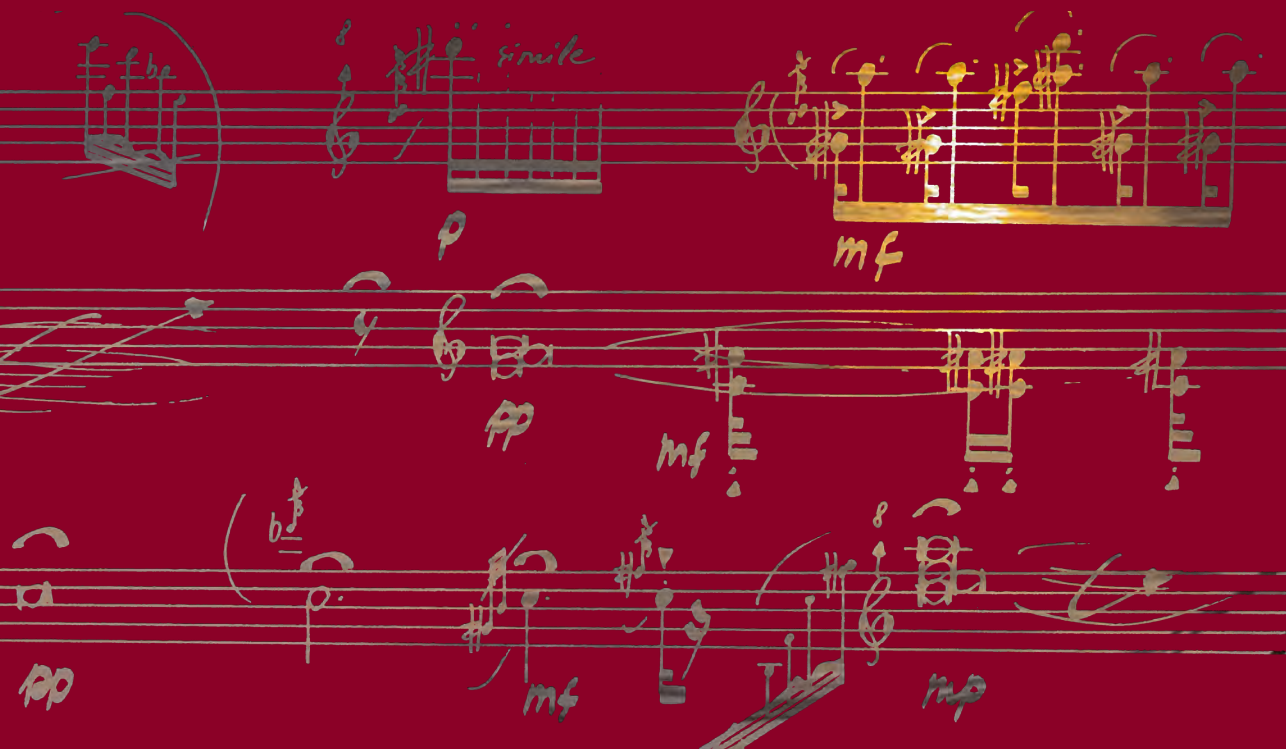
1 Eine Naturtrompete (Anm. des Verfassers).

men. Ebenfalls im Mai findet ein Autorenkonzert (Musik/Video/Elektronik) an der Universität Sofia statt, wo ich ebenfalls als Interpretin neben Maria Chifu und Armine Vosgianian auftrete. Ich werde auch einen Vortrag halten zum Thema Beziehung zwischen Musik und Multimedia. Solche Darbietungen fanden in den letzten Jahren auch in Oldenburg und in Jerusalem mit Emil Vişenescu statt, im September sind wir nach Italien eingeladen im Rahmen des Festival del suono, danach in Latina, wo ich auch einen Vortrag halte zum Thema *Archetypischer Transrealismus*. Inzwischen bin ich auch mit dem Buch *Überlegungen und Reflexionen über den archetypischen Transrealismus* fertig, das ich in den nächsten Monaten veröffentlichen werde. Parallel dazu arbeite ich an meiner 4. Sinfonie. Im November ist beim Meridian-Festival die Uraufführung meiner Komposition *MetaMorpho(Eu)sis* vorgesehen, eine Auftragsarbeit des Rumänischen Komponistenverbandes. Ebenfalls für dieses Festival bereite ich die Multimedia-Premiere des Werks *Martian* vor.

IBŞ.: Auch ich werde an der Uraufführung deines Stücks *MetaMorpho(Eu)sis* neben meinem Partner von Trio Contraste, dem Perkussionisten Doru Roman, mitwirken. Ich kann es kaum erwarten!

Komponistinnen aus Rumänien

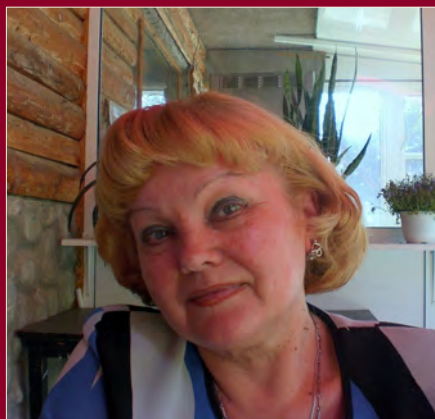
– Porträts –







Liana Alexandra



Die meisten meiner Werke wurden von Solisten, Dirigenten oder Musikinstitutionen in Auftrag gegeben. Wenn ich Briefe aus verschiedenen Teilen der Welt noch einmal lese, bemerke ich die obsessive Existenz eines vielleicht banalen Ausdrucks: „Ich mag deine Musik“. Wenn Chroniken auftauchen – die Signaturen darunter zeichnen sich durch extrem unterschiedliche stilistische Ausrichtungen aus, was für mich überraschend ist – sind einige davon so lobend, dass ich paradoxerweise das Gefühl habe, dazuzugehören. Das bereitet mir einerseits Freude, andererseits aber auch die Sorge, meine Kräfte nicht zu schwächen, obsessiv und demütig von Anfang an immer den gleichen Weg einzuschlagen, meine Seele zu ergraben und zu offenbaren, um sie meinen Mitmenschen anzubieten, in ihrem reinsten Zustand. Es sind offensichtlich Bestrebungen, aber wer weiß, ob mir das gelingen wird ...

1947 geboren am 27. Mai in Bukarest

1965–1971 Studium an der Nationalen Musikuniversität Bukarest, u. a.: Formenlehre bei Tudor Ciortea, Musikethnologie bei Emilia Comişel und Komposition bei Tiberiu Olah. In dieser Zeit erhält sie das Enescu-Verdienst-Stipendium

1972 bis 1980 Dozentin an der Nationalen Musikuniversität, Bukarest

1973 Teilnahme am Internationalen Meisterkurs in Weimar

1974 Teilnahme an den Internationalen Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik (auch 1978, 1980 und 1984)

1975 Preis des Rumänischen Komponistenverbands (auch 1979, 1981, 1982, 1984, 1987 und 1988)

1979 Carl-Maria-von Weber-Preis, Dresden; Gaudeamus-Preis (auch 1980), Beethoven-Preis

1980 Beethoven-Preis, Preis der Rumänischen Akademie

1980 bis 2011 Professorin an der Nationalen Musikuniversität, Bukarest: Komposition, Instrumentation, Orchestration und Musikanalyse

1983 USIA (United States International Agency) Stipendium

1989 2. Preis beim Internationaler Komponistinnen Wettbewerb des Bundesverbandes GEDOK e. V., Mannheim

1991 Fanny-Mendelssohn-Preis (Dortmund-Unna)

1993 Preis der Sociedad de Autores y Compositores de México (ISCM)

1994 Promotion in Musikwissenschaft an der Nationalen Musikuniversität Bukarest

1997, 1998 ACMEOR-Preis, Tel Aviv

1998 Gründung des Festivals und musikwissenschaftlichen Symposiums Nuova Musica Consonante, USA

2000 20th Century-Award, USA

2003, 2007 Internationaler Friedenspreis des United Cultural Convention

2011 am 10. Januar ist Liana Alexandra in Bukarest verstorben

Die Schneekönigin, Kinderoper nach einem Märchen von Hans Christian Andersen (1978)

Neun Sinfonien für großes Orchester (entstanden zwischen 1971 und 2008)

Sinfonie Konzert für Flöte, Viola und Kammerorchester (1980)

The Sun and the Moon für Chor, Texte: rumänische Balladen (1981)

Images Interrupted für Bläserquintett (1983)

Allegro veloce e caratteristico für Orgel (1985)

Streichquartett Nr. 4 (1985)

Sonata für 6 Hörner (1986)

In the Labyrinth, Oper, Libretto: George Arion (1987)

Intersections, Sonate für Horn und Klavier (1989)

Sonate für Klavier Nr. 2 (1993)

Chant d'amour de la Dame à la Licorne, Kammeroper, Texte: Etienne de Sadeleer (1995)

Konzert für Saxophon und Orchester (1997)

Phantasie für Violoncello und Klavier (1997)

Konsonanzen I–VII, Kammermusik-Zyklus (1978–1998)

Pastorale für Blasorchester (1999)

Parallel Musics für Saxophon, Violoncello und Klavier (2001)

Konzert für Orgel und Orchester (2002)

Incantations I, II und III, Kammermusik-Zyklus (1978–2002)

The last Waltz für Oboe und Orchester (2008)

QUARTETTO PER ARCHI

LIANA ALEXANDRA

1 $\frac{4}{4}$ (♩ = 66 MM)

Violina I pizz. *ff* *ff* *ff*

Violina II pizz. *ff* *ff* *ff*

Viola pizz. *ff* *ff* *ff*

Violoncello *mf*

3 *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *gliss.* *f*

5 *f* *ff* *ff* *presto possibile* *f* *f* *f sempre* *f* *f* *accel.*

Irinel Anghel



Ich bin eine vielseitige Künstlerin. Begonnen habe ich als Musikerin, danach habe ich stufenweise an „Weite“ gewonnen, indem ich anhand von Projekten und Erfahrungen andere künstlerische Bereiche erkundete.

Meine Kunst ist in großem Maße experimentelle Kunst, das heißt, sie lässt viel Raum für Live-Aktionen, die in der Intensität des einmaligen Augenblicks stattfinden – im Konzert, in einer Veranstaltung oder Performance. Deshalb wiederhole ich niemals das Experiment, es gibt für mein Werk nur eine einzige Chance, gesehen zu werden.

Diese Strategie hält auch mich wach und neugierig und in ständiger Erregbarkeit, die mich befähigt, immer wieder Neues zu produzieren. Ich bin Schöpferin und gleichzeitig Performerin, beide Bestandteile der Kunst sind mir lieb und unentbehrlich.



1969 am 14. Mai in Bukarest geboren

1990 Studium an der Nationalen Musikuniversität Bukarest: 1995 Master in Musikwissenschaften, 1997 Master in Komposition (bei Octavian Nemescu)

1990–2008 Gründerin des Ensembles Pro Contemporania in Bukarest 1990, deren künstlerische Leiterin sie seitdem ist

1994–2000 Forschung am Institut für Kunstgeschichte George Oprescu in Bukarest

Seit 1996 Chefredakteurin der Zeitschrift Muzica in Bukarest

1997 Veröffentlichung von *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX* [Orientierungen, Richtungen, Strömungen der rumänischen Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts] (2. Auflage 2018)

2002 Stipendium der Ernst von Siemens Musikstiftung

2003 International New Music Consortium Award in New York

2003 Promotion mit der Arbeit *Surreale Musik*

2003 Direktorin der Internationalen Woche der Neuen Musik in Bukarest (auch 2010, 2011, 2012)

Seit 2004 als Improvisatorin mit Künstlern unterschiedlicher Genres tätig

2004 Gründung des crossover-Festivals MultiSonicFest in Bukarest, deren künstlerische Leiterin sie seitdem ist

2006 Zusammenarbeit mit Alexandru Tocilescu am Bulandra-Theater Bukarest; Teil des kreativen und performativen Teams der Elizaveta Bam Musiktheater-show

2013 Postdoc an der Nationalen Musikuniversität Bukarest im Rahmen des Programms MIDAS

2014–2015 Zusammenarbeit mit der bekannten lettischen Choreographin Olga Zitluhina für das Projekt *SING!*

Seit 2008 widmet sich Irinel Anghel der interdisziplinären, hybriden, Fusion- und Performance-Kunst. Durch ihre „crossing-border“ Projekte (*Magie, Shopping in ParadoXphere, Mit meinen Ängsten sprechen, Feen und Fische, Es geht um mich oder den Tag ab Mitternacht, Eure Hoheit, Was ist mit Eurer Freiheit? ArtSpa, MMMuzMobil, Posthumanism, Zoopera, Ghostphony*) hat sie einen Stil entwickelt, der auf Spontaneität und provozierenden Haltungen beruht, wobei sie ihre Vorstellungskraft und Ausdrucksmittel kontinuierlich erforscht und erweitert, indem sie Kombinationen aus Bewegung, Theater und Gesang/gesprochenem Wort einsetzt. Sie ist eine Verfechterin der experimentellen Kunst mit surrealistischen und posthumanistischen Verhaftungen. Als performance-art Trainee leitet sie TBA-Workshops (Time Based Arts), die von der Nationalen Universität der Künste in Bukarest veranstaltet werden (UNARTE).

Kammermusik

- Entre le Ciel et l'Enfer* (Hommage à Bosch), Septet (1997)
Peștera Inimii [*Die Höhle des Herzens*] für Cello und Schlagzeug (1998)
Le Quasi-Infini I für zwei Flöten, Violine, Viola und Akkordeon (1999)
Silhouettes fantomatiques I (Hommage à Dalí) für zwei Celli und Schlagzeug (1999)
Arrêts für Violine, Cello, Akkordeon und Zuspield (2002)

Sinfonische Musik

- Rhinocéros* [*Die Nashörner*] für großes Orchester (1997)
Mondes Impossibles [*Unmögliche Welten*] – Hommage à Escher für Kammerorchester (1998)
Chimères [*Chimären*] – Hommage à Magritte für Cello und Streichorchester (2000)
Labirint [*Labyrinth*] für Multi-Instrumentalist und Orchester (2002)

Elektronische Musik

- Spălătorul de creiere* [*Der Gehirn-Wäscher*] (2014)
Everything is fine (2016)
I Doll (2017)

Musik für Theater

- Elizaveta Bam* nach Daniil Charms (2006–2007)

Interdisziplinäre Projekte

- Magic* (2008)
Meeting Venus (2012)
PHL4U24GET (2016)
Postumanism (2016)
MMM – MuzMobil (2017)
ArtSPA (2017)
Zoopera (2017)
GHostphony (2018)
MirrororriM (2024)



Irinel Anghel
Performance: *Meeting Venus*, Cluj 2012

Elena Apostol



„... um das Willkürliche der Behauptung, ich könnte erraten, was in den Seelen der Menschen vorgeht, zu vermeiden, gibt es nur eine Lösung: allein das zu beschreiben, was ich sehe, höre, was meine Sinne wahrnehmen, was ich denke ... Das ist die einzige Wirklichkeit, die ich zu erzählen vermag ... Es ist die Realität meines Bewusstseins, sein psychologischer Inhalt. Aus mir selbst kann ich nicht aussteigen. Egal, was ich tue, ich kann nur meine Gefühle, meine Vorstellungen beschreiben. Ich kann ehrlich nur in der ersten Person sprechen. Der Künstler kann bloß seine eigene Weltanschauung darstellen ...“

(Camil Petrescu in *Thesen und Antithesen*)

1980 geboren am 20. März in Focșani,
Kreis Vrancea

1994–1996 Kunstgymnasium Gheorghe
Tătărescu, Focșani

1996–1998 Musikgymnasium Dinu
Lipatti, Bukarest

1998–2005 Kompositionsstudium an der
Nationalen Musikuniversität Bukarest
(u. a.: bei Liviu Dăncănu, Ștefan Nicu-
lescu, Dan Dediu, Dan Buciu, Octavian
Nemescu, Adrian Iorgulescu, Alexandru
Leahu)

2005 Master in Komposition

2005–2017 Bibliothekarin beim Verband
der Komponisten und Musikwissen-
schaftler Rumäniens, Bukarest (UCMR)

Seit 2006 Mitglied der ISMC (Internat-
ional Society for Contemporary Music
– Romanian Section) und der ARFA
(Rumänische Gesellschaft für Frauen in
der Kunst)

2006–2017 Mitarbeiterin bei der Organi-
sation des Festivals Internationale Woche
der Neuen Musik, Bukarest

Seit 2007 Mitglied des Verbands der
Komponisten und Musikwissenschaftler
Rumäniens (UMCR)

2007 und 2010–2016 Mitglied der
Arbeitsgruppe Internationales Festival
Meridian der ISMC (International Society
for Contemporary Music – Romanian
Section)

2013 Promotion zum Thema *Arhitectul*
– Opera

2017–2018 Wissenschaftliche Mitarbei-
terin an der Musikuniversität Pitești

Seit 2018 Dozentin an der Musikuni-
versität Pitești

Seit 2023 Professorin an der Universita-
tea de Știință și Tehnologie Politehnica
București – Centrul Universitar Pitești
[Universität für Wissenschaft und Tech-
nologie Bukarest – Universitätszentrum
Pitești]

Apostols Werke werden regelmäßig im
In- und Ausland und auf Festivals aufge-
führt, u. a. bei der Internationalen Woche
der Neuen Musik, Bukarest.

Rondo-sonată für Oboe (2001)

Piesă pentru patru fagoturi și un melc
[Werk für vier Fagotte und eine Schnecke] (2002)

Memory für Posaune und Klavier (2003)

Play with cat für Fagott (2004)

Konzert Nr. 1 für Fagott und Orchester (2004)

Punct, contrapunct [*Punkt, Kontrapunkt*] für Ensemble (2006)

Song für Streichorchester (2009)

Cine sunt eu? ... [*Wer bin ich? ...*] für acht Stimmen. Texte: Margaret Atwood und Elena Farago (2011)

Arhitectul [*Der Architekt*] Oper für Solisten, Chor und Orchester (2011–2014)

Crickets für Ensemble und Zuspield (2012)

Odă sobei mele [*Ode an meinen Ofen*] für gemischten Chor.
Text: George Topârceanu (2012)

Waterfall für Cello und Zuspield (2014)

tango burlesque für Klarinette, Klavier, Violine und Cello (2015)

flight MH17 für Ensemble (2016)

puzzle für Trompete (2016)

lyrique für acht Pauken und Stimme.
Text: Mihai Eminescu (2017)

Hubble für Flöte, Klavier und Schlagzeug (2017)

thunderstorm für Mezzosopran und Klavier (2017)

Hummingbirds für zwei Trompeten (2018)

Simfonia für Orchester (2018)

Spices. Elektronische Musik (2020)

Sarvastivada für Flöte (2024)

Hummingbirds

for 2 trumpet in C
-2018-

Elena Apostol

♩ = 90

Trumpet in C1

Trumpet in C2

CTpt.1

CTpt.2

CTpt.1

CTpt.2

CTpt.1

CTpt.2

mf f sfz. mf sfz. f

f mf < f mf sfz.

mf mf f ff mf sfz.

f f mf sfz. sfz. sfz. mf

f f < ff f mf f sfz.

sfz. f mf sfz. sfz. mf

sfz. mf sfz. sfz. mf

f mf f < ff mf

Ana-Maria Avram



Spektralismus ist nicht nur ein Trend, sondern eine spezifische Einstellung zum Klang. Es gibt nicht den einen spektralen Ansatz, sondern viele verschiedene Standpunkte. Horațiu Rădulescu's Klangplasma, die Musik der französischen Spektralist*innen und unsere Musik werden oft als post-spektral oder hyperspektral definiert: aber vor allem ist es transformierende Musik.

12. September 1961 in Bukarest geboren

1975 Debüt als Pianistin – Solistin des Studioorchester des Rumänischen Rundfunks und Fernsehens (Orchestra de studio a Radioteleviziunii Române)

1980–85 Studium an der Nationalen Musikuniversität Bukarest: Komposition, Musiktheorie, Orchestrierung und Musikästhetik mit höchster Auszeichnung

1986 Kompositionsdebüt mit *Threnia I* für Violine und Orchester, aufgeführt vom Nationalen Rundfunkorchester Bukarest

Seit 1984 gewann sie zahlreiche nationale und internationale Preise für Komposition und Kammermusik u.a.: 1994 Großer Preis der Rumänischen Akademie.

1988 Mitglied des Ensembles für zeitgenössische Musik Hyperion

1992 Diplôme d'études approfondies (DEA) in Musikästhetik an der Sorbonne in Paris: Ein französisches Hochschuldiplom des dritten Zyklus

1994 Gründerin der Comunitatea Romană Electroacustică și de Muzică asistată de Computer (CREMAC) [Rumänische Gesellschaft für elektroakustische und computergestützte Musik], deren Präsidentin sie war und Vizepräsidentin der Confédération Internationale de Musique Electroacoustique (CIME)

1995 Hörfunkoper *On the Abolition of the Soul* mit einem Text von Emil Cioran, im Auftrag von Radio France, erschienen auf der Doppel-CD Anthology Prix Italia 1949–1995

1996 Promotion in Musikästhetik an der Sorbonne in Paris

2002 Gründung des internationalen Festivals für elektronische Musik und Computermusik *Acousmania* gemeinsam mit Iancu Dumitrescu

2003 Gründung des Internationalen Festivals für Spektralmusik *Musica Nova* in Ploiești, Sinaia und Bukarest

Im Laufe ihres Lebens komponierte sie über 200 Werke, die in New York, Los Angeles, Boston, Stanford, Wien (Festival Wien Modern: 1992 und 1994), Paris (Radio-France, Théâtre de la Ville), Alicante, Lissabon, Baden-Baden, Darmstadt, Moskau usw. aufgeführt wurden.

Am 1. August 2017 ist Ana Maria Avram in Bukarest verstorben.

Threnia II für Stimmen, Kammerchor und Ensemble (1990)

Ekagrata II für großes Ensemble (1993)

Swarms I für acht Violinen (1993)

Un Raggio ardente e di si chiara luce für Streicherensemble (2000)

Ec-Static Crickets für Streichorchester (1999)

De sacrae Lamentationem für Orchester

Chaosmos III für großes Orchester (1998)

Zodiaque I-IV Musik für verschiedene Instrumente und Tonband (1990–2001)

Notturmo I für Oboe und Tonband (1990)

Signum Gemini I und II, I für Klarinette und Schlagzeug (1988), *II* für Klarinette, präpariertes Klavier, zwei Schlagzeuggruppen und Tonband (1989)

Ikarus III für Viola Bassa und Tonband (1997)

Métaboles I-III, I für Flöte (1986), *II* für Klarinette und präpariertes Klavier (1990), *III* für Bassklarinette (1991)

Quatre études d'ombre für Bassflöte (1992)

Ikarus-Kronos Quartet für Streichquartett und Blasorchester

New Arcana für Ensemble (1998)

Traces, Sillons, Sillages für Ensemble und computergestützte Klänge (2000)

Axe I-VII für verschiedene Streichinstrumente (1998–2004)

Labyrinthe intérieur für Bassflöte, Schlagzeug und computergestützte Klänge (2004)

Lux Animae I-VII für Ensemble und computergestützte Klänge (2004–2006)

Voices of the Desert für Solisten, Ensemble und Computer (2006)

Septem Sermones ad Mortuos für Live-Elektronik, Bassklarinette, Bassflöte, Schlagzeug und Ensemble (2009)

ANA-MARIA AVRAM
(2009)

"SEPTEM SERMONES AD MORTUOS"

for three electronic keyboards, two flutes, two percussion and ensemble

"SERMO I"

The score for "SERMO I" is a complex musical composition. It begins with a section marked "25''" and "40''". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into sections, with the first section labeled "SERMO I". The instrumentation includes three electronic keyboards, two flutes, two percussion, and an ensemble. The ensemble part includes strings and woodwinds, with specific instructions like "double cord" and "double cord".

Maya Badian



Meiner beruflichen Meinung nach musste ich einen langen Prozess durchlaufen, bis ich die wurde, die ich heute bin. Ich glaube, ich hatte keine Wahl Komponistin zu werden, es war mein Schicksal.

Für mich besteht Komposition aus einem wunderbaren Verhältnis zwischen Gefühl und Struktur, einer Mischung aus künstlerischer Vorstellungskraft und strenger Kontrolle. Meine Werke erwachsen aus persönlichen Lebenserfahrungen und den wichtigen Themen unserer Epoche. Diese Inspirationsmomente werden durch fundiertes kompositorisches Handwerk miteinander verbunden und es entstehen inspirierte und gut ausgearbeitete musikalische Werke. Während mein Schaffen nach und nach Konturen annimmt, entdecke ich einzigartige Formen der Wahrnehmung und unendlich viele Bilder. Es sind unsere Schöpfungen, die sich über alles erheben, immerwährend über Zeit und Raum.

Ich liebe meinen Beruf, und wenn ich die Gelegenheit hätte, mein Leben noch einmal von vorne anzufangen, würde ich bestimmt dieselbe Laufbahn einschlagen.

1945 geboren am 18. April in Bukarest

1968 Masterdiplom für Komposition am Conservatorium Ciprian Porumbescu (heute: Nationale Musikuniversität Bukarest)

1968 Redakteurin beim rumänischen Radio/Fernsehen

1970 Mitglied des UCMR (Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler Rumäniens, Bukarest)

1973 Dozentin für Musiktheorie und Klavier am Musikgymnasium George Enescu

1987 Emigration nach Montréal / Kanada mit Ehemann Lucian und Sohn Mircea

1989 Nebenamtliche Dozentin an der École de musique Vincent d'Indy, Montréal

1991 Mitglied der Canadian League of Composers

1991 erhält kanadische Staatsbürgerschaft

1992 Promotion an der Université de Montréal mit Komposition und Analyse von *Cantata Canada*, *Cantata Profana* für gemischten Chor und Orchester

1992 Lektorin an der Faculté de l'Éducation permanente de l'Université de Montréal bis 1995

1992 Vortragsreihe (bis 1995): *100 Canadian Composers from the Atlantic to the Pacific*

1993 Gründung des Maya Badian Archiv Fonds der Library and Archives Canada

1993 Gründung des eigenen Verlags LUCIAN BADIAN EDITIONS

1994 erhält den Titel Assistante à la promotion internationale de la musique canadienne, Canada Music Center Quebec

1996 Associate Professor des Royal Conservatory of Music, Ottawa

1998 Veröffentlichung ihrer musikdidaktischen und musikwissenschaftlichen Arbeiten

2006 Ehrenmitglied des moldawischen Verbands der Komponisten- und Musikwissenschaftler

2008 Veröffentlichung von *Musical Glossary of Terms and Definitions*

2009 Mitglied der Ottawa New Music Creators

2010 Einladungen im Rahmen des Komponisten-Colloquiums an der Universität Oldenburg (Deutschland) und IAWM (USA) mit Vorträgen über eigene Musik und über die Musik kanadischer KomponistInnen

2012 Kurz-Dokumentarfilm *Orchestral Mirrors of Life – Maya Badians Music*, Veröffentlichung auf youtube

2014 Buchveröffentlichung und -vorstellung in Ottawa: *Glimpses Into My Compositional Style and Techniques. Text and Musical Examples*, Pro ARS Publications

Nach nur zwei Jahren Studium erhielt Maya Badian 1992 einen Dokortitel in Musik und ein Diplom in Komposition.

mit höchster Auszeichnung von der Universität Montreal.

Dr. Badian gilt als die einzige kanadische Komponistin rumänischer Abstammung, deren Leben und Leistungen in einer

internationalen Biografie widergespiegelt wurden: *The Life and The Music of Maya Badian, A Privilege to Soar* von Fred Popovici (Pro ARS Publications, Ottawa, 338 Seiten, 2010).



Symphonic Movement für großes Orchester (1968)

Towards the Pinnacle, Poem für Sopran und großes Orchester (1973)

Symphonic Diptych für Orchester (1976)

Piano Concerto für Klavier und Orchester (1978)

Violin Concerto für Violine und Orchester (1980)

Guitar Concerto für Gitarre und kleines Orchester (1981)

Toccata and Passacaglia für großes Orchester (1982)

Sinfonietta für Orchester (1982)

Holocaust – In Memoriam, Sinfonie für großes Orchester (1987)

Konzert für Marimba, Vibraphon und großes Orchester (1988)

Cantata Canada, Cantata profana für gemischten Chor und Orchester (1992)

Reflète laurentiens, Konzert für Klarinette, Saxophon und großes Orchester (1994)

Scenic Mosaics, Instrumentales Theater für Klavier, Pantomime und Multimedia (1997)

Concert Music für Cello und Streichorchester (1999)

Concerto Grosso für vier Pauken, Trompete und 13 Streicher (1999)

MultiMusic Canada for the New Millennium für Orchester, Pantomime und Multimedia (1999)

MultiMusic Canada, A Legacy for the New Millennium, Orchestral Fresco (2000)

Mirrored Reflections of the Ottawa Valley für Streichorchester (2003)

Canadian Wilderness and Stillness, Evocation on Group of Seven für Orchester (2005)

Orchestral Arches für Orchester (2009)

A Musical Journey with the Group of Seven for Sinfonietta für Orchester (2010)

All-Canadian Celebration, sinfonisches Gedicht für Orchester (2014)

Canadian Soundscapes, sinfonische Suite für Orchester (2016)

Sonata in Classic Style für Piano (2017)

Maya Badian

Page 29

[illegible]

Carmen Maria Cârnci



Alles, was ich aufmerksam beobachte, setze ich sofort in musikalische Ausdrücke um, sodass ich jederzeit anfangen könnte, Musik zu komponieren.

Meine Musik stellt mich dar – ohne Kompromisse – mich, mit meiner Sicht der Welt; doch ich interagiere mit Menschen, die meine Musik beeindruckt, deren Aufmerksamkeits- und Empfindungsgrad ich erhöhen kann, um sie aus dem täglichen Allerlei zu holen und ihnen Freude oder seltene Emotionen zu schenken – das ist ein Grund, wofür ich meine Musik komponiere.

Die Emotion steht für mich am Anfang meiner Arbeit: ich stelle mir ein Emotionsfeld vor, das ich durch meine Musik erreichen will, danach überlege ich mir eine Kompositionsstrategie, um es entstehen zu lassen.

Aus: *Eine Art Wanderung durch faszinierende Klangwelten* – Carmen Maria Cârnci – in: *Tableau Musical*, S. 3 / Furore Verlag Kassel.

1957 geboren am 19. September in Racila / Gîrleni, Kreis Bacău

1976–1980 Studium am Konservatorium Ciprian Porumbescu, Bukarest (Komposition bei Dan Constantinescu)

1980 Masterdiplom in Komposition

1980–1981 Postuniversitäre Ausbildung in Komposition (bei Dan Constantinescu)

1979 Kompositorisches Debüt mit Bühnenmusik für das Nottara-Theater und das Cassandra-Studio in Bukarest

1985–1989 DAAD Stipendium, Aufbau-studium an der Staatlichen Hochschule für Musik, Freiburg (im Breisgau), Komposition bei Klaus Huber, Dirigieren bei Francis Travis und Peter Babberkof

1986–1990 Aktive Teilnahme bei Dirigier- und Kompositionskursen in Parma, Italien (Arturo Toscanini, 1986); Manchester, Großbritannien (BBC / 1987); Avignon, Frankreich (mit Pierre Boulez, 1988); Szombathely, Ungarn (mit Peter Eötvös beim Bartók Festival, 1989, 1990)

1989–1991 Dirigentin des Akademischen Orchesters Freiburg, Auftritte in Deutschland, Italien, Kanada und USA. Gastdirigentin an der Staatsoper sowie am Kammertheater Stuttgart

1989–1991 Stipendiatin der Rosenberg Stiftung, der Kunststiftung Baden-Württemberg, der Heinrich-von-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Baden-Baden für Komposition und Dirigieren

1992–1993 Stipendium auf dem Künstlerhof Schreyahn, bei Hannover

1992, 1993 Dirigentin und Leiterin des Festivals Rossini in Wildbad

1996 Dirigierte die Uraufführung (erste Version) ihrer Kammeroper *Giacometti* an der Oper in Bonn / Neues Theater für Musik

1999–2006 Assoziierte Professorin am Seminar für Komposition an der Nationalen Musikuniversität Bukarest

1995 Gründung des Ensembles für zeitgenössische Musik *devotioModerna* gemeinsam mit dem Cellisten Dan Cavassi

1995, 1996 Künstlerische Leiterin des Festivals Internationale Woche der Neuen Musik in Bukarest

2011 Stipendium auf dem Künstlerinnenhof Die Höge (bei Bremen)

2007–2011 Geschäftsführerin des Musikverlags Editura Muzicală Bukarest

2010 Promotion an der Nationalen Musikuniversität in Bukarest

Seit 2011 Programmleiterin / Koordinatorin der Rezital-Spielzeit des Nationalmuseums George Enescu in Bukarest.

Doiniri für zwei Bassflöten (1984, rev. 2005)

Dreisprachiges BILD im Dezember für Violine (1985–1986)

TROJTZA für 15 Spieler (1989–1990)

... une main immense für Kontrabassflöte / Bassflöte (1991)

... que des mots für Stimme und Streichtrio, Texte: Annie Cohen (1992)

femme couchée qui rêve / Giacometti-Szene für Stimme, Klarinette und Schlagzeug, Texte: Alberto Giacometti (1993–1999)

GIACOMETTI – Spiel ja, Erotik ja, unruhig ja, Zerstörer ja, ja
Kammeroper, Libretto: von Carmen Maria Cârnci (1994–1995)

Das Hohelied für Kammerchor, Instrumental Ensemble, Tonband und live Elektronik (1996)

... denn der Tag war noch ganz für Flöte, Viola und Gitarre (1995), Version für Flöte, Cello und Klavier (2001)

Lichtung. Giacometti, Szene für Klavier (1995–1998)

REm, Concerto für Cello und Kammerorchester (1996–1997)

Sprachrohr – de Sancta Maria, Psalmen für Mezzosopran, Flöte, Violine, Cello und Klavier, Texte: Hildegard von Bingen (1997)

Semanterion – Toaca, Sextett (1998)

-embER (die Stille, ich) für Cello und Ensemble (1999)

O, viridissima für Cello, Cembalo und Streicher mit live-Elektronik ad libitum (2001)

OMENS-Zyklus:

capriccio für Klarinette (2002)

mnemosyne für Gitarrenquartett (2004–2005)

Akyn für Flöte und Flötenorchester (2007)

Thesaurós, Sextett (2009)

Hesperide für Cello und Klavier (2014)
aus dem *Orphäide-Zyklus*

Origami with Blackbirds für Flöte, aus dem *ORIGAMI-Zyklus* (2014–2016)

Die Niemandrose, Drei Lieder, Texte: Paul Celan für Bassbariton, (Bass-)Flöte, (Bass-)Klarinette und Cello (2011–2012), Version für Bassbariton und Klavier (2016)

Mars-Luna. Asterism für Bratsche und Gitarre (2018), aus dem *Asterime-Zyklus*

Carmen Maria Cârnelci

303

Iulia Cibișescu-Duran



Das Meer
Die Explosion
Die Unendlichkeit
Das Licht
Es erschüttert mich
Das Licht
Und Staub bin ich
Und Halm
Es schnürt mir die Kehle zu
Ich tu ihm weh
Schwarz
Nacht
Wolke
Fern
(aus dem Gedichtband *Isoldas Gesang*)

1966 am 2. Mai in Deva geboren

1985–90 Studium an der Musikakademie Gheorghe Dima in Cluj-Napoca (Komposition bei Prof. Cornel Țăranu)

1991–96 Fortsetzung des Studiums (Dirigieren bei Emil Simon und Petre Sbârcea)

1996 Master in Komposition und Dirigieren

2001 Promotion in Musikwissenschaft

Seit 1992 dirigiert sie verschiedene Philharmonien in Rumänien (Sibiu, Craiova, Târgu-Mureș, Ploiești, Brașov, Botoșani, Bacău, Râmnicu-Vâlcea, Timișoara, Oradea, Arad, Satu Mare, Bukarest) und Bulgarien (Vidin).

Seit 1992 Mitglied des Verbands rumänischer Komponisten- und Musikwissenschaftler, Mitglied des ARFA (Rumänische Gesellschaft für Frauen in der Kunst), Mitglied des UCMR (Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler Rumäniens, Bukarest).

1995 Publikation des Gedichtbandes *Ascunzișuri de măști* [Versteckte der Masken]

1997 Publikation des Gedichtbandes *Taina Egipteana* [Ägyptisches Geheimnis]

2002 Buchpublikation *Structuri polimorfe în postmodernismul muzical românesc* [Polymorphe Strukturen in der rumänischen musikalischen Postmoderne]

2010 Teilnahme an dem ISCM New World Music Days Sydney (Australien) für die rumänische Sektion, wo ihr Werk *Passacaglia* für Klavier von Kerry Yong (UK) interpretiert wurde

Seit 2012 außerordentliche Professorin an der Musikakademie Gheorghe Dima in Cluj-Napoca

2018 Buchpublikation *Scrieri despre muzica românească* [Schriften über die rumänische Musik] Editura-MediaMusica, Cluj-Napoca

2018 Publikation des Gedichtbandes *Cântecul Isoldei* [Isoldes Lied], Editura Studia, Cluj-Napoca

Seit 2019 Professorin an der Musikakademie Gheorghe Dima in Cluj-Napoca.

Konzert für Streichorchester (1988)

Symphonie Nr. 1 (1990)

Ich habe einen Traum, Kantate Nr. 3 für Sopran, Alt, Mezzosopran und Ensemble nach Texten von Horia Bădescu (1995)

Duo für Viola und Violoncello (1997)

Suite für Orchester (1997)

Sonate Nr. 2 *Fantasia quasi una sonata* für Viola und Klavier (1998)

Konzert für Viola und Streichorchester (1998)

Dritte Sonate für Viola und Klavier (2000)

Sonate Nr. 1 für Violine und Klavier (2003)

Streichquartett Nr. 5 (2004)

Konzert Nr. 1 für Violine und Orchester (2005)

Sonate Nr. 2 für Violine und Klavier (2006)

Trio für Altsaxophon, Viola und Klavier (2006)

Konzert für Fagott und Streichorchester (2007)

Cântecele luminii [*Lieder des Lichts*] für Ensemble (2007)

Konzert für Flöte, Violoncello und Orchester (2007)

Între pământ și cer [*Zwischen Erde und Himmel*] für Schlagzeug-Ensemble (2010)

Acel cântec, Lisabona [*Dieses Lied, Lissabon*] für Klarinette, Violine und Klavier (2011)

Chaos riders. The spring labyrinth [*Chaos Reiter. Das Frühlingslabyrinth*] für Ensemble (2012)

Sonate Nr. 3 für Violine und Klavier (2013)

Symphonie Nr. 2 (2015)

Konzert Nr. 2 für Viola und Orchester (2018)

Sonate Nr. 5 für Viola und Klavier (2023)

Konzert für Saxophon und Streichorchester (2023)

partitura in Do

I

Iulia Cibisescu-Duran

307

Maia Ciobanu



Wenn wir die Existenz der Demokratie (eine von den Griechen erfundene Chimäre) akzeptieren, dann stellen wir fest, dass die Kunst elitär und durch und durch undemokratisch ist. Und dies, weil die Kunst eben Wahrheit repräsentiert und die Wahrheit keine Berührungspunkte mit der Demokratie hat, sie ist unabhängig von Statistik. Die bedeutendsten Kunstwerke entstanden nicht in demokratischen Systemen und sind nicht ihnen zu verdanken.

Am 5. Mai 1952 in Bukarest geboren

1971–1975 Studium am Konservatorium
Ciprian Porumbescu Bukarest Komposi-
tion (Dan Constantinescu und Myriam
Marbe) und Klavier (Aurora Ienei)

1980 Stipendiatin der Internationalen
Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt

1995 Stipendiatin des Schwedischen Ins-
tituts der Akademie Göteborg

1976–1990 Lehrerin am Choreografie-
Gymnasium Bukarest

1990–1999 Lehrerin am Musik-Gym-
nasium George Enescu Bukarest

1992 Gründerin und Leiterin der Gruppe
ALTERNATIVE

1993 Professur an der Film- und Theater-
Universität I. L. Caragiale Bukarest

1995 Vorlesung in der Kompositionsklasse
an der Musikakademie aus Göteborg

1995–2002 Koordinatorin des Informa-
tionszentrums zeitgenössischer Musik

1996 Vorträge an der Musikakademie
Köln, Abteilung Wuppertal

1997 Vorlesung über eigene Komposi-
tionen in der Pädagogischen Hochschule
Rorschach (Schweiz)

Seit 1998 Mitglied im Leitungs-Komitee
UCMR-ADA (GEMA in Rumänien)

2000 Vorträge über eigene Kompositionen
an der Universität St. Gallen (Schweiz)

2000 Promotion an der Nationalen Musik-
universität Bukarest

2002 Vorsitzende von SNR-SIMIC, Grün-
derin und Verlagsleiterin von Contempo-
rary Music-Romanian Newsletter

2002 Gründerin, gemeinsam mit dem
Französischen Institut in Bukarest, des
Festivals für zeitgenössische Musik Hör
zu und du wirst verstehen

2002–2003 Vorsitzende der rumänischen
Abteilung von ISCM (International
Society for Contemporary Music)

2003 Gründerin und Verlagsleiterin von
Contemporary Music – Romanian News-
letter – die erste Ausgabe der periodisch
erscheinenden Zeitschrift SNR-ISCM

2003 Hochschullehrerin an der Musik-
fakultät der Universität Spiru Haret Bukarest

2004 Medaille Kulturverdienst für die
gesamte musikalische Tätigkeit

2006 Diplom für besondere Verdienste
um die Zeitschrift *Musikalische Aktualität*

2008 – Jury-Vorsitzende des Internatio-
nalen Kompositionswettbewerbs Europa-
Fest – Jeunesses Musicales Romania

2017 Vorträge über eigene Komposi-
tionen, über rumänische zeitgenössische
Musik beim Tiroler Landeskonservato-
rium, Innsbruck (Österreich), unterstützt
vom Rumänischen Kulturinstitut Wien.

Konzert für Violine und Orchester (1980)

Drei Skulpturen für Streichquartett (1981)

Sinfonie I Tagebuch '88 für Orchester (1988)

Konzert für Klavier und Zuspield (1990)

Cele șase peceti [*Die sechs Siegel*], Kantate für Solisten, gemischten Chor und Zuspield, Text: Die Offenbarung des Johannes, Kapitel 6 (1991)

Konzert für Schlagzeug und Zuspield (1998)

Tagebuch für Violine und Zuspield (1999)

Tăcere cu variațiuni [*Stille mit Variationen*] für Klarinette, Posaune, Violine, Cello, Schlagzeug und Klavier (2000)

Excessives Klavier II für einen Schauspieler, Klavier und Zuspield (2004)

Konzert für Klarinette und Streichorchester (2004)

Simfonia a II-a ... din spre Enescu für großes Orchester (2006)

Trio nr. 273 op. 2, Nahe Kontraste für Flöte, Schlagzeug und Klavier (2007)

Tagebuch 2008 für Streichquartett (2007)

Manifest elitist [*Elitäres Manifest*] für Zuspield und Video oder Zuspield (2008)

Just Passing Through ... für einen Schauspieler, Klarinette, Saxophon, Violine und Zuspield, Text: Tudor Mihai Cazan (2010)

Alterego, Konzert für zwei Violinen und Orchester (2011)

Hortus Domini magnum est für Rezitator, Flöte, Klarinette, Posaune, Cello, Schlagzeug, Zuspield und Multimedia; Texte: von Mihai Eminescu, Neașu din Câmpulung, Shakespeare, Barbu Ștefănescu Delavrancea, Ion Luca Caragiale, Salvator Dali, Paul Eluard und Fragmenten von politischen Gespräche aus dem Fernsehen (M. R. Ungureanu, V. Funeriu, V. Stoica, T. Bănescu) (2012)

Konzert für Posaune und Orchester (2013)

Das ist nicht ein Streichquartett für Zuspield und Video oder Zuspield (2014)

Alter(music)natives für Zuspield und Video oder Zuspield (2017)

Trencadís für Streichquartett (2020)

311

Dora Cojocaru



Ich war immer von den neuen Kombinationen der Töne fasziniert, von der Kraft der Musik und von ihrer gesellschaftlichen Rolle. Aber auf der anderen Seite der Schönheit und der Aufregung gibt es die riesige Verantwortung der Schöpfer, weil der Entwurf der neuen Musik immer schwierig und problematisch bleibt.

Komponieren bedeutet das „Unerhörte“ zu entdecken und deswegen sind wir Komponisten die größten Forscher der Musik. Wir sind Christoph Columbus auf der Suche nach der Neuen Welt. Es scheint mir manchmal, dass die Musik nur da liegt und auf die Entdeckung wartet. Oder sie ist überhaupt nur wie eine Fata Morgana vor unseren Augen, und wartet auf jemanden, um erfunden zu werden. Ob sie dann weiter ephemer bleibt oder nicht, ob sie dann auch für andere eine wichtige Entdeckung werden wird, bleibt eine Frage, die nur die Zukunft beantworten kann.

1963 geboren am 20. August in Baia Mare

1970–1982 Studium an der Kunstschule und am Pädagogischen Gymnasium in Baia Mare

1982–1986 Studium an der Musikakademie Gheorghe Dima in Cluj-Napoca (Komposition bei Prof. Cornel Țăranu, Harmonielehre bei Prof. Hans Peter Türk, Formenlehre bei Prof. Vasile Herman, Kontrapunkt bei Prof. Dan Voiculescu), Diplom für Komposition

1992–1995 Aufbaustudium an der Hochschule für Musik und Tanz in Köln (Komposition bei Prof. Johannes Fritsch)

1997 Promotion in Musikwissenschaft an der Musikakademie Gheorghe Dima in Cluj-Napoca / Rumänien (Prof. Cornel Țăranu) mit dem Thema: *Das Schaffen György Ligetis im stilistischen Kontext des 20. Jahrhunderts*. Die Publikation erfolgte im 1998 (Editura Media Muzica, Cluj-Napoca), zweite Auflage in 2012

1986–1990 Dozentur an der Musikschule in Baia Mare

1990–2000 Lehrtätigkeit an der Musikakademie Gheorghe Dima in Cluj-Napoca (Assistentin und Dozentin für Analyse, Stilistik und Komposition)

1993–1995 Moderatorin mit eigenem Programm bei WDR3 / Köln

2000 Buchveröffentlichung: *W. A. Mozart – Cvatetele Haydnie* [*W. A. Mozart – Haydn-Quartette*] (Editura Muzicală, Bukarest)

2001 Musikwissenschaftliche Forschung für instrumentales Musiktheater an der Paul-Sacher-Stiftung in Basel / Schweiz

2001 Workshop mit eigenen Werken an der Musik-Akademie Basel / Schweiz

2002 Übersiedlung nach Kanada

2002–2007 Lehraufträge an der Universität McGill und Universität Concordia in Montreal / Kanada (Musikgeschichte, Masterkolloquien und Doktorandenkolloquien)

2006 Portrait-Konzert und Portrait-CD *Sonnenator* mit dem Thürmchen Ensemble beim Deutschlandfunk

Seit 2008 Lehrtätigkeiten und freischaffende Komponistin. Für ihr Schaffen erhielt Cojocaru zahlreiche Stipendien, Kompositionsaufträge (u. a. E.M.E.F.A., Gaudeamus, Council for the Arts / Conseil des Arts et des Lettres du Québec), und Kompositionspreise (u. a.: Preis des Verbands der Komponisten und Musikwissenschaftler Rumäniens, Preis der rumänischen Wolfgang-Amadeus-Mozart-Gesellschaft).

Ihre Werke werden weltweit aufgeführt und vielfach auf CD und DVD eingespielt.

Luci, soare, luci! [Schein, Sonne, schein!] Kantate für Kinderchor und Ensemble, Texte: Kinderfolklore (1986)

Poarta soarelui [Sonnentor] für Flöte, Schlagzeug und Ucelli (1992 / 2001)

Trills. Streichtrio mit freien Instrumentalstimmen (1992)

A3 für Klarinette, Schlagzeug und Klavier (1993)

Streichquartett Nr. 1 (1994)

Riga Crypto și lăpona Enigel, Kammeroper, Text: Ion Barbu (1994)

Galgenlieder in der Nacht, Kammerkantate für Mezzosopran und Instrumentalensemble. Text: Christian Morgenstern (1995)

Streichquartett Nr. 2 ... *esser loro padre, guida ed amico* (1996)

... *on revient toujours!* für Klarinette und Instrumentalensemble (1996)

Red/Rouge/Rot für Oboe (1998)

Die andere Seite der Stille für Oboe (oder Klarinette), Violine, Viola und Violoncello (2001)

Konzert für Oboe und Streicher (2001)

Transparencies für Klarinette und Instrumentalensemble (2002)

O mein Bruder für Mezzosopran und Instrumentalensemble. Texte: Emil Botta, Rainer Maria Rilke und Georg Trakl (2006)

Insects, Bugs and Other Species für Klarinetten trio (2007)

Epitaph für Orgel (2008)

Polovragi für Schlagzeug (2009)

Chemări [Rufe] für Alphorn und Orgel (2014)

Mnemosyne für Klarinette (2014)

Cicadamania für Klarinette, Posaune, Klavier, Violine, Viola und Violoncello (2018)

Dora Cojocaru

Handwritten musical score for three staves (violin, viola, and cello/contrabass). The score is written in G major and 3/4 time. It includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (mp, pp, ff, p, f, mf), and articulation marks (accents, slurs). The score is divided into measures by bar lines. There are several handwritten annotations in French, including "c. a. batt. dans le fond", "c. a. batt. dans le 1er plan", "c. a. batt. dans le 2nd plan", "c. a. batt. dans le 3rd plan", "c. a. batt. dans le 4th plan", "c. a. batt. dans le 5th plan", "c. a. batt. dans le 6th plan", "c. a. batt. dans le 7th plan", "c. a. batt. dans le 8th plan", "c. a. batt. dans le 9th plan", "c. a. batt. dans le 10th plan", "c. a. batt. dans le 11th plan", "c. a. batt. dans le 12th plan", "c. a. batt. dans le 13th plan", "c. a. batt. dans le 14th plan", "c. a. batt. dans le 15th plan", "c. a. batt. dans le 16th plan", "c. a. batt. dans le 17th plan", "c. a. batt. dans le 18th plan", "c. a. batt. dans le 19th plan", "c. a. batt. dans le 20th plan", "c. a. batt. dans le 21st plan", "c. a. batt. dans le 22nd plan", "c. a. batt. dans le 23rd plan", "c. a. batt. dans le 24th plan", "c. a. batt. dans le 25th plan", "c. a. batt. dans le 26th plan", "c. a. batt. dans le 27th plan", "c. a. batt. dans le 28th plan", "c. a. batt. dans le 29th plan", "c. a. batt. dans le 30th plan", "c. a. batt. dans le 31st plan", "c. a. batt. dans le 32nd plan", "c. a. batt. dans le 33rd plan", "c. a. batt. dans le 34th plan", "c. a. batt. dans le 35th plan", "c. a. batt. dans le 36th plan", "c. a. batt. dans le 37th plan", "c. a. batt. dans le 38th plan", "c. a. batt. dans le 39th plan", "c. a. batt. dans le 40th plan", "c. a. batt. dans le 41st plan", "c. a. batt. dans le 42nd plan", "c. a. batt. dans le 43rd plan", "c. a. batt. dans le 44th plan", "c. a. batt. dans le 45th plan", "c. a. batt. dans le 46th plan", "c. a. batt. dans le 47th plan", "c. a. batt. dans le 48th plan", "c. a. batt. dans le 49th plan", "c. a. batt. dans le 50th plan", "c. a. batt. dans le 51st plan", "c. a. batt. dans le 52nd plan", "c. a. batt. dans le 53rd plan", "c. a. batt. dans le 54th plan", "c. a. batt. dans le 55th plan", "c. a. batt. dans le 56th plan", "c. a. batt. dans le 57th plan", "c. a. batt. dans le 58th plan", "c. a. batt. dans le 59th plan", "c. a. batt. dans le 60th plan".

Carmen Daniela



Mein Ziel als Interpretin und Komponistin ist es, Menschen durch die Kraft der Musik tief im Inneren zu berühren. Ich möchte sie einladen, sich ganz dem Klang hinzugeben, ihr Herz für die Schönheit dieser Kunst zu öffnen und eine feinere Wahrnehmung zu erleben – eine Welt voller Freude und Empfindungen. Dabei schöpfe ich aus der reichen Tradition rumänischer Volksmusik, die das Herzstück meiner künstlerischen Arbeit bildet.

In der Klangwelt, die ich erschaffe, verweben sich traditionelle Melodien mit elektronischen Klängen zu einem lebendigen und organischen Ganzen. Es ist mein Anliegen, eine musikalische Sprache zu entwickeln, die allen Menschen zugänglich ist – unabhängig von Alter oder Herkunft. Musik soll als universelle Sprache wirken, die ohne Worte die Magie der Poesie entfaltet, Gedanken und Gefühle erweckt und eine unmittelbare Verbindung schafft.

15. Oktober 1951 geboren in Făgăraș

1957 schrieb sie ihre ersten eigene Kompositionen in Kronstadt / Brașov.

1958 erste Auftritte mit eigenen Kompositionen im rumänischen Fernsehen und Rundfunk in Bukarest.

1959 bekam sie privaten Kompositionsunterricht bei den Marțian Negrea und Alfred Mendelsohn und besuchte das Musikgymnasium Nr. 1 in Bukarest.

1968 erhielt sie Studienstipendien für Klavier (Prof. Roland Raupenstrauch) und Komposition (Prof. Willi Burkhardt) in Wien.

1975–1978 studierte sie parallel zum Wiener Studium zusätzlich an der Hochschule der Künste Berlin (heute: Universität der Künste Berlin / UdK).

1979 erhielt sie ein Stipendium der Stadt Wien.

Ab 1987 Initiatorin und Intendantin der Internationalen Musikfestwochen in Bergischen Burgen und Schlössern.

1979–2002 unterrichtete sie an der Universität zu Köln und an der Robert Schumann Musikhochschule in Düsseldorf.

Ab 1997 Kulturexpertin des Kultusministeriums NRW

1990 folgte die Erweiterung der Internationalen Musikfestwochen auf Burgen und Schlössern auf ganz Nordrhein-Westfalen.

2007 führte sie das Bundesprojekt Allegro Europa durch; Höhepunkt: Berliner Philharmonie (auch mit eigenen Kompositionen).

2009–2023 Landes- und städtische Projekte in Deutschland (NRW). Im Jahre 2024 hat sie eine neue Art von Veranstaltungen ins Leben gerufen, wobei einige ihrer Kompositionen, mit Übergang zur elektronischen Musik (DJ / Komponist) und anschließend mit Tanzmusik, aufgeführt wurden.

Publikation: *Siebenbürgen als Beispiel einer Symbiose europäischer Musikkulturen*, in: Thede Kahl (Hrsg.), *Von Hora, Doina und Lautaren. Einblicke in die rumänische Musik und Musikwissenschaft*. Frank & Timme, Berlin 2016, S. 363–381, mit CD.

Puppenwalzer für Klavier (1958)

Chinesische Toccata für Klavier (1962)

Hommage an einen Helden für Klavier (1963)

Din lumea celor care nu cuvîntă [Aus der Welt der Wortlosen], vier Stücke nach Texten von Emil Gîrleanu für Klavier (1964)

Präludium für Klavier (1965)

Kleines Spiel mit 12 Tönen für Klavier (1968)

Demiurgia für Violine und Klavier (1970)

Denke daran. Melodram für Chor, Sprecher und Klavier (1971)

Concertino für Klavier und Orchester (1972)

Friede für Streichtrio (1975)

Zwei Lieder über Bonn für Stimme und Klavier, Text: Carmen Daniela (1978)

Geburtstagswunsch für zwei Klaviere zu 8 Händen (1982)

Hamlets Geist für Cello (1989)

Geburtstagslied für Kinderstimme und Orchester (1993)

Miorița für Klavier, Orgel Chor und Stimme (1995)

Wasser, Wege, Wolken, Worte. Elektronische Musik. Texte und Bilder: Müller Berg (2002)

Meditation [Echilibrul polarităților] für Klavier und Stimme, Text: Dan Gogleaza, (2005)

Thema mit Variationen für zwei Violinen und Klavier (2008)

Mein Leben, in vier Teilen für Klavier (2010)

Cel mai scump cadou [Das teuerste Geschenk] für Stimme und Klavier, Text: Carmen Daniela (2012)

Weihnachtsvision 3001. Elektronische Musik (2013)

Der Geist von Stockhausen für Klavier (2017)

Der Geist von Bach für Klavier (2019)

Waldstein – Paraphrase für zwei Klaviere (2020)

Todesahnung für Klavier (2021)

Hommage an Eva für Klavier (2023)

Adagio *murmurando*

[illegible]

Diana Dembinski-Vodă



Als ich begonnen habe, Komposition zu studieren, war ich davon besessen, einen eigenen Stil zu finden. Ich habe mich bemüht, jede Ähnlichkeit, jede Zugehörigkeit mit und zu einer etablierten Bewegung oder einem Stil zu vermeiden. Zwischendurch bin ich sehr empfänglich geworden für die Form und die Kraft der Worte. Vielleicht sind deshalb die meisten meiner Arbeiten der letzten Jahre für die Stimme entstanden, wo ich mich vom literarischen Text verleiten und leiten ließ. In diesen kreativen Ausflügen haben stilistische Eitelkeiten nichts mehr verloren.

1967 geboren am 1. Dezember in Bukarest

1986 Absolventin des Musikgymnasiums George Enescu in der Klavierklasse von Gabrielei Enăşescu

1990 Abschluss an der Nationalen Musikuniversität Bukarest in der Kompositions-
klasse von Dan Constantinescu

1990–1995 Lehrdienst an einer allgemeinbildenden Schule in Bukarest

Seit 1995 Dozentin für Harmonielehre und Chorarrangement an der Nationalen Musikuniversität Bukarest

1997 Mitglied des UCMR (Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler Rumäniens, Bukarest)

2001 Verleihung des Dokortitels für die Arbeit *Stimmliche Klangeinstellungen in der Rumänischen Chormusik aus den Jahren 1960–1980* [*Ipostaze ale timbralităţii vocale în ȋreatia corală românească din perioada 1960–1980*], betreut von Anatol Vieru und Vasile Iliuț

2012 Zusammenarbeit mit der Mezzosopranistin Claudia Codreanu (als Pianistin und Komponistin); Auftritte des Duos im Rahmen der Festivals Enescu, SIMN und Meridian

2016 Verleihung des Preises des UCMR (Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler Rumäniens, Bukarest) für ihr Liedschaffen

Seit 2022 Leiterin der Vokalmusikabteilung des UCMR

Das Werk von Diana Dembinski-Vodă umfasst sinfonische, vokal-sinfonische, Kammer- und Chorwerke und wird bei Konzerten und Festivals in Rumänien, Italien, Deutschland, Polen, Griechenland, Frankreich und den USA aufgeführt.

Sonatina für Klavier (1987)

Drei Miniaturen für Orchester (1989)

Little Crocodile für gemischten Chor (1991)

Haiku für Kontrabass (1992)

Dans [Tanz] für Schlagzeugensemble (1996)

Scherzo für gemischten Chor (1997)

Fapt Divers [Verschiedene Tatsache] für Mezzosopran und Klavier (1998)

Axion für gemischten Chor (1998)

Old Mint Street für Shakhachi, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Schlagzeug und Klavier (1999)

Arround G für Violine (2000)

Flori de câmp [Wiesenblumen] für Flöte, Panflöte und Klavier (2000)

Toccata – Walzer für gemischten Chor (2011)

Anotimpuri [Jahreszeiten]. Liederzyklus für Mezzosopran und Klavier (2012)

Zbârlințișor. Kammeroper für Solisten, Chor und Kammerensemble, Libretto von Marie von Ebner-Eschenbach, Übersetzung von Eugen Frunză (2014)

O altă revedere [Ein anderes Wiedersehen] für gemischten Chor (2014)

Căutarea tonului [Die Suche nach dem Ton] für Mezzosopran, Klarinette und Klavier, Texte: Nichita Stănescu

Descântec [Zauberspruch] für Mezzosopran, Schlagzeug und Klavier (2019)

De Sânziene, Diptic für Mädchenchor und Schlagzeug (2020)

Uvedenrode. Lied für Mezzosopran und Klavier, Text: Ion Barbu (2021)

Coriștii în provincie [Chorsänger in der Provinz]. Farce in einem Akt für Soli, Chor, Klavier und Schlagzeug, Text: Iorgu Caragiale (2022)

De Sânziene

Diptic pentru cor de fete și instrumente de percuție

I

Muzica: Diana Dembinski - Vodă
Versuri: populare

Andante rubato

Voce I

Voce II

Voce III

RELELOR

Ă.PU.CATELOR

ZĂ - NA-TE-CE-

NE-MI-LOS - TIVE-LOR

BĂ-TRÂNELOR

ȚĂF.NOA-SELOR

SCĂR-BOA-SELOR

- LOR

RĂS-FIRA-TE-LOR

ȚĂF - NOA-SE-LOR

SCĂR-BOA-SELOR

CE V-A FĂ-CUT? CE NU V-A PLĂ-CUT? DE CE L-ĂȚI PO-CIT ȘI NE-NO-RO - CIT

CE-A FĂ-CUT DE CE DE CE

CE-A FĂ-CUT AI? AI? AI?

Violeta Dinescu



Die fließende Zeit, die durch eine Pulsation suggeriert wird, könnte auch als eine Zusammensetzung von infinitesimalen Einheiten verstanden werden.

Die Kontinuität der Bewegung kann nicht in ihrer Unendlichkeit wahrgenommen werden, sondern in einer von uns unbekannten Form, die wir Zeit ‚nur‘ nennen, die wir uns nicht vorstellen können.

Eine ‚peitschende‘ unvermeidliche Unterbrechung könnte einen Stillstand provozieren, die auch das Gewesene löschen könnte.

Es bleibt eine Erinnerung der Erinnerungen.

Geboren am 13. Juli 1953 in Bukarest

1972 Studium am Conservatorium Ciprian Porumbescu (heute Nationale Musikuniversität Bukarest)

1977 Staatsexamen mit Auszeichnung, drei Diplome: Komposition, Klavier, Pädagogik

1977–1978 Intensivkurs für Komposition bei Myriam Marbe

1978–1982 Dozentur für Musiktheorie Harmonielehre, Kontrapunkt, Ästhetik und Klavier am Musikgymnasium George Enescu Bukarest

1980 Aufnahme in den rumänischen Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler. Erste Konzertaufführungen, Rundfunkaufnahmen und Kompositionspreise

1982 Übersiedlung in die Bundesrepublik. Seitdem zahlreiche Preise, Auszeichnungen und Stipendien

1986–1991 Lehrauftrag an der Hochschule für Kirchenmusik, Heidelberg (Theorie, Kontrapunkt, Harmonielehre)

1989 Deutsche Staatsbürgerschaft

1989–1991 Lehrauftrag an der Hochschule für Musik, Frankfurt/M. (Kontrapunkt, Harmonielehre)

1990–1994 Dozentur an der Fachakademie für Kirchenmusik, Bayreuth (Musiktheorie, Kontrapunkt, Harmonielehre)

1996–2021 Professur für angewandte Komposition an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

2017 ist sie als Mitglied der European Academy of Sciences and Arts (EASA) und seit 2021 Dekanin der Fachrichtung Künste (Class III), Mitglied des EASA-Senats und Mitinitiatorin der Colloquien-Reihe *Arts Meets Sciences*.



Satya II für Fagott (1981)

Din cimpoiu für Viola (1984)

Der 35. Mai oder Konrad reitet in die Südsee. Kinderoper in sieben Bildern nach dem gleichnamigen Roman von Erich Kästner (1986)

Dona nobis pacem für Singstimme mit Schlagwerk und Cello (1987)

Aretusa für Violine (1988)

Tabu für Ensemble. Musik für den Stummfilm von Friedrich Wilhelm Murnau (1929/31) (1988)

Ichthys für Violine, Cello und Klavier (1991)

Reflexionen über das Bild „Paul Celans Todesfuge“ von HaWeBe. Streichquartett (1993)

Pfingstorianatorium für Soli, 2 Chöre und Ensemble. Text: aus dem Neuen Testament und von Dietrich Koller (1993)

Schachnovelle. Spiel mit Silhouetten, Menschen, Licht und Schatten. Kammeroper in 4 Bildern Libretto: Violeta Dinescu nach der Erzählung Schachnovelle von Stefan Zweig (1994)

Effi Briest. Ballett für großes Orchester (1998) – Auftrag des Theaters der Landes-

hauptstadt Magdeburg. Libretto: Irene Schneider nach dem Roman *Effi Briest* von Theodor Fontane.

Tabar. Konzert für 4 Schlagzeuger und großes Orchester (1999)

Kristallspiele. Konzert für Klavier und Streichorchester (2009)

Quarzspiele auf der Suche nach Mozart...
I. Trystin; II. Prasiolith; III. Quarzglas; IV. Tridimyt; V. Schwingquarz; VI. Dacit; VII. Reliefschnitt im Amethyst. Konzert für Kontrabass und Orchester (2010)

Tauromaquia für Blockflöte(n), Flöte(n), Fagott, Cello, zwei Gitarren und Akkordeon (2012)

Ich will nicht übertreiben, ich will nicht untertreiben für Ensemble, Text: Oresteia von Aischylos, Vers 780 (2014)

Lebenszeiten für Klavier, wave drum und Orchester (2016)

Kryptogramm für Sopran und Bariton mit Schlagwerk, Text von Ulrich Gnauk (2018)

Certo – Incerto – Concerto für Klavier und Orchester (2020)

Cronicari. Vuza Canon für Sing- und Sprechstimmen, Schlagzeug, Cembalo und Klavier (2023)

Cronicari-grafic

I S1 4/4 RA PA PORT

II S2 4/4 SA LE DE A UN PA SA

III S3 4/4 DE RA PA PORT

piano

mp

pp

vibr.

p'ta

passo accelerando

simila a 5/6

Felicia Donceanu



Zurzeit befinde ich mich in Câmpulung Moldovenesc, in diesem wunderbaren oberen Landstrich am Fuße des Rarău. Und ich denke an unser so schönes und reich gesegnetes Land, das nun inneren und äußeren Stürmen ausgesetzt ist. Durch Musik drücke ich das aus, was ich durch Worte nicht weitersagen kann.

26. Januar 1931 in Bacău geboren

1949–1956 Studium am Conservatorium Ciprian Porumbescu (heute Nationale Musikuniversität) in Bukarest. Komposition bei Mihail Jora, Klavier bei Eugenia Ionescu, Musiktheorie bei George Breazul und Ioan D. Chirescu, Folklore bei Tiberiu Alexandru, Harmonielehre bei Paul Constantinescu

Kontrapunkt bei Nicolae Bucliu, Instrumentation/Orchestration bei Mircea Basarab und Theodor Rogalski

1956–1958 Mitarbeiterin in der Musikabteilung des Verlagshauses *Literatură și Artă* [*Literatur und Kunst*]

1958–1965 Musikalische Leiterin bei Editura Muzicală in Bukarest

Im Laufe der Jahre wurde sie mit zahlreichen Preisen des Verbandes rumänischer Komponisten und Musikwissenschaftler (UCMR) ausgezeichnet.

1961 wurde sie in Mannheim, beim Internationalen Kompositionswettbewerb ausgezeichnet.

1981 bekam sie den Verdienstorden für Kultur erster Klasse.

1984 erhielt sie den George-Enescu-Preis der Rumänischen Akademie.

2010 bekam sie den Großen Preis des Verbands rumänischer Komponisten- und Musikwissenschaftler.

Sie hat zahlreiche Berichte, Aufsätze und Analysen für Fachzeitschriften wie *Muzica* [*Die Musik*], *Contemporanul* [*Der Zeitgenosse*] veröffentlicht.

Darüber hinaus verfasste sie zahlreiche musikalische Analysen besonders für Vokalwerke verschiedenen Komponisten und auch über ihre eigenen Werke.

Parallel zu diesen Tätigkeiten realisierte sie auch zahlreiche Radiosendungen und musikalisch-choreographische Produktionen.

Darüber hinaus war sie auch eine erfolgreiche Malerin, Bildhauerin und Illustratorin von Kinderbüchern.

Am 21. Januar 2022 ist Felicia Donceanu in Drăgoești verstorben.

Mărgele [Perlen], vier Lieder nach Texten von Tudor Arghezi (1962)

Imagini [Bilder] für Sopran, Texte: Mihai Eminescu (1963–1965)

Trei Cântece pentru Til [Drei Lieder für Til], Texte: George Călinescu (1964)

Musik für Theater: *Tartuffe*, Molière; *Measure for measure*, Shakespeare; *Cyrano de Bergerac*, Edmond Rostand (1965)

Ponti Euxini Clepsydra für Sopran, Oboe, Klarinette, Schlagzeug und Harfe (1971)

Mai sunt încă roze [Es gibt noch Rosen], fünf Lieder für Sopran und Ensemble, Texte: Alexandru Macedonski (1972)

Arie de Concert, Konzertarie für Bariton und Orchester (1973)

Măiastra für Sopran, gemischten Chor und Streichorchester (1973)

Two Serenades für Bariton, Flöte und Harfe. Texte: Anatol E. Baconsky (1973)

Drei Liebeslieder für Frauenchor (1974)

Mărturisiri [Bekenntnisse] Zyklus von 5 Liedern für Bassbariton nach Texten von Alexandru Voitin (1975–1978 und 1986)

Cântece de fată frumoasă [Lieder des schönen Mädchens], drei Lieder für Mezzosopran, Englischhorn und Marimba nach traditionellen Texten (1976)

Cântând cu Ienăchiță Văcărescu [Singen mit Ienăchiță Văcărescu] für Sopran, Flöte, Laute, Viola da gamba, Schlagzeug und Cembalo, Text: Ienăchiță Văcărescu (1983)

Picolicomando für Tenor, Kinderchor, Violine, Schlagzeug und Orgel (1984)

Yolanda für Sopran und Orchester (1993)

Abtilder după Tristan Tzara [Abziehbilder nach Tristan Tzara], szenisches Werk für Sopran, zwei Viola da gamba und Cembalo. Texte: Tristan Tzara (1996)

Cutia cu surprize ... și pentru oameni încruntați [Die Überraschungsbox... auch für Leute, die die Stirn runzeln] für Sopran, Puppen, zwei Viola da gamba, Cembalo und Klavier (1998)

Rugăciunea Domnească [Majestätisches Gebet] für Männerchor, Schlagzeug und Streichorchester (1998)

Clopote la soroc [Die Glocken] (Vorlage ist das Gedicht „The bells“!), Kantate für gemischten Chor und Orchester, Text: Edgar Allan Poe (1999)

Invocatio für Sopran, Violine, Klavier und Kammerorchester. Text: Bibel und Fragmente aus Gedichten von Ovid (1999)

Tablouri vivante [Lebendige Gemälde] für Singstimme und Instrumenten (1999)

PONTI EUXINI CLEPSYDRA

(1971)

I. TENERORUM LUSOR AMORUM

1. OMNIA SUNT HOMINUM TENUI PENDENTIA
FILO...

Largo $\text{♩} = 40$

FELICIA DONCEANU

Score for Oboe, Clarinetto in La, Soprano, and Arpa.

The score is written for four staves: Oboe, Clarinetto in La, Soprano, and Arpa. The tempo is Largo, $\text{♩} = 40$. The key signature is one sharp (F#).

The Oboe part begins with a rest, followed by a melodic line starting on the second staff. The Clarinetto in La part begins with a rest, followed by a melodic line starting on the second staff. The Soprano part begins with a rest, followed by a melodic line starting on the second staff. The Arpa part begins with a rest, followed by a melodic line starting on the second staff.

Dynamic markings include *pp* (pianissimo) for the Clarinetto in La, *mp* (mezzo-piano) for the Arpa, and *f* (forte) for the Arpa.

The score is divided into three systems, each containing four staves. The first system shows the initial entry of the instruments. The second system shows the development of the melodic lines. The third system shows the continuation of the melodic lines, with the Arpa playing a more active role.

© Felicia Donceanu - 1994

5

Adina Dumitrescu



Ich bin ein glücklicher Mensch. Weil: Wenn ich überlege, was Musik noch nicht ist, aber durch mich sein wird, dann bin ich ein glücklicher Mensch. Am Anfang bin nur ich, die von jetzt, danach durchmische ich mich mit mir, die ich in der Vergangenheit war, neugierig, betroffen oder überrascht, dann mit einer geschmeidigen Paste, die ich aus mir herauspresse und zu mir ziehe. Schließlich stehe ich wieder neben mir, glücklich, dass ich mir, die ich nicht kannte, begegnet bin.

1964 am 11. Juli in Bukarest geboren

1987 Absolventin der Fakultät für Automatik an der Polytechnischen Universität Bukarest

1994–2001 Dozentin an der Nationalen Musikuniversität Bukarest für die Fächer Musikinformatik, Musikgeschichte und Folklore

1998 Absolventin der Nationalen Musikuniversität Bukarest, Fakultät für Komposition, Musikwissenschaften, Dirigieren (Komposition: Dan Dediu und Ștefan Niculescu, Harmonielehre: Adrian Rațiu und Dan Buciu, Formenlehre: Liana Alexandra und Ștefan Niculescu, Orchestrierung: Nicolae Beloiu)

Seit 1998 Mitglied des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler Rumäniens

Seit 2004 Mitglied der Komponisten-Gesellschaft Finnlands

2004 und 2007 Vorlesungen im Rahmen des Forums *Aleph* für junge Komponisten in Moulin d'Andé (Frankreich), und Cluj-Napoca (Rumänien)

2005 Promotion an der Nationalen Musikuniversität Bukarest zum Thema *Über Melodien und Melodie* unter der Leitung des Universitätsprofessors Alexandru Leahu

2006–2007 Composer in residence beim Kammerorchester des Lukio-Gymnasiums in Tampere (Finnland) sowie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Tampere, Abteilung Anthropologie

Seit 2007 (gemeinsam mit der Komponistin Dana Cristina Probst) verschiedene internationale Projekte für zeitgenössische Musik in Frankreich, Rumänien, Österreich und Finnland: *Der Klang Brâncuși* (Wien 2007), *Hel-Vie meno-paluu* (Wien, Helsinki, Tampere, 2011), *Landscapes in Green and White* (St. Johann, Graz, Wien, Helsinki, 2016)

2008 und 2016 Kompositionsvorlesungen an der Universität Wien

2009 Kompositionsvorlesungen in Paris und London im Rahmen des Projekts *Invitation to Composers* des Ensembles *London Schubert Players*

Seit 2009 (gemeinsam mit der Komponistin Dana Cristina Probst) Co-Direktorin des Internationalen Festivals für klassische und zeitgenössische Musik *Ținteă Muzicală*, Rumänien

2010 und 2018 Kompositionsvorlesungen an der Musikakademie Tampere und an der Sibelius-Akademie Helsinki

2016–2020 Fünfjahresstipendium für Komposition von der *Taiteen Edistämiskeskus* (Zentrum für Kunstförderung in Finnland)

Metanoia für Kammerorchester (1998)

Dansatorii de Hneen für Sopran, Mezzosopran, Violine und Kinderstimmen, nach volkstümlichen Texten aus Neukaledonien (2000)

Colloquial Speech für Sopran, Klarinette, Trompete, Schlagzeug, Klavier / Akkordeon, Violine und Violoncello, nach einem Text von Adina Dumitrescu (2003)

Quant' (à) elle (...elle) est (l')art für Sopran, Klarinette, Schlagzeug und Klavier, nach einem Text aus der Sammlung Finnischer Volksdichtung *Kanteletar* (2005)

Kun meret avautuvat valtameriin für 12 Solisten (2006)

Păsări și cruci [*Vögel und Kreuze*] für Flöte und Video (2007)

Pénitence et anthropologie für Saxophon, Viola und Zuspil (2007)

Les affirmatives für sechs Frauenstimmen, nach einem Text von Adina Dumitrescu (2007)

J'ai trouvé les histoires für Violine, Klavier und Streichquintett (2008)

Acrilic damunt tela für Kantele und vier Gongs (2011)

Fresh für zwei Kantele und Schlagzeug (2011)

Vitrina cu figurine de sticlă [*Vitrine mit Glasfiguren*] für acht Klarinetten (2011)

Necklace für Bassklarinette (2011)

Les chansons d'un assoiffé für Sopran und zwölf Violoncelli, nach Gedichten aus dem Sammelband *Alcools* von Guillaume Apollinaire (2012)

Tuned to the Real World für drei Kantele (2014)

As They Met Me Konzert für Bassklarinette und Orchester (2014)

A TRE für Akkordeon, Cembalo und Klavier (2016)

Semn de carte [*Lesezeichen*] für Klavier, Schlagzeug, E-Bass und Zuspil (2017)

Kreise für Oboe, Klarinette, Fagott und Schlagzeug (2018)

Firide în penumbră [*Nischen im Halbschatten*] für Orchester (2024)

3

335

Ana Iulia Giurgiu-Bondue



*Die Musik ist wie das Leben:
Sie entsteht aus dem Nichts,
wächst und entschwindet.
Ausdruck, Rhythmus, Harmonie,
Gleichgewicht, Überraschungen,
Brechungen, Kontraste, Farben
bestimmen sowohl das Leben
als auch die Musik.*

Ich glaube an die lebendige, organische Musik, an ihre Fähigkeit, große Emotionen zu wecken und das Bewusstsein zu beeinflussen ...

29. April 1977 in Bukarest geboren

1993–1998 Studium am Musikgymnasium George Enescu in Bukarest

1999 Kompositionsstipendium Pépinière Européenne pour Jeunes Artistes, Italien

1996–2002 Bachelor und Masterstudium an der Nationalen Musikuniversität in Bukarest: Komposition bei Tiberiu Olah, Klavier bei Ana Pitiş und Ioana Minei

2002–2008 Künstlerische Promotion in Komposition (summa cum laude) an der an der Nationalen Musikuniversität in Bukarest bei Nicolae Brânduş mit dem Thema: *Mythos, Esoterik und Dramaturgie in den Opernvorstellungen*

2002–2005 Lehrauftrag an der an der Nationalen Musikuniversität in Bukarest (Harmonie- und Formenlehre, Musikgeschichte)

2005 Umsiedlung nach Frankreich

2005–2007 Master II in Musikwissenschaft an der Universität Sorbonne in Paris mit der Arbeit *Mythos und Dramaturgie in der Oper Œdipe von George Enescu* (Professor Danielle Cohen-Levinas)

2005–2014 Lehraufträge für Klavier, Begleitung und Kammermusik an den Konservatorien Paris-Saclay, Lucé-Chartres, Versailles

2010–2013 Alte Musik und Cembalostudium am CRD Paris-Saclay

Seit 2014 Dozentin für Klavier am Konservatorium in Senlis

2014 Mitarbeit beim Nationalen Französischen Fernsehkanal 5 und TV5 Monde für die Musik zum Film *Die Reise des Herrn Perichon* (Regie E. Lavaine)

Seit 2015 Zusammenarbeit mit Xin Guérinet (Violonistin im Nationalorchester von Lille) und Gründung der Gesellschaft Vivat Musica

2016 CD-Einspielungen *Carillon pour Forqueray* für Cembalo solo von Michèle Dévérité und *Forqueray oder der Aufruhr der Seele (integral)*, herausgegeben von Harmonia Mundi; die CD wurde 2018 ausgezeichnet mit der Goldenen Stimmgabel

2017 Mitarbeit beim Nationalen Audiovisuellen Institut (INA): Filmmusik zum Bosch-Dokumentarstreifen *Der Teufel mit Engelsflügeln* (Regie: N. Plicot / E. Ramboz), erschienen auf DVD und ausgestrahlt im französischen Fernsehkanal 5

2018 Teilnahme am Stummfilmfestival (Bukarest) mit Musik zum Stummfilm *Shoulder Arms* (Charlie Chaplin), Masterklasse „Komposition Filmmusik“ an der Nationalen Musikuniversität in Bukarest

2019 Institutul National de Audiovizual (INA), Musik für den Dokumentarfilm *Léonard de Vinci, l'Homme en mouvement* (Regie: N. Plicot / E. Ramboz) – auf DVD veröffentlicht und ausgestrahlt von National France 5 und RTS (Schweiz)

2020 Projekt *N-Escu* – Zusammenarbeit mit dem Museum George Enescu und dem Ensemble SonoMania

Suita Naiva für Kinderchor (1997)

Tipheret I für Bläserquintett (1999)

Tipheret III – Phantasie für Klavier, Vibraphon und Orchester (2001)

Lot – Kammeroper. Libretto: Ecaterina Giurgiu (2003)

Le septième Sceau. Konzertante Phantasie für Violine und Orchester, nach Ingmar Bergmann (2004)

La Princesse Papillon. Kammeroper für Kinder, Libretto: Dorothea Neagu, Texte: Iulia Hasdeu (2004)

Robaiates. Melodien für Mezzosopran, mélodies pour mezzo-soprano, Text: Omar Khayâm (2006)

Les Djinns – Trillerlied für Bariton und Klavier, Text: Victor Hugo (2007)

Măiastra. Interludes pour Brâncuși. Paysages citadins et rêveurs – für Ensemble und Video (2010)

Toccata pour clavecin (2011)

Le Bal des escargots für zwei Solisten, Kinderstimme, gemischten Chor und vier Instrumente (2012)

Garganta del Diablo für Klarinette, Violine, Viola, Violoncello, Schlagzeug und Klavier (2012)

Le Feu für Mezzosopran, Viola und Klavier, Text: Jean Méttelus (2013)

Le songe d'une pince à linge – Musik für einen Kurzfilm, Regie: Serban Jipa (2013)

Charlot – Le manoir d'un vagabond – Musik für einen Kurzfilm, Regie: Nathalie Plicot (2014)

Charlot – Le manoir d'un vagabond – Musik für einen Kurzfilm, Regie: Nathalie Plicot (2014)

Le Voyage de Monsieur Perrichon – Filmmusik, Regie: Eric Lavaine (2014)

Carillons et Cloches, Concertino für Cembalo und Barock Ensemble (2014)

Carillon pour Forqueray für Cembalo (2015)

Ne blesse pas, Une voix du silence, Zwei Melodien für Sopran und Klavier (2006–2018)

Chantez, Dansez! Fantaisie sur une mélodie traditionnelle roumaine für Harmonium (2019)

Contemplations, metaphysische Fragmente für Mezzosopran, Klarinette, Violoncello und Klavier (2020)

5. Ne blesse pas...
Poème Omar Khayyam Musique: Ana Giurgiu-Bondue

Soprano

Piano

delicatamente
ppp 3 *8va* 5 *8va* 3 *8va* *molto cresc.* *ff*

Sopr.

Pno.

mf *f* *mp* *f* *ped.* *f*

Que ta sa-ge-ise n'im-po-se pas sa loi

Sopr.

Pno.

très lié *delicately, then pronounce* *f* *pp* *molto* *ff* *(l.v.)*

a que ta co-le-re ne

Sopr.

Pno.

soit jansé a - - - ven - - - gle *l.v.* *ff*

Irina Hasnaş



Wichtigster Grundsatz für mich und mein Schaffen ist, durch HINGABE ETWAS ZU ERREICHEN. Dieses Motto hat jede meiner Aktionen und jede künstlerische oder humane Geste begleitet. Im Laufe der Jahre war ich stets bemüht, dem künstlerischen Ausdruck Tiefe zu verleihen.

Schenken ist eine Gabe, Hingabe eine Art, die Menschen, die Humanität kennenzulernen.

1954 geboren am 15. Juli in Bukarest

1973–1978 Studium an der Nationalen Musikuniversität Bukarest bei Aurel Stroe (Komposition), Ştefan Niculescu, Theodor Grigoriu, Tiberiu Olah und Anatol Vieru

Seit 1978 Mitglied des UCMR (Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler Rumäniens, Bukarest.

1994 Gastprofessur an der St. Lawrence University, New York State und Gastprofessor an der Columbia University, New York

2000 Promotion in Musikwissenschaft mit der Arbeit *Rumänische Musik zwischen 1940 und 2000*

2001, 2002, 2005 Gastprofessuren an der Universität Illinois, der Universität Albuquerque und der Universität Milwaukee, USA

1987–2014 Redakteurin, Produzentin und Journalistin beim rumänischen öffentlichen Rundfunk mit Spezialisierung im Bereich Aufnahmetechnik und Förderung zeitgenössischer Musik aus der ganzen Welt.

2000–2014 Mitglied der EBU – Musikgruppe und der Weltmusikgruppe

2009–2012 Mitglied des Vorstands der World Music Group der EBU

2007–2023 Professur an der Spiru Haret Universität, Bukarest

Seit 2015 Redakteurin und Journalistin bei Radio Clasic Romania

Seit 2014 Mitorganisatorin des vom Rumänischen Komponistenverbands gesponserten Meridian International Festival, das der zeitgenössischen Musik aus aller Welt gewidmet ist.

2016 Gastdozentin am Rumänischen Kulturinstitut in Wien und Graz

2017 Gastdozentin an der British Columbia University, Vancouver

Seit 2018 Künstlerische Beratung für das Haus der Künste Dinu Lipatti, Bukarest

Seit 2019 Mitglied im ECCO-Vorstand, Mitglied im ExCom ISCM

Evocare Sinfonische Dichtung für Kammerorchester (1977)

Melismen für Klavier (1978)

Vocile Mioriței [Die Stimmen von Miorița] für Bläserquintett (1978)

Pământul [Die Erde] Liederzyklus für Mezzosopran und Ensemble. Text: Ion Barbu (1980)

Konzert für großes Orchester (1981)

Țimpul [Die Zeit] für Sopran und Ensemble (1982)

EVOLUTIO II für Oboe, Cello und Klavier (1984)

Methamorphosen für Sopran und Klavier. Text: Nichita Stănescu (1985)

EVOLUTIO III für Streichquartett (1988)

Monodie für Fagott (1989)

Simfonia Nr. I für großes Orchester (1990)

Voci interioare [Innere Stimmen] für Bläserquintett (1995)

Jocuri [Spiele] für Violoncello (1996)

Soundtrack Compilation: Triptic-Clara Haskil, Dinu Lipatti, Constantin Brăiloiu, Regie: Ana Simon (1997)

Coloana fără sfârșit [Die unendliche Säule] für Flöte und Zuspield (1997)

Vestitorul luminii [Der Vorbote des Lichts] Trio für Klarinette(n), Violine/Viola und Klavier (2005)

Un posibil vals [Ein möglicher Walzer] für Fagott (2009)

ELEGII [ELEGIEN], drei Haikus für Mezzosopran und Klavier. Text: Nichita Stănescu (2017)

Cosmogonia Liederzyklus für Mezzosopran und Zuspield (2019)

EVOLUTIO IV für Trio *Contraste* (Flöte, Schlagzeug und Klavier) (2023)

Melismen für Klavier

IRINA HASNAŞ

Parlando rubato

mf

pp

cresc. poco a poco

pp

mf

mp

mf

p

pp

2

Hilda Jerea



Wichtig ist, dass ein Werk einen realistischen Bezug zum Leben hat, dass es darin wächst und in seiner vollen Kraft, Tiefe und Größe zum Vorschein kommt.

17. März 1916 in Iași geboren

1929–35 Studium am Conservatorium Iași, heute Universitatea Națională de Arte George Enescu (Nationale Universität der Künste George Enescu) und anschließend am Conservatorium in Bukarest (heute: Nationale Musikuniversität Bukarest), Klavier bei Florica Muzicescu, Ästhetik, Formanalyse und Komposition bei Dimitrie Cuclin, Harmonielehre, Kontrapunkt und Komposition bei Mihail Jora)

1939 Studium am Conservatorium in Paris, Kammermusik bei Leo Weiner

1942 Robert-Cremer -Kompositionspreis (Staatspreis)

1946 II. George Enescu-Kompositionspreis

1947 Studium am Conservatorium in Budapest, Komposition bei Noël Gallon und Pál Kadosa

1936–76 Professorin an der jüdischen Kunstschule in Bukarest

1942–44 Professorin für Klavier als Zweitinstrument und für Kammermusik am Conservatorium in Bukarest

1949–52 Sekretärin des UCMR (Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler Rumäniens)

1965 Mitglied des American Musicological Society

1966–70 Initiatorin und Leiterin des Ensembles Musica Nova in Bukarest

1970 und 1973 Preise des UCMR

1974 Orden für kulturelle Verdienste Polens

Im Laufe ihres Lebens hat sie als Konzertpianistin und in Verbindung mit Kammermusikensembles Tourneen in Rumänien und im Ausland gespielt, u. a. in Österreich, Deutschland, Italien, Polen, Niederlande, Schweden, Portugal, Jugoslawien, URSS, USA, Kanada.

Zahlreiche Rundfunk- und Fernsehsendungen, Artikel in Zeitungen und Fachzeitschriften (u. a. Muzica, Contemporanul, România Libera, Scînteia, Scînteia Tineretului, Neuer Weg)

Am 14. Mai 1980 ist Hilda Jerea in Bukarest verstorben.

Sonate für Klavier (1934)

Pastel für Sopran und Klavier. Text: George Bacovia (1942)

Patru recitări cu orchestra [Vier Rezitationen mit Orchester]. Texte: Alexandru Şahighian und Alfred Margul Sperger (1944)

Suite für Streichorchester (1945)

Patru imagini vesele [Vier fröhliche Bilder] für Klavier vierhändig (1946)

Konzert für Klavier und Orchester (1946)

Suita de cântece populare româneşti: Cântec de joc, Doina, Joc unguresc, Cântecul moşului din vale când a şezut la oile furate, Cântec de joc, Joc din fluier, Din drâmbaie [Suite rumänischer Volkslieder: Tanzlied, Doina, Ungarischer Tanz, Lied des alten Mannes im Tal, als er bei den gestohlenen Schafen saß, Tanzlied, Lied der Flöte, Din drâmbaie] für Violine und Klavier, nach gesammelten Melodien von Béla Bartók (1948)

Odă legii Staliniene [Ode an das stalinistische Gesetz], Kantate für Chor und Orchester. Text: Djambaeu (1950)

Sub soarele păcii [Unter der Sonne des Friedens], Oratorium für vier Solisten, Kinderchor, gemischten Chor und Orchester. Text: Dan Deşliu (1951)

Cântecul prieteniei [Das Lied der Freundschaft] für Bariton und Klavier. Text: Mihai Beniuc (1951)

Cântec haiducesc: Pierde vara, Veselie, Unde un cântec este, Melancolie, Ulciurul [Gesetzlosenlied: Fauler, Fröhlichkeit, Wo ein Lied ist, Melancholie, Der Krug] auf rumänischen Volkstexten für Sopran und Klavier (1955)

Pui de fag şi de stejar [Buchen- und Eichenetzlinge] für gleichstimmigen Chor. Text: Titel Constantinescu (1955)

Cântec de nuntă [Hochzeitslied] für Sopran und Klavier. Text: Miron Radu Paraschivescu (1955)

Haiducii [Die Gesetzlosen], Ballett in drei Akten. Libretto: Gelu Matei und Hilda Jerea (1957)

Sus la Murfatlar în vie [Oben bei Murfatlar im Weinberg] für gemischten Chor und Klavier. Text: Ion Bunea (1961)

Konzertante Improvisation für Klavier (1963)

Cântece [Lieder] für Sopran und Klavier. Texte: Mihai Eminescu (1964)

Casa Bernardei Alba [Bernarda Albas Haus], Theatermusik für die Tragödie von den Frauen in den Dörfern Spaniens von Federico García Lorca (1966)

Zwei Miniaturen für Klavier vierhändig (1974)

URCĂM CĂTRE ZĂRILE ALBASTRE

Versuri: Ioan Meșoiu

Energic, avîntat *Muzică: Hilda Jerea*

Pian *p marc.*

sfz. *Da! Da! Noi ur-
Șan-ti-*

căm mîn-dri spre cer se - nin Ș-n piept tre-sal - tă mîn-
e - re, ce-tăți lu-mi - nînd Cresc făl - nic azi în cîm-

p. *cresc.* *mf*

ori - a; Ne-n frîn- tă ești as-tăzi ie- vor de lu-mini Tu,
pi - e; În nu- me-lă-ți drag se-n-tru-pea - ză ori cînd, O,

Laura Manolache



Die Sprache der Musik ist für mich ein Weg, um ein Lebensideal durch Klänge zu verkörpern: die Harmonie, die Koexistenz verschiedener Charaktere, in einer Welt, die das Gleichgewicht erreicht. Als Variation dieses Ur-Szenarios erwirbt jedes neue Werk eine selbstständige Existenz. In diesem Zusammenhang fängt mein Arbeitsprozess mit der Skizze einer spezifisch poetischen Idee an, und dann versuche ich – durch die technischen Mittel, die mir zur Verfügung stehen –, diese Idee so suggestiv wie möglich als Klanggestaltung umzuformulieren.

Am 11. Mai 1959 in Bukarest geboren

1978–1982 Studium u. a. Musikwissenschaft bei Viorel Cosma und Komposition bei Myriam Marbe an der Nationalen Musikuniversität Bukarest

1982 Diplom in Musikwissenschaft

1983–1984 Bibliothekarin an der Nationalen Staatsbibliothek Bukarest

1984–1994 (Musik-) Redakteurin im Rumänischen Rundfunk

Seit 1986 Mitglied des UCMR (Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler Rumäniens, Bukarest)

1991–2017 Dozentin für Musikwissenschaft und europäische Musikgeschichte an der Nationalen Musikuniversität Bukarest

Seit 1991 Mitglied der ISCM (International Society for Contemporary Music – Romanian Section), Mitglied des organisatorischen Komitees (1991–1997)

1992–1993 DAAD-Jahresstipendiatin am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln

1994–2002 Kompositionsstudium bei Tiberiu Olah (1994–2001) und Doina Rotaru (2001–2002) an der Nationalen Musikuniversität Bukarest

1995 Promotion an der Nationalen Musikuniversität Bukarest über das Thema *Spre o reformulare a teoriei despre consonanță și disonanță din perspectiva muzicii secolului XX* [Über eine Umformulierung der

Konsonanz-Dissonanz-Theorie aus der Perspektive der Musik des 20. Jahrhunderts]

Seit 1995 Mitglied des Internationalen Arbeitskreises für Systematische und Vergleichende Musikwissenschaft

1996 Stipendiatin der Rumänischen Akademie – Stiftung der Familie Menahem H. Elias – am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Wien

1999 und 2003 DAAD-Stipendiatin am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Osnabrück

2002 Diplom der Nationalen Musikuniversität Bukarest, Fachrichtung Komposition

Seit 2002 Mitglied der SOFDAAD (Societatea Fostilor Bursieri DAAD [Gesellschaft Ehemaliger DAAD-Stipendiaten]); Mitglied der Gesellschaft Frauen in der Kunst – Sektion Rumänien

2006–2012 Leitung des Nationalen George Enescu Museum Bukarest

Laura Manolaches Schaffen umfasst sowohl Instrumental- und Kammermusik als auch symphonische und vokalsymphonische Werke. Die meisten ihrer Kompositionen wurden vom Rumänischen Rundfunk aufgenommen und bei Editura Muzicală (Bukarest) sowie beim Musikverlag Müller & Schade (Bern) veröffentlicht. Ihre Musik wurde bei Konzerten und Festivals sowohl in Rumänien als auch in zahlreichen europäischen Ländern sowie Japan, Canada und USA aufgeführt.

Hommage für Flöte (1994)

Irizări [*Irisationen*] für Klavier zu 4 Händen (1998)

Himera apelor [*Wasserchimäre*] für vier Schlagzeuger (1998)

Priviri [*Blicke*] Trio für Klarinette, Violine, Klavier (1999)

Spre lumină [*Zum Licht*] Septett für Violine, Oboe, Klarinette, Fagott, Cello, Schlagzeug und Klavier (2000)

Ikonen für Bariton, Oboe und Kammerorchester (2001)

Personaje [*Charaktere*] Trio für Klarinette, Violine, Klavier (2001)

Amintiri [*Erinnerungen*] Konzert für Flöte und Orchester (2002)

Cumpăna timpului [*Das Gleichgewicht der Zeit*] Trio für Flöte, Schlagzeug, Klavier (2007)

Jocuri [*Spiele*] für Oboe, Klarinette, Fagott, Violine, Cello, Schlagzeug und Klavier (2008)

Impresii japoneze [*Japanische Impressionen*] für Schlagzeug (2009)

Timpul florilor [*Die Blütezeit*] für Saxophon und Posaune (2010)

Primăvara gândului [*Frühling der Gedanken*] für Sopran, Alto, Tenor, Bass, gemischten Chor und Orchester, Texte: Nichita Stănescu (2011)

Cascada cuvintelor [*Die Kaskade der Wörter*], Texte: Nichita Stănescu für zwei Soprane, Kinderchor, Klavier zu 4 Händen und vier Schlagzeuger (2011)

Fărâme sonore (Poveste, La celălalt capăt, Litere) [*Klangkrümel*] für Sopran und Klavier, Text: Ana Blandiana (2012)

Thinking Eden [*Eden denken*] für Flöte(n), Schlagzeug und Klavier (2015)

Hügel für Saxophon, Viola, Cello und Schlagzeug (2017)

Plecarea în străinătate [*Die Reise ins Ausland*] für Rezitator, Klavier und Orchester. Text: Urmuz (2018)

Colour Combinations für vier Schlagzeuger (2018)

Jalba [*Die Petition*] nach Texten von Ion Luca Caragiale für Sprecher, Männerchor und Orchester (2019)

à Pierre-Yves Artaud

Handwritten musical score for a flute piece, dedicated to Pierre-Yves Artaud. The score consists of six staves of music, each with specific performance instructions and dynamics.

Staff 1: Flute (fl.) in G major, 2/4 time. Tempo: $J = 42$. Dynamics: *ff sub. mp aggressivo* (with a crescendo line) and *ff* (at the end).

Staff 2: Dynamics: *perdendosi* (with a decrescendo line).

Staff 3: Dynamics: *p dolce (legato) senza misura*. Includes the instruction *memorando* and triplet markings.

Staff 4: Dynamics: *sempre p* (with a decrescendo line). Includes a triplet marking and a duration indication *(~30")*.

Staff 5: Dynamics: *poco a poco animando* (with an acceleration line). Includes triplet and quintuplet markings.

Staff 6: Dynamics: *mf* and *sub. p* (with a decrescendo line).

Laura Ana Manzat



Für mich ist Musik ein Weg zum Absoluten. Im Universum vibriert alles ... ist somit alles Musik, beginnend mit dem Atom bis zu den Planeten, die sich drehen und wunderbare Klangkonstellationen bilden. Und jenseits der Musik ist Gott als subtilstes Vibrieren, als Schöpfer, der uns mahnt, es ihm gleichzutun.

1969 am 24. April in Dej (Bezirk Cluj) geboren

1987–1990 Studium an der Universitatea Națională de Arte George Enescu din Iași [Nationale Kunstuniversität George Enescu Iași], Komposition bei Vasile Spătărelu

1990–1993 Studium an der Universitatea Națională de Muzică din București [Nationale Musikuniversität Bukarest], Komposition bei Ulpia Vlad

1993 Kompositionsstudium bei Ton de Leeuw am Amsterdam Conservatory of Music in den Niederlanden

2005 Studium der elektronischen Musik bei Ricardo Mandolini am Conservatoire de Lille in Frankreich

Seit 1994 Mitglied des UCMR (Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler Rumäniens, Bukarest)

Seit 1995 Mitglied der ISMC (International Society for Contemporary Music Romanian Section)

Seit 1993 Redakteurin bei Radio România Muzical

Rugăciunea unui dac [Das Gebet eines Daken] für Bass, Cello und Glocken, Text: Mihai Eminescu (1997)

Trandafiri de departe [Rosen aus der Ferne] für gemischten Chor, Text: Daigaku Horiguki (1997)

Ți-am lăsat primăvara în grijă [Ich habe dir den Frühling anvertraut] für Sopran und Ensemble, Texte: Peter Sragher (2001)

Menestrelul [Der Spielmann/Der Musikant ...]. Kammeroper, romantische Fantasie für Stimmen und 10 Instrumente, Libretto: Claudia Keuterman Duminică (2003)

Badinerie für Ensemble (2005)

Casals Trio für Klarinette, Violine und Klavier (2006)

Mărturisirea prințesei din Levant [Das Geständnis der Prinzessin aus Levant] für Sopran und Männerstimmen, Texte: Nicolae Labiș (2009)

Noi amintiri [Neue Erinnerungen] für Ensemble (2010)

Ca-n povești [Wie im Märchen] für Tenor, Violine und Klavier, Texte: Mihai Eminescu (2011)

Rondo neconvențional [Unkonventionelles Rondo] für Ensemble (2012)

Peregrinări [Wanderungen] für Viola (2013)

Phonocarte für Saxophon und Orgel (2014)

Graal. Kantate für Sprecher und Kammerorchester, Texte: Französische Dichter aus dem Mittelalter (2015)

Fragment de jurnal [Zeitungsausschnitt] für zwei Violoncelli und Klavier (2016)

Bergamo für Oboe, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier (2017)

Cavatina für Fagott und Akkordeon (2017)

Fancy a Quattro für Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier (2018)

Konzert für drei Violoncelli und Orchester (2019)

Konzert für Violine, Violoncello und Orchester (2020)

Obstinando für Violoncello und Klavier (2021)

Povești din lumea cu dor [Geschichten aus der Sehnsuchtswelt] für Ensemble (2023)

Bergamo

Laura Ana Manzat

Cantabile

Hautbois

Clarinetten in Sib

Piano

Violons

Violoncelles

6

Htb.

Cl.

P.

V.

Vc.

Anamaria Meza



Der Komponist ist im Wesentlichen ein Kind. Sein Spiel ist das Spiel mit Klängen, Farben und Formen. Seine Energie für das Spiel ist endlos und das Spiel ist seine Welt. Und die Zeit bekommt, sowohl in seiner Musik als auch im Spiel, andere Dimensionen. So wird der Komponist zu einer Art Zeitzauberer und sein oberstes Ziel ist gerade dieses Spiel mit der Zeit.

1980 am 10. Juni in Deva geboren

1987–1999 Studium am Liceul de Arte Sigismund Toduță [Kunstgymnasium Sigismund Toduță in Deva]. Klavier bei Delia Brylinski

1999–2001 Studium an der Musikakademie Gheorghe Dima in Cluj-Napoca. Komposition bei Dora Cojocaru

2001–2004 Fortsetzung des Kompositionsstudiums bei Cornel Țăranu

2002 Studium an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg im Rahmen des ERASMUS-Programms des SOKRATES-Aktionsprogramms der EU. Komposition bei Violeta Dinescu

2004–2006 Masterstudium an der Musikakademie Gheorghe Dima in Cluj-Napoca. Komposition bei Cornel Țăranu

2009–2010 Teilnahme am Comenius-Programm mit dem Bildungsprojekt Euro-Val-Traditions zwischen Ländern Südosteuropas – Kurdische und türkische Volksmusik und Tänze in Südostanatolien, Türkei

2018–2019 Zusammenarbeit mit Young Famous Orchestra (Dirigent: Vladimir Agachi) in Cluj-Napoca

2022–2024 Zusammenarbeit mit Classic Unlimited – Classic for Kids (Pianist: Bogdan Vaida), Zusammenarbeit mit Con Tempo (Organisator: Ramona Jannert) in Cluj-Napoca

Kammermusik und Chorwerke (2000–2002)

Descântec [*Zauberspruch*] für Altstimme, Oboe und Klavier (2003)

Journey to the Deep für Altstimme und Ensemble (2003)

Ymir für Streichorchester und Solotrompete (2005)

Songs from Altai für Flöte, Violine, Schlagzeug und Klavier (2006)

Harap-Alb, Metamorphosis & Labyrinth. Oper (2004–2006, rev. 2009)

Strigoii [*Die Untoten*] für Orchester (2009)

Dandini für Violine und Klavier (2016)

Tränen für Violine und Stimme (2017)

Chorwerke mit und ohne Orchester (2016–2024)

Klaviermusik und Chöre für Kinder (2018–2020)

Goldberg's Nightmare für Flöte, Schlagzeug und Klavier (2019)

Kara für Ensemble (2020)

Holz für Holzblasinstrumente (2020)

Drachen am Himmel für Ensemble (2020)

Kara für Ensemble (2020)

Drachen am Himmel für Ensemble (2020)

Capricii de primăvară [*Frühlingslaunen*] für Klavier (2023)

Summerbuzz für zwei Violinen und zwei Celli (2023)

B612, Text: Antoine de Saint-Exupéry für Sopran, Violine und Cello (2024)

Prietenii [*Freunde*] für zwei Celli (2024)

Copilărie [*Kindheit*] für Klavier (2024)

Grottes [*Zauberspruch*] für Klavier (2024)

Goldberg's Nightmare

The musical score for "Goldberg's Nightmare" is presented in three systems, each with staves for Flute (Fl.), Vibraphone (Vibr.), and Piano (Pno.).

System 1 (Measures 12-13): The Flute part begins with a melodic line marked *mf* and *f*. The Vibraphone provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Piano part features a steady eighth-note bass line. Pedal points are indicated for measures 12 and 13.

System 2 (Measures 14-15): The tempo changes to *poco rit.* and then *Andante moderato*. The Flute part has a melodic line with a triplet in measure 14. The Vibraphone continues with a triplet. The Piano part has a melodic line in the right hand and a steady eighth-note bass line. Pedal points are indicated for measures 14 and 15.

System 3 (Measures 16-17): The Flute part has a melodic line marked *mf* and *f*. The Vibraphone part has a melodic line marked *mf* and *f*. The Piano part has a melodic line in the right hand and a steady eighth-note bass line. Pedal points are indicated for measures 16 and 17.

Irina Odăgescu-Țuțuianu



Über die Quelle der Wiederfindung

Momente und Horizonte aus der frühesten Kindheit! Ich war dreieinhalb Jahre alt. Meine Eltern hatten die Gewohnheit, im Restaurant des Hotels „Continental“ zu frühstücken, wohin sie mich ab und zu mitnahmen. Den musikalischen Hintergrund gestaltete Victor Predescu, ein erfolgreicher Pianist, der für mich „verführerisch“ spielte und von dem ich fasziniert war – von seiner Musik, seiner Interpretation und von ihm als Person. Er versetzte mich in einen Zustand neuartigen Entzückens, und trotzdem war es eine Welt, die nur mir gehörte. Ich erhob mich vom Stuhl, verweilte einige Augenblicke und näherte mich unbemerkt dem Klavier. Victor Predescu beobachtete mich, brachte einen kleinen Stuhl und hob mich hoch. Ich war begeistert, ein nicht enden wollender Traum, ein wahrer Traum, den zu erleben mir Gott schenkte. Ein Schneeflockchen, verzaubert vom geheimnisvollen Hauch der Seele, der sich in der Musik und in der ewigen Liebe offenbart.

1937 geboren am 23. Mai in Bukarest

1957–1963 Studium am Conservatorium Ciprian Porumbescu in Bukarest (heute: Nationale Musikuniversität Bukarest), Komposition bei Alfred Alexandrescu und Tiberiu Olah, Harmonielehre bei Paul Constantinescu, Kontrapunkt bei Zeno Vancea und Myriam Marbe, Formanalyse bei Tudor Ciorțea, Partiturlesen bei Vinicius Grefiș, Instrumentation bei Alexandru Pașcanu, Orchestration bei Anatol Vieru

1963 Diplom für Komposition

1964–1965 Redakteurin Editura Muzicală, Bukarest

Seit 1963 Mitglied des UCMR (Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler Rumäniens)

1967 Dozentin an dem Conservatorium Ciprian Porumbescu (heute: Nationale Musikuniversität Bukarest)

Seit 1967 Teilnahme an internationalen Festivals, Kongressen und Symposien u. a.: in Ungarn, Polen, Georgien, Bulgarien, Dänemark, Griechenland, Österreich

1969, 1970, 1971, 1972 – Internationale Workshops an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar

1972, 1976 Teilnahme an den Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt

Studium bei Xenakis, Ligeti, Stockhausen

1990–1994 Dozentin an dem Conservatorium Ciprian Porumbescu (Harmonielehre, Partiturlesen und Formanalyse)

Seit 1990 Mitglied der Vorstand des UCMR (Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler Rumäniens)

1990–2004 Mitglied der Societatea Internațională de Muzică Contemporană, Secția românească (SIMC) (International Society of Contemporary Music ISCM, rumänische Sektion)

1990–2010 Leitung der Abteilung Chor des UCMR (Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler Rumäniens)

1990–2010 Vizepräsidentin der Asociației Naționale Corale din România (Nationale Chorverband Rumäniens)

1994–2019 Professorin an der Nationalen Musikuniversität Bukarest

2003 Promotion an der Nationale Musikuniversität Bukarest

2009 Doctor Honoris Causa (Universität Pitești Rumänien)

Zahlreiche Preise und Anerkennungen. Ihre Werke werden in der ganzen Welt im Radio und in Fernsehsendungen aufgeführt und sind auf LPs und CDs erschienen.

Mișcare simfonică [Sinfonischer Satz] für Orchester (1964)

Passacaglia für Orchester (1966)

Sonate für Violine und Klavier (1967)

Piscuri [Gipfel] für Orchester (1970)

Oglindire [Spiegelung]. Poem für gemischten Chor a cappella, Text: Mariana Dumitrescu (1970)

Improvizații dramatice [Dramatische Improvisationen] für Orchester (1972)

Momente. Concertino für Streichorchester (1974)

De doi [Zu zweit]. Poem für gemischten Chor (12 Stimmen) auf Volksgedichte (1976)

Rugul pâinii. Poem für gemischten Chor und Schlagzeug, Text: Ion Crânguleanu (1977)

Bătălia cu facle [Gefecht mit Fackeln]. Choreographisches Poem für Orchester (1977)

Melos für Viola solo (1982)

Cântec înalt [Hohes Lied], Choreographisches Poem für Orchester (1983)

Musik für zwei Klaviere und Schlagzeug (1983)

Tatăl Nostru [Vater unser] für gemischten Chor (1996)

Incantații [Beschwörungen] für gemischten Chor (2001)

Timpul pământului [Die Erdenzeit]. Choral-Sinfonie für gemischten Chor, Rezitator und Schlagzeug (2003)

Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte [Jugend ohne Alter und Leben ohne Tod]. Poem für Orchester und Rezitator, inspiriert vom gleichnamigen Märchen des Schriftstellers Petre Ispirescu (2005)

Echilibrul suprem [Maximales Gleichgewicht] für gemischten Chor zu einem Text aus dem Neuen Testament, der zweite Brief des Paulus an die Korinther und zu Originalversen von Irina Odăgescu (2011)

Continuum Y für Stimme, Klavier/Orgel und Streichquartett (2011)

Lamento für Flöte solo (2017)

Tatăl nostru

Irina Odăgescu

Pauză psihologică
G. P. Grave *mp espressivo*

Sopran
Ta - tăl nos - tru

Alto
Ta - tăl nos - tru

Tenor
M Ta - tăl nos -

Bas
M

6

S. ca - re - le ești în ce - ruri Sfin - teas - că - se nu - me - le

A. ca - re - le ești în ce - ruri Sfin - teas - că - se nu - me - le

T. - tru Ta - tăl nos - tru

B. Ta - - -

10

S. Tău Sfin - teas - că - se nu - me - le Tău Fa - că - se vo - ia

A. Tău Sfin - teas - că - se nu - me - le Tău Fa - că - se vo - ia

T. Sfin - teas - că - se nu - me - le Tău Vi - e - n - pă - ră - ți - a Ta

B. - tăl nos - - - tru

Carmen Petra-Basacopol



Immer schon habe ich Musik komponiert, die unmittelbar meinem Ich entsprungen ist. Mein Musikstudium half mir, das Klangmaterial so zu organisieren, dass es mir gelang, Werke in verschiedenen Formen und Kombinationen zu schaffen.

Ich habe niemals ein bestimmtes Kompositionssystem geschaffen, stets bin ich der Musik meiner Seele treu geblieben.

1926 am 5. September geboren in Sibiu

1948 Absolventin der Philosophischen Fakultät Bukarest

1951 Preisträgerin bei internationalen Jugendwettbewerben (auch 1955 und 1961)

1956 Absolventin der Nationalen Musikakademie Bukarest, Diplom für außergewöhnliche Verdienste; (Lehrer u. a. Ioan Chirescu, Mihail Jora, Paul Constantinescu, Theodor Rogalsky, Nicolae Buicliu)

1962–1972 Lehrauftrag für Komposition und Musikanalyse an der Nationalen Musikuniversität Bukarest. Vortragsreihen im In- und Ausland (Frankreich, Angola, San Tomé und Príncipe-Inseln). Sie veröffentlichte Artikel, Studien, Kritiken in den Zeitschriften *Muzica*, *Contemporanul*, *Informația Bucureștilui*, *Revista de Etnografie și Folclor*

1968 Teilnahme an den Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik

1972–1976 Professur für Komposition am Königlichen Konservatorium Rabat, Marokko

1976 Promotion in Musikwissenschaften bei Jacques Chailley an der Université Sorbonne, Paris.; Thema: *L'originalité de la musique roumaine à travers les oeuvres d'Enesco, Jora et Constantinesco*.

1977–2003 Professur an der Universität Spiru Haret, Bukarest

1979 Jurymitglied beim internationalen Wettbewerb für Harfe, Jerusalem

1980 George Enescu-Preis der Rumänischen Akademie für das Ballett *Miorița*

2018 Großer Preis des UCMR (Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler Rumäniens, Bukarest) für ihr Lebenswerk

2023 am 15. Oktober in Bukarest verstorben

Sonata für Violine und Klavier, op. 5 (1954)

Trio für Violine, Cello und Klavier, op. 11 (1959)

Sonata pastorală für Harfe, op. 14,1 (1960)

Impresii din Muzeul Satului [*Impressionen aus dem Dorfmuseum*], Suite für Klavier, op. 16 (1960)

Sonata für Flöte und Harfe, op. 17 (1961)

Konzert für Klavier und Orchester, op. 19 (1961)

Concertino für Violine und Orchester, op. 21 (1963)

Moartea căprioarei [*Der Tod des Rehs*], Ballade für Bariton, Klarinette, Schlagzeug, Klavier und Streichorchester, Text: Nicolae Labiş, op. 27 (1966)

Concertino für Harfe, Streichorchester und Pauke, op. 40 (1975)

Miorița, Ballett, op. 47, nach einem Libretto von Oleg Danovsky (1980)

Konzert für Streichorchester, op. 49 (1981)

Konzert für Cello und Orchester op. 51 (1982)

Ciuleandra, Ballett in zwei Akten, op. 54, nach dem Roman von Liviu Rebreanu, (1982)

Inimă de copil [*Kinderherz*], Kinderoper in zwei Akten op. 52, nach dem Roman für Kinder *Cuore* von Edmondo de Amicis (1983)

Apostol Bologa, Oper in zwei Akten, Prolog und Epilog, op. 58, Libretto: A. I. Arbore nach dem Roman *Pădurea Spânzuraților* [*Der Wald der Gehängten*] von Liviu Rebreanu (1988–1990)

Konzert für Flöte und Orchester, op. 71 (1994)

Rugăciunile Regelui David [*Die Gebete des Königs David*] für Bass, Harfe und Schlagzeug, op. 77 (1998)

Șapte Viziuni ale Profetului Ezechiel [*Sieben Visionen des Propheten Ezechiel*], für Orgel, op. 78 (2000)

Măiastra für Oboe, Klarinette, Fagott, Violine, Cello, Schlagzeug und Klavier, op. 95 (2002)

Doppelkonzert für Flöte, Harfe und Orchester, op. 130 (2010)

"Impresii din Muzeul Satului"
"Impressions from the Village Museum"

Masca din Nereju
"The Mask from Nereju"

Carmen Petra - Basacopol

Allegro grottesco ♩ = 120 *il canto ben marcato*

risoluto

poco a poco cresc. ed animando

8va

4

8

12

16

Mariana Popescu



Ich glaube, dass die Musik weitestgehend als ein Geschenk Gottes erachtet werden kann. Dieses Geschenk muss jedoch gepflegt werden. Wird nicht daran gefeilt, bleibt es irgendwo unbemerkt in einer Schublade. Meine Familie verstand es, meine Neigung zur Musik zu fördern, indem sie mir die besten Bedingungen schuf, mich zu entwickeln und eine musikalische Karriere einzuschlagen. Nachdem ich mein ganzes Leben in Gesellschaft der Töne und der künstlerischen Emotionen als Professorin, Pianistin, Dirigentin, Komponistin, Musikologin verbracht habe, kann ich behaupten, dass Musik für mich alles bedeutet, sie ist mein Leben.

1949 geboren am 19. Juli in Botoșani

1956 Studium an der Musik-Grundschule in Botoșani

1963–1967 Studium an den Musikgymnasien Octav Băncilă (Iași), George Enescu (Bukarest), August Treboniu Laurian (Botoșani)

1967–1972 Studium am Konservatorium Ciprian Porumbescu, Bukarest

1972–1984 Lehrerin an den Grundschulen Nr. 18 und 70 in Constanța

1972–2000 Dirigentin, Pianistin, Korrepetitorin des Chors Vox Maris Constanța, mehrfacher Preisträger internationaler Chor-Wettbewerbe (u. a. in Italien, Deutschland, Spanien, Ungarn)

1984–1989 Lehrerin an der Musik-Grundschule in Constanța

1984–1999 Gründerin und Leiterin des Chors Campanella der Musikschule Constanța, mehrfache Preisträgerin internationaler Chor-Wettbewerbe (u. a. in Frankreich, Rumänien)

Seit 1989 Gründerin und Leiterin des Chors Cantilena am Musikgymnasium Constanța

1989–1999 Lehrerin am Musikgymnasium Constanța

Seit 1998 mehrfache Preisträgerin des internationalen Wettbewerbs für Geistliche Musik, APAR, Bukarest

1999 Mitglied des UCMR (Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler Rumäniens, Bukarest)

1999 Hochschulprofessorin an der Kunstfakultät in Constanța

1999–2008 Gründerin und Leiterin des Chors Villanella an der Kunstuniversität Ovidius in Constanța (Interbalkanisches Festival Gemeinsam in Europa, Constanța, 2007)

2000–2019 Veröffentlichungen von 139 Artikeln und Aufsätzen in den Zeitschriften Muzica, Actualitatea Muzicală, Tomis, Datina, Ex Ponto, Die Tomiser Orthodoxie

2001 Promotion an der Musikwissenschaft der Universität George Enescu in Iași

2001–2015 Veröffentlichung von 13 Musikbänden

2003 Veröffentlichung des Bandes Chöre im Musikverlag

2006 Mitglied im Leitungsrat des UCMR (Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler Rumäniens, Bukarest), Vorsitzende der Abteilung Constanța

2012 von Radiosendungen, z. B. die Reihe Komponisten aus der Dobrogea: Ioan D. Chirescu, Dragoș Alexandrescu, Boris Cobaslian, Aurel Manolache

2018 Preisträgerin des Nationalen Wettbewerbs für Musik, „Ein Jahrhundert der Großen Vereinigung gewidmet“, organisiert vom UCMR: *Florilegiu pentru Marea Unire* [*Anthologie für die Große Union*], ein Zyklus von 7 Choral-Stücken für gleiche Stimmen

Marină I für gemischten Chor (2000)

Die Sänger für gemischten Chor (2001)

Nă feată di Ianina für einen Solisten und gemischten Chor, auf makedo-rumänische Texte (2002)

Steaua de vineri [Freitagsstern] für gemischten Chor (2002)

Colindă für gemischten Chor (2002)

Frunză verde de albastru [Blaugrünesblatt] für gemischten Chor (2003)

Rugăciune [Gebet] für gemischten Chor (2003)

Întru numele Domnului [Im Namen des Vaters] für gemischten Chor (2004)

Ave Maria, Chor für gleiche Stimmen (2005)

Caloianul [Regenzauber], Chor für gleiche Stimmen (2005)

Urare de anul Nou [Neujahrswunsch] für gemischten Chor (2005)

Sfinte Dumnezeule [Heiliger Gott] für gemischten Chor (2006)

Harfa [Die Harfe] für gemischten Chor (2007)

Marină II für gemischten Chor (2008)

La apa Vavilonului (Psalm 136) [An den Wassern zu Babel (Psalm 136)] für gemischten Chor (2009)

Metamorfoze – Stelelor, eu vreau să vă cânt [Metamorphosen – Ihr Sterne, ich möchte euch besingen] für gemischten Chor, Texte: Ovidius Publius Naso (2010)

Tatăl nostru [Vaterunser] für gleiche Stimmen (2011)

Portret cu cireși [Porträt mit Kirschen] für gemischten Chor, Texte: Lucian Blaga (2011)

Glas de bucurie [Stimme der Freude] für gleiche Stimmen (2013)

A iubi e primăvară [Lieben bedeutet Frühling] für gleiche Stimmen, Texte: Lucian Blaga (2014)

In somn [Im Traum] für gleiche Stimmen, Texte: Ana Blandiana (2016)

Crezul für gemischten Chor (2018)

Florilegiu pentru Marea Unire [Anthologie für die Große Union]. Zyklus von sieben Werke für gleiche Stimmen (2018)

ÎNTRU NUMELE DOMNULUI

Mariana Popescu

Moderato (♩=50)

În - tru nu - me - le Dom - nu - lui Fi - e nu - me - le Dom - nu - lui

În - tru nu - me - le Dom - nu - lui Fi - e nu - me - le Dom - nu - lui

În - tru nu - me - le Dom - nu - lui Fi - e nu - me - le Dom - nu - lui

În - tru nu - me - le Dom - nu - lui Fi - e nu - me - le Dom - nu - lui

Bi - ne cu - vân - tat de'a - cum si pâ - nă'n veac

Bi - ne cu - vân - tat de'a - cum si pâ - nă'n veac

Bi - ne cu - vân - tat de'a - cum si pâ - nă'n veac

Bi - ne cu - vân - tat de'a - cum si pâ - nă'n veac

Fi - e nu - me - le

Rucsandra Popescu



Seitdem ersten Kontakt mit der Musik in einem sehr frühen Alter bin ich dankbar für diese Gabe, Musik in meinem Leben zu haben. Von der Kraft der Musik in allen ihren schönen Facetten im Leben begleitet zu werden. Diese Freude probiere ich durch meine Tätigkeit als Interpretin, Komponistin und Dirigentin weiterzugeben. Mir wurde die schönste Profession erlaubt – Musikerin zu sein.

1980 am 26. November geboren in einer Musikerfamilie in Bukarest

1986–1991 Klavierstudium an der Staatlichen Musikschule Nr. 5, Bukarest

1991–1999 Klavierstudium am Musikgymnasium Dinu Lipatti, Bukarest

1999–2004 studierte Komposition (bei O. Nemescu/D. Dediu), Chorleitung (V. Gruescu) und Pädagogie (Schwerpunkt; Klavier bei O. Velcovici) an der Hochschule für Musik, Bukarest

2002–2004 Klavierlehrerin an der Staatlichen Musikschulen No. 2 und 4, Bukarest

2002–2003 Erasmus Socrates Studentin bei der Kompositionsklasse Prof. Violeta Dinescu, Oldenburg

2005–2009 Zusatzstudium in Komposition bei Prof. Younghi Pagh-Paan, Hochschule für Künste Bremen

2009–2012 Konzertexamen in Komposition, als letzte Studentin von Prof. Pagh Paan an der Hochschule für Künste Bremen

2005–2009 Mitglied im KünstlerInnen-Verband – GEDOK, Bremen

Seit 2006 Mitglied des Musikwissenschaftler- und Komponistenverbandes, Bukarest

Seit 2009 Mitglied des Verbands Romanian Association of Women in Art – ARFA

2008–2023 Pädagogische Leiterin, Gründerin und Dirigentin des Chores J-Cappella, der Jacobs University, Bremen

2008–2012 Dirigentin verschiedenen Chören in Oldenburg und Bremen (Deutsch-Französischer Chor Bremen,

Achimer Jazzkollektives, Buchtstraßenchor)

2011 Preisträgerin des Kompositionswettbewerbs für Kammermusik TACTUS Music Forum, Belgien

2012 Silbermedaille für den Kammerchor und großen Chor J-Cappella, bei dem „International Choir Competition in Prague – Petr Eben“

2013 Bremer Komponistenpreis des Landesmusikrates

2013–2014 Dirigentin und Dozentin der Giuseppe-Sinopoli-Hochschule, Martellago, Venedig

2015–2018 Dozentin und Dirigentin des Jazzchores an der Hochschule für Musik und Theater, Leipzig

Seit 2016 Dirigentin des Chores ensemble d'accord, Bremen

2017 Preisträgerin des Kompositionswettbewerbs zum Reformationsjubiläums des Deutschen Chorverbandes / Bundesregierung für Kultur und Medien

Seit 2017 Dozentin und Dirigentin des Popchores an der Hochschule für Künste, Bremen

2018–2020 Musiklehrerin und Chorleiterin des Schulchores der St. Johannis Schule, Bremen

Seit 2020 Dozentin für Chorleitung und Dirigentin des Hochschulchores an der Hochschule für Künste, Bremen

2023 Aufführung innerhalb des World New Music Days – ISCM in Cape Town, Südafrika

Sonate für Violine und Klavier (2001)

Unsicher – Unterwegs 1. Akt, 3. Szene der Oper *Unterwegs* (2005/2006)

Blei-Wund für Klarinette solo (2006)

Contraverse für Flöte, Schlagzeug, Violine, Viola und Cello (2007)

Beethoveniada für Orchester (2008)

III Momente Recurente für Oboe und Elektronik (2009)

Pinocchio's World. Kinderoper (2009)

Moldavieren für Orchester (2010)

Iridescento für Oboe und Tonband (2011)

in nomine für Mezzo, 3 Kinderchöre, Schlagwerk und zwei Orgeln (2011)

far ... fälle für Blockflöte und Flöte (2011)

Iriscendo für Oboe und Tonband (2011)

Stabat Mater für Sopran, Chor und Orchester (2011)

au contraire für vier Blockflöten (2012)

Magnificat für Kinderchor, Harfe und Schlagzeug (2012)

wissen, sagen für gemischten Chor und Klarinette (2013)

In omnes gentes für Kinderchor (2015)

Konstellatation für Horn und Harfe (2018)

04.02.1919 für gemischten Chor (100 Jahre Räterepublik) (2019)

Konstellatation II für Akkordeon und Klavier (2020/2021)

... temporal distorsion ... für 12 Schlagzeuger (2022)

ad contra-tempus für sechs Instrumente (2023)

Konstellatation: Pluto für Klarinette, Marimba, Vibraphon und Akkordeon (2023)

ad contra-tempus
für sechs Instrumenten
(2023)

Agitato MM = ca. 110

Rucsandra Popescu (*1980)

The musical score is for the piece "ad contra-tempus" by Rucsandra Popescu, composed in 2023 for six instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Trombone (Tbn.), Piccolo (Piatto Sos.), Piano (Pno.), and Viola (Vla.). The tempo is marked "Agitato MM = ca. 110".

The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute, Oboe, Trombone, and Piccolo. The second system includes parts for Piano and Viola. The Flute and Oboe parts are marked with a forte dynamic (*ff*) and feature complex rhythmic patterns with accents and slurs. The Trombone part is marked with a forte dynamic (*f*) and includes a "schmeier" marking. The Piccolo part is marked with a forte dynamic (*ff*) and features a "schmeier" marking. The Piano part is marked with a forte dynamic (*ff*) and includes a "Cluster mit der Handfläche" marking. The Viola part is marked with a forte dynamic (*ff*) and includes a "gliss." marking.

The score is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The dynamics range from *f* to *ff*. The piece is marked "Agitato MM = ca. 110".

Dana Cristina Probst



Da Komponieren Leben ist, verstehe ich es als einen dynamischen Prozess: das, was Komponieren für mich vor mehr als dreißig Jahren, als ich meine ersten Stücke schrieb, bedeutete, schaut heute für mich etwas anders aus. Komponieren heißt, sich einem geheimen kontinuierlichen Fluss zur Verfügung zu stellen; konkret für mich, den Mut zu haben, mir selbst näher und näher zu kommen, ohne einem Ausdruck meines emotionalen und spirituellen Potenzials und der Sehnsucht nach einem, harmonisch und in den Farben möglichst ausgeglichenen, wohltuenden Klang, auszuweichen. Komponieren heißt offen sein, aber auch selektiv in Bezug auf die sonst marktgängigen Experimente, heißt Ordnung und heißt Treue zu den traditionellen Konzepten des handwerklichen Könnens.

Vom Neo-Modalismus ausgehend, wird meine Musik durch Linearität – der melodische Aspekt wird immer berücksichtigt – und durch eine eigene harmonische Sprache charakterisiert. Impulse aus der Spektralmusik, Heterophonie, Mikrotonalität sind in meinem Schaffen zuhause.

1961 geboren am 14. September in Bukarest

1980–1984 Studium am Konservatorium „Ciprian Porumbescu“ (Nationale Universität für Musik Bukarest); (Komposition bei Anatol Vieru, Orchestration bei Aurel Stroe, Musikanalyse bei Ștefan Niculescu)

1984 1. Preis bei dem nationalen Kompositionswettbewerb „Gheorghe Dima“, Cluj-Napoca mit dem 1. Streichquartett

1984–1990 Klavier- u. Musiklehrerin an der Musikschule Ploiești

1990–1993 Universitätsassistentin an der Nationalen Universität für Musik Bukarest, Fakultät für Komposition und Musiktheorie, Ethnomusikologie

1993–1994 ÖAD – Stipendiatin an der Musikuniversität Wien (Komposition bei Michael Jarrell) und an der Universität Wien

1994 Übersiedlung nach Wien

Seit 1997 Komposition-, Musiktheorie – u. Klavierlehrerin in Wien

1999 2. Preis bei der Internationalen Kompositionswettbewerb *Aperto* – Bukarest

Seit 1990 Teilnahme an der *Woche der neuen Musik* – Bukarest (1990, 1997, 1999, 2000, 2008, 2011, 2012, 2019), an den Konzerten der *Darmstädter Ferienkurse* (1990), am Festival *Zeit für neue Musik* – Bayreuth (2000), an dem *Pazailis Festival* – Kaunas (2006), an dem *George Enescu Festival* – Bukarest (2009), am

Festival de Création Musique Cluny (2014), am Projekt *Exploring the World*, Ensemble Reconsil – Wien (2014), an der Konzertreihe *Zeitklang im Museum* – Bregenz (2019, 2021)

2006, 2007, 2012 Komponistenporträts – Wien

2007 das multimediale Projekt *Der Klang Brâncuși* – Wien; Konzept, Leitung

2008–2016 Mitglied des E-Musik Arbeitskreises des Österreichischen Komponistenbundes (ÖKB)

seit 2009 das Festival *Țîntea Muzicală*, Rumänien; Konzept, Leitung – zusammen mit ihrer Schwester, der Komponistin Adina Dumitrescu

2010–2011 das Austauschprojekt *HEL-VIE* meno paluu – Österreich, Finnland; Konzept, Leitung

2016 das Projekt *Landscapes in Green and White* – Zeitgenössische Musik für traditionelle Instrumente – Österreich, Finnland; Konzept, Leitung

2012, 2013, 2015, 2016, 2019, 2021, 2023 Arbeitsstipendien für Komposition des BMKÖES

2017 Staatsstipendium für Komposition des Bundeskanzleramtes Kunst und Kultur Österreich

2019 1. Preis beim Komponistinnen Wettbewerb, Wien

1989 *Lumină lină* für Flöte, Klarinette und Violoncello

1993 *Kadenzen* für Klavier solo

1999 *Contraste Concerto* für Saxophon, Klavier, Schlagwerk und Kammerorchester

2001 *Hommage à Messiaen* für Violoncello und Klavier

2007 „... *et une flûte*“ für Flöte solo

2009 *Ruff* für Klavier und Ensemble

2010 „... *am Orte des Lichtes*“ – *im Andenken an meinen Vater* nach einem Gebet aus der Parastasis (das Totengedenken der orthodoxen Kirche) für Bassbariton und Klavier

2011 „*Timp de lună, timp de soare*“ für Sopran, Mezzosopran, Bariton, Kammechor und Kammerorchester nach rumänischen volkstümlichen Texten und Gedichten von Ion Stratan

2011 *Vers les quatre points* für Bassklarinette/Klarinette

2012 *Hängende Gewölbe* für Violine, Klarinette und Akkordeon

2012 „*Maître du marteau*“ für Flöte/ Sprechstimme, Klarinette, Klavier/ Sprechstimme, zwei Sprechstimmen und Video

2013 *9pm Oxford Time* für Ensemble

2014 *Les voix cachées* für Violine und Violoncello

2014 *La colindat* für Flöte/ Singstimme, Klarinette/ Singstimme, Akkordeon/ Singstimme und Rezitator/ Singstimme/ Rahmentrommel nach einem rumänischen Colind

2015 *Harmonies, again* für vier Akkordeons

2015 *Let Your Ears Be Attentive to My Voice* ... nach Rainer Maria Rilke und nach dem Psalm 130 für Vokalensemble

2016 *MayBells* für Liru, Zither, Kantele und Guzheng

2017 *Slow-moving* für Akkordeon, Cembalo, Pipa und Dizi

2017 *Voice of Joy* für Mezzosopran und Ensemble

2017–2018 *Alba Carolina* für Ensemble

9pm Oxford Time

Energisch, sehr rhythmisch ♩ ~ 80

Dana Cristina Probst
2013

Flöte

Oboe

Clarinette

Horn

Klavier

Violine

Viola

Cello

© Copyright by Dana Cristina Probst

Diana Rotaru



Durch meine Musik zieht sich immer wieder die Hypnagogie (der Wachtraum) oder der Zustand davor. Ich versuche strenge Strukturen zu schaffen, die ich danach mit Klangmechanismen in der Art eines „automatischen Phonographen“ auf der Ebene verschiedenster Parameter wie Klangfarbe oder Rhythmus oder mit Motiven einer imaginären Folklore verfremde. Ich bin fest überzeugt, dass die geografische Herkunft eines Komponisten in seiner Musik wahrgenommen werden sollte, auch wenn dies auf sehr subtile Weise geschieht. Gleichzeitig soll der Komponist nicht nur ein Reisender durch die Welt der Klänge sein, nicht nur ein Architekt, der mit unsichtbaren Bausteinen und Klangmetaphern hantiert, nein, er soll auch ein Schwamm sein, der alles aufsaugt, was ihn berührt und seine Seele beeindruckt. Die Art, in der er all dies „kombiniert“ ist der Weg zur Originalität, zur eigenen Klangwelt.

1981 geboren am 24. September in Bukarest

2000–2005 Studium an der Nationalen Musikuniversität Bukarest. Komposition bei Ștefan Niculescu und Dan Dediu

2002–2017 Teilnahme an verschiedenen internationalen Workshops u. a.: Acanthes (Metz, 2008), Voix Nouvelles (Royaumont 2002 und 2006), International Bartók Seminary (Szombathely, 2003)

2004 Irino Kompositionspreis (Japan) für *Shakti*

2005–2006 Kompositionsstudium bei Frédéric Durieux im Rahmen des Erasmus-Programms (Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris)

2005 Kompositionspreis für das Orchesterwerk *Chorals and Music-Boxes* beim Internationalen George Enescu Festival

2007 Aufenthalt in Paris (*Cité de la Musique*) als George-Enescu-Stipendiatin des Rumänischen Kulturinstituts

2008 ISCM-IAMIC Young Composer Award (World Music Days, Vilnius) für das Werk *Shakti* für Saxophon und kleines Orchester

Seit 2017 Dozentin an der Nationalen Musikuniversität Bukarest

2011 Artist-in-Residence in der Villa Sträuli, Winterthur (Schweiz), als Gast des Ensembles TaG mit zwei Porträt-Konzerten

2012 Promotion an der Nationalen Musikuniversität Bukarest bei Prof. Dan Dediu, mit dem Thema *Transa recentă și principiul repetiției în muzica nouă* [*Die gegenwärtige Trance und das Prinzip der Wiederholung in der neuen Musik*]

Seit 2013 Koordinatorin des Rumänischen Musikinformationszentrum (cimro.ro)

2015 Artist in Residence in Wien mit einem Stipendium des Austrian Federal Chancellery & KulturKontakt Österreich

Seit 2019 Präsidentin von ISCM Rumänien und künstlerische Leiterin des MERIDIAN Festivals Bukarest

Shakti für Saxophon und kleines Orchester (2004)

Corale și Cutii Muzicale [Choräle und Musik-Boxen] für Orchester (2005)

Last Cry of the Unicorn I für Altsaxophon und Posaune (2006)

The Rite of Seduction für Flöte und Zupspiel (2006)

Debumessquise für Klavier (2007)

Play! für Flöte und Cembalo/Klavier (2007)

Chant du sommeil für Violine, Kontrabass, Schlagzeug und Klavier (2007)

tremurcutremur für Flöte, Violine, Cello und Klavier (2008)

Meander für Altsaxophon/Klarinette (2008)

Glossolalia für Violine und Zupspiel (2010)

Hypnagogia für Solisten, Ensemble und Zupspiel (2011)

enter no silence für Sopran, Flöte, Klarinette, Metall-Schlagzeug und Klavier (2011)

Red Hot für Violine, Klarinette, Cello und Klavier (2015/2017)

Verde für Konzertflöte, Violine, Cello und Klavier (2015/2017)

În Trup [Im Körper]. Kammeroper, Libretto von Ciprian Măceșaru (2016)

Lut für zwei Celli (2017)

Solomonarul für Altflöte (2018)

Three Lears, Mini-Opera Buffa für drei Musiker-Akteure, Viola, Horn und Posaune (2018)

Wonderland (1. *White Rabbit*; 2. *Cheshire Cat*; 3. *Mock Turtle Blues*) für Klarinette und Klarinettenquintett (2019)

Some reeds and the air moving them für Akkordeon (2019)

Hannya (2020) für Nō-Gesang und Streichquartett (Neufassung mit Kammerorchester 2022)

I LIKE (2022) für Vokalsextett (nach einem Gedicht von E. E. Cummings)

Hypnagogia II (2023) für Ensemble

Enter No Silence

for TaG Ensemble and Irina Ungureanu

Diana Rotaru

A Frozen, dreamy ~60

Flute: whistle tone, *mp*, *pp*

Clarinet in B $\flat$: *p*, *mp*, *pp*, *mp*, *p*

Soprano: inside the piano whistle, *mp*, *pp*, *mp*

Percussion: Bell, *mp*, *mf*, Jap. bowl, *mp*, Bell, *mp*

Piano: *sol. cont.*, *mp pp*, *mp pp (compre)*

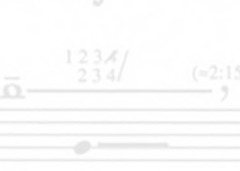
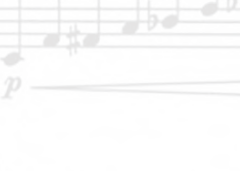
Fl. 7: *ppp*, *p*

B $\flat$ Cl.: *p*, *pp*, *mp*, *p*, *ppp*

Sopr.: *p*, *mp*

Perc.: (Bell), Jap. bowl, *mp*, *mf*, Vibraphone with bow, *p*, l.v.

Pno.: *(sol.)*, *mp pp*



Doina Rotaru



Ich glaube, dass jeder Komponist solche Musik schreibt, die er selbst gerne hören möchte, dass jeder Komponist einen eigenen Stil entwickelt, der abhängig ist von seiner Kultur, seinen Wurzeln, seiner Sensibilität, seinen Vorlieben und Obsessionen. Mein Stil ist geprägt von der Synthese zwischen universellen archetypischen Elementen und zeitgenössischer Kompositionssprache und -technik. Meine Musik übernimmt Elemente der traditionellen rumänischen Musik in stilisierter Form, die zwei Aspekte aufweist: die Musik der Bauern und die byzantinische Musik. Mich beschäftigt besonders, neue Klangfarben zu erzeugen durch originelle Instrumenten-Kombinationen, die Verwirklichung eines rumänischen Ethos, in dem die Doina, die Klage oder „Colinde“ widerhallen, aber auch der Versuch, eine „zauberhafte“, eine „magische“ Atmosphäre zu schaffen. Ich mag Musik, die „tröstet“ und die „Wehmut“ hervorruft, wie sie das rumänische Wort „dor“ bezeichnet. Ich mag Musik mit starken Ideen, die sich wie ein roter Faden durch das Werk ziehen, ich mag die endlose, spiralförmige Entwicklung, wo sich sowohl das Material als auch die Emotionalität in steter Veränderung befinden. Ich versuche, eine organische Einheit in jedem meiner Werke herzustellen wie die eines Baumes oder die des Lebens, indem ich von einem impulsgebenden Kern ausgehe, der sich allmählich entfaltet.



1951 geboren am 14. September in Bukarest

1970–1975 Studentin am Konservatorium Ciprian Porumbescu Bukarest (Komposition bei Ștefan Niculescu und Tiberiu Olah, Harmonielehre bei Alexandru Pașcanu, Kontrapunkt bei Liviu Comes)

1974–1990 Lehrerin am Musikgymnasium Nr.1 Bukarest (Harmonielehre, Kontrapunkt, Musiktheorie und Gehörbildung, Klavier)

Ab 1977 Mitglied des UCMR (Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler Rumäniens, Bukarest)

Seit 1981 mehrfache Preisträgerin des Komponistenverbandes (UCMR) für Solo-, Kammermusik- und Orchesterwerke

1986 Preis George Enescu der Rumänischen Akademie für den *Traktat des vokalen und instrumentalen Kontrapunkts* in Zusammenarbeit mit Liviu Comes

1994 Erster Preis beim Internationalen Komponistinnen-Wettbewerb GEDOK-Mannheim für die 2. Sinfonie

1990 Dozentin für Komposition an der Musikakademie Bukarest

1992–1994 Einladung zur Konferenz beim Kompositionsforum im Rahmen der Internationalen Darmstädter Ferienkurse für neue Musik mit Vorträgen über eigene Werke

1998 Promotion an der Nationalen Musikuniversität Bukarest

2000 Auftragsarbeit des Französischen Kulturministeriums *Wings of Light* für 24 Flöten und Schlagzeug

2001 Porträt-Konzert in Suntory Hall (Tokio) mit dem Philharmonischen Orchester Tokio unter der Leitung von Norichika Iimori und Vortrag über eigene Kompositionen

2006 Residenzkünstlerin beim Internationalen Festival in Skálholt (Island) mit zwei Porträt-Konzerten

2010 Auftrag des Internationalen Festivals Warschauer Herbst (Polen) und Vorträge über eigene Werke

2010 Porträt-Konzerte in Stockholm im Rahmen des Festivals Double-Double face of music.

2010 Porträt-Konzerte und Vorträge über eigene Werke beim Festival für zeitgenössische Musik URTicanti in Bari (Italien)

2011 Kompositions-Meisterklasse und Vorträge über eigene Musik bei den Kursen im Akiyoshidai International Art Village

2017 Auftrag vom Radio France für das Werk *Jyotis*, aufgeführt in der Sendung AllaBreve

2018 Kompositions-Meisterklasse und Vorträge über eigene Musik an der Musikakademie Bydgoszcz, Polen

2019 Porträt-Konzerte in Madrid, Bilbao und Universität Oldenburg, Meisterklasse und Vorträge über eigene Musik in Donostia-San Sebastián

2022 Doktor Honoris Causa der Universität der Künste von Iași, Rumänien

Sinfonie Nr. II für großes Orchester (1988)

Troițe. Trio für Klarinette, Saxophon, Schlagzeug, Klavier/Synthesizer und Schlagzeug (1990)

Lumini dintr-un curcubeu [*Lichter eines Regenbogens*] für Kammerorchester (1993)

Noesis für vier Schlagzeuger (1995)

Fum [*Rauch*] für Klarinette und Resonator (1996)

L'Eternel Retour [*Die ewige Wiederkehr*] für acht Violoncelli (2000)

Sinfonie Nr. III, Spiritul Elementelor (Apa, Pamant, Foc, Aer) [*Der Geist der Elemente (Wasser, Erde, Feuer, Luft)*] (2001)

Umbre III [*Schatten III*] für Violoncello mit Zuspieldband (2003)

Umbre IV [*Schatten IV*]. Konzert für Violoncello und Orchester (2004)

Masks and Mirrors. Konzert Nr. 2 für Saxophon(e) und Orchester (2006)

Ielele für 10 Instrumente (2007)

Vivarta für Streichquartett (2009)

Clocks III für Orchester (2010)

Salcia für Flöte und vier Schlagzeuger (2011)

Bocet [*Klage*] für Sopran und Ensemble (2014)

Fragile für Klarinette, Streichertrio und Klavier (2014)

Fragile II für Klarinette(n) und Orchester (2015)

Legend III für Klarinette, Oboe, Violine, Violoncello und Klavier (2018)

Obsessivo II für Flöte(n), Blockflöte, Harfe und Cembalo (2018)

Nymphaea für Orchester (2019)

Himere. Concerto für Violine und Orchester (2020)

Lumina – In memoriam Octavian Nemescu für Bläserquintett (2021)

Fatum für Klarinette, Streichtrio und Klavier (2022)

Beyond the Masks für 5 Flöten und Schlagzeuge (2023)

pour flûte solo

I. En esprit d'une prière (as a prayer)

[illegible]

Alina-Maria Rötzer



Stockrose, Brennnessel, Grünkohl, Ingwer, Kurkuma,
Sellerie, Vergissmeinnicht, Tulpen, Flausen, Glocken-
läuten, Himmelsblau, Wind, Sonne, Bäume, Stimmen,
Lachen, Kichern, Schmecken, Fühlen, Tanzen, Lieben:
Musik!

Musik ist Leben. Ich liebe das Leben!

1980 geboren am 3. April in Bukarest
(Mädchenname: Dumbravă)

1986–1998 Besuch des Musiklyzeum
George Enescu in Bukarest, Hauptfach
Klavier

1998–2003 Studium am Konservatorium
Ciprian Porumbescu (heute Nationale
Musikuniversität Bukarest (Komposition
bei Prof. Doina Rotaru). Nebenfächer:
Klavier, Gesang und Dirigieren

2002/2004/2005 Teilnahme am Jugend-
festspieltreffen in Bayreuth (Komposi-
tion bei Prof. Dimitri Terzakis, Prof.
Peter-Michael Hamel und Prof. Fredrik
Schwenk)

2003 Diplomabschluss in Komposition,
Klavier, Harmonielehre, Formenlehre und
Pädagogik in Bukarest

2003 Stipendiatin im Rahmen des Eras-
mus-Socrates Programm. Studium an der
Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
(Komposition bei Prof. Violeta Dinescu)

2004 Masterabschluss in Komposition an
der Nationale Universität Bukarest

2004–2005 Kontaktstudium für neue
Kompositionstechnik an der Hochschule
für Musik und Theater Hamburg bei Prof.
Helmut Erdmann

2005–2007 Studium an der Hochschule
für Musik und Theater Hamburg (Kom-
position bei Prof. Peter-Michael Hamel)

2007 Musikhochschulkonferenz Kompo-
sitionswettbewerb (Förderpreis)

2007 1. Preis beim Internationalen Carl
von Ossietzky Kompositionswettbewerb,
Universität Oldenburg

2007 Diplomabschluss für Komposition
an der Hochschule für Musik und Theater
Hamburg

2007 Diplom für C-Prüfung Kirchenmu-
sik in der Ev-Luth. Kirche in Oldenburg

2008 Das Goldene Segel. Kunstpreis Bad
Zwischenahn beim Kompositionswettbe-
werb Klangwelten am Meer

Seit 2007 GEMA-Mitglied und freischaf-
fende Komponistin, Klavierlehrerin, Orga-
nistin und Chorleiterin

Suite für Klavier (1998)

Monosonata für Klavier (1999)

Geschichte für Violine und Klavier (2000)

Destiny für Oboe, Klarinette, Fagott, Violine, Cello, Klavier und Schlagzeug (2000)

Ascensio für Streichquartett (2001)

Reisen Trio für Flöte, Oboe und Klarinette (2001)

Liberation. Oktett für acht Celli (2001)

Descensio für Horn und Posaune (2002)

LAMENTaRE für Cello und Schlagzeug (2002)

Transformation. Konzert für Klarinette(n) und Orchester (2003)

Traum für Trompete (2004)

Unterbrechungen für Klavier und live Elektronik (2005)

Legende [*Legenden*]. Ballett in zwei Akten für großes Orchester (2005)

Triptic für Cello, Klarinette, Trompete, Klavier und Schlagzeug (2005)

Open the door für vier Trompeten und Pauke (2005)

Suche für Trompete (2006)

Dialog und Monolog für Trompete (2006)

Trompetenkonzert für Trompete und großes Orchester (2007)

Das Ereignis für Klarinette (2007)

Nie wieder Krieg für gemischten Chor und Ensemble (2007)

Kommunikation für Cello und Akkordeon (2007)

Umkehr für Blechbläserquintett (2007)

Foc de artificii [*Feuerwerk*] für Posau-
nenchor (2008)

Stelute [*Sternchen*] für Viola (2009)

Frühlingserwachen für gemischten Chor,
Text: George Bacovia (2012)

Die schöne Nacht für Klarinette (2021)

- 3 Stücke für Trompete solo -

1. Dialog und Monolog

Rubato
con sord. (wa-wah) stem in

Alina - Maria Rötzer
(2005)

Trompete in C

mf < p > mf < < < p mf

5 mp f mp

9 f p

12 f mp f

15 mf f

18 f ff mp ff

22 p f mp

25 mp mf sub.p mf molto mp

30 mf molto mp p mp

36 mp p

2010 © Musikverlag Spaeth/Schmid GbR Nagold

Diana Iulia Simon



Ich glaube fest daran, dass die Musik, so wie wir sie verstehen, entstanden ist, um uns an die heilige Quelle der Menschheit zu erinnern. Wenn du als Komponist dich gegenüber einer absoluten Freiheit befindest, so wie es nur die Musik mit ihrer Großzügigkeit erlaubt, beschleicht dich zunächst ein Gefühl der Angst vor dem Unendlichen, danach tauchen Fragen auf und es beginnt ein Leidensweg, ein „ernstes Spiel“ der Selbsterkenntnis gegenüber der Grenzenlosigkeit. Ich glaube fest an das Geschenk der Begabung, wenn dein Zustand dies ermöglicht, in das Versinken in den Zustand des „Hörens“, von wo aus du das „Unhörbare“ übersetzen kannst, so wie es dir in diesem Augenblick offenbart wird. Ich glaube fest daran, dass der gesamte Schaffensprozess eine fundamentale kathartische Dimension hat, die durch Spiegelung, Wahl und Eigenverantwortung der Ausdruck meiner inneren Entwicklung darstellt.

4. März 1981 geboren in Lugoj, Kreis Timiș

1987–1999 Kunstgymnasium Brașov, Abteilung Klavier

1995 Stipendiatin am Mozarteum Salerno, Italien, (Klavier bei Prof. Carlos Pareira und Prof. Matteo Napoli)

2000–2005 Kompositionsstudium an der Nationalen Musikuniversität Bukarest, (Komposition bei Ștefan Niculescu und Dan Dediú)

2001 Stipendiatin der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, Deutschland, (Komposition bei Peter Michael Hamel)

2002–2003 Erasmus-Stipendiatin an der Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg, Deutschland (Komposition bei Violeta Dinescu)

2005–2007 Masterstudium in Komposition an der Nationalen Musikuniversität Bukarest, (Komposition bei Ștefan Niculescu und Dan Dediú)

2005–2006 CEEPUS-Stipendiatin an der Karol Lipinsky Music Academy, Wrocław, Polen (Komposition bei Agata Zubel)

Ab 2006 Klavierlehrerin, Partiturspiel, Musiktheorie, am Musikgymnasium Nr. 4, Bukarest und am Nationalkollegium Dinu Lipatti, Bukarest

2007 Mitglied des UCMR (Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler Rumäniens, Bukarest)

2007–2012 künstlerische Promotion (summa cum laude) in Musik an der Nationalen Musikuniversität Bukarest mit der Arbeit *Christliches Opfer und Katharsis in der Passionsmusik des 20. und 21. Jahrhunderts. Analytische Perspektive einiger Werke der Komponisten Paul Constantinescu, Krzysztof Penderecki, Arvo Pärt, Osvaldo Golijov und Diana Iulia Simon*, Doktorvater Universitätsprofessor Dr. Dan Dediú.

Ab 2018 Zusammenarbeit mit der Pianistin Elizabeth Sombart und dem Dirigenten Jordi Mora im Rahmen der Stiftung Résonnance, Einführung in die Phänomenologie des Klangs und der Geste (Vorlesungen in Rom, Italien, und Morges, Schweiz). Ihre Ausbildung als Pianistin und Komponistin gab ihr Gelegenheit, in England, Österreich, Italien, Polen zu konzertieren, während ihre eigenen Werke in Rumänien, Deutschland, Frankreich und den USA aufgeführt wurden. Sie arbeitete mit renommierten Ensembles zusammen, darunter Archaeus, Trio Contraste, Clarino, Profil, Ensemble SIMN, Icon Arts, Choeurs Resonances Suresnes, Rundfunk-Kammerorchester Bukarest.

Passacaglia in maggiore für Klavier (2001)

Mozaic I für Klavier (2001)

Sacru și profan [*Heilig und profan*].
Sonate für Viola und Klavier (2002)

Tryptychon für Oboe, Klarinette und
Fagott (2003)

Étude pour quatre clarinettes (2005)

Songe idéatique pour orchestre de chambre
(2005)

Mozaic II für Klavier (2008)

Life Park. Septet (2008)

Trei lieduri [*Drei Lieder*], Texte: Vasile
Voiculescu für Bariton und Kammer-
ensemble (2010)

Matsya für Kammerorchester (2010–
2011)

Patimile Mântuitorului (*Cantată sacră*),
[*Die Leiden des Herren* (*Geistliche Kantate*)]
für fünf Solisten und Kammerorchester
(2011–2012)

Célébrez le Seigneur [*Lobet den Herren*]
für Sopran, gemischten Chor, Klarinette,
Schlagwerk, Klavier und Orgel (2013)

Transhumant. Musik zum gleichnamigen
Kurzfilm von Simona Fitcal (2013)

Trini(s)on. Septet (2014)

Silent Ghetsemani für Flöte, Klarinette,
Vibraphon, Violine und Cello (2015)

Sfaturile Mântuitorului [*Die Räte des
Erlösers*] für Sopran, Bariton und zwei
Klaviere (2015)

Psychodania sau Confesiunea Iocastei [*Psy-
chodania oder das Geständnis der Iokaste*],
für Mezzosopran und Elektronik (2016)

Rodirea [*Die Fruchtbildung*] für Klarinette,
Violoncello und Klavier (2017)

Masa tăcerii [*Tisch der Stille*], nach dem
gleichnamigen Werk von Constantin
Brâncuși für Schlagzeug und Klavier
(2018)

Don Quijote. Konzertante Suite für zwei
Klaviere und Orchester (2019–2022)

Sfaturile Mântuitorului

395

Ana Szilágyi



Ich möchte eine Musik schaffen, die schön, harmonievoll und zugleich spannend klingt, sodass die Zuhörer den Alltag vergessen. Meine Musik sollte direkt und zugänglich sein, und sie sollte Werte übertragen wie Schönheit, Harmonie, inneren Frieden, die gleich für jeden Menschen sind. Mich haben Dinge interessiert, die hinter unserer Existenz oder am Rande unseres Verstands stehen, wie Zeit, Ewigkeit, Gott, Tod, Traum oder das Leben nach dem Tod, die ich mithilfe mehrerer melodischer Schichten und vielfältiger Farben darstellen möchte.

1971 geboren am 29. März in Bukarest

1991–1997 Studium an der Nationalen Universität für Musik Bukarest (Komposition bei Aurel Stroe und Dan Dediu; Klavier bei Andrei Podlaha und Liliana Rădulescu)

1994–1999 Studium an der Nationalen Universität für Musik Bukarest (Orgel bei Lidia Sumnević)

1996–1997 Korrepetitorin am „George Enescu“ Musikgymnasium Bukarest

1997–2002 Ass.-Professorin an der „Transilvania“-Universität Braşov (Rumänien) in Formenlehre/Musiknanalyse und Korrepetition; unterrichtete auch Partiturspiel, Klavier und Orgel

2002–2003 Herder-Stipendium der Alfred-Toepfer Stiftung, Hamburg

Ab 2002 Arbeit als freiberufliche als Komponistin, Pianistin und Musiktheoretikerin in Wien

2003–2007 Studium an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (Komposition bei Dieter Kaufmann; Musiktheorie bei Dieter Torkewitz)

2009 „Theodor Körner“-Preis, Wien

2009 Promotion an der Nationalen Universität für Musik Bukarest (bei Dan Voiculescu und Dan Dediu); Thema: *Raportul timp- formă în muzica secolului XX (Das Verhältnis Zeit-Form in der Musik des 20. Jahrhunderts)*

2011 Promotion mit Auszeichnung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (bei Dieter Torkewitz); Thema:

Inkommensurabilität in Aurel Stroes Musik am Beispiel seiner Opern-Trilogie „Orestie“

2011 „Award of Excellence 2011“ für die Dissertation, Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung in Österreich)

2012 Staatsstipendium, Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur

2012 CD Flights/Zboruri mit 7 eigenen Werken, Electrecord, Bukarest

2012–2013 Lehrauftrag an der Universität Wien, Institut für Musikwissenschaft

2013 Publikation ihrer Dissertation, Wien, Präsens Verlag

Seit 2013 Dozentin für Klavier, Orgel und Partiturspiel am Richard-Wagner-Konservatorium Wien

2014 Uraufführung ihres Oratoriums „Lebendiges Wasser, Pfarrkirche Gersthof – St. Leopold, Wien

2014 Publikation der rumänischen Übersetzung ihres Buches: *Incomensurabilitatea în Opera-trilogie „Orestia“ de Aurel Stroe*, Bucureşti, Editura Muzicală

2015 Staatsstipendium, Bundeskanzleramt in Österreich

2018 hielt sie Kompositionskurse am Vienna Summer Music Festival

2022–2023 Lehrauftrag an der „Transilvania“-Universität Braşov (Rumänien)

Ab 2023 Lektorin an der „Transilvania“-Universität Braşov (Rumänien) in Kontrapunkt und Musikgeschichte

Seit 1994 werden ihre Werke in verschiedenen Ländern aufgeführt sowie ausgestrahlt.

Sonate für Klarinette solo (1993–1994)

Die Zeit und die Ewigkeit für Marimba solo (1995)

Die Möwe Jonathan – Ballett nach der Novelle *Die Möwe Jonathan Livingstone* von Richard Bach (1996–1997)

Poem indian – Streichquartett (1998)

Geistliche Dämmerung – Lied für Stimme, Text: Georg Trakl (2000)

Transzendenz für Tonband 8-Kanal (2005)

Transparenz für Flöte, zwei Violinen, Violoncello, Gitarre und Harfe op. 26 (2005–2006)

Die Schulzeit – Hörspiel (2006)

Klagelied. Bocet für Alt-, Tenorstimme und Kontrabass (2007) nach Texten in Griko-Sprache (im salentinischen Dialekt)

Register für Orgelpedal (2007)

Sieben Wunder für Flöte, Klarinette, Posaune, Violine, Violoncello, Klavier und Schlagzeug (kleine Trommel, Glockenspiel und Gong) (2008)

Meditation für Posaune und Cello (2009)

Lebendiges Wasser – Oratorium (2015) für Sopran (Samariterin), Bariton (Jesus), Sprecherin (Evangelistin), Flöte, Horn, Violine, Cello, Harfe, Schlagzeug, Elektronik. Libretto: Peter Rettinger (2012–2013)

The Forest für Violoncello solo (2014)

Sonnenaufgang / Räsärit für zwei Violinen (2015)

Ad Americanos, Kantate für Bariton, Oboe, Horn, Viola, Kontrabass und Elektronik nach lateinischen Versen von Gerd Allesch (2016)

Future Sounds für Violoncello und Klavier (2016)

Voices II für Saxophon, Violine, Viola, Violoncello, Akkordeon und Klavier (2016)

CD(e)s für Klavier (2017)

Zurückfinden [Regäsire] für Sopran und Viola d'amore nach eigenen Versen (2018)

The Forest - Der Wald

für Solo-Violoncello
Meinem Bruder gewidmet

Ana Szilágyi

Lento

f Gliss. mit schnellem Vibrato

A-Saite

D-Saite

G-Saite

C-Saite

3

A-Saite

D-Saite

G-Saite

C-Saite

Bogen nicht drücken

schnell ziehen

schnell ziehen

p

4

A-Saite

D-Saite

G-Saite

C-Saite

pp

10

7

10

12

13

13

auf der C-Saite

©2014

CORNELIA TĂUTU
(1945)

Cornelia Tăutu



Musik ist für mich die
Rechtfertigung meiner Existenz.

1938 geboren am 10. März in der Stadt Odorhei

Tăutu ist Absolventin der Nationalen Musikuniversität Bukarest, Fachrichtungen Musikpädagogik (1965) und Komposition (1967). Sie studierte bei bekannten rumänischen Komponisten wie Mihail Jora, Aurel Stroe, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu und anderen.

1971–1972 Postuniversitäre Weiterbildung in Komposition bei Raoul Pleskow an der Long Island University in New York

Zwischen 1965 und 1975 war sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Ethnologie und Folklore Constantin Brăiloiu an der Akademie in Bukarest tätig.

Von 1985 bis 1990 arbeitete sie als Redakteurin beim Musikverlag des Rumänischen Komponistenverbandes.

Cornelia Tăutu hat für mehr als 25 Spielfilme, zahlreiche Kurzfilme und unzählige Theaterstücke die Musik komponiert.

Für ihr Wirken wurde sie mit bedeutenden Preisen ausgezeichnet, darunter mit dem Preis des Rumänischen Kinoverbandes (in den Jahren 1975 und 1988), dem Musikpreis der Rumänischen Akademie (1987), dem Sonderpreis des Nationalen Filmzentrums u. a.

Cornelia Tăutu ist am 24. März 2019 in Bukarest verstorben.

Inventionen für Klavier und Orchester (1969)

Zaruri [Würfel] für Kammerorchester (1971)

Zidul [Die Mauer] Musik für den Film von Constantin Vaeni (1974)

Medeea. Musik für Theater nachn Seneca (1974)

Divertiment / Divertimento für gemischten Chor und Schlagzeug (1976)

Rug și flacăra [Feuer und Flamme] Musik für den Film von Adrian Petringenaru (1980)

Dumbrava minunată [Der verzauberte Eichenwald] Musik für den Film von Gheorghe Naghi (1980)

Ecouri de colind [Echos der Colinda] für Bläserquintett (1982)

Stampe. Sinfonische Suite (1984)

Trenul de aur [Der goldene Zug]. Musik für den rumänsich-polnischen Film von Bohdan Poręba (1985)

Moromeții [Familie der Moromeți] Musik für den Film von Stere Gulea (1986), Filmmusikpreis der rumänischen Kino-Gesellschaft (1987)

Sinfonie Nr. 1 (1987)

Palingenesia – Poem pentru 1907 [Palingenesia – Gedicht für 1907]. Septett (1977, rev. 1986)

Concerto für Klavier und Orchester (1989)

Trias – Trei lieduri pentru voce și pian [Trias – drei Lieder für Stimme und Klavier] (1992)

Triptych für gemischten Chor nach biblischen Psalmen (1992)

De doi [Zu zweit] für Viola und Klarinette (1994)

Coralia für Kinderchor (2008)

Ad astra für Violoncello und Harfe (2012)

Al fine für acht Violoncelli und Schlagzeug (2013)

„DE DOI” - DUO

CORNELIA TĂUTU
(1945)

403

Livia Teodorescu-Ciocănea



Musik besitzt grenzenlose Kraft. Musik zu Komponieren bedeutet seine Vorstellungen, Gefühle und Intelligenz mit anderen zu teilen. Das Ergebnis sollte mehr sein als das, was man sich zu Beginn vorgestellt hat und es sollte das eigene Verständnis übertreffen. Das unerreichbare Geheimnis der Musik wird mit der Sensibilität, dem Vorstellungsvermögen und den Erwartungen jedes einzelnen Hörers größer.

1959 am 4. Februar in Galați geboren

1977 Abitur am Kunst- und Musikgymnasium Galați mit Abitur

1977–1981 Studium an der Nationalen Musikuniversität Bukarest mit Bachelor-Abschluss in Komposition. In dieser Zeit hat Sie auch Klavier bei Ioana Minei studiert

1985 Stipendium des Kulturministeriums für die Teilnahme an den Sommer-Meisterkursen für Klavier Bartók Seminar in Szombathely (Ungarn) bei den Professoren Zoltán Kocsis und Imre Rohman

1985–2001 Pianistin und musikalische Einstudierung an der Rumänischen Nationaloper

1995–1997 Dozentin für Komposition an der Nationalen Musikuniversität Bukarest

1996 Individuelles Mobilitätsstipendium EU im Rahmen des Programms TEMPUS an der Universität Huddersfield, UK

1996–2001 Doktorandin an der Nationalen Musikuniversität Bukarest in Zusammenarbeit mit der Universität Huddersfield. Doktor in Musik

1998–1999 Gastwissenschaftlerin im Rahmen des Promotionsstudiums an der Huddersfield University, mit einem Exzellenzstipendium des rumänischen Ministeriums für Bildung und Forschung

2004–2015 Außerordentliche Professorin für Komposition, Stilistik, Formanalyse an der Nationalen Musikuniversität Bukarest.

2005 Individuelles Mobilitätsstipendium im Rahmen des ERASMUS-Programms an der Musikakademie Oslo, Norwegen

2008 Postdoktorandin und Preisträgerin des Endeavour Award Postdoctoral Fellowship, organisiert und finanziert von der australischen Regierung. Das Projekt fand statt in der Monash University, Melbourne, Victoria, Australien

Seit 2009 ist sie Mitglied von Endeavour Awards Alumni Network.

Seit 2015 Professur für Komposition an der Nationalen Musikuniversität Bukarest

Seit 2017 Adjunct Associate Professor (Research) an der Sir Zelman Cowen School of Music, Monash University, Melbourne Australien

Seit 2021 Affiliate Professor an der Monash University Australia

Seit 2022 Mitglied der EASA und Mitglied des Nominierungs- und Bewertungsausschusses der EASA (Europäischen Akademie der Wissenschaften und Künste) Salzburg

Ihre Werke erhielten zahlreiche Auszeichnungen und wurden sowohl in Rumänien als auch weltweit aufgeführt und veröffentlicht.

D'amore. Konzert für Oboe und Orchester (1997)

Rite for enchanting the air [*Ritual pentru fermecarea Aerului*], Konzert für Flöte und Orchester (1998)

Le Rouge et le Noir [*Roșu și Negru*], [*Rot und Schwarz*]. Ballett in drei Bildern nach Stendhal (1999–2000)

Oratio Sanctae Brigittae für gemischten Chor (2002)

Preghiera ecumenica di Papa Giovanni Paolo II für Sinfonietta (2007)

Lebenskraft. Konzert Nr. 2 für Klavier und Orchester, (2008, rev. Fassung 2011)

Archimedes Symphony für großes Orchester und Orgel in vier Teilen, (2011, rev. Fassung 2017)

Archaeopterix. Trio für Flöte, Schlagzeug und Klavier (2011)

Déeses de l'Air. Konzert für Flöte und Flötenorchester (2012)

Doamna cu câțelul [*The Lady with the Dog*] [*Die Dame mit dem Hund*]. Oper in vier Bildern. Libretto: Iuliana Ciocănea-Teodorescu nach Tschchow (2015, 2021)

Mysterium tremendum II, Kantate für Mezzosopran und Orchester (2016)

Magna Mater – Cybele für zwei Klaviere (2017)

Infloribus. Streichquartett Nr. 2 (2017)

Câmpuri de maci [*Poppy Fields*]. Oratorium im Andenken an die Verstorbenen des Ersten Weltkriegs, für Soli (Mezzosopran, Tenor, Bariton und Bass), gemischten Chor und großes Orchester, in fünf Teilen (2018)

Cortège de nymphes. Suite für Klavier: *Calypso* (2013), *Briseis* (2016), *Aphrodite* (2018), *Berenice* (2019)

Concertino buffo für Klavier und Orchester (2019)

Eritrean Ring für Streichorchester (2020)

Au café Momus für Violine und Akkordeon (2023)

L'isolement Kantate für zwei Soprane und Orchester (2017–2024)

Von Livia Teodorescu-Ciocănea sind zahlreiche musikwissenschaftliche Schriften erschienen, u. a.: *Timbrul muzical – Strategii de compoziție* [*Musical Timbre – Composition Strategies*], Editura Muzicală, Bukarest (2004), *Tratat de Forme și Analize muzicale* [*Musical Forms and Analysis Treatise*], Editura Muzicală (2005) / Grafoart (2014), darüber hinaus in *Contemporary Music Review* (Routledge, London), *Proceedings of the European Academy of Sciences And Arts (EASA)* Salzburg, *Tempo* (Cambridge University Press) und in Zusammenarbeit mit Joel Crotty in *Perspectives of New Music* (Washington Seattle, USA) und im *Journal of the ISOCM* (Finnland).

to my father
ARCHIMEDES SYMPHONY
Part I
THE ASSAULT OF STRACESA

Livia Teodorescu-Ciocănea
2017

The musical score is a full orchestral score for 'ARCHIMEDES SYMPHONY Part I: THE ASSAULT OF STRACESA'. It is written in 4/4 time and features a variety of instruments including woodwinds, brass, and percussion. The score is divided into two main sections, marked with '♩ = (6)' and '♩ = (10)'. The first section includes parts for Piccolo, Flutes (1, 2, 3), Oboes (1, 2), Cor Anglais, Clarinet in E, Clarinet in Bb (1, 2), Bass Clarinet in Bb, Bassoons (1, 2), Contrabassoon, Horns in F (1, 2, 3, 4), Trumpets in Bb (1, 2, 3), Trombones (1, 2), Baritone Trombone, Tuba, Trompani, Bass Drum, and Timpani. The second section includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and a variety of dynamics such as *ff*, *f*, *mf*, *sf*, and *rit.*

Sabina Ulubeanu



Ich habe begonnen zu komponieren aus dem tiefen Bedürfnis heraus, alles was in meinem innersten Wesen passiert, musikalisch zu ordnen. Während meines Studiums hat mich das Problem der Zeit und das Problem des Erinnerns in der Musik beschäftigt, danach die Welt der Fotografie, wo ich tiefgreifende Entsprechungen mit einem musikalischen Werk feststellte.

In meiner Musik wende ich die „Polyphonie der Zeiten“ und die „Polyphonie der Affekte“ an, Aspekte, die ich in meiner Dissertation „Die Funktion der Erinnerung im Aufbau der musikalischen Zeit“ entdeckt und erforscht habe.

Ich glaube an die Macht der Gefühle, der Empfindungen, die den Schaffensprozess als bedeutungsvollsten künstlerischen Ausdruck bestimmen.

1979 geboren am 3. August in Bukarest

1986–1998 Studium am Gymnasium George Enescu, Bukarest (u. a. Klavier bei Margareta Ignătescu, Smaranda Murgan and Ileana Busuioc)

1996, 1998 Masterclass in Kammermusik mit dem Peterson Quartet, Jena und Weimar, Deutschland

1998–2003 Bachelor in Komposition an der Nationalen Universität Bukarest (Komposition bei Tiberiu Olah und Doina Rotaru)

1999–2001 Summer Courses in Komposition mit Aurel Stroe, Bușteni

2001 Film Music Summer Course mit Dimitri Terzakis, Internationales Jugendfestprieltreffen, Bayeruth

2001/2002 Erasmus Stipendium an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg (Komposition bei Violeta Dinescu, Cembalo bei Karl-Ernst Went)

2003–2004 Master in Komposition an der Nationalen Musikuniversität Bukarest (bei Doina Rotaru)

2003–2011 PhD in Musicology an der Nationalen Musikuniversität Bukarest (bei Octavian Nemescu)

2003–2007 Dozentur an der Nationalen Musikuniversität Bukarest (Musiktheorie, Musikgeschichte, Kulturgeschichte der Musik)

Seit 2007 Mitglied des UCMR (Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler Rumäniens, Bukarest)

Seit 2007 Mitglied des ARFA, Association of Romanian Women Artists

Seit 2012 Initiatorin und Künstlerische Leiterin des InnerSound New Arts Festival Bucharest

Seit 2013 Journalistin des George-Enescu-Festivals und -Musikwettbewerbs

2016 Mitglied von der Gruppe Cultura Vie des Rumänischen Kultusministeriums

Seit 2024 Universitätslektor an der Universitatea de Vest din Timișoara [West-Universität von Timișoara], Fakultät für Musik und Theater

Sonata für Violoncello und Klavier (2000)

Vers le Ciel für Violoncello (2002)

Concerto für Violoncello und Orchester (2003)

David, Kammeroper. Text: Israil Bercovici, Libretto: Vlad Zografi (2003)

Cadenza lirica für Violine (2004)

Retourne d'ou tu viens für Klarinette (2006)

Rondo d'hivers für Koloratursopran, Flöte, Fagott, Schagzeug, Video, gestaltet mit eigenen Fotos, Text: Israil Bercovici (2010)

Ana. Musik für einen Stummfilm für Flöte, Fagott, Viola und Violoncello (2012)

Raum und Liebe – In Erinnerung an Myriam Marbe für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier (2013)

Slide 1&2 für Mezzosopran und Violine, Text: Anat Spiegel (2013)

Nachtfalter für Violine und Zither (2014)

Exit of Castalia für Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier (2015)

Holograma für Akkordeon (2016)

Black Lake. Filmmusik für Klarinette, Violine, Viola und Violoncello, Regie: David O'Reilly (2016)

Moartea lui Oedipe für Mezzosopran, Bass, Oboe, Klarinette, Violine, Viola und Klavier, Text: Rucsandra Pop (2017)

Candy Crush 1852 für Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier (2018)

Sheroes für Streichquartett (2018)

#justcomposer für Orchester (2019)

S(K)AY für Flöte und Klavier (2019)

... slide into my DM für Flöte, Marimba und Vibraphon (2020)

A Beautiful Tragedy für Ensemble und Live Electronics (2021)

Why are the birds still singing? für Ensemble (2023)

To Arcadia Quartet and all the sheroes in our lives

Sheroes

1. Nut - sky goddess. harm. Sabina Ulubeanu

$\text{♩} = 50$

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

pp

harm.

highest pitch

pizz. (quasi echo)

f

pizz.

10

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

pizz.

pp

pizz.

pizz.

pizz.

f

f

f

Largo

Marina Vlad



„Ich liebe das Leben, die Natur, die Menschen. Ich bin glücklich, weil ich bei allem, was ich tue, von Zu-neigung, Verständnis und Unterstützung umgeben bin. Ich habe Freude an Musik, sei es jene von Genies wie Bach, Mozart, Beethoven, Puccini, Debussy, Enescu, Prokofjew und anderen, oder seien es die Juwelen echter Volksmusik.“

1949 geboren am 8. März in Bukarest
(Mädchenname: Marta-Marina Moldovan)

1954 erster Klavierunterricht bei Many
Botez

1960–1965 studiert Violine am Ersten
Musikgymnasium (dem heutigen Musik-
gymnasium Dinu Lipatti), Bukarest

1965–1967 studiert Violine und Klavier
am Gymnasium (dem heutigen National-
kolleg) Ion Luca Caragiale, Bukarest

1967–1973 studiert Komposition am
Konservatorium Ciprian Porumbescu
(der heutigen Nationalen Musikuniversi-
tät), Bukarest (u. a. bei Zeno Vancea,
Tudor Ciortea, Emilia Comișel, Ștefan
Niculescu, Nicolae Beloiu, Myriam Marbe
und Aurel Stroe)

1973 heiratet den Komponisten Ulpiu
Vlad (*1945)

1973–1982 Mitarbeiterin beim Rumä-
nischen Rundfunk

1973–2002 unterrichtet Musiktheorie und
Partiturlesen am Lehrstuhl für Theorie,
Dirigat und Pädagogik des Bukarester
Konservatoriums, bis 1990 als Assistentin
(asistentă), dann als Lektorin (lector), von
1996 bis 2002 als Dozentin (conferențiar)

1978 diagnostiziert mit Multipler Sklerose

1981 Mitglied des UCMR (Verband der
Komponisten und Musikwissenschaftler
Rumäniens)

1982 Geburt des Sohnes Roman, der
ebenfalls Komponist wird

2022 gestorben in der Osternacht
(23./24. April) in Bukarest

Rezonanță / Widerhall, Kantate nach Versen von Ion Brad für Bariton-Solo, doppelten gemischten Chor und Orchester (1972, überarbeitet und umbenannt in *Pământul țării / Die Erde des Landes* 1986)

Sonate für Violine und Klavier (1973)

Passacaglia pe un colind / Passacaglia über ein Weihnachtslied für Klavier (1977)

Rondo für Klavier (1978)

Vibrații contemporane / Zeitgenössische Vibrationen für Orchester (1979)

Streichquartett Nr. 1 (1979)

Imagini / Bilder für Streichorchester (1980)

Sonate für Klavier (1981)

Împliniri / Erfüllungen, Streichquartett Nr. 2 (1982)

Legendă și În căutarea jocului I / Legende und Auf der Suche nach dem Spiel I, Klavierstück (1983)

Inscripții pentru pace / Inschriften für den Frieden, Streichtrio Nr. 1 (1984)

Gorunul / Die Traubeneiche, Madrigal für doppelten gemischten Chor, auf ein Gedicht von Lucian Blaga (1985)

Vis de pace / Traum vom Frieden, Streichtrio Nr. 2 (1985)

Peste vârfuri / Über die Gipfel, Stück für Frauenchor a cappella, auf ein Gedicht von Mihai Eminescu (1986)

Raze de lumină / Sonnenstrahlen, Trio für Flöte, Oboe und Klarinette (1988)

Gânduri pentru viitor / Gedanken für die Zukunft, Quartett für Flöte, Violine, Viola und Violoncello (1989)

În căutarea jocului II / Auf der Suche nach dem Spiel II, Klavierstück (1994)

Natură moartă / Stilleben, Zyklus von Solowerken für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Violine, Viola, Violoncello und Klavier (1996–2001, unterschiedliche Zählungen und teilweise Umbenennung in *Peisaj / Landschaft*)

Diptic contrastant / Kontrastierendes Diptychon für Orchester (2004, Kombination aus *Vibrații contemporane* und *Imagini*)

Peisaj II / Landschaft II, Stück für Klarinette solo (2009)

Peisaj I
piesă pentru pian solo
Landscape I
piece for piano solo

Marina Vlad

Largo

pp

p cantabile mf

mp f

decresc. poco a poco p cantabile

© 2007 Marina Vlad

Mihaela Vosgian



Ich glaube, es gibt keine Grenze zwischen meinem Schaffen und meinem spirituellen Ansatz; aus diesem Grund habe ich im vergangenen Jahrzehnt eine neue spirituelle Ästhetik gegründet, an die ich wahrhaftig glaube und die ich als „archetypischen Trans-Realismus“ bezeichne. Zum einen ermöglicht diese Gesinnung eine Wiederbelebung der archetypischen Funktionen von Musik wie z. B. die Katharsis, die Heilung und die Ekstase; zum anderen ermöglicht sie, eine andere Form des Surrealen zum Ausdruck zu bringen: das Trans-Reale, das aus erweiterten Zuständen des Bewusstseins hervorgeht, die wiederum aus spirituellen Träumen herrühren. Diese Ästhetik steht ebenfalls in Beziehung zu meinem theoretischen und praktischen Ansatz eines dreifachen Moduls der Vibrations-Therapie, mit dem ich arbeite und in deren Rahmen ich sowohl als Lehrerin als auch als spirituelle Führerin und Heilerin in Erscheinung trete.

1961 geboren am 7. Mai in Ploiești

1981–85 Kompositionsstudium an der Nationalen Musikuniversität Bukarest bei Myriam Marbe, Ștefan Niculescu, u. a.

Seit 1990 Dozentin für Kontrapunkt und Komposition an der Nationalen Musikuniversität Bukarest

1994 Stipendium der British Association for Central and Eastern Europe, London

1998 Konzertreise mit ACCORD GROUP, USA (1998)

1998 Exklusiv-Präsentation als Komponistin beim Nationalen Rumänischen Rundfunk (auch 2000, 2005, 2007, 2008)

2000 Promotion an der Nationalen Musikuniversität Bukarest

2001 Begründerin und bis heute künstlerische Direktorin von Transrealism archetipal Inter-Art, Gruppe für Musik und Tanz der Gegenwart, als Komponistin und Performerin

Seit 2001 Begründung und Direktorin der ARFA (Rumänische Gesellschaft für Frauen in der Kunst), in Assoziation mit ISCM

2002 Exklusiv-Präsentation anlässlich der Welt-Musik-Tage in Hongkong, auch Schweiz 2004, Deutschland 2006, Belgien 2012 sowie beim Nova Musica Festival Paris

Seit 2003 Begründerin und Künstlerischer Direktorin des Forum Kunst in heutiger Zeit

2003 Künstlerische Direktorin der Internationalen Woche Neuer Musik Bukarest (SIMN) (auch 2009–2011)

2003–2006 Künstlerische Direktorin von Romania of ART – Cultura 2000

2005 Gastprofessur an der New York University (NYU)

Seit 2007 Präsentationen im Rahmen des George Enescu Festival

2008 Künstlerische Direktorin beim Europäischen MACRAME Projekt (Istanbul, Turin)

2018 Meisterkurs, Konferenzen und Performance an der Jerusalem Academy of Music and Dance

Seit 2019 Professur für Komposition an der Nationalen Musikuniversität Bukarest

2023 Meisterkurs, Konferenzen und Performance an der Musikuniversität Sofia

Zahlreiche Vorträge im In- und Ausland sowie Publikationen, darunter:

Tipologii polifonice în muzica românească contemporană [Polyphone Typologien in der zeitgenössischen rumänischen Musik], Editura Muzicală, Bukarest 2002; *Archetypischer Transrealismus. Überlegungen zum spirituellen Streben und zum künstlerischen Akt*, Editura Muzicală, Bukarest 2020); *Musical creation between archetype, tradition and contemporaneity. Main strategies in composition*, Bukarest (Rev. Revart, 2019–2020)

Parallel times. Symphonie Nr. 2 für Orgel, Schlagzeug und Streichorchester (1995)

Sax Symphony-Concerto (1997)

Essences. Konzert für Flöte(n) und Orchester (1999)

Dialogue für Posaune und Saxophon (2000)

Japanese Interferences für Ensemble und Zuspield (2002)

Mega-Dialogue. Symphonie Nr. 3 für Saxophon(e) und Blasorchester (2003)

Sogni tra Suoni für multi-performers und Zuspield (2003)

Iisus cu o mie de brațe [Jesus mit tausend Armen]. Oratorium (2004–2005)

Pieta. Lied für Singstimme und Klavier (2005)

Iranian Interferences für Tombak-Schlagwerk, Ensemble und Zuspield (2006)

Inquiétude für Saxophon(e), Klavier und Viola (2006)

Ciaccona con canone für Violine, Orchestra und Zuspield (2007)

The path of the Human Angels für Ensemble und Zuspield (2009–2010)

White Lady's Power Places. Cross Media Oper mit Tanz und Elektronik (2011)

Awaken dreamer. Trans Reale Oper mit Zuspield (2013)

Ascending Lotus. Oper für Spieler, Experimentalgruppe und Zuspield (2016)

Shamanic Prologue für Didgeridoo, großes Orchester und Zuspield (2017–2018)

Da Capo al Fine für Singstimme, Klavier und Schlagzeug (2019)

The temptation of a Mermaid Looper für Acousmatic Percussion und Trio (2020)

Sintactica angelica. Symphonie Nr. 4 (2021)

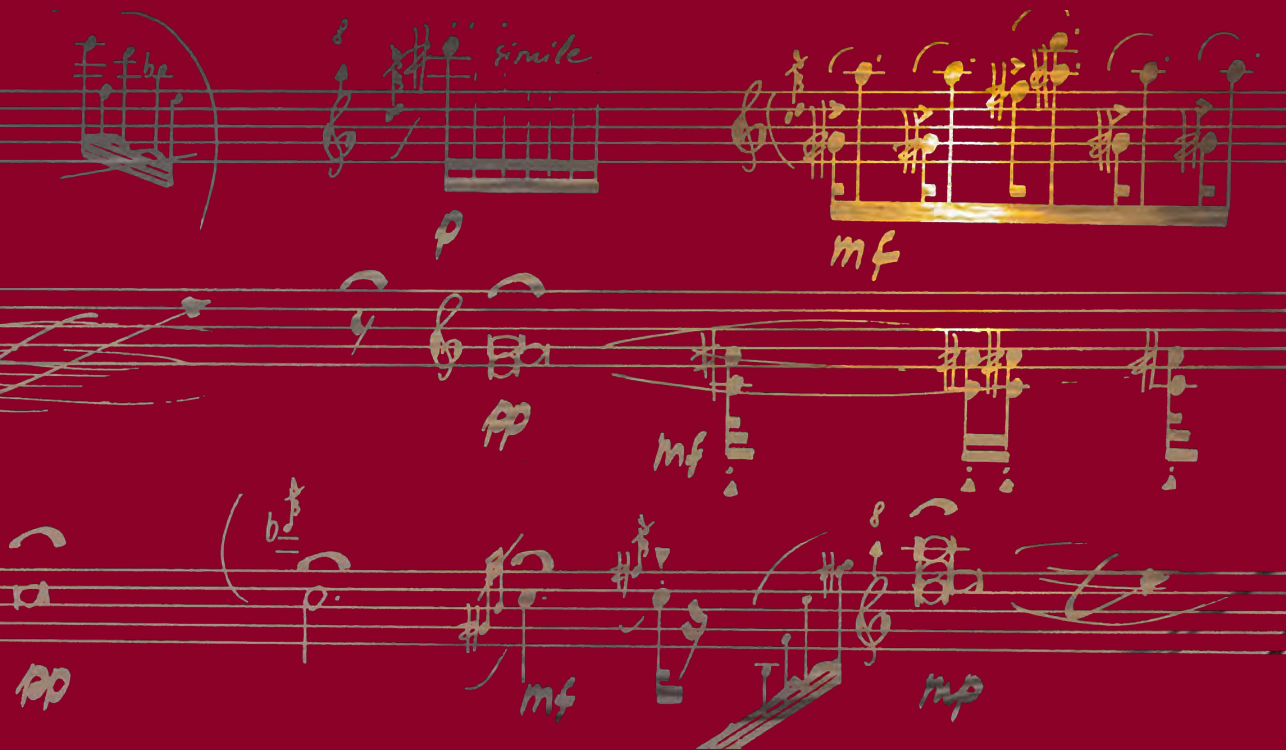
Timelees ARARAT für Duduk und Orchester (2022)

Broken für Orchester (2023)

[illegible]



Analysen ausgewählter Komponistinnen



Michael Heinemann

Klang-Geschichte

Zu *Jocus secundus* von Myriam Marbe

Am Anfang ist das Wort. „Datitiridat.“ Fünf Silben. Ein Wort ohne Bedeutung, auch im Rumänischen. Ein Idiom aus einer kindlichen Sprache, eine Lust an der Artikulation, vielleicht ein Abzählreim: Verweis auf Elementares, die Geburt von Musik aus der kadenzierten Interjektion, reterritorialisiert in der Welt der Kinder. Die Ordnung von Lauten mittels Silben in einfachstem Rhythmus. Noch ohne Instrumente, zu denen die Akteure erst in der Folge greifen. Nur der Tempelblock, ein erster Klangerzeuger auch im historischen Sinne, differenziert zwei Tonhöhen.

Dieses Syntagma, definiert durch eine nachfolgende Generalpause, ist nur scheinbar eine unterkomplexe klangliche Gestalt. Denn nicht nur ein Rhythmus – wenngleich in irrationalen Werten – ist vorgegeben, sondern mit dem Tempo, in dem die Silbenfolge artikuliert wird, eine erste Vorstellung von syntaktischen Einheiten, die der Tempelblock durch die instrumentale Imitation bestätigt.

Mehr noch wird ein Gestus bestimmt. Eine raue Diktion, fern allen Schönklangs, noch vor aller Ordnung, die ein Chor kultiviert. Geschrei, eher zufällig gefasst in der gemeinsamen Skansion. Eine Akklamation, eine Forderung. Selbstbewusst, nicht verhalten. Selbst wenn keine Interpunktion vorgegeben ist, stände am Ende kein Punkt. Sondern ein Ausrufezeichen. Zudem ganz in der Gegenwart: Eine Zeitung soll entfaltet werden, möglichst aktuell, und sofern keine greifbar sei, reiche es zu, den Programmzettel vorzulesen. Als Indikator von Realität und Unmittelbarkeit, als Initial eines Prozesses, der – freilich noch nicht zu erkennen – auf deren Transzendierung zielt.

Was wie ein Motto anmutete (oder funktional als Introduction), erweist sich nach der Generalpause als Kondensat, dessen Parameter sukzessiv entfaltet werden. Das einleitend skandierende Wort ist eine sinnfreie Kombination von Silben, die beliebig zusammengestellt werden können. Die Reduktion auf ein rhythmisches Pattern, das der Tempelblock vorgab, wird zum Modell einer Percussion, die auf den Corpora der Instrumente mit Schlägen der flachen Hand fortgesetzt wird. Nur ein einziger Ton erklingt bereits real, ohne dass er melodische Verbindlichkeit gewänne. Das C im Cello ist lediglich Ausgangspunkt einer Phrase, die wie die Umsetzung eines Seufzens mit instrumentalem Mittel anmutet. Unklar bleibt, was genuin instrumental oder vokal ist, ob die Sprache aus dem Rhythmus gezeugt wurde oder das rhythmische Pattern eine Fortsetzung des Wortes ist, dessen ohnehin unklare Bedeutung ins semantisch

gänzlich Offene führt. Auch die Frage, ob die Stimme zum melodischen Ferment des Instrumentes wird oder die klangliche Geste des Cellos nur die Explikation einer Emotion ist, die dem Initium noch ermangelte, ist unbestimmt. Sie schon zu stellen, dürfte die Intention des Stücks verfehlen. Kein Kontrast von Stimme und Instrument wird exponiert, um ihn für die Dramaturgie einer Komposition nutzbar zu machen, die mittelbar auf einen Band mit Gedichten zielte. Sondern die Parameter von Rhythmus und klanglichem Gestus werden vom Medium ihrer Erzeugung gelöst, und ihre scheinbar willkürliche Rekorrelierung im Dispositiv eines Ensembles von Klarinette, Streichquartett und Klavier zeigt, dass nicht die Entwicklung eines Motivs das kompositorische Denken leitete, sondern die Idee, das Syntagma der Einleitung alternativ zu konfigurieren.

Auch die nächsten beiden Abschnitte, wieder durch Generalpausen klar abgegrenzt, werden mit diesen Prämissen verständlich. Das Wort wird zurückgenommen, durch die Einführung von distinkten Tönen in allen Instrumenten des kleinen Ensembles ersetzt. Konstitutiv wirkt der Rhythmus, nun im Wechsel von perkussiv und ordinario erzeugten Tönen, deren Diastematik variiert. Zusammenhang stiften jedoch nicht nur diese leicht aufeinander zu beziehenden Elemente (Paradigmata), sondern eine Faktur, deren Konsistenz sich nicht verändert. Der Grad der Durchlässigkeit (Permeabilität) bleibt in diesen ersten drei Phrasen gleich. Und er ändert sich auch in einer vierten nur graduell, wenn die Tonsilben von den Instrumentalisten sängerisch aufgegriffen werden und nach kurzer, freier Improvisation in einem einzigen Schrei kulminieren: einer Interjektion, die durch die erste, ehemals nur beiläufige Interpolation des Cellos vorgebildet war, nun aber zu einer eigentlichen Gestalt findet. Ein Mosaik von Tonpunkten fängt die Emphase in einem auskomponierten Ritardando auf. Der formalen Schließung der Phrase kontrastiert die Öffnung des Ambitus in die Grenzbereiche von Lagen und Registern der Instrumente: Konzentration und Dissoziation zugleich.

Dieser Entgrenzung, einer Bewegung ins Unbestimmte des Raumes und der Zeit, folgt ein Neuansatz in einer alternativen Klanglichkeit: ein Cluster der Streicher, bewegt nicht durch Diastematik, sondern eine Fragilität, die lang gehaltenen Tönen *sui generis* eignet. Diese irrationale Struktur des Einzelklangs raut die Soloklarinette bewusst auf: Impetus auch für die anderen Instrumente, Tonräume zu erkunden. Aleatorisch, frei assoziativ, möglichst unkoordiniert, individualisiert, jedes Kollektiv absichtlich vermeidend. Dass sich allmählich verbindlichere Rhythmen definieren, die finaliter wieder jenes spielerische Wort artikulieren lassen, mit dem das Stück eröffnet wurde, schließt diesen ersten Teilsatz ab.

Der Neuansatz in dessen Mitte meinte einen Kontrast allenfalls lokal; er war das Erkunden eines Terrains, das sich aus der Befreiung von Ambitus und Rhythmus eröffnete, um vom Extrem des weder diastematisch noch rhythmisch definierten Klanges wieder zur Formel zurückzufinden, die sich im rhythmischen Pattern wie auch dem

semantisch unbestimmten Eingangswort manifestiert. Doch erscheint die Silbenfolge nun auch klanglich integriert. Die Differenz zwischen Wort und Ton ist nivelliert, mittels der Integrationskraft eines Rhythmus und einer Diastematik, die sich vom simplen Gegenüber zweier Tonhöhen vollständig emanzipiert hat.

Ein erster, kleiner Kreis hat sich geschlossen. Ausgangspunkt war das Material eines Wortes, dessen semantische Unbestimmtheit die Bedingung der Möglichkeit für seine Verwendbarkeit als Klangereignis war, indem es Differenzen von Tonhöhen und Rhythmen artikulieren ließ, die von den Instrumenten aufgegriffen und spielerisch erweitert wurden. Im Extrem des Ambitus und der Eröffnung des Unbestimmbaren bezeichnet ein Cluster der Streicher dann eine Reterritorialisierung. Die implizite Bewegtheit seines Klanges wird parametrisiert und führt durch die sukzessive Kristallisierung von Rhythmen und Intervallen zum Ausgangswort zurück. Dabei wird die Konsistenz des Prozesses durch seine Textur gewährleistet, die das Ensemble als Kollektiv versteht, nicht als Summe individualisierter Akteure. Gleichwohl ist ein Weg zurückgelegt, der keine Umkehr zulässt. Denn der Bezug zur Realität, den anfangs die Zeitung oder die Ankündigung des Konzerts markierte, ist aufgehoben. Das Wort, dem man zu Beginn noch einen appellativen Charakter subtruieren konnte, ist nun aller Bezüge ledig. Sprache und Klang konvergieren, die Artikulation der Instrumente nimmt die Differenz von Konsonanten und Vokalen auf. Und da die Instrumentalisten auch als Sänger fungieren, nivelliert sich die Differenz auf hohem Niveau.

Im zweiten Teilsatz („Andante“) ändert sich die Faktur grundlegend. Lang gehaltene Einzeltöne, zu metrisch unbestimmter Zeit in den verschiedenen Instrumenten einsetzend, addieren sich zu einer Klangfläche. Zunächst statisch, nur durch den Wechsel der Töne, deren Einsätze nicht akzentuiert werden, dann durch die Repetitionen der Klarinette behutsam granuliert. Diese Anlage des Tonsatzes bleibt auch im Mittelteil erhalten, selbst wenn nun auch Streicher und Klavier die gehaltenen Töne variieren, subtil gleichsam ein anderes Terrain mittels Nebennoten erkundend oder mit flatterndem Vibrato ein Ostinato modellierend. Deren Stimmen, die durch kleine motivische Vorgaben noch schwache Konturen erhalten, flankieren Vokalisieren, mit denen die Instrumentalisten den Klang verdichten, doch die Faktur zunehmend verunklaren. Noch die Relikte rhythmisch und diastematisch konturierter Binnenmotive verschwimmen bei sukzessiv reduzierter Dynamik. Doch bezeichnet das vollständige Verklingen kein Ende, und eine Generalpause meint nicht die Abgrenzung zum nächsten Teilsatz. Vielmehr findet das sich nur scheinbar im Nichts auflösende Diminuendo von Klang und Faktur ein Telos in einem tiefen Quintbordon der Streicher: Basis für ein kurzes Solo der Klarinette, gleichsam eine epilogische Kadenz, die auch ihrerseits ein Moment von Reinheit annonciert, als Resultat eines Prozesses der Klärung motivischer Substanz.

Der dritte Teilsatz („Allegro“) kehrt die Relation instrumental und vokal generierter Stimmen um. Die Iteration von Silben – eine Assonanz an ein rumänisches Idiom ist denkbar, aber nicht zwingend, da den Worten keine Bedeutung zu kommt – ergänzen nur anfangs knappe, distinkte instrumentale Interjektionen, deren Endtöne alsbald zu vibrierenden Klängen gedehnt werden und neuerlich eine intern stark bewegte Klangfläche generieren. Doch bleibt die von der Sprache stimulierte Rhythmik virulent, die auch die Instrumentalisten zu perkussiver Aktivität zwingt. Dass diese wiederum sich vereinzelt und im diminuendo verliert, bedeutet einen weiteren Schritt der Sublimation. Der sprachgezeugte Rhythmus ist nun endgültig in der Aktion der Instrumentalisten aufgehoben.

Der vierte und letzte Teil transzendiert den Klang selbst. Schon der Anfang zeigt das Programm: Schläge einer Glocke, denen nur noch Gesten korrespondieren. Der realen Glocke folgt deren Surrogat durch die Instrumente des Ensembles: an- und abschwelende Töne, dynamisch wie diastematisch im kleinen Rahmen. Dann nur noch Schattentöne im Flageolett der Streicher, im Überblasen der Klarinette. Auch die Führung der Vokalstimmen ist unspezifisch. Leidenschaftsloses diatonisches Pendeln im Umfang einer Terz, ohne bestimmten Rhythmus, ohne Ziel. Die finale Vortragsanweisung erklärt die Intention: *évanouissement* – bewusstlos, ohnmächtig. Auch die Sänger verstummen. Dem Ausklingen der Saiten gilt es nachzuhören. Der Jazzbesen, der über sie streicht, verzögert ein wenig ihre letzten Schwingungen.

Das Telos des Stücks, nach Myriam Marbes eigenen Worten das Zeigen eines Absoluten, ist mithin keine Behauptung, sondern das Ergebnis eines mehrstufigen Prozesses. Keineswegs steht diese Idee einer Transzendierung noch in einer Tradition des 19. Jahrhunderts, um mit Verfahren einer Dialektik des musikalischen Materials einen neuen Zustand zu erreichen; kein Hymnus, keine Sublimation an den Grenzen des Tonraums repräsentiert hier ein Ende als bloße Akklamation. Vielmehr wird das Material selbst dekonstruiert, nicht nur von Tönen, sondern protomusikalisch, im Rekurs auf Sprachlaute und Perkussion, die sich zu einem gleichsam atavistischen Instrumentarium verbinden: Voraussetzung, sich von den Assoziationen, die den Klängen einzelner Instrumente seit je eignen, ebenso zu befreien wie von der Semantik, die sich mit Wörtern einer bestimmten Sprache zwangsläufig verbinden.

Gezeigt wird eine Geschichte des Klangs selbst. Eines radikalen Anfangens, einer Konstruktion des Klangs aus Sprache und Geräusch, Melos und Rhythmus – und dann dessen Auflösung. Als zweites Spiel, selbstreflexiv, nicht mit Bezug auf die Geschichte, sondern des Materials selbst. Als Metamusik im ganz unmittelbaren Sinne. Ein Spiel mit den Elementen von Musik: Komposition als Tonspiel in Analogie zu Ludwig Wittgensteins Sprachspielen. *Joc secundus* auch als Titel eines Buchs von Ion Barbu. Dessen Vorgehen, das Material der Sprache dekonstruierend, greift Myriam Marbe auf. Wenig-

ger mit Motiven, Akkorden und Rhythmen, als mit Klangflächen, deren Konstituenten Entwicklungen auf anderer, zweiter Ebene erlauben.

So begründet sich ein Beitrag zur zeitgenössischen Diskussion in Darmstadt. Unpräzise. Ohne Exkurs ins Esoterische. Sondern mit Bezug aufs Phänomenale. Das wäre vielleicht zu lernen – jenseits auch des intellektuellen Überbaus, zu dem man in Rumänien tendiert, und der für die Rezeption an anderem Ort vielleicht mehr verstellt, als er dem Verständnis dient. Denn das Phänomen genügt sich selbst. Die kompositorischen Modi weit weniger different, als es die Herkunft der Komponistin scheinen machen könnte.

Liliana-Isabela Apostu

Vol au-dessus des cordes

Le *Trio Violinissimo* de Dora Cojocar

Le *Trio Violinissimo* de Dora Cojocar a été composé en 1998 en Roumanie et créé au Festival d'automne de la même année à Cluj-Napoca, par trois violonistes de l'Académie de musique "Gheorghe Dima" de la même ville.

L'œuvre est écrite pour trois violons, donc des instruments à cordes frottées qui ont le timbre et la tessiture égales. Ce choix organologique justifie certainement le choix esthétique retenu par la compositrice : utiliser des timbres égaux, dont le résultat sonore semble être le but premier de son écriture, par l'exploitation de modes de jeux variés, par l'utilisation des nuances diverses, par les contrastes, la divergence ou la convergence des registres et par la combinatoire des éléments musicaux.

La composition est en trois mouvements, mais qui ne se distinguent pas réellement à l'écoute ; on remarque leur séparation seulement sur la partition, où l'on voit à la fin de certains mouvements la durée de ceux-ci : trois minutes et quarante-cinq secondes pour le premier, environ deux pour le second. Une double-barre de mesure très discrète sépare également les mouvements de la pièce.

Structure, modes de jeu, particularités d'écriture

Le premier mouvement de l'œuvre est écrit dans une mesure traditionnelle à 4/4 temps, avec la battue à la noire, à 60. Aucune autre indication d'exécution agogique n'est donnée. Les trois violons jouent la première phrase en suivant le mode de jeu indiqué au début de chaque portée du premier système : « *non legato, non vibrato, bianco* », dans une nuance générale *pianissimo* et en homorythmie. Il n'y a aucune indication à l'armure, mais l'œuvre ne semble pas avoir une tonalité précise ; toutes les possibilités sont ouvertes à cet univers sonore multiple, l'atonalité comprise.

Le premier motif musical s'étend sur les deux premières mesures de l'œuvre et s'achève par le premier *pizzicato* en croche sur la deuxième partie du premier temps (précédée par un demi-soupir) de la troisième mesure. Les trois violons convergent à l'unisson sur le *la #* attaqué initialement au troisième violon, (qui semble être la note pôle autour de laquelle la musique se construit progressivement). La musique est agencée à partir de trois sons en apparence différents, mais qui semblent chercher l'unité. Au niveau sonore nous avons la sensation d'entendre les violons cherchant à s'accorder sur un même son, non sans rencontrer une certaine difficulté. La compositrice a-t-elle souhaité peut-être faire sonner les instruments comme un seul ? Cela explique-

rait son choix d'utiliser les trois violons simultanément, afin de réaliser le son composite de trois notes plus que conjointes : *la #*, *si b barré* (correspondant à un quart de ton entre le *la #* et le *si*) et enfin le *si* naturel. Toutes ces notes sont jouées dans le registre grave des violons, sur la corde de *sol* en nuance *pianissimo*. L'impression d'un son qui s'efforce à naître du chaos nous vient à l'esprit, comme dans la *Création* de Haydn ... Trois cellules rythmiques ayant la même configuration au niveau vertical et qui sont entrecoupées par des silences, composent le motif initial.

L'élément le plus remarquable que nous pouvons saisir est l'utilisation du procédé de la « micro-tonie », qui est une *quasi* tradition d'écriture dans la musique roumaine, depuis la généralisation du phénomène par le compositeur-phare de l'École roumaine, George Enescu. L'écriture en intervalles plus petits que le demi-ton a été employée également par le compositeur tchèque Alöis Haba, inspiré à son tour par la musique traditionnelle de son pays, où ces intervalles existent naturellement dans le répertoire paysan.

♩ = 60
non leg. non vibr. bianco

vl. 1
pp
non leg. non vibr. bianco
simile
pizz.
pp

vl. 2
pp
non leg. non vibr. bianco
simile
pizz.
pp

vl. 3
pp
non leg. non vibr. bianco
simile
pizz.
pp

Exemple 1: premier motif du *Trio Violinissimo* (mesures 1–3)

Le rôle dramatique des silences

Le deuxième motif de la composition débute après un silence général de deux temps et demi avec une demi-levée sur la croche de la mesure 5. L'ambitus s'élargit légèrement entre le *la #* et le *do* (joués par le premier et le troisième violon). Les deux premiers violons jouent encore une fois en homorythmie sur un frottement de seconde mineure (*si-do*) dans le registre grave, tandis que le violon 3 introduit le premier événement non statique par des oscillations et des glissements entre les notes *la #* et *sol #* (toujours sur la corde de *sol*). Il passe par les quarts de ton et les demi-tons entre les deux notes formant ensemble le ton entier. Un changement apparaît également au niveau rythmique, les triolets dynamisant l'écriture. Le « son » se cherche pour trouver un chemin vers la lumière.

(5)

Exemple 2: Trio Violinissimo (mesures 4-5)

Les deux motifs forment la première phrase de la pièce, composée sur les 5 mesures (avec un prolongement du violon 3 sur le premier temps de la mesure 10). Un silence sépare cet énoncé de la phrase suivante, qui se compose également de deux motifs et est écrite à son tour sur cinq mesures.

(10)

Exemple 3: Trio Violinissimo (mesures 6-10)

On remarque déjà sur la première page de la partition la présence de 3 phrases de dimensions quasiment égales, chacune comprenant 5 mesures de deux motifs, entrecoupées par des silences simultanés. Cela donne une certaine logique interne à l'œuvre, et le jeu avec les silences semble avoir une grande importance dans l'écriture de cette partition. Si l'atmosphère générale de la première page de l'œuvre donne une impression assez statique, des micro-phénomènes perturbent légèrement cette image. Chaque instrument reste pour la plupart du temps sur son *pitch-class* sonore qui semble être défini déjà à l'attaque des premières notes de la pièce. Des micro-éléments nouveaux

se rajoutent cependant, à peine visibles et audibles. Un certain contraste se crée par le jeu simultané et alternatif entre le mode d'attaque *arco* et le mode *pizzicato* aux trois violons, qui sonnent par endroits comme un instrument unique. L'écriture se développe à la fois au niveau horizontal et vertical, comme une construction par des blocs sonores. Chaque phrase de la première période est attaquée sur les mêmes notes par chaque violon, mais à la fin tous les violons prennent une voie divergente, parfois par un prolongement d'un son ou par la répétition d'un même intervalle ou d'une figure rythmique.

Exemple 4: *Trio Violinissimo* (mesures 11-16)

La première page de la partition montre le choix esthétique de la composition tout entière: une création partant de presque rien, faisant entendre discrètement les profondeurs des sons graves dans une nuance de *pianissimo*. La carrure des phrases se construit progressivement par des microstructures verticales entrecoupées par les silences, créant des figures rythmiques qui semblent se configurer autour du chiffre 3.

Ce chiffre-clé détient également un certain pouvoir de structuration interne, manifesté aussi dans le mode de jeu de chaque instrument et par la manière d'attaque du son: *non legato*, *non vibrato*, *bianco* (mode d'exécution *arco*). Ensuite le mode de jeu est le *pizzicato* (qui marque une certaine rupture dans le discours musical) et de nouveau *arco* mais avec l'indication de l'archet «tiré». Les trois phrases de la première page (comportant donc cinq mesures chacune) forment une grande première période créée par des micro-développements progressifs, dans une nuance générale allant de *pianissimo* à *piano*.

Entre écriture traditionnelle et contemporaine

La page 2 de la partition correspond à une deuxième grande période musicale, mais qui n'est plus formée par des phrases de longueur égale; elle se décompose en trois phrases comprenant chacune 4 + 5 + 5 mesures. L'apparition des éléments nouveaux dans l'écriture marque un certain contraste avec la première page: jeu en double-

cordes, l'utilisation du *fortissimo* (même s'il apparaît plutôt comme un *sforzando* uniquement sous certaines notes, accentuées et suivis de silences). Une sorte de dialogue s'installe progressivement entre les trois instruments. L'homorythmie reste cependant présente par moments, comme dans les mesures 27 et 29. Si les intervalles formés par les doubles-cordes au premier violon restent plutôt consonants (jeu de tierces, puis de sixtes), les trois violons ensemble forment parfois des accords très dissonants, comme à la mesure 18, où il y a un frottement entre les notes *fa* #, *sol* et *la* aux violons 1 et 2, dans le même registre (médium).

The musical score for three violins (vl. 1, vl. 2, vl. 3) shows measures 16-18. Measure 16 features a triplet of eighth notes in vl. 1, marked *pp senza cresc.*. Measure 17 shows a *ff* dynamic for vl. 1 and vl. 3, with *pizz.* (pizzicato) markings for vl. 2 and vl. 3. Measure 18 continues with *p* dynamics and *pizz.* markings, ending with an *arco* (arco) marking for vl. 3 and a *p senza cresc.* marking.

Exemple 5: *Trio Violinissimo* (mesures 16–18)

L'écriture de cette page se distingue également par l'emploi du procédé appelé *tuilage*, selon lequel un instrument continue le discours commencé par un autre, ou remplace soudainement le registre dans lequel l'instrument jouant initialement aurait dû continuer. Nous pouvons entendre cette écriture aux mesures 22–24 de la partition, où, au milieu du motif exposé par le violon 1, le violon 3 joue dans le registre aigu. Alors qu'il s'est tenu jusque-là dans le registre grave, sur la corde de *sol*; le second violon apparaît après deux mesures de silence en jouant un *sol* sur la corde de *mi*, comme un prolongement du *la* aigu entendu au troisième violon.

Certaines cellules mélodiques ou rythmiques ont le rôle de créer une stabilité nécessaire à la structuration de la partition. Nous pouvons entendre par exemple aux mesures 21–22 la même figure faisant sonner l'intervalle de sixte mineure *do* # - *la* (sur des triolets noire-croche, au troisième violon), cellule déjà entendue à la mesure 15 au premier violon. Le registre n'est cependant plus le même (le violon 3 montant d'une octave par rapport à la mesure 15). Le frottement de secondes qui se forment entre les trois instruments et les intervalles plus petits que le demi-ton qui s'entendent souvent, entourent une certaine note-pôle qui semble faire figure d'élément caractéristiques de l'écriture de la compositrice. Cette signature peut être héritée de Bartók ou même de Ligeti, (avec ce dernier musicien la compositrice ayant eu une collaboration directe lors de la rédaction de sa thèse de Doctorat, portant sur l'œuvre du compositeur).

Un autre procédé remarqué sur la partition est l'utilisation des «coups de doigts». Cette manière de jouer est utilisée notamment par les musiciens populaires¹ : les notes voisines sont atteintes non pas par une articulation ferme du doigt, mais par un subtil glissement entre elles, obtenu par extension rapide inférieure ou supérieure, alors que la main reste figée dans la position initiale. La compositrice indique ce mode de jeu au troisième violon, (mesures 25–26). Le violoniste doit faire glisser légèrement le premier doigt qui joue la note *la* sur la corde grave en extension inférieure. Pour l'écrire, la compositrice fait figurer un léger trait transversal sur la note, même si la hauteur précise de la descente de celle-ci n'est pas indiquée.

La combinaison des modes de jeu se complique encore à la page suivante, tandis que les nuances changent parfois d'une note à l'autre, entre les extrêmes, allant du *fortissimo* à *piano*, sans nuance intermédiaire.

La troisième page correspond à la troisième grande période musicale, qui s'étend aussi sur les deux premiers systèmes de la page suivante (jusqu'à la fin de la mesure 54). Elle apparaît comme un développement des idées déjà entendues, auxquelles se rajoutent d'autres éléments : par exemple à la mesure 37, le second violon doit exécuter des oscillations avec l'archet entre les notes *ré* et *ré b*, la même manière de jeu étant reprise à la mesure 40 par le premier violon.

The image shows a musical score for three violins (vi. 1, vi. 2, vi. 3) across five measures (36 to 40). The notation includes various dynamics such as *ff* (fortissimo), *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo). There are also articulations like *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). Performance instructions include *simile* and fingerings like 3 and 5. Measure 40 is circled, and the score ends with a double bar line.

Exemple 6: *Trio Violinissimo* (mesures 36–40)

1 Voir à ce sujet notre publication : Liliana-Isabela Apostu, *La violonistique populaire roumaine dans les œuvres de Béla Bartók et de George Enescu*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 140–142.

Le « *pizzicato* Bartók » apparaît lui aussi à la mesure 41, au premier violon :



Exemple 7: *Trio Violinissimo* (mesure 41)

Ce genre particulier de *pizzicato* fut inventé par Béla Bartók et il donne un effet très percutant à la note ; il s'obtient en tirant verticalement la corde, en la laissant ensuite rebondir sur la touche en retour. Pour l'indiquer, le compositeur avait inventé une notation nouvelle, signalée par un petit cercle accroché à un tiré vertical, placé au-dessus de la note : « plucking string so that it rebounds against the fingerboard ». ²

Une sonorité très rude est obtenue au premier violon aux mesures 38 et 43, la même cellule étant jouée aussi par le second violon à la mesure 39, puis 40. À cet endroit la compositrice fait jouer des triolets égaux en *fortissimo*, alternant le *sol* grave corde à vide et le *sol* quart de ton vers *sol* #. Elle indique dans la légende donnée à la fin de la partition que l'archet doit être tiré avec beaucoup de bruit sur la corde, au talon, et qu'il doit appuyer en exagérant (la sensation auditive est celle d'une corde qui en train d'être arrachée).

Les contrastes s'enchaînent ainsi tant au niveau vertical qu'horizontal, mais le travail est fait en utilisant des modules sonores qui s'imbriquent les uns dans les autres ou qui se dispersent pour se rassembler différemment, se combinant dans une multitude de possibilités. Cette technique nous renvoie à certaines manières d'écrire de Ligeti, compositeur très admiré par Dora Cojocaru et qui a pu l'inspirer dans ses propres conceptions dans ses créations.

Un autre compositeur auquel cette œuvre fait penser est Anton Webern ; Dora Cojocaru semble utiliser comme il l'avait fait par exemple dans les *Cinq bagatelles op. 5*, plusieurs plans d'écriture horizontaux, qui sont parfois stables, d'autre fois mobiles. Une certaine sensation de stabilité est donnée par le troisième violon qui reste pour la plupart du temps sur une même note ou une même cellule mélodico-rythmique. Mais l'écriture fait penser aussi au compositeur américain Steeve Reich, et surtout à l'œuvre *City life* par l'utilisation de peu d'éléments, qui peuvent surgir de manière inattendue et qui se rajoutent à d'autres existant déjà, par accumulation successive. En effet, on a

2 Indication précisée sur la partition de la *Sonate pour violon seul de Bartók*, Boosey & Hawkes, 1944, p. 10.

l'impression d'entendre une ville qui se réveille, en écoutant le début même de cette partition de Dora Cojocar.

Jeux des contrastes et miroirs déformés

Parfois le contraste se produit d'une note à l'autre, au niveau dynamique, de l'attaque du son, ou des registres, et non pas seulement entre les trois instruments. Par exemple, entre les mesures 41 et 45 le saut de registres se réalise au même violon, qui alterne deux cellules, d'abord dans le grave, puis dans l'aigu. Dans l'ensemble, les plans d'écriture choisis restent stables. Arrivés à la page 4 de la partition, on constate que le troisième violon va jouer seulement 4 notes. Elles vont former une nappe dans le registre grave et sur laquelle vont se développer les cellules mélodico-rythmiques des deux autres violons. Les intervalles dissonants sont de plus en plus présents, surtout les septièmes qui donnent par leur combinaison verticale (et qui se trouvent à distance de demi-tons entre les violons 1 et 2), des agrégats ponctués par le saut de registres entre l'aigu et le grave.

Exemple 8: Trio Violinissimo (mesures 51-54)

Un nouvel élément technique et qui produit un effet de timbre particulier apparaît à la mesure 56 au premier violon, le même principe étant repris par le second violon aux mesures 58 et 60 et qui revient plusieurs fois à la page 5 de la partition, aux trois violons. Il s'agit d'un jeu en notes très rapides brochant autour d'une ou deux notes-pôles, la manière d'exécution étant indiquée: «*sul ponticello*». La nuance requise est généralement *pianissimo*, rarement *piano*. Il est intéressant de constater que lorsque ce type d'écriture apparaît, un des violons exécute une sorte d'accompagnement. Par exemple, à partir de la mesure 58, le violon 3 va accompagner en *tremollo* sur une sixte augmentée, cette manière étant une réponse gestuelle en miroir à la main droite de ce qui se passe à la main gauche. Le geste rapide du mouvement des doigts qui

doivent articuler avec beaucoup de précision à la main gauche au violon 2 retrouve le mouvement rapide du poignet de la main droite. La partition s'enrichit au fur et à mesure avec des éléments nouveaux, les différentes combinaisons rythmiques donnant un travail en mosaïque avec des plans superposés. Chaque instrument se voit confier pour la plupart du temps son propre registre. Régulièrement, le violon 3 joue dans le grave, le second dans le medium et le premier dans l'aigu, mais des croisements et des changements entre les trois peuvent exister. Le travail se réalise alors sur des notes conjointes mélodiques ou harmoniques, autour d'une seule note, ou d'un intervalle choisi avec précision.

Si la page 6 apparaît assez chargée au niveau de l'écriture, un contraste va se produire avec la page suivante, les violons interrompant progressivement leur discours. Ainsi, à la mesure 73 le violon 3 se trouve « accompagné » seulement par un *si* tenu du second violon, qui disparaît lui aussi dès la mesure suivante. Le violon 3 se voit confié un « solo » de plusieurs mesures et il réalise un contour mélodique autour de la note *do* grave, note qui apparaît comme structurante de la page tout entière.

Plusieurs modes de jeu s'enchaînent dans ce solo du violon 3, la technique de l'instrumentiste étant sollicitée au maximum : des triolets en triples ou doubles cordes, pizzicato Bartók, coups d'archet tirés répétés au talon alternant avec d'autres modes de jeu : détaché, staccato, legato, qui s'enchaînent rapidement, tandis que les indications dynamiques passent elles aussi vite de l'une à l'autre, dans une fourchette assez large, allant de *sforzando* au *forte-piano*.

Exemple 9: Trio Violinissimo (mesures 72–80, solo du violon 3)

Importance et choix des registres : combinatoires des éléments

A la page 8 chaque violon joue dans le registre attribué « par défaut », une priorité particulière étant donnée cette fois-ci au second violon, qui, au dernier système, alterne le jeu en notes rapides de sextolets et septuples. Le violon 3 commence une montée très rapide vers le registre aigu, voir suraigu, comme les deux autres violons, qui arrivent par des broderies et des fusées afin d'achever en apothéose le premier mouvement de l'œuvre, à la mesure 98, où la compositrice indique la durée d'exécution de celui-ci : 3' 45".

Aucun contraste significatif ne distingue en apparence les mouvements 1 et 2 de ce trio, car le second débute tout comme le premier, avec un accord sur exactement les mêmes notes, à la mesure 99 de la partition, en homorythmie et en nuance de *pianissimo*. Le seul changement par rapport au début du premier mouvement apparaît au niveau rythmique, les cellules étant décalées différemment. La première phrase est constituée de trois motifs, comme dans le premier mouvement, le découpage étant ici de 5+4+5 mesures. La combinatoire de l'écriture fait reconnaître des éléments déjà entendus, comme des réminiscences du premier mouvement. Le second mouvement semble s'arrêter net à la fin de la mesure 124, où la compositrice indique la durée d'exécution à environ 2 minutes !

Le troisième et dernier mouvement du trio commence à la mesure 125, avec l'indication « *più mosso* » et la battue de la noire à 96 ; la rythmique fait entendre des superpositions des croches (au violon 3) et des triolets (au violon 1), tandis que le second violon doit exécuter des contretemps syncopés à la double-croche sur la note *si*. Cette mesure-motif serait structurante pour le mouvement tout entier, même si elle va apparaître avec des légères modifications.

125
più mosso ♩ = 96
sempre pizz. *simile*

f
*c.a. batt.
 dopo il pont.*
f
*pizz.
 sul pont.*
mp

Exemple 10: Trio Violinissimo (mesure 125)

Le dernier mouvement de l'œuvre est très chargé en signes et notations qui indiquent des modes de jeu très inédits, et qui n'existent pas dans la sémiologie usuelle. Nous présentons ici les gestes violonistiques qui leur correspondent :

- flèche avec pointe vers le haut en forme de losange vide ou rempli : son ayant une hauteur indéterminée, la note est jouée de l'autre côté du chevalet ;
- signe qui ressemble à une croche mais avec la hampe en angle droit, au-dessus duquel il y a un double chapeau : son réalisé avec beaucoup de bruit, obtenu en écrasant la corde avec l'archet ;
- flèche horizontale vers la droite, sur laquelle sont collées deux petites cercles : appuyer doucement l'archet tout au long de la note ;
- croche sur laquelle est présent un x : col legno ;
- le même signe présentant un arc de cercle au-dessus : ricochet réalisé col legno ;
- le même signe avec la tête en forme de losange : ricochet col legno de l'autre côté du chevalet.

Nous retrouvons ainsi une alternance entre « pizzicato-arco », puis le jeu « *sul ponticello* », des glissandos entre les notes ou les « coups de doigts », des alternances « pizzicato main-gauche / main droite ». Ce procédé semble être très compliqué à réaliser par le violon 1 aux mesures 128-129, car l'instrumentiste joue un quart de ton sur la corde grave *sol*, (à moins que celle-ci devrait être légèrement « désaccordée » selon le procédé de la « scordatura »).



Exemple 11: Trio Violinissimo (mesures 128-129, premier violon)

La dernière partie du troisième mouvement alterne des mesures comportant des éléments très intéressants et qui donnent des effets auditifs spectaculaires ; à partir de la mesure 135, la battue de la noire est indiquée à 48 et les violons doivent jouer très rapidement des triples-croches regroupées parfois par 8, d'autre fois par 9 ou 7 et entrecoupées de silences. On entend des bruits imitant les gazouillements d'insectes. On peut ici rappeler que la compositrice avait écrit une composition pour trois clarinettes qui s'intitule *Insects, Bugs and Other Species* et qui est enregistré en CD par un trio viennois.

Cette écriture s'enchaîne avec une autre, aussi intéressante au niveau de l'effet auditif produit, à partir de la mesure 137. Le premier violon doit surtout réaliser des glissandi sur les quatre cordes, après avoir réalisé des glissandi autour de la note *fa* 5, avec l'indication « *pizz. alla gitara* » :

Più mosso, ♩ = 96

con arco (sul legno) *mf* molto cresc.

pizz. alla gitara *mf* *gliss.* *pp* *f* *pp* *gliss.*

con arco (sul legno) *mf* molto cresc.

pizz. sul pont. *f* *simile* *mp*

con arco (sul legno) *mf* molto cresc.

f *simile* con mano, senza arco *mp* *f*

140

meno mosso ♩ = 48

f *sf* *mf* *pp* *f* *sf* con arco (sul legno) *mp* <

m. sinistra *f* *sf* *mf* *pp* *f* *sf* *mp* < *f*

pizz. sul pont. *f* *simile* *mp* <

pizz. troppo brutale *f* *sf* *mp* <

con arco *f* *sf* *mf* *pp* *f* *sf* *mp* <

pizz. troppo brutale *f* *sf* *mp* <

con arco (sul legno) *mp* <

con arco (sul legno) *mp* <

con arco (sul legno) *mp* <

Exemple 12: Trio Violinissimo (mesures 136–143)

L'œuvre s'achève avec une « coda » ou une conclusion sur 4 systèmes qui reprend des éléments entendus dans les trois mouvements. Nous pouvons conclure que cette composition (comme d'autres réalisées par Dora Cojocar) est un exercice de virtuosité d'écriture mettant en valeur quasiment toutes les possibilités techniques et expressives du violon. N'oublions pas non plus que la compositrice est aussi pianiste de formation, mais elle montre ici sa connaissance très vaste des modes de jeu et des possibilités de timbre du violon comme instrument, exploitant au maximum la sonorité offerte par un trio.

Sanda Maistorovici

Das religiöse Schaffen der Komponistin Carmen Petra Basacopol¹

Bei vielen Menschen ist religiöse Empfindung tief im Bewusstsein verankert und spiegelt sich in allen seinen Ausdrucksmodalitäten wider. Schon von jeher ist religiöses Empfinden in vielen Bereichen des menschlichen Denkens – in der Philosophie, der Wissenschaft und den Künsten – feststellbar. Auch Musikschafter sind bekanntermaßen nicht selten von ihren tiefen religiösen Gefühlen zu unvergänglichen Meisterwerken inspiriert worden.

Im rumänischen Raum hat der religiöse Glaube immer sowohl einfache als auch gebildete Menschen begleitet. Abhängig von der jeweiligen historischen Periode erscheinen religiöse Gestaltungs- und Ausdrucksmomente in unterschiedlicher Form, ob in Literatur, Malerei, Architektur und Musik. Bei uns in Rumänien gibt es drei koexistierende christliche Konfessionen: die orthodoxe, die katholische und die griechisch-katholische (unierte). Musikalisch unterscheiden sich diese Konfessionen deutlich: einerseits wegen des byzantinischen Einflusses, andererseits wegen der abendländischen Tradition. Entsprechend ihrer Konfessionszugehörigkeit haben rumänische Komponisten religiöse Werke geschaffen.

Unter kommunistischer Herrschaft unterdrückte die Doktrin des Marxismus-Leninismus jegliche religiöse Äußerung. Die Komponisten haben religiöse Gefühle in ihren Werken „versteckt“ und den Zuhörern überlassen, sie „zwischen den Zeilen“ zu entschlüsseln. Einige haben dafür Volksdichtungen oder poetische Texte von Mihai Eminescu verwendet, andere haben sie in patriotische Gedanken-Texte, also in Werke historischen Charakters einkomponiert.

Erst ab 1989, also nach dem Scheitern des Kommunismus, durften religiöse Überzeugungen frei ausgesprochen werden. Bei den Komponistinnen erfährt die Religiosität eine besondere Ausprägung, denn die meisten Frauen sind auch Mütter, sie schenken also ihren Kindern das Leben und das kann ihre Frömmigkeit verstärken. Das Interesse rumänischer Komponistinnen für religiöse Musik kann darauf zurückgeführt werden. Für manche (wie Doina Rotaru, Diana Rotaru, Liana Alexandra, Carmen Maria Cârnei, Maia Ciobanu) stellt dies eine lediglich flüchtige, vorübergehende

1 Vortrag im Rahmen des 6. *ZwischenZeiten*-Symposiums *Musik und Kreativität heute*. Myriam Marbe und die rumänischen Komponistinnen im europäischen Kontext des 20. und 21. Jahrhunderts, Hanse-Wissenschaftskolleg Delmenhorst, 26.–29. November 2010.

Inspirationsquelle dar; andere Komponistinnen haben dieser Thematik mindestens ein Opus (Mihaela Vosgian: *Iisus cu o mie de brațe*, auf einen Text von Varujan Vosgian) oder mehrere Stücke gewidmet (z. B. Livia Teodorescu-Ciocănea: *Buna vestire* für Streichquartett, 4 Hörner und Soli, 1992; *Orationes aliquot Sanctae Brigitte* für gemischten Chor, 2002; *Strahlendes Kindlein* für gemischten Chor, 2005).

Die fruchtbarsten Komponistinnen im Bereich der religiösen Musik sind aber Irina Odăgescu² (mit fünf religiösen Werken), Felicia Donceanu (mit acht religiösen Werken)³ und Carmen Petra Basacopol, die kürzlich einen Band mit einer Auswahl kirchenmusikalischer Stücke veröffentlicht hat.

Einträge über die Komponistin Carmen Petra Basacopol sind zwar in fast allen wichtigen Musikenzyklopädien enthalten, aber für diejenigen, die sie noch nicht kennen, werde ich sie kurz vorstellen. Sie wurde am 8. September 1926 in Sibiu (Siebenbürgen) geboren. Nachdem sie von ihrer Mutter, der Pianistin und bildenden Künstlerin Clementina Petra (Absolventin des Temeswarer Konservatoriums) im Klavierspiel unterwiesen worden war, wurde sie in Bukarest von hervorragenden Lehrern unterrichtet: Ioan D. Chirescu (Musiktheorie und Solfeggio), Leon Klepper und Mihail Jora (Komposition), Paul Constantinescu (Harmonielehre), Tudor Ciortea (Musikalische Formen), Nicolae Buicliu (Kontrapunkt), Theodor Rogalski (Instrumentenlehre), Ion Vicol und Ion Marian (Chordirigieren), Adriana Sachelarie und George Breazul (Musikgeschichte), Tiberiu Alexandru und Emilia Comișel (Folklore), Silvia Căpățână und Ovidiu Drimba (Klavier). Zur selben Zeit besuchte sie die Fakultät für Philosophie in Bukarest (1945–1949). Den Dokortitel in Musikwissenschaft erlangte sie bei der Pariser Sorbonne (Jacques Chailley) mit der Dissertation *L'originalité de la musique roumaine à travers les œuvres d'Enesco, Jora et Paul Constantinesco* (1976). Außerdem besuchte sie in Darmstadt Kompositionsmeisterkurse bei György Ligeti, Erhard Karkoschka, Günter Becker, Christoph Caskel, Saschko Gawriloff und Aloys Kontarski.

In ihrer künstlerischen Tätigkeit verband sie stets ihren Weg als Lehrerin mit ihrer Laufbahn als Komponistin. Seit 1962 bis zu ihrer Pensionierung erwarb Basacopol alle universitären Grade und unterrichtete Generationen von Studenten. Sie hielt Vorlesungen und Vorträge, verfasste wissenschaftliche Artikel, dazu war sie Ehefrau und

2 *Vater unser* op. 1 (1955), *Die Glocken von Horezu* op. 62 (1988), *Gebet* op. 69 nach Dichtungen von O. Goga, *Vater unser* op. 69 (1996).

3 *Gebet des Herren* (1992) für Stimmen, Streichorchester und Perkussion, Erstaufführung 1992 in Chișinău; *Gebet des Herren*, Variante für Männerchor, E.A. 1998 in Bukarest; *Stabat mater* (1994) für Frauenstimmen und Harfe; *Vater Unser für gemischten Chor a cappella*, Varianten für Männer- und Kinderchor, veröffentlicht und aufgenommen in den USA, 1997; *Schülergebet* und *Herr, Herr, himmlischer Vater* für Kinderchor, 1991; *Juxta crucem dolorosa* 1993, für Männerchor und Mezzosopran; *Anbetung an die Heilige Jungfrau Maria*, 1997, Dichtung für gemischten Chor mit Text von Maria Simion.

Mutter. All das ist ihr mit Bescheidenheit, Demut und Klugheit gelungen – Charaktereigenschaften, die nur wenige, vielleicht von Gott Erwählte, während eines erfolgekrönten Lebens bewahren können. Auch heute noch arbeitet die Komponistin mit gleichbleibendem Fleiß an der Vollendung ihres Werkes, wobei sie sich als Mutter zusätzlich an den Erfolgen ihres Sohnes, des Bassisten Paul Basacopol (Solist an der Bukarester Nationaloper), erfreuen kann. Ihr Werk könnte Gegenstand einer umfangreichen musikwissenschaftlichen Studie werden, aber ich werde mich bei meinen Ausführungen hier auf das religiöse Schaffen beschränken. Entsprechend sind fast alle ihrer Kompositionen von Glauben durchdrungen. Dazu einige in dieser Hinsicht relevante Titel: *Die Äste* op. 26, *Tod des Rehs* op. 27, *Hommage dem Leben* op. 24, *Pulsation vitae* op. 33, das Quartett *Fürst der Berge*, das Trio *Dakische Bilder, Inkantationen der Erde* op. 56, *Naive Malereien* op. 91, Chormusik und Lieder nach Dichtungen prominentester rumänischer Dichter (G. Coşbuc, M. Eminescu, T. Arghezi, E. Jebeleanu, L. Blaga, N. Stănescu, M. Sorescu, N. Cassian, M. Dumitrescu, Z. Stancu, I. Alexandru etc.). All diese Titel bringen die gleiche demütige Verbeugung vor der Herrlichkeit des Universums und des Lebens zum Ausdruck.

Natürliches, mineralisches, physisch bestimmtes Universum: Landschaft, Bitterer Regen, Sterne im Himmel, Über Spitzen, Die Nebel, Die Quelle, Die Wurzel, Die Steine, Das Lied der Ähren, Die Grille, Eine Heuschrecke, Blut der Erde, Gebet eines Felsens, Violette Abendstimmung, Der Mensch, Die Hirtin, Die Mutter, Lied des Todes, Herzensschlag, Ich bin!

Land und Landesgeschichte: Auf Plewna's Anhöhe, Meinem Vaterland, Pittoreske Bilder, Bilder aus dem Dorfmuseum, Das Land aus Stein, Bilder aus dem Krischtal.

Zeit: Herbst, Die Jahreszeiten, Sommer, Frühling, Herbstliches Stück

Gefühle: Ich hab' nur noch ein Streben, Erinnerung, Unsicherheit, Aufschrei, Nostalgie, Sehnsüchte, Rückkehr, Abschied, Anbetung, Ich bin kein Falter, Glut, Herbstgefühl, Das Herz, Das Übel der Schönheit, Gib mir deine Hand, Bequemlichkeit, Perspektive, Klang, Fragen.

Es ist offensichtlich, dass dieses ununterbrochene Staunen vor der göttlichen Schöpfung aus einem tiefen Glauben hervorgeht – ein Gefühl, das die Komponistin in ihren vor 1989 geschriebenen Werken nur erahnen ließ. Sobald dieses Gefühl offen geäußert werden durfte, schuf die Komponistin mehrere Stücke mit religiösem Charakter:

1992: *Hymne* op. 65 für Sopran und Klavier nach Gedichten von Ion Alexandru

1. *Psalm*
2. *Frühling*
3. *Herbst*

- Psalmen* op. 66 für gemischten Chor
1. *Herr ist mein Hirte* (Psalm 22)
 2. *Aus der Tiefe rufe ich* (Psalm 129)
 3. *Schlagt froh in die Hände, alle Völker, und jauchzet Gott mit fröhlichem Schall!* (Psalm 46)
- 1993: *Blätter aus dem Gebetsbuch* (*File de acatist*) op. 68
für Stimme und Flöte nach Dichtungen von Valeriu Anania
Gebet op. 70 für Stimme und Klavier, Dichtungen Mihai Eminescu
- 1998: *Sieben Visionen des Prophet Ezekiel* op. 78 für Orgel (UCMR-Preis, 1999)
1. *Am Wasser Chebar tat sich der Himmel auf*
 2. *Die Vision des zusammengefalteten Briefs*
 3. *Die Vision der Glut*
 4. *Die Vision von der Toten Gebeinen und von der Tode Erweckung*
 5. *Das Rauschen der Cherubims Flügel*
 6. *Das Herz*
 7. *Einzug der Herrlichkeit des HERRN*
- 1999: *Gebete des Königs David* op. 77 für Bass, Harfe und Perkussion
1. *Mein Herz erbebt* (Psalm 37)
 2. *Herr, neige deine Ohren* (Psalm 85)
 3. *Herzlich lieb habe ich dich Herr* (Psalm 17)
 4. *Herr ist mein Hirte* (Psalm 22)
- 2000: *Aus Davids Psalmen* op. 84 – Fünf Lieder für Sopran und Klavier
1. *Wie lange?* (Psalm 13)
 2. *Herr, lehre mich doch* (Psalm 39)
 3. *Hilf mir Gott* (Psalm 54)
 4. *Von David vorzusingen* (Psalmen 58, 69)
 5. *Erböre mich, wenn ich rufe* (Psalm 4)
- 2001: *Geistliche Lieder* op. 90 für gemischten Chor *a cappella* (UCMR-Preis 2003)
1. *Gott, hilf mir, erlöse mich* (Psalm 68)
 2. *Mein Herz erbebt* (Psalm 54)
 3. *Lobe den Herrn, meine Seele* (Psalm 148)
 4. *(Herr Gott, mein Heiland) ich schreie Tag und Nacht vor dir* (Psalm 87)
- 2002: *Hymne II* op. 93, vier Lieder für Sopran und Klavier nach Gedichten von Ion Alexandru
1. *Die Quelle*
 2. *Die Auferstehung*
 3. *Wachsamkeit, Gebet eines Alten aus Maramuresch*

- 2003: *Îngerul a strigat (Der Engel rief)*, op. 96 für Sopran und Klavier
1. *Axion*
 2. *Rezitativ*
 3. *Der Engel rief*
Beichten, op. 104 für Stimme und Klavier, nach Gedichten von Tudor Arghezi
- 2006: *Geistliche Hymne* op. 112 für Männerchor a cappella
1. *Wie der Hirsch lechzt nach frischem Wasser (Psalm 41)*
 2. *Wie lange? (Psalm 12)*
 3. *Ich rief nach Herrn Namen (Psalm 19)*
 4. *Lobet den Herrn (Psalm 148)*
- Byzantinisches Triptychon* op. 116 für Frauenchor a cappella
1. *Lobe den Herrn, meine Seele (Psalm 103)*
 2. *Ich liebe den Herrn (Psalm 116)*
 3. *Lobet den Herrn (Psalm 134, 135)*
- Kyrie Eleison*, op. 122 für Stimme und Klavier, nach Gedichten von Paul Verlaine
- Der Vögel Gebet*, op. 123 für Flöte und Percussion
- Lieder in Byzantinischen Stil* op. 130 für Stimme und Klavier
- Die Klagen des Propheten Jeremiah*, op. 134 für Bratsche und Klarinette

Von den siebzehn erwähnten Werken sind drei instrumental, nämlich eines für Orgel (bekanntlich ein Instrument für den Gottesdienst), eines für Flöte und Percussion und eines für Bratsche und Klarinette; die anderen vierzehn sind für Stimme geschrieben – nicht zufällig, denn allein die menschliche Stimme ist fähig, die religiöse Glückseligkeit direkt, artikuliert, mit Worten auszudrücken. Von diesen vierzehn Stücken sind zwei auf Versen von Ion Alexandru komponiert, zwei nach Gedichten von Tudor Arghezi, eine Komposition nach Valeriu Anania (gegenwärtig Erzbischof von Vad, Cluj und Feleac und Metropolit von Cluj, Alba, Crişana und Maramureş), eine auf Versen von Paul Verlaine, ein Stück beinhaltet religiöse Gesänge (Axion und Der Engel hat gerufen), die restlichen sind Psalmvertonungen. Die Psalmen lassen in ganz universeller Weise den tiefen Glauben spüren. Man sollte nicht vergessen, dass der in der bildenden Kunst als Harfen- oder Leierspieler (rumänisch: Kobsa) dargestellte David, der Urahn des heiligen Josefs, also des Lebensgefährten der heiligen Maria, ist. Daher werden die Psalmen als göttliche, dem Himmel entsprungene Lieder und David als „das Instrument, wodurch Gott selbst gespielt hat“ angesehen.

Hier eine Liste der von der Komponistin ausgewählten Psalmen:

4	Davids	Der Genese Psalmen Der Mensch	Abendgebet
12	Davids		Klage über der Macht der Böse
13	Davids		
17	Davids		
19	Davids		Gottes Herrlichkeit
22	Davids		Der Gute Hirte
37	Davids		
39	Davids		
41	Söhne Korah		
46	Söhne Korah	Befreiungslieder	Vertrauen
53	Davids		
54	Davids		
68	Davids		Prophetisch
85	Ein Gebet Davids	Leviticus	
87	Söhne Korah		
102	Davids	Numeri Wanderungen	Buße
103	Davids		Lehre
116	Halleluja	Lobgesänge	Lehre
129	Ein Wallfahrtslied		
134	Halleluja		
135	Halleluja		
148	Agheu und Zaharia		

Erinnern wir uns an Folgendes: Aus der Gesamtzahl von 150 Psalmen stammen 85 von David, 122 von Asaf (David selbst ernannte diesen zum Musikleiter), 12 von den Söhnen Korachs (diese leiteten auch Chöre), 4 von Zacharias, einer von Moses, einer von Etham dem Israeliten; 29 sind anonym, vermutlich von anderen Chorleitern geschaffen (damals sollen die Tempelchöre über 4000 Mitglieder gehabt haben).

Um zentrale Züge im religiösen Schaffen von Carmen Petra Basacopol zu zeigen, werde ich drei Werke vorstellen: *Gebete des Königs David* op. 77 für Bass Solo, Harfe und Perkussion, *Aus Davids Psalmen* op. 84 für Sopran und Klavier und *Geistliche Hymne* op. 112 für Männerchor a cappella.

Carmen Petra Basacopol hat von den Psalmen nur die Verse ausgewählt, die zu ihren schöpferischen Intentionen passen. Man beachte allerdings, dass ich hier nur Texte aus

Psalmen der orthodoxen *Bibel*, welche in Bukarest gedruckt wurde (Verlag des Biblischen Instituts und der Orthodoxen Mission der Rumänischen Orthodoxen Kirche 1975), benutzt habe; parallel habe ich für eine Übersetzung des Textes *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers*, Stuttgart 1940, zitiert.

Es ist notwendig zu erwähnen, dass sich die Nummerierung der Psalmen in beiden Texten unterscheidet: Zum Beispiel ist der Psalm Nr. 5 der rumänisch-orthodoxen Bibel der Psalm Nr. 6 in der römisch-katholischen Kirche. Hier benutze ich die Zählung der rumänisch-orthodoxen Bibel und Übersetzungen der römisch-katholischen Bibel.

Die Gebete des Königs David op. 77 wurde im Jahre 1999 geschaffen, nachdem im Jahre 1992 das Werk *Psalmen* op. 66 einem gemischten Chor gewidmet wurde. Es wurden Verse aus den Psalmen 17, 22, 37, 85 (18, 23, 38, 86) benutzt. Die Komponistin taucht ein in die poetische Tiefe der Psalmen, diesmal widmet sie dieses neue Werk einer Bass-Stimme, von der Harfe (ein Instrument ähnlich der Lyra) begleitet. Die Komponistin fügt der Harfe Perkussions-Instrumente hinzu: die orthodoxen Läutebretter (Toaca) und verschiedene Glocken. Der Zyklus besteht aus vier Psalmen, von denen drei von Paul Basacopol (Bass) und Ionela Brădean (Harfe) am 21. April 2008 an der Nationalen Bukarester Staatsoper im Rahmen eines Cameo-Auftritts der Komponistin Carmen Petra Basacopol vorgestellt wurden.

Das erste Stück *Mein Herz erhebt* nutzt als Quelle den Psalm 37 (Orthodoxe Bibel) 38 (Katholische Bibel), Verse 1, 2, 3, 10. Die Komponistin wählt aus dem Psalm folgenden Text:

*Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn
Denn deine Pfeile stecken in mir;
Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe
Mein Herz erbebt. Verlass mich nicht, Herr.*

Beschreibung der Partitur: Die Harfe führt Arpeggien und alternative Cluster aus; die verwendeten Perkussions-Instrumente sind Tempel-Blocks und Xylophon; der Solistengesang basiert auf einer einfachen Skala:



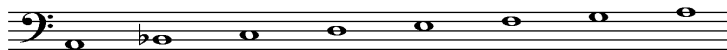
Notenbeispiel 1

Das zweite Stück, *Herr, neige dein Ohr*, konzentriert sich auf drei Verse (1, 2 und 12) aus dem Psalm Nr. 85 (86). Hier ist der Text des Liedes:

*Herr, neige deine Ohren und erhöre mich;
denn ich bin elend und arm.
deine Güte ist groß gegen mich,
du hast mich errettet aus der Tiefe des Todes.*

Das Stück beginnt, ähnlich einer *captatio benevolentiae*, mit einem entfernten Signal des Läutebretts (*toaca*), einem typischen Schlaginstrument der orthodoxen Kirche, zu welchem die Harfe hinzukommt.

Die musikalische Sprache ist vom phrygischen Modus geprägt.



Notenbeispiel 2

Die textliche Grundlage des dritten Stücks, *Herzlich lieb habe ich dich Herr*, ist der Psalm 17(18), eine der stärksten Aussagen der Unterwerfung (tätige Reue, Buße) und Demut. Der Psalm enthält 54 Verse, unter ihnen zwölf Verse (1–8, 21–23, 32), welche die Aufmerksamkeit (Interesse) der Komponistin gefesselt haben. Der von der Komponistin gekürzte Text lautet wie folgt:

*Herzlich lieb habe ich dich, HERR, meine Stärke!
Herr, mein Erretter; mein Gott, mein Hort,
mein Schild und mein Schutz!
Es umfingen mich des Todes Bande,
Des Totenreichs Bande umfingen mich, und des Todes Stricke überwältigten mich.
Rief ich den Herrn Namen an und schrie zu meinem Gott.
Da erhörte Er meine Stimme.
Herzlich lieb habe ich dich, HERR, meine Stärke!*

Musikalisch betrachtet, handelt es sich um eine ABA-Form. Das Stück beginnt mit der Begleitung von Harfen und mit einem Glocken-*Tremolo*, hindeutend auf die folgende, aus tiefster Seele kommende Aussage. In einem *Adagio affettuoso* äußert der Bass auf dem Ton *Fis* quasi rezitativisch seine Gefühle: *Herzlich lieb habe ich dich, HERR, meine Stärke!* Das ist eine dramatische Aussage. Dann kommt die Begründung. Die Harfe begleitet diese Erklärung. Das Stück gewinnt an Dramatik, bis zu einer *Glissando*-Kaskade der Harfe, welche die Phrase *meine Hilfe* (*mein Erretter; mein Gott, mein Hort, mein Schild und mein Schutz!*) entsprechend unterstützt.

Der Abschnitt B beschreibt die Kämpfe der Seele, die von Kummer und Sorgen in die Enge getrieben wird. Hier verwendet die Komponistin einen Perkussions-Effekt, indem das Corpus der Harfe mit der rechten Hand angeschlagen wird. Es folgt ein *Poco piu mosso-agitato*: ein Schrei, an Gott gerichtet, und Ausdruck der Hoffnung, dass die Erlösung nur aus dem Glauben kommen kann. Die musikalische Stimmung wird klarer und heiterer, Hoffnung äußernd. Die Dramatik steigert sich, sofern es der Text erfordert (*ich rufe, rief ich*), die Musik unterstreicht die Steigerung der Spannung.

Die Rückkehr zur Stille des Anfangs markiert ein *Andante Pensieroso* auf den Text *Meine Hilfe ist mein Herr*. Das Lied endet mit der Aussage des Anfangs, als eine Bestätigung, markiert durch *h* und *Cis*, die Erhebung der Seele bezeichnend.

Die Partitur weist verschiedene Perkussions-Instrumente wie Tamburin, Xylophon, Maracas auf, aber die im Konzert vorgetragene Version ist vereinfacht. Die letzten fünf Glockenschläge deuten auf den Aufruf zum ewigen Glauben hin.

Das vierte Stück, *Der Herr ist mein Hirte*, gründet sich auf den Text von Psalm 22 (23), der auch in den *Psalmen* op. 66 benutzt wurde. Die Betonung liegt hier aber auf anderen Versen. Der Text wird in einer ABA-Form gegliedert:

A.

*Der Herr ist mein Hirte,
mir wird nichts mangeln.
Er weidet mich auf einer grünen Aue
und führet mich zum frischen Wasser.
Er führet meine Seele auf rechter Straße.
Und ob ich schon wanderte im finstern Tal,
fürchte ich kein Unglück; denn du bist bei mir*

B.

*Beichtet euch dem Herrn
Weil er gut ist
Weil seine Mild ewig ist.
Als ich in Verdruss war, schrie ich zu meinem Gott
Da erhörte er mich.*

A.

*Der Herr ist mein Hirte,
mir wird nichts mangeln.
Er weidet mich auf einer grünen Aue
und führet mich zum frischen Wasser.
Er führet meine Seele auf rechter Straße.*

Die melismatische *Coda* auf dem Vokal *U* ist ein typisches Verfahren der Komponistin. Im Teil B können wir den Einfluss Enescus erkennen (in: *Oedipe, Das Lied des Hirten*).



Notenbeispiel 3

Weiter haben wir folgendes musikalisches Material:



Notenbeispiel 4

Im Jahre 2000 veröffentlichte Carmen Petra Basacopol einen neuen Zyklus von Liedern für Sopran und Klavier mit dem Titel *Aus Davids Psalmen* op. 84. Das Werk wurde im Jahr 2004 auf CD aufgenommen, eine feine Interpretation der Sopranistin Georgeta Stoleriu, von der Pianistin Verona Maier begleitet.

Das erste Stück, *Andante penseroso*, mit dem Text des Psalms 12 (13) stellt in dem Titel eine Frage: *Wie lange?* Hier die von Carmen Petra Bascopol ausgewählten Verse:

Wie lange?

Herr, wie lange willst du mich so ganz vergessen?

Wie lange verbirgst du dein Antlitz vor mir?

Wie lange soll ich sorgen in meiner Seele?

Schaue doch und erhöre mich, antworte, HERR, mein Gott.

Herr, wie lange willst du mich so ganz vergessen?

Wie lange?

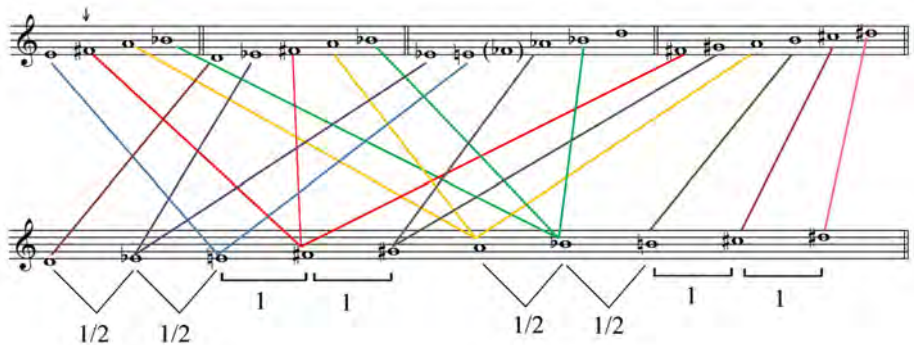
Das Lied steht im *äolischen Modus* auf Es.

Die dramatische Frage, wie ein verzweifelter Schrei gegen Himmel gerichtet, wird durch eine steigende Quinte ausgedrückt. Die Wörter *schaue* und *antworte* bilden den Höhepunkt. Hier ist die Symmetrieachse, wo Sechzehntel die innere Dramatik unterstreichen. Die Quinte dominiert sowohl in der Klangrede des Solisten als auch in der Klavierbegleitung, wo Quintketten und Dreitongruppen konstitutiv sind.

Das zweite Stück mit dem Titel *Herr, lehre mich doch* greift Gedanken des Psalms 38 (39) auf. Die Komponistin wählt von dem Text nur einzelne Verse aus:

*Herr, lehre mich doch, dass es ein Ende mit mir haben muss.
Siehe, meine Tage sind eine Handbreit bei dir,
und mein Leben ist wie nichts vor dir
WIE GAR NICHTS SIND ALLE MENSCHEN,
DIE DOCH SO SICHER LEBEN.
Sie gehen daher wie ein Schatten und machen sich viel vergebliche Unruhe;
sie sammeln und wissen nicht, wer es einbringen wird.
Ja, der Mensch ist wie ein Schatten, wie ein Hauch.*

Der Text des Liedes betont die Idee der Vergänglichkeit (Eitelkeit) des Lebens und der menschlichen Vergänglichkeit. Nicht zufällig werden die Worte *Hauch* und *Schatten* eindringlich wiederholt. Der Einfluss Enescus wird wieder spürbar. Es ergeben sich Ähnlichkeiten mit der Szene der Gegenüberstellung von Ödipus und der Sphinx beim Thema Schicksal. Jeder Vers ist auf einer tetra- oder pentatonischen Skala aufgebaut. Der erste basiert auf dorisch *Fis*, die Viertongruppe ist *E, Fis A, B*; der nächste Vers enthält die Töne *D, Es, Fis, A, B*; die nächste Phrase enthält die Töne *Es, Fes=E, As, B, D*; der Schluss basiert auf der Skala *Fis, Gis, A, H, Cis, Dis* entfaltet. Fasst man diese vier Skalen zusammen, erhält man folgende Struktur: (*D, Es, E, Fis, Gis, A, B, H, Cis, Dis*).



Notenbeispiel 5

Durch diese Zusammenstellung erhält man eine repetitive Struktur (Halbton, Halbton, Ton, Ton, Halbton, Halbton, Ton, Ton), die den melodischen Gestus begründet.

Der Titel des dritten Stücks *Hilf mir Gott!* verweist auf Psalm 53 (54), in dem Gottes Hilfe erbeten wird:

*Hilf mir, Gott, durch deinen Namen
und schaffe mir Recht durch deine Kraft!
Gott, erhöre mein Gebet!
Denn Stolze erheben sich gegen mich
Aber Gott ist meine Hilfe,
Meine Hilfe.*

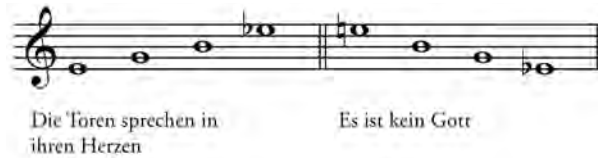
*Siehe, Gott steht mir bei, der Herr erhält mein Leben
Hilf mir, Gott, durch deinen Namen
Höre mein Gebet,
mein Gebet, mein Gebet,
mein Gebet.*

Die Begleitung ist voller Hektik und Dramatik, vor allem auf synkopierten Quarten aufgebaut, an Perkussionsinstrumenten erinnernd. Ein heftiger Rhythmus unterstützt die Partie der Solistin. Die Klangrede basiert entwickelt sich im ersten Abschnitt auf dem Ton *A*. Im mittleren Abschnitt, wenn von den Feinden die Rede ist, sinkt der Ton, was auf einen Zusammenbruch, auf Verzweiflung hindeutet. Im dritten Abschnitt kehrt der Zentralton (*A*) zurück und deutet damit die Idee der Hoffnung auf Gottes Hilfe an. Das Stück basiert auf äolisch *D* mit der instabilen sechsten Stufe.

Das vierte Stück, ausgewiesen als Gesang Davids, verwendet Verse aus Psalm 13 (14), nicht aus den Psalmen 53 und 68, wie der Untertitel angibt. Der Psalm 13 (14) besteht aus 7 Versen, von denen die Komponistin die ersten drei übernommen hat:

*Die Toren sprechen in ihrem Herzen: „Es ist kein Gott.“
Die Toren sprechen in ihrem Herzen: „Es ist kein Gott.“
Der Herr schaut vom Himmel auf die Menschenkinder,
dass er sehe, ob jemand klug sei und nach Gott frage.
Aber sie sind alle abgewichen und allesamt verdorben;
da ist keiner
da ist keiner, der Gutes tut, auch nicht einer.
Sie sind im Schlamm der Sünden versunken.
Sie sind im Schlamm der Sünden versunken.*

Die Komponistin verwendet Molldreiklänge, die zu einer verminderten Oktave führen (*Die Toren sprechen mit ihren Herzen*). Das Syntagma *Es ist kein Gott* entfaltet sich mit demselben Dreiklang, nun aber mit einer übermäßigen Oktave, auf die geschwächte Seele hindeutend.



Notenbeispiel 6

Die Feststellung, dass die ganze Menschheit in den Schlamm der Sünde versunken ist, wird musikalisch in dramatischer Weise geschildert, fast ausschließlich durch die Solostimme. Das Klavier kommt sehr selten dazu.

Der Zyklus endet in einem optimistischen Ton. Das fünfte Stück äußert Gefühle von Freude und herzlicher Dankbarkeit des Christen als Antwort auf die Hilfe Gottes. Die Verse stammen aus Psalm 4 (5).

*Als ich dich rief, mein Gott, hast du mich gehört.
In meinem Verdruss hast du mich getröstet, Gott!
Hör meinen Ausruf.*

*Als ich dich rief, mein Gott, hast du mich gehört.
Der Strahl deines Gesichtes hat uns erleuchtet.
In mein Herz hast du Fröhlichkeit getropft.
Als ich dich rief, hast du mich gehört.
Als ich dich rief, hast du mich gehört ...*

Der Satz „Als ich dich rief, hast du mich gehört“ wird mehrmals wiederholt. Die Musik verstärkt die Idee, dass Gott uns Menschen nie verlässt. Die Stimmung des Stückes ist freudig und hoffnungsvoll. Die Anwendung einer halbtönen Pentatonik ist nicht zufällig.



Notenbeispiel 7

Die Melodie basiert auf den Beziehungen zwischen kleinen und großen Terzen. Die Ketten der perfekten Quinten in der Begleitung des Klaviers verleihen der Musik einen optimistischen Anstrich. Die Klavier-*Triller* und die *Tremoli* drücken intensive spirituelle Erfahrungen aus, und die Melismen auf dem Vokal „a“ meinen geistige Fülle.

Die Geistliche Hymne für Männerchor a cappella op. 112 ist ein Werk aus dem Jahr 2006. Die Verse der biblischen Psalmen gerieten besonders eindrucksvoll in der Ausführung des Chors durch Dan Mihai Goia (dem heutigen Dirigenten des Chors des Nationalen Rundfunks).

Die Quelle des ersten Stücks mit dem Titel *Wie der Hirsch lechzt nach frischem Wasser* ist der Psalm 42 (43). Von den 17 Versen hat die Komponistin nur den 1., 2. und 5. ausgewählt:

A.

*Wie der Hirsch lechzt nach frischem Wasser,
so schreit meine Seele, Gott, zu dir.
Meine Seele dürstet nach Gott,
Meine Hoffnung, meine Errettung,
nach dem lebendigen Gott, nach meinem Gott.*

B

Heil dir meine Seele und mein Herz.

A

*Wie der Hirsch lechzt nach frischem Wasser,
so schreit meine Seele, Gott, zu dir.
Meine Hoffnung, meine Errettung,
Mein lebendiger Gott, mein Gott.*

Die Faktur reagiert auf die Echoeffekte in halligen kirchlichen Räumen: Der Satz ist vorwiegend homophon gehalten, die Silben sollen im Hinblick auf die Klarheit des ganzen Textes gesprochen werden. Die Form ist traditionell: ABA.

1. Cum dorește cerbul izvoarele apelor (Psalm 41)

Carmen Petra-Bascopol, Op.112

Parlando rubato

Tenor

Baritone

Bass

p *mp*

O a - șa te do-reș - te

Cum do - reș - te cer-bul iz-voa - re - le a - pe - lor a - șa te do-reș - te

mf

T. pe Ti - ne Dum-ne - ze - u - le, nă - dej-dea mea mân-tu - i - rea mea

Bar. su - fle-tul meu pe Ti - ne Dum-ne - ze - u - le, nă - dej-dea mea mân-tu - i - rea mea

B. su - fle-tul meu pe Ti - ne Dum-ne - ze - u - le, nă - dej-dea mea mân-tu - i - rea mea

mf *f* *poco più mosso - con allegria*

T. Dum-ne-ze-ul cel viu, Dum-ne-ze-ul meu bu-cu-ra-se-va, bu-cu-ra-se-va,

Bar. Dum-ne-ze-ul cel viu, Dum-ne-ze-ul meu bu-cu-ra-se-va, bu-cu-ra-se-va,

B. Dum-ne-ze-ul cel viu, Dum-ne-ze-ul meu bu-cu-ra-se-va, bu-cu-ra-se-va,

2

T. *p subito*
su - fle - tul meu și i - ni - ma mea, su - fle - tul meu și i - ni - ma mea A

Bar. *p subito*
su - fle - tul meu și i - ni - ma mea, su - fle - tul meu și i - ni - ma mea A

B. *p subito*
su - fle - tul meu și i - ni - ma mea, su - fle - tul meu și i - ni - ma mea A

Tempo primo - con affeto

T. *mf*
a - șa te do - reș - te

Bar. *mp*
Cum do - reș - te cer - bul iz - voa - re - le a - pe - lor a - șa te do - reș - te

B. *mp*
Cum do - reș - te cer - bul iz - voa - re - le a - pe - lor a - șa te do - reș - te

T. *f*
su - fle - tul meu și i - ni - ma mea pe Ti - ne Dum - ne - ze - u - le nă

Bar. *f*
su - fle - tul meu și i - ni - ma mea pe Ti - ne Dum - ne - ze - u - le nă

B. *f*
su - fle - tul meu și i - ni - ma mea pe Ti - ne Dum - ne - ze - u - le nă

T. *mf*
dej - dea mea, mân - tu - i - rea mea Dum - ne - ze - ul cel viu, Dum - ne - ze - ul meu.

Bar. *mf*
dej - dea mea, mân - tu - i - rea mea Dum - ne - ze - ul cel viu, Dum - ne - ze - ul meu.

B. *mf*
dej - dea mea, mân - tu - i - rea mea Dum - ne - ze - ul cel viu, Dum - ne - ze - ul meu.

Notenbeispiel 8

Der Psalm 12 (13) enthält die beunruhigende Frage *Wie lange*, womit auch der Zyklus op. 84 beginnt. Diese Frage ist der Titel des zweiten Chorwerks. In diesem Werk (für eine Solostimme) hat die Frage einen Charakter direkter persönlicher Mitteilung. Die Solostimme öffnet ihr Inneres, als ob sie einen intimen Dialog mit dem Göttlichen führte. In der Chor-Version erscheint die Frage in verschiedenen Stimmen, wie in der Mitte einer Menschenmenge (vielleicht als Reflex an eine christliche, im Gotteshaus versammelte Gruppe).

Allegretto

Notenbeispiel 9

Die Frage ist aber weniger klar formuliert. Während in dem Lied die Frage auf einer perfekten Quinte gebaut wird, wählt die Komponistin für die Chorfassung ein sanfteres Intervall, die kleine Terz.

SOLO VERSION	CHORAL VERSION

Notenbeispiel 10

Obwohl der Psalm das Wort *Halleluja* nicht enthält, fügt die Komponistin dieses Schlüsselwort ein, um die Idee der kollektiven Anbetung hervorzuheben.

T. *Cân - ta - voi Dom - nu - lui A - li - lu - i - a, A - li - lu - i - a, A - li - lu - i - a*

Bar. *Dom - nu - lui, Cân - ta - voi Dom - nu - lui A - li - lu - i - a, A - li - lu - i - a, A - li - lu - i - a*

B. *Cân - ta - voi Dom - nu - lui A - li - lu - i - a, A - li - lu - i - a, A - li - lu - i - a*

Notenbeispiel 11

Der weniger dramatische Chorsatz ist vielmehr ein perfekter harmonischer Gesang. Die Melismen auf dem Vokal *A* entfalten sich während der Pausen anderer Stimmen oder in der Zeit des Quasi-Rezitativs, das zugunsten der Verständlichkeit sich auf einen einzigen Ton beschränkt:

Wie lange, wie lange, Herr, willst du mich so ganz vergessen?

Wie lange verbirgst du dein Antlitz vor mir?

Wie lange soll sich mein Feind über mich erheben?

Ich aber traue darauf, dass du so gnädig bist;

Höre mich, mein Gott!

Mein Herz freut sich, dass du so gerne hilfst.

Ich will dem HERRN singen Halleluja.

Ich rief nach dem Herrn Namen ist der Titel des dritten Chorstückes des Zyklus. Im Untertitel wird der Psalm 19 (20) benannt. Doch kann diese Aussage des Textes in fast allen Psalmen gefunden werden.

Hier ist der Text des Chores:

Nach dem Herrn Namen rief ich, und er hörte mich.

Herr, erlöse meine Seele

Von der falschen Zunge, von den ungerechten Lippen

Nach dem Herrn Namen rief ich, und er hörte mich,

Er hörte mich, Er hörte mich, Er hörte mich.

In diesem Chor-Stück beeindruckt noch einmal die Einfachheit der Faktur zur Verdeutlichung des textlichen Gehalts.

Inspirationsquelle des vierten Stücks des Zyklus' sind die letzten Lobpsalmen, vor allem der Psalm 148. Der Titel ist *Lobet den Herrn* und der Text richtet diesen Aufruf an alle Lebewesen der Erde, an Gottes Schöpfung. Die zentrale Idee betont besonders die Tatsache, dass der Gott der Herrscher über alles, was auf dieser Erde existiert, ist.

Die musikalische Stimmung bekräftigt diese Botschaft. Sie drückt Freude aus, und die Spannung steigert sich gegen das Ende zum Wort *Halleluja (Lobet den Herrn)*: ein Wort, das in der musikalischen Praxis der Synagoge am Ende einiger Psalmen steht. Aus dem Hebräischen *Hallelu Jahwe*, oder *Hillel Yah* kommend, ist es ein Syntagma der Osterzeit, findet sich zudem in den Psalmen 104–106, 111–113, 115–117, 135 und 140–150. So erklärt sich auch, dass die Komponistin dieses Syntagma an den Schluss ihres Zyklus gesetzt hat:

Lobet den Herrn, lobet den Herrn
Lobet den Herrn im Himmel
Lobet Ihn in der Höhe
Lobet den Herrn
Die Sonne der Mond, die Sterne, der Licht
Die Gebirge, die Bäume und die Zeder
Lobet den Herrn ihr Kaiser und ihr Menschen der Erde
Junglinge, Jungfrauen und Alten
Feuer und Hagel, alle Tiere der Erde
Lobet den Herrn, Halleluja.

All das hat die Komponistin Carmen Petra Bascopol nicht nur in ihrem religiösen Werk geschaffen. Das ist sie, mit ihrer charakteristischen Bescheidenheit, in Demut vor dem Schöpfer.



Tradition und Postmoderne in zwei spektralen Werken von Ana Szilágyi

„Komponieren bedeutet schaffen, erfinden, bilden, logische Prozesse in Einklang mit der Sensibilität des Individuums entwickeln, die dem Nach-vorne-Schreiten der Kunst angepasst sind, im Kontext der Künste, der Wissenschaften, der menschlichen Gesellschaft im Ganzen.“¹

Wir sind schon im 21. Jahrhundert. Wie immer, unterlag die Musik, anderen Kunstformen ähnlich, Verwandlungen und trug so zur menschlichen Entwicklung (Evolution) bei. Aus Sicht einer analytischen Musikwissenschaft glauben wir, dass sich im 20. Jahrhundert ein Kreis schloss. In diesem Zeitraum wurde das musikalische Denken zur Erneuerung angeregt und erlebte so rasch wie nie zuvor eine tiefe Erschütterung und Neugestaltung. Das Präfix „re“ forderte die Künste einschließlich der Musik heraus, Ideen, Wesensmerkmale und Methoden aller vergangenen Ästhetiken wieder hervortreten zu lassen, aber neu erdacht, reformuliert und restrukturiert. Anders ausgedrückt beziehen wir uns auf eine Alchemie der Vergangenheit in modernen und raffinierten Retorten der Gegenwart.

Bei Eintritt ins 21. Jahrhundert entdecken wir, dass die musikalische Kunst in Bezug auf andere Paradigmen und Ebenen sich in einem ständig aufs Neue definierenden Prozess befindet. Einerseits ist das musikalische Denken immer auf eine neue Richtung hin orientiert, die in der Vielfalt der Kommunikationssysteme innovativ ist. Andererseits aber ermöglicht die Zeitspirale immer wieder eine permanente Einspeisung von wesentlichen Elementen der Vergangenheit. Der Klang mit seinen Bestandteilen hat sich als ein Wunder des Universums offenbart, der mit Hilfe rationaler Organisation die Sinne angeregt hat, das Schöne zu erschaffen. Er war ein Kompositionsmittel für eine Vielfalt von Schöpferprofilen wie auch für Ästhetiken. Zum Beispiel: Jahrhundertelang fühlten sich die Komponisten von den Tönhöhen angezogen, die durch die Art, wie sie zusammengesetzt wurden, die Melodie, die Harmonie und die Polyphonie ergaben. Gleichzeitig wurde die Melodie durch die musikalische Dynamik (zusätzlich) unterstützt. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden die nicht ausgenutzten Poten-

1 Irina Hasnaș & Corina Rădoi, *Gândirea muzicală și gândirea despre muzică în acest sfârșit de secol* [Musikalisches Denken und Denken über Musik am Ende des Jahrhunderts], Interview mit Wilhelm Georg Berger, in: *Întâlniri magice. Interviuuri, confesiuni, evocări* [Magische Begegnungen. Interviews, Geständnisse, Beschwörungen], Institutul Cultural Român, Bukarest 2007, S. 118 ff.

ziale des Rhythmus für die Komponisten immer verlockender. Zur Mitte des 20. Jahrhunderts hin brach die originelle Sprache der Folklore sich ihre Bahn, die das musikalische Ausdruckspotenzial erweiterte und damit die Welt beeindruckte. Kurz danach hat die Klangfarbe als letztes wirkmächtiges Element dazu geführt, die kompositorischen Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern und damit zum Abschluss des Zyklus beizutragen. Jetzt, mitten in der Postmoderne, entstehen ganz neue Ausdrucksformen. Ähnlich dem Regelmaß der kosmischen Phänomene entdeckt man eine Wiedergestaltung des musikalischen Denkens, also tatsächlich eine Neugestaltung und neuerliche Aufwertung der vier Klangeigenschaften, eine Hinwendung zu den Archetypen. Aus den stilistischen Eklektizismen dieser Zeit ragen der Minimalismus, die Postmoderne, der Postserialismus, der Metastilismus, die Neue Tonalität, Ambient Music, das instrumentale Theater, die imaginäre Musik, Fusion Music und New Sounds heraus. Von den oben erwähnten Tendenzen hebt sich der Spektralismus durch die Wiederaufwertung der Natureigenschaften, der nicht alterierten Frequenzen, ganz besonders ab. „Die neue spektrale Ästhetik praktiziert das sogenannte Eintauchen in das Klinginnere. Dies ist die klare These des Spektralismus. ‚Das Spiel‘ mit den Obertönen bedeutet ein Kämme durch das Klangspektrum näherer und entfernterer Obertöne eines einzigen Grundtons. Eine fundamentale Möglichkeit unter anderen des Spektralismus ist die Beibehaltung des Grundtons das ganze Stück hindurch.“² Gleichzeitig wird die spektrale Musik immer stärker in der Mathematik verankert. Raffinierte, elektroakustische und computergesteuerte Techniken machen es möglich, einen klanglichen, spektralen Output zu bestimmen: die Bearbeitung und Abmischung von Klängen, die entweder eine traditionelle Herkunft durch ihre Voraufnahme haben oder mithilfe von Generatoren, Synthesizern und Rechnern gebildet werden. „Die spektrale Analyse, die der Computer durch die Verwendung der FFT (Fast Fourier Transformation) leistet, ist eine der häufigsten Methoden, deskriptive Information zu generieren. Durch die Verwendung der FFT kann man besondere Aspekte des Klangspektrums mit einem Spektrogramm beobachten.“³

Horațiu Rădulescu (1942–2008), ein rumänisch-französischer Komponist, gilt als der Begründer der spektralen Richtung in Rumänien. Am Ende seines Studiums hat er Reaktionen der Musiker durch unkonventionelle Techniken, wie in seinem Werk

-
- 2 Octavian Nemescu, *Istoria muzicii spectrale*. [Geschichte der spektralen Musik], in: Revista Muzica 5/2015 (S. 3–24), S. 8, im Original: „Noua estetică spectrală practică așa numita plonjare în interiorul sunetului. Aceasta este chiar teza spectralismului. ‚Jocul‘ cu armonicele înseamnă un baleiaj pe spectrul de rezonanță, cu armonice mai apropiate sau mai îndepărtate ale unei singure fundamentale. Una dintre primele subdirecții ale spectralismului este aceea în care fundamentală se păstrează de-a lungul întregii piese.“ Übersetzt von Ruxandra Mirea.
 - 3 Alexandra Coț, *Ipostaze pianistice în literatura camerală neo-consonantă românească și belgiană* [Pianistische Erscheinungen in der rumänischen und belgischen neokonsonanten Kammermusikliteratur], Dissertation an der Nationalen Musikuniversität Bukarest, Bukarest 2010, S. 21.

Taaroa (1969) oder das im gleichen Jahr komponierte Werk *Credo* für 9 Celli hervorgerufen. „Ich habe 1969 die ‚Musique spectrale‘ gewählt. Ich kam zu dem Schluss, dass ich diese Entscheidung wegen Pythagoras fällen musste. Diese Art von Musik bereitet dem Publikum Vergnügen beim Hören.“⁴

Auf experimenteller Ebene trifft man am Ende des siebten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts auf eine ausdifferenzierte spektrale Musik, danach in einer verschärften Form, weil man tendenziell den Neokonsonantismus wieder schätzt. Rădulescu Zeitgenossen, Gérard Grisey und Tristan Murail, gründen in Frankreich 1973 das Ensemble L'Itinéraire und komponieren die ersten spektralen Werke. Wenn sich einmal eine neue Tendenz einbürgerte, arbeiteten auch andere rumänische Musiker damit: Corneliu Cezar, Octavian Nemescu, Costin Cazaban, Călin Ioachimescu, Ana-Maria Avram, Fred Popovici, Liviu Dănceanu.

Am Beginn des 3. Jahrtausends macht Ana Szilágyi auf sich als eine junge Komponistin mit hervorragendem kreativem Know-How aufmerksam, die eine Brücke zwischen den vergangenen und zukünftigen musikalischen Denksystemen schlägt. Geboren 1971, wird sie innerhalb der Familie mit den „Musikgeheimnissen“ vertraut. Klavier und später die Orgel unterstützen und fördern ihre Karriere. In den ersten Jahren wird ihr der Weg von ihrer Mutter, der talentierten Pianistin Liliana Iacobescu gewiesen, gleichzeitig wird sie von der Pädagogin Ana Pitiș betreut. Danach besucht die junge Musikerin das George-Enescu-Musikgymnasium und studiert Klavier bei den Lehrern Cătălina Popovici und Andrei Podlacha. Zwei Komponisten verschiedener Generationen, die sich gleichwohl immer wieder für die Modernisierung und Modernität der Musikkultur des 20. Jahrhunderts eingesetzt haben, haben ihren kompositorischen Weg während ihrer universitären Studien begleitet: Aurel Stroe und Dan Dediu. Ana Szilágyi absolvierte auch ein Studium für Konzertorgel 1999 bei Lidia Sumnevi. An der gleichen Nationalen Musikuniversität in Bukarest verfasst sie 2009 auch ihre erste Doktorarbeit zum Thema: *Das Verhältnis Zeit-Form in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Für eine kurze Zeit wird sie Lehrerin am Gymnasium George Enescu, danach Universitätsassistentin an der Musikhochschule in Braşov. Während ihres Auslandsstudiums gingen der ständige Wunsch nach Wissen und die Vertiefung im Komponieren eine fruchtbare Verbindung ein: 1994–95 erhält sie ein Stipendium als Austauschstudentin und studiert Komposition an der Hochschule für Musik in Trossingen (Deutschland) bei Prof. Jürgen Weimer. Der Erhalt des Herder-Stipendiums (Hamburg) bestätigt ihren beruflichen Aufstieg; geleitet von der engen Verbindung zur elektroakustischen Musik erlangt sie zwei Magister-Titel in den Fächern

4 Horațiu Radulescu, in: www.paristransatlantic.com, aufgerufen am 24. April 2021. Im Original: „I chose ‚musique spectrale‘ in 1969. My conclusion was that because of Pythagoras you had to do it. This music gives pleasure to the public.“ Übersetzt von Ruxandra Mirea.

Komposition und Musiktheorie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (2003–2007). 2011 erhält sie einen anderen wichtigen Preis, den Award of Excellence vom Österreichischen Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung für die Verfassung und Disputation ihrer zweiten Doktorarbeit: *Inkommensurabilität in Aurel Stroes Musik am Beispiel seiner Opern-Trilogie „Orestie“*. Es folgen Preise, Stipendien und Auftritte auf internationalen Bühnen, Anerkennungen seitens der westlichen Musikwelt, eine Komponistin rumänischer Herkunft ehrend: Wien, New York, Tokio, Cork (Irland), Bukarest, Braşov, Temesvar, Ploieşti, Bacău u. a. Weiters absolvierte sie Auftritte als Pianistin und Orgelrezitale bzw. Konzerte als Solistin oder Begleiterin auf berühmten europäischen Bühnen: Kronstadt, Bukarest, Klausenburg, Temesvar, Sinaia, Pilsen, Luxemburg, Wien, Graz. Zurzeit lebt sie in Wien und hat im Wintersemester 2012–2013 an der Universität Wien eine Vorlesung über rumänische Musik abgehalten. Seit 2013 ist sie Dozentin am Richard-Wagner-Konservatorium Wien, wo sie Klavier und Partiturspiel unterrichtet. Zur Zeit lebt sie in Braşov.

Es ist ein erstaunlicher Werdegang für eine so junge Musikschafterin, die durch ihren Stil Flexibilität und eine erneuernde Grundhaltung unter Beweis stellt. Sie versucht die Archetypen zu vereinigen und diese wie auch rumänisches Ethos in postmoderne Musiksprachen einzubinden. Ana Szilágyi ist eine Künstlerin, die den Wechsel in der Komposition vollzogen hat. Sie ist examiniert und anerkannt als Komponistin, Musikwissenschaftlerin, Interpretin und Pädagogin. Ihre Werke vereinigen verschiedene Gattungen und Stile: von den instrumentalen Solowerken (*Sonate* für Klarinette solo, *Die Zeit und die Ewigkeit* für Marimbaphon, *Capriccio und Das Wiedersehen* für Orgel, *Register* für Orgelpedal, *Klänge, Tempora, Translucid* für Klavier, *The Forest* für Cello solo, *Pathétique* für Kontrabass solo, zwei Klaviertrios, zwei Streichquartette, zwei Quintette, ein Sextett, zwei Septette), Vokalwerken (*Lied* für Sopran, 2 Flöten und drei Hörner nach Versen von Ion Barbu, *Fünf Lieder* für Mezzosopran und Klavier nach Versen von Nadia-Cella Pop, *Vier Lieder* für Sopran und Klavier nach Versen von Antonio Mazzo, *Pueri Hebraeorum* für Bariton und Orgel nach einem geistlichem Text, *Geistliche Dämmerung* nach Versen von Georg Trakl), Chorwerken bis zu komplexen Gattungen wie Orchesterwerken (*Visionen, sinfonische Fantasie* für großes Orchester, *Suggestions, sinfonisches Stück* für kleines Orchester, *Opus Opus, sinfonisches Stück* für großes Orchester); konzertanten Werken (*Résonances, Concertino* für Klavier und Orchester), vokalsinfonischen Werken (*Wasserfarbe, Kantate* für Kinderchor und großes Orchester nach Versen von George Topîrceanu) oder Musik für die Bühne (*Die Möwe Jonathan*, Ballett in drei Bildern nach dem Buch *Die Möwe Jonathan Livingstone* von Richard Bach, *Lebendiges Wasser*, Oratorium für Sopran Bariton, Sprecherin, Flöte, Horn, Violine, Cello, Harfe, Schlagzeug, Violine und Kontrabass nach der Erzählung *Ivan Turbincă* von Ion Creangă), bis hin zum Musiktheater (*aus-, durch-, quer-schnitt*, musikalisches Kindertheater, *Die Schulzeit*, Hörspiel) u. a.

Die elektroakustische Musik hat für sie die Bedeutung eines Raumes, der einen schöpferischen Schwung hervorruft, vergeistigt und sehr verfeinert. Ihr Ziel ist die Verwandlung der traditionellen Praktiken in und durch Rechenoperationen, Weichzeichnungen und Bilder: *Landschaften* für Tonband und Video, *Transzendenz* für 8-Kanal-Tonband, Sommerhitze in Wien für Tonband, Profile für Klarinette, Violine, Cello, Schlagzeug (große Trommel, Wood-Block, Vibraphon), Klavier und Tonband, *Flüge* für Tonband, *Consatntin Brâncuși und die Idee des Fliegens* für Tonband und Video, *Pfingstgeräusche* für Tonband und Video (Video: Hermann und Michael Huber).

Wir werden zwei Werke analysieren – *Sonorități* [*Klänge*] für Klavier und *Flüge* für Tonband, die das Konzept *Coincidentia oppositorum* [Zusammenfall der Gegensätze] definieren. Die zwei Werke folgen der gleichen Ästhetik, aber die musikalische Sprache ist jeweils unterschiedlich. Die musikalische Sprache bestimmt die Einheit durch die Versöhnung der Gegensätze.

Klänge ist ein Werk, das im Anschluss an den Besuch der Meisterkurse von Horațiu Rădulescu in 2004 in Brașov konzipiert wurde. Bei dieser Gelegenheit ist Ana Szilágyi in Kontakt mit spektraler Musik gekommen. Die Komposition wurde in Brașov (Kunstmuseum) von Ana Szilágyi, von Luigi Manta in Wien (im Rumänischen Kulturinstitut, im Festsaal des Währinger Rathauses, in der Gesellschaft für Musiktheater, im Club der Wiener Musikerinnen, dem Prayner Konservatorium und dem Richard-Wagner-Konservatorium), in New York (Merkin Hall) von Bogdan Dulu (2008) und in Tokio von Mika Mori (2012) aufgeführt. Es ist das erste Werk der Komponistin das spektrale Ästhetik verwendet. Das Werk ist nicht mit Hilfe des Computers konzipiert, sondern mit dem „Bleistift auf dem Papier“, dort, wo die Inspiration sich mit der Mathematik trifft. Eigentlich haben beide Disziplinen ihre Momente von Transzendenz, die Gelegenheiten für das Vergnügen des Hörens und des Geistes bieten.

Die Benennung des Werks, mit harmonisch nachklingend(em) (Charakter), im Rumänischen *Sonorități*, zu Deutsch *Klänge*, weist auf ein experimentelles Werk hin, in dem die Autorin ihre theoretischen Kenntnisse, ihre musikalischen Wesenszüge und ihre schöpferische Phantasie beweist. Das Werk befindet sich auf der Grenze zwischen neuer, avantgardistischer und traditioneller Musik. Die Komponistin sucht sich zwar Ausdrucksmittel auf dem Gebiet der neuen (stilistischen) Paradigmen der Moderne, lässt aber die akzeptierten Errungenschaften der westlichen Musikkultur nicht ganz unberücksichtigt. Es geht um Notation, Metrik, Form und Klangfarbe; im vorliegenden Werk arbeiten diese veränderlichen Werte mit Einschüben, die sich aus den zwei vorher genannten Tendenzen ergeben. Die Motivation des Suchens und Experimentierens ist jedoch ganz eigenständig, sie setzt mathematisch pythagoreische Rechenoperationen in musikalisches Denken um. Dementsprechend legt die Komponistin die Obertöne von C und E ihrer Komposition zugrunde. Die Obertöne sind gewissenhaft in der Partitur notiert.

Das Verhältnis zwischen den zwei Grundtönen C und E prägt die Form des Werkes: eine komplexe, zweiteilige Form die aus zwei Abschnitten von jeweils 27 Takten besteht. Jeder Abschnitt teilt sich wieder in je zwei „Perioden“ – A1 (15 Takte) + A2 (12 Takte) bzw. B1 (14 Takte) + B2 (13 Takte). Die Periode B2 könnte man auch als C bezeichnen, weil hier das einzige Thema im Stück erscheint, das einen tänzerischen Charakter hat. Es erscheint einmal in E und am Schluss in C und ist in einem langsameren Tempo zu hören. Die Architektur des Werks könnte man so notieren (die großen Buchstaben bezeichnen Perioden und die kleinen Buchstaben Halbsätze)⁵:

1. Abschnitt (Grundton C) (T. 1–27)					2. Abschnitt (Grundton E) (T. 28–54)					
A1			A2		B1			B2 (oder C)		
a1	a1'	a2	a3	a4	b1	b2	b3	b4	b5	b6(b4)
1–4	6–9	10–15	16–22	23–27	28–32	33–37	38–41	42–44	45–48	49–54
VS			NS					Übltg.		

Tab. 1: Ruxandra Mirea, Formschema von *Sonorități* [Klänge]

Die musikalische Notation ist ebenso konventionell. Es werden traditionelle Tonhöhen verwendet, bei denen die Komponistin oft den entsprechenden Oberton angibt. Die moderne Notation erleichtert das Lesen eines Stücks dieses Typus:

5 Es fragt sich natürlich, ob man die gleiche Terminologie verwendet soll, die für klassische Werke bestimmt ist (Anmerkung der Autorin).

Sonorități (klänge)

Abb. 1: Ana Szilágyi, *Sonorități [Klänge]* für Klavier, Takte 1–32

Die Verwendung der drei Systeme ist ähnlich einer Orgelpartitur, mit der die Komponistin als ausgebildete Organistin vertraut ist. Die Klänge des ersten Systems, zu lesen von unten nach oben, stellen tatsächlich die Grundtöne dar, die Obertöne generieren, was die Bedeutung des konventionellen „Orgelpunkts“ (als ob es sich um ein Orgelpedal handelte) bestätigt. Das Ausklingen, das sich aus den langen Dauern ergibt, gibt dem Gehör die Möglichkeit, die Obertöne, die sich von den tiefen Tönen lösen, wahrzunehmen.

Die rhythmische Gestaltung, streng von einem binären 4/4-Takt gerahmt, ist dynamisch, zum großen Teil mit kurzen Werten wie Achteln, Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln. Diese wechseln sich mit metrisch längeren Noten wie ganzen Noten, Halben und Viertelnoten ab. Es werden Klänge von Glöckchen zart und wohlklingend nachgeahmt. Die Wiederholungs- und Ostinatopassagen fallen durch eine moderne Notation auf.

Zum Beispiel beginnt das Werk mit einem Triller, der eine auftaktige Funktion hat, ein Schwingen der Obertöne 13 bis 15. Dazwischen wird eine fremde Note eingefügt, die keinem natürlichen Oberton entspricht (A). Dieser Beginn wird in einer modernen Notation fixiert. Wie ein fallender Wassertropfen setzt der 28. Oberton ein, danach profiliert sich auf dem zweiten Schlag im zweiten Takt der Grundton C. Der Vordersatz endet mit dem 41. und 43. Oberton in der entsprechenden 4. Oktave. Diese werden mit Vorschlag eingesetzt. Dieser 4-taktige (quadratische) Satz bietet die Möglichkeit einer Wiederholung der gleichen Obertöne in den nächsten fünf Takten, jedoch rhythmisch variiert.

In dem 6-taktigen „Nachsatz“ stellt die Komponistin ein anderes melodisches Motiv in den Vordergrund, ein Pendeln zwischen dem 19. und 25. Oberton. Der Orgelpunkt besteht aus dem Ton G, dem 3. Oberton, der Quinte von C. Die Notation der Komponistin bezieht sich genau auf die Obertöne des Grundtons C, aber dieser Umstand kann mehrdeutig sein, da G sich in einen Grundton verwandeln kann. Erstmals in diesem Werk erklingen in diesem Nachsatz diese zwei Töne C und G gemeinsam, in der von der Komponistin erdachten Formel – C der 1. Oberton, G der dritte Oberton. Ich möchte auf die subtile Dynamik aufmerksam machen: Alle Grundtöne setzen im Piano (*p*) ein.

Der zweite Abschnitt entfaltet Klänge auf dem Grundton E. Die zwei Perioden suggerieren entweder einen Wasserfluss durch breite, durchbrochene Klänge (B1) oder Echos einiger rumänischer Tänze in schnellen Rhythmen wie auch in absteigenden Quartern und aufsteigenden Quinten (B2). Der mittlere Satz (b5) wiederholt Motive aus b1 und a4. Man kann sie als eine Art Überleitung zur Reprise des tänzerischen Themas ansehen, das dieses Mal auf C, dem ursprünglichen Grundton, erklingt. Die Rückkehr zum Grundton C innerhalb von nur 6 Takten in unterschiedlichem Rhythmus von Triolen mit asymmetrischen Werten, konturiert in nuce einen dynamischen Schluss und enthüllt die vitale Kraft eines ursprünglichen Grundtons (C):

Handwritten musical score for piano, measures 33-54. The score is written on six systems of staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in Italian are present throughout the score.

Measure 33: *molto accel. e cresc.*

Measure 36: *a.t.*

Measure 37: *8-11*

Measure 38: *mp*

Measure 39: *mp*

Measure 40: *mp*

Measure 41: *mp*

Measure 42: *mp*

Measure 43: *mp*

Measure 44: *mp*

Measure 45: *mp*

Measure 46: *mp*

Measure 47: *mp*

Measure 48: *mp*

Measure 49: *mp*

Measure 50: *mp*

Measure 51: *mp*

Measure 52: *mp*

Measure 53: *mp*

Measure 54: *mp*

Abb. 2: Ana Szilágyi, *Sonoritaji [Klänge]* für Klavier, Takte 33–54

Ana Szilágyi schlägt eine Brücke zwischen der Tradition und der neuen Musik und stellt ihre Fähigkeit unter Beweis, die Vergangenheit durch das Neuartige des Ausdrucks neu zu definieren. Es folgen andere Werke, die das Ergebnis der Beschäftigung mit akustischer und elektroakustischer Musik sind. Auch wenn sie neue Musiksprachen erforschen, beziehen sich diese auf ursprüngliche Muster, auf universelle Archetypen, die unser Leben gestalten: *Landschaften* für Tonband und Video, Transparenz für 8 Kanäle; Transparenz für Flöte, 2 Violinen, Violoncello, Gitarre und Harfe; *Klagelied* für Alt, Tenor und Kontrabass nach Versen in Grico, einer alten Sprache aus Salent (Apulien/Süditalien). Der Klang, die Ausdruckskraft ist so ein Archetyp, der den MusikerInnen die Möglichkeit gibt, die akustische Umgebung immer jeweils aus einer anderen Perspektive wahrzunehmen.

Das zweite Werk, das wir analysieren, heißt *Flüge* und ist elektronisch. Es stellt einen Zustand des Schwingens, des Entweichens, des Unbrauchbaren, der Auflösung im Kosmos dar. Nach Aussage der Autorin ist das Werk von Constantin Brâncuși Vogel-skulpturen inspiriert. Brâncuși sagte, dass er keine Vögel kreierte, sondern Flüge.⁶ Die Komponistin versucht diese musikalisch zu illustrieren durch Weglassen des Grundtons der Volksflöte (in A gestimmt) und die Beibehaltung der Obertöne 2 bis 6. Es gibt keine Partitur: inspiriert von Doinen, Balladen und rumänischen Tänzen, ist es ein Werk, das durch die neue Computer-Software „verklärt“ wurde. Die natürlichen Obertöne der Volksflöte und der Rohrblattflöte wurden im Voraus aufgenommen und mit Hilfe des Computerprogramms Pro Tools bearbeitet. Durch die Einschübe der Volksflöten wird das rumänische Ethos präsent. Dies weist auf ein Volksmusik-ensemble hin, wenn auch nur in einem Zustand von Auflösung. Man bekommt den Eindruck eines Vogelschwarms, der mitunter in nervösem Zustand fliegt. Es ist das Ergebnis schneller Passagen, die sich überlappen. Auf diese Weise hat die Komponistin den Effekt des Flügelschlagens erzeugt. „Ich habe mein Lebtage nach nichts anderem als nach der Essenz des Fliegens gesucht! Der Flug – was für eine Glückseligkeit!“⁷

In ihren über achtzig Werken beschreibt Ana Szilágyi stilistisch einen brillanten Bogen über vielfältige Tendenzen, die sie ausprobiert und überschneidet, indem sie jede einzelne ästhetische Option wertschätzt, einmal traditionell, ein anderes Mal non-konformistisch.

Als Schlussfolgerung aus der Analyse zweier bedeutender, der Spektralmusik zugehöriger Stücke aus dem Werk der Komponistin Ana Szilágyi möchte ich auf die Entwicklung ihrer Musiksprache aufmerksam machen, auf die Kombination von musi-

6 Ana Szilágyi, *Flights. Works*, CD erschienen bei Electrecord, EDC 1074.

7 Constantin Brâncuși, *Constantin Brâncuși. Aforisme și texte*, zit. nach www.ceruldinnoi.ro, aufgerufen am 22. April 2021. Im Original: „Eu nu am căutat, în toată viața mea, decât esența zborului! Zborul – ce fericire!“ Übersetzt von Ruxandra Mirea.



kalischen mit computergesteuerten Grammatiken, auf die Ausstrahlung einer neuen Musik, die spiralförmig vollzogen wird, ähnlich einer unendlichen Säule, mit immer neuen Bedeutungen für die, die bereit sind, sie zu hören. Die Komponistin Ana Szilágyi schenkt (den Zuhörern) eine neue Musik, die sie zugleich mit Verstand und Seele kreiert.

Ruxandra Mirea

Reflections on the Life and Work of Liana Alexandra

Since the beginning of the 20th century, musical experimentation was repeatedly pushed to new limits. One of these experiments, Olivier Messiaen's "Mode de valeurs et d'intensités", inspired the serialism of Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen and Luigi Nono, which then was to be compromised, if not undone, by John Cage's aleatoricism. More often than not, the composers' interest in new sounds and techniques outweighed their interest in communication with the audience. Alongside the quest for obtaining new sonorities from traditional instruments – the most famous example being Cage's prepared piano – came the rise of electronic sound production. Over and above this, noisy sound sources like bottles, pipes and horns were integrated into music.

In Romania, composers found inspiration in old folk traditions as well as in the Byzantine sacred music. Among the important Romanian music schools of the 19th century, there are the Moldavian ones as represented by Gavriil Musicescu and Ciprian Porumbescu, and those from Transylvania as represented by Gheorghe Dima, Iacob Mureșianu and Ion Vidu. The following generations saw a multitude of great composers like George Enescu, Dimitrie Cuclin, Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Marțian Negrea, Anatol Vieru, Pascal Bentoiu, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah and Aurel Stroe, with an enormous interest in international new tendencies. In their works, folkloristic and liturgical traditions met with late-Romantic hyperchromaticism, impressionism and all of the more recent developments. A variety of new impulses came with the composers born since 1935, such as Nicolae Brânduș (1935–2023), Nicolae Coman (1936–2016), Irina Odăgescu-Țuțuianu (born in 1937), Corneliu Cezar (1937–1996), Sorin Vulcu (1939–1995), Sabin Păutza (born in 1943), Ulpiu Vlad (born in 1945), Costin Cazaban (1946–2009), Valentin Petculescu (born in 1947), Liana Alexandra (1947–2011), Fred Popovici (born in 1948), Doina Rotaru (born in 1951) or Adrian Pop (born in 1951), e.g. spectralism (focusing on the natural harmonic series), electroacoustic music, instrumental theatre, music for meditation, with several ways of including minimalism and aleatoricism.

Born on the 27th of May 1947, Liana Alexandra began her musical education at a tender age, showing from the very start a special interest in music. After attending courses at the Gheorghe Lazăr National College, the autodidactic aspect was crucial: "I chose this job, because I liked it. It may have been my vocation. I graduated from college as the top pupil, I could have chosen anything, but I chose music because that is what I liked at the moment. Surely, now I have changed many of my opinions, but my career was bound to go in one direction." Asked if composing can be called a "job",

she answered: “Composing can be a job after you leave behind the stage of passion and creation – the wish, the necessity of creating”. Liana Alexandra was granted the George Enescu scholarship and improved her skills thanks to her participation at the international summer courses (Ferienkurse) in Darmstadt (Federal Republic of Germany) in 1974, 1978, 1980, and 1984. She also went to the United States as a grant recipient of the USIA (United States Information Agency of the American State Department).

Alexandra’s creative formation was shaped by important Romanian personalities of the 20th century: Alfred Mendelsohn (1910–1966), with whom she studied composition for two years, Tiberiu Olah (1928–2002), with whom she studied in the next stage, and Tudor Ciortea (1903–1982). From the very beginning of her musical career, she got in contact with different cultures; her works became famous on both sides of the Romanian borders, in Germany, Austria, Belgium, the Netherlands, Israel, Australia, and in the US. She was the first Romanian composer to sign a contract with the television studios of Hollywood. “If I was 18 years old now, I think I would not choose a musical career anymore,” says Liana Alexandra, visibly disappointed by the Romanian public who does not show a particular interest in contemporary music. Nevertheless, her success with foreign audiences stimulates her to create new compositions: “I fully asserted myself, I am a well-known composer – maybe even a little spoiled by my fate, thanks to the commands I receive.” Being a member of several unions (Union of Composers and Musicologists of Romania, International Society for Contemporary Music, GEMA in Germany, etc.), Liana Alexandra also worked as a professor at Bucharest’s National University of Music (from 1980 until her death in 2011). Asked how she managed the diversity of her public roles, she said: “By assiduous work. My presence at the chair and my private life have their own rules, composing is yet something different ...”. Apart from all these activities, the composer also committed herself to musicology, writing articles and studies, participating in several radio and TV shows, both in the country and abroad. Liana Alexandra’s creative output proves to be vast, with works written in different styles: “An ample range of genres defines me,” she said. “Concertos with solo instruments were composed on demand, whereas the symphonies were my soul’s demand.” Her concertos feature unusual combinations of solo instruments: flute and viola, two pianos, piano four-hands, clarinet, saxophone, organ, and there is even a concerto for five soloists and orchestra.

The characteristics of her style have changed over time: If in her youth, the composer adopted a modernist allure, afterwards her music tended to express a deep desire to maintain a tight relationship with the audience. At first she was attracted by avantgarde tendencies, but at a certain point she discovered that her way of composing needed to find a better access to her listeners. She tried to form her own language in which she highlighted the modernist aspect, at the same time protesting against the exclusion of consonance in what was so far defined as modernist, encapsulating this approach in the

Italian word “Nuova musica consonante”. She sought to organize intervals such that conflict is not created by sonority, but by rhythm, colour and expression. “I think I am a neo-Romantic. I combine modern compositional techniques with musical expression.”

Fig. 1: *Symphony No. 3*
“*Diachronies (Harmonies for the Peace of the Earth)*”

A prolific composer, Liana Alexandra created works in different genres: operas, symphonic and vocal-symphonic music, concertos, and chamber music. Among her nine symphonies: No. 1 (1971), Nr. 2 “Hymns” (1978), No. 3 “Diachronies (Harmonies for the Peace of the Earth)” (1980–1981), No. 4 “Contemporary Rhythms” (1983–1984), No. 5 (1985–1986), No. 6 “Eternal Homeland” (1988–1989), No. 7 (1995–1996), Nr. 8 “Variations” (2003, an entirely electronic work), and No. 9 “Jerusalem” (1990–2008), a closer look will now be cast on No. 3. It was written between 1980 and 1981 and seeks to expose the temporal dialectic of a series

of sound events. The work starts with a tutti, an explosion of energy. The orchestra, comprising violins I and II, violas, cellos, double basses, flutes, oboes, clarinets, bassoons, contrabassoons, French horns, four trumpets, four trombones, and percussion, plays a chord of four sounds, distributed in different registers.

Next comes a rhythmic ostinato, obsessively repeating the same sound in the brass section. The registers of the strings, woodwinds and brass stay characteristically far apart. The slow movement introduces a new timbre with its highly suggestive orchestration: vibraphone, marimba, bells, together with the strings' playing *gettato*.

The three movements of the symphony are dynamically diversified as follows: The first movement is characterized by well individualized sonorous surfaces, as far as intervals, rhythm and timbre are concerned. Its interior dramaturgy prepares the contrast given in the following two movements, while the second part's fluidity of discourse balances the preceding tension. A chain of fourths, a dialogue between the strings and the brass section, leads to an increase in dramatic tension. The climax is reached with the unison of strings and woodwinds, and it is highlighted by the brass section with major chords in the high and medium registers. It is an ample monody, supported by long harmonic pillars. Towards the end of this movement, the whole musical discourse is reduced to a single voice that rises from the most obscure horizons to radiant brightness.

At the end of the symphony, there is a brisk development, where force and lyricism combine in a contemplative manner. The composer's specific dynamism is expressed when this development's alert rhythm is underpinned with drones and shines with ample timbral colour.

Another prestigious work, composed in 1978 for the Musica Nova chamber music ensemble from Bucharest, is "*Incantații I (Incantations I)*", which had its premiere at the international Music Festival in Dresden (German Democratic Republic). The composition is inspired by old Romanian music, taking a single element from Byzantine monody, the *Kylisma*. This complex and particularly expressive ornamental form is integrated by the composer into structures drawn from old Romanian psaltic music. The work is based on a Byzantine melody from the collection of Filotei sin Agăi Jipei (early 18th century). The tune is exposed in different tempi, which leads to a permanent heterophonisation of the musical discourse.

Created by Liana Alexandra for musicians and instruments whose technical and expressive possibilities she knew extremely well, the work combines violin, viola, cello, clarinet, prepared piano, percussion, and the human voice. The piano strings produce surprising sound colours, since they are muffled or plucked. The string instruments use a vast range of playing techniques: *arco* and *pizzicato*, *con sordino* or *flageolet*. The work gives proof of a remarkable economy of timbral effects, without lacking any freedom of melodic imagination.

The first section reflects on the idea of chromaticism, sustained by the piano and the cello. Violin, viola and clarinet join them so as to develop an element of the melody. The middle and the final parts combine rhythmic agglomeration with harmonic density and then return to the chromaticism of the first part.

Liana Alexandra explored numerous musical genres, and in the same year 1978, she added an opera for children, called “The Snow Queen”, to her impressive work list. It was awarded a prize in a children’s opera contest in Dresden, and it was performed in several theatres. Based on Hans Christian Andersen’s famous fairytale, it had its premiere in May 1980 in Bucharest’s Radio Hall. The composer called her opera “a combination of musical drama with ballet, pantomime and scenographic elements that altogether realize a total performance, representing the fairytale’s enchanted atmosphere.” An inclination towards the archaic intervals of the fourth and the fifth corresponds to this atmosphere. The most important motifs are exposed by percussion, organ and wind instruments. The latter are individualized according to the fairytale’s storyline.

Towards the end, the choir resumes the melody from the work’s beginning, converting it into a waltz, which is prefigured by the flute. By a *diminuendo*, the work suggests the open multiplicity of the serious meanings that can be found in a children’s fairytale, and that any new interpretation will shed a different light on.

Still under the spell of the great master of fairytales, Hans Christian Andersen, Liana Alexandra composed her ballet “The Little Mermaid”, which had its premiere in the summer of 1984, also in Bucharest’s Radio Hall. In 2002, musicologist Antigona Rădulescu praised it in the journal “Muzica” for fulfilling “the criteria of true value: originality, modernity and equilibrium”. Charmed by the world of childhood, the composer said: “Children’s music must be pure, transparent and able to captivate immediately.”

Another of Liana Alexandra’s major works, apart from her symphonies, concertos, operas and cantatas, is the choral ballad “The Sun and the Moon” from 1981, setting into music a famous Romanian folk poem about the impossible love between the Sun and the Moon: “When the Moon rises / The Sun goes down / When the Sun shines at heaven’s peak / The Moon sinks deep into the sea.” Alexandra’s work develops as an ample dialogue between the male voices and the feminine character Ileana.

The composition can be divided in two sections: The first part is based on a group of six imitative sixteenth notes, introduced by the tenors and the basses. The second section is homophone. Based on a triple-metre recitative with an upbeat tenor solo, this part changes between triple and quadruple metres.

Apart from her composing activity, Liana Alexandra wrote various books and essays, e. g. “Schemes and Analyses of Homophonic Tonal Forms” (1980), “Musical Composition, an Ineffable Act between Fantasy and Mathematical Rigor” (1994), “The Range

of Instruments in the Modern Symphony Orchestra” (2002), “Tonal Homophonic Syntaxes” (2005), and “Polyphonic Tonal Analyses” (2006). But first and foremost, Liana Alexandra is remembered as an authentic artist of the late 20th and the early 21st century, who succeeded in communicating with her audiences in concert halls.

Bibliography

Alexandra, Liana: Musical Composition, an Ineffable Act between Fantasy and Mathematical Rigor, Bucharest 1994

Muzica, no. 2, 2002

Interviews and dialogues with the composer.

lianaalexandra@gmail.com

http://www.geocities.com/lianaalexandra/classic_blue.html

<http://www.lianaalexandra.webhosting-4all.info>

<http://www.newconsonantmusic.lx.ro>

www.YouTube.com/user/lianaalexandra

www.free-scores.com

www.Myspace.com/user/lianaalexandramoraru

Michael Heinemann

Die Entdeckung der Leichtigkeit Zu Violeta Dinescu *Das Unsichtbare* (aus: *Klavierheft II*)

Es hat schon etwas Hybrides. Ein Klavierstück *Das Unsichtbare* zu nennen, erscheint als ultimative Flucht in die Esoterik. Wenigstens aber wie ein arg verspäteter Romantizismus. Als solle – und könne – Musik einen Begriff von jenen Sphären vermitteln, die dem Auge nicht zugänglich seien, eine alternative Form von Erkenntnis ermöglichen also durch die Erschließung einer „anderen Welt“ mit den Mitteln des Klangs. Dass etwas, das nicht zu sehen sei, durch Töne repräsentiert werden könne, ist zunächst nichts als eine Behauptung.

Freilich mit einer großen Tradition, die fortzuschreiben umso leichter ist, als sie dem Komponisten eine Sonderstellung zuweist, die ihn zugleich immunisiert gegenüber aller Kritik. Denn welchen Kategorien sollte sich „Unsichtbares“ fügen, so dass ein Kunstwerk, dessen Referenz es bildet, ästhetisch zu qualifizieren wäre? Solch schlecht Allgemeines bleibt auch kompositionstechnisch folgenlos.

Da hatte es sich Olivier Messiaen einfacher gemacht. Das Offertorium der Pfingstmesse (einem 1949/50 entstandenen Orgelzyklus) nannte er *Die sichtbaren und die unsichtbaren Dinge*, und in einem Kommentar umriss er zunächst das Spektrum, das sich mit diesen Worten aus dem *Credo* der Messe verband, in der Akklamation eines Gottes, der alles geschaffen habe, Sichtbares und Unsichtbares: „Die sichtbaren und die unsichtbaren Dinge! Es steckt doch alles in diesen Worten! Bekannte und unbekannte Dimensionen: vom möglichen Durchmesser des Universums bis zu dem des Protons – bekannte und unbekannte Zeitdauern: vom Alter der Galaxien bis zur Schwingung, die sich mit dem Proton verbindet – die geistige Welt und die materiale Welt, Gnade und Sünde, Engel und Menschen – die Nächte des Lichtes und die Nächte der Finsternis – die Schwingungen der Atmosphäre, der liturgische Gesang, der Gesang der Vögel, die Melodie der Wassertropfen und das schwarze Knurren des apokalyptischen Untiers – schließlich alles, was klar und greifbar, und alles, was dunkel, geheimnisvoll, übernatürlich ist, alles, was Wissenschaft und Verstand übersteigt, alles, was wir nicht entdecken können, alles, was wir niemals begreifen werden ...“

Die Gegenüberstellung von Kreatürlichem und Immateriellen erlaubt denn auch in seiner Musik die Ausbildung von Kontrasten, indem Referenzen auf Vogelstimmen, Glocken und Tropfen mit komplexen rhythmischen Konfigurationen alternieren, die leicht als Versuch verstanden werden können, Unsichtbares als Unbegriffliches klanglich einzuholen. Zugleich sorgt eine serielle Vorstrukturierung des Materials und eine

eher konventionelle Dramaturgie, mit der die Teile divergierender Faktur sich zu einer geschlossenen Form fügen, für eine Rückbindung an Hörgewohnheiten, die nicht prinzipiell in Frage gestellt werden.

Die Gegenüberstellung, die bei Messiaen in der Konjunktion der Begriffe schon im Titel deutlich wird, erhellt im Klavierstück von Violeta Dinescu erst aus dem Kontext des Heftes. Der Schlussnummer *Das Unsichtbare* gehen zehn Stücke voraus, die mit Namen von Vögeln überschrieben sind; ob es in ornithologisch-philologischer Akkuratessse deren Rufe sind, die das Material der Töne liefern, sei dahingestellt. Möglicherweise zeitigte auch der Versuch, Bewegungsmomente, die zwischen Segeln und Gleiten, Staksen und Hoppeln changieren, musikalische Motive; nicht undenkbar ist zudem, dass Eigenschaften, die bestimmten Vögeln gemeinhin zugeschrieben werden, einen Reflex in den kleinen Charakterstücken finden sollten. In der Zusammenschau des Heftes jedenfalls lassen sich für die Gestaltungsmittel des Finales Referenzen zu den Vogelstücken finden, und Vortragsanweisungen wie „eco“ und „come una campana“ rekurren auf dieselben Begriffs- und Bedeutungsfelder, die schon Messiaen verwandt hatte.

Doch formt Violeta Dinescu den Gegensatz zwischen Vogelstimmen – als Synonym einer „sichtbaren“ Welt – und dem „Unsichtbaren“ gänzlich anders aus. Das Schlussstück beginnt mit einer Klangkaskade im vierfachen Fortissimo, die in einer großen Geste, dünnstimmig ansetzend, zu einem massigen Cluster in extremer Tiefe stürzt. Ihr antwortet ein Klangereignis am entgegengesetzten Ende der dynamischen Skala. Im äußersten Pianissimo werden im engen Tonraum wenige Sekunden lange in freier Folge Töne akkumuliert: als Klangschatten ein größtmöglicher Gegensatz zum rauen Eingangsgedanken, der das Unüberhörbare mit dem kaum mehr zu Vernehmenden konfrontiert. Dieser Wechsel wiederholt sich dreimal, dynamisch gestaffelt und hinsichtlich der Bewegungsabläufe der weiterhin dynamisch extrem zurückgenommenen Passagen zunehmend gerichtet. Aus der rohen Gegenüberstellung von Klangfiguren kristallisieren sich distinkte Töne heraus; ein weiterer (vierter) Ansatz des Initiums, nun mit einer Tontraube ansetzend, endet bereits in der Einstimmigkeit eines isolierten Bass-Tones.

Dieser wiederum ist Ausgangspunkt für eine Folge tiefer Töne, deren Struktur weder melodisch noch rhythmisch leicht zu erkennen ist. Markant indizieren isolierte tiefe Noten Glockenschläge, deren Nachhall durch Eingriffe im Klavier noch weiterhin zu gestalten ist. Ein drittes Motiv nimmt wiederum von einem einzelnen Basston seinen Ausgang; immer noch in enger, tiefer Lage, konstituiert sich hier erst eine thematische Gestalt, deren rhapsodisch zerrissene Phrasen wie auch ein langes Tremolo unschwer den Gesang der Vögel erinnern. Dass sich die Töne zu einer Zwölftonreihe fügen, sorgt für strukturellen Zusammenhalt und wehrt dem Eindruck einer Beliebigkeit, die sich mit der Aleatorik rasch einstellen könnte. Eine Wiederholung dieses Gedankens ist

ebenfalls strukturelevant. Bei einem dritten Ansatz werden die beiden Gedanken der vorangehenden Abschnitte gekoppelt. Die abstürzende Klangkaskade, punktgenau in der Tiefe endend, bildet jenen Impetus, den ehemals die tiefen Bass-Töne lieferten, und von alternierenden Spielfiguren bleibt nur der Tonvorrat, der rhythmisch frei ausgeformt werden kann. Den Schluss bildet eine Variante des Glocken-Motivs, nun als Cluster im vierfachen pianissimo nach wiederum markanten Bass-Impuls, verbunden mit frei einsetzenden, unscharf notierten „Glocken“-Schlägen, deren Verhalten auskomponiert wurde.

Die nüchterne Beschreibung des Verlaufs, wie er aus dem Notentext ersichtlich wird, löst das Rätsel, das der Titel des Stückes stellt, allerdings noch nicht. Dass mit der Griffigkeit, die Vogelstimmen und Glocken suggerieren, Phänomene des Sichtbaren abgebildet werden sollten, vielleicht gar in den indifferenten pianissimo-Clustern gegenüber den „konkreten“ Klangkaskaden ein Moment des Unsichtbaren, hieße eine Ästhetik zu postulieren, die von einer sinnenfälligen, doch eher naiven Semiotik ausgeht. Wenn es denn eine Intention war, Klangchiffren für Phänomene zu finden, die sich nicht dem Blick erschließen, so rekurierten diese gewiss nicht aufs Nebulöse. Ebenso wenig wird – anders als im Orgelstück von Messiaen – ein Gegensatz zwischen „natürlichen“ Klängen, die sich frei, nach der irrationalen Gesetzmäßigkeit von Vogelstimmen ausbilden, und einem „Logos“, der sich in einer äußerst komplexen Ordnung der Tonvorräte materialisiert, gezeigt. Nicht, dass Violeta Dinescus kurzes Stück des genau kalkulierten Aufbaus entbehrte; so knapp es ist, so konzis werden doch Tonvorräte organisiert, indem aus diffusen Klangballungen sukzessiv Einzeltöne sich lösen, deren strukturelle Relevanz im weiteren Verlauf erhellt. Diastematische Konturen dann wieder zu Akkorden zu bündeln, macht das finale Tremolo im Wechsel schwarzer und weißer Tasten zum Ergebnis einer Dekonstruktion, die als Prozess zu demonstrieren die Dramaturgie des Stückes bestimmt. Doch auch hier erfasst eine Annäherung des Verlaufs lediglich eine technische Außenseite der Komposition und erklärt noch nicht deren Titel.

Vielleicht hilft ein anderer Ansatz weiter, der nicht vom Text und seinen Referenzen ausgeht, sondern von der Performanz. Was meint, die Aktion des Interpreten in einer Sequenzanalyse zu rekonstruieren, also nicht nur das Resultat in Form einer Tonaufnahme, sondern sein Handeln am Instrument. Dabei wird der Gegensatz der Gesten schon in der ersten Zeile unübersehbar. Am Anfang steht ein ungemein kraftvoller Impuls, eine schnelle Bewegung, fast ein Tumult, in die untersten Lagen des Klaviers, mit einem massigen, harten Klang in der Tiefe: die größtmögliche Tonfülle, dessen das Instrument und ein kräftiger Interpret fähig ist, zumal bei aufgehobenem Pedal und der vollen Entfaltung des Obertonspektrums (das durch Präparation zu verstärken sogar explizit vorgeschrieben wird). Diesem brutalen Klangereignis kontrastiert lokal ein Mikrocluster, das dem Spieler eine völlig andere Körperhaltung abverlangt. Nicht

Kraftentfaltung ist intendiert, sondern ein behutsames An-Tasten, fast ein Streicheln der Tastatur, um im äußersten Pianissimo überhaupt noch Töne zu produzieren. Intendiert ist mithin ein Kontrast, wie das Instrument zu behandeln, wie ihm zu begegnen ist. Als Suche nach Ausdrucksmöglichkeiten, die ganz bewusst extreme Ausformungen eines breiten Spektrums der Art, ein Pianoforte zu spielen, riskiert und als „Thema“ eines Stücks an den Anfang stellt. Dass diese Gegenüberstellung zweier Arten des Klavierspiels Konsequenzen hat, zeigen die subtilen Veränderungen der unmittelbaren Wiederholungen. So effektiv der Kontrast ist, so wenig wird er doch bloß wiederholt, sondern in einem fast klassischen Dreischritt reduziert, dann auf eine neue Ebene gehoben. Denn am unteren Ende der Klangkaskaden stand eingangs eine undifferenzierte Fülle tiefer Töne, beim zweiten, reduzierten Anlauf hingegen nur noch ein Einzelton; die dritte Geste zeigt wieder die Klangdichte der ersten, doch die punktgenaue Reduktion in der Tiefe. In ähnlicher Weise werden auch die Echo-Partien fokussiert.

Was nicht heißt, dass die lokalen Kontraste nivelliert würden. Vielmehr werden sie geschärft, indem sie aufeinander reagieren. Die Differenz wird verbindlicher formuliert: Voraussetzung, ein neues Stadium einzuleiten, indem (2. Zeile) nach dem Impuls einzelne Töne ertastet werden. Dieser Prozess des Erkundens fordert vom Interpreten nicht den raschen Wechsel zweier Spielmodi, sondern eine Behutsamkeit, einzelnen Tönen nachzuspüren, den Klangräumen, die sie aktual (nach den Gegebenheiten des Augenblicks im Konzertsaal) eröffnen, hinterher zu hören, um die in der Notation nicht exakt fixierte Folge der Anschläge zu einer Phrase zu verbinden. Nachdem diese Räume von Echo und Obertönen ausgelotet sind, ist der Weg frei für die Exposition eines konventionellen musikalischen Gedankens in Form einer 12-Ton-Reihe (3. Zeile). Ein Motiv wird profiliert, erkennbar – was im gegebenen Kontext auch heißt – sichtbar. Zugleich findet der Interpret von einer experimentellen Spielhaltung zu einem konventionellen Modus des Klavierspiels zurück. Einer exaltierten Aktion des Körpers bedarf es in diesem Abschnitt nicht. Umso mehr hingegen im letzten Drittel des Stückes, das wie eine Reprise ansetzt. Doch die Exploration von Klaviatur und Klangraum wird nun seriell gebunden, zugleich erstmals der Diskant des Instruments erschlossen. Was wiederum den Spieler zur Aktion nötigt, einer körperlichen Wendung von der linken Hälfte der Tastatur, in der neuerlich die Klangkaskaden gefordert werden, zur rechten, um die nun genau notierten Spielfiguren präzise auszuführen. Diese Bewegung des Interpreten wird in der Schlusszeile noch forciert, indem nach dem Impuls im Bass ein Vibrato gefordert wird, das beide Hände in der obersten Lage des Klaviers verlangt. Mithin werden die Klangräume des Instruments in den wenigen Minuten des Stückes exzessiv erkundet: Sowohl dynamisch als auch durch eine Spielhaltung, die den Wechsel von Schlägen mit der ganzen Hand, womöglich auch Faust und Unterarm, und äußerst subtilem Anschlag an der Grenze der Klangerzeugung vorsieht. Dann auch in der Differenz der Lagen, die schnelle Veränderungen des Körpers des Interpreten insgesamt notwendig machen. Die Exploration des Klanges

wird zur Funktion des Körpers, der sich bewegt. Oder anders: Das Suchen nach alternativen Klangräumen wird im Körper des Interpreten explizit, es wird durch die Aufführung exemplifiziert und im Moment der Aufführung erneut dem Publikum vor Augen geführt. In der markanten Gegensätzlichkeit von Spielhaltungen, Fakturen und Dynamiken aber scheint eine Differenz auf, die das „Unsagbare“ birgt. Und indem die Leerstellen zwischen den Extremen verkleinert werden, kann dessen Begriff, den zu formulieren notwendigerweise die Mittel fehlen, als Schatten erkennbar werden: im Sinne einer negativen Dialektik, deren Ergebnis nicht zu zeigen ist. Wohl aber ihre Bewegung, ihre Prozessualität. Das „Unsichtbare“ ist nur als Perspektive der Untersuchung präsent, als das, wonach der Pianist sucht, jenseits der Töne, die erklingen, zugleich als Eingeständnis der Unmöglichkeit, mit Tönen Begriffliches zu fassen

Was der Pianist in Umsetzung des Notentextes aktual reformuliert, ist zudem nur die dort symbolisch artikulierte Aktion der Komponistin selbst. Ihr Suchen nach Möglichkeiten, das „Unsichtbare“ musikalisch zu gestalten, führt zu einem Schriftbild, dem ihre eigene Körperlichkeit inhärent ist (zumal in der Unmittelbarkeit ihrer Handschrift). Dabei sind die Leerstellen ebenso essenzieller Bestandteil des ästhetischen Konzepts wie die Notation auf drei, vier und schließlich sogar fünf Systemen. Denn das Notenbild soll gleichermaßen Klang-Räume markieren wie Leerstellen: als Erfahrung der Komponistin, als Aufforderung an den Spieler.

Dass sich der Notentext dabei öffnet, über die Akkoladen hinaus, und in den Seiten, die dem Schlussstück vorangehen und ihm folgen, Fragmente dieses Satzes wiedergegeben werden, respektive sich Zeichnungen von Vögeln finden, die kleine motivische Fermente in Händen halten, ist keineswegs nur Dekoration. Die Suche nach dem „Unsichtbaren“ bleibt nicht auf den Augenblick der Aufführung beschränkt, sondern wird zum Habitus, der den Moment der Performanz überschreitet. Deshalb auch ist auf einer Doppelseite, die dem Heft vorangestellt wird und am Ende wiederholt wird, die Idee des „Unsichtbaren“ zum Leitthema des kleinen Zyklus erhoben. Die Gesänge der Vögel sind nur Mittel, sich einer „alternativen“ Musik anzunähern, die sich allerdings der Notierbarkeit entzieht. Aufgefordert wird, diese Musik zu entdecken, den Prozess der Suche, den der Interpret, stimuliert durch den Gesang der Vögel initiiert, fortzusetzen, entweder in eigener, selbständiger musikalischer Aktion, mindestens aber durch ein aktives Hören, das nicht nur nach außen gerichtet ist, sondern auch, die nachklingenden Obertöne bei aufgehobenem Pedal werden zum Symbol, der Resonanzen im eigenen Körper und Bewusstsein gewärtig wird.

Dieses Programm, Grundlage des ganzen Klavierheftes und nur im Schlusssatz klanglich emergent, bedarf im Gegensatz zur Musik Messiaens keines theologischen Kommentars. Ein paar Zeichnungen reichen aus, um in aller Diskretion, doch nichts weniger als unverbindlich, auf eine Intention zu verweisen, mit der Musik zu einem Mittel wird, Erfahrungsräume zu eröffnen und begriffslose Erkenntnis zu ermöglichen. Man

mag solchen Verzicht aufs explizit Transzendente als Zeichen von Säkularisation bedauern; er ist jedoch viel mehr ein Indiz für das Vertrauen, das Violeta Dinescu in die Kraft ihrer Musik setzt, die solch verbaler Hilfeleistung schlichtweg nicht bedarf, sondern aus sich heraus, nur mit den Mitteln der Musik, eine „Idee“ erschließt. Fraglos ist eine solche Komposition Weltanschauungsmusik und gewiss nicht nur ein Spiel mit Tönen in Form eines Spiels mit der Zeit. Doch ist der Ballast von Weltanschauungsmusik, die Dimensionen von Tragik und Weltschmerz, Ennui oder Notschrei schlichtweg obsolet. Das Konzept von Violeta Dinescu ist viel schlichter, und daher umso eindrücklicher, es braucht nicht aufdringlich ausgestellt oder durch Begleittexte erläutert zu werden. Und es bedarf nicht der Suche nach einer privaten Semantik, um die Idee des Stückes nachzuvollziehen, weniger noch der Referenzen auf musikalische Archetypen oder verborgene Botschaften. Diese Musik ist weniger hermetisch als vielmehr liberal: sie eröffnet Zugänge, ermutigt bei aller Präzision, mit der Gedanken musikalisch gefasst werden, zu einer Offenheit, die durch den Interpreten im Moment der Aufführung provoziert werden soll. Mitgeteilt oder gar proklamiert wird nicht das Ergebnis einer Suche als vielmehr eine eigene Erfahrung und deren Grenzen, jenseits derer sich nur noch individuelle Hörräume eröffnen können. Als Möglichkeit, als Inspiration, im besten Sinne sogar als pädagogisches Programm. Dazu bieten die Vogelstimmen einen denkbar unkomplizierten Zugang. Deren Leichtigkeit, für Mesiasen Vorbild unbekümmerten Gotteslobs, wird für Violeta Dinescu zum Anlass, alternative Erfahrungsräume zu erkunden. Den Vögeln zuzuhören heißt, „andere“ Musik zu hören (und Musik „anders“ zu hören), zugleich sich für andere Klänge zu öffnen, im wörtlichen Sinne, ganz Ohr zu werden und in sich hineinzuhören. Dazu bedarf es einer gewissen Unbekümmertheit, für die der Gesang der Vögel paradigmatisch ist, einer spielerischen Leichtigkeit, die erst durch eine Souveränität des Metiers ermöglicht wird. Um in solch neuer Offenheit auf ein Potenzial zu verweisen, das dem Hören innewohnt: Dinge zu entdecken, von denen man nicht wusste, dass sie da sind.

Adalbert Grote

Durch Klang zum Licht

Dana Probst, *Lumină lină* [*Sanftes Licht*] für Querflöte, Klarinette und Violoncello (1989)

1 Zugänge von Dana Probst zum orthodoxen Vespergesang *Lumină lină*

Dana Probst hat nach eigenen Angaben das Trio für Querflöte, Klarinette und Violoncello *Lumină lină* [*Sanftes Licht*] unmittelbar vor dem Sturz Ceaușescus 1989 geschrieben, in einem Zeitraum, als sie selbst damit beschäftigt war, die byzantinische Musik Rumäniens zu studieren: „Das Stück wurde im November 1989 in Bukarest uraufgeführt, d. h. kurz vor Dezember 1989! In einer Zeit, wo mein Interesse für die byzantinische Musik, für die Kirche allgemein, meine aktive Teilnahme an den Gottesdiensten nur einem engen Kreis von Leuten bekannt war. Als Komponistin, war ich damals sehr überzeugt, dass die alte rumänische traditionelle Volksmusik und die byzantinische Musik wirkliche Schätze verstecken.“¹ *Lumină lină* ist ein populärer und oft gesungener Hymnus in der orthodoxen Kirche ganz Ost- und Südosteuropas. Er stellt eine wichtige Station im Ablauf einer orthodoxen Vesper dar. Probst schreibt dazu: „Das Trio Sanftes Licht (orig. *Lumină lină*) aus dem Jahr 1989 ist eine Frucht meiner Auseinandersetzungen mit der byzantinischen Musik [der Kirchenmusik der orthodoxen Kirche in Griechenland und in Rumänien, A.G.]. Als Ausgangspunkt diente der Vespergesang *Lumină lină*, der sogenannte Lichthymnus – im Deutschen Freundliches Licht, englisch O joyful Light (als Thanksgiving at the Lighting of the Lamps). Die Vesper markiert das Ende eines Tages, liturgisch gesehen aber auch den Beginn des neuen Tages. Das Tageslicht erlischt und macht das andere Licht – das Innere, das Zarte – spürbarer.“² Probsts Kommentar deutet an, dass für sie das Licht am Abend neben einer religiösen Bedeutung auch eine private hat. Um jedoch auch den religiösen Hintergrund ganz zu verstehen, sei auf diesen im Folgenden etwas näher eingegangen.

2 Zugänge von Dana Probst zum orthodoxen Vespergesang *Lumină lină*

Die Vesper stellt in der orthodoxen Kirche jeweils den ersten Teil der Vigil, der sogenannten Nachtwache, dar. Man unterscheidet drei Arten von Vespern, die Große für den Samstagabend und die bevorstehenden Festtage, die Tägliche mit einer vermin-

1 Mail vom 17.10.2020 an den Verfasser.

2 <http://www.danaprobst.at/details/sanftes-licht.htm>, zuletzt aufgerufen am 20.6.2021.

derten Anzahl von Gebeten sowie die Kleine, die die Anzahl der Gebete noch weiter reduziert, aber immer von der Großen Nachtwache gefolgt wird. Darüber hinaus sieht die orthodoxe Kirche noch Sonderformen der Vesper in der Fastenzeit vor.³ Auffällig ist, dass bei allen Formen der Vesper das „Luzernar“, die Lichtfeier der Entzündung der Lichter, und der damit eng verbundene Gesang *Lumină lină* immer vollzogen wird. In der Großen Vesper sieht der Ablauf insgesamt zehn Phasen vor: Schöpfungspsalm, Ektenie (Fürbitt-Litanei), Psalter-Kathisma (Psalmgebet), Weihrauchopfer verbunden mit Psalm 140 („Errette mich Herr vor den bösen Menschen ...“)⁴ und weiteren Psalmen, dem „Luzernar“ (Entzündung der Lichter und großer Einzug), Lesung, Abendgebete, Litia (Brotsegen) und Schlussriten. Als sechste Phase, also genau in der Mitte, befindet sich das „Luzernar“, das außerdem noch durch eine ungewöhnliche Dramaturgie gekennzeichnet ist: Während Priester und Lektoren meistens hinter einer Bildwand vor dem Altar verborgen sind und nur selten den Gläubigen gegenüber treten, treten der Priester und die übrigen Geistlichen vor den Altar, entzünden unter Schwenken des Weihrauchfasses das Licht und singen den Hymnus *Lumină lină*. Das „Luzernar“ stellt also sowohl in theologischer als auch dramaturgischer Hinsicht ein Kernstück des orthodoxen Vesperablaufes dar.⁵

3 Das *Phos hilaron*, die griechische Urfassung von *Lumină lină*

Der rumänische Text geht gemäß byzantinischer Tradition auf einen griechischen Urtext zurück mit dem Titel: *Phos hilaron* (*heiteres Licht*)⁶ und lautet in deutscher Übersetzung: „Heiteres Licht vom herrlichen Glanze deines unsterblichen, heiligen, seligen himmlischen Vaters: Jesus Christus. Dich verherrlichen alle Geschöpfe. Siehe, wir kommen beim Sinken der Sonne, grüßen das freundliche Licht des Abends, singen in Hymnen Gott dem Vater, singen dem Sohn und dem Heiligen Geist. Würdig bist du, dass wir dich feiern zu allen Zeiten mit heiligen Liedern, Christus, Sohn Gottes, Bringer des Lebens, dich lobpreise die ganze Erde. Amen.“ In der Lichtsymbolik des Christentums steht das Licht, das in die abendliche Dunkelheit einbricht und sie überwindet, für Christus: „Wie Licht die Dunkelheit besiegt, so besiegt Christus die Dunkelheiten von Sünde und Tod.“⁷ Der Lichthymnus wird auch mit der vom Evan-

3 <https://de.wikipedia.org/wiki/Vesper> (Liturgie; <https://www.orthopedia.de/index.php/Vesper>), zuletzt aufgerufen am 20.06.2021.

4 www.bibleserver.com › LUT › Psalm 1, zuletzt aufgerufen am 20.06.2021.

5 <https://de.wikipedia.org/wiki/Luzernar/> <https://dewiki.de/Lexikon/Luzernar>, zuletzt aufgerufen am 20.06.2021.

6 [https://wikipedia/wiki.org/phos hilaron](https://wikipedia/wiki.org/phos_hilaron); zuletzt aufgerufen am 20. 6. 2021.

7 <https://de.wikipedia.org/wiki/Luzernar/> <https://dewiki.de/Lexikon/Luzernar>, vgl. Joh 12, 46 EU; 2 Kor, 4,6 EU; zuletzt aufgerufen am 20.06.2021.

gelisten Matthäus überlieferten verklärenden Lichterscheinung Christi auf dem Berg Tabor in Verbindung gebracht.⁸

Obwohl der Bezug zu den Riten der orthodoxen Kirche schon vom Titel des Werkes her nahe liegt, ist das Analysepotenzial des sechsteiligen *Lumină lină* von Dana Probst damit nicht abgedeckt. Im Folgenden wird das Werk zunächst einmal auf strukturelle und thematische Aspekte hin untersucht werden, in einem zweiten Schritt unter Aspekten der Spektralmusik und morphogenetischen Aspekten nach Aurel Stroe. Mit den beiden letztgenannten Stilphänomenen hat Probst sich nach eigener Aussage parallel zu Geist und Wesen der Orthodoxie auseinandergesetzt. In einem dritten Schritt werden Aspekte der Deutung des Werkes behandelt werden.

4 Dana Probst, Das Trio *Lumină lină*, Analyse

Lumină lină (1989), komponiert für Querflöte, Klarinette und Violoncello, ist unterteilt in sechs Sätze, die als in sich abgeschlossen bezeichnet sind. „Die technischen Möglichkeiten, die uns die drei Instrumente heutzutage anbieten, haben mir die Annäherung zur byzantinischen Musik ermöglicht: einerseits Mikrotöne, andererseits neue Klangfarben durch neue Spielweisen.⁹ Konzentriert auf (eine) chromatische(n), bzw. enharmonische(n) charakteristische(n) Intervalle des 2. Modus, mit der Struktur 7-18-3-12-7-18-3 innerhalb einer aus 68 Kommata bestehenden Oktave, öffnete sich dieses Werk zugleich dem Feld der getrübbten Unisoni, der Simultaneität von annähernd gleichen Tonhöhen in Form von verschiedenen Flageolett-Tönen oder Multiphonics [...]“. ¹⁰ Probst bezieht sich dabei insofern auf die Ison-Techniken der rumänisch-orthodoxen Musik, als auf dem Bordun des Ison eine einstimmige Melodie ertönt, deren Stimmung der Töne je nach Verlauf und Position innerhalb der Melodie geringfügig schwankt. Alexander Šumski schreibt in Bezug auf den rumänisch-byzantinischen Neomodalismus: „Der Kontrapunkt ist frei und fast ausschließlich zweistimmig, er wird durch die Ison-Harmonik zur Vierstimmigkeit ergänzt. Die lineare Stimmführung, die Andeutung funktionaler Dreiklangverhältnisse erinnern an den palestrinischen Satz. Kiriak [ein Komponist, A.G.] verbindet also in seinem neo-modalen Stil polyphonische Kompositionstechnik mit psaltischer Ison-Praxis zu einer transparenten, harmonischen Einheit.“ ¹¹ Auch in dieser Hinsicht besteht eine gewisse Beziehung zur Art des Tonsatzes in *Lumină lină*. In Probsts Komposition fungiert der Ton *g* eher als Zentralton, mal stark, mal kaum identifizierbar, Sext- und Terzverhältnisse spielen in fast allen Sätzen eine gewisse Rolle, aber nicht im funktio-

8 https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_griechischer_Phrasen/Phi; (phos tou Tabor(griech.)); zuletzt aufgerufen am 20.06.2021.

9 Dana Probst, *Aspekte der Mikrotonalität in meiner Musik*, in: *ÖMZ*, 63. Jahrgang (2008), Nr. 7, S. 30 f.

10 <http://www.danaprobst.at/details/sanftes-licht.htm>; zuletzt abgerufen am 20.06.2021.

11 Alexander Šumski, *Studien zur rumänischen Kirchenmusik um 1900*, Gersau 1986, S. 131.

nen Sinn. Den Satz könnte man als polyphon-durchbrochen in der Tradition der Kammermusik des 20. Jahrhunderts beschreiben. Mit Ausnahme von Satz VI sind die übereinander liegenden Ebenen des sich aus drei Instrumenten ergebenden Tonsatzes polyphon bestimmt, in Verbindung mit Satztechniken punktueller Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Probst benutzt als Tonvorrat ausschließlich die Töne des 2. und 6. „Glas“, des Modus: *g, as, h, c, d, es, fis, g* und: *d, es, fis, g, a, b, cis, d*. Dies ist in der Partitur deutlich in der Flötenstimme von Satz 1, T. 52–66, zu sehen. Damit verwendet Probst Tonmaterial entsprechend dem originalen Hymnus der Vesper, dessen populärere Melodie allerdings in Glas VIII (plagal von IV) steht, der als hypomixolydischer Modus der C-Dur-Tonleiter nahekommt.¹²

Der erste Satz ist der längste des Zyklus und weitgehend bestimmt durch einen langgezogenen Ison-Ton *g* sowie langgezogene, rhythmisch jeweils verschobene Haltetöne in allen Instrumenten. Der Ton *g*, der Ison, scheint unendlich fortzuströmen. Diese Technik erscheint ebenfalls, allerdings nur für kürzere Passagen, auch in III und IV, in V als ein rhythmisierter Bordun des Cellos. Nach Takt 48 in Satz I verkürzen sich die Zeitphasen der Ison-Töne, um ab T. 60 durch Überbindungen der Instrumentalebenen zu verschwinden und in T. 89 in hohen Lagen wieder aufgenommen zu werden. Die Sechzehntelligatur des Cellos ab T. 76 findet ihre Fortsetzung in einer ornamental wirkenden Ausarbeitung in weiter Ligatur T. 84–87 in der Flötenstimme. Diese Passage bezieht sich auf die reichhaltige Melismentechnik des byzantinischen Gesangs, die allerdings auch im Cintec, einer Colinde und insbesondere bei einer Doina der rumänischen Volksmusik zu finden sind. Die Cellopassage T. 76 ff. mit ihrer Chromatik entspricht einerseits dem Modus, andererseits deutet sie auf den *enharmonischen Gesang* in der byzantinischen Musik: Halbtonschritte können je nach Bewegungsrichtung höher oder tiefer gesungen werden. „Dadurch bilden sich Mikrintervalle, die ungefähr Vierteltönen oder Dritteltönen entsprechen.“¹³ Dazu schreibt Probst: „In meiner Musik geht es um die Verwendung von Mikrotönen, die in realen – traditionellen oder akustischen – nicht temperierten Tonsystemen ihren Ursprung finden. Mit dem Begriff der Tradition beziehe ich mich auf zwei wichtige Kraftfelder, die die Entwicklung meines Heimatlandes – Rumänien – geprägt haben: die byzantinische Musik und die Volksmusik, die beide hier in Zentraleuropa weniger bekannt sind. Dies geschah in Verbindung mit meinem Wunsch nach einer Erweiterung des Klangreservoirs ...“¹⁴ Über *Lumină lină* selbst schreibt sie an anderer Stelle: „[...] öffnete sich dieses Werk zugleich dem Feld der getrübten Unisoni, der Simultaneität von annähernd gleichen Tonhöhen in Form von verschiedenen Flageolett-Tönen oder

12 <https://www.youtube.com/watch?v=OwbpelSnVpA>, *Lumină Lină*, Glas 8 Sumski, *Studien zur rumänischen Kirchenmusik*, S. 5f. – https://www.youtube.com/watch?v=1HwF_faIPGE, *Lumină Lină*, Glas 2.

13 Sumski, *Studien zur rumänischen Kirchenmusik*, S. 5.

14 Probst, *Aspekte der Mikrotonalität*, S. 30.

Multiphonics.¹⁵ Die Orientierung an der Klangfarbe wird verstärkt durch zusätzliche Spieleffekte wie „con soffio“ (gehauchter Ton) und „slap tongue“ in der Klarinette, gestoßen (T. 101), Pfeifton, Frullato (Flatterzunge), non Vibrato in der Klarinette, sowie vielfach die Anweisung: rilievo (hervorgehoben), sul tasto, sul ponticello für das Cello. Außerdem werden Amplituden-Grade (klein, normal, stark und variabel) sowie Vibrato als langsam, sehr schnell, variabel und non Vibrato vorgegeben. Insgesamt gilt für alle Sätze, dass die Zusammenklänge durch Sekundreibungen, Mikrotonen, extrem aufeinandertreffende Lagenwechsel und bewusst herbeigeführte Intonationsschwankungen insbesondere sehr hart und „rau“ wirken,¹⁶ aber zur Ison-Technik einen wirkungsvollen Kontrast darstellen. „Ein wichtiger Aspekt meiner Stücke ist, dass die Klangfarbe eine natürliche Spiegelung der komplexen Arbeit in der Tiefe des Materials an der Oberfläche der Musik, und kein Zweck an sich ist (ähnlich wie die natürliche Schönheit eines gesund ernährten Menschen).“¹⁷ Diese Aussage Probsts lässt vermuten, dass die damals aktuelle Spektralmusik die Komponistin zu ihrem persönlichen Umgang mit dem Klang inspiriert hat. Über den Komponisten der Spektralmusik Gérard Grisey schreibt sein Kollege Denis Dufour: „Die Klangfarbe ist demnach zu einem grundlegenden Element des Komponierens geworden. Es ist nunmehr möglich, das Innere eines Klangs zu erforschen, indem man seine Dauer ausdehnt und darin in variablen Geschwindigkeiten unterwegs ist.“¹⁸ Probst arbeitet zwar nicht mit elektronischen Klängen, hat sich aber offenbar von der Spektralmusik insofern anregen lassen, als sie dem Zusammenspiel der Klangfarben der Instrumente, den verschiedenen Lagen, den instrumentalen Spielweisen und dem sich daraus ergebenden Zusammenklang vielfach Zeit zu seiner Entfaltung einräumt. Man vergegenwärtige sich z. B. T. 40 des 1. Satzes bis T. 59: Das Ison der Klarinette wird von der Flöte T. 50 (als „geatmeter Ton“) übernommen. T. 49 beginnt für die Klarinette eine rhythmisch äußerst differenzierte und den Ison verkürzende Haltetechnik, die ab T. 57 in melodische Segmente übergeht bis hin zur Entfaltung einer Ornamental-Technik ab T. 84. Mit ihren vielfältigen Mitteln gelangt sie insofern „in das Innere des Klangs“, als sie den Hörer auch und besonders durch ihre subtilen Artikulationsmittel zu multiperspektivischem Hören führt. Für Grisey fügt sich die Musik „nicht ineinander, sie organisiert sich nicht, sondern sie wandelt sich“.¹⁹ In Satz I dominiert das immerwährende Fortströmen des Zentraltens *g* in Form der Ison-Technik auf allen instrumentalen

15 Probst, *Aspekte der Mikrotonalität*, S. 31.

16 „Aus der alten rumänischen Volksmusik stammen auch die Elemente einer kräftigen, energischen, teilweise rauen, aber lebensbejahenden Haltung.“ (Probst); <https://db.musicaustria.at/node/81696>, zuletzt abgerufen am 20.06.2021.

17 <https://db.musicaustria.at/node/81696>, zuletzt abgerufen am 20.06.2021.

18 Denis Dufour, *Gérard Grisey*, in: Ulrich Tadday (Hrsg.), *Musik-Konzepte*, Neue Folge, Bd. 176/177, München 2017, S. 51–59, hier S. 56.

19 Dufour, *Grisey* S. 52.

Ebenen, die sich aber, wie oben beschrieben, nach und nach zu wandeln vermag und durch rhythmische und melodische Modifikationen klanglich verändert wird. Darüber hinaus fordert Haselböck von einer spektralen Komposition: „Um die angestrebte Prozessualität nachvollziehbar zu machen, ist eine gewisse Plastizität gefordert. Die Elemente müssen wiedererkennbar, aber auch elastisch genug sein, um Transformation zu erlauben und dabei ihre Identität zu wahren.“²⁰ Für Probst scheint jedoch nicht nur die Modellierung von klanglicher Plastizität eine Rolle zu spielen (z. B. T. 12 gegenüber T. 90, Ison in Mittellage, T. 90 ff. Ison in sehr hoher Lage der Flöte und mittlerer der Klarinette, ab T. 103 Ison als Tonrepetition in mittlerer und tiefer Lage), sondern auch eine motivische Plastizität für jeden Satz mit unverwechselbar individuellem Charakter. Von ihrem Potenzial klanglicher Wandlungsfähigkeit neben motivischer Identifikationsmöglichkeit her rücken die Sätze eher in die Nähe von Charakterstücken des 20./21. Jahrhunderts.

Satz II verkehrt im Buchstabensinn die Ison-Konzeption insofern, als der Ton *g*2 in hoher Lage aller Instrumente in schneller Folge in einem rhythmisch verschobenen Quasi-Unisono wiederholt wird. Diese Technik assoziiert den Klang eines Schwirrhölzes; das *g*2 erklingt hoch und schrill, lebhaft und in kurze Segmente „gehackt“. Ab T. 29 verändert sich das Klangbild in ein dissonantes, zerklüftet-punktuelleres, das auf Satz IV vorausweist und Rückbezüge zu I herstellt.

Satz III ist nur 12 Takte lang und beginnt mit einem multiphonischen Sekundcluster. Das schon im zweiten Teil von Satz II dominante Sext-Intervall erscheint bis zum Schluss von III, T. 12, immer wieder, wird aber über die Schlussterz *b-d* in T. 10 ff. hinaus multiphonisch und durch einen „Atemton“ *d* der Flöte überlagert.

Satz IV verhält sich wiederum konträr zu III, indem in ihm besonders Sekundintervalle und „disharmonische“ Sprünge erklingen, die im Schlussakkord allerdings wieder einem konsonanten Terzintervall zugeführt werden. Kernmotiv scheint eine Art jambisches, rhythmisch-melodisches, aber sich immer wieder neu und anders exponierendes Ostinato des Cellos zu sein, das aus übergebundenen, teilweise punktierten Sechzehntel- und Achtelfiguren besteht und rhythmisch variativ, aber im Satz klangkonform erscheint (T. 1, 7, 12, 16). In quasi responsorialer Weise wird die tiefe Vorlage des Cellos jeweils durch Dissonanzen in hoher Lage beantwortet. T. 25 ff. wirkt durch gehaltene, stehende Akkorde wie ein vierstimmiger kadenzierender Satz, der in seiner Vertikalität auf Satz VI vorausweist und durch seine Haltetechnik auf Satz I zurückverweist. Mit einem Frullato-Wirbel im *sf* der Flöte endet der Satz auf der Konsonanz *g-b*.

20 Lukas Haselböck, Artikel *Spektralmusik*, in: Jörn Peter Hiekel und Christian Utz (Hrsg.), *Lexikon Neue Musik*, Kassel 2016, S. 556–560, hier S. 557.

Satz V wird ausschließlich vom Cello bestritten und unterscheidet sich wiederum stark von Satz IV durch seinen konsonantischen Klangcharakter. Die Ison-Technik im Untergrund mutiert zu einem synkopisch rhythmisierten Bordun auf G als Fundament für kurze, durch Pausen unterbrochene Melodiefetzen, immer wieder den Zentralton zitierend. Die homophon zweistimmige Satzstruktur erinnert an eine Doina der rumänischen Volksmusik, bei der in „elastischer“ Rhythmik große Melodiebögen in immer anderer Ornamentierung entstehen. Insbesondere in seiner Schlusspassage ab T. 65 bereitet Satz V atmosphärisch durch seine stetige Abnahme der Dynamik zum *ppp*, seine Pausen mit immer „leerer“ werdendem Klanggeschehen auf Satz VI vor, der sich musikalisch allerdings sehr von den vorausgegangenen Sätzen unterscheidet.

In tontraubenförmigen Akkordstrukturen wird in Satz VI ein choralartiges Kontinuum mit scharfen, sich reibenden Dissonanzen entwickelt und weist mit seinem dissonanten Charakter auf die Schlusspassage von Satz IV, T. 25, zurück. Es ergeben sich eng beieinander liegende Multiphonics bzw. kleine Cluster, dissonante Spaltklänge und in der Tradition des „Freien Satzes“ des 20. Jhs. anscheinend zufällige Konsonanzen. In der Schlusspassage ab T. 30 kehrt das Cello, verstärkt durch Flageolett-Techniken, wieder zum Ison des gesamten Zyklusbeginns zurück. Die Flöte kehrt wieder zum Zentralton *g* zurück, diesmal sehr hoch als *g*², senkt sich im letzten Takt aber zum dissonanten *f*², sodass ein zentraltonaler Schluss *g–b* vermieden wird.

Der Analyse kann man entnehmen, dass Probst die sechs Stücke des Zyklus auf vielfältige Weise miteinander verbunden hat, ganz grundsätzlich durch den Zentralton *g* mit den Modi 2 und 6, der Ison-Technik, den weitgehend polyphonen Satz sowie durch verschiedene Mikrotontechniken, die ebenfalls von der Melodiebildung des byzantinischen Gesangs beeinflusst sind. Auf struktureller Ebene sind Satz 1, 2, 3, und 4 durch eine aus der Ison-Technik abgeleitete Halteton- und Überbindungstechnik sowie durch Techniken des Vor- und Rückverweises miteinander verbunden. Auf diese Weise entsteht ein strukturelles und motivisches Geflecht, dessen Urgrund fundamentale und omnipräsente Bestandteile byzantinischer Musik (Ison, Modalität, Elastizität) sind.

Andererseits sind ebenfalls starke musikalische Kontraste festzustellen: In Tempo, Struktur und Charakter unterscheidet sich I von II bis T. 29 sehr stark; Satz IV von Satz V, und Satz VI von allen Sätzen. Satz II ist zweigeteilt; ab T. 29 nähert er sich Satz I und IV an; der Ison in Satz II wird im Gegensatz zu demjenigen in Satz I „zerstückelt“, wirkt hoch erregt wie ein Alarmsignal. In beschränktem Maße werden an mehreren Stellen rhythmisch-motivische Figuren interpoliert, die zum aktuellen motivischen Geschehen nicht ganz zu passen scheinen: I, T. 103, das Ison wird in allen Instrumenten zu einem heterophonen Klopfrhythmus; in II, T. 30 f., erscheint in Flöte und Cello ein triolisches Wechseltonmotiv als Interpolation in das schon von Satz I her vertraute, aus Haltetönen, Einzeltönen und Pausen zerklüftete punktuelle Satzbild. Ähnliches

könnte man von einer langen Trillerfigur T. 37/38 sagen, IV, T. 17 ff.. Satz IV ist durch eine Haltetonfigur in Halben (T. 12–15) genau in der Mitte geteilt. In T. 18 wird in der Klarinette ein dreitaktiges Triolenmotiv in das oben bereits beschriebene punktuelle Satzbild integriert. Das Satzbild von Satz V ist eher homophon-zweistimmig, Satz VI ist im Gegensatz zu allen anderen Stücken konsequent homophon und wirkt mit seiner choralartigen Satzstruktur und seiner zurückhaltenden dynamischen Gestaltung kontemplativ ausklingend.

5 Möglicher Einfluss von Aurel Stroe, René Thom und Ilya Prigogine

Probst hat nach eigenen Angaben Orchestration bei Aurel Stroe studiert und nach der Ausbildung seine Vorlesungen über außereuropäische Stimmungssysteme gehört.²¹ Für Probst gaben aber die Beschäftigung mit Viertel- und Dritteltönen der byzantinischen Melismen sowie die Diastematik der Modi, die sich von genormten europäischen Stimmungssystemen unterscheiden, den Ausschlag für eine eigene Auseinandersetzung. In seinen Kompositionen verfolgt Stroe vielfach das Verfahren der „Morphogenese“ des Mathematikers René Thom²² und des Chemikers Ilya Prigogine,²³ über das Szilágyi schreibt: „Der zweite dynamische Hauptsatz und die Morphogenese haben gemeinsame Punkte, die Stroe erkannt hat. [...] In ein System dringen Fluktuationen ein, die zu Instabilität und letztlich zum Zusammenbruch [...] führen. Die Fluktuationen aber können auch ein neues Gleichgewicht erreichen, wodurch ein neuer Zustand bzw. Neue Form(en) entstehen.“²⁴ René Thom's Morphogenesetheorie bietet dem Komponisten (Aurel Stroe) konkrete Lösungen im Umgang mit der musikalischen Form: „[...] Störung der symmetrischen Strukturen, Abbrüche, Inkompatibilität der musikalischen Grammatiken [...]“.²⁵ „Stroe sagt, dass er eine ‚morphogenetische Musik‘ komponiert habe, in der er versucht habe, die intakte Struktur eines Werkes zu zerstören, was Instabilität und dadurch Dekonstruktion des ganzen Werkes mit sich bringen könne [...]“.²⁶ Probst wendet im vorliegenden Stück Stroes radikale Techniken

21 <https://www.danaprobst.at/curriculum-vitae.htm>, zuletzt aufgerufen am 20.06.2021.

22 Zu René Thom: „In diesem Zusammenhang entwickelte er die ‚Katastrophentheorie‘, die er in einem Buch 1972 publizierte. Ein Hauptziel war dabei das mathematische Verständnis der biologischen Gestaltbildung (Morphogenese)“; https://de.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_Thom, zuletzt aufgerufen am 20.06.2021.

23 Zu Ilya Prigogine: „Am Beispiel chemischer Uhren in denen sich Moleküle kohärent verhaltendem Glykosezyklus und anderen geordneten und ordnenden chemischen Systemen, die in verschiedenen Ausprägungen charakteristisch für die chemische Ebene von Organismen sind, konnte Prigogine die Entstehung höherer Ordnungsniveaus aus einfachen, chaotischen Grundzuständen mathematisch beschreiben.“; https://de.wikipedia.org/wiki/Ilya_Prigogine, zuletzt aufgerufen am 20.06.2021.

24 Ana Szilágyi, *Inkommensurabilität in Aurel Stroes Musik am Beispiel seiner Operntrilogie „Orestie“*, Wien 2013, S. 91 ff.

25 Szilágyi, *Inkommensurabilität in Aurel Stroes Musik*, S. 92.

26 Szilágyi, *Inkommensurabilität in Aurel Stroes Musik*, S. 88.

nur ansatzweise an. Es wird ein Prozess in Gang gesetzt, der sich nur bei Betrachtung motivisch-struktureller Prozesse im Verhältnis zur kompositorischen Ganzheit und unter Berücksichtigung der Tatsache erschließt, dass er durch Destruktionsprozesse auf verschiedenen Ebenen, also nicht nur auf der motivischen, zustande kommt: durch extreme Kontraste der Sätze, Interpolationen instrumentaler Passagen sowie eine Morphogenese des Isons bis Satz VI, in dem die horizontale Kontinuität der Ison-Konzeption in eine vertikal bestimmte, rhythmische Gleichförmigkeit des multiphonischen Klangs umschlägt, der, entwicklungsmäßig betrachtet, endgültig die Assoziation mit einem geistlichen Hintergrund, dem Kirchenchoral als starkem Ausdrucksmoment für das Geistliche, hervorruft.

6 Mögliche Deutung von *Lumină lină*

Kann man *Lumină lină* deuten? Wenn ja, in welcher Weise? Das Stück ist unterteilt in sechs Sätze, die als in sich abgeschlossen markiert sind. Auffällig sind die Schlussstriche zwischen den Sätzen: I stark, II und III schwach, IV stark, V und VI schwach. Also wären I und IV starke Bezugspunkte, IV sogar eine Art Symmetrieachse. Demnach wären II und III sowie V und VI enger miteinander verbunden. In der Tat sind das Ende von II und der Beginn von III durch Sextintervalle miteinander verbunden, jedoch bei II als Solopassage der Klarinette, bei III als dissonanter Satz aller Instrumente. V und VI wären durch eine starke rhythmische Antithetik in Beziehung gesetzt: Das synkopische Rhythmus-Ostinato des Cellos gegenüber den rhythmisch regelmäßigen Tontrauben von VI. Dies als antithetische Zusammengehörigkeit zu verstehen, scheint kaum überzeugend. IV käme eine besondere Stellung im Hinblick auf eine zyklische Bedeutung zu, die es aber nicht hat. Sein musikalisches Profil unterscheidet sich zu wenig von I und III. Aufgrund der Art der Schlussstriche könnte man auch einteilen: I (stark), II, III, IV (schwach), vor V stark, V, VI schwach. Man bekäme eine Zahlenkombination 1,3,1,2, die kaum einen Sinn ergibt.

7 Versuch einer tonsymbolischen Deutung auf theologischer Basis

Eine theologische Deutung wäre aber denkbar: Archimandrit Johannes²⁷ klassifiziert die Zahlen 1–3 als 1 = Gott selbst, 3 = der Logos, 2 = der Heilige Geist. Also würde es sich hier um eine Art Tonsymbolik handeln? Warum dann der Logos (1) vor dem Hl. Geist, (3), der den Logos zuerst in die Welt bringen soll? Die Tempi sind: 60, 120, 60, 104, 90, 60. Man könnte also 3 + 3 gliedern, mit 104 als verschobener Symmetrieachse. Aus der Analyse ergab sich bereits, dass der Satz IV gegenüber den anderen Stücken von besonderer Wichtigkeit wäre. Andererseits ergeben sich zwei Gruppen

27 Archimandrit Johannes, *Zur Symbolik des sakralen Gesangs über Ison*; <https://orthodox.de/gesang-symbolik.php>, zuletzt abgerufen am 20.06.2021.

zu je drei Stücken. Die Zahl 3 als Symbol der Trinität? Warum sollte die heilige Trinität zwei Mal hintereinander symbolische Grundlage sein? Gleichzeitig gibt es keinen musikalischen Hinweis auf die besondere Bedeutung von IV. Letztlich hält sich selbst die Komponistin sehr allgemein: „Wenn man nur die Tempi betrachtet, könnte man dies als Alternieren langsam/schnell verstehen. Der 3. Satz ist aber sehr kurz, der 1., im Gegenteil, sehr lang. Und nur die Tempi an sich sagen nicht viel. Man sollte nicht vergessen, dass der 1. Satz VIEL länger als die anderen ist: 7 min aus etwa 16 min (in manchen Interpretationen 17 min) Gesamtdauer. – Insgesamt, könnte man von einer Symmetrie reden (Anfang – Schluss). Was, so zu sagen, sicher ist, ist, dass ich in diesem Stück verschiedene Kompositionstechniken/-syntaxen von einem Modus (Moduspaar) ausgehend, ausprobiert habe. Kompositionstechniken und Klangfarben.“²⁸

8 *Lumină lină* als Kirchenmusik?

Ist *Lumină lină* Kirchenmusik im geläufigen Sinne? Darauf erwidert Rudolf Brandl in Bezug auf die Kirchenmusik der römisch-katholischen und der protestantischen Kirche: „Heilig und wirkmächtig geblieben ist nur mehr der Text (in der Schrift und gesprochen) als Gebet und sakramentaler Sprechakt. Die Musik ist bloße ‚Vertonung‘, d. h. ästhetische (und ethische) Überhöhung nach rein musikspezifischen Regeln. Das Melos ist etwas Hinzugefügtes, das man, ohne die rituelle Wirksamkeit zu beeinträchtigen, [...] auch weglassen kann.“²⁹ *Lumină lină* wäre also im katholischen und protestantischen Sinn zwar Kirchenmusik, aber theologisch von sehr untergeordneter Bedeutung. In der orthodoxen Kirche wird wiederum „Kirchenmusik“ nur mit dem Choralgesang identifiziert: „Im Gegensatz dazu [zur westlichen Kirchenmusik, A. G.] steht das kognitive Konzept der orthodoxen Choral-Tradition: der göttliche Logos, „das Wehen des göttlichen Atems (Pneuma) im Wortklang, also in der dem unvollkommenen Menschen noch am ehesten fassbaren Form, ist das Wort als immer schon [musikalischer, A. G.] Klang (himmlische Harmonie und Urklang = Ison), der seinerseits das Melos ‚zeugt‘ [...] Der liturgische Sprechakt – nicht der geschriebene Text – ist als Logos immer auch Musik [...] Wort- und musikalischer Rhythmus bilden vielmehr ebenso eine untrennbare Einheit, wie das ‚perfekte‘ Sprechen immer auch gesungene Melodie ist [...] Das Ison ist keine harmonisch-bordunartige Begleitstimme, sondern lineare Unterstreichung und Anreicherung der Gerüsttröne der Melodik. Und der Chor, der das Ison singt, symbolisiert in der Liturgie die *unio mystica* [...] die Einswerdung [...] mit dem Logos, der melodischen Entfaltung der göttlichen Verkündigung[...]“.³⁰ Probsts Komposition könnte demnach noch nicht einmal in der Kirche aufgeführt werden, da dort Kirchenmusik nur in Form des Chorals besteht

28 E-Mail vom 13.12.2020.

29 <https://orthodox.de/orthodoxer-choral.php>, zuletzt abgerufen am 20.06.2021.

30 Ebd.

und der Choral zugleich eine theologische Funktion hat. Instrumentalmusik fehlt im orthodoxen Bereich ganz, in der katholischen und protestantischen Kirche ist sie von sehr untergeordneter Bedeutung, da sie noch nicht einmal mit dem theologischen Wort als geistliche Einheit verbunden ist. Trotzdem steht *Lumină lină* schon deshalb, wenn nicht der Kirchenmusik, so doch der religiös orientierten Musik nahe, wofür zusätzlich spricht, dass Probst den 1. Satz auch als Grundlage für das 2018 entstandene „Gebet“ verwendet, mit dem Text des in der orthodoxen Kirche sehr verbreiteten *Herzens- oder Jesus-Gebetes*. Um die Verbindung der Komposition mit der Orthodoxie deutlicher zu fassen, könnte man Probsts Komposition vielleicht im Anschluss an Johannes Janota „paraliturgisch“ nennen. „Als neutraler Ausdruck bezeichnet Paraliturgie liturgische Formen, die sich neben oder innerhalb gottesdienstlicher Liturgie bzw. alternativ dazu entwickelt haben. So hat die Kirchenmusik als liturgischer Gesang in der orthodoxen und römisch-katholischen Liturgie zunächst ausschließlich dienende Funktion gehabt und wurde in diesem Sinne als Paraliturgie bezeichnet (neben der Liturgie). Heute bezeichnet Paraliturgie aber auch Formen, die sich als neue Formen neben den klassischen Formen entwickeln und diese zum Teil ergänzen oder gar ersetzen.“³¹ Daraus geht hervor, dass Probsts Stück, um als „paraliturgisch“ bezeichnet zu werden, in irgendeiner Form in näherer oder weiterer Beziehung zur Liturgie stehen müsste. Abgesehen vom rein instrumentalen Charakter ist dies schon deshalb nicht möglich, da Liturgie in der Orthodoxie streng auf den Gottesdienst, aber nicht auf Vespren bezogen wird. Wie oben bereits bemerkt, ist für Probst ein wichtiges Charakteristikum des „sanften, heiteren Lichtes“, dass im Kontrast zum Tageslicht, mit Anbruch der Dämmerung, in der Dunkelheit ein anderes „Licht – das Innere, das Zarte – spürbarer“ werde.³² Damit deutet sie den tiefen Sinn des Lichts an. Das Licht wandert ins Innere des Menschen, von einer physikalischen in eine nicht äußerliche, aber dafür umso empfindsamere Sphäre. Zugleich würde sich dies theologisch mit der christlichen Überzeugung verbinden, dass Christus das Licht der Welt ist, worauf bei der Erläuterung des Textes von *Lumină lină* bereits hingewiesen wurde.³³ Probst belässt es aber bei einer inneren, psychischen, privaten Sphäre. Da Probst einen Vorgang „vom äußeren zum inneren Licht“ andeutet, könnte man hinter der Komposition einen programmmusikalischen Vorgang vermuten. Dieser müsste jedoch konkretisiert und ausgeweitet werden. Immerhin wäre denkbar eine Art hymnische Komposition, die auf ihrem Höhepunkt in der Mitte das Luzernar, die Entzündung des Lichts, sowie mit einem „Cantabile“ am Schluss das innere Licht preist. Dies wäre aber ein schlechter

31 <https://de.wikipedia.org/wiki/Paraliturgie>; zuletzt aufgerufen am 20.06.2021; Johannes Janota, *Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter*, München 1968.

32 <http://www.danaprobst.at/details/sanftes-licht.htm>, vgl. Anm. 2, zuletzt aufgerufen am 20.06.2021.

33 https://de.wikipedia.org/wiki/Phos_hilaron, vgl. Anm. 6, zuletzt aufgerufen am 20.06.2021.

Modus der Vertonung, der den Geist des 19. Jahrhunderts ins Triviale ziehen würde und schon aus historischer Perspektive ausgeschlossen werden kann.

9 Versuch einer geistesgeschichtlichen Deutung

Über das Gedicht *Elevatio* aus den *Fleurs du Mal* von Charles Baudelaire schreibt Hugo Friedrich: „Es ist das Schema der – christlich so benannten – *Ascensio* oder *Elevatio*, [...] nach christlicher Lehre ist der oberste Himmel die eigentliche Transzendenz, der *Feuerhimmel*, bei Baudelaire *klares Feuer*. [...] Gerade weil das Gedicht so sehr übereinstimmt mit dem mystischen Schema, wird sichtbar, was ihm zur vollen Übereinstimmung fehlt: *das Ankommen des Aufstiegs* [...]. In vager Weise ist hier die Rede von [...] *der tiefen Unermesslichkeit*, von den *lichthellen Räumen*. Von Gott ist nicht die Rede. Das Ziel des Aufstiegs ist nicht nur fern, sondern leer, eine inhaltslose Idealität. [...] Der poetische Satz ist reine Ton- und Bewegungsfolge, vermag eine horizontale und eine aufsteigende, eine absteigende Linie zu bilden, eine Spirale, ein Zickzack übereinanderliegender Ecken, [...] dissonantische Schönheit, [...] leere Idealität, Verdinglichung, Geheimnishaftigkeit [...]“.³⁴ Mit Baudelaire und Friedrich könnte man davon ausgehen, dass Probst solche in Musik übersetzbare Mittel angewandt hat, die im Zuge des Expressionismus und nachfolgender Stilrichtungen am Beginn des 20. Jahrhunderts der künstlerischen Vision der in der Geschichte der Ästhetik zentralen Figur Baudelaire's gefolgt sind und modernes, technisch und funktional orientiertes ‚rationales‘ Denken auch in der Kunst begründeten: Eine artistische Anordnung von musikalischen Materialien, deren Sinn abstrakt bleibt und die Rätselhaftigkeit einer verdinglichten, geheimnisvollen, aber eben darin leeren Idealität beschwört, deren transzendentes Ziel verloren gegangen ist. Tatsächlich stellt man in *Lumină lină* demnach die Artistik der musikalischen Linien fest, die Komplexität von Mikrotönen, Rhythmen, bei denen kaum einer dem anderen gleicht, den an Webern und seinen Nachfolgern geschulten Punktualismus, das Raffinement von Klangfarben durch vielfältigste Tonerzeugung im Sinne des Spektralismus, Satzschlüsse, die Geheimnisvolles zu beschwören scheinen. Daraus ergibt sich, dass Probst mit aktuellen, zeitgenössischen Mitteln komponiert hat, deren Hintergrund die Ästhetik des 20. Jahrhunderts ist. Die Idealität, die *Lumină lină* aufweist, ist aber entgegen der Baudelaire'schen Intention nicht leer und wird von Probst auch nicht in eine zeitgeistige Tagesaktualität übersetzt, sondern wird gefüllt von einem geistlich-religiösen Bereich, der Zeitlosigkeit, wenn nicht Überzeitlichkeit andeutet und auf Spiritualität weist.

34 Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1956, S.68, 78.

10 Abschließende Deutung; Ausblick

Probsts *Lumină lină* ist zwar keine Kirchenmusik, aber in ihrem spirituellen Gehalt (der immerhin einen wesentlichen theologischen Teil der Vesper zum Inhalt hat) insofern in fester Verbindung mit der Kirche: „Man kann sie nicht mit den verschiedenen anderen Spiritualitäten verwechseln, denn die Orthodoxie hat in ihrem Mittelpunkt Gott, während bei allen anderen der Mensch im Mittelpunkt steht. [...] Denn der Glaube ist [...] der rechte Pfad für diejenigen, die dem „Weg“ folgen, um Theosis (Vergöttlichung) zu erlangen. [...] Somit ist die Kirche der Leib des Gottmenschen: der Leib Christi.“³⁵ *Lumină lină* ist also insofern eng mit dem orthodoxen Glauben verbunden, als der spirituelle Sinn der Komposition wie auch deren Urheberin, die Komponistin, Teil des „Leibes“ der orthodoxen Kirche sind, aber allgemeiner, weiter gefasst, nicht in einem engeren kirchenmusikalischen Sinn. Entsprechend hat Probst insgesamt bisher 13 Werke mit religiösem und metaphysischem Gehalt geschrieben, u. a. *Sanctus und Benedictus* (1997), *Bright Sadness* (1999, 2012), *Am Orte des Lichts* (2010), *Gebet* (2018, nach dem 1. Satz von *Lumină lină*).

Probsts *Bright Sadness*, zehn Jahre später als *Lumină lină* geschrieben (1999, bzw. in geänderter Fassung 2012), bezieht sich auf die beginnende Fastenzeit und ist inspiriert von der Schrift Alexander Schmemmanns *The Great Lent*.³⁶ „Als Ausgangspunkt für dieses Stück diente der Axion der Basilius-Liturgie – das ist die Liturgie der Großen Fastenzeit in der orthodoxen Kirche. Die Tendenzen der verwendeten Modi habe ich respektiert – so klingen der 1. Satz eher diatonisch, heiter und der 2. Satz eher chromatisch, gespannt. Der Schluss wird trotzdem von einem ‚friedlichen Licht‘ umgeben. Dies entspricht einer allgemeinen Tendenz meiner Musik, wo der musikalische Fluss zu einem entspannten, heiteren Ende hingeführt wird – ich mag schon glauben, dass das Licht und der Friede das ‚letzte Wort‘ haben.“³⁷ Probst geht formal ähnlich wie bei *Lumină lină* vor. Die Komposition ist aber zweiteilig, faktisch dreiteilig, da der erste Satz kontemplativ gestaltet ist, der zweite Satz zunächst einen dramatischen, durch donnernde, abwärts geführte Oktavenfiguren des Klaviers, gestaltet wird, aber in der Endphase durch statische, rhythmisch regelmäßige Akkorde in teils angebundenen halben Notenwerten verläuft, so dass insgesamt eine Dreiteiligkeit kontemplativ – spannungsgeladen – kontemplativ ähnlich *Lumină lină* (Satz I und VI kontemplativ, II, III, IV größere Spannung) zustande kommt.

In *Lumină lină* muss man die Beziehung zum gleichnamigen Hymnus und damit zum geistig/geistlichen Gehalt des Stückes auf einer abstrahierten Ebene der besonderen

35 <https://orthodoxe.wixsite.com/deutsch/blank-5>, Metropolit Hierotheos von Nafpaktos, Orthodoxe Spiritualität, Eine kurze Einführung, zuletzt aufgerufen am 20.06.2021.

36 Alexander Schmemmann, *The Great Lent*, Crestwood/NY 1974.

37 <http://www.danaprobst.at/details/Bright%20Sadness.htm>, zuletzt aufgerufen am 20.06.2021.

Andeutung(smöglichkeiten) suchen, zu der die Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts neigt und in der Lage ist, indem sie sich endgültig von der materiell bestimmten Sphäre einer naturalistischen Gestaltung losgesagt hat. Im I. Satz werden Ruhe und Konzentration durch die Gestaltung mit horizontal gerichteten Mitteln des Ison hergestellt, also eine ausschließlich auf den spirituellen Gegenstand gerichtete Denk- und Gebetshaltung, wie sie im orthodoxen Gottesdienst üblich ist. Satz II, III und IV vermitteln Bewegung, Dramatik, Geschehen in unterschiedlicher Weise, mal sehr intensiv (II), mit Bedacht (III), bewegt (IV); V symbolisiert und umschreibt die rumänische Kultur, in der Gebet und Glaube Teil nationaler Identität sind; der Schluss (VI) kehrt in seiner geistigen Haltung zum Ausgangspunkt der „Ison-Ruhe“ zurück, jedoch völlig verwandelt (transformiert), wie seine diametral entgegengesetzten Ausdrucksmittel der Vertikale zeigen. Er weist auf einen entscheidenden Schritt der Seele in ein „inneres Licht“, dessen Trag-Weite nur der metaphysischen Tiefe und gleichzeitiger transzendentaler Höhe eines Glaubenden erschließbar scheint.

Michael Heinemann

Fragmentierte Emotionen

Zu Felicia Donceanus *Ponti Euxini Clepsydra*

So enigmatisch der Titel von Felicia Donceanus kleinem Zyklus anmutet, so deutlich sind doch die Spuren, die hier gelegt werden, und die Verweisungszusammenhänge erschließen sich ungeachtet der Vielzahl von Metaphern rasch. Zumal eine Amalgamierung der ästhetischen Subjekte der Texte, die den sieben kurzen Stücke für Singstimme und Oboe, Klarinette, Harfe und Schlagzeug zugrunde liegen, und ihrer musikalischen Fassung so offenkundig ist, dass kaum ein Zweifel an der Intention des Werks möglich erscheint. Ovid, auf den Felicia Donceanu bei der Wahl der Vorlagen für ihre Kammermusik rekurriert, war von Kaiser Augustus nach Tomis, dem heutigen Constanta, am Schwarzen Meer (Pontus Euxinus), verbannt worden, wobei der Dichter selbst als Grund für seine Relegation „carmen et error“ angab: Das „Gedicht“, das seine Verbannung motivierte, dürfte seine *Ars amatoria* gewesen sein, deren Freizügigkeit der sittenstrenge Kaiser nicht goutierte, als „Fehler“ aber, der in gleicher Weise die Entfernung bedeutete, nannte Ovid selbst, dass er etwas gesehen habe, was er nicht habe sehen dürfen: mutmaßlich die Kenntnissnahme eines Geheimnisses, dessen Mitwisserschaft die Autorität des Kaisers hätte diskreditieren können. Ist der Dichter hier nicht präziser als die Chronisten, so scheint doch das Gefährdungspotential dieser möglicherweise sogar unfreiwilligen Indiskretion so gravierend gewesen zu sein, dass selbst Augustus' Nachfolger Tiberius das Interdikt nicht aufhob. Die desolate Situation des Exils beschrieb Ovid in vier Büchern *Epistulae ex Ponto* (*Briefen vom Schwarzen Meer*), als Fortsetzung seiner *Tristia*, die auch autobiographische Kapitel enthalten. Einsamkeit und Verlassenheit bilden hier affektiv leicht nachvollziehbare Konstanten, doch dürften Klagen über das raue Klima, permanente Kriegsgefahr und eine zurückgebliebene Zivilisation die literarische Überhöhung eines subjektiv gewiss als außerordentlich unbefriedigend empfundenen Zustands gewesen sein, den Ovid schließlich lakonisch in einigen Sentenzen fasste, die man auf seinen Grabstein schreiben möge:

*Hic ego qui iaceo tenerorum lusor amorum
Ingenio perii, Naso poeta, meo.
At tibi qui transis, ne sit grave quisquis amasti,
Dicere: Nasonis molliter ossa cubent.*

Auf Deutsch:

Ich, der ich hier liege, Naso, der Dichter, Spieler zärtlicher Liebesgeschichten, bin an meinem eigenen Talent zugrunde gegangen. Aber dir, der du vorbeigehst, soll es, wenn du je geliebt hast, nicht schwerfallen zu sagen: Mögen Nasos Gebeine weich ruhen!

Indem Felicia Donceanu unter anderem auf diese Verse für ihren Zyklus zurückgreift, werden auch die historischen Kontexte unmittelbar explizit, und ungeachtet aller Parallelen zur eigenen Biographie ist das Motiv der Desintegration eines Künstlers nicht zu übersehen. Doch bieten zugleich die historische Perspektive und der Verweis auf den klassischen Dichter die Möglichkeit einer Objektivierung, die eine vorschnelle Analogiebildung versagt. So eindeutig die Botschaft auch erscheinen mag, so geschickt erscheint sie durch den Verweis auf den klassischen Poeten kaschiert, zumal dessen Isolierung zum einen moralisch, im Blick auf den Sittencodex der Zeit begründet war, zum anderen jedoch durch jenes nicht näher erläuterte Geheimnis, das weiterer Mimikri Vorschub leistet.

Doch wird der Bedeutungshorizont durch das Substantiv, das den Genitiv des Pontus Euxinus im Titel regiert, noch weiter eingengt. Auch Clepsydra, die Wasseruhr, ist eine vielschichtige Metapher, die zunächst auf ein wiederum antikes Instrument der Zeitmessung verweist und mit Bezug auf die Situation des Exils die Erfahrung langsam verrinnender Lebenszeit überdeutlich akzentuiert. Doch diente das einfach konstruierte Gerät, indem das Verfließen der Zeit im wörtlichsten Sinne durch das regelmäßige Tropfen von Wasser aus einem Gefäß illustriert wird, den Vorsokratikern, insbesondere Anaxagoras, zur Demonstration der Nichtexistenz des leeren Raums. Dass in ein verschlossenes, nicht vollständig gefülltes Gefäß beim Eintauchen kein Wasser eindringen kann, zeige eindrucklich, dass hier keine Leere vorhanden sei, sondern eine Kraft, die sich dem Druck der Umgebung widersetzt; dasselbe Phänomen werde erkennbar bei der Beobachtung, dass aus einem gefüllten Gefäß keine Flüssigkeit entweiche, wenn nur eine Öffnung vorhanden ist: Auch hier walte ein äußerer Druck, dem sich das Instrument aus „natürlichen“ Gründen widersetze. Die Konfiguration von Allusionen und Metaphern, historischen Verweisen und Zitaten, von Physis und Historia, ist mithin ungemein vielfältig, und dass Felicia Donceanu hier auf eine biografische Befindlichkeit aufmerksam zu machen suchte, die gerade durch den selbstbewussten Bezug auf den Poeten zu Zeiten autokratischer Kaiser sinnfällig wird, dürfte kaum in Rede stehen, wiewohl es gerade diese reichen historischen Konnotationen sind, die ihre Komposition aus dem Bedeutungsgefüge der eigenen Biografie wieder entlässt. Andererseits ist die Rekurrenz auf den antiken Dichter umso weniger nur ein Rückgriff auf dessen Verse, als dessen Exil am Schwarzen Meer kaum zufällig mit dem Lebensumfeld der Komponistin zweitausend Jahre später konvergiert, zudem im Titel explizit wird. Weder des geografischen Bezugs hätte es bedurft noch auch des Hinweises auf die (Wasser-)Uhr, wäre Felicia Donceanu lediglich daran gelegen, Verse

Ovids auszuwählen, in denen die Flüchtigkeit der Liebe und die Launenhaftigkeit des Glücks thematisiert werden. Die Spur, die im Titel des Werks zur Biografie führt, wird durch den Gehalt der Verse jedoch wieder verdeckt, so dass in der ästhetischen Überhöhung mit der Kaschierung der Genese zugleich präsumtiv eine Immunisierung gegenüber dem Vorwurf potentieller Dissidenz geleistet wird, der in einem autoritären Staat gerade durch die Bezugnahme auf Literatur von vorgeblich überzeitlichem Rang wohl zwangsläufig erfolgen musste. In einem Land allgegenwärtiger Repression aber konnte die Analogie zum Vorbild des klassischen Dichters, und erfolgte sie auch vermittelt durch die Adaption scheinbar unverfänglicher Verse, zum Ausdruck intimer Verweigerung werden, der des expliziten, lauten Protests nicht mehr bedurfte. Dazu wird Musik zum Mittel, indem sie die Eindeutigkeit des Signifikats, das die Textvorlage stiftet, unterläuft und durch ein Signifikanzfeld substituiert, indem sie die Verse fragmentiert, als Vokalisieren in Phoneme auflöst und durch die Addition perkussiver Klangfarben, zumal der Toaca, weitere nationale Idiome aufruft, deren kompositorische Disposition wiederum nichts weniger als affirmativ ist, sondern neue Brechungen provoziert. Fragmente illustrieren mithin gleichermaßen Beschädigungen wie sie Freiräume eröffnen, und die Formulierung nur mehr von Halbsätzen signalisiert in eine Bezugnahme und Distanz, in dem deren Fortführung als Aktion dem impliziten Hörer aufgegeben wird, die sich der Kontrolle zumal offiziöser Stellen entzieht. Die historischen Versatzstücke, die Felicia Donceanu hier disponiert, sind in den Versen Ovids wie in den Klängen traditionsreicher Instrumente weder Zitate noch stehengelassene Konventionen, und die Fragmentierungen, die sie durch eine uneigentliche Verwendung erfahren, sind weniger Zeugen von Beschädigung, die sie in jenem falschen Umfeld autoritärer Systeme erleiden, in dem kein richtiges Verhalten mehr möglich ist, als vielmehr der Versuch, ihre Virulenz zu postulieren, indem sie zum Palimpsest funktionalisiert werden. Diese Möglichkeit der Überschreibung ist jedoch nur denkbar auf der Basis der Kenntnis ursprünglicher Konnotationen, die in dem neuen Werk – im mehrfachen Wortsinne – aufgehoben sind. Freilich nicht durch Umdeutung der Semanteme oder ihre Integration in andere Verweisungszusammenhänge, da es gerade die Bestimmtheit der Konnotationen ist, denen sich Felicia Donceanu entzieht. Vielmehr durch die Stiftung von Bedeutungsfeldern, deren Signifikanz sich übersummativ aus der Addition ihrer Motive und – nur scheinbar paradox – der durch sie definierten Leerstellen ergibt, die ihrerseits weniger kognitiv als in der körperlichen Unmittelbarkeit des performativen Prozesses erfahrbar werden.

So wird im Eröffnungstück des ersten Teils, dem ein Fragment von Ovids Grabspruchs vorangestellt ist („tenerorum lusor amorum“), den ein weiterer Textausschnitt flankiert („omnia sunt hominum tenui pendentia filo“), zunächst ein Metrum ausgeprägt, dessen Gleichförmigkeit durch Wiederholungen desselben Tones (in unterschiedlichen Registern) gewiss Signum fortschreitender Zeit ist. Die Variierung durch die Substitution der Oktav durch eine Septime indiziert eine erste Störung, kompositorisch ist

sie nur das Initial einer melodischen Bewegung, die von der Klarinette aufgenommen wurde. Deren chromatisch angereicherte Tonleiter, traditionsreiches Idiom von Klage, die in der Septime zum Grundton ihren Kulminationspunkt findet, wird beiläufig durch die Oboe überhöht, die zugleich das spannungsreiche Intervall der Sekunde beziehungsreich weiterführt und verselbständigt: In solcher Vereinzelung das Portal für den Einsatz der Singstimme, die nichts weniger als eine melodische Phrase exponiert denn auch ihrerseits eine Interjektion, deren Tremolo wiederum die Klarinette und in der Folge auch die Harfe explizit machen. Wichtiger als die solchermaßen erreichte sukzessive Verdichtung des Satzes aber ist die fast beiläufige Unterbrechung jenes kontinuierlichen Impulses, der in den ersten Takten dominierte, sowie alsbald gar die Sprengung des Taktgefüges, indem das Vierermetrum unregelmäßig gebrochen wird. Der Suspension des Metrums korrespondiert eine freiere, selbständigere Führung aller Partien, deren Ambitus wie melodische Profilierung sich sukzessiv intensiviert. Dass der Singstimme auch im Weiteren der Text fehlt, ist Ausweis einer Sprachlosigkeit, die auf begrifflose Vermittlung zielt, einer Emotionalität, die beredt wird durch melodische Gesten und instrumentale Klangfarben, zudem Konturen gewinnt durch motivische Korrespondenzen und heterophon intendierte Parallelführungen von Bläsern und Stimme. Mit Bezug zumal auf Gestaltungsmuster duettierender Opernsätze wäre die sukzessive Amalgamierung von Motiven, ihr imitierendes Wechselspiel wie auch das zeitweise nur partiell gelingende Unisono als Versuch zu deuten, ein Individuum zu integrieren, dessen Einsamkeit aufzuheben trotz des Verzichts auf jene Ebene der Sprache, die es von den Instrumentalstimmen abhebt, kaum schon glückt.

Ganz ähnlich werden dann auch im zweiten Satz zunächst nur mehr weite Räume aufgespannt, in denen Bläser und Singstimme aus denkbar knappstem Material ihre Linie entwickeln; doch nur episodisch findet die Sprache zur Melodie, deren beredter Gestus hinreichend eine Aussage von sehnsuchtsvoller Erinnerung evoziert – ein Gestus, den auch die folgenden beiden Stücke des ersten Teils aufgreifen.

Im zweiten Abschnitt, wo von der Kontingenz des Glücks die Rede ist, ragt ebenfalls das Eingangsstück heraus, nun jedoch durch den Einsatz diversen Schlagzeugs, das flexibler eingesetzt ist und zum Widerpart der Oboe gerät. Kurzatmiger alternieren die Phrasen, zackiger werden die melodischen Verläufe und akzentuierter die Rhythmen, die von Schlaghölzern (vom Spieler der Klarinette zu übernehmen) exponiert werden. Neu und in zentrale Position rückt nun jedoch die Toaca, ein Schlagbrett monastischer Provenienz, dessen genuin liturgische Funktion hier keineswegs zu ritueller Folklore depraviert wird, sondern mit markanten Schlägen den Einsatz der Singstimme flankiert. Dass ohne Laub und ohne Bäume die Wiesen nun vereinsamt seien, erscheint als Derivat eines Textes, dessen Gehalt von Liebe und Sehnsucht zur kaum verhohlenen Klage verkürzt wird: Verlassenheit und Zweifel spiegeln sich in vielfachen, doch ziellosen Repetitionen, zumal finaliter, im improvisierten Anti-Fading der Schlaghölzer.

Wie hier, ist auch in den beiden abschließenden Sätzen die Textvorlage Ovids nur *Movens* für kompositorische Gesten von Seufzen und Melancholie. Allenfalls ansatzweise werden Wörter, selten Satzteile erkennbar, deren Semantik kaum schon aus den Überschriften, weniger noch den tatsächlich gesungenen Phrasen erhellt. Auch das Moment ordnungstiftender Rhythmik ist nun suspendiert. Schweifendes Melos, nur gelegentlich vermittelt durch Imitationen einzelner Motive, liefert lediglich Floskeln, die sich nicht mehr zu Bögen verdichten, doch gerade in den Leerstellen, die sie eröffnen, Erinnerung bewahren an die Zeit vergangener Einheit.

So bleiben Halbsätze. Fragmente, die, parataktisch gefügt, Freiräume erkennen lassen, die zu füllen die Komponistin sich verweigert. Eine Ästhetik nicht nur der Allusion, sondern konsequenter Reduktion, nicht allein in der Sprache, die aus der Vokalise entwickelt wird und in ihr terminiert, sondern auch in den Instrumentalstimmen: Knappsten melodischen Linien der beiden Holzbläser flankiert eine auf Einzeltöne zurückgeworfene Harfe, deren ungewöhnlich perkussiven Impetus dann erst in der Folge veritables Schlagzeug aufnimmt. In solch klanglicher Skizze, dem Verzicht auf motivische Explikation und ihre Verarbeitung, kaum weniger durch eine allenfalls rudimentäre Entwicklung thematischen Materials erscheint auch Musik als jenes Surrogat, das sich schon in der Fragmentierung des Textes abzeichnete: die Unmöglichkeit, von der Liebe zu sprechen, an der einst Ovid seine Grenzen erfuhr, zumal die Schwierigkeit, im fremden Land und unter den Bedingungen staatlicher Repression eine emphatisch individualisierte Aussage zu formulieren, führt zu einer Dekonstruktion auch der musikalischen Mittel, und lediglich im Aufheben jener Zeit, die das Schlagzeug – nicht zuletzt jene Hölzer, mit deren archaischer Klanglichkeit die Liturgie des Alltags angezeigt wurde – indiziert, wird ein Potenzial von Musik deutlich, das sich in den Schwierigkeiten der Überschreibung manifestiert. Die Leerstellen, die das Palimpsest lässt, werden zur Projektionsfläche von Emotionen, die umso weniger explizit gemacht werden müssen, als sie der Verweis auf die nur in den Titeln präsenten Paratexte substituiert.

Scheinbar paradox, gewinnt die Musik in solcher Fragmentierung an emotionaler Intensität, und zumal die gebrochene Zeit, die Desintegration des Rhythmischen, wird zur Bedingung der Möglichkeit, Individualität zu postulieren: privat, kompositorisch, politisch. Der Verzicht auf die konventionelle Linienführung und das vollständige Textzitat wird zum Ausweis einer Verletzlichkeit, deren Intensität sich nicht durch Protest, sondern in der Stille proklamiert. Formuliert wird die Sehnsucht nach Integration, die implizit erreicht wird, durch die leise Gemeinschaft jener, die es bei Andeutungen belassen, die nicht alles mehr zu sagen brauchen – und gerade darin das letzte Wort behalten.

Martin Kowalewski

Eine Betrachtung zu *Ponti Euxini Clepsidra* von Felicia Donceanu

Das Werk *Ponti Euxini Clepsidra* (für Sopran, Oboe, Klarinette in A, Harfe und Perkussionsinstrumente)¹ von Felicia Donceanu aus dem Jahr 1971 entfaltet vielfältige Entwicklungsaspekte. Textstücke von Ovid zeigen in ihrer Anordnung einen am Leben des Menschen orientierten Ablauf auf. Dazu kommt eine musikalische und zugleich chronologische Entwicklung, die wie eine zweite „Erzählung“ wirkt. Hier fällt eine besondere Nutzung der musikalischen Räumlichkeit auf, die in der Entwicklung des Werkes eine Rolle spielt. Besonders interessant sind etwa das Verhältnis von Horizontale und Vertikale, von Feld und Lauf, die Nutzung des Tonraums und auch die Gestaltung der textvortragenden Sopran-Stimme. Noch zu Lebzeiten äußerte sich die Komponistin auf Anfrage zu den Hintergründen dieser Komposition.² Die Äußerungen stellen für die folgenden Überlegungen eine wertvolle Anregung dar. Nach theoretischen Vorüberlegungen versuche ich anhand einer Reihe von Einblicken, die musikalische Entwicklung in diesem umfassenden und ausgesprochen vielschichtigen Werk aufzuzeigen.

Persönliche Informationen seitens der Komponistin

Ausführungen Donceanus auf Fragen zu dem untersuchten Werk bieten zentrale Einblicke. Ich liste hieraus im Folgenden einige Kernaspekte auf, die ich für diese Betrachtung wichtig finde.³

- Die Komposition setzt sich mit Stationen des Lebens auseinander. Sie hat aber auch einen Bezug zu Donceanus Heimat. Auch spielt eine unerschöpfliche Form von Energie eine Rolle, die im Menschen in Krisenzeiten auftritt. In Zusammenhang mit dieser spricht Donceanu von einer Vision mit vier Tänzern, die den Raum zum Vibrieren bringen.
- Donceanu hat die Textelemente von Ovid in eine eigene Ordnung gebracht. Sie verweist auf die Verbannung Ovids ans Schwarze Meer.

1 Felicia Donceanu, *Ponti Euxini Clepsidra*, Editura Muzicală, Bukarest 1971.

2 Felicia Donceanu beantwortet Fragen zu *Pontit Euxini Clepsidra* in einem Gespräch mit Martin Kowalewski im Rahmen des 5. ZwischenZeiten Symposium *Musik und Kreativität heute. Myriam Marbe und die rumänischen Komponistinnen im europäischen Kontext des 20. und 21. Jahrhunderts*, 26.–28. November 2010, Hanse-Wissenschaftskolleg Delmenhorst.

3 Vgl., ebd.

- Aus Gründen der Musikalität der Sprache hat sie einen lateinischen Text gewählt.
- Die Komponistin betont die autochthone religiöse Bedeutung der Toaca. Das „Schlagwerk Lanz“, eine Metallkette, habe sie selber aus Metall gebaut. Für sie bedeute es ein Symbol für Fruchtbarkeit, Gold und Reichtum und habe nie eine destruktive Konnotation.
- Donceanu schreibt sich ein intuitives Verständnis der rumänischen Musik zu. Auch pflegt sie laut eigener Aussage einen eigenen Kompositionsstil.

Ein philosophischer Blick

In der *Europäischen Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften* findet sich ein ausführlicher Artikel zum Begriff der Energie, geschrieben von Jiri Zeemann.⁴ Bereits zu Beginn wird Energie bestimmt als das „... Maß verschiedener Formen der Bewegung materieller Körper und die Fähigkeit physikalischer Systeme, Arbeit zu leisten, mit der auch die E. gemessen wird.“⁵ Später heißt es in dem Abschnitt: „Die E. als Maß der Bewegung kann nicht ohne materiellen Träger, d. h. ohne irgendein Substrat, existieren. Der Begriff der Materie hat drei Hauptaspekte, die untereinander untrennbar, aber relativ selbständig sind: der stoffliche (mit Beziehung zum Substrat), der energetische (mit Beziehung zur Bewegung) und der informatorische (mit Beziehung zur Struktur und Organisiertheit). Ein Aspekt lässt sich nicht auf den anderen reduzieren.“⁶ Auch schreibt Zeemann: „Die E. wird auch als angesammelte Fähigkeit zur Arbeit und als potenzielle, in aktuelle Dynamik überführbare Kraft aufgefasst.“⁷

Im Artikel zu „Kraft/Feld“ von Erwin Marquit, in der *Europäischen Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*⁸ findet sich zu Beginn folgende Bestimmung: „Der Begriff K. wird abgeleitet aus der Anwendung von Muskelanstrengung, um die Positionsveränderung eines materiellen Gegenstandes zu bewerkstelligen oder zu verhindern. Bei den frühen Völkern wurde die Fähigkeit, Veränderung aller Art zu bewerkstelligen oder zu verhindern, die außerhalb menschlicher Möglichkeiten lag, Gottheiten oder Bewußtsein begabten Naturelementen zugeschrieben, die, verkehrt, als die Ursache oder Quelle solcher Veränderungen angesehen wurden.“⁹

Bei Donceanu ist das Auftreten jener besonderen Energieform im Menschen verortet. Interessant ist die in diesem Zusammenhang geäußerte Assoziation mit Tänzern. Tanz,

4 Jiri Zeemann, [Artikel] *Energie*, in: Hans Georg Sandkühler (Hrsg.), *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, Band 1, Hamburg, 1990, S. 694 ff.

5 Zeemann, *Energie*, S. 694.

6 Zeemann, *Energie*, S. 695.

7 Zeemann, *Energie*, S. 695.

8 Erwin Marquit, [Artikel] *Kraft/Feld*, in: Hans Georg Sandkühler (Hrsg.), *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, Band 2, Hamburg 1990, S. 872–876.

9 Marquit, *Kraft/Feld*, S. 872.

also Bewegung, braucht Kraft. In der *Europäischen Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften* findet sich eine Abhandlung zum Tanz von Hans-Gerd Artus.¹⁰ Er beschreibt ihn als rhythmische Bewegung zu Musik. Der Tanz ist seinem Wesen nach expressiv. Der Mensch tanzt, um seinem Erleben Ausdruck zu verleihen. Somit besteht eine Beziehung zwischen der psychischen Bewegtheit des Tanzenden und dem Tanz. Aber der Tanz beeinflusst auch die psychische Befindlichkeit.¹¹

Immerhin haben die Tänzer in Donceanus Vorstellung die Fähigkeit, den Raum zum Vibrieren zu bringen – und damit eine Wirkung auf die Außenwelt auszuüben. Im musikalischen Werk treten natürlich andere Phänomene auf als in der natürlichen Welt. Phänomene erscheinen und vergehen. Sie „bewegen“ sich tonräumlich. Sie haben eine bestimmte Art der Organisiertheit. Hierfür möchte ich im folgenden Abschnitt eine theoretische Grundlage bereitstellen.

Eigenes Raummodell

In einer philosophischen Betrachtung zu Aspekten der Räumlichkeit von Musik habe ich ein eigenes Raumkonzept für die auditive Wahrnehmung in meiner Dissertation *Der Raum in der Musik* vorgelegt.¹²

Für das Hören habe ich das Modell eines Auditiven Raumes entworfen, der zweifach-zyklisch organisiert ist und in dem Klänge mit zwei Richtungskoordinaten versehen sind.¹³ In diesem sind Richtungsangaben möglich. Der Richtungsraum wird auf ständig neue Weise vermessen. Strukturierungen in diesem Raum lassen sich insbesondere anhand der Gestaltpsychologie beschreiben. Anders als der optische Raum, der in weit höherem Maße geeignet ist, ein stabiles Bild äußerer Objekte zu bieten, weisen die Strukturierungen im Auditiven Raum in hohem Maße einen Hypothesen-Charakter auf.

Der Auditive Raum ist aufgrund der stetigen Neuorientierung in hohem Maße komponierbar. Darum habe ich als Spezialfall den Musikalischen Raum eingeführt, der bei musikalischen Werken sozusagen mitkomponiert wird.¹⁴ Seine Entfaltung erfolgt nach den Vorgaben der Partitur. Anhand von Gestaltgesetzen erfolgt die Assoziation von

10 Hans-Gerd Artus, [Artikel] *Tanz*, in: Hans Georg Sandkühler (Hrsg.), *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, Band 4, Hamburg 1990, S. 528 ff.

11 Vgl. Hans-Gerd Artus, [Artikel] *Tanz*, in: Hans Georg Sandkühler (Hrsg.), *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, Band 4, Hamburg, 1990, S. 528 ff.

12 Vgl. Martin Kowalewski: *Der Raum in der Musik* (= *Archiv für Osteuropäische Musik*, Band 5), hrsg. von Violeta Dinescu / Michael Heinemann, Oldenburg 2018, S. 139–153.

13 Kowalewski, *Der Raum in der Musik*, S. 139–142.

14 Kowalewski, *Der Raum in der Musik*, S. 142 ff.

klanglichen Ereignissen auch von gemeinsam agierenden Instrumenten. Der Musikalische Raum kann sehr unterschiedlich gestaltet werden.

Als Spezialfall des Musikalischen Raums habe ich zudem den Elastischen Raum eingeführt. Dieser entsteht durch das Auftreten von heterophonen Strukturen und auch von Ison-Strukturen in der sakralen byzantinischen Musik. Musikalische Einheiten und Varianten von diesen finden sich in zeitlicher Überlappung. Durch ein Wechselspiel von musikalischer Einheit und Differenz kommt es zu einem instabilen, oszillierenden Raumeindruck.¹⁵

Ich gehe in diesem Aufsatz von meiner Auffassung des Gestaltbegriffes aus, dargelegt in meiner Dissertation *Der Raum in der Musik*.¹⁶ Gestalten können in komplexeren Gestalten integriert sein. Letzte Bausteine der klanglichen Gestalt sind Töne, diese sind co-fundiert durch die Parameter.¹⁷ Ich fasse Gestalten als Ereignisse auf. Im Auditiven, Musikalischen und Elastischen Raum liegt eine Ereignisontologie vor. Ich schreibe Ereignissen eine vierdimensionale raumzeitliche Ausdehnung zu.¹⁸

Auch möchte ich an dieser Stelle auf den Begriff des Feldes zurückgreifen.¹⁹ Dieser Begriff ist auch im Kontext meines Raumkonzeptes fruchtbar. Nach meiner Auffassung tritt ein Feld auf, wenn im Klanggeschehen Teilbereiche des Auditiven bzw. Musikalischen oder auch Elastischen Raumes verbunden werden. Dies kann beispielsweise durch stehende Klänge geschehen oder auch durch die Wiederkehr von Gestalten, beispielsweise bei Arpeggien. Felder sind Gestalten, die eine vergleichsweise hohe zeitliche Stabilität innehaben und zusammengesetzt sind aus parallel verlaufenden oder wiederkehrenden Elementen. Insbesondere, wenn verschiedene Instrumente in ein solches Feld involviert sind, ist die besondere räumliche Qualität von Feldern offensichtlich.

Die Vorstellung von Tänzern ist sicher gut geeignet für eine Verarbeitung im Rahmen einer Musik-Komposition. Stimmbewegungen und Ähnlichkeiten dieser sind im Allgemeinen mit Veränderungen der Tonhöhe verbunden. Zur Erzeugung räumlicher Elastizität können auch die weiteren Parameter und deren gestaltbildende Wirkungen beitragen. Ein Raum, der zum Vibrieren gebracht wird, könnte unter anderem Ähnlichkeiten mit dem von mir skizzierten Elastischen Raum haben. Ich werde im Anschluss alle Sätze der Komposition ansprechen und partielle Einblicke geben.

15 Kowalewski, *Der Raum in der Musik*, S. 143 ff.

16 Kowalewski, *Der Raum in der Musik*, S. 93–107.

17 Kowalewski, *Der Raum in der Musik*, S. 96.

18 Kowalewski, *Der Raum in der Musik*, S. 116 ff.

19 Ausführungen zum Thema Klangfelder und Feldkompositionen finden sich in Walter Salmen und Norbert J. Schneider (Hrsg.), *Der Musikalische Satz – Ein Handbuch zum Lernen und Lehren*, Rum / Innsbruck 1987, S. 197–199.

Analyseteil

Erster Hauptteil *Tenerorum lusor amorum*²⁰

*Omnia sunt hominum tenui pedentia filo*²¹

In diesem ersten Satz wird (wie auch im letzten) nicht der namensgebende Ovid-Text gesungen, sondern lediglich der Vokal „A“. Klangfelder seitens der Harfe eröffnen das Werk mit dem Material *CIS/DES*, bald erweitert um *H*. Ein Lauf der Klarinette und Phrasen mit einem Sekundschrift abwärts folgen. Mit einem Schritt von einer Sekunde abwärts folgt der Sopran. Bläser und Sopran agieren in engen Intervallen. Die vergleichsweise festen Felder der Harfe beginnen zu zerfallen, nachdem der Sopran eingesetzt hat. Der Einsatz des Soprans ähnelt vorherigen Aktivitäten der Bläser (Ähnlichkeit in der Abwärtsbewegung) und scheint durch diese motiviert zu sein. Die Entwicklung geht von einem Feld aus. Die vielen stehenden Klänge im Nachfolgenden erzeugen eine Art „elastisches Feld“.²²

20 Felicia Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, Editura Muzicală, Bukarest 1971, S. 5–31.

21 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, S. 5–7.

22 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, S. 5.

PONTI EUXINI CLEPSYDRA

(1971)

I. TENERORUM LUSOR AMORUM

1. OMNIA SUNT HOMINUM TENUI PENDENTIA
FILO...

Largo $\text{♩} = 40$

FELICIA DONCEANU

Oboe

Clarinetto
in La

Soprano

Arpa

pp

mp

p

mp

a

f

mp

Abb. 1: Felicia Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, Editura Muzicală, Bukarest 1971, S. 5

Das musikalische Geschehen wird im Verlauf des ersten Satzes komplexer, der klangliche Zusammenhang gewinnt an räumlicher Elastizität. Der Sopran durchmisst im Laufe des ersten Satzes weite Teile des Tonraums und präsentiert verschiedenste musikalische Läufe, verweilt aber auf dem Vokal A, der zum Schluss des Satzes auf dem Konsonanten M endet. Immer wieder lehnt sich der Sopran an die Aktivitäten der Bläser an. Möglichkeiten räumlicher Elastizität werden durchgespielt.²³

Gegen Ende dieses Satzes kommt das Geschehen sukzessive zum Stehen, beginnend mit beiden Bläsern, gefolgt vom Sopran. Es kommt zu einer heterophonen, aber sehr starken Annäherung von Sopran und Harfe an die Aktivität der Bläser. Zeitweise verläuft die Intervallfolge der Stimmen von Sopran und Bläsern synchron. Das lässt sich mit dem Gestaltgesetz des gemeinsamen Schicksals beschreiben. Stehende Klänge generieren dagegen einen Feldcharakter. Die Harfe präsentiert die letzte Aktivität: einen Sekundschrift im Unisono. Auf der letzten Zählzeit, einer Achteltriolen, folgt nach einem Schritt von einer großen Sekunde aufwärts ein letzter Halte-Ton. Ein kleiner Bestandteil, zu wenig, um von einer echten Aktivität in der Horizontalen zu sprechen, aber der Feldcharakter wird nochmal gelockert und erhält zum Abschluss abermals eine „kurze Prise“ Elastizität. In diesem – wie später auch im letzten – Satz des Werkes, vollzieht die Harfe die letzte Stimmbewegung.²⁴

23 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, S. 6f.

24 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, S. 7 und 43.

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Ponti Euxini Clepsidra' by Felicia Donceanu. Each system consists of three staves: a vocal line (soprano), a vocal line (alto/tenor), and a piano accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1: The vocal lines begin with a series of notes, followed by a rest. The piano part features a series of chords. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *f* (forte). The system concludes with a section marked *ord.* (ordinario) and *f sonoro* (forte sonoro).

System 2: The vocal lines continue with a series of notes. The piano part features a series of chords. Dynamic markings include *poco cresc.* (poco crescendo), *mp* (mezzo-piano), *sub.p* (sub-piano), and *ppp* (pianississimo). The system concludes with a section marked *p* (piano).

System 3: The vocal lines continue with a series of notes. The piano part features a series of chords. Dynamic markings include *vel.* (veloce) and *attacca* (attacca).

Abb. 2: Felicia Donceanu, *Ponti Euxini Clepsidra*, Editura Muzicală, Bukarest 1971, S. 7

*Juventus, Juventus! Rem caram tempora nostra!*²⁵

Die Lancetta erklingt gleich zu Beginn dieses Satzes und verheißt Gutes. Ein stabiles Feld der Harfe aus stehenden Klängen ist zu hören. Im vierten Takt präsentieren die Oboe und die Klarinette zusammen eine Gestalt aus kurzen Elementen. Diese besteht aus Achteln mit Vorschlagsnoten (abwärts im Sekundabstand) und stellt meiner Meinung nach in besonderer Weise eine Vorbereitung für den Einsatz des Soprans dar. Bei dieser verbinden die Gestaltungsgesetze der Ähnlichkeit (Zellen mit Vorschlag) und zeitlicher Nähe die Einsätze die einzelnen Töne. Durch ihre Schnelligkeit und ihr kurzes Aufklingen wird sie zusammengehalten und weist strukturelle Ähnlichkeiten zu einem Lauf auf, erinnert aber auch entfernt an ein Feld, zumal sie von zwei Instrumenten intoniert und somit räumlich differenziert wird und die Töne schnell abfolgen und aneinander anschließen. Tendenziell wirken die Ereignisse zu separiert für ein Feld. Dennoch klingt räumliche Weite an, in einem hohen Tempo entfaltet. Das Tonmaterial – *F* und *H* sowie *H* und *F* (klingend) mit der faktischen Reihenfolge im Zeitablauf *F*, *H*, *F*, *H* plus Vorschlagsnoten abwärts im Abstand einer großen Sekunde – liegt im Tritonus-Abstand und erzeugt eine schnelle, impulshafte und spannungsreiche Eröffnung dieses Teils, zudem eine Reibung mit dem Ton *Bb* aus der reinen Quinte – *Bb* und *F* – von Seiten der Harfe erzeugend. Eine interessante Wechselwirkung zwischen Horizontale und Vertikale.²⁶

Der Sopran beginnt mit einem durch eine Aufschlagnote im Ganztonabstand angespielten *G*, womit er einen Teil aus der zuvor erklungenen Gestalt der Bläser abwandelt. Mit „A“ und „U“ wird das Spektrum der intonierten Vokale erweitert, wobei „A“ nur kurz, „U“ dagegen lang erklingt.²⁷ „A“ und „U“ sind der erste und der letzte Vokal im Alphabet, möglicherweise eine „Grenzziehung“, bezogen auf das Material der Vokalise, die Vokale als Teilbereich des Alphabets verwendet und als Lehrstück sowie Konzertstück vorkommt.²⁸ Dies könnte eine Anspielung auf die Praxis des Übens sein.

Die Lancetta mit ihrem „fluktuierenden“ Klang ist den stehenden Klängen der Harfe bestenfalls entfernt ähnlich. Die Zellen von Oboe und Klarinette, Bausteine einer Klanggestalt, haben höchstens eine Ähnlichkeit zum pulsierenden Gestus der Lancetta. Die Zellen der Bläser und spätere „Verkettungen“ als auch die Einsätze des Soprans weisen Vorschlagsnoten auf. Beim Sopran kommt es zur Veränderung des intonierten Vokals. In der zweiten Akkolade des Satzes (siehe Abb. 3) präsentieren die Bläser ein Feld aus Tönen mit Vorschlagsnoten, die aber überwiegend gebunden sind. Oboe und

25 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, S. 8–19.

26 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, S. 8, Takt 4.

27 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, S. 8 ff., auf S. 9 vor Teil „B“ Endung auf „uh!“.

28 Vgl. Wolfgang Ruf in Verbindung mit Annette van Dyck-Hemming (Hrsg.), *Riemann Musik Lexikon*, aktualisierte Neuauflage in fünf Bänden, Band 5, Mainz 2012, S. 370.

Klarinette spielen dort versetzt ähnliches Material, ein Beispiel für Heterophonie und einer elastischen Anordnung.²⁹

2. JUVENTUS, JUVENTUS ! REM CARAM
TEMPORA NOSTRA !

♩ = ca 174

Oboe

Clarinetto

Soprano

Lancement

Arpa

(A)

Abb. 3: Felicia Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, Editura Muzicală, Bukarest 1971, S. 8

29 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, S. 8.

Später tritt ein erster zusammenhängender Text auf.³⁰ Dieser wird in vergleichsweise enger Kontur vorgetragen, mit Ausnahme des Wortes „nostra“, welches im Gegensatz zur restlichen Phrase melismatisch und mit verstärkter Nutzung des Tonraums vorgetragen wird. Insgesamt ist die Räumlichkeit des Klanggeschehens aber eher überschaubar. Die Oboe spielt zeitweise einen Triller und erzeugt so eine Mini-Verräumlichung.³¹

Abb. 4: Felicia Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, Editura Muzicală, Bukarest 1971, S. 9

Ein weit gelöster Raum ist später zu beobachten: Große Sprünge von zehn Stufen abwärts, jeweils gefolgt von einer None aufwärts in der Gesangsstimme, aber stabile Felder seitens der Harfe. Ein Triller in der Klarinettenstimme, gewissermaßen eine Vibration der Tonhöhe, zu einer engen Kontur in der Sopranstimme erklingen weite Glissandi aufwärts seitens der Harfe, jeweils in Folge eines Sekundschriffs aufwärts in der Sopranstimme. Etwas später durchmisst die Harfe den Tonraum mittels Glissandi.³²

30 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, S. 9.

31 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, S. 9.

32 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, S. 17.

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. It is organized into three systems, each containing a vocal line (soprano and alto staves) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

- First System:** The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "tem - po - re na - stra!". The piano accompaniment features a descending scale in the left hand and a more active melody in the right hand. Dynamics include *mp* and *sub. mp*. A trill is marked in the vocal line.
- Second System:** The vocal line continues with the lyrics "Ju - ven - tus,". The piano accompaniment has a *ff* dynamic. The tempo marking *poco rubato* is present. A trill is marked in the vocal line.
- Third System:** The vocal line continues with the lyrics "ju - ven - tus! Rem ca - ram". The piano accompaniment has a *ff* dynamic. A trill is marked in the vocal line.

At the end of the first system, there is a small table with the following content:

Si	b	Re	4.	Mi
La				
Do				

Abb. 5: Felicia Donceanu, *Ponti Euxini Clepsidra*, Editura Muzicală, Bukarest 1971, S. 17

*Occulte si amavit, amet*³³

Ein ausgesprochen ruhig und sinnlich klingender dritter Satz folgt: Die Harfe ist in diesem Satz inaktiv. Es erklingen auch keine Perkussionsinstrumente. Lediglich die Bläser und der Sopran agieren. Der Raum hat eine gewisse Elastizität, aber das Klanggeschehen wirkt sehr eng verbunden. Immerhin geht es um die Liebe, die eher heimlich erfolgen soll. Das Wort „amet“ wird zum Teil melismatisch mit komplexer Kontur und unter weitreichender Nutzung des Tonraums gesungen im Kontrast zur sonstigen Syllabik, die auch durch größere tonräumliche Enge auffällt. Der Raum ist relativ stabil strukturiert. Eine gewisse Dominanz der horizontalen Denkweise scheint durch. Der schon am Anfang der Komposition gesungene erste Vokal des Alphabets „A“ wird so hervorgehoben und in einen größeren Zusammenhang gestellt.³⁴

[ad libitum muta in Blockflöte]

pp

p

mp

mp

met,

a - met,

a

pp

pp

p

met,

a - met...

0 - cul - te si a - ma - vit,

a - met...

0 - cul - te si a - ma - vit, a - met... attacca

Abb. 6: Felicia Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, Editura Muzicală, Bukarest 1971, S. 20

33 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, S. 19 f.

34 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, S. 19 f.

*Nunc fecundus ager!*³⁵

Der Sopran steigt neben Akkorden der Harfe mit dem Vokal „A“ direkt ins Klanggeschehen des vierten Satzes ein mit einem Lauf neben Klangfeldern seitens der Harfe. Schnell entfaltet sich ein Elastischer Raum. Klangfelder der Harfe, ein Sopran, in ein Wechselspiel mit den Bläsern und dann der Maracas kommt (jene agieren neben stehenden Tönen des Soprans), ergeben eine in starker Veränderung begriffene Räumlichkeit. Bereits nach vier Achteln beginnt Klanggeschehen, in dem auf jeder Achtel mindestens ein Ton erklingt. Ab Takt 6 ist ein Einsatz der Maracas und ein veränderter Feldcharakter der Harfe zu beobachten. Ab Takt 8 gehen Unisono-Läufe der Bläser in ein (Unisono-)Klangfeld über und wieder in einen Unisono-Lauf (Gestaltgesetz des gemeinsamen Schicksals).³⁶

4. NUNC FECUNDUS AGER !

♩. = ca. 85

Abb. 7: Felicia Donceanu, *Ponti Euxini Clepsidra*, Editura Muzicală, Bukarest 1971, S. 21

35 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsidra*, S. 21 ff.

36 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsidra*, S. 21.

Der Satz weist eine beeindruckende Vitalität auf.³⁷ Darin fügt sich auch das erste Auftreten der Phrase „Nunc fecundus ager“ und ein mehrfaches „Ha“ ein. Diese weist eine relativ flache Kontur auf und wirkt zunächst relativ stark vom Klanggeschehen aus stehenden Klängen von Harfe und den mit Trillern agierenden Bläsern gelöst. Das letzte, lang über dreieinhalb Zählzeiten gehaltene „Ha“ wird kontrastiert von einem pulsierenden Feld seitens der Maracas und der Bläser, wie eine Art Antwort.³⁸

The musical score is presented in three systems. The first system shows the vocal entries and the piano accompaniment. The second system, marked with a circled 'A', features a more complex piano texture with harp-like chords and maraca-like rhythms. The third system includes the vocal phrase 'Nunc - fe - cun - dus a - ger!' and multiple 'ha' exclamations, with the piano accompaniment providing a pulsating field of sound.

Abb. 8: Felicia Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, Editura Muzicală, Bukarest 1971, S. 22

37 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, S. 21–31.

38 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, S. 22.

Zweiter Hauptteil *Fortuna volubilis errat*³⁹*Sine fronde, sine arbore campos*⁴⁰

Die Harfe eröffnet auch diesen zweiten Hauptteil – allerdings nur mit einem Geräusch, umgesetzt „sulla tavola, con pugno“ (mit der Faust gegen den Rahmen)⁴¹, ein denkbar anderer Anfang als wir ihn im ersten Hauptteil finden.⁴² Zunächst erklingt im fünften des Werkes, der am Anfang des pessimistischen Teils steht, ein enger, karger Raum, kaum mehr als die Horizontale – ein Lauf der Oboe, darin Vorschläge im Abstand einer Sexte beziehungsweise übermäßigen Quinte.⁴³ Ein ähnliches Phänomen findet sich bereits am Anfang des zweiten Satzes.⁴⁴ Anders als dort treten hier bei den Vorschlagsnoten sehr große Abstände auf. Eine brüchige Abfolge von Zellen erzeugt eine ebenso brüchige Verräumlichung.⁴⁵ Danach agieren Oboe und Legni in Überlappungen.⁴⁶

II. FORTUNA VOLUBILIS ERRAT.

Adagio ♩ = 40 5. SINE FRONDE, SINE ARBORE CAMPOS...

Oboe

Legni

Tom-tom

Taaca

Soprano

Arpa

mf molto espressivo

sulla tavola, con pugno

ff l.v.

Abb. 9: Felicia Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, Editura Muzicală, Bukarest 1971, S. 3239 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, S. 32–43.40 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, S. 36–46.41 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, S. 32, Takt 1.

42 Vgl. in diesem Band S. 501.

43 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, S. 32.

44 Vgl. in diesem Band S. 505.

45 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, S. 32, Takt 1 ff.46 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, S. 32 ff.

Der Sopran agiert häufig auf den Zwischenzählzeiten. Der erste Teil der Phrase („Sine fronde“) wird insgesamt dreimal wiederholt, beim ersten und zweiten Auftreten syllabisch mit zwei Abwärtsschritten, beim dritten Mal wird dies leicht abgeändert, da die Silbe „fron“ melismatisch und mit einer rhythmischen Erweiterung gesungen wird, wodurch auf tonräumlicher Seite eine weitere Sekunde abwärts hinzukommt.⁴⁷

Nachdem der erste Teil der verwendeten Textphrase dreimal erklingen ist, folgt der zweite – „sine arbore campos“ –, gefolgt für zwei Takte vom Vokal O, der aber, fast unmerklich, auf A endet.⁴⁸ Ein verdeckter Rückschritt durch die Reihe der Vokale im Alphabet? Die Ankündigung der Revision aller bisherigen Entwicklungen? Parallel zum zweiten Takt mit dem Vokal O geben die Perkussionsinstrumente ein komplexes Klangfeld zum Besten, womöglich Anstoß einer neuen Entwicklung.⁴⁹ Der Neustart nach dem kaum merkbaren Einbruch?

Die Gesamtphrase erklingt im Anschluss erneut, gefolgt von Läufen mit den Vokalen A und O, im zweiten Fall angedeutet auf „a“ und angedeutet auf „m“ endend.⁵⁰ Eingordnet in die Abfolge des Alphabets geht es zwischen von „o“ zu „a“ rückwärts, selbst die Einbeziehung von „m“ würde kein Wiedererreichen der Position des Vokals O bedeuten.

Abbildung 10 demonstriert im Folgenden die Rückkehr eines durchaus komplexen Elastischen Raums: Die klangliche Landschaft hat wieder eine gewisse Vielfältigkeit erreicht, das Klanggeschehen ist durchaus bewegt, „lockere“ Zusammenhänge, aber auch enge Bindungen von Stimmen sind festzustellen.

47 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, S. 33 ff.

48 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, S. 34 ff.

49 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, S. 35, Takt 1.

50 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, S. 35 ff.

The musical score is for Felicia Donceanu's *Ponti Euxini Clepsidra*, S. 35. It is written for voice, piano, and guitar. The score is in 4/4 time and consists of three systems. The first system includes a vocal line with lyrics 'a (-a) Si - ne fran - de, si - ne ar - ba-re' and a piano accompaniment with dynamics 'f', 'mp', 'cresc.', and 'ff'. The guitar part is marked 'ben marcato'. The second system includes a vocal line with lyrics 'cam-pos ... a a a a a' and a piano accompaniment with dynamics 'f', 'p', 'mp', and 'decresc.'. The guitar part is marked 'decresc. sempre'. The third system is marked 'rall. molto' and includes a vocal line with lyrics 'a a a a a' and a piano accompaniment with dynamics 'f', 'p', 'mp', and 'decresc.'. The guitar part is marked 'decresc. sempre'.

Abb. 10: Felicia Donceanu, *Ponti Euxini Clepsidra*, Editura Muzicală, Bukarest 1971, S.35

Am Ende des Satzes ist eine freie Improvisation der Toaca vorgesehen⁵¹ – ein ausgesprochen symbolhaftes Ende für diesen Satz.

*Et gemitus vox est magna mei!*⁵²

Der Einstieg in den vorletzten Satz des Werkes obliegt der Harfe, auf deren ruhige Akkorde in der Form von Klangfeldern hier ein hoch affektiver Gesang des Soprans mit sehr enger Kontur bald an die Seite gestellt wird, bald gefolgt vom Einsatz der Klarinette.⁵³ Hinsichtlich der engen Kontur liegt eine Assoziation mit dem dritten Satz nahe, wo es doch um die wohl nicht freiwillig heimliche Liebe ging, die Harfe allerdings nicht zum Einsatz kam.⁵⁴ Die folgende Abbildung 11 zeigt einen elastischen Zusammenhang des Soprans mit der Klarinettenstimme (geprägt vom Wechsel in der Stimmbewegung), während die Harfe einen stabilen Klanguntergrund liefert.



Abb. 11: Felicia Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, Editura Muzicală, Bukarest 1971, S. 37

Im Verlauf des Satzes treten auch wieder Vorschlagsnoten auf, wieder mit eher großem Intervall und somit mit einer Ähnlichkeit zur Eröffnung des zweiten Hauptteils⁵⁵ und einer entfernteren Ähnlichkeit mit dem zweiten Satz. Sie werden von der Oboe dargeboten.⁵⁶ Im Laufe des Satzes tritt aber wieder eine inhaltlich ausdifferenzierte Nutzung des Raumes auf und eine beachtliche Elastizität.⁵⁷

51 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, S. 36.

52 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, S. 36–42.

53 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, S. 36 ff.

54 Vgl. in diesem Band, S. 516.

55 Vgl. in diesem Band, S. 516 f.

56 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, S. 39.

57 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, S. 36–42.

*Ad tibi, qui transit, ne sit grave quisquis amasti*⁵⁸

Der letzte Teil besteht aus vier Abschnitten, abgegrenzt durch Pausen von einem Takt.⁵⁹ Der Sopran erklingt nur in den letzten beiden Teilen. In den ersten beiden Teilen präsentiert die Harfe eine Art Hybrid aus Lauf und Feld. Im ersten Abschnitt (Takt 1 bis 4) stellen die gehaltenen Töne auf der Stufe A die obere und untere Begrenzung des von der Harfe genutzten Tonraums dar. Innerhalb dieser Grenzen treten kurze Läufe und auch längere Haltetöne auf. Derweil intonieren die Klarinette und die Oboe den Ton A.

In einem zweiten Abschnitt (Takt 6 bis 9) gibt es keinen Einsatz der Oboe. Die Harfe bietet ein leicht verändertes Tonmaterial dar. Das untere „A“ und damit die untere „Begrenzung“ in diesem Teil ist um eine Oktave angehoben. Im dritten Teil (Takt 11 bis 14) erklingt lediglich der solistisch agierende Sopran mit dem Vokal „A“. Die Melodieführung weist eine enorme Ähnlichkeit zum Material der Harfe aus den ersten beiden Abschnitten auf. Die Beschränkung auf den Vokal „A“ stellt wiederum eine Ähnlichkeit zum ersten Satz dar. Das Medium der zusammenhängenden Sprache scheint verlorengegangen. Im letzten der vier Abschnitte (Takt 16 bis 19) schweigt der Sopran, während Harfe, Oboe und Klarinette das Werk beenden. Stehende Klänge verleihen dem Ende eine „starre“ Statik, Ton A, intoniert durch die Oboe, Ton E durch die Klarinette und A in der Oberen Stimme der Harfe. Die Harfe präsentiert aber in der tieferen Stimme einen Lauf, ähnlich dem zuvor vom Sopran dargebotenen. Der Lauf endet auf D, eine punktierte halbe Note. Auch diese Stimme mündet, wie die anderen, in einer Fermate. Das Tonmaterial *D, E, A* ist immer noch spannungsträchtig. Es folgt eine Pause als Fermate wie hinter den anderen Teilen. Ein Satz mit einer besonderen Beziehung von Lauf und Feld. Ein Ende in Stillstand, erhaltener Spannung und Stille. Zuvor scheint es eine Art Übergang des Vokalgeschehens zur Harfe gegeben zu haben, jenem Instrument, welches das Werk eröffnete.⁶⁰ Bewegung und Statik, eine separierte Stimme des Soprans, Statik und Bewegung werden vermittelt. Mit dem Solo-Teil des Soprans und der doch sehr klaren Abgrenzung der vier Teile kommt der Horizontalen hier aber eine bedeutende Rolle zu. In der folgenden Abbildung 12 ist der ganze Schlusssatz dargestellt.

58 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsidra*, S. 42 ff.

59 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsidra*, S. 42 ff.

60 Donceanu, *Ponti Euxini Clepsidra*, S. 5.

The image displays three systems of musical notation, likely for a string quartet or similar ensemble. Each system consists of four staves. The first system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It features various musical notations such as rests, eighth notes, and sixteenth notes. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). Articulation marks like *acc.* (accents) and *tr.* (trills) are present. The second system continues the notation with similar dynamics and articulation. The third system includes a *rall.* (rallentando) marking and features more complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The notation is written in a clear, professional style with standard musical symbols.

Abb 12: Vgl. Donceanu, *Ponti Euxini Clepsydra*, 1971, S. 43

Zusammenfassung

Beeindruckende Lebensstationen ausgedrückt in Musik, die durch eine interessante Abfolge räumlicher Strukturierungen auffällt.

Aus einem Feld baut sich zu Werkbeginn eine elastische und damit in Veränderung befindliche Räumlichkeit auf. Am Schluss des ersten Satzes kommen Läufe zum Stehen, in einem Feld der Harfe kommt eine letzte Bewegung vor. Eine Gestalt zwischen Feld und Lauf befindet sich zu Beginn des zweiten Satzes. Das Auftreten von Text erscheint in einem lockeren Zusammenhang. Ein möglicher Verweis auf die Vokalise spielt möglicherweise auf die Praxis des Übens an. Der dritte Satz zeigt ein enges Geflecht, gut passend zum vom Sopran gesungenen Text. Der vierte Satz führt schnell in einen umfänglichen elastischen Raum, ein vitales „Geflecht“, bei dem auch im Zeitabstand Phänomene eine Art Landschaft bilden.

Der pessimistische zweite Hauptteil beginnt karg. Doch eine erste Verräumlichung findet sich sogleich in der Stimme der Oboe. Diese und die Legni agieren zunächst in Überlappung. Eine Szene in einer Landschaft voll bedrohlichem Mangel. Doch auch in diesem Satz baut sich allmählich ein elastischer Raum auf, eine komplexe Landschaft. Es gibt einen Rückgriff auf den zweiten Satz aus dem optimistischen ersten Hauptteil. Am Ende steht ein Toaca-Solo. Der Anfang des siebten Satzes beginnt eher ausgedünnt, der Einsatz des Soprans weist eine sehr enge Kontur auf. Bedrückende Enge? Die Charakteristik auf räumlicher Seite erinnert an den dritten Satz, in dem die leider nur heimliche Liebe angesprochen ist. Hier steht aber ein Schrei des Grams im thematischen Hintergrund. Der letzte Satz weist eine nur gering ausdifferenzierte Räumlichkeit und im höchsten Maße Feldcharakter auf. Vor dem Einsatz des Soprans zeigt die Harfe Vermittlungen von Feld und Lauf. Schließlich erklingt seitens der Harfe eine Melodiestimme ähnlich der zuvor vom Sopran dargebotenen.

Da der Sopran die Artikulation von Sprache ins Geschehen bringt, kommt ihm natürlich eine besondere Rolle zu. Wirkt seine Aktivität im ersten Satz noch wie eine Reaktion nach dem Einsatz der Bläser, so kommt ihm im Abschlusssatz des Werkes eine gänzlich andere Rolle zu. Hier wirkt seine Aktivität wie ein Vorbild für den letzten Lauf des Satzes, von der Harfe vollzogen, es herrscht Ähnlichkeit der vorigen Aktivität des Soprans. Besteht hier etwas fort? Der Aufbau klanglicher Felder und die Synthese mit Läufen erscheinen als elementares Grundprinzip. Vielleicht sogar als Ausdruck von Bewegung, von Energie? Ist es ein Vibrieren, das immer wieder für einen lebendigen Fortgang des Werkes sorgt?

Im ersten und letzten Satz wird kein zusammenhängender Text intoniert. Ein Vorstadium und ein Stadium nach der sprachlichen Reflexion? Im zweiten Satz ist eine Gestalt der Bläser sehr auffällig, die zwischen Lauf und Feld angesiedelt zu sein scheint. Diese bereitet den Einsatz des Soprans vor. Eine partielle Ähnlichkeit weist eine Gestalt

am Anfang des pessimistischen zweiten Teils auf – obwohl das weitere Geschehen dort eher das Gegenteil von jugendlicher Frische darstellt. Ein neues Erwachen? Ähnlichkeiten finden sich auch zwischen dem dritten und dem sehr pessimistischen sechsten Satz.

Vitalität, Leben – das scheint in Lauf, Feld und eben Elastizität zu liegen. Am Anfang stehen Felder, doch es folgt mächtig Bewegung, eine Reanimation nach einem Schlag und wieder Bewegtheit bis zum Schluss, wo dem Sopran durch die zeitliche Abfolge nochmal eine besondere Rolle zukommt.

Zur Werkeröffnung liegt es noch nahe, in dem Vokal „A“ einen Verweis auf einen Anfangszustand zu sehen, der vor der sprachlichen Reflexion liegt. Doch das greift zu kurz. Das Auftreten mit anderen Vokalen oder auch Konsonanten ist zu beobachten, möglicherweise eine Anspielung auf Bereiche des Alphabets und der Vokalise. Es treten zudem Vokalreihen auf. Auch endet die gedehnte Intonation des Vokals O auf dem Vokal A. Ein mögliches Symbol für einen neuen Anfang. Der Buchstabe tritt zu Anfang und Ende des Werkes auf und wird im dritten Satz melismatisch im Wort „amet“ hervorgehoben. Auch das Wort „ager“ beginnt mit diesem Vokal. Er erklingt zu Anfang des vierten Satzes. Der letzte Satz beschränkt sich sprachlich ganz auf diesen Vokal „A“.

Die Textebene thematisiert jugendliche Aufbruchsstimmung, nur heimliche Liebe und damit Unfreiheit, die Erfahrung von Kargheit und Verzweiflung. Der versöhnende Titel des letzten Satzes wird nicht gesungen, steht aber im Hintergrund. Das musikalische, nicht sprachlich artikulierte Geschehen zeigt aber einen Übergang – womöglich ein positives Zeichen für eines: Das vorher Geschehene war nicht vergebens. Anläufe zu räumlicher Komplexität, harmonische Annäherung im dritten Satz, Überwindung von Kargheit, am Schluss gar eine optimistische Note im zum Stehen kommenden Klanggeschehen. Das Gesamtwerk entfaltet auch auf der musikalischen Ebene eine Art „Narration“, detailliert und umfangreich, aber im begrenzten Rahmen eines solchen Aufsatzes nicht darstellbar.

Michael Heinemann

Sorels Schicksal

Zum Prolog von Livia Teodorescu-Ciocăneas Ballett

Le rouge et le noir

Stendhals *Rot und schwarz*, zu Zeiten der Restauration, in den Jahren vor der Juli-Revolution 1830 entstanden, ist die Geschichte von Julien Sorel, der um des sozialen Aufstiegs willen beschließt, Priester zu werden, da die Offizierslaufbahn, die er sich wünscht, dem Adel vorbehalten ist, und zugleich das literarische Verdikt über eine Gesellschaft, in der Aufrichtigkeit und Charakter nichts mehr zählen. Korruption und Intriganz, der verengte Blick auf persönlichen Vorteil und materiellen Nutzen bestimmen das Handeln aller Akteure, und Julien wird am Ende zum Opfer einer Aufrichtigkeit, die er selbst zu Zeiten verleugnet hatte. Denn ernst war es ihm mit den theologischen Studien nur insofern, da sie ihm die Stelle eines Hauslehrers verschafften, die er jedoch aufgeben muss, als er mit Madame de Rênal, der Dame des bürgerlichen Hauses, in dem er untergekommen war, ein Verhältnis beginnt. Auch im Priesterseminar, wo er sich neuerlich und intensiver auf die Aufgaben eines Geistlichen vorbereitet, ist er irritiert von allseits gegenwärtigem Opportunismus und wenig verhohlener Heuchelei; statt der Soutane wählt er daher die Stellung eines Sekretärs in adeligem Haus. Dort erscheint ihm die schwärmerische Zuneigung von Mathilde, der Tochter des Marquis, nicht von Leidenschaften bestimmt, sondern taktisch motiviert. Aber auch sein Verhalten ist nichts weniger als ehrlich, da ihm eine Verbindung mit dem adeligen Mädchen nun jene militärische Karriere ermöglichen soll, die er seit je erstrebte, selbst wenn er seinen Namen und seine Herkunft preisgeben muss. Doch die Heirat, die erforderlich wird, als Mathilde ein Kind von Julien erwartet, scheitert, da dem Vater der Braut ein kompromittierender Brief von Madame de Rênal zugespielt wird. Erbost, dass der Plan einer Offizierslaufbahn neuerlich aufgegeben werden muss, versucht Julien die frühere Geliebte umzubringen, verletzt sie aber nicht tödlich. Im Gefängnis gelingt eine Versöhnung. Die Bemühungen von Madame de Rênal wie auch von Mathilde, die Richter milder zu stimmen, weist Julien zurück. Vielleicht erstmals aufrichtig, bekennt er sich zu der Tat und wird zum Tode verurteilt. Wenige Tage nach seiner Hinrichtung stirbt auch Madame de Rênal, krank geworden aus der Überzeugung, dass ihr Leben ohne die Liebe Juliens keinen Sinn mehr haben könne.

Aus diesem Plot formte Livia Teodorescu-Ciocănea 1999 im Auftrag der Rumänischen Nationaloper ein Ballett in drei Akten (+ Epilog), in dem die amourösen Verwicklungen, die bei Stendhal kaum mehr als das Vehikel einer Kritik an der Gesellschaft

und ihrer moralischen Verderbtheit war, in den Vordergrund rücken. Im Zentrum steht Julien Sorel, seine Entwicklungsgeschichte, sein Wunsch, soziale Barrieren durch die Verbindung zu Frauen höheren Standes zu überwinden. Militär und Kirche, im Titel von Stendhals Vorlage mit den Farben der Gewänder, dem roten Rock des Soldaten und dem schwarzen Habit des Geistlichen symbolisch präsent, erscheinen nun nicht mehr als Alternativen oder potentielle Zufluchtsorte, sondern gänzlich anders funktionalisiert. Märsche dienen allenfalls als Dekor, das Sakrale hingegen wird zum Numinosen, dessen musikalische Embleme durch die Einführung eines Chors, der liturgische Texte rezitiert, keinen Zweifel am dramaturgischen Zweck lassen. Als Instanz von Rechtfertigung, aber auch der Prädestination fokussieren sie das individuelle Schicksal. So findet Sorel am frühen Morgen auf dem Weg in die Kirche einen Zeitungsausschnitt über die Hinrichtung eines jungen Mannes, der denselben Vornamen wie er trägt; doch das böse Vorzeichen, das er hier erkennen will, wird kompensiert durch einen göttlichen Strahl, der ihn trifft und ihm eine zukunftsfrohe Perspektive vermitteln kann. Und die Bibel, deren Worte er im Roman nur auswendig lernte, um als kenntnisreicher Theologe die Vorzüge des geistlichen Standes zu genießen, gerät nun zum einzigen, trostspendenden Besitz. An der Aufrichtigkeit seines Wunsches, den Priesterberuf zu wählen, besteht im Libretto des Balletts mithin kein Zweifel; der blasphemische Opportunismus im Priesterseminar, im Roman kein Ort moralischer Integrität, ist allenfalls angedeutet, in einer Ballettadaption freilich auch nur bedingt darzustellen. Umso ausführlicher werden die Paar-Szenen ausgeformt, das Motiv des Briefes sogar verdoppelt. Schon das Verhältnis zu Madame de Rênal wird durch das Schriftstück eines Sykophanten offenbar; es führt zu Sorels Entlassung. Diese erste Geliebte provoziert mit einem Brief, den sie selbst unmittelbar an den Brautvater richtet, das Scheitern der Beziehung kurz vor der Hochzeit und damit auch die Rache Sorels, der seine Zukunftspläne vernichtet sieht. So sehr die Forcierung dieser Aktionen der Reduktion des Romans auf eine Bühnenhandlung ohne Worte geschuldet sein dürfte, so auffällig der Verzicht auf die Darstellung alles Sozialen, das bei Stendhal das Drama motiviert. Vielmehr erscheint im Prolog Julien Sorel als Archetyp eines Mannes, für dessen Entwicklung nicht die Gesellschaft, sondern das Schicksal verantwortlich ist. Hoffnungen und Enttäuschungen, Liebe und Tod, Licht und Dunkelheit, die sein Leben bestimmen, sind keine Funktionen von Um- und Mitwelt, sondern Instanzen, auf die das Subjekt keinen Einfluss nehmen kann, und auch die Mitmenschen sind den Mächten eines Schicksals ausgeliefert, das in den Kirchenszenen Kontur gewinnt, nachdem der Prolog sein Potential gezeigt hat.

Konstitutiv sind für dieses Eingangsstück vier musikalische Gestalten:

1. granulierte Klangflächen, insbesondere von vielfach geteilten Streichern, hohen Holzbläsern, Celesta und Harfen, gelegentlich auch der Orgel, teils als Cluster ausgebildet, teils aleatorisch frei, dynamisch stark zurückgenommen,

2. scharf akzentuierte Schläge von Schlagzeug und Blech,
3. legato-Phrasen, vorzugsweise sonorer Streicher im Mezzoforte,
4. abwärts geführte Tonleitern, meist blechgepanzert und fortissimo.

Diese Klanggestalten werden nicht separat exponiert und mittels Durchführungen vermittelt, sondern können kompositorisch als Ausfällungen einer komplexen Konstellation der ersten Takte verstanden werden. Gleich eingangs ist das achttönige Cluster der beiden Violinen als Summe der Töne einer Skala zu deuten, die nach Trillern und Wechseltonfiguren der Harfe in den fallenden Terzen von Bratschen und Celli melodisches Profil gewinnt. Auch rhythmisch sukzessiv bleiben die Konturen zunächst unbestimmt. Die irrationalen periodischen Schwebungen aufgrund der Interferenzen hoher Dissonanzen werden nach wenigen Sekunden in distinkte Notenwerte gefasst, die jedoch selbst mit ersten schnellen Repetitionen der hohen Streicher noch zu unbestimmt sind, als dass sie schon ein prägnantes Motiv ausbildeten. Wenn in der Folge des ambitionierten polyphonen Satzes diese Elemente weiter ausgeführt werden, ergeben sich, stets noch auf die Ebene der (hohen) Streicher beschränkt, immer deutlicher erkennbare melodische Konfigurationen. Kaum je aber entfalten sie sich zu veritablen Linien, die von Interpolationen ruppiger Schläge von Blech und Schlagzeug alsbald durchkreuzt werden. Deren Wucht ist zu stark, als dass die Ausformulierung thematischer Gestalten gelingen könnte. Ein Prozess, der in mehreren Phrasen verläuft, durch Zäsuren klar gegliedert: Das anfängliche Amalgam schwer zu differenzierender Fermente weicht einer sukzessiven Individualisierung der Motive, deren Emanzipation freilich durch Konfrontation verhindert wird. In solcher Gegenüberstellung obsiegt die Lautstärke – das fortissimo markiger Akkorde, die blechgesättigte Skalenbewegung im Unisono – über die flirrenden Klangflächen von Holzbläsern und zumal der Harfe einerseits, doch auch den melodischen Phrasen, die sich in den Streichern entwickeln. Hinzu kommen lang gehaltene Orgelklänge als eine weniger strukturell als semantisch relevante Dimension, ohne die der Sinn dieses Prologes nur unzureichend erhellt.

Denn so eindeutig die Orgel aufs Sakrale verweist, das in Roman und mehr noch im Ballett bedeutsam ist, so sehr fehlen in dieser Einleitung die Farben von Tanz und Militär. Märsche, die in Livia Teodorescu-Ciocăneas Bühnenadaption wohl nur interpoliert wurden, um den Berufswunsch Juliens zu illustrieren, gegebenenfalls auch nur als Komplementärfarbe zur Couleur der Kirche, haben in diesem Vorspiel keinen Platz. Doch auch Tänze, die in verschiedensten Formen die Welt von Adel und Salon, die Atmosphäre von Lust und Leidenschaft repräsentieren, disponiert Livia Teodorescu-Ciocănea nicht. Dass diese Sphären anfangs nicht anklingen, dürfte ihrer Interpretation der Vorlage geschuldet sein. Julien Sorel ist kein Mensch, der hinsichtlich seiner Lebensgestaltung zwischen verschiedenen Optionen wählen und dabei die Limitationen seines Standes ebenso wie die Korruption der Systeme nutzen kann, um sein Ziel zu erreichen – und wäre es auf indirektem, ja moralisch fragwürdigem Weg;

vielmehr wird er zum Spielball von Mächten, die nicht nur stärker sind als er, der clevere Underdog, der sich um des sozialen Aufstiegs der Mechanismen einer verkommenen Gesellschaft bedient, sondern denen auch seine Mitmenschen schutzlos ausgesetzt sind. Verantwortung wird delegiert. Nicht der Einzelne hat sie in dieser Lesart von Stendhals Roman zu übernehmen, durchaus der Vorlage zuwider. Denn dort sagt sich Julien finaliter von aller Heuchelei und jenem Opportunismus los, deren er sich zuvor freimütig bedient hatte. Doch in der Erkenntnis seiner Tat, des verbrecherischen Missgriffs am Leben jener Frau, die vielleicht als erster Mensch rückhaltlos zu ihm steht und selbst dann noch, als er die Waffe gegen sie gerichtet hatte, schwenkt auch er um und übernimmt jene Verantwortung, die Livia Teodorescu-Ciocănea nun wieder einer anonymen Instanz zuweist.

Ob die Lesart, die sie wählt, im Roman angelegt ist oder eine Intention Stendhals trifft, sei dahingestellt, und auch, inwieweit der Ansatz, nicht nur das Individuum, sondern auch die Gesellschaft zu exkulpieren, indem biographische Entwicklungen, wie negativ auch immer sie verlaufen, einem „Schicksal“ überantwortet werden, ein Versuch ist, das Kollektiv jener Verantwortlichkeit zu entziehen, die es in sozialistischen Staaten zu übernehmen hatte. Prädestination aber, wie sie hier proklamiert wird, unterläuft in derselben Weise, wenngleich unter umgekehrten Vorzeichen, die Emanzipation des Individuums, die Ertüchtigung zum mündigen Subjekt.

Genau das ist das Thema des Prologs. Kompositorisch und mit einer Semantik, die den musikalischen Motiven inhärent ist, respektiv geschichtlich zugewachsen ist. Über die Bedeutung von Orgelklängen kann kein Zweifel bestehen, und auch die flirrenden Klangflächen in hohen Registern von Streichern und Holzbläsern, flankiert von Harfen und Celesta funktionieren als Semanteme, ohne dass es schon Referenzen auf bestimmte Vorbilder bedarf (die Livia Teodorescu-Ciocănea in ihren Auskünften zu Leben und Werk durchaus benennt). Zu oft haben in der Geschichte von Oper und Bühnenmusik seit der Mitte des 19. Jahrhunderts Melodien sonorer Streicher Szenen von Schwärmerei und Zuneigung, Bekenntnisse von Liebe und Ergebenheit illustriert, als dass es neuerlich einer Denotation bedürfte. Und es war nicht erst Richard Wagner, der von Posaunen und Tuben entschieden artikulierte absteigende Skalen mit Stichworten von überzeitlichem Gesetz und unbeugsamen Mächten verband. Auch die perkussiven Pointierungen lassen sich leicht referenzieren und mit Szenen des Eingreifens übernatürlicher Ordnungen kontextualisieren.

Mithin liegt das Repertoire musikalischer Embleme für Livia Teodorescu-Ciocănea bereit, und ihr raffiniertes Arrangement ist nicht nur Ausweis ihrer kompositorischen Kompetenz, sondern Indiz für ihre Lesart des Romans. Die Indifferenz des Anfangs mit seinen nur vage umrissenen Motiven, die im granulierten Klang hoher Streicher allenfalls mit Mühe zu identifizieren sind, wird zur Analogie des unentschiedenen Protagonisten, dessen Lebensweg offen ist für eine Karriere in Militär oder Kurie. Beide

Sphären erscheinen als Horizont eines Handelns, das mit den melodischen Fermenten von Bratschen und Celli Konturen gewinnt, doch immer wieder durch die Macht des Schicksals, manifest in den harschen Interpolationen akzentuierter Bläser und pointierten Schlagzeugs, unterbrochen wird. Vollends zeigt sich die Verpflichtung von Gesetz und transzendenter Ordnung in jenem Tonleiter-Thema, das vielleicht nicht zufällig an jene mit Vertragstreue und Recht verbundenen Leitmotive aus Wagners Ring erinnert.

Dass sich im Prolog keines der Themen durchsetzt, entspricht der Lesart des Romans, für die sich Livia Teodorescu-Ciocănea entscheidet, mehr noch der Funktion eines Einleitungsteils. Noch ist das Schicksal des Protagonisten offen. Die Erzählung beginnt. Oder eher: Das Drama nimmt seinen Lauf. Die Geschehnisse sind nicht mehr von einem Einzelnen zu kontrollieren und können auch vom Autor des Romans nur protokolliert werden. Korrekturen erlaubt das Schicksal nicht, so sehr es Julien auch versuchen mochte. Auch das ist eine Ironie der Geschichte – vielleicht auch eine Erfahrung einer keineswegs schon geglückten Erneuerung von Staat und Gesellschaft im Osteuropa nach der „Wende“.

Fred Popovici

Maya Badian: Komponieren für Soloinstrumente

Als sie gebeten wurde, ihren Zugang zur Komposition für Soloinstrumente zu beschreiben, erklärte Maya Badian Folgendes: „Wenn ich komponiere, versuche ich mich mit dem Instrument zu identifizieren, für das ich schreibe. Auf den ersten Blick scheint die Komposition für ein Soloinstrument zwar leichter zu sein, sie ist aber in Wirklichkeit schwerer als für ein Orchesterensemble zu schreiben. Der Komponist muss Parameter anwenden, die eigentlich einem Ensemble oder einem großen Orchesterensemble entsprechen (Melodie, Harmonie, Polyphonie, Rhythmus, Tonregister und andere Parameter). Hier muss er aber für ein Soloinstrument disponieren. Ich denke auch an die Entwicklung der Instrumente und ihrer Techniken im Laufe der Zeit: Viele künstlerische Anforderungen, die noch vor wenigen Jahrzehnten unmöglich umgesetzt werden konnten, können heutzutage leicht bewältigt werden. Wie wir alle wissen, ist Phrasierung zum Beispiel eine der wichtigsten Elemente. Bei besonderer Betrachtung des Verhältnisses von Phrasierung und Rhythmus bei Blasinstrumenten muss ein Komponist etwas vom Atempotenzial des Spielers und der typischen Bauweise des Instruments verstehen. Wenn man diese Betrachtungen einbezieht, basiert der musikalische Verlauf auf Rhythmen, die ein präzises Verständnis vom Atmen respektieren.

Der Gebrauch der Dynamik erfordert ein profundes Verständnis von der Bauweise und den Möglichkeiten des Instruments. Es gibt beispielsweise Instrumente, die die weichste Nuance in einer bestimmten Tonlage realisieren können, andere können dies nicht. Die musikalische Sprache entwickelt, sogar mehr als die verbale, eine unbegrenzte Vielfalt an Intensität, die von kaum wahrnehmbaren bis zu den lautesten Möglichkeiten reicht. Während Tonhöhe, Dauer und Klangfarbe in der Partitur exakt spezifiziert sein können, ist dies bei der Dynamik nicht immer der Fall. Daher kann das dynamische Potenzial, neben den Angaben des Komponisten, in jedem musikalischen Werk aus der Musik selbst abgeleitet werden. Ein Komponist sollte ein Meister in der Kenntnis der verschiedenen Klangqualitäten eines Instruments mit seinen unterschiedlichen Registern sein.

Die Klangfarbe eines Instruments hängt nicht nur von objektiven Faktoren ab, sondern der Komponist, der für Soloinstrumente schreibt, muss auch über den subjektiven Aspekt der Klangfarbe nachdenken.

Jeder Spieler interpretiert die instrumentalen Effekte in individueller Weise, und lässt eine Vielfalt von Artikulationen, Tremolos, harmonischem Klang, Vielklängen, Legati, Staccati, Zungenschlägen, Flatterzungen, Dämpfer, Atmungsarten, Vibratos oder Jazz

Vibratos auf der Klarinette, dem Saxophon oder der Posaune entstehen, um nur einige Möglichkeiten der Klanglandschaften der Instrumente zu nennen. Dieselben Instrumentalisten können sogar unterschiedlich in unterschiedlichen Aufführungen spielen. Durch den Gebrauch verschiedener Instrumentaltechniken ist der Instrumentalist in der Lage, die feinsten Ausdrucksbilder zu generieren, die zu der Illusion von Harmonien, polyphonen Klängen, rhythmischen Unterschieden und Formen führen. Allgemein werden diese Effekte als unmöglich für einstimmige Instrumente eingeschätzt. Dies sind nur einige der Aspekte, die Grundlage für meinen offenen Kreis von Werken sind, die Soloinstrumenten gewidmet sind.“

Zungenspiel/Flutterzunge

Beim Spiel von Holz- oder Blechblasinstrumenten die Unterbrechung des von den Lungen zum Instrument verlaufenden Luftstroms durch Bewegung der Zunge gegen Mundstück oder Rohrblatt. Der Intensitätsgrad dieser Aktion in Kombination mit der Stärke des durch Lungen und Zwerchfell erzeugten Luftdrucks verändert jeweils den Zugriff der Note. Zungenspiel ist deshalb ein wirksames Mittel, die Artikulation zu verändern. Eine rasche Zungenbewegung und ein hoher Anblasdruck setzen einen festen Zugriff voraus, während eine langsamere Zungenbewegung und ein schwächerer Luftdruck ein Legato ergeben, einen Effekt weichen Zungenspiels. Regelmäßig trifft man auf unterschiedlich komplexe Arten des Zungenspiels: Gewöhnliches, einfaches Zungenspiel wird durch eine Bewegung erreicht, die für eine Aussprache des Buchstabens „T“ oder „D“ erforderlich ist; doppeltes Zungenspiel, wird wie „T-K“ oder „D-G“ ausgesprochen und dreifaches Zungenspiel wie „T-K-T“ oder „D-G-D“ oder ähnlich. Doppeltes und dreifaches Zungenspiel erlauben eine Ausführung von raschen Passagen im Non-Legato und erleichtern eine viel raschere Tonwiederholung, als es beim einfachen Zungenspiel möglich ist. „Flutterzunge“ ist eine spezielle Art, die von Richard Strauss eingeführt wurde, hauptsächlich auf der Flöte, aber auch auf der Klarinette und einigen Blechblasinstrumenten möglich. Wenn man den Buchstaben „R“ rollt, erhält man diesen Effekt. Spieler, die den Buchstaben „R“ nicht rollen können, können ersatzweise den Klang durch ein französisches „R“ im hinteren Teil des Rachens mit befriedigendem Ergebnis erreichen.

Flutterzunge

Die Flutterzunge wird auf der Klarinette durch eine von zwei Methoden erreicht: 1) Ein schnelles Flattern der Zunge hinter dem Rohrblatt, „d-r-r-r“ (oder ein gerolltes „r“ am oberen Gaumen), oder 2) ein im Hals gebildetes Brummen (typischerweise ein getrillertes Hals-„r“), der Art zu gurgeln ähnlich. Die nur von wenigen Spielern erreichte erste Methode ist schwer, um weiche oder sich ändernde dynamische Ebenen zu erreichen. Keine so deutliche Tonmodifikation erzeugt die zweite Methode, ist aber auf einer größeren Tonskala des Instruments möglich. Allgemein ist Methode 2 vom

tiefsten Ton der Klarinette bis hin zu Cis und D 5 auf jedem dynamischen Niveau realisierbar. Auch in höheren Tonlagen ist sie noch möglich, wird aber immer schwerer, besonders im pianissimo.

Der Zungenschlag betrifft Musiker, die ein Rohrblattinstrument spielen wie Klarinette oder Saxophon, und eine Technik anwenden, die zusammen mit der Note ein Knallgeräusch produziert. Der Klang wird gebildet als Ergebnis, einen Saugvorgang im Mund loszulassen und dem Knallgeräusch, das das Schilfrohr produziert, und bei seinem Weg durch den Schalltrichter immer größer wird. Um diesen Effekt hervorzubringen, lege die Zunge gegen einen großen Teil des Rohrblatts. Drücke sanft aufwärts, sodass Spitze und Rand des Rohrblatts geschlossen sind. Werde so viel Luft wie möglich in der Mundhöhle los und sperre die Lippen zu, so dass du einen luftdichten Abschluss hast. Die Zunge wird schnell mit einer Bewegung nach unten herausgelassen. Wenn man die Zunge nach unten herauslässt, lässt man auch seinen Kiefer fallen und macht auch seinen Mund auf mit einer knallenden Bewegung. Dies wird alles sehr schnell gemacht. Ziehe Deine Zunge nicht zurück zum Hals. Es muss abwärts, weg vom Gaumen, knallen, um das größte Klangvolumen zu haben, blase keine Luft durch den Schalltrichter und atme nicht ein, wenn du die Zunge loslässt.

Knurren

bedeutet beim Spiel von Holz- und Blechblasinstrumenten die Unterbrechung des Atemflusses von den Lungen zum Instrument durch Zungenbewegung gegen das Mundstück oder das Anblasrohr.

Der Grad der Kraft, mit der diese Aktion ausgeführt wird in Verbindung mit der durch Lunge und Zwerchfell gebildeten Menge an Luftdruck, verändert den Einsatz der Note. Eine schnelle Zungenbewegung und hoher Anblasdruck ergibt einen kräftigen Toneinsatz, während eine langsamere Zungenbewegung und schwächerer Luftdruck ein Legato, ein weiches Zungenspiel ergibt.

Glissando

Das berühmteste Glissando des Klarinettenrepertoires ist das Solo am Beginn von George Gershwins „Rhapsody in Blue“. Einige Spieler erreichen ein weiches Gleiten, ein gutes Glissando auf der Klarinette, indem sie ihre Finger ruhig und präzise über die Tonlöcher und Tonarten rutschen lassen, um glatt über jede Note zu gleiten, akkurat und schnell. Lippenbewegung alleine wird niemals zu einem guten Glissando führen, und nur wenige Spieler würden über die notwendige Kontrolle bei der Anwendung dieser Technik verfügen. Ein Glissando aufwärts von kurzer Dauer ist in der Ausführung leichter, wenn man den Ansatz verlagert, als ein Glissando abwärts, obwohl diese Technik auch hier nach intensiver Übung benutzt werden könnte. Eher als deutlich abgesetzte Noten zu spielen, kann die Klarinette auf diese Weise den Klang bei aus-

geglichenem Spiel auf dem einen Ton beginnen lassen und auf einem anderen höheren oder tieferen enden lassen. Wenn ein Spieler ständig die Glissando- Technik benutzt, wird man manchmal an den Klang der Sirenen erinnert.

Vibrato

Vibrato ist ein musikalischer Effekt, der beim Singen oder auf Musikinstrumenten durch sich rhythmisch bewegende Änderung des Tones erzielt und zur Verstärkung des Ausdrucks und gesangsmäßige Eigenschaften in der Instrumentalmusik verwendet wird. Vibrato kann durch die Zahl der Tonveränderungen charakterisiert werden („Tiefe des Vibratos“) und der Geschwindigkeit, mit der der Ton variiert („Vibratogeschwindigkeit“). Es gibt zwei verschiedene Typen des Vibratos: Amplitude (oder Schwingung) und die Tonhöhe. Diese werden auf der Klarinette durch verschiedene Methoden gebildet. Schwingungs-Vibrato kann vom Zwerchfell, der Glottis oder dem Hals kommen, während Tonhöhen-Vibrato seinen Ursprung am Kiefer oder den Lippen hat. In Methodenbüchern wie auch unter Klarinettenisten existiert Verwirrung, weil eher die Methode der Bildung des Vibratos als die Art des Klanges beschrieben zu werden pflegt.

Tonhöhen-Vibrato

wird bei Klarinettenisten durch ständige Veränderungen des Kiefers (oder der Lippe), beim Pressen auf das Anblasrohr zuwege gebracht. Es wird zu leichten Unterschieden des Klangtimbres kommen, weil das Schilfrohr gequetscht wird, aber die Wahrnehmung dessen wird direkt in Relation zur Tiefe des Vibratos gesetzt werden (wie weit der Spielraum der Tonhöhe über oder unter der eigentlichen Tonhöhe ist) und zur Geschwindigkeit des Vibratos (wie viele Zyklen pro Zeit).

Schwingungs-Vibrato

kommt durch ständige Veränderungen des Luftdrucks hinter dem Anblasrohr zustande. Die Amplituden-Differenz dieser Fluktuationen ist enorm begrenzt. Allgemein erzeugen Spieler von Holzblasinstrumenten ein Vibrato, indem sie ihren Luftstrom an das Instrument anpassen. Dies kann erreicht werden entweder durch Magen-Vibrato, ein leichtes Auf- und Abpulsen des Zwerchfells, oder Vibrato im Hals, ein Wechsel der Stimmlippen-Spannung, um den Luftdruck zu manipulieren, wie Sänger das machen. Magen- und Hals-Vibrato sind die einzig möglichen Methoden für Flötisten und Oboisten, aber Spieler anderer Instrumente werden weniger verbreitete Techniken anwenden.

Saxophonspieler haben die Tendenz, das Vibrato durch eine wiederholte, leichte Auf- und Abbewegung des Kiefers zu erzeugen. Klarinettenisten spielen selten mit Vibrato, aber wenn sie es tun, ist die Saxophon-Methode üblich wegen der Ähnlichkeit der

Mundstücke und Blätter. Die Spieler eines Blechblasinstruments können Vibrato erzeugen durch sanftes Schütteln des Klangkörpers, was den Druck des Mundstücks gegen die Lippen verändert. Alternativ kann der Ansatz sehr schnell verändert werden, insbesondere durch wiederholte „Beugung“ der Note. Auf einer Posaune kann der Spieler den Zug sanft vor und zurückbewegen (wenn der Zug gut geölt ist), mit einer Note als Zentrum, wobei er ein klein wenig betonteres Vibrato hervorbringt als ein Mundstück- oder ein mit luftunterstütztes Vibrato, das einen sehr lyrischen Effekt hervorbringt bei dem ohnehin lyrischen Klang der Posaune.

Vibrato und Tremolos

Die Begriffe Vibrato und Tremolo werden manchmal wie Synonyme benutzt, obwohl strenge Definitionen sie als unterschiedliche Effekte beschreiben: Vibrato ist eine periodische Veränderung der Tonhöhe (der Frequenz) einer musikalischen Note, während Tremolo sich normalerweise auf periodische Veränderungen bei der Lautstärke (Volumen) (Amplitude) bezieht. In der Praxis ist es schwierig für einen Sänger oder einen Instrumentalisten ein reines Vibrato oder Tremolo zu erreichen (wo nur die Tonhöhe oder nur das Volumen verändert wird), und Veränderungen werden oft gleichzeitig in beiden Bereichen erzielt.

Tonqualität

Die Tonqualität, wie sie von Hörern wahrgenommen wird (und da gibt es viele Forschungsarbeiten zu diesem Thema) ist grundsätzlich eine Funktion des harmonischen Gehalts. Vibrato verändert Amplitude und Frequenz einer Note wenig. Bei einem klassischen Vibrato hat man das Bestreben, die ganze Zeit während des Vibratos „die Note im Fokus zu halten“. Wenn man „die Note im Fokus hält“, lässt sich das direkt in einen messbaren Vorgang umsetzen, den harmonischen Gehalt relativ konstant zu halten. Andererseits erlaubt man im Jazz der Note in und aus dem Fokus herauszu-gehen, was die Tonqualität der Note im Verlauf eines Vibratos dramatisch verändert. Daher wird das Vibrato im Jazz gebraucht, um tatsächlich die „Badness“ des Klangs zu übertreiben. Das ist es, was es „jazzy“ klingen lässt. Bei einem klassischen Vibrato (wenigstens nach meiner Definition) gibt es keine Veränderung bei der „Tonqualität“ während des Vibratos. Und mit Sicherheit gibt es keinen Weg, sodass ein Vibrato die Tonqualität verbessern könnte. Tatsächlich gehört es bei einem klassischen Vibrato zu den schwierigen Aufgaben sicherzustellen, dass der Klang immer im Fokus bleibt. Die wahrgenommene Intonation einer Note mit Vibrato ist die durchschnittliche Tonhöhe des Vibratos. Bei hohem Durchschnitt wird die Note scharf klingen, bei tiefem Durchschnitt flach. Das Vibrato tut nichts, um verstimmtes Spiel zu verbergen. (Die einzige Ausnahme ist vielleicht der absolute Beginn einer Note. Wenn man hört, dass eine Note verstimmt ist, wenn man spielt, und reguliert die mittlere Tonhöhe zur korrekten

Tonhöhe innerhalb des Halbzyklus des Vibratos, ist es sehr schwierig für den Hörer, den Unterschied festzustellen. Natürlich ist dies auch ohne Vibrato zutreffend.)

Viele Leute bemerkten, dass Bauch-Vibrato (Zwerchfell) nur eine Amplituden-Veränderung und keine Tonhöhen-Veränderung entstehen lässt. Dies ist nicht ganz richtig und kann durch einen „Fourier-Analyzer“ verifiziert werden. Ich werde die physikalischen Gesichtspunkte weiter unten erörtern, aber an dieser Stelle genügt es zu sagen, dass, wenn jemand auf der Klarinette lauter bläst, wird die wahrgenommene Tonhöhe tiefer (flacher). Sogar angenommen, dass der Spieler einen schönen, festen Ansatz hat, ist dies der Fall. Um wie viel die Tonhöhe sich ändert, wird direkt von der Amplitude der Druck-Veränderungen beim Vibrato abhängen. Es ist zutreffend, dass diese Tonhöhenschwankung bei gegebener körperlicher Anstrengung allgemein geringer sein wird als bei einem Lippen-Vibrato. Aber nichtsdestoweniger ist da eine Tonhöhenschwankung.

Multiphonics

Multiphonics ist eine erweiterte Technik bei Instrumentalmusik, bei der ein monophonisches Instrument (eins, das eigentlich nur jeweils eine Note produziert) gemacht wurde, um unmittelbar mehrere Noten zu produzieren. Multiphonics für Blasinstrumente ist primär eine Technik des 20. Jahrhunderts, und wurde zuerst ausdrücklich in „Sequenza“ für Flöte Solo von Luciano Berio und „Proporzioni“ für Solo Flöte von Franco Evangelisti gefordert, obwohl die Blechblastechnik des Singens während des Spiels schon seit dem 18. Jahrhundert bekannt war und von Komponisten wie Carl Maria von Weber benutzt wurde. Normalerweise werden nicht mehr als vier Noten unmittelbar produziert, obwohl es für einige Akkorde auf einigen Instrumenten möglich ist, noch mehrere zu bekommen. Bei Holzblasinstrumenten – zum Beispiel Saxophon, Klarinette, Oboe und Flöte – können Multiphonics entweder mit neuen Fingertechniken, dem Gebrauch verschiedener Mundstücke, oder den stimmlichen Qualitäten des Halses mit konventionellen Fingertechniken erzeugt werden. Es gibt zahlreiche Publikationen über Fingertechniken für Spieler von Holzblasinstrumenten, um harmonische Klänge zu erzielen. Multiphonics auf Instrumenten mit einem Schilfblatt kann auch in der Art gebildet werden, wie es weiter unten für Blechblasinstrumente beschrieben ist. Man sagt, dass es unmöglich ist, exakt die Bedingungen zwischen einem Spieler und dem nächsten ein zweites Mal herzustellen, wenn man die Differenzen der Minuten bei Instrumenten, Blättern, dem Mundstück und anderen Dingen berücksichtigt. Das ist allerdings nicht ganz richtig; das Multiphonische hängt von der Raumtemperatur und solch anderen Dingen ab, aber im Wesentlichen klingt der Multiphonic-Sound identisch entsprechend der harmonischen Struktur der Multiphonic. Eine multiphonische Fingertechnik, die bei dem einen Spieler funktioniert, funktioniert aber nicht für denselben Spieler auf einem anderen Instrument, oder einen anderen Spieler auf demselben Instrument oder sogar, wenn man die Blät-

ter tauscht. Dies resultiert oft aus ganz kleinen, unterschiedlichen Konstruktionen der jeweiligen Instrumente unterschiedlicher Instrumentenbauer. Die Tonqualität von Blech-Multiphonics ist stark beeinflusst von der Stimme des Spielers.

Portamento

Portamento ist auch möglich, indem man die Zähne auf dem Anblasrohr bewegt, ungefähr von der Mitte herunter weiter weg (Richtung Schulter) von der Spitze. Allerdings wird das Portamento nicht immer weich sein. Sprünge in die Obertöne sind nicht zu vermeiden, oft wie Töne aus Harmonien im Portamento auf dem Kontrabass (Klänge, die an Möwen erinnern). Diese Klänge, die nicht mit absoluter Unfehlbarkeit kontrolliert werden können, erstrecken sich etwa von Dis 6 aufwärts (in Abhängigkeit vom Blatt). Das Resultat wird ein dünner, hoher, pfeifender Klang sein, der zwischen pp und f gespielt werden kann. Non-Portamento-Änderungen in der Tonhöhe können entweder durch Änderung des Drucks auf das Blatt oder durch Bewegung der Zähne zu einer anderen Position auf dem Blatt ausgeführt werden.

Archetypen und Symbole – die Flötenmusik Doina Rotarus

„Die Worte Kunst und Mythos verweisen das Denken in ein für das moderne Bewusstsein verdunkeltes Reich. Wir wissen nicht, was sie bedeuten.“ So beginnt der Philosoph Georg Picht seine großartige Untersuchung über Kunst und Mythos.

Etwas später schreibt er: „Wer nicht davon ablässt, Aufklärung des Bewusstseins – also Philosophie – für unentbehrlich zu halten, wird deshalb in jene Bereiche vordringen müssen, vor denen unsere Zivilisation zurückschreckt. Er wird das Reich von Kunst und Mythos aufsuchen müssen, wenn er den Durchbruch in die wirkliche Gegenwart unserer Geschichtsepoche vollziehen will.“¹

Die Komponistin Doina Rotaru schreckt nicht davor zurück, sondern stellt die Forderung auf, dass heute zu komponieren bedeutet, das Wesentliche in der Musik zu finden – das, was unabhängig von Stil und Mode in ihr immer lebendig und gegenwärtig war: eine ursprüngliche Ausdruckskraft der musikalischen Sprache, den sakralen Charakter, als die Musik noch eng mit Ritus und Religion verbunden war. Dies bedeutet, in „die Frühzeit bis hin zur Entstehung der Musik zurückzublicken, zu ihrer Notwendigkeit und zu den tieferen kulturellen und philosophischen Schichten, aus denen sie herkommt, zu Archetypen und Symbolen, die ihre Beständigkeit und Lebenskraft in Raum und Zeit bewiesen haben“.²

Die Flöte spielt in ihrem Schaffen eine besondere Rolle. Sie hat nicht nur sehr viel Flötenmusik in unterschiedlichen Besetzungen komponiert – Solostücke, Duos, ein Quartett, Solokonzerte mit Orchester oder Kompositionen für Flötenorchester –, sondern die Flöte an sich ist für sie ein besonderes, ein magisches Instrument. Sie ist als eines der ältesten Instrumente in allen Kulturen zu finden und für Doina Rotaru wie kein anderes mit Meditation und Gebet verbunden.

Archetypus oder Archetyp, von altgriechisch *arché*, Beginn, Anfang und *typos*, Vorbild, Skizze ist ein Begriff, der sowohl in der Philosophie als auch in der Psychologie verwendet wird. Die analytische Psychologie bezeichnet damit Urbilder menschlicher Vorstellungsmuster, die im kollektiven Unbewussten angesiedelt sind. Viele der Archetypen beruhen auf Urfahrungen der Menschheit. Es gibt eine begrenzte Anzahl von Archetypen, aber eine unbegrenzte Anzahl von archetypischen Bildern, die als Symbole

1 Georg Picht, *Kunst und Mythos*, Stuttgart 1996, S. 1.

2 Aus einem Manuskript der Komponistin.

erscheinen. Ein archetypisches Symbol zeichnet sich dadurch aus, dass es ein mehrdeutiges Gebilde ist, welches Assoziationen zu geistigen Ideen auslöst, beispielsweise das Kind, der Krieger, der Wanderer, der Beschützer, der Heilsbringer, Jugend, Alter, Armut, Angst, Früchte, Hausbau, Feuer und Brand, ein Fluss, ein See. Hierbei gibt es Grundassoziationen, die sich in vielen Kulturen stark ähneln und das allgemeine Element des archetypischen Symbols ausmachen. Etwas, das von vielen oder allen Menschen unbewusst mit einer Idee oder einem Prinzip assoziiert wird. Für Doina Rotaru ermöglichen und erleichtern Symbole gerade durch diese ähnlichen Assoziationen, die sie hervorrufen, die künstlerische Kommunikation in der Musik.

So sucht sie in ihren Kompositionen eine Verbindung der allgemeinen menschlichen Symbole wie Leben, Tod, Kreuz, Wasser, Kosmos, mythologischen Mustern wie z. B. das Sonnenritual, symbolische Zeichen wie Kreis, Spirale, Quadrat oder Zahlensymbolik mit spezifischen musikalischen Symbol-Elementen, um zu dieser ursprünglichen Ausdrucksfähigkeit und Universalität der musikalischen Sprache zu gelangen.

Zu musikalischen Symbol-Elementen zählt sie modale Skalen, Verzerrungen, Incantation, Repetition, Variation, Pedaltöne, Heterophonie, archetypische Elemente, die den melodischen Aufbau, den Rhythmus und die Klangfarbe betreffen, allgemeine kompositorische Prinzipien wie sich entwickelnde und statische Strukturen, Gegensatzpaare wie steigend/fallend, verdichtend/ausdünnend, Anfang/Ende, statisch/dynamisch. Diese bilden in vielen Kulturen eine gemeinsame musikalische Grammatik oder gleichsam eine archetypische Basis.

„Die Symbol-Elemente können, eingefügt in einen neuen Zusammenhang und unter Verwendung zeitgenössischer Techniken neue Möglichkeiten (des Komponierens) eröffnen, überhaupt eine neue Kompositionsidee aufzeigen. Ein Archetyp kann durch verschiedene Symbole repräsentiert werden und ein und dasselbe Symbol kann mehrere verschiedene musikalische Lösungen hervorrufen, abhängig vom jeweiligen Komponisten. Diese Polyvalenz eröffnet ein weites Feld an musikalischen Lösungsmöglichkeiten.“³

Gerade in der Synthese von kulturellen und archetypischen Symbolen atmet die Komposition eine Universalität. An das zeitgenössische Komponieren stellt Doina Rotaru daher die Forderung, einen Weg zu jener gemeinsamen Sprache zu finden, die Musik für sie ist; zu Ideen, die überall verstanden werden können und gleichzeitig aber auch zu individuellen und schöpferischen Lösungen gelangen.

Als Komponistin in Rumänien, einem Land mit einer sehr reichen und lebendigen Volksmusik, kann sie aus dieser traditionellen Musik schöpfen. Viele zeitgenössische

3 Aus einem Manuskript der Komponistin.

Errungenschaften wie Heterophonie, Obertonstrukturen, das Prinzip der sich entwickelnden Variation, in sich bewegte statische Klangfelder, die Überlagerung von mehreren Schichten mit verschiedenen Entwicklungen, Cluster, Zirkularatmung, besondere melodische Klangfarben wie Geräuschklänge und Stimme und Klang sind dort schon zu finden und schlagen so eine Brücke zwischen dieser und der zeitgenössischen „Kunstmusik“. Doch wie verwirklicht sie diese Haltung und ihre Ideen ganz konkret in den Kompositionen?

Ein wichtiges Symbol ist die Spirale. Sie findet sich in vielen Werken Doina Rotarus als Ausgangspunkt der Ideen und Grundlage für die kompositorische Gestaltung. Ein Beispiel dafür ist das 2. *Konzert* für Flöte und Orchester, *Spiralis II*.

Die Spirale verkörpert eine ständige Entwicklung, steht aber auch für Einheit und Vielfalt. In der Komposition werden die Anfangselemente so verändert, dass verschiedene Ausdruckscharaktere daraus entstehen; lyrisch, melancholisch, dramatisch, spannungsvoll, komisch oder ironisch. Die rumänische Mythologie kennt ein archaisches Spiralsymbol mit neun Windungen und ein späteres mit sieben. Diese beiden Formen wurden sowohl für die Mikro-Strukturen als auch für die Gesamtform des Stückes verwendet; bestehend aus drei Teilen, die ohne Pause gespielt werden, ist das Stück in sieben Spiralwindungen aufgebaut, eine jede wiederum mit einer spiralförmigen Entwicklung.

Zwei andere Symbole sind in der Komposition *Wings of Light* for 24 flutes (2000) gestaltet. Flügel sind das Symbol des Fliegens, der Verklärung, des sich Erhebens hin zum Licht. Licht bedeutet Emporsteigen, dem Dunkeln entfliehen, Erleuchtung, Schönheit und Reinheit. In der Komposition wird dies mit einer kontinuierlichen Entwicklung aus der Dunkelheit hin zu einem spirituellen Licht und durch ein ständiges Gleichgewicht zwischen Kontinuität und Diskontinuität, Stabilität und Instabilität, Verdichtung und Ausdünnung, sich Ausdehnen und sich Zusammenziehen gestaltet. Für diesen Prozess wurden alle Flöten, vom Subbass bis zum Piccolo verwendet. Durch die Besetzung nur mit Flöten wird einerseits eine große Homogenität der Klangfarbe erreicht. Andererseits entsteht durch die verschiedenen zeitgenössischen Spieltechniken wie Stimme und Klang, Stimme allein, nur auf dem Flötenkopf spielen, Luftgeräusche, Mehrklänge, besondere Effekte wie Tongue Ram, Zungen-Pizzicato, Flatterzunge, Bisbigliando, Glissando usw. gleichzeitig eine große Mannigfaltigkeit der Klänge.

Crystals (2002) für Flöte und Klavier verwendet das Kristall als altes Symbol der Reinheit und des Lichtes. Durch seine Lichtdurchlässigkeit birgt es in sich ein Paradoxon; obwohl aus Materie bestehend, scheint es doch immateriell zu sein. Das musikalische Material wird aus der kontinuierlichen Weiterentwicklung des Anfangsmotivs, einem Wechselspiel zwischen kleiner und großer Terz, gewonnen. Nachdem sich der

Tonraum bis hin zu einem dramatischen und mit chromatischem Tonmaterial angeereicherten Höhepunkt immer mehr erweitert hat, wandelt sich die Atmosphäre des Stückes allmählich von einem „frostigen, quasi gefrorenen“ Charakter hin zu einem weichen Ausdruck.

In dem Solostück *Dor* (1989) für Altflöte geht es darum, die traditionelle rumänische Volksmusik mit universalen, archetypischen Mustern zu verbinden.

„Dor“ ist ein besonderes rumänisches Wort. Es umschreibt sowohl einen melancholischen Gemütszustand als auch die Sehnsucht nach einem vermissten Ort oder Menschen. Dor bezeichnet eine Verbindung verschiedener Gefühle, vor allem aber Schmerz und Liebe.

Das Stück ist dreiteilig. Im ersten Teil wurde wieder das Symbol der Spirale als Grundlage verwendet, die melodischen Linien entwickeln sich spiralförmig von einem Ausgangston A aus. Der zweite Teil ist spannungsvoller, mit weiten Registerwechseln versehen und an den Klang eines traditionellen rumänischen Holzblasinstrumentes, der *tulnic* angelehnt. Der dritte Teil verwendet Anklänge der byzantinischen Musik, die ebenfalls zur rumänischen Musiktradition gehört, ohne direkte Zitate zu verwenden. Für Doina Rotaru steht das Werk in der Tradition einer besonderen rumänischen Spiritualität. Es verkörpert jedoch für sie auch eine universale, archaische Beschwörung durch die Art und Weise, wie sich das Anfangsmaterial allmählich entwickelt und verändert. In dieser monodischen Musik steht für sie jeder Klang für ein komplexes Phänomen. Aber auch die Dynamik, die Tonhöhen und die Klangfarben sind in ihrer ständigen Veränderung in diesem Solostück von großer Bedeutung.

Jeux de Miroirs (1984) für 4 Flöten beschäftigt sich mit dem Symbol des Spiegels.

Der formale Aufbau ist ein Palindrom ABCBA. Über die verschiedenen Teile hinweg geschieht ein kontinuierliches Fließen des Klanges wie unter einem einzigen Bogen. Im Verlauf des Stückes vollzieht sich dabei eine langsame Entwicklung sowohl aus dem Unisono hin zu homophonen Strukturen und zu Clustern als auch aus monodischen Melodieverläufen hin zu heterophonen und polyphonen Strukturen und komplexen musikalischen Texturen. Durch die quadrophonische Aufstellung der Spieler wird erreicht, dass sich die vier Stimmen ineinander auch räumlich wahrnehmbar spiegeln.

Uroboros (1998) für 2 Flöten

Uroboros, die sich selbst in den Schwanz beißende Schlange, ist ein sehr altes Symbol eines Kreislaufs mit einer in sich geschlossenen Entwicklung. Es steht für ein ständiges In-sich-Kreisen, eine ewige Wiederkehr, ein Kreisen, das nicht verhindert oder beeinflusst werden kann. In den fünf kurzen Abschnitten des Stückes wird auf zwei verschiedenen Erscheinungsformen des Raumes verwiesen; ein in sich bewegter statischer

Raum und ein Raum der fortwährenden Bewegungen in zentripetaler und zentrifugaler Richtung um den Ton E.

Tempio di Fumo (1997)

In diesem Solostück werden zwei Symbole miteinander verbunden: der Rauch und der Tempel. Der in den Himmel steigende Rauch steht für eine Verbindung zwischen Himmel und Erde. Der Tempel ist ein heiliger Ort des Gebetes und göttlicher Nähe. Die beschwörenden Flötenmelodien symbolisieren eine archaische, magische Welt und werden immer wieder von Spieltechniken der Flöte wie Luftgeräusche, Klänge mit Stimme, Obertöne und Glissandi unterbrochen. Diese finden sich vor allem in zeitgenössischer Musik, wurden jedoch auch schon in der traditionellen Musik verschiedener Kulturen verwendet. Auch der Hinweis auf die Panflöte und die Anklänge des Byzantinischen Gesangs sind in der Partitur vermerkt.

Japanese Garden für Bassflöte und Zuspieldband (2006)

In den japanischen Gärten begegnen sich durch die Verbindung der reinen Naturschönheit als „natürlich gewachsene, ungeformte Form“ und der durch rationale Gestaltung erreichten „perfekten Form“ viele archetypische Bilder. Ein japanischer Garten ist ein besonderer, ein spiritueller Ort. In diesem Stück wurde auch wiederum die Flöte als eines der ältesten Instrumente der Meditation und des Gebetes ausgewählt, um die besondere Atmosphäre musikalisch zu gestalten. Um die Flötenstimme wird von dem Zuspieldband ein imaginärer Garten aus Klängen von Blas- und Perkussionsinstrumenten gebaut. Für die „natürliche Form“ steht hier eine spektrale Klangwelt um D, welche nach und nach durch die Anreicherung mit chromatischem Tonmaterial eine Spannungssteigerung erfährt. Auch bei diesem Stück liegt der Gesamtform ein Palindrom (ABCB'A') zugrunde als Hinweis eines in sich geschlossenen Raumes solch eines Gartens.

Mithya für Flöte solo (2007)

Das Wort Mithya kommt aus der indianischen Philosophie und bedeutet „nicht wirklich, nicht unwirklich – illusorisch“. Doina Rotaru verbindet damit die Assoziation einer ungewöhnlichen Musik, schwebend zwischen Traum, Begierde und Illusion. Der erste Teil ist mit „wie ein Gebet“ überschrieben. Sie möchte damit auf Emotionen verweisen, die zwischen Schmerz oder Hoffnung schwanken.

Die Anfangsgeste ist der Ausgangspunkt, das Samenkorn für das ganze Werk: ein jäher Anstieg in großen Intervallen, dann ein langsames Fallen. Ein uraltes Prinzip eines melodischen Verlaufes. Alles, was danach folgt, ist eine fortwährende und langsam sich entwickelnde Variation dieser ersten Geste. Diese Entwicklung ist spiralförmig.

Das Symbol der Spirale hat sie kompositorisch durch zwei Variationsfolgen umgesetzt. Dabei nimmt der Tonumfang jeder Variation zu.

Das melodische Material ist meist chromatisch, an einigen Stellen auch von modalen Strukturen bestimmt, mit herausragenden Intervallen: Quarte, kleine Terz, kleine Sekunde, große Terz.

Die Spirale ist als Symbol anwesend mit ihrem weiten Feld an Assoziationen, doch durch die individuellen schöpferischen Entscheidungen der Komponistin in eine eigene und konkret musikalische Form gebracht, die das Stück verkörpert.

Gleichzeitig ist dieser an sich einfache Melodieverlauf, beruhend auf ursprünglichen Prinzipien der Spannungssteigerung und Entspannung, des Ansteigens und Fallens, der Beschleunigung und des sich Beruhigens einer Melodielinie, voll eigener Lebendigkeit. Viele der oben genannten Elemente und Farben lassen sich finden: Verzierungen, kleine Glissandi, Tonrepetitionen, verschiedene Geräuschklänge. Kein Abschnitt gleicht dem anderen, jeder ist auf seine Weise gestaltet.

Der zweite Teil *like a colinda* besteht vor allem aus „strahlendem“ diatonischen Tonmaterial. Colinda ist eine Form eines einfachen, von Kindern (aber nicht nur) gesungenen, rumänischen Weihnachtsliedes. Einige Fragmente einer Colinda werden, gleichsam wie Lichtfünkchen, von Obertonpassagen, Bisbigliandi- und Whistle-Tönen umrahmt. Durch den Bisbigliando-Effekt wird ein Flimmern zwischen Obertönen verschiedener Spektren erreicht. Vor allem werden drei verschiedene Klangfarben verwendet; normal gespielt, Obertöne mit verschiedenen, zum Teil ungewöhnlichen Positionen über dem Grundton und Whistle-Töne.

Nach dieser Aufzählung einiger ausgewählter Werke wird deutlich, dass die Ausgangspunkte der Kompositionen sehr vielfältig sind. In jedem Stück wird eine ganz eigene musikalische Entsprechung gesucht. Aber es lassen sich auch einige Grundzüge ihrer Kompositionsweise erkennen. Hier sei vor allem die langsame und kontinuierliche Entwicklung eines Anfangsmaterials genannt. Dieses Prinzip begegnet uns in fast allen Stücken. Die Musik vertraut auf die Kraft der Melodielinie, auf ihre Bögen von Spannung und Entspannung, auf Wiederholungen und vor allem auf die langsame Ausformung des musikalischen Materials. Ihre Musik erzeugt damit eine ganz eigene Spannung, einen Sog und atmet eine besondere Zeit. Und doch ist sie sorgsam nach rational nachvollziehbaren Prinzipien gebaut. Diesen Zustand einer besonderen Zeit unterstreicht auch die Anmerkung, die sich bei vielen Werken findet: Das Stück ist eine Meditation und ein Gebet.

Ich möchte am Ende noch einmal Georg Picht zu Wort kommen lassen; „So ist die moderne Kunst auf ihren Höhepunkten wieder in jene Sphären vorgedrungen, in denen sich einst die großen Gestaltungen der archaischen Mythen ausgebildet hatten. Dieser Durchbruch der mythischen Potenz ereignete sich als eine unmittelbare Folge

der Destruktion jener künstlerischen Konventionen, auf denen seit dem 8. Jahrhundert vor Christus die gesamte europäische Kunst beruhte – ich habe sie die Syntax der europäischen Kunst genannt. Was bedeutet es, dass mit dem Zerschneiden dieser Syntax in ihrer Auflösung in die elementarsten Formelemente magische Gewalten entbunden und archetypische Figuren freigesetzt werden, von denen man angenommen hatte, dass sie der Prähistorie der Hochkulturen angehören? Es bedeutet zunächst, dass jene Prähistorie noch heute mitten unter uns gegenwärtig ist. Der Wahn der modernen Zivilisation, wir hätten diese primitiven Vorstufen archaischen Bewusstseins weit hinter uns gelassen, ist durch die moderne Kunst entlarvt. Die angeblich primitiven, archaischen Stadien der Bewusstseinsbildung begegnen uns hier nicht als folkloristische Restbestände; sie begegnen uns auf den avancierten Spitzen moderner Intellektualität“.⁴

Durch die bewusste Hinwendung zu universalen Symbolen und die Gestaltung archetypischer musikalischer Figuren auf eine sehr eigene und klangsinnliche Weise gibt Doina Rotaru dem, was in unserer hektischen, technisch-wissenschaftlichen Welt keinen Platz hat, einen Klangraum und wir werden gewahr, dass sie damit eine Sehnsucht erfüllt.

4 Georg Picht, *Kunst und Mythos*, Stuttgart 1996, S. 371.

„Ways of expressing myself“

Die rumänische Komponistin Irinel Anghel

Das Innenliegende, sonst stets Verborgene der eigenen Persönlichkeit deckt sie klingend auf. Sie schaut in sich und erlaubt auch anderen solche Einblicke: Die rumänische Komponistin Irinel Anghel weist mit ihrer Musik tief hinein in die sonst so privaten Welten der persönlichen Seele und Gedanken. „A journey inside our ‚dark‘ territory, the territory of our ‚shadow‘ [...] discovering my (so many) hidden faces ... (sensual, hysterical, furious, desperate, childish ...)“, so beschreibt sie eines ihrer Werke.¹ „Ihre Musik“, sagt der Rumänien-Spezialist Thomas Beimel, „ist ein Labyrinth, das von Hirngespinnsten bevölkert wird.“²

In knapper Form soll dieser Beitrag Einblicke in die Musik Irinel Anghels erlauben. Beispielhaft werden dabei zwei neue Werke der Musikerin fokussiert:³ Vortando. Connecting to your Inner Power und ArtDetox. „Actually Vortando and the ArtDetox performances are the ‚dearest‘ of mine“, schreibt die Komponistin, „representing my last directions, ideas, ways of expressing myself and to communicate my art to the audience as channels of self-knowledge ...“.⁴ Der Text wird dabei vor allem Irinel Anghel selbst sprechen lassen. Er ist das Ergebnis eines Gedankenaustausches der Komponistin mit dem Autor, der in dieser Mail-Korrespondenz das Glück hatte, auf eine ausgesprochen offene Persönlichkeit zu treffen, die bereitwillig auf alle Fragen antwortete.

Irinel Anghel stammt aus der rumänischen Hauptstadt. Sie ist 1969 in Bukarest geboren, studierte dort, hatte namhafte Lehrer wie Adrian Iorgulescu, Octavian Nemescu und Nicolae Beloiu. Ihr Studium schloss Irinel Anghel 1996 ab. Schnell wurde sie als Komponistin anerkannt – das ließe sich schon anhand der zahlreichen Preise dokumentieren, mit denen sie geehrt wurde. Neben nationalen rumänischen Preisen erhielt sie internationale Auszeichnungen, etwa von der Ernst von Siemens Musikstiftung im Jahr 2002 oder, 2003, den „International New Music Consortium Award“ in New York. Und dies sind nur einzelne Beispiele für eine Reihe verschiedener Ehrungen.

1 Irinel Anghel, Mail an VT, 16. Okt. 2010.

2 Thomas Beimel, *Klänge aus dem Labyrinth – ein Doppelporträt der rumänischen Komponistin Irinel Anghel und Dan Dedi*, Radiobeitrag WDR3, Studio Neue Musik, 28. Jan. 2007, unpag. Sendemanuskript.

3 *Vortando. Connecting to your Inner Power* und ein Beispiel von *ArtDetox* sind diesem Band als DVD beigelegt.

4 Irinel Anghel, Mail an VT, 16. Okt. 2010.

Das alles klingt nach einer so erfolgreichen wie seriösen Laufbahn als Komponistin, unterfüttert noch von akademischen Ehren – so errang sie 2003 die Doktorwürde in Bukarest. Vorher verfasste sie eine Arbeit über die rumänische Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.⁵ Ihr Werkkatalog enthält inzwischen eine Reihe von Stücken unterschiedlichster Besetzungen. Orchesterwerken wie den Chimeres von 2000 stehen insbesondere kleinere Besetzungen entgegen. In den Kammermusiken Irinel Anghels ist die Spanne der Besetzungen sehr groß – vom Soloinstrument über klassische Besetzungen wie dem Streichquartett bis hin zu Werken für Kammerorchester hat die Komponistin Werke geschaffen. Auch ungewöhnliche Besetzungen finden sich in den Musiken Irinel Anghels: So schrieb sie zum Beispiel für Viola und Mundharmonika. Längst spielt auch die Integration von Elektronik eine Rolle. Dazu finden Instrumente, die von außerhalb der europäischen Kunstmusiktradition stammen, in ihren Werken Verwendung. Irinel Anghels Musik kann sich inzwischen einer zunehmenden Verbreitung erfreuen – ihre Werke wurden und werden in vielen europäischen Ländern, aber auch in den USA und Japan gespielt.⁶

Die Entwicklung der Komponistin Irinel Anghel steht nicht außerhalb der politischen Verhältnisse in ihrem Land und der damit verbundenen Möglichkeiten für die rumänische Neue Musik. Thomas Beimel, der sich für einen Radiobeitrag für den WDR mit der Arbeit Irinel Anghels 2007 beschäftigte und die Komponistin auch interviewt hat, weist auf die Zusammenhänge individueller Entwicklungsmöglichkeiten einerseits und gesellschaftlicher Veränderlichkeit andererseits hin. Einerseits war Rumänien „bis 1989 für die Erfindung von zeitgenössischer Musik ein absurdes Land. Obwohl die dort lebenden Komponisten lange Zeit isoliert waren, schafften sie es, sich mit allen aktuellen Strömungen und Ideen zu synchronisieren.“⁷ Die „sehr eigenständige und vitale Musikszene“, die sich im Rumänien von vor 1989 entwickelt hatte, stand im Zusammenhang mit der Tätigkeit von „Institutionen wie den bis heute aktiven Komponistenverband oder den rumänischen Rundfunk [...]“. Außerdem kamen den Komponisten einige Dekrete, die in realsozialistischer Zeit erlassen wurden, zugute. Unter anderem eines, das forderte, dass in jedem Konzert ein rumänisches Werk – möglichst eine Uraufführung – gespielt werden sollte.“⁸ Aus den „gewachsenen Strukturen“ heraus, so Beimel, erhielten die jungen Komponisten „erstaunliche Möglich-

5 Irinel Anghel, *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a II-a jumătate a secolului XX* (=Tendenzen, Ziele und Wege der rumänischen Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts), Bukarest 1999.

6 Biographische Daten nach: *The Living Composers Project*, <http://composers21.com/compdocs/angheli.htm>, Zugriff am 29. Jan. 2011.

7 Thomas Beimel, *Klänge aus dem Labyrinth – ein Doppelporträt der romanischen Komponisten Irinel Anghel und Dan Dediú*, Radiobeitrag WDR3, Studio Neue Musik, 28. Jan. 2007, unpag. Sendemanuskript.

8 Ebd.

keiten, ihre Ideen auch in großdimensionierten Werken zu erproben. Irinel Anghel nutzt diese Chance, um in ihren Kompositionen eine autonome Welt zu gestalten“.⁹ Die Verhältnisse vor und nach der Revolution 1989 waren für Irinel Anghel demnach ideale Biotope, aus denen heraus sie sich entwickeln und eigene kreative Ideen umsetzen konnte. Zu Thomas Beimel sagte Irinel Anghel: „Meine Generation war glücklich genug dran, einen guten Start zu haben, direkt nach der Revolution. All unsere Experimente und Ideen wurden von der älteren Generation gut angenommen. Und wir hatten die Möglichkeit, unsere eigenen Ensembles zu gründen, Konzerte zu geben, unsere Musik aufzuführen und anerkannt zu werden“.¹⁰

Diese Situation ermöglichte es denn auch, ungewohnte Wege zu gehen. In musikpraktischer Hinsicht gründete Irinel Anghel 1990 in einer „initiative of a group of young musicians“¹¹ das „Pro Contemporania Ensemble“, deren „artistic director“ sie heute ist. Das Pro Contemporania Ensemble ist dabei nicht nur ein Spezialensemble für eine bestimmte Neue Musik mit eng umrissenem Repertoire, sondern spielt eine extrem weite Spanne an Musik: Neue und ältere Kunstmusik, Jazz, experimentelle Musik und vieles anderes mehr. Auch als Komponistin geht Irinel Anghel eher ungewöhnliche Wege. Sie orientierte sich am Surrealismus. Das Unwirkliche, Traumhafte, das Unterbewusste, das in der klassischen surrealistischen Kunst im Zentrum steht, findet sich auch in Irinel Anghels Musik. Dass die Komponistin damit einen Sonderweg beschreitet, ist ihr klar. „In der Musik“, sagt Irinel Anghel, „ist der Surrealismus in postmoderner Zeit ein Paradox. Denn wenn man diese Lösung wählt, entscheidet man sich dafür, ein Avantgardist mit einer Retro-Ästhetik zu sein“.¹² Ohne Frage beeinflusst diese ästhetische Idee Irinel Anghel auch heute weiterhin. „Und ich bin auch sehr von den Gesetzen des Traums angezogen, die sehr sonderbare und verschiedenartige Ereignisse in einem Labyrinth zusammenbringen. Das Labyrinth ist die Form des Traums und der surrealen Künste.“¹³

Vortando. Connecting to your Inner Power – das erste Werk, auf das hier näher eingegangen sei – weist auf Irinel Anghels Labyrinth, auf den Ausdruck solch innerer, traumhafter Welten hin. Welten, die nicht klar fassbar sind, für die es keine äußere Logik gibt. Die aber andererseits für Irinel Anghel ein existierender, realer Bestandteil ihrer Persönlichkeit sind. Das Wort „Vortando“, so beschreibt es die Komponistin selbst, geht zurück auf ein kleines Mädchen, das mit diesem Begriff ihre eigenen, ihre inneren Kräfte herbeiruft. Irinel Anghel schreibt über diese Musik: „Between artistic

9 Ebd.

10 Zit. nach ebd.

11 <http://www.freewebs.com/procontemporania/info.htm>, Zugriff am 30. Jan. 2011. Vgl. ebd. für die Geschichte und die inhaltliche Ausrichtung dieses Ensembles.

12 Zit. nach Beimel, *Klänge aus dem Labyrinth*.

13 Ebd.

experiment and spiritual adventure, *Vortando Connecting to your Inner Power* creates an opportunity for the musicians to journey deep within themselves. The aim is finding new insights and a deeper understanding of self from the experience and to communicate them to the audience in a creative manner“.¹⁴

Vortando ist besetzt mit Stimme, Keyboard und elektrischer Gitarre. „The voice is treated as an instrument ... with invented words that come naturally, and the electric guitars are treated through sound processors“¹⁵ Für die Umsetzung jener vielfältigen Klangmöglichkeiten hat Irinel Anghel von vornherein an eine konkrete personelle Besetzung gedacht: Während sie selbst mit Stimme und auf den Tasten agiert, spielt Sorin Romanescu Gitarre. Zum ersten Mal spielten beide *Vortando* beim Festival „Jazz and More“ in Sibiu im Jahr 2009. Seitdem haben sie *Vortando* bei zahlreichen Gelegenheiten aufgeführt.

Vortando ist dreiteilig – die Überschriften der „chapters“, wie Irinel Anghel es nennt, lauten: *war and butterflies, embracing differences und fine tuning*.¹⁶ Diese drei Teile sind keineswegs voneinander unabhängig – sie stellen einen Zyklus dar, der eine Fortentwicklung der menschlichen Psyche zu einem anderen, höheren Punkt des Daseins symbolisiert. Dafür ist der Konflikt zwischen dem inneren Ich mit der äußeren Welt der Ausgangspunkt. Das Verlassen dieser Unausgeglichenheit und der Eintritt in die eigene, persönliche Welt des Inneren ist der Beginn eines verwandelten, eines anderen Blicks auf Dinge und Gefühle.

Die „Transformation“ – die Schmetterlinge – umreißen den Abschied von diesem Konflikt und den Eintritt in die eigene, persönliche Welt des Inneren. Von hier aus beginnt der, wie sie schreibt, ‚andere, unschuldige Blick auf Dinge wie Gefühle‘. Ein, wie Irinel Anghel sagt, „higher level of wisdom“ wird dadurch erreicht.¹⁷ Im Schlusskapitel *fine tuning* gelangen die Interpreten schließlich an das Ende der Reise. Seele und Verstand schwingen im Gleichklang. Eine Selbstbefreiung von Regeln, äußeren Identifikationspunkten und Illusionen.

Auch für die praktische Umsetzung dieser Reise spielt die Konzentration auf sich selbst eine große Rolle. Irinel Anghel und Sorin Romanescu musizieren einen Teil dieser Musik mit verbundenen Augen, um tief in sich einzudringen: „In search of the deepest internal resources, of our innerworld music ... an inner journey for meeting ourselves ... the communication is fabulous ... with your eyes covered you become much aware of everything ...“.¹⁸ Für das Spiel mit verbundenen Augen gibt es indes einen weiteren

14 Kommentar zu *Vortando*, <http://www.youtube.com/watch?v=qKIH5dglSVI>, Zugriff am 12. Okt. 2010.

15 Irinel Anghel, Mail an VT, 16. Okt. 2010.

16 Ebd.

17 Irinel Anghel, Mail an VT, 27. Okt. 2010.

18 Irinel Anghel, Mail an VT, 16. Okt. 2010.

Grund. Es ist auch eine Demonstration der inneren Zurückgezogenheit nach außen, an das Publikum. Irinel Anghel schreibt, „the image of 2 musicians playing blind-folded give to the audience the image of the asleep people who can wake up after the meeting with their Inner Self ... after the fine tuning of the musical energies in relationship with his center but also in relationship with the other's choice.“¹⁹

In musikalischer Hinsicht greifen dabei beide auf ein Werk zurück, für das es eine ausnotierte Partitur nicht gibt. Eine Musik wie diese, die den Anspruch erfüllen soll, nicht nur für das Publikum, sondern auch für die Musiker selbst zu einer freien und offenen Selbsterfahrung des eigenen Ich zu werden, mag auch gar nicht als in stets gleicher Form wiederholbares, auskomponiertes Stück existieren können – zu sehr hängt der Weg der Entwicklung, den die beiden MusikerInnen beschreiten, von den jeweils aktuellen, eigenen Befindlichkeiten – von der „Tagesform“, ließe sich formulieren – ab.

Dennoch ist diese Musik gewiss nicht beliebig oder vollkommen frei. Zwar lassen sich beide Musiker „space for improvisation“, doch gibt es auch „fixed structures“, wie Irinel Anghel dies nennt.²⁰ Ihre Improvisationen werden bisweilen von Loops unterfüttert, festgelegte Übergänge führen in den nächsten Abschnitt. Eine Musik, die innerhalb einer definierten äußeren Hülle im Inneren viel Raum zur Improvisation bietet, weist naturgemäß ein hohes Maß an Veränderlichkeit auf. „Each time is different ... and this is what keeps us in this project ... it's fantastic to let yourself discovering the potential from inside expressing in accordance with the flow of change... the project changes with every occasion we have to perform it ... and for us it is always exciting to experience what the present moment brings to us ...“.²¹ Diese Veränderlichkeit der Musik, die Resultate der Improvisationen, wohl auch die Erfahrungen der Aufführungen haben dazu geführt, dass sich das gesamte Werk langsam wandelt: „we have modified some of the composed structures we used at the beginning ... because we realized that we didn't need them anymore ... [...] perhaps we are talking about a subtle process of evolution during the history of the Vortando performances ... where things are free to enter or to leave the project according to the next step of the process ...“.²² Eine pulsierende, lebendige Musik ist das also. Bei jedem Auftritt, sagt Irinel Anghel, ändert sich *Vortando. Connecting to your Inner Power*. „For us it is always exciting to experience what the present moment brings to us ...“.²³

Auch an einem zweiten Beispiel aus Irinel Anghels aktueller Tätigkeit lässt sich nachvollziehen, wie sehr Irinel Anghel Eigenschaften wie Offenheit, künstlerische Viel-

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Ebd.

22 Irinel Anghel, Mail an VT, 27. Okt. 2010.

23 Ebd.

seitigkeit und starke Expressivität auszeichnen. In ihrem Projekt *ArtDetox*, in dem sie gemeinsam mit KünstlerInnen wie Sorin Romanescu, Raluca Ghideanu und Paul Dunca tätig ist, erweitert sie ihren Aktionsradius über den der zeitgenössischen Kunstmusik hinaus. Hier geht es um viel mehr als nur um reine Komposition: *ArtDetox* enthält eine Reihe von Performances, in denen Irinel Anghel nicht nur selbst komponierte Musik hören lässt, sondern dabei auch singt, tanzt und schauspielert. Sie wählt für ihre eigene Rolle bei *ArtDetox* daher nicht mehr die Bezeichnung „Komponistin“, sondern nennt sich „Soundancer“²⁴ – ein Wort, das die Vielseitigkeit ihrer Betätigung andeutet. *ArtDetox* ist ein Sammelbegriff, mehrere Performances werden damit beschrieben, diese tragen Titel wie *LoveBubbleStory*, *What's REAL?* oder *I see you.. Can you hear me?*. *ArtDetox* ist noch nicht abgeschlossen, neue Projekte wie *Questioning reality* sind erst in jüngster Zeit hinzugekommen.²⁵

Eine scharf umrissene Beschreibung dieses Projekts ist derzeit kaum möglich. Irinel Anghel selbst möchte explizit keine Definition geben, um die Offenheit zu bewahren, die *ArtDetox* bietet. „I refuse to find a description of the movement ... because this means that I close the subject and I don't give permission to *ArtDetox* to be all the things it could be ...“.²⁶ Mit einer Analyse der Performances, so schreibt sie, würde sie Gefahr laufen, das eigene Urteil der Rezipienten stark zu beeinflussen – eine Gefahr, die sie unbedingt umgehen möchte. Statt selbst zu definieren, fragt sie ihr Publikum: „I don't tell people what IS *Artdetox* ... I present an *ArtDetox* performance and I ask people: WHAT's THIS? ... [...] I challenge everyone to give his own answer...“²⁷ Stattdessen gibt sie Auskunft über die Grundidee hinter *ArtDetox*: „the purpose of the *ArtDetox* attitude and performances is to challenge people to go out of the usual ways of thinking, out of patterns, conventions, social mirrors“.²⁸ Auch hier steht dahinter der Wunsch nach Befreiung – fort von der Regelmäßigkeit altbekannter Strukturen, hin zu neuen Formen des Denkens und Verhaltens: „The attitude and messages of these performances challenge people to accept new things, provocative impulses, pure creativity in the most unexpected places“.²⁹ Tatsächlich greifen diese Performances in den Alltag der Menschen ein, sie finden eben nicht in Konzertsälen, sondern an unerwarteten Orten statt. „We prefer to give these performances outside ... in an opened space ... and to offer them to people for free ... we just pass their life with a message ... and bring art in the street, parks, woods, supermarket, metro ...“.³⁰

24 Irinel Anghel, Mail an VT, 16. Okt. 2010.

25 <http://www.youtube.com/watch?v=aG0ro4Jj4MI>, eingetragen am 30. Jan. 2011, Zugriff am 31. Jan. 2011.

26 Ebd.

27 Ebd.

28 Ebd.

29 Ebd.

30 Ebd.

Dabei ist ein ganzheitliches Konzept zu sehen und zu hören – „the conception is holistic ... everything comes ‚in one piece‘... music with movement and visual concept ...“³¹ Die Musik spielt dabei eine erhebliche Rolle: „Everything is composed ... recorded or played in accordance to the idea of the performance ...“.³² Wer sich diese Aufführungen anschaut – live, im Video-Portal Youtube, bei dem Irinel Anghel einen eigenen Kanal pflegt³³, oder auf der diesem Band beiliegenden DVD –, wird schnell merken, dass Irinel Anghel tatsächlich keine Berührungängste zu populär wirkenden Musikformen hat. Wer es sich anschaut, wird schnell fasziniert sein von der Kreativität und den Ideen, die zu sehen sind. Schnell kommt einem die Verbindung zum Surrealismus mit seinen irrealen, manchmal absurden Kunstformen in den Sinn. Es wird spannend sein zu verfolgen, wie sich die Musik Irinel Anghels in Zukunft entwickeln mag.

31 Ebd.

32 Ebd.

33 <http://www.youtube.com/watch?v=aG0ro4Jj4MI>, eingetragen am 30. Jan. 2011, Zugriff am 31. Jan. 2011

Ana Szilágyi

Irina Odăgescu-Țuțuianu

Cântarea pătimirii noastre und *Incantații* für Chor – der Ison als mehrstimmige Klanggestalt

Bei der Komponistin Irina Odăgescu-Țuțuianu (*1937) widerspiegelt ihr Schaffen vielleicht mehr als bei anderen Komponisten ihre Lebenserfahrungen, daher könnte man sagen, dass ihr Werk eine Art auskomponierte Autobiographie ist. Sie sagt selbst, dass sie eine eigene musikalische Sprache entwickelt habe, die auf persönlichen Erlebnissen, vergangenen und aktuellen Erfahrungen beruhe.¹ Sie und ihre Familie hatten während der kommunistischen Regierung viel zu erdulden. Ihr Vater und ihr Großvater wurden inhaftiert, ihr selbst wurde mehrmals angedroht, dass sie die Schule bzw. das Konservatorium verlassen müsste, ihre Mutter, eine ausgebildete Juristin, durfte nur als einfache Arbeiterin und Krankenschwester ihren Lebensunterhalt bestreiten, dazu hatte sie als Kind eine Augenverletzung erlitten, was viele Augenoperationen nach sich zog. Diese traumatischen Erfahrungen haben ihren Charakter geformt. Sie hatte auch positive Erlebnisse, insbesondere Erfolge als Komponistin. In ihrer Musik gibt es, so wie de facto im Leben jedes Menschen, Auf- und Abstieg. Diese sind in der Ausführung der Melodie zu hören, die sich einem Gipfel annähert, der in mehreren Schritten zu erreichen ist. Die Melodieführung hängt mit der Zunahme der Dynamik zusammen. *Tatăl nostru* [Vater unser] und *Cântarea pătimirii noastre* [Der Gesang unseres Leidens] haben einen ähnlichen Aufbau und verwenden zugleich dieselbe Motivik. Irina Odăgescu sagt, dass sie zyklisch komponiert, d. h., man findet dieselben melodischen Ideen in mehreren Werken von ihr, die sich auf Isons entfalten, die aus einem Ton, zwei (oft eine hinzugefügte Quinte) Tönen, aus einem Akkord oder aus einem Cluster bestehen können.² Es ist zu erwähnen, dass Irina Odăgescu sich nicht für einen bestimmten Stil oder eine bestimmte Form interessiert. Sie war und ist weder eine Anhängerin der Avantgarde noch der Tradition. Sie hat versucht, eine eigene musikalische Sprache zu finden.

Ihre Beziehung zur Kirche und zu Gott begann früh. Schon als Fünfzehnjährige schrieb sie ein Chorwerk, Vater unser. Damals sang sie im Chor der Cașin-Kirche in Bukarest, dessen Leiter, Dragoș Alexandrescu, sie zu dieser Komposition ermunterte.

1 Mariana Popescu, *Irina Odăgescu-Țuțuianu. O viață închinată muzicii*, [Ein Leben für die Musik], Bukarest 2012, S. 159.

2 Popescu, *Irina Odăgescu-Țuțuianu. O viață închinată muzicii*, 2012, S. 165.

Übernommen aus der Praxis des orthodoxen Kirchengesangs, ist der Ison bei Irina Odăgescu mehr als nur eine Begleitstimme, er wird zu einer zweiten Ebene, die sich von der ersten Ebene, die der Melodie, unterscheidet. Die Isons sind bei Odăgescu das Resultat eines harmonischen nichtfunktionellen Denkens. Sie sind in sich dissonant wegen der mehrstimmigen Klanggestalt (oft einen Dreiklang mit Septime) und sind dissonant auch in Bezug auf der Melodieebene. Deshalb kann man sagen, dass der Ison zur Dramatik beiträgt. Außer als Dramatiktträger hat der Ison auch eine andere Funktion: Er artikuliert die Form. So lassen sich Irina Odăgescus Werke nicht auf traditionelle Formschemata ein. Nicht zu ignorieren ist auch der häufige Gebrauch des Unisono, was in *Cântarea pătimirii noastre* eine wichtige Rolle bei der Formartikulation spielt. Hier könnte man vermuten, dass der Ison aus dem Unisono entstanden ist.

Cântarea pătimirii noastre [Der Gesang unseres Leidens] op.70 (2000) ist der 1. Satz ihrer Chorsinfonie *Timpul pământului* [Die Zeit der Erde] nach Dichtungen von Octavian Goga für Chor, Schlagzeug und Sprecher. Die Chorsinfonie enthält noch einen 2. Satz [Die Zeit der Erde] und einen 3. Satz (*Epilog*). Das Werk war Bestandteil ihres Doktoratsstudiums, das sie 2003 abschloss. Sie ging dabei von der Idee aus, dass „die menschliche Stimme das Instrument des maximalen Ausdrucks sei“.³ Die Stimmen sollen die Instrumente des sinfonischen Orchesters ersetzen. Diese Chorsinfonie wird durch das Klangbild, die Sequenzabfolgen und die kontrastierenden Sätze zum Chortheater.⁴ Auch der Sprecher ist ein Indiz für das Musiktheater.

Cântarea pătimirii noastre, auf das Gedicht Gebet von Octavian Goga, beginnt in der Bassstimme. Daraufhin rezitiert der Sprecher vier Verse: „Verirrt, mit getrübbten Augen, / Mit vom Weg ermüdeten Leib, / Falle ich machtlos, Herr, / Vor deiner Herrlichkeit“. Danach setzt die Tenorstimme auf dem Ison des Basses und mit dem Text des Rezitators ein. Die erste musikalische Zeile ist also die Keimzelle für das ganze Stück. Das erste Motiv besteht aus drei wiederholten Tönen (die Tonwiederholung ist eine der stilistischen Charakteristiken Irina Odăgescus), einer großen Sekunde aufwärts und einer kleinen Sekunde abwärts, die durch einen Vorschlag erreicht wird. Die meisten Motive enden mit einem Vorschlag, ein Merkmal der byzantinischen Musik:

3 Im Original: „Vocea umană reprezintă instrumentul de maximă expresivitate“; übersetzt aus dem Rumänischen von Ana Szilágyi, in: Popescu, *Irina Odăgescu-Țuțuianu. O viață închinată muzicii*, 2012, S. 98.

4 Ebd.

pp Recitator: Rătăcitor, cu ochii tulburi, cu trupul istovit de cale,

Bas

eu cad neputincios, Stăpâne, în fața strălucirii tale.

Bas

Adagio espressivo lamento e rubato

p R: cu ochii tulburi,

Tenor

Ră-tă-ci-tor cu o-chii tul-buri,

Bas

cu tru-pul i-sto-vit de ca-le,

T.

cu trupul istovit de cale,

B.

eu cad ne-pu-tin-cios,

B.

Stă-pă-ne, ne-pu-tin-cios în fa-ța stră-lu-ci-rii Ta-le,

T.

B.

Abb. 1: Irina Odăgescu-Țuțuianu, *Cântarea pătimirii noastre*, für gemischten Chor, op.69 (2000)

Der Beginn des zweitens Motivs stimmt mit dem Ende des ersten Motivs überein und besteht aus einem Gang, der mit einer Wechsellnote endet. Es ist interessant zu sehen, dass die Kleinform der Großform entspricht: Das ganze Werk besteht aus Steigerungen, die einen größeren Raum besetzen als die Abstiege, die chromatisch eine steile Linie aufzeichnen. Das wirkt sich sehr natürlich auf den Hörer aus. Das dritte Motiv hat 2 (manchmal auch 3) Noten gemeinsam mit dem zweiten Motiv und bildet ein sog. „Gruppetto“, das eine wichtige Rolle im Stück spielen wird. Wir werden sehen, dass das „Gruppetto“ auch in *Incantații* – dem nächsten Stück, das ich besprechen werde – in einer anderen Form erscheint. Auf dem zweiten Vers hört man das vierte und das fünfte Motiv. Das vierte Motiv enthält das Muster eines Halbtonschritts und eines Ganztonschritts (1-2-1-2 ...). Das fünfte Motiv basiert auf dem „Gruppetto“ und hat Züge aus dem ersten und zweiten Motiv. Im Laufe des Werks wird jedes Motiv allmählich vergrößert. Nach derer Ausführung hört man über dem Ison, der als Hintergrund wirkt, nur den Rezitator mit dem zweiten Vers. In diesem freirhythmischen Teil wird einmal ein Vers rezitiert, dann wird derselbe Vers vertont oder umgekehrt. Merkwürdig ist, dass die Komponistin bei „Machtlos Herr, / vor deiner Herrlichkeit!“, einen Septimsprung aufwärts mit dem „Gruppetto“ verwendet und erst danach die Melodie in Ganztönen absteigt. Die Bassstimme verlässt kurz den Ison, um sich einen Halbton nach oben zu bewegen und kehrt dann zu ihm zurück. Es gibt noch zwei weitere Abweichungen vom liegenden Ton *D* in dieser Einleitung: Die Tenorstimme führt ein ausgebautes Motiv aus, das mit dem Gruppetto endet, dann bleibt es auf dem Ton *A* (die letzte erreichte Note) stehen und bildet mit dem *D*-Ison des Basses einen doppelten Ison. Dieser *A*-Ison bleibt im Tenor bis Ende der Einleitung mit zwei Ausnahmen: wenn er das vierte Motiv ausführt und das „Gruppetto“-Motiv. Der Einsatz der Altstimme basiert auf dem zweiten Motiv und hält die letzte Note (*F*), wie vorher der Tenor die letzte Note (*A*) gehalten hat:

The musical score is divided into three systems, each separated by a double bar line. The first system features Alto, Tenor (T.), and Bass (B.) parts. The Alto part begins with a melody marked *mf* (mezzo-forte) with the lyrics "cu o - chii tul - - buri, ____". The Tenor part has a whole rest. The Bass part begins with a melody marked *p* (piano) with the lyrics "ră - tă - ci - tor, ____". The second system features Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) parts. The Alto part continues the melody from the first system with the lyrics "cu tru - pul i - sto - vit ____". The Tenor part has a melody with the lyrics "cu tru - pul i - sto - vit ____ de - ca - le, ____". The Bass part has a whole rest marked (m). The third system features Soprano (Sopran), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) parts. The Soprano part begins with a melody marked *mp* (mezzo-piano) with the lyrics "eu cad ____ 3 ne - pu - tin - cios, Stă - pă - ne, ____". The Alto part has a melody with the lyrics "de - ca - - le, ____" and a whole rest marked (m). The Tenor part has a whole rest marked (m). The Bass part has a whole rest marked (m).

Abb. 2: Notenbeispiel 2

Das vierte Motiv wird danach vom Tenor gesungen, dann vom Alt transponiert, der nachher auf C liegen bleibt und mit den Bass- und Tenorstimmen einen dissonanten Ison (d-a-c') bildet. Der Einsatz des Soprans bringt das sechste Motiv „Ich falle...“ und bleibt auf F stehen; so entsteht zwischen den vier Stimmen ein d-Moll-Akkord mit kleiner Septime. Man kann sagen, dass die Einleitung mithilfe des Isons polyphon konzipiert wurde. Die gehaltenen Töne im Alt, bzw. Tenor und Bass bilden in der

Reihenfolge ein Gruppento. In dieser Einleitung setzen die Stimmen wie in einer Fuge ein, aber statt eines Kontrasubjektes bleiben sie auf dem letzten Ton stehen, der zum Ison wird. Der freie Abschnitt endet mit rezitierenden Worten aus dem ersten und aus dem zweiten Vers. Hier ist zu erwähnen, dass I. Odăgescu die Verse aus Gogas Dichtung frei auswählt und vertont.

Der mittlere Abschnitt ist im Takt, wobei sich der Taktwechsel nach der Textmetrik richtet und die Melodieführung auf den Motiven der Einleitung basiert:

Moderato
mp

S.
drum ni se des-fac pră - păs - tii și-n ne - gu - ră se-m - bra - că

A.
drum ni se des-fac pră - păs - tii și-n ne - gu - ră se-m - bra - că

T.
drum ni se des-fac pră - păs - tii și-n ne - gu - ră se-m - bra - că

B.
drum ni se des-fac pră - păs - tii și-n ne - gu - ră se-m - bra - că

Abb. 3: Notenbeispiel 3

Die Komponistin kombiniert die ersten zwei Motive, die sie in freien aufsteigenden Sequenzen ausführt, bis man auf einem A-Dur-Akkord landet. Odăgescu übernimmt die folgenden vier Verse der ersten Strophe aus Gogas *Gebet*: „Am Weg öffnen sich mir Abgründe / Umhüllt von Nebel ist der Horizont, / Kniend suche ich nach dir: / Vater, weise mir den Weg!“ Dieser „Öffnung“ entspricht musikalisch eine Aufspaltung der Tenor-, Alt und Sopranstimmen, die sich meist schrittweise auf- und abwärts bewegen, während die Bassstimme eher auf demselben Ton bleibt. Man kann sagen, dass sich der Ison aus der Einleitung in den Grundton verwandelt. Er wird gemäß der Metrik des Texts rhythmisiert. Dann werden nur die drei ersten Verse wiederholt und die Bassstimme bildet einen langen Ison auf A. Der erste Tenor beginnt einen Ison auf B und bildet mit dem Bass und mit dem Alt (E) einen dissonanten mehrstimmigen Ison als Hintergrund für das fünfte Motiv, welches vom zweiten Tenor und danach vom ersten Bass gesungen wird. Die zwei Stimmen halten den letzten Ton, der zum Ison wird. Der erste Tenor singt das vierte und das dritte Motiv aus der Einleitung und bleibt dann ebenso auf der letzten Note stehen. Die Bass- und Tenorstimmen bilden auf diese Weise einen vierfachen Septakkord, dessen Töne immer abwechselnd in jeder Stimme durch verschiedene Textsilben wiederholt werden. Die Worte „machlos“ und „verirrt“ werden in diesem Abschnitt besonders betont. Die Frauenstimmen haben auf

dem zweiten Einleitungsmotiv basierende Imitationen, bis sie parallel laufen. Der Ison wird von den Männerstimmen verlassen, der Bass setzt danach ebenso mit dem Ton des Isons ein, die Tenorstimmen werden ihn imitieren, dann bilden der erste Sopran und der erste Tenor ein Unisono. Man kann sagen, dass bei I. Odăgescu der Ison eine Schnittstelle zwischen Polyphonie und Homophonie bildet. Es folgt eine „polyphon responsoriale Struktur“⁵ – ein Verfahren, das die Komponistin auch in anderen Werken verwendet, wie sie in ihrer Doktorarbeit schreibt – zwischen Frauen- und Männerstimmen. Nachdem der von Frauen auf G entstandene Akkord liegen bleibt, singen die Männer die vier Töne, die als Grundton ebenso G haben und so entsteht ein anderer dissonanter Akkord. Frauen- und Männerstimmen sind rhythmisch komplementär. Der erste Gipfelpunkt ist ein Dur-Akkord auf G mit hinzugefügter Sekunde in der zweiten Umkehrung. Dieser Akkord wird in Unisono auf G „aufgelöst“. Ab hier beginnt ein chromatischer Abstieg, der durch h-Moll, d-Moll und später Es-Moll, a-Moll, e-Moll geht. Der chromatische Abstieg passt zu den vier Versen der vierten Strophe: „Vertreibe meine Leidenschaften, / Auf ewig verstumme ihr Ruf / Und den Schmerz anderer Herzen / Lehre mich beweinen.“ Auf einem d-Moll-Ison hört man ein neues Motiv, das auch im Vater unser vorhanden ist. Es besteht aus einer aufsteigenden und absteigenden Sext und zwei aufsteigenden Sekunden. Der wiederholte Ton D im Bass schafft die tonale/modale Basis. Die Akkorde beziehen sich darauf. Man kann sagen, dass der Ison die Grundlage des Werks ist. Nachdem der Bass auf D war, wird er auf Es verschoben. Daraufhin singen die anderen Stimmen chromatisch abwärts die ersten vier Verse der fünften Strophe: „Gib mir die ganze Bitterkeit, die ganze Last / so vieler Leidenschaften ohne Heilmittel / Gib mir das Gestöber, in dem / seit Jahrhunderten die Knechtschaften heulen und stöhnen.“ Eine andere Steigerung wird vorbereitet – wie am Anfang dieses Abschnitts und mit dem gleichen Text – bis zu H-Dur. Danach beginnt ein anderer Abstieg, ausgehend von F und von A (dem höchsten melodischen Punkt). Hier werden die letzten vier Verse des ganzen Gedichtes verwendet, wobei der vierte Vers den Titel Odăgescus Werk liefert: „Und so wie unter ihrem [der Bitterkeit] entzündeten Himmelsgewölbe / Im Schmelz von blauen Blitzen / erhebe ehern deine Stimme: / Gesang unseres Leidens.“ Der Basston bleibt eine Weile auf A, danach auf E; ab hier gibt es keine neuen Verse mehr, es werden immer die bisher vertonten Verse wiederholt. Der Abschnitt endet auf H-Dur. Interessant ist das Pendeln zwischen h-Moll / Dur und d-Moll.

Nach einer „psychologischen Pause“, wie die Komponistin in der Partitur notiert, gibt es einen Tempowechsel, „Energico ben marcato“ mit einer rhythmischen Veränderung. Der neue Abschnitt basiert auf dem ersten Motiv der Einleitung. Das Ziel ist, eine neue Steigerung wieder bis zum A als melodischem Höhepunkt aufzubauen. Von

5 Popescu, Irina Odăgescu-Țuțuianu. *O viață închinată muzicii*, 2012, S. 92.

dort an beginnt diesmal ein chromatischer Abstieg im Unisono. Nach einer Generalpause folgt eine Art chromatisch fünfstimmiger Choral, mit der Bezeichnung „Funebre espressivo“:

Funebre espressivo

mp

A.

T.

B.

Abb. 4: Notenbeispiel 4

Vertikal entstehen Dur- und Moll-Akkorde, die das Ergebnis der horizontalen (chromatischen) Stimmführung sind: Es gibt Unisono zwischen dem Alt und dem ersten Bass und zwischen dem zweiten Tenor und dem zweiten Bass. Der letzte Akkord bleibt stehen und bildet einen fünfstimmigen Ison auf d-Moll. Die Einleitung wiederholt sich, verkürzt und mit kleinen Veränderungen. Der Sprecher rezitiert nur die ersten zwei Verse. Der mehrstimmige Ison wird mobiler in diesem Abschnitt. Nach der Ausführung des ersten Motivs in der Altstimme haben der Bass und der erste Tenor eine Wechsellnote, die es am Anfang nicht gab. Das zweite Motiv erscheint diesmal in der Altstimme. Die zwei Tenöre und der erste Bass singen einen e-Moll- und dann einen Es-Moll-Akkord, während der erste Bass das *D* singt. Das *D* erscheint als „Haupt-Ison“. Über dem Es-Moll-Akkord singt der Sopran das erste, während der Tenor das vierte Motiv singt. Ab hier entstehen diesmal gleichzeitig zwei tonale/modale Schichten, die *D* bzw. Es als Haupttöne für die Isons haben (erster bzw. zweiter Bass). Während der Rezitator die letzten zwei Verse ausführt, verstärken die Bässe, die Tenöre und der Alt die Isons durch Silben. Man kann es auch als einen einzigen Ison ansehen, der auf *D* aufgebaut ist, einen Dur-Akkord mit Septime (*C*), None (*Es*) und hinzugefügter Quarte (*G*). Die Interpretation als zwei modale Schichten scheint mir aber plausibler zu sein, da am Schluss der D-Moll- und der Es-Moll-Akkord in zwei verschiedenen Registern erscheinen.

Als Schlussfolgerung dieser Analyse kann man sagen, dass der Ison im ganzen Werk anwesend ist: Das Verweilen auf einigen Tönen im Bass (*D*, *Es*, *E*, *H*, *A*) verweist auf modale/tonale Flächen, die die Form artikuliert. Der Ison verstärkt den jeweiligen Modus/die jeweilige Tonart. Die Akkorde werden um den Ison-Ton aufgebaut. Auf

diese Weise entstehen außer Dur- und Moll-Dreiklängen Septakkorde und Akkorde mit hinzugefügten Tönen.

Incantații [Beschwörungen] op. 71 (2001), eine Chordichtung ohne Text, nimmt einen besonderen Platz in Odăgescus Werk ein. Ausgangspunkt war nicht mehr die Dichtung, die eine bestimmte Stimmung schaffen sollte, sondern hier wird der „Text“ durch die Musik bedient, d. h., die Musik verleiht dem „Text“ eine Stimmung.⁶ Der „Text“ besteht nur aus Vokalen und Lauten. Das Werk will eine archaisch byzantinische Stimmung kreieren.⁷ Der Hauptton, der Ison – C – ist durch seine Quinte – G –, häufig verstärkt. Man könnte sagen, dass das Werk aus Variationen auf dem C-Ison besteht. Den Ton C könnte man als Ursprung ansehen. Teile dieses Werks tauchen später im zweiten Satz der bereits behandelten Chorsinfonie *Die Zeit der Erde* auf.

Es beginnt mit dem Unisono in der Altstimme auf c'. Der Sopran geht vom c' aus, hat einen Septim- und einen Quartsprung aufwärts, dann bildet er ein Motiv, das immer häufiger auftritt – es, des, b, c. Ich werde es als Hauptmotiv bezeichnen. Danach treffen sich die zwei Stimmen im Unisono und bilden eine Heterophonie:

6 Vgl. Popescu, *Irina Odăgescu-Țuțuianu. O viață închinată muzicii*, 2012, S. 91.

7 Vgl. ebd.

Abb. 5: Notenbeispiel 5

Zu Odägescus Stil gehört ein melodischer Aufstieg, der eine Aspiration bedeutet. Dem Aufstieg folgt der Abstieg. In diesem Stück wird der Abstieg durch das Hauptmotiv beendet. Dann beginnt der Bass den Ison auf *c* und bewegt sich um *c* herum, bildet ein „Gruppetto“, das zum Anfangston wiederkehrt. Im Tenor wird das Hauptmotiv

mehrmals gehört. Eine zweite Tenorstimme wird hinzugefügt. Den Anfang hört man in den Männerstimmen, dann fügt sich die Altstimme hinzu. Der erste und der zweite Alt bilden mit dem Tenor eine Heterophonie, während der Bass den Ison auf dem Ton *c* durch ein Tremolo „stört“. Daher würde ich sagen, dass hier der Ison als Effekt wirkt. Die Heterophonie endet mit einem vierfachen Ison *c-g-c'-g'*. Daraufhin setzt der Sopran mit einem absteigenden Lauf ein und verwendet das Hauptmotiv. Am Ende dieses Abschnitts singen die Altstimmen parallele Quinten, die sich um die Quinte *c'-g'* bewegen. Der Bass und der Tenor befinden sich in einem heterophonen Verhältnis. Der zweite Abschnitt bringt eine rhythmische Überraschung durch die Verwendung von Sechzehntelnoten. Der Ison wird im zweiten Alt rhythmisiert. Die wiederholenden Noten in verschiedenen rhythmischen Mustern verleihen diesem Abschnitt einen rezipierenden Charakter. Den Lauf vom *c'* zu *c''* im Sopran kann man auch vertikal betrachten, wobei die Stimmen sich um die Tönen *C*, *G* und *E* bewegen. Diese Töne gelten als Stützpunkte für den dreifachen Ison. Dieser kommt das erste Mal in der zweiten Umkehrung in den Bass- und Tenorstimmen vor (Seite 5). Ein *c*-Moll-Akkord entsteht in den Frauenstimmen, während der Bass und die zwei Tenöre das Hauptmotiv in Triolenhalben singen. Ein anderer Teil dieses Abschnitts führt einen doppelten Ison in Bass und Tenor ein, während der Alt Motive und Zellen fortspinnend singt, die auf Synkopen basieren. Beim Einsatz des Soprans verstärkt der Alt mit der Oktavverdoppelung den Zentralton der Komposition (*C*). Dieser Teil bringt das Hauptmotiv mehrmals variiert im Sopran und einmal im Bass. Für kurze Zeit rutscht der Ison auf *H*. Der nächste Teil hat Charakteristiken vom ersten Teil desselben Abschnitts durch den aufsteigenden Lauf und sich wiederholende Töne, und vom zweiten Teil durch die Pausen, die den Ablauf kurz unterbrechen. Hier spielt der Rhythmus eine wichtigere Rolle als die Melodie. Der Bass singt abwechselnd *c* und *f*, wobei *c*, als Ison-Ton, akzentuiert wird (es erinnert mich an die Bassstimme aus dem Weihnachtslied *Am lecat să colindăm* von Gheorghe Cucu, in dem ebenso der Bass abwechselnd *d* und *g* singt). Der Tenor hat den Quintton *G*, aber übernimmt den Rhythmus der Frauenstimmen. Zwischen ihnen und der Bassstimme entsteht ein komplementärer Rhythmus: der Bass wird das *c* in der Pause der anderen Stimmen singen:

cresc. poco a poco - - - - -

S. *[Musical notation: Soprano part, mostly rests]*

A. *[Musical notation: Alto part, lyrics: ti ri di ri di ri ti ri ram ti ri]*

T. *[Musical notation: Tenor part, lyrics: ti ri di ri di ri ti ri ram ti ri]*

B. *[Musical notation: Bass part, lyrics: ram ti ri rum, di ri dam, di ri dum, ti ri ram ti ri di ri dum]*

Abb. 6: Notenbeispiel 6

Im Weiteren hört man den Hauptton im Bass mit seiner Quinte im Tenor in den Pausen der Frauenstimmen. Sie geben dem Ganzen eine harmonische Stabilität. Es folgt eine Verdichtung – 8 Stimmen –, die auf zwei Chöre aufgeteilt sind: Frauen- und Männerchor, Odăescu bezeichnet das als „polyphone responsoriale Struktur“⁸:

8 Popescu, Irina Odăescu-Țuțuianu. *O viață închinată muzicii*, 2012, S. 92.

mf cresc. poco a poco

S. ti ri trum trum, ram ti ri di ri ram

A. ti ri trum trum, ram ti ri di ri ram

T. ram ri trum, ti ri di ri ti ri di ri

B. ram ri trum, ti ri di ri ti ri di ri

mf

accelerando poco a poco

S. dam ti ri ram trum dam ri ri dam

A. dam ti ri ram trum dam ri ri dam

T. rum dum dam dum dum dam dum

B. rum dum dam dum dum dam dum

f

Abb. 7: Notenbeispiel 7

Die Stimmen gehen aufwärts, bis sie die drei wichtigen Töne erreichen: *G-C-Es*. Wenn der Sopran *g* erreicht hat, wird eine andere Steigerung vom unteren *g* stattfinden, in der das *c* als Zentralton in den Frauenstimmen zu Unisono und gleichzeitig zum Ison wird, während die Männerstimmen einen dreifachen dissonanten Ison haben. Der Höhepunkt wird durch die Gleichzeitigkeit der Männer- und Frauenstimmen auf einem *c*-Moll-Akkord in zweiter Umkehrung in 7 Stimmen erreicht. Danach wird derselbe Akkord zwischen den zwei Gruppen zeitlich versetzt. Eine variierte Reprise beginnt im Unisono zwischen dem Sopran und dem Alt, danach kommt es zur Heterophonie, wobei das Hauptmotiv anwesend ist. Der Ison wird weiter vom Alt gehalten, während der Tenor das Hauptmotiv singt. Auf diese Weise liegt der Ison über der Melodie. Die Stimmen entfalten sich wieder teilweise chromatisch nach oben und werden immer dichter, bis sie erneut den *c*-Moll-Akkord in der zweiten Umkehrung erreichen. Danach werden die Männerstimmen diesen halten und die Frauenstimmen rutschen abwärts, bis sie den *c*-Moll-Akkord in einer anderen Lage erreichen. Die Tenöre singen danach das Hauptmotiv, und die Bässe halten dieses Mal den doppelten Ison als Quart – *G-c*. Danach hat der zweite Bass melodische Auf- und Abstiege, während der erste Bass den *c*-Ison hält, der über der sogenannten Melodie des zweiten Basses liegt. Die Bässe treffen sich in Unisono und ab da beginnt der letzte chromatische Abstieg, der über Cluster zum Unisono im Sopran und Alt endet. Alles beruht auf dem Zentralton des zweiten Alts. Der Schluss bringt den Ison im Alt. Darauf singen die zwei Bässe und der Tenor noch zwei Dreiklänge. Der letzte ist *c-g-c*, was die modale Basis des Werks bekräftigt. Die Oktave des Isons wird verlassen, dann seine Quint, sodass am Ende nur der Hauptton übrig bleibt.

Der Zentralton *C* ist in diesem Werk so wichtig, dass er als Ison, Unisono oder als Basston im Laufe des Stücks vorkommt. Als zweiter Ton ist die Quinte *G* bedeutsam, die häufig den Hauptton (Zentralton) unterstützt oder sogar wichtiger als dieser wird, wenn er in der Bassstimme erklingt. Die kleine Terz bildet mit dem Grundton und der Quinte einen Moll-Akkord, der meistens in der zweiten Umkehrung erscheint.

Aus der Analyse der zwei Werke kann man schließen, dass der Ison bei Odăgescu eine Schnittstelle zwischen horizontalem und vertikalem Denken ist und mehrere Funktionen hat: Er bewirkt modal-tonale Flächen, sichert die harmonische Stabilität und das Gewicht des musikalischen Aufbaus, und trägt als mehrstimmige Klanggestalt (besonders als Septakkord oder Cluster) zur Dramatik bei.

Kompositorische Verfahren am Beispiel zweier Chorwerke von Irina Odăgescu-Țuțuianu – *Oglindire* und *Rugul pâinii*

Irina Odăgescu-Țuțuianu setzt sich in der rumänischen Szene besonders durch ihre großen Chor- und vokalinstrumentalen Werke durch. Sie hat einen persönlichen kompositorischen Stil entwickelt, der kompositorische Verfahren sowohl aus der westlichen (avantgardistischen) als auch aus der heimatlichen Musik wie Volksmusik und besonders aus der byzantinischen Musik übernimmt und in ihre Werke einbindet. Sie zeigt einen Sinn für den Umgang mit der poetischen Sprache, die sie musikalisch in ihren Werken deutet. Obwohl ihre Werke sich nicht einer traditionellen Form zuordnen lassen, beweisen sie eine eigene musikalische Logik. Ihre Ausdruckpalette reicht von der Lyrik bis zur Dramatik. Die häufige Verwendung von Schlaginstrumenten und die eines Rezitators sind charakteristisch für ihre großen Chorwerke. Die zwei Werke, die ich ausgewählt habe, sind durch die gleiche Melodik und den gleichen harmonischen Kontext verwandt, wenngleich sie sieben Jahre trennt.

Oglindire [Widerspiegelung] op. 16 (1970) für gemischten Chor a cappella auf Verse von Mariana Dumitrescu (1924–1967) wurde dem berühmten rumänischen „Madrigal“-Chor und ihrem ehemaligen Dirigenten, Marin Constantin, gewidmet, der das Werk 1970 am Osterabend uraufgeführt hat. Während der kommunistischen Regierung hatte man jedes Jahr am Osterabend ein Konzert mit rumänischer Musik¹, um die Leute von der religiösen Bedeutung des Abends abzulenken. Inspiriert wurde die Komponistin von einem natürlichen optischen Phänomen, welches sich in den West-Karpaten ereignet. Dieses Phänomen wurde von den Einwohnern „lebendiges Feuer“ genannt. Der Ort, wo sich die Sonne widerspiegelt, glänzt unterschiedlich, abhängig vom Winkel, aus dem die Sonne scheint.² Das Licht der Sonne trifft mit dem Osterlicht, das eine wichtige Bedeutung für die orthodoxe Religion hat, und mit dem dichterischen Text von Mariana Dumitrescu, in dem es metaphorisch über das Licht der Sonne geht, zusammen: „Um mich jetzt / im Licht der Sonne zu befinden / mit einer so durchsichtigen und glatten Seele, / Wie viele Kleider habe ich unterwegs weggeworfen, / Wie viele Masken, wie viel Vermögen, / Was für fremde Dickichte, / Was für unfreundliche Dornen / haben mir in der Zeit / die Festhemde der Jugend herausgerissen, / die rauschenden Hemde der Liebe, / Die täuschenden Hemde der Gedanken / Um mich

1 Vgl. Popescu, Mariana: *Irina Odăgescu-Țuțuianu. O viață închinată muzicii* [Ein Leben für die Musik], Bukarest 2012, S. 86.

2 Vgl. ebd., S. 194.

jetzt / im Licht der Sonnen zu befinden / Mit gerechter und großer Seele, / Wie viel in vier Himmelsrichtungen geworfene Kraft, / Wie viel verstreutes Leben.“

Die Widerspiegelung hat Irina Odăgescu musikalisch durch das Verwenden des Tritonus illustriert, der sowohl auf der Melodieebene als auch in der Harmonie präsent ist. Der Tritonus teilt die Oktave in zwei gleiche Teile, die sich widerspiegeln, dieser war der Grund, warum die Komponistin dem Tritonus Gewicht zuschrieb. Das Werk kann man in mehrere Abschnitte einteilen. Die melodischen Ideen eines jeweiligen Abschnitts entwickeln sich aus dem ersten Abschnitt (A), der mehrere Motive vorstellt. Die Melodie entwickelt sich frei, ausgenommen die Metrik. Der zweite Bass bildet mit dem zweiten Tenor ein Unisono. Das Unisono, die chromatische Melodie, die zumeist schrittweise geführt wird, die Vorschläge sowie die Isons (lange ausgehaltene Töne, die die Melodie im byzantinischen Gesang begleiten) sind Vorfahren, die aus der byzantinischen Musik übernommen wurden. Der erste Abschnitt beginnt auf D und endet auf B. Diese werden als Isons im nächsten Abschnitt ebenso vorhanden sein. Die fünf „Keimmotive“ sind durch Zäsuren abgegrenzt. Jedes Motiv bringt einen höheren melodischen Ton:

Tenor

mp *cresc. poco*

Ca să mă a - flu a - cum În lu - mi - ni - le soa - re - lui,

Bas

Ca să mă a - flu a - cum În lu - mi - ni - le soa - re - lui,

T. II

Cu su - fle - tul a - tă de lim - pe - de Și ne - ted, Că - te în - ve - li - șuri

B. II

Cu su - fle - tul a - tă de lim - pe - de Și ne - ted, Că - te în - ve - li - șuri

T. II

am a - run - cat pe drum,

B. II

am a - run - cat pe drum,

Abb. 1: Beginn von *Oglindire* von Irina Odăgescu-Țuțuianu

Das erste Motiv beginnt mit Tonwiederholungen, die zu einem langen Ton führen, dann kommt es zu einem Abstieg innerhalb einer verminderten Quarte ($es'-b$). Das zweite Motiv besteht aus vier aufsteigenden Tönen, die sequenziert werden und eine Folge von Halbton-Ganzton-Halbton (wenn man das b zugleich als Endton des vorherigen Motivs und Beginn dieses Motivs ansieht) darstellen. Hierin ist der Tritonus in der Entfaltung der Melodie eingeschlossen. Das Motiv endet mit einem Gruppetto, wofür die Komponistin eine Vorliebe hat; es ist in mehreren ihrer Stücke vorhanden. Allgemein ist die Melodiegestalt ähnlich in ihren Werken. Das fis ist im zweiten Motiv der höchste melodische Ton. Das dritte Motiv übernimmt die Töne der Sequenz vom vorherigen Motiv und geht noch einen Halbton höher (bis zu g). Dieses Motiv endet ebenso mit einem Gruppetto und mit einem Vorschlag. Das vierte Motiv ist eher eine Zelle, ein Anklang zum vorherigen Motiv. Es beginnt mit dessen höchstem Ton. Das fünfte Motiv fängt mit seinem höchsten Ton (a) an und hat einen breiten Umfang (bis b). Das erste Intervall ist eine kleine Terz, der erste Sprung in diesem Abschnitt. Der Terzsprung spielt im ganzen Werk eine wichtige Rolle. Danach gibt es eine chromatische Gruppierung – $fis f e f$ –, die der Umkehrung der Töne $f fis g fis$ des dritten Motivs entspricht. Dieser folgt eine neue kleine absteigende Terz. Folglich wird wieder das Schema Halbton-Ganzton-Halbton aufgenommen, nur in einem anderen melodischen und rhythmischen Kontext. Für das erste Mal trifft man hier eine Synkope. Allgemein passt sich die Dauerlänge an der Wortbetonung an.

Der zweite Abschnitt (B) hebt sich durch Isons in den Männer- sowie in den Frauenstimmen hervor, wobei der „Hauptison“ im Bass auf B und dann auf F zu hören ist. Die Motive des ersten Abschnitts erscheinen im „Zick-Zack“: Man hört jeden Ton in einer anderen Stimme zeitlich versetzt. Nach jedem Einsatz wird der Ton ausgehalten. Auf diese Weise sind die Töne des ersten Abschnitts gleichzeitig zu hören. Die Bässe führen das erste Motiv transponiert aus (Takte 12–13) und der erste Sopran spinnt das zweite Motiv fort, während die anderen Stimmen einen Akkord halten, dessen Töne aus dem fünften Motiv hergeleitet sind, wenn man sie vom Sopran her betrachtet. Die Töne in den Männerstimmen spiegeln sich mit den Frauenstimmen um eine Achse von einer großen Sekunde: $f as a b - c' des' de' f'$:

The musical score is for a vocal ensemble piece. It consists of four staves, each representing a voice part: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). Each part is written in two staves (I and II). The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are 'a - flu - a - cum' and 'a - cum'. The dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte). The score shows a complex harmonic structure with a tritone in the Soprano and a mirror image of the men's voices in the women's voices.

Abb. 2: Spiegelung der Männer- mit den Frauenstimmen im Akkord
in *Oglindire* von Irina Odăgescu-Țuțuianu

Dieser Akkord wird weiter gehalten, während der Sopran das dritte mit dem fünften Motiv kombiniert. Im Takt 19 erscheint der Tritonus im Sopran als melodisches Intervall und danach im Sopran und Alt gleichzeitig als harmonisches Intervall.

Der dritte Abschnitt (C) besteht aus Imitationen, die mit einem absteigenden Tritonus beginnen, der Töne aus dem zweiten und aus der Umkehrung des fünften Motivs enthält. Die Stimme, die das „Thema“ ausgeführt hat, intoniert danach ein „Kontrasubjekt“, das aus den letzten vier Tönen des fünften Motivs besteht. Doru Popovici charakterisiert diese Stelle als „einen imitatorischen Kontrapunkt einer neobarocken Struktur“.³ Nach den vier Einsätzen in allen vier Stimmen in der Reihenfolge 2. Sopran, 2. Alt, 2. Tenor, 2. Bass kommen andere Imitationen vor, die auf dem dritten Motiv basieren, während der Bass den Ton *F* singt, der zum Hauptton, zum Ison wird. Die zwei Soprane führen am Ende das dritte Motiv gänzlich und fügen ein Gruppetto hinzu. Der zweite Alt singt das dritte Motiv gänzlich in vergrößerten Werten. Das Ende des dritten Abschnitts ist durch ein Unisono in den Frauenstimmen markiert, die das fünfte Motiv variieren.

3 Im Original: „contrapunct imitativ de o structură neobarocă“; Doru Popovici zit. nach Mariana Popescu, *Irina Odăgescu-Țuțuianu*, 2012, S. 86, übersetzt von Ana Szilágyi.

Der vierte Abschnitt (D) bringt einen neuen Vers, der sich mehrmals wiederholt: „Wieviele Masken, wie viel Vermögen“. Der musikalische Ablauf wird durch Tonwiederholung (übernommen aus dem ersten Motiv) und Sechzehnteltriolen dynamischer und durch den entstehenden Cluster dichter (von einer Stimme entwickelt es sich zu acht Stimmen). Der Ison im Bass bleibt auf *F*. Die Männerstimmen setzen imitatorisch in einem Sekundenabstand ein, die einen Tetrachord aufbauen (das Denken in Tetrachorden ist typisch für viele rumänischen Komponisten und wurde aus dem Modalismus der Folklore übernommen). Die Alt- und Sopran-Stimmen intonieren den Beginn des dritten Motivs und die Tonwiederholung, die aus dem ersten Motiv herzuleiten ist. In den Frauenstimmen entsteht ein Akkord, der zwei Tritoni enthält: *c'e'fis' b'*. Wenn man ihn von oben oder unten liest, hat er die gleichen Intervalle, d. h., er ist unumkehrbar. Das gleiche gilt auch für den Akkord in den Männerstimmen: *fgas b*. Die zwei Akkorde werden antiphon in den Frauen- und Männerstimmen gehört. Im Weiteren wird der Ison von *F* auf *C* versetzt und bis zur Reprise beibehalten.

Im fünften Abschnitt (E) hört man eine einzige Melodie im ersten Sopran, während der zweite Sopran den Ison auf *C* hält. Dies kontrastiert mit der Dichte des vorherigen Abschnitts. Es kommen neue Verse vor, die dramatischer sind: „Was für fremde Dickichte, / Was für unfreundliche Dornen / haben mir in der Zeit / die Festhemde der Jugend herausgerissen“. Die gleiche Melodie und Harmonik befinden sich auch im nächsten Werk, das ich analysieren werde, nur ohne Text. Die Melodie entwickelt sich aus dem vierten Motiv, das aus absteigenden kleinen Sekunden besteht. In den Takten 77–79 wird ein Gruppetto um *fis* gehört. Das *fis* bildet mit dem Ison *c'* einen Tritonus über eine Oktave; es sind zwei Pole wie bei Bartók. Ab Takt 80 entsteht allmählich ein mehrstimmiger Ison, der *C* als tiefsten Ton hat: Ein Moll-Akkord mit kleiner Septime, Undezime und Tredezime. Währenddessen setzen die zwei Soprane die Melodie im Oktav-Unisono fort.

Der sechste Abschnitt (F) bringt gesprochene, rhythmisierte Töne in Imitationen – „die Festhemde der Jugend herausgerissen, / die rauschenden Hemde der Liebe, / Die täuschenden Hemde der Gedanken“ –, während der erste Sopran einen Ison auf *Es* hält. Ab Takt 96 intoniert der erste Alt eine Melodie, die auf der Umkehrung des dritten Motivs basiert; statt einer absteigenden Sekunde gibt es aber eine aufsteigende große Septime. Die Männerstimmen halten die gleichen Töne wie im vorherigen Abschnitt. Im Takt 106 setzt der Tenor die gleiche Melodie auf dem Gegenpol (*fis*) vom *C* ein. In den Takten 111–112 bildet sich in Frauenstimmen wieder ein Akkord, dessen Töne unumkehrbar sind. Man sieht abermals, dass die Komponistin westliche kompositorische Denkformen in die einheimische Tradition einbindet. Diesen Abschnitt kann man wiederum unterteilen: der gesprochene Teil und eine variierte Text- und Musikwiederholung des vierten Abschnitts (D), jedoch mit dem Ison auf *C*. Der Aufstieg ist aber länger und bringt den Höhepunkt des Werks vor der Reprise (einen Quartakkord

in der ersten Umkehrung mit *G* im Bass). Einen mehrstimmigen Ison (12 Stimmen) erreicht die Komponistin hier durch ein Vorfahren: Nach dem Einsetzen einer Stimme mit einer Zelle aus dem ersten und dem dritten Motiv bleibt die jeweilige Stimme auf dem letzten Ton stehen. Das polyphone Denken wird zum homophonen Denken und am Ende zum Cluster (auch wenn Lücken zwischen einigen Stimmen entstehen). Die Töne in den äußeren Stimmen – im ersten Sopran und erstem Bass – sind die zwei Pole *fis*“ bzw. *c*. Der mehrstimmige Ison und die wiederholenden Töne tragen mit zur Dramatik bei.

Die Reprise stellt die Motive des ersten Abschnitts nur im ersten Bass vor. Das letzte Motiv fehlt. Das dritte und das vierte Motiv werden kombiniert. Danach bleibt die Bassstimme auf *fis* stehen, das zum Ison wird. Es ist der Gegenpol von *C*, welches in den letzten zwei Abschnitten vorhanden war. Auf dem *fis*-Ison führt der Tenor das dritte und das vierte Motiv, beginnend mit *Gis*, als eine Tritonusbeantwortung auf das vorherige *D* des Basses. Der Tenor bleibt auf *cis* stehen und bildet mit dem Bass einen Quint-Ison. Der Alt setzt auf *dis* ein und endet auf *gis*, sodass ein dreistimmiger Ison auf einem Quintakkord entsteht. Der Einsatz des Soprans ist auf *gis*, wie der des Tenors. In den Takten 154–157 singt der Sopran eine absteigende Melodie, die aus dem fünften Motiv hergeleitet und rhythmisch vergrößert ist, während die drei anderen Stimmen chromatisch abwärts rutschen bis zu einem D-Dur-Akkord mit hinzugefügter Sekunde. Der melodische Abstieg passt zu den Versen „Wie viel in vier Himmelsrichtungen geworfene Kraft“. Der Tenor hat noch einen Schwung, eine aufsteigende verminderte Oktave und dann einen absteigenden Lauf, was die Umkehrung der vier Töne des dritten Motivs bedeutet. Der letzte deutliche Ton ist ein *Fis*. Der Grundton des Werkes ist mehrdeutig: *d* oder *fis*?

Die Coda „quasi litanía“ hat unbestimmte Töne, die gesprochen werden. Der Bass bleibt auf einem Ton stehen bis zum Ende, dann rezitieren der Sopran und der Alt den Text. Es werden Cluster in jeder Stimme gehört, die sich durch ein Glissando in Unisono auflösen.

Im Folgenden geben wir ein Schema des Werks an mit den Isons, die die Form artikulieren und die harmonische Vertikalität bestimmen:

Abschnitte:	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>E</i>	<i>F</i>	Reprise	Coda
Ison-Töne:	<i>D, B</i>	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>C</i>	<i>C</i>	<i>D, Fis</i>	

Die Isons pendeln bei Irina Odăgescu-Țuțuianu zwischen Horizontalität und Vertikalität. Es gibt in diesem Werk mehrere musikalische Syntaxen, die durch die Isons kombiniert werden, erscheinen: Einstimmigkeit (Unisono), Mehrstimmigkeit (Polyphonie, Polyphonie kombiniert mit Unisonos, die zu Homophonie wird, responsoriale Struktur, Homophonie, Clusters). Allgemein wird ihr Stil durch Auf- und Abstiege

charakterisiert, die sie durch Tonhöhe, Dynamik, Stimmendichte erreicht. Eine weitere Charakteristik ist die entwickelnde Variation wie bei Schönberg.

Rugul pâinii [„rug“ = wortwörtlich übersetzt „Scheiterhaufen“ – *Brot in Flammen*] für gemischten Chor, Rezitator und Schlagzeug (Simandra, Tamburino, hängende Becken, Gong, Glocken) ist eine Chor-Dichtung auf Verse von Ion Crânguleanu, die Irina Odăgescu-Țuțuianu 1977 komponierte. Es wurde vom großen Erdbeben am 4. März 1977 in Rumänien inspiriert. Damals kamen viele Menschen ums Leben und zahlreiche Gebäude wurden zerstört. Das Werk ist dramatischer als das vorherige. Es gibt hier mehrere Effekte, die die Komponistin durch eine eigene Notation kennzeichnet: Tremoli, Flüstern, Sprechen, Zischen, Glissandi, verschieden Cluster, und deren Kombinationen. Neben den Verfahren, die im vorherigen Stück zu finden waren, ist hier der gesteuerte Zufall neu.

Das Werk beginnt mit einer Einleitung, in der Simandra und Tamburino zu hören sind. Daraufhin rezitiert der Sprecher: „Jener winterliche Rauch, der hohl / aus allen Mündern der Todgeweihten schlägt, / scheint ein tauber Verschwörer, der die Trommel rührt / weit in die Felder hinaus. / Jener Rauch der Wunden, schweigend / vor den unbezwingbaren Mauern, / ist etwas wie Erde, / entatmet aus Tränen und Ewigkeit“. Der Chor baut einen vierstimmigen Ison auf, mit Tönen, die im Stück beibehalten werden (es werden zu diesen neue Töne hinzugefügt), auf die Verse „Brot in Flammen“, wobei jedem Einsatz eine Silbe entspricht. Ein musikalisches Rezitativ kommt in jede Stimme vor. In „espressivo“ profilieren sich einzelne Motive, die einander ähnlich sind, doch kleinen Variationen unterworfen sind und meist schrittweise geführt werden:

The image displays a musical score for the piece "Rugul păinii" by Irina Odăgescu-Țuțianu. It features four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is written in 3/4 time and includes lyrics in both Romanian and German. The first system shows the Soprano and Tenor parts with the lyrics "ta-te, Bat toa-ca sub pă-mînt, Tră-nen sind Trom-mel-schlag tief und weit." The second system shows the Alto and Bass parts with the lyrics "În-tu-ne-ci-mea e-o a-pă, Fin-ster-nis treibt in den Küh-nen, Tim-pul tai-nie e sfînt hei-lig schwei-get die Zeit." The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like "espress.".

Abb. 3: Motive aus *Rugul păinii* von Irina Odăgescu-Țuțianu

Das erste Motiv im Sopran enthält Tonwiederholungen und eine Wechselnote. Das zweite Motiv im Tenor enthält zwei Wechselnoten, wobei sich bei der zweiten Wechselnote ein Spiel zwischen *es'* und *e'* ergibt, was mit einer absteigenden Terz endet. Die Terz und die Chromatik spielen in der Konstruktion der Motive eine wichtige Rolle. Das dritte Motiv im Alt hat nach den Wechselnoten Tonwiederholungen, ähnlich wie das Erste. Das vierte Motiv im Bass (zwei Takte vor dem Buchstabe B), ist nach dem Schema Halbton-Ganzton-Halbton-Ganzton aufgebaut. Das fünfte Motiv, wieder im Tenor, ähnelt dem Zweiten und dem Vierten und trotzdem ist es anders. Die Komponistin beherrscht die Variationstechnik. Ihre Motive sind nicht nur innerhalb eines Werks verwandt, sondern man findet sie ebenso unter Varianten in anderen Werken, eine Technik, die auch George Enescu angewandt hat.

Der erste Abschnitt ist homophon, mit rhythmisierten Isons, die einen C-Akkord in der zweiten Umkehrung mit hinzugefügtem Tritonus (*fis*) und kleiner Septim (*b*), Töne, die man in der Obertonreihe findet, aufbauen. Der erste Sopran stellt das vierte Motiv vor und bringt einen Aufstieg. Der erste Höhepunkt ist ein Unisono. Der Abschnitt endet mit Glockenschlägen und mit von Frauen gesprochenem Text: „Wen hör ich, wer singt? Weinen die Steine, ist es Gesang?“

Der zweite Abschnitt, mit dem Hinweis „funesto“, hat als „Haupt-Ison“ den Ton C. Die Stimmen setzen allmählich ein, vom Bass bis zum Alt, mit Motiven, deren Melodik und Rhythmik aus der Einleitung herzuleiten sind. Bevor der letzte Ton eines jeweiligen Motivs zum Ison über den Text „Brot in Flammen“ wird – ein vertrautes Odăgescu Verfahren – enthalten die meisten Motive einen Vorschlag, ein typisches Merkmal für den byzantinischen Gesang, neben dem Ison. Es kommt zu einer Dichte von 12 Stimmen, wobei der Text auch sehr dramatisch ist: „Brennen wir auf der Kruppe / unsers Tod immer allein / längst vergessen unser Bild / seit wir rührten, einst, an dem Herzblick des Todes. [...] längst vergessen der Brotlaib / den wir berührten einstens.“ Der Akkord, der entsteht, enthält die Töne aus der Obertonreihe, die verdoppelt werden (*c*, *e*, *fis*, *b*, *g*) und noch zwei „fremde“ Töne (*des*, *dis*), die die Lücken des Akkords füllen, sodass er zum Cluster wird.

Diese melodische, harmonische und dynamische Steigerung bereitet den Auftritt derselben Melodie im Sopran vor (3. Abschnitt), die wir in *Widerspiegelung* (im fünften Abschnitt) getroffen haben. Dort gab es die Melodie über den folgenden Text: „Was für fremde Dickichte, / Was für unfreundliche Dornen / haben mir in der Zeit / die Festhemde der Jugend herausgerissen“ und nur einen Ison auf *c* im zweiten Sopran. In „Brot in Flammen“ hingegen wird der erste Sopran die Melodie ohne Text singen, während der Text vom Rezitator gesprochen wird. Es ist eine apokalyptische Sicht: „Herr, es schwanken die Häuser / wie elend Getier, / die im Gehen verenden, / Steinlos die Berge, Die Sterne ohne Himmel, / eine weiße Ebene, verbrannt, geschmiegt an die Erde, / auf der die Hütten dahin sich schleppen.“ Die Isons vom vorherigen Abschnitt werden beibehalten. Man hat hier drei Ebenen: die Melodie, der mehrstimmige Ison und der rezitierende Text. Man könnte darin auch eine vierte Ebene sehen, die der Schlaginstrumente (Glocken, Becken). Das Gewebe wird weniger dicht bei der Stelle, in der die Sopranistinnen in Unisono singen. Hierin setzt jede Stimme, genau wie in *Widerspiegelung*, mit den gleichen Tönen ein. Der Text wird aufgespalten und von den Choristen rhythmisiert rezitiert: „Bringet mich zur Ruh / Ach, haltet ein, / so schlägt mich an ein Kreuzholz, / kann es tragen, / denn es wird mich erheben, [...] Nehmet von mir die Schlüssel des Todes“. Der mehrstimmige Ison endet auf einem gesprochenen und zischenden Ton, der sich in einen Cluster verwandelt, der wiederum mit einem tremolierten einzigen Ton endet. Dazu hört man rezitierend: „bringet mich zu Ruhe und dann rasch einen guten braunen Brotlaib!“

Im vierten Abschnitt gibt es im Chor rhythmisiertes Sprechen, welches proportional notiert ist. Die wichtigeren Silben werden durch einen geflüsterten Ton betont. Auch hier setzen die Stimmen, beginnend mit der Bassstimme, ein und crescendieren. Das Tamburo fügt sich dazu und crescendiert, bis alle Stimmen auf dem Wort „Brotlaib“ auf- und abglissandieren. Danach spricht der Rezitator – wie am Anfang – den Text in Begleitung der Schlaginstrumente (Tamburino und Becken). Der Text endet mit den Worten: „Ach, wie duftet das sterbende Brot, / sein Scheiterhaufen ein Tempel, / aufsteigt er, stirbt und erlischt.“ Der perkussive Einsatz hat die Rolle eines Intermezzo.

Der fünfte Abschnitt führt verschiedene Cluster-Formen aus, die die Komponistin in der Partitur gezeichnet und im Vorwort erklärt hat: Man formt einen Cluster zwischen den angegebenen Tönen. Die Stimmen treffen sich im Unisono und dann kann es wieder zum Cluster kommen oder der Cluster wird auf einem zischenden Ton ausgehalten und dann wird er zu einem einzigen Ton, oder ein zischender Ton wird bis zu einem tiefen Cluster glissiert:

The image displays a musical score for the vocal ensemble 'Rugul pâinii' by Irina Odăgescu-Țuțuianu. The score is written for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) parts. The music is in 2/4 time and features a cluster of notes in the vocal parts, indicated by a large black oval. The lyrics are in Romanian and German. The score includes dynamic markings (p, mf, f) and articulation marks (accents, slurs). The cluster is located in the vocal parts, specifically in the Soprano and Alto parts, and is marked with a large black oval. The lyrics for the Soprano part are: 'Smul-ge-ți-mi sân-ge-le / Raubt mir mein Blut noch heut, / Ce î-nal-tă e moar / s'ist der Tod der dort hoch'. The lyrics for the Alto part are: 'Ru / Brot / pîi / Flam'. The lyrics for the Tenor part are: 'Tra-ge-ți-mi tru-pul, / reisst mei-nen Kör-per, / gul / in'. The lyrics for the Bass part are: 'o fur-că în mi-ne / in mich ein-ne Ga-bel / Vai, / Weh, / cî-tă căl-du-ră mu-tă, / welch ei-ne stum-me Hit-ze'. The score also includes a large black oval at the bottom, which is a cluster of notes in the Bass part, marked with a large black oval.

Abb. 4: Cluster in *Rugul pâinii* von Irina Odăgescu-Țuțuianu

Eine interessante grafische Notation erfindet die Komponistin für glissierende und tremolierende verschiedenen Tonhöhen, die auf- und abwärts mehrmals zu singen sind und sich auf einem Cluster aufhalten:

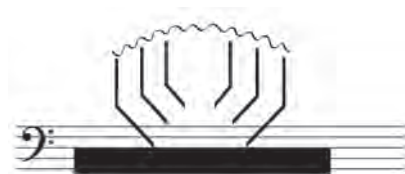


Abb. 5: graphische Notation in *Rugul pâinii*
von Irina Odăgescu-Țuțuianu

Von den mehrstimmigen Isons war es nur noch ein Schritt bis zum Cluster. Man könnte hier sagen, dass der Cluster eine Vereinfachung des Ganzen, ein bestimmendes Formprinzips sei: Er schließt die Auf- und Abstiege ein, die Odăgescus Stil charakterisieren. Die Cluster haben ebenso dieselbe Dynamik wie die Auf- und Abstiege. Sie wirken nicht nur als Klangfarbe, sie artikulieren die Form und tragen zur Dramatik bei. In diesem Abschnitt kommt es zum dramatischsten Moment: „Schenk eine Träne mir, / Schenk einen Flügel mir / und pflanzt in mich eine Gabel / reißt meinen Körper / raubt mir mein Blut noch heut / Weh, welch eine stumme Hitze, / s'ist der Tod, der dort hochsteigt“. Der Abschnitt endet mit „Helft mir, helft mir doch!“ Es folgt ein weiteres „Intermezzo“, mit Glocken und einem mehrstimmigen Ison.

Die verlängerte Reprise ist mit „Funebre“ bezeichnet. Doru Popovici schreibt, das sei ein „Rezitativ mit Klagen-Anklängen“⁴ Vom Aufbau her hat sie Gemeinsamkeiten mit dem zweiten Abschnitt (funesto). Hier sind aber die Einsätze länger, sie enthalten mehrere Motive. Der erste Bass beginnt mit *A* statt *c* und endet auf *e*, der zum Ison wird. Daraufhin setzt der zweite Bass mit *f/s* ein, der mit einem Rezitieren endet und danach führt den Anfang der Melodie des dritten Abschnitts. Der gehaltene Ton im ersten Bass wird ebenso rezitiert. Die Reprise bringt eine Zusammenfassung aller bisher gehörten Elemente. Auf dem mehrstimmigen Ison, der *E* als tiefsten Ton hat, singen die zwei Altstimmen in Unisono, dann fügen sich die Tenorstimmen hinzu. Es folgt ein Zwischenteil, der strenge Imitationen zwischen dem Sopran und Tenor vorstellt. Die zwei Bass- und Altstimmen bringen Mixturen. Es gibt an dieser Stelle gleichzeitig Polyphonie und Homophonie. Ein Spiel zwischen den hohen und tiefen Stimmen in marcato, in Terzen, beenden die Reprise auf *C* (ein beliebter Ton bei der Komponistin, der durch den Ison zusätzliches Gewicht bekommt). Danach folgt eine Coda, welche die Cluster wiederholt. Simatra und Klopfbrett spielen in der Coda (wie in der Einleitung), während der Sprecher die letzten Verse rezitiert. Der Alt beendet dieses ausdrucksvolle Werk mit einem Cluster, aus dem die Stimmen abwärts glissieren.

⁴ Im Original: „... recitativ cu rezonanțe de bocet“. Doru Popovici zit. nach Mariana Popescu, *Irina Odăgescu-Țuțuianu*, 2012, S. 198, übersetzt von Ana Szilágyi.

Nach der Analyse des zweiten Werks kann man schlussfolgern, dass Irina Odăgescu-Țuțuianu auf eine persönliche Art und Weise einerseits den byzantinischen Gesang (Einstimmigkeit, Ison, Chromatik, Verzierungen), andererseits Elemente aus der westlichen Tradition (Diatonik, Chromatik, Polyphonie, Homophonie, entwickelnde Variation) und Avantgarde (Cluster, zusteuerter Zufall, Effekte, proportionale und graphische Notation) in ihre Werke übernimmt und verarbeitet.

04
Roberto Reale

Das Verhältnis „Gott – Mensch“ in Irina Odăgescus *Tatăl nostru*

Das Vaterunser

Das Vaterunser ist wohl der bekannteste Text aus dem Neuen Testament. Es wird von unzähligen Menschen gebetet und umspannt so den gesamten Erdball. Der französische Theologe und Religionswissenschaftler Marc Philonenko schreibt über das Gebet:

„Das Vaterunser ist einer der grundlegenden Texte des Christentums. [...] Diesem kurzen Gebet, vollkommen in seiner Art und von geheimer Tiefe, war eine außergewöhnliche Zukunft beschieden: Übersetzt in alle Sprachen der Erde, wurde das Vaterunser zu einer der bevorzugten Ausdrucksweisen der Frömmigkeit unzähliger Generationen. Wie auch immer die Trennungen der Kirchen im Laufe der Geschichte ausgesehen hat, das Vaterunser galt den unterschiedlichen christlichen Denominationen als gemeinsames, untrennbares und unzerstörbares Gut.“¹

Für den brasilianischen Theologen Leonardo Boff ist das Gebet seit den ältesten Zeiten eine Zusammenfassung der Botschaft Jesu: „In ihm bringt Jesus in Gebetsform seine tiefste und radikalste Erfahrung zum Ausdruck.“² Das Beten des Vaterunsers wird aber auch verstanden als Eintritt der Gegenwart Gottes in das menschliche Leben, das Gebet wird zum Ort der Begegnung mit Gott. Diese Begegnung mit Gott kann sich gemeinschaftlich ereignen, z. B. beim Gottesdienst in der Gemeinde, wo das Vaterunser gemeinsam gebetet wird und auf diese Weise ein Gefühl von Zusammengehörigkeit stiftet. Dieser Moment des „Gemeinsamen“, des „Gemeinschaftlichen“, ist ein wichtiger Aspekt des Vaterunsers.

Die Begegnung mit Gott kann sich aber auch ereignen, wenn Menschen allein beten. In diesem Fall führt das Gebet in einen persönlichen Rückzugsraum, den der Mensch über das Gebet selbst betritt, und in dem die Gemeinschaft des einzelnen Menschen mit Gott im Mittelpunkt steht. Diese Gebete des Einzelnen können in ihrem Verlauf auch weit von den Grundformen des Gebets selbst (z. B. des Vaterunsers) abweichen und folgen keinen vorgegebenen Regeln. Das Beten im Allgemeinen und das Vaterunser im Speziellen ermöglichen somit dem Menschen, in Gemeinschaft oder als Indivi-

1 Marc Philonenko, *Das Vaterunser: vom Gebet Jesu zum Gebet der Jünger*, 2002, S. 2.

2 Leonardo Boff, *Vater unser. Das Gebet umfassender Befreiung*, Düsseldorf 1981, S. 20.

duum, samt seiner Anliegen in eine Verbindung mit Gott zu treten. Das Vaterunser ist per se so angelegt, dass eine wechselseitige Beziehung zustande kommen kann: „Dem aufmerksamen Beobachter fällt auf, dass das Vaterunser die großen Fragen der persönlichen und gesellschaftlichen Existenz aller Menschen zu allen Zeiten aufgreift.“³

Vielleicht ist es gerade diese Begegnung mit Gott in Form des Gebets, die schon so viele Komponistinnen und Komponisten zu Vertonungen des Vaterunsers inspiriert hat. In der folgenden Liste ist eine Auswahl von Vertonungen des Gebets aus unterschiedlichen Regionen nach ihrem Entstehungsjahr geordnet.

Giovanni Pierluigi da Palestrina (um 1525–1594) *Pater noster* für zwei vierstimmige Chöre

Orlando di Lasso (1532–1594) *Pater noster a 6* (1565)

Jacobus Gallus (1550–1591) *Pater noster*

Heinrich Schütz (1585–1672) *Vater unser aus Zwölf Geistliche Gesänge*, SWV 429 (1657)

Luigi Cherubini (1760–1842) *Kyrie et pater noster* (1816)

Otto Nicolai (1810–1849) *Pater noster* für achtstimmigen Chor a cappella, op. 33 (1836)

Giacomo Meyerbeer (1791–1864) *Pater noster* für vierstimmigen gemischten Chor (1857)

Peter Cornelius (1824–1874) drei Lieder aus *Vater unser* für Singstimme und Orgel, aus *Neun geistliche Lieder*, op. 2 (1859)

Franz Liszt (1811–1886) *Pater noster II* für Männerchor und Orgel (1845/1852)

Charles Gounod (1818–1893) *Pater noster* (1878)

Giuseppe Verdi (1813–1901) *Padre nostro a 5 voci* (1880)

Josef Gabriel Rheinberger (1839–1901) *Vater unser* für Singstimme und Orgel, aus *Sechs religiöse Gesänge*, op. 157 (1888)

Peter Tschaikowsky (1840–1893) *Pater noster* aus der Chrysostomos-Liturgie, op. 41,13 (1878)

Nikolai Rimsky-Korsakov (1844–1908) *Pater noster* aus *Acht Stücke aus der Liturgie des Johannes* op. 22 (1884)

Leoš Janáček (1854–1928) *Otče Naš* für Chor, Tenor, Orgel und Harfe (1906)

Igor Strawinsky (1882–1971): *Pater noster*, Motette für gemischten Chor (1926)

Frank Martin (1890–1974) *Vater unser* per coro unisono e organo aus dem Oratorium breve *In Terra pax* (1944)

Irina Odăgescu (1937*) *Tatăl nostru* für vierstimmigen Chor (1955)

3 Boff, *Vater unser*, S. 20.

- Wolfgang Rihm (*1952) *Pater noster* für gemischten Chor a cappella (1968)
- Maurice Duruflé (1902–1986) *Notre Père* op. 14 für vierstimmigen gemischten Chor (1977)
- Alfred Schnittke (1934–1998) *Drei Geistliche Gesänge* (1984), III. *Vater unser im Himmel* (1984)
- Violeta Dinescu (*1953) *Im Namen des Vaters! Im Namen des Sohnes! Im Namen des Heiligen Geistes!* für zwei Chöre und Orchester
- John Tavener (1944–2013) *Our father* für Frauenchor und Orgel (1999)
- Peteris Vasks (*1946) *Vater Unser* (2000)
- Arvo Pärt (*1935) *Vater unser* für Knabensopran (oder Countertenor) und Klavier (2005)

Aus der Liste geht hervor, dass das Vaterunser seit den frühesten Anfängen der west-europäisch-abendländischen Musikgeschichte KomponistInnen zu Vertonungen inspiriert hat. Überlieferte und somit bekannte Vaterunser-Vertonungen gibt es etwa seit der Zeit Giovanni Pierluigi da Palestrinas. Auffällig ist, dass die Zahl der Vaterunser-Vertonungen deutschsprachiger KomponistInnen nach dem 19. Jahrhundert stark abnimmt, während KomponistInnen aus anderen Regionen sich des Gebetstextes weiterhin angenommen haben. So gibt es keine Vaterunser-Vertonung von einem der großen deutschen Komponisten wie Beethoven, Brahms oder Schumann, was aber auch darauf zurückzuführen ist, dass das Vaterunser nicht zum Ordinarium missae gehört.

Im Folgenden soll das *Tatăl nostru* – das Vaterunser der rumänischen Komponistin Irina Odăgescu im Hinblick auf ihre Interpretation der Begegnung mit Gott, so wie die Komponistin sie in ihrer Vertonung festgehalten hat, erörtert werden. Welche Aussagen hierüber lassen sich aus der Art und Weise ihrer Vertonung ableiten und inwiefern trägt die Musik zu ihrer Interpretation bei?

Irina Odăgescu

Irina Odăgescu wurde 1937 in Bukarest geboren. *Tatăl nostru*, ihre Vertonung des Vaterunsers, ist im Jahr 1955 entstanden und trägt die Opusnummer 1. Welche Bedeutung für das Werk selbst sich aus seiner Position innerhalb ihres Œuvres ergibt, soll im Anschluss an die Analyse erörtert werden. Zunächst bleibt festzuhalten, dass es die erste von einer auffällig großen Zahl von Kompositionen für Stimme bzw. Chorwerken in Odăgescus Œuvre ist. In der Gattung der Vokalwerke reicht ihr Schaffen von kleinen Miniaturen bis hin zu groß besetzten Choral-Sinfonien und der rumänische Musikwissenschaftler Viorel Cosmas bezeichnet sie in seinem Lexikon rumänischer Komponisten als „absolute Meisterin über die Fähigkeiten der menschlichen Stimme“.⁴

4 Viorel Cosma, Artikel *Irina Odăgescu*, in: *Muzicieni din România [Musiker aus Rumänien]*, Vol. VII (N-O-Pip), Bukarest 2004, S. 162–167.

Der Umgang mit dem Wort spielt also eine wichtige Rolle in ihrem Schaffen und deswegen beginnt die folgende Analyse mit einem Blick auf die Art der Textbehandlung in Odăgescus *Tatăl nostru* durch die Komponistin.

Der Text – die Bearbeitung

Die Gliederung des Vaterunsers, in der Überlieferung bei Matthäus im Neuen Testament, gibt sich deutlich erkennbar. Im Folgenden der Text des Gebets im Deutschen und im Rumänischen:

Vater unser im Himmel
Geheiligt werde dein Name,
Dein Reich komme
Dein Wille geschehe, wie im Himmel so auf Erden.
Unser tägliches Brot gib uns heute
und vergib uns unserer Schuld, wie auch wir vergeben unseren Schuldigern, und
führe uns nicht in Versuchung, sondern erlöse uns von dem Bösen,
denn dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit, in Ewigkeit,
Amen

Tatăl nostru care ești în ceruri,
sfințească-se numele Tău,
vie împărăția Ta,
facă-se voia Ta, precum în cer așa și pe pământ.
Pâinea noastră cea de toate zilele,
dă-ne-o nouă astăzi
și ne iartă nouă greșelile noastre, precum și noi iertăm greșiților noștri
și nu ne duce pe noi în ispită, ci ne izbăvește de cel rău.
Că a Ta este împărăția și puterea și slava, acum și pururea și în vecii vecilor,
Amin.

Im Gebetstext des Vaterunsers werden folgende Abschnitte unterschieden:

- (1) Die Anrede
- (2) Drei Du-Bitten im Parallelismus (I–III)
- (3) Drei Wir-Bitten im Parallelismus (I–III)
- (4) Die Schlussbitte⁵

5 Vgl. Philonenko, *Das Vaterunser*, S. 20 ff.

Der Gebetstext gliedert sich wie folgt in die gegebenen Abschnitte:

- (1) Vater unser im Himmel
- (2) Geheiligt werde dein Name, (I)
Dein Reich komme (II)
Dein Wille geschehe, wie im Himmel so auf Erden. (III)
- (3) Unser tägliches Brot gib uns heute (I)
und vergib uns unserer Schuld, wie auch wir vergeben unseren Schuldigern, (II)
und führe uns nicht uns nicht in Versuchung, sondern erlöse uns von dem Bösen, (III)
- (4) denn dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit, in Ewigkeit,
Amen⁶

Odăgescu orientiert sich bei ihrer Bearbeitung des Gebetstextes nur teilweise an diesem klaren Aufbau. Von Beginn an nimmt sie Veränderungen in Form von Text-Wiederholungen und -Überlappungen vor, die sich auf die formale Struktur des Textes ebenso wie auf die der Musik auswirken.

Bereits der 1. Abschnitt, die Anrede *Vaterunser* [*Tatăl nostru*] wird bei ihr wiederholt (Sopran mit Alt, dann Tenor, dann Bass, schwarze Kästen in Abb. 1) und auch während des zweiten Textabschnitts (Du-Bitten im Parallelismus) weiterhin wiederholt.

The image shows a musical score for the Romanian prayer 'Tatăl nostru' (Our Father). The score is for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). It includes a 'Pauză psihologică' (psychological pause) at the beginning. The lyrics are in Romanian. The score includes dynamic markings like 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). There are black boxes highlighting repeated phrases in the vocal lines.

Abb. 1: Irina Odăgescu, *Tatăl nostru*, Takte 1–14

6 Vgl. Philonenko, *Das Vater unser*, S. 20 f.

Das auf dem Ton D im Bass erklingende M und das darauffolgende *Tatăl nostru* formen ein Tonzentrum, das als Ison⁷ verstanden werden kann und auf den im Anschluss an die Besprechung des Textes genauer im Hinblick auf seine Funktion eingegangen wird. Auf dem Ison erklingen im weiteren Verlauf des ersten Abschnitts die beiden Du-Bitten – zunächst im Sopran und Alt, dann im Sopran, Alt und Tenor (Abb. 2, schwarze Markierungen). Erst zum Ende des 1. Abschnitts hin stimmt der Bass in das gemeinsame „Dein Wille geschehe“ mit ein.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in Latin and Romanian. The score is divided into two systems. The first system (measures 9-14) shows the Soprano and Alto parts with black markings indicating the 'Du-Bitten'. The second system (measures 15-20) shows the Tenor and Bass parts joining in. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'mp', and tempo markings like 'cresc. poco a poco'.

Abb. 2: Irina Odăgescu, *Tatăl nostru*, Takte 9–20

- 7 Bei Giannelos findet sich folgende Definition des Ison: „L'ison répétition du son précédent; au commencement d'un morceau il produit le son initial.“ [„Wiederholung des vorhergehenden Klangs; am Anfang eines Stückes erzeugt es den ersten Ton“]; Dimitri Giannelos, *La musique byzantine. Le chant ecclésiastique grec, sa notation et sa pratique actuelle*, (Die byzantinische Musik. Der griechische ekklesiastische Gesang, seine Notation und aktuelle Praxis), Paris/Montreal 1996, S. 43). Über die Funktion und Entstehungsweise des Ison schreibt Giannelos: „La fondamentale dépend du mode et de l'échelle. Elle correspond toujours avec la finale du mode et constitue aussi la note pour l'ison, c'est-à-dire, la note pour la tenue. La fondamentale ne correspond pas toujours à la première note de l'échelle“ [„Die Fundamentale hängt von der Skala ab. Sie korrespondiert immer mit der Finalis des Modus und ist auch der Ison, d. h. die Note, die gehalten wird. Die Fundamentale korrespondiert nicht immer mit der ersten Note der Skala.“], ebd., S. 96; Übersetzungen von Roberto Reale.

Odăgescu macht auch im weiteren Verlauf ihrer Komposition immer wieder Gebrauch von dieser Art von Wiederholungen, durch die bereits auf textlicher Ebene verschiedene expressive Intensitätsgrade erzeugt werden. Im Folgenden ist dargelegt, wie sich die Wiederholungen und Überlappungen des Textes insgesamt darstellen. Versalien verweisen auf den Gebetstext in seiner ursprünglichen Form.

(M_____)

*Tatăl nostru, Tatăl nostru,
care-le ești în ceruri (Tatăl nostru)*

*Sfințească-se numele Tău, Sfințească-se numele Tău (Tatăl nostru), Vie împărăția Ta,
Facă-se voia ta, Precum în cer și pre pământ (Tatăl nostru)
Precum în cer și pre pamant, Precum în cer și pre pământ
Facăse voia ta*

*Pâinea noastră de toate zilele, Dă-ne-o nouă astăzi
Și ne iartă nouă greșalele noastre, greșelile noastre, greșelile noastre
Precum și noi iertăm greșiților noștri, greșiților noștri, greșiților noștri
Și ne iartă nouă greșelile noastre
Și ne iartă nouă greșelile noastre, greșelile noastre*

*Tatăl nostru, Tatăl nostru (greșelile noastre, greșelile noastre)
(Tatăl nostru) carele ești în ceruri (facă-se voia)
Sfințească-se numele Tău, Vie-n părăția Ta
Facă-se voia Ta, Precum în cer și pre pământ, Precum în cer și pre pământ
Precum în cer și pre pământ, Precum în cer și pre pământ
(pe pământ și pe pământ)
Tatăl nostru, facă-se voia ta*

*Pâinea noastră cea de toate zilele, dă-ne-o nouă astăzi
Și ne iartă nouă greșelile noastre, greșelile noastre, greșelile noastre
Precum și noi iertăm greșiților noștri, greșiților noștri, greșiților noștri*

*Și nu ne duce pre noi în ispită ispită
Și nu ne duce pre noi în ispită ispită
Și nu ne duce-n ispită
Și nu ne duce-n ispită
Cî ne izbăvește de cel rău de cel rău.*

*Tatăl nostru
Care-le ești în ceruri
Sfințească-se numele Tău
Tatăl nostru, Tatăl nostru*

Die Doxologie (4) fehlt

Eine auffällige und gleichermaßen wichtige Beobachtung ist, dass in Odăgescs Vertonung die Schlussbitte (Doxologie) fehlt. Die Komponistin nimmt dem Gebet dadurch die als feierlichen Ausruf geformte Lobpreisung Gottes, und beraubt das Gebet auf

textlicher Ebene seines Schlusses. Das Gebet „bleibt offen“, eine unabgeschlossene Konversation – womöglich eine unendliche Konversation? Diese Annahme wird sich interpretatorisch in die weiteren Ergebnisse der Analyse eingliedern. In Hinblick auf die Frage, nach welchem Prinzip Odăgescu ihre Wiederholungen und Überlappungen gestaltet, gilt zunächst festzuhalten, dass es einige Zeilen des Gebets gibt, die auffällig häufig wiederholt werden:

- die Anrede „Vaterunser“,
- das „Wie im Himmel so auf Erden“
- „unsere Schuld“ und „unseren Schuldigern“
- sowie die Zeile „und führe uns nicht in Versuchung“.

Bekannt sind solche Wiederholungen von einzelnen Worten, Zeilen oder von Zeilenabschnitten u. a. aus der rumänischen traditionellen Musik, wo sie ein wichtiges Merkmal von Klageliedern und Klagegesängen sind. Diese Wiederholungen, gepaart mit dem Quint-Ison zwischen Tenor und Bass, verleihen dem Gebet bei Odăgescu von Beginn einen rituellen bzw. performativen Duktus. Gleichzeitig ergeben sich durch diese Art der Textbehandlung und durch die Auswahl der wiederholten Textteile bereits bestimmte Schwerpunkte, mit denen die Komponistin eine narrative Komponente bzw. eine Dramaturgie erzeugt.

Insgesamt wird der Text des Gebets derart bearbeitet, das sich folgende Gliederung erkennen lässt:

- Ein erster Durchgang des Gebetstextes mit drei Unterabschnitten:
 - Anrede (A),
 - drei Du-Bitten (B)
 - zwei der drei Wir-Bitten (C)
- Ein zweiter Durchgang des Gebetstextes, ebenso mit drei Unterabschnitten:
 - Anrede (A),
 - Fragmente der zwei zuvor erklangenen Wir-Bitten und drei Du-Bitten (B)
 - wieder nur die beiden gleichen Wir-Bitten aus dem ersten Durchgang (C)
- Die bisher ausgesparte dritte Wir-Bitte (und führe uns nicht in Versuchung, sondern erlöse uns von dem Bösen) bildet die nächste Einheit
- Eine verkürzte Variante des ersten Durchgangs mit Anrede und der ersten der drei Du-Bitten.

Ausgehend von diesen Erläuterungen zur Textbearbeitung ergeben sich bereits wesentliche Anhaltspunkte im Hinblick auf den formalen Aufbau der Musik.

Das Vaterunser von Irina Odăgescu

Die Pausă psihologică [psychologische Pause], mit der das Stück beginnt, kann als ein Moment kontemplativen Rückzugs verstanden werden, bevor die Begegnung mit Gott eingeleitet wird. Dieser Moment der in-sich-gekehrten Zurücknahme dient dem Sammeln der Kräfte für die bevorstehende Begegnung und verweist wiederum darauf, dass es sich bei dem nun Folgenden nicht um eine reine Lobpreisung oder ein verherrlichendes Gebet handelt.

Auf musikalischer Ebene ergibt sich eine formale Gliederung, die weitestgehend in Korrespondenz zu den erläuterten Merkmalen der Textbearbeitung steht. Drei verschiedene Formeinheiten (A, B, C) können unterschieden werden, aus denen sich die Komposition zusammensetzt.

Tab. 1: Formale Einheiten des *Tatăl nostru* von Irina Odăgescu

Ab-schnitt	Takte	Dynamik	Text
	1	Stille!	G. P. [<i>pauză psihologică</i>]
A	2–20	<i>Grave</i> <i>p</i> , am Ende <i>f</i>	Vater unser im Himmel, geheiligt werde dein Name, dein Reich komme, dein Wille geschehe, wie im Himmel so auf Erden.
B	21–24	<i>f</i>	Unser tägliches Brot gib uns heute
	25–35	<i>mf</i>	Und vergib uns unsere Schuld, wie auch wir vergeben unseren Schuldigern
C	36–43	<i>f</i> (<i>homophon, Klangblöcke</i>)	Und vergib uns unsere Schuld (2x)
A'+(B')	43/44–60	<i>mf</i>	Vater unser, Vater unser [unsere Schuld, unsere Schuld] im Himmel, geheiligt werde dein Name, dein Reich komme
		<i>cresc.</i> von <i>mf</i> zu <i>f</i> <i>decrec.</i> zu <i>p</i>	Dein Wille geschehe wie im Himmel, so auf Erden (3x) Dein Wille geschehe
B'	61–74	<i>ff</i>	Unser tägliches Brot gib uns heute
		<i>Espressivo</i>	und vergib uns unsere Schuld, wie auch wir vergeben unseren Schuldigern
C'	75–86	<i>f con dolore</i>	und führe uns nicht in Versuchung (2x), sondern erlöse uns von dem Bösen.
	87		G. P.
A''	88–105	<i>Grave molto, pp</i> → <i>ff</i>	Vater Unser im Himmel, geheiligt werde dein Name, Vater Unser, Vater Unser

Die formalen Einheiten A, B und C unterscheiden sich vor allem aufgrund der Beschaffenheit des enthaltenen Strukturtyps und ihrer dynamischen und agogischen Eigenschaften. Abschnitt A besteht aus einem Strukturtyp zwischen Monodie und Polyphonie, Abschnitt B aus einem Strukturtyp, der zwischen Polyphonie und Homophonie zu verorten ist, und Abschnitt C besitzt eindeutig homophonen Charakter.

Übertragen auf die formale Gliederung des Textes ergibt sich folgendes Schema, in dem zu erkennen ist, dass die formalen Einheiten der Musik z.T. nicht mit den Abschnitten/Durchläufen des Gebets übereinstimmen.

(M_____)

<i>Tatăl nostru, Tatăl nostru, carele ești în ceruri (Tatăl nostru)</i>	(1)	
<i>Sfîntească-se numele Tău, Sfîntească-se numele Tău (Tatăl nostru), Vie împărăția Ta, Facă-se voia ta, Precum în cer și pe pământ (Tatăl nostru)</i> <i>Precum în cer și pe pamant, Precum în cer și pe pământ</i> <i>Facăse voia ta</i>	(2)	Du-Bitten
<i>Păinea noastră de toate zilele, Dă-ne-o nouă astăzi</i> <i>Și ne iartă nouă greșelele noastre, greșelile noastre, greșelile noastre</i> <i>Precum și noi iertăm greșitilor noștri, greșitilor noștri, greșitilor noștri</i>	(3)	
<i>Și ne iartă nouă greșelile noastre</i> <i>Și ne iartă nouă greșelile noastre, greșelile noastre</i>		Wir-Bitten 1+2
<i>Tatăl nostru, Tatăl nostru (greșelile noastre, greșelile noastre)</i> <i>(Tatăl nostru) carele ești în ceruri (Facăse voia)</i> <i>Sfîntescă-se numele Tău, Vie-n-părăția Ta</i> <i>Facăse voia Ta, Precum în cer și pe pământ, Precum în cer și pe pământ</i> <i>Precum în cer și pe pământ, Precum în cer și pe pământ</i> <i>(pe pământ și pe pământ)</i> <i>Tatăl nostru, facăse voia ta</i>	(1), (3) Fragmente (2) Du-Bitten	
<i>Păinea noastră de toate zilele, dă-ne-o nouă astăzi</i> <i>Și ne iartă nouă greșelile noastre, greșelile noastre, greșelile noastre</i> <i>Precum și noi iertăm greșitilor noștri, greșitilor noștri, greșitilor noștri</i>	(3)	Wir-Bitten 1+2
<i>Și nu ne duce pre noi în ispită ispită</i> <i>Și nu ne duce pre noi în ispită ispită</i> <i>Și nu ne duce-n ispită</i> <i>Și nu ne duce-n ispită</i> <i>Ci ne izbăvește de cel rău de cal rău.</i>	(3) Wir-Bitte 3	
<i>Tatăl nostru</i> <i>Care ești în ceruri</i> <i>Sfîntească-se numele Tău</i> <i>Tatăl nostru, Tatăl nostru</i>	(1) (2) Du-Bitte !	

Die Doxologie (4) fehlt

So sehr sich die formalen Abschnitte aufgrund ihres Strukturtyps, der Dynamik und der Agogik unterscheiden – so sehr tun sie es hinsichtlich des verwendeten melodischen Materials wiederum nicht, denn dieses ist vollständig von einer einheitsstiftenden, gemeinsame Ur-Zelle abgeleitet.



Abb. 3: Irina Odăgescu, *Tatăl nostru*, Takt 2–5

Diese Ur-Zelle entsteht aus dem Tonzentrum D, welches im zweiten Takt auf dem Laut M angestimmt wird. Der mit dem A im Tenor entstehende Quintklang repräsentiert den „Ur-Klang“ des Werkes und ist als initiale, impulsgebende Kraft zu verstehen (Kasten in Abb. 4). Das D, welches im weiteren Verlauf in der Bassstimme erklingt, repräsentiert den bereits erwähnten Ison und somit jenem Ton, durch dessen generatives Potential die in den Gesängen der Liturgie der orthodoxen Kirchen charakteristische Form der Mehrstimmigkeit erzeugt wird. Dies ist gleich zu Beginn des Vaterunser von Odăgescu ein deutlicher Hinweis auf den Einfluss der Musiktradition der orthodoxen Liturgie (bzw. der byzantinischen Musik), die für das Verständnis dieses Werkes, aber auch für die Musiksprache der Komponistin im Allgemeinen, von Bedeutung ist. Die Musik, die bei den Gottesdiensten der orthodoxen Kirche eine sehr wichtige Rolle spielt, ist reine Vokalmusik (es gibt keine orthodoxen Gottesdienste ohne Gesang/Psalmodie). Als Grund hierfür ist u. a. die Auffassung anzuführen, dass die menschliche Stimme am geeignetsten dafür ist, mit Gott in Kontakt zu treten, und dass ein dazwischen geschaltetes Instrument die Unmittelbarkeit dieses Kontakts beeinflussen bzw. „stören“ würde. Ein weiteres wichtiges Merkmal der liturgischen Musik in der orthodoxen Kirche ist ihre seit den ersten Jahrhunderten belegte Einstimmigkeit, die keine Polyphonie westlicher Art kennt. Dennoch wird durch besagten Ison eine eigenständige Form der Mehrstimmigkeit erzeugt. Diese ist nicht im Sinne eines harmonischen Plans oder harmonisch (vertikal) gedachter Akkordfortschreitungen zu denken, sondern als eine Homophonie melodischer Herkunft. Odăgescu nimmt mit der Gestaltung des Beginns ihres Vaterunser deutlichen Bezug auf diese Form der Mehrstimmigkeit, von der aus das gesamte Werk verstanden werden kann, auch wenn sich immer wieder deutliche Bezüge zu tonalen Kontexten ergeben.

Die melodische Urzelle (Abb. 3) wird bereits kurz nach ihrem ersten Erklängen im Alt mit einer ihrer Varianten kontrapunktiert, bei der der Rhythmus des Motivs beibehalten, das D jedoch repetiert wird (horizontaler Pfeil in Abb. 4), so dass hier gleich im dritten Takt die Reibung der Sekunde D/E spürbar wird (graue Pfeile in Abb. 4).

Abb. 4: Irina Odăgescu, *Tatăl nostru*, Takte 1–8

Diese Reibung und die daraus resultierende Spannung ist ein Merkmal dieses ersten Abschnitts bis Takt 20, in dem die Anrede des Vaterunsers und die beiden ersten der Du-Bitten das Textmaterial liefern. Die Umkehrung des Ur-Motivs erklingt im Tenor als neue Variante und bereits im darauffolgenden Takt bringen Sopran und Alt eine weitere, neu rhythmisierte Variante davon.

Abb. 5: Irina Odăgescu, *Tatăl nostru*, Takte 1–8

Bis zum Ende des ersten Abschnitts erobern die Stimmen einen Klangraum, der von dem Quintklang in Takt 1 ausgeht, sukzessive darüber hinausgeht, um schließlich wenig später den Oktavraum zu füllen:

15 *cresc. poco a poco*

S. cer și pre pă - mânt. Pre-cum în cer și pre - pă mânt. *f*

A. cer și pre pă - mânt. Pre-cum în cer și pre - pă mânt. Fa-că-se vo - ia Ta.

T. cer. Pre-cum în cer și pre pă - mânt. pre pă mânt. *f* *mf*

B. Ta - tăi nos - tru. pre pă mânt. Fa-că-se vo - ia Ta.

Abb. 6: Irina Odăgescu, *Tatăl nostru*, Takte 15–20

In diesem ersten Abschnitt entfaltet sich auf organische Art und Weise aus einem einzigen Motiv eine melodische Struktur, in der eine monodische Linie sukzessive entfächert und so zu einer polyphonen/homophonen Struktur ausgearbeitet wird, die den kontemplativen Gestus des Anfanges stringent weiterführt und intensiviert. Es ist ein zögerliches Mutfassen, welches hier durch die Musik suggeriert wird und eine Übereinstimmung zu der Auffassung, nach der das Wort im Gebet an Gott richten zu dürfen, ein besonderes Privileg ist.⁸

In den Liturgien der griechisch- und russisch-orthodoxen Christen finden sich noch heute zu bestimmten Anlässen bestimmte Formeln zur Einleitung des Vaterunsers, wie z. B.: „Und würdige uns, oh Herr, dass wir es freudig und unvermessen wagen, dich den himmlischen Gott, als Vater anzurufen und zu sprechen: Unser Vater.“ Ähnlich heißt es im Westen in der römischen Messe: „Wir wagen es zu sagen: Unser Vater.“⁹ Diese feierliche Formel, dieses „Wagen“, findet sich in Odăgescus Vaterunser zum einen im komponierten Schweigen zu Beginn des Werks – der *pauză psihologică* – und im zögerlichen Beginn des Gesangs zum anderen.

Nach diesem zögerlichen Beginn entwickelt sich korrespondierend zur Eroberung des Klangraums rasch ein Stimmgewebe, das am Ende des Abschnitts bei „Wie im Himmel so auf Erden“ sogar ein *forte* erreicht, bevor es ins *piano* zurückfällt („Dein Wille geschehe“). Mit diesem ersten Abschnitt wird ein erster großer melodischer Atembogen gesetzt, für den es die *pauză psihologică* zuvor auch bedurfte. Sie repräsentiert somit sowohl den bereits erwähnten Moment der Stille und Demut im Angesicht der

8 Vgl. Jeremias Joachim, *Das Vater-Unser im Lichte der neueren Forschung*, (=Schriftenreihe Calwer Hefte zur Forschung biblischen Glaubens und Christlichen Lebens, Band 50), Stuttgart 1967, S. 7.

9 Ebd.

bevorstehenden Begegnung mit Gott, als auch ein Kraftschöpfen für diese erste musikalische Einheit.

Im Anschluss an diesen ersten Atembogen folgt eine deutliche Schnittstelle und damit der Beginn des Abschnitts (B): Die erste der drei Wir-Bitten erklingt im forte und nimmt das zuvor erreichte dynamische Niveau wieder auf. Die Ur-Zelle erklingt nun in diminuierter Form:



Abb. 7: Diminuierte Variante der Ur-Zelle in Takt 21

Die zuvor erfolgte Eröffnung des Klangraums ermöglicht es, dass sich die hier nun erklingenden homophonen Akkorde, die in tonalem Gewand erscheinen, problemlos in die Klangatmosphäre einfügen.

The image displays a four-part vocal setting of 'Tatăl nostru' for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score starts at measure 21. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'Păi-ne-a noas - tră cea de toa-te zi - le - le dă-ne-o no- uă as - tăzi'. The Soprano part features a melodic line with triplets in measures 23 and 24. The Alto, Tenor, and Bass parts provide harmonic support with chords and some melodic movement. Dynamics like 'f' (forte) are indicated.

Abb. 8: Irina Odăgescu, *Tatăl nostru*, T. 21–24

Über deutlich artikuliertes B-Dur, g-Moll, A-Dur, f-Moll, G-Dur und as-Moll werden schließlich zwei Sequenzierungsabschnitte erreicht, mit denen in den folgenden Abschnitt übergeleitet wird. Satztechnisch handelt es sich hierbei um einen Übergangsbereich zwischen dem monodisch-polyphonen Satztypus des ersten Abschnitts und dem deutlich homophonen des darauffolgenden Abschnitts.

An dieser Stelle kann stellvertretend für zahlreiche andere Stellen in Odăgescu Komposition die Verwurzelung der Komponistin in unterschiedlichen Musiksprachen nachvollzogen werden: die Einflüsse der Musik der Liturgie der orthodoxen Kirche erscheinen im Einklang mit harmonischen Merkmalen der Musik westeuropäisch-abendländischer Tradition. Entsprechend kann eine Annäherung an die Musik des *Tatăl nostru* aus beiden Richtungen erfolgen. Es liegen somit kompositorische Ausdrucksformen vor, die zwar unterschiedlichen Quellen entstammen, jedoch einander nicht ausschließen, sondern die vielmehr „im Entstehen“ ihre Gemeinsamkeiten zum Vorschein bringen. Laut eigener Aussage der Komponistin ereignen sich diese Assimilationsprozesse nicht als bewusst gesteuerte Handlung, sondern unbewusst – von einem kompositorischen Ur-Impuls ausgehend (in diesem Fall das Tonzentrum D) im Verlauf des Kompositionsprozesses.¹⁰

In der Folge erklingen neue Varianten des Ur-Motivs; neben der bereits erwähnten diminuierten Form der Ur-Zelle findet sich hier ebenso eine entferntere Variante des Ur-Motivs, die vor allem motorisch-dynamisierend wirksam ist.

S
Pre-cum și noi ier - tăm gre - și - țî - lor noș - tri gre - și - țî - lor noș - tri gre - și - țî - lor noș - tri

A
Pre-cum și noi ier - tăm gre - și - țî - lor noș - tri gre - și - țî - lor noș - tri gre - și - țî - lor noș - tri

Abb. 9: Irina Odăgescu, Takte 29–35

Der folgende und letzte Abschnitt des ersten Durchlaufs des Gebets (C) unterscheidet sich durch seinen eindeutig homophonen Charakter deutlich von den vorhergehenden Abschnitten. Die melodische Ur-Zelle wurde hiermit in den nächsten Strukturtyp geführt – die Homophonie. Mit dieser vertont Odăgescu die Worte „Und vergib uns unsere Schuld, wie auch wir vergeben unseren Schuldigern.“ Diese Worte erklingen auf einer Reihe von Vierklangstrukturen, die zurück in eine Wiederholung des Abschnitts A führen, in dem zu Beginn – wie Echos – melodische Strukturen aus dem Abschnitt B nachhallen.

10 Persönliches Gespräch mit der Komponistin am 12. September 2019.

Beginn von Abschnitt C

36

S. *f* Și ne iar - tă no - uă gre - ște - li - le noas - tre Și ne

A. *f* Și ne iar - tă no - uă gre - ște - li - le noas - tre Și ne

T. Și ne iar - tă no - uă gre - ște - li - le noas - tre

B. Și ne iar - tă no - uă gre - ște - li - le noas - tre

41

S. *diminuendo* *mf* iar - tă no - uă gre - ște - li - le noas - tre gre - ște - li - le noas - tre

A. *mf* iar - tă no - uă gre - ște - li - le noas - tre gre - ște - li - le noas - tre

T. *mf* gre - ște - li - le noas - tre noas - tre

B. *mf* *espress.* gre - ște - li - le noas - tre noas - tre Ta - tăl

Beginn von Abschnitt A

44

S. *mf espressivo* *p* gre - ște - li - le noas - tre gre - ște - li - le noas - tre Sfî

A. *p* gre - ște - li - le noas - tre gre - ște - li - le noas - tre Sfî

T. *mf* *mp* Ta - tăl nos - tru ca - re - le ești in ce - ruri

B. *p* nos - tru Ta - tăl nos - tru Fa

Abb. 10: Irina Odăgescu, *Tatăl nostru*, Takte 36–46: Abschnitt C und Überleitung in die Wiederholung von Abschnitt A

Die Wiederholung des Abschnitts A (=A') ist zugleich der Beginn des zweiten Durchlaufs des Gebets in der Vertonung von Irina Odăgescu, und eine weiterer Hinweis auf den Einfluss der Musikpraxis der orthodoxen Liturgien, in denen Gebete scheinbar endlos (mit Varianten innerhalb der Wiederholungen) wiederholt und teilweise mehrere Stunden dauern können. Abschnitt A' ist von Beginn an unruhiger als Abschnitt A im ersten Durchlauf – und erklingt insgesamt einen Halbton höher – von Es ausgehend. Von neuem beginnen nun die Entfächerung des Klangraums und die Eroberung des Oktavraums – nun über dem kurzzeitig erreichten Tonzentrum Es. Die Längen der nun folgenden Formteile A', B', C' stimmen beinahe exakt mit denen des ersten überein. Die einzige Ausnahme bildet der Abschnitt C', der bereits bei der Betrachtung des Textes als Höhepunkt identifiziert wurde und sich nun auch musikalisch deutlich hervorhebt. Er ist fast doppelt so lang wie beim ersten Durchlauf und stellt auch musikalisch eindeutig den Höhepunkt der Komposition dar. Hier erklingen die Worte des Gebets, die beim ersten Durchlauf aufgespart wurden, die dritte der Wir-Bitten: „und führe uns nicht in Versuchung, sondern erlöse uns von dem Bösen.“

f con dolore
S. Și nu ne du - ce pre noi în is - pi - tă is - pi - tă Și nu ne du -
A. Și nu ne du - ce pre noi în is - pi - tă is - pi - tă Și nu ne du -
T. Și nu ne du - ce pre noi în is - pi - tă is - pi - tă Și nu ne du-ce-n is -
B. Și nu ne du - ce pre noi în is - pi - tă is - pi - tă Și nu ne du-ce-n is -

mf
S. ce-n is - pi - tă Și ne iz - bă - veș - te de cel rău de cel rău
A. ce-n is - pi - tă Și ne iz - bă - veș - te de cel rău de cel rău
T. pi - tă Și ne iz - bă - veș - te de cel rău de cel rău
B. pi - tă Și ne iz - bă - veș - te de cel rău de cel rău

Abb. 11: Irina Odăgescu, *Tatăl nostru*, Takte 75–86

Nach einer Generalpause folgt im *pp* und *molto grave* beginnend, ein Schlussteil (A'), der die Anrede und die erste der Du-Bitten nochmals intoniert. Im homophonen Satz steigert sich die Komposition – von den Tönen des Ur-Motivs und ihren Varianten – über beinahe 2 Oktaven, ab Takt 98 bis 8 Takte vor Schluss, schließlich zurück zum Ison auf D, von dem aus sich eine zweifache Wiederholung der Worte „Tatăl nostru“ bis zum *ff* steigert. Dieser Abschnitt wiederholt in 18 Takten die Makrostruktur der Komposition mit ihrem charakteristischen Prozess der Entfächerung von einem Ton aus auf engstem Raum und resümiert somit auf musikalischer Ebene die Kernidee des Werks. Das Stück endet auf einem strahlenden D-Dur Akkord, ebenso im *ff*.

Grave molto *cresc. poco a poco*

S. Ta - tăl nos - tru ca - re - le ești în ce - ruri Șfin - țeas - ca - se nu - me - le

A. Ta - tăl nos - tru ca - re - le ești în ce - ruri Șfin - țeas - ca - se nu - me - le

T. Ta - tăl nos - tru ca - re - le ești în ce - ruri Șfin - țeas - ca - se nu - me - le

B. Ta - tăl nos - tru ca - re - le ești în ce - ruri Șfin - țeas - ca - se nu - me - le

11

S. Tău Ta - tăl nos - tru Ta - tăl nos - tru

A. Tău Ta - tăl nos - tru Ta - tăl nos - tru

T. Tău Ta - tăl nos - tru Ta - tăl nos - tru

B. Tău Ta - tăl nos - tru Ta - tăl nos - tru

Abb. 12: Irina Odăgescu, *Tatăl nostru*, Takte 87–105

Das Verhältnis „Gott-Mensch“ als Bedeutungsebene

Welche Rückschlüsse erlauben die Analyse der Textbearbeitung und der Komposition hinsichtlich der Frage nach der Interpretation des Verhältnisses Gott-Mensch in der Vertonung des Vaterunsers von Irina Odăgescu, und welche Lesart der Begegnung mit Gott ist es, auf die die Komponistin unsere Aufmerksamkeit mit musikalischen Mitteln lenkt? Eingangs wurde erläutert, dass das Vaterunser häufig in Gemeinschaft gebetet wird, dass es aber auch von Menschen allein gebetet wird. Das gemeinschaftliche Beten des Vaterunsers im kirchlichen Kontext stärkt das Zusammenhörigkeitsgefühl und ist in seiner Wirkung häufig feierlich: die Begegnung Mensch–Gott als feierlicher Moment. Als Gebet des Einzelnen kann es individuelle Züge annehmen und gewisse Aspekte in den Hintergrund drängen, die beim Gebet in der Gemeinde von Bedeutung sind und auch im Hinblick auf die Vertonungen des Gebets wichtige gestalterische Mittel sind. Ein Blick auf die zuvor erwähnten Vertonungen des Vaterunsers anderer KomponistInnen belegt, dass bei dem überwiegenden Teil dieser Werke der feierliche und lobpreisende Aspekt des Gebets im Vordergrund steht – noch weit bis ins 20. Jahrhundert hinein. In den meisten dieser Werke werden durch sehr klare Strukturen und eindeutige, als allgemeingültig anerkannte Satztechniken Klangräume geschaffen, die sehr offensichtlich auf Ausgleich abzielen, Spannungen vermeiden und häufig einem einheitlichen Gestus verschrieben sind. Auch der Text wird in nahezu allen dieser Vertonung kaum verändert. Es finden sich wenige Wiederholungen von Gebetszeilen und kaum Überlappungen von Textabschnitten – selbst bei den Vertonungen, die aus neuerer Zeit stammen. Es scheint, als wolle bzw. dürfe man den Text in seiner Vollkommenheit nicht abändern. Diese Beobachtung kann z. B. an Maurice Duruflés (1902–1986) *Notre Père* op. 14 Nr. 4 für 4-stimmigen gemischten Chor aus dem Jahr 1977 nachvollzogen werden.

Notre Père

Maurice Duruflé

$\text{♩} = 66$

S
A
No-tre Pè - re, qui es aux cieux, que ton nom soit sanc-ti - fié, que ton règ-ne vien-ne,
T
B
que ta vo-lon-té soit fai-te sur la ter-re comme au ciel. Don-ne - nous au-jour d'hui no-tre
pain de ce jour.Par - don-ne nous nos of-fen-sés, com-me nous par-don-nons aus - si à
ceux qui nous ont of - fen - sés. Et ne nous lais - sse pas en -
trer en ten - ta - tion mais dé - li - vre nous du Mal.

Abb. 13: Maurice Duruflé, *Notre Père* op. 14, Nr. 4 für 4-stimmigen gemischten Chor (1977)

Aufgrund seiner klanglichen Homogenität wird das Gebet hier – wie im eingangs erwähnten Zitat – im Wesentlichen zu einer „Ausdrucksweise der Frömmigkeit“. Der Klarheit der musikalischen Sprache ist es zu verdanken, dass diese Frömmigkeit in einem großen Teil der in der Liste aufgeführten Kompositionen wahrnehmbar ist. Es ist eine kompositorische Klarheit, die meist kaum Spielraum für Zweifel an der Vollkommenheit des Gebets und seiner Botschaft aufkommen lässt. Das Gebet ist das Medium zur Kontaktaufnahme, entwickelt sich aber nicht zum Dialog oder zur Kommunikation.

Die Ergebnisse der Analyse von Irina Odăgescus Vaterunser zeigen, dass es der Komponistin um einen anderen wichtigen Aspekt des Verhältnisses Gott-Mensch geht, und zwar um jenen, der das Gebet als Möglichkeit zur Aufnahme des persönlichen Austauschs und der Kommunikation mit Gott bietet. Odăgescu macht das Vaterunser durch ihre Vertonung zu ihrem Gebet und durch die verwendeten gestalterischen Mittel zu ihrer persönlichen Begegnung mit Gott. Auf diese Weise bietet ihr das Gebet den Raum für all das, was das Verhältnis Gott-Mensch in ihrem Verständnis auch ausmacht: Du- und Wir-Bitten werden musikdramaturgisch so gestaltet, dass sie stellvertretend für die Klage, das Zweifeln und die Hoffnung, zu eindringlichen Äußerungen des einzelnen Menschen im Angesicht Gottes werden.

Was auf den ersten Blick ein schlichter Chorsatz zu sein scheint, entpuppt sich als komplexe Assimilation unterschiedlicher text- und satzspezifischer Merkmale, durch die der große Interpretationsspielraum des Gebets über die gewohnten Maße hinaus erweitert wird. Neben den charakteristischen Merkmalen der Musik orthodoxer Liturgie verweist gerade die Art der Textbearbeitung auf Merkmale traditioneller Musik aus Rumänien. Und trotz dieser prägnanten Einflüsse ist das *Tatăl nostru* fest in tonale Zusammenhänge, und somit in die westeuropäisch-abendländische Musiktradition eingebunden, und entsprechend auch aus dieser Perspektive interpretierbar. Diese Verlagerung der Bedeutungsebenen erzielt die Komponistin durch die Art ihrer Textbearbeitung – vor allem aber durch die von ihr angewandten kompositionstechnischen Mittel. Odăgescus Vertonung des Vaterunsers ist hinsichtlich musikalischer Parameter von Beginn an nicht grundsätzlich auf Ausgleich gerichtet. Der Aspekt des Ausgleichs und der Ausgewogenheit manifestiert sich nur auf formaler Ebene: Innerhalb des ausgewogenen formalen Gerüsts finden sich ein breites Spektrum expressiver Äußerungen, die auf den Einsatz kontrastierender Gestaltungsmittel zurückzuführen sind. Die Form stiftet Einheit, der Inhalt ist hoch-expressiv. Der Ison als basaler Bezugspunkt ist in Odăgescus Komposition deutlich wahrnehmbar, wird von ihr jedoch „fluktuierend“ interpretiert. Die Komponistin lässt es zu, dass von diesem Zentrum aus, durch den wiederholten Prozess der Entfächerung, weitere Zentren erreicht werden. Diese sind funktionstheoretisch als Harmonien interpretierbar, können aber auch als obere bzw. untere Leittöne zu den fundamentalen Tönen der Komposition (*D* und *A*) verstanden

werden. Z. B. das B-Dur bei der Schnittstelle T.21 kann als Tonika-Gegenklang [tG] oder als Dur-Parallel der vermollten Subdominante verstanden werden [sP], kann aber ebenso als oberer Leitton zum oberen Ton des initialen Quintklangs *A* interpretiert werden (siehe Abb. 8); das Tonzentrum *Es* bei Wiedereintritt des Abschnitts *A* kann als oberer Leitton für *D* verstanden werden (siehe Abb. 10). Die tonal interpretierbaren Harmonien dienen somit, aus Perspektive der Musik orthodoxer Liturgie betrachtet, der Festigung der fundamentalen Tonzentren.

Im Verlauf des Werkes entsteht jene spezielle Form von Homophonie melodischer Herkunft, die durch Überlappungen von Melodien, Reibungen und Spannungen in Form von Sekundintervallen erzeugt wird, und ebenso ein charakteristisches Merkmal des Werkes ist. Einheitsstiftend wirkt wiederum die Tatsache, dass das gesamte melodische Material auf eine Ur-Zelle zurückzuführen ist, die eine Vielzahl melodischer Varianten generiert. Sie werden verwendet, um verschiedene Intensität- und Emotionalitätsgrade zum Ausdruck zu bringen und unterschiedliche Strukturtypen zu generieren. Die an diesem Motiv exemplifizierte „Vielfalt im Einen“ repräsentiert auf melodischer Ebene das Verhältnis Gott-Mensch, welches letztlich in seiner Mannigfaltigkeit unergründlich bleibt. Gleichzeitig bringen die Assimilation all dieser unterschiedlichen Einflüsse und die Vielfalt interpretatorischer Ebenen gerade im Hinblick auf das zugrundeliegende Gebet eine ökumenische Haltung zum Ausdruck, die versucht, innerhalb des Christentums Brücken zu schlagen. Der inhaltliche und kompositorische Gedankengang vollzieht sich über die kontrastierende Darstellung gegensätzlicher Kräfte und den daraus resultierenden Spannungen hin zu einer sinnstiftenden Einheit, in der scheinbar widersprüchliche Denkweisen im Neben- und Miteinander zum Ausdruck eines vitalen Dialogs werden. Nebenbei werden durch diese Bezüge auch die im Römerbrief 12,4-5 geäußerten Gedanken zur *Vielfalt in der Einheit* und *Einheit in der Vielfalt* aufgegriffen, in denen Paulus über den Willen zur Erneuerung der Sinne spricht.

Mit dem Vaterunser von Irina Odăgescu verlassen wir den geschützten Raum des Gebets in der Gemeinschaft, wir verlassen die kirchliche Sphäre und betreten einen anderen Raum. Wir treten ein in einen Raum, in dem die menschliche Seite des Verhältnisses „Gott-Mensch“ deutlicher zur Sprache kommt, in der die Bedürfnisse des Menschen unverstellt wiedergegeben werden. Es wird kein eindimensionales Verhältnis dargestellt, sondern ein kommunikativer Prozess, der einen Austausch in Bewegung setzt. In diesem Austausch geht es nicht nur um Frömmigkeit und Ehrfurcht, sondern auch um die Belange des Menschen und um die Gewissheit, dass es immer von neuem eine Herausforderung darstellt, die Existenz Gottes in Einklang zu bringen mit der Ungerechtigkeit der Welt.

Das Feierliche des Moments weicht einem unmittelbaren und deswegen expressiven Gestus, der vor allem über die Form der Melodiegestaltung zum Ausdruck kommt.

In der kontrastreichen Gestaltung von Stille, über leise Abschnitte bis hin zu geschriebenen Passagen, und von dissonanten Reibungen, polyphonen Strukturen bis hin zu homophonen Klangblöcken kommt diese Herausforderung zum Ausdruck, und das alles geschaffen aus einer einzigen melodischen Ur-Zelle, in der all dies enthalten ist. Mit ihrem Opus 1 tritt Irina Odăgescu in dieses Verhältnis zu Gott ein und setzt es mit vielen weiteren ihrer Werke fort. Konsequenterweise verzichtet die Komponistin am Ende ihres Vaterunser auf die abschließende Lobpreisung Gottes in Gestalt der Doxologie. Das Gespräch bleibt offen und ihre Vertonung des Gebets nur eine Momentaufnahme.¹¹

11 Aus dem Jahr 1996 datiert eine weitere Vertonung des Vaterunsers von Irina Odăgescu: *Tatăl nostru* für gemischten Chor, op. 68.

Laura Manolache und *Das zeitliche Gleichgewicht*

Kammermusiktöne, Stimmung, Klangfarben, Konsonanz als eigene, bewusste Einstellung, dramatische Schwerpunkte aus der existenziellen Selbstverständlichkeit geschöpft – so könnte man das kompositorische Universum Laura Manolaches mit wenigen Schlagworten umreißen. In wiederkehrender Folge werden sie veröffentlicht und behaupten sich sogleich, wodurch sie mitprägend auf die rumänische Musikszene der vergangenen Jahrzehnte gewirkt haben.

Bei der Betrachtung ihrer Entwicklung entdecken wir in jeder neuen Partitur die Künstlerin, die von ihren Anfängen bis zu ihrer Reife unsere Aufmerksamkeit immer entschiedener auf sich lenkt und ihrem Wunsch, in der Musik eigene Regungen, Gefühle oder ihren Werdegang darzustellen, gerecht wird. Und aus diesem Wunsch ergibt sich eigentlich die Echtheit ihres künstlerischen Schaffens. Langfristige Bereicherung und tiefe Erforschung der kompositorischen Sprache und Mittel sowie aufmerksam gefilterte Aneignung und Einflüsse aus dem Schaffen der großen Meister haben im Laufe der Jahre ihre Persönlichkeit als rigorose, aber auch fantasievolle Musikerin geformt.

Zahlreiche Werke Laura Manolaches legen Zeugnis davon ab:

Hommage (1994), für Flöte Solo; *Hommage à BACH* (1994), Klavier; *Hommage à BARTÓK* (1995), Klavier; *Hommage à DEBUSSY* (1996), Klavier; Sonate für Klavier (1997); *Streichquartett* (1998); *Himera apelor* [Wasserchimäre] (1998), 4 Schlagzeuge; *Priviri* [Blicke] (1999); Trio für Violine, Klarinette und Klavier; *Irizări* [Irisationen] (1999), Klavier für 4 Hände; *Spre lumina* [Dem Licht entgegen] (2000), Flöte / Oboe, Klarinette, Klavier, Schlagzeug, Violine und Violoncello; *Icoane* [Ikonen] (2001), Oboe, Stimme und Streichsextett; *Jocuri* [Spiele] (2008); *Personaje* [Personen] (2005); *Timpul florilor* [Zeit der Blumen] (2010), Saxophon und Posaune; *Aminitiri – Concert pentru flaut și orchestră* [Erinnerungen – Konzert für Flöte und Orchester] (2002); *Primăvara gândului* [Des Gedankens Frühling] (2011) zu Texten von Nichita Stănescu, Vokal-sinfonisches Stück für Solisten, Stimmenensemble und Orchester.

Mehr als nur aus den Titeln wird die lyrische, poetische Essenz der Werke offensichtlich. Einen oftmals idealisierten Blick auf den Alltag mit seinen dramatischen Ereignissen, anhand von Wahrnehmung spielerischer Einlassungen, und die Koexistenz von Charaktertypen und deren Laufbahnen in einer Welt voller Bewegung – das ist die Geste, die in ein kompositorisches Prinzip umgewandelt wurde. An erster Stelle steht die Bemühung, anhand der Musik eine bestimmte Stimmung oder auch nur ein Bild zu übermitteln, das mit einem „Drehbuch“ vergleichbar ist, wie uns von der

Autorin selbst erläutert wurde: „Noch bevor ich zum Komponieren ansetze, stelle ich mir ein „Drehbuch“ vor. Am Anfang umreiße ich das Poetische an meiner Idee und erst danach versuche ich mit den Mitteln, die mir zur Verfügung stehen, diese Idee des Poetischen zu Musik zu machen, so gut und vielsagend wie möglich, indem ich für die Länge des Stückes, die Instrumente, den dynamischen Verlauf und den Mitteln die Grenzen festlege. Dadurch entsteht dann eine persönlich-spezifische Sprache, erworben aus Gehörtem, Analysen, Gesprächen.“¹

Eine der Komponenten dieser Sprache in den Werken Laura Manolaches ist der Kontrast als kompositionstechnische Mittel, um ihre Ideen ins rechte Licht zu setzen. Konsonanz-Dissonanz, in einer komplementären Beziehung, ist nicht nur als Thematik, sondern auch als kompositorische Technik in Werken wie die folgenden zu erkennen: *Personaje* [Personen], *Cumpăna timpului* [Zeitliches Gleichgewicht], *Himera aerului* [Luftchimäre], *Himera apelor* [Wasserchimäre], *Amprente* [Abdrücke], *Amintiri – Concert pentru flaut și orchestră* [Erinnerungen – Konzert für Flöte und Orchester], *Jocuri* [Spiele]. In Vergleich zu diesem zuletzt erwähnten Stück, in dem Stimmungen, Altersstufen, verschiedene Charaktere wie auf einem symbolischen Schicksalsfaden aufgereiht sind, mit der Absicht, sie zu charakterisieren und einzufangen, wird in *Personaje* [Personen] – ein Stück für Violine, Klarinette und Klavier – das Ideal des Zusammenlebens der verschiedenen menschlichen Charaktere und Temperamente in Harmonie sehr überzeugend dargestellt, und gleichermaßen werden Lebenseinstellungen wie auch zahlreiche Äußerungs- und Kommunikationsmöglichkeiten des Alltags geschildert. In beiden Partituren befinden sich die endgültigen Klangbilder in unaufhörlicher Bewegung, aufgrund derselben Elemente (das Spielerische, das Lyrische, das Dramatische, das Ausgewogene), die sich in verschiedenen Kontexten überlappen. Dadurch entsteht eigentlich die Übereinstimmung zwischen dem menschlichen Ideal und der musikalischen Äußerungsform. Insbesondere in Laura Manolaches Kammermusikwerken sind Harmonie und Konsonanz entscheidende Charakteristiken.

In *Himera apelor* [Wasserchimäre] – ein Werk, zu dem der Zyklus der Chimären des Bildhauers Dimitrie Paciurea und gleichermaßen die Meisterschaft der Interpretation von Alexandru Matei (Schlagzeug) und seines Ensembles Game die Inspiration der Komponistin beflügelt haben – ist die Metamorphose eine wirkungsvolle Quelle, die das ehemals schreckliche Wassermönde in einen wundersamen Vogel verwandelt, der sich im himmlischen Flug weit hinauf in die Höhe erhebt.

Das *Trio Blicke* (1999 mit dem Großen Preis beim Internationalen Kompositionswettbewerb Aperto ausgezeichnet), das nach quasi strukturalistischen Normen in Sequenzform gebaut ist, hebt die Klangfarbe der drei Instrumente hervor, die sich im Dialog

1 Gespräch der Autorin mit Laura Manolache am 03.06.2018.

überschneiden und eine Mehrheit von Nuancen ergeben, die mit Personen, die mal ruhig, mal scheu, mal impulsiv, mal entgegenkommend oder herausfordernd handeln, vergleichbar sind.

Auch das Stück für Flöte mit dem Titel *Omăgiu* [*Homage*], Pierre Yves Artaud gewidmet, kann als Portrait der Gegensätzlichkeit der menschlichen Gefühlswelten verstanden werden. Es ist eine Sammlung von verschiedenen „Ton-Bildern“, die als Äußerung von Gefühlen der Dankbarkeit zu deuten sind „sowohl gegenüber dem Interpreten als auch gegenüber all denen, die ihre musikalische Ausbildung geprägt haben“, und Laura Manolache es eben „deswegen auch mit diesem verallgemeinernden Titel benannt“.²

Die Beziehung zum Phänomen Zeit ist eine besondere, eine bestimmende und typische für Laura Manolaches Werk, deren offensichtliches Ergebnis die Prägnanz ist. Ein gutes Beispiel dafür ist ihre Komposition *Cumpăna timpului* [*Zeitliches Gleichgewicht*] (2007) für Flöte, Schlagzeug und Klavier, in dem alle Charakteristika der Autorin zusammenfinden: Gleichgewicht, Harmonie, ihre Neigung zur Stille, Farbe und gleichzeitig Verschiedenartigkeit. Die Ereignisse, die in ihrem Verlauf aufeinanderfolgen, stehen in enger zeitlicher Verbindung mit dem Ablauf der Zeit, woraus sich dann das Bild dieses Gleichgewichts ergibt.

Es gibt mehr als nur die Beziehung zum Phänomen Zeit, die in dieser Musik von großer Bedeutung ist, und zwar die Beziehung zu den Interpreten. Wie sie selbst gesteht, ist diese Beziehung eine bestimmende für den größten Teil ihrer Werke. *Cumpăna timpului* [*Zeitliches Gleichgewicht*] wurde für das Trio Contraste entsprechend den künstlerischen Fähigkeiten der Mitglieder des Trios komponiert. Somit wurde dann auch der Ansatz für eine immer intensivere Zusammenarbeit in den darauffolgenden Jahren gelegt. Tatsächlich wurde Laura Manolache in ihrer Karriere mehrere Male durch eine derartige Zusammenarbeit zu Kompositionen angeregt, die auf ihre Begegnung mit rumänischen Künstlern zurückzuführen sind. So zum Beispiel mit Ladislau Csendes und seinem Trio, Alexandru Matei und dem Ensemble Game, oder mit dem Komponisten und Dirigenten Liviu Dăncăanu und dem Ensemble Archeus, dem Fagott-Ensemble Acolade, dem Duo Barrie Webb und Jimmy Sein (Posaune und Saxophon) sowie mit dem Duo Bianca und Remus Manoleanu (Sopran und Klavier); ebenfalls mit Andrei Tănăsescu – einem virtuosen Pianisten mit großen künstlerischen Ausdrucksfähigkeiten (der Interpret der *Sonate* für Klavier), schließlich mit dem berühmten Flötisten Pierre Yves Artaud. Jeder von ihnen hinterließ Spuren in ihrer Musik, und jeder dieser Künstler hat Erstaufführungen von Laura Manolaches Werken interpretiert. Dadurch wurde ihre Inspiration beflügelt, ihre professionelle Energie untermauert, und letztendlich wurden auch ihre schöpferischen Bemühungen belohnt.

2 Gespräch der Autorin mit Laura Manolache am 03.06.2018.

Das zeitliche Gleichgewicht ist eine Partitur voller Atmosphäre, die nicht so sehr die Konstruktion betont, obwohl hinsichtlich ihrer Beziehung zur Komplementarität zwischen den Strukturen und ihrem Inneren eine gewisse Symmetrie wahrzunehmen ist. Die Musik entfaltet sich in Sequenzen (mit einem Titel, der im Einklang mit dem musikalischen Inhalt steht) und hebt sich empor wie in einem einzigen Atemzug (gleich einem Bogen), um sich dann sogleich zusammenzuschließen. Die Struktur, die in dieser Art und Weise entsteht, wächst kontinuierlich und rechtfertigt sich sowohl in der Form als auch im Inhalt.

Misterioso – ist der Titel einer einleitenden Episode, die einem plötzlichen Umschlagen ähnlich ist und in der der musikalische Stoff in die Höhe strebt, um uns geistig vorzubereiten und einzustimmen für das, was folgen wird, sowohl im Ausdruck als auch in der Thematik und den Mitteln. Bestimmende Elemente sind schon in nuce angeführt, in Bezug auf die Charakterisierung der Personen, d. h. der Helden des musikalischen Dramas, die den gestischen Anweisungen des Dirigenten folgend zunächst zusammengeführt werden, um sich danach auf eigener Ebene frei zu entfalten. Im Laufe der Aufführung sind vier Charaktere zu unterscheiden; es sind Gemütszustände, die in chronologischer Folge allmählich zum Vorschein kommen, woraus sich dann das Bild des zeitlichen Gleichgewichts ergibt. Die dominierende Flöte scheint Töne aus dem Immateriellen zu gewinnen, um sie dann der Materie zuzuführen. Schrittweise konturiert sich die Melodie, angeregt von den Einwürfen des Schlagzeugs; sie wird ins Leben gerufen und es wird ihr eine Form verliehen. In der *Giocoso*-Sequenz wird diese zum ersten Mal zu „Materie“, da in dieser Sequenz die Komplementarität immer deutlicher betont wird. Unter den drei Instrumenten werden die Motive von einem zum anderen weitergegeben, verstärkt vom zusätzlichen und dominierenden Klavier, das möglicherweise die Konsistenz der Grunddimension des Geistes suggeriert und gleichfalls die Basis für weitere Ansätze darstellt, die allerdings improvisatorischen Charakter haben. In dieser Partitur erkennt man einen gewissen Grad der Freiheit in der Interpretation, die Laura Manolache den Interpreten auf der Ebene der melodischen und rhythmischen Parameter gibt und die darauf abzielt, sie völlig in den schöpferischen Prozess mit einzubeziehen und zu motivieren und somit neue Horizonte ins Auge zu fassen. Das ist auch der Punkt, woraus man die außergewöhnliche, beiderseitig bestimmende Beziehung zu den Interpreten erklären kann. Es ist eine Beziehung, die Laura Manolache als wesentlich zu Gunsten ihrer professionellen Entwicklung erachtet, so wie sie es selbst angibt.

Die weiteren Entwicklungsprozesse lassen die Flöte gegen Ende dieser Sequenz in den Vordergrund treten. Dadurch wird die dominierende Rolle, die sie im *Lirico*-Teil spielen wird, bereits hier subliminal vorbereitet. Konkret nehmen wir ihre dominante Rolle anhand einer Melodie wahr, zu der sich das Klavier und das Schlagzeug als Begleitung gesellen. Es entsteht ein Wechsel seelischer Befindlichkeiten, eine Entspannung nach

langem Spannungstau und eine Atempause für den folgenden Abschnitt maximaler dramatischer Intensität.

Energico ist die Sequenz, in dem sich die bisher akkumulierte Spannung verdichtet und voller Kraft entlädt. Dies betrifft sowohl den Ausdruck als auch den strukturellen Bau; beide gehen aus der soliden Beschaffenheit des bisherigen Verlaufs hervor. Jede melodisch-rhythmische Linie und Klangfarbe wird durch einen komplexen Dialog isoliert, in dem die Strukturen sich überlappen und auf Richtung eines Höhepunkts zu bewegen. Infolgedessen wird die Idee der Komplementarität als musikalischer Baustein beiseitegelassen; die Aufmerksamkeit richtet sich nun auf den gesamten Effekt, dessen Potenzial auf ein Maximum gesteigert wird. Die Energien sind die speichernden Faktoren, die, auf gewisse zeitliche Konturen projiziert, im Moment ihres Zusammentreffens eine zeitliche „Kompression“ vortäuschen.

Der musikalische Verlauf besteht aus klar umrissenen Formeln und einer akkuraten Verteilung auf jedes Instrument, wobei die Bewegung der Ideen und ihre ausgewogene Weitergabe von den Ausführenden hervorgehoben wird. Auch hat das Stück einen quasi improvisatorischen Charakter, so dass die Notenschrift eher als Vorschlag dient, als dass sie ein „Muss“ wäre. Die intensive rhythmische Struktur ist diejenige, die den Kurs bis in Gipfelhöhen vorgibt.

Die letzte Sequenz, *Sereno*, lässt die Flöte wieder in den Vordergrund treten mit melodischen Klängen, bei denen leidenschaftliche Erinnerungen zum Leben erweckt werden. Damit fällt der ursprüngliche Bau auseinander. Charakteristische Elemente wie Melodie und Rhythmus bleiben zurück und zeigen sich in offensichtlicher Koexistenz durch das Niveau ihres Kombinationsgrades nach dem Vorbild geistiger Stimmungen, die von der Gesamtheit des Stückes angedeutet werden. Es ist der letzte Teil, gleich einer Schlussfolgerung, einer Erfüllung und zugleich einer Sublimation des Ausdrucks und der Gemütsbewegungen, entsprechend dem zeitlichen „Gleichgewicht“; er kann gleichfalls auf einen neuen Anfang im Lebenszyklus aufgrund neuer Visionen hindeuten. Der Verlauf klärt sich plötzlich auf wie der Himmel nach dem Sturm, die Spannungen lösen sich auf, und die Wiederkehr zur ursprünglichen Atmosphäre weist auf einen Kreislauf hin. Die konkreten Hinweise auf die anderen Sequenzen beschreiben einen Kreis, der sich schließen könnte, der aber trotzdem weiterläuft.

Das ständige Hin-und-her-Pendeln des zeitlichen Gleichgewichts, die unaufhörliche Bewegung, der Wechsel und die Umwandlung, die Metamorphose und das Wiederfinden der alten Strukturen in anderen Formen oder Kontexten erweisen sich in dieser Partitur als bedeutungstragende Wesensmomente der Komposition in Hinblick auf die Beziehung zwischen Kunst und Leben, zu denen sich Laura Manolache bekennt. Das Gleichgewicht beruht hier, wie mir scheint, auf einer Provokation gegenüber dieser Beziehung und dessen geistige Bedeutung in ihrer beschwichtigenden Art, die im

Einklang mit ihrer Anschauungsweise des Künstlerlebens sowie allgemein nicht minder mit der Findung und dem Einsatz kompositorischer Mittel. Die Kompositionen Laura Manolaches sind keine erstarrten Strukturen, sie haben keine feste und gezielte Konfiguration, sie greifen nicht zu aggressiv motivierten Kunstfertigkeiten in der Ausdrucksweise. Die am Anfang vorgeschlagenen modalen Strukturen sind im Laufe der Entwicklung überholt und werden neugestaltet, bedingt durch die Entfaltung der musikalischen Ereignisse, die hinsichtlich ihrer Dimensionen als Sequenzen aufgefasst werden können, aufgrund des Inhalts aber doch verschieden sind.

Das zeitliche Gleichgewicht wurde vom Trio Contraste im Rahmen der Săptămâna Internațională a Muzicii Noi (SIMN) [Internationale Woche der Neuen Musik] 2007 uraufgeführt.

Michael Heinemann

Ton-Akte

Geräusche und Geschichten in Laura Manolaches *Icoane*

Ob am Anfang von Musik die Melodie oder der Rhythmus stehe, ist nicht sicher. Schlag- oder Blasinstrument, Trommel oder Flöte, Wiederholung von Klangereignissen oder Veränderung ihrer Tonhöhe: Was wem voranging, ist unter Ethnologen umstritten – und zugleich eine Frage nach der Funktion, die solch geordneten Folgen von Tönen, Klängen oder auch nur Geräuschen zukommen sollte. Es mag sein, dass gleichförmiges Akzentuieren von Zeiteinheiten die Organisation von Arbeit erleichterte und ein rhythmisch ungebundenes Erkunden von Tonräumen, unabhängig von allen Skalen oder Modi, ein Moment der Freiheit meinte, von Lust am Experiment und einer Freude an Melodien, die nicht enden konnten, da man von keiner Kadenz wusste, sondern nur abhängig war vom Atem, der sie trug.

Genau hier setzt Laura Manolaches Oboen-Solo *Icoane* an. Weich strömt ein Luftzug durch das Corpus des Instruments; aufs Rohrblatt wird ebenso verzichtet wie auf einen akzentuierten Beginn. Kein Ton ist schon erkennbar, weder Metrum noch Rhythmus sind definiert. So bleibt die Frage, ob am Anfang von Musik dem Melodischen oder der Gestaltung der Zeit ein Primat gebühre, unentschieden; sie wird aufgehoben in einem vormusikalischen Zustand, in dem nur der Wind spürbar ist, nicht aber das Geräusch, das er in den Dingen hervorruft. Und doch reagiert das Instrument. Noch nicht mit einem charakteristischen Ton, sondern nur mit Schatten von Klängen. Als fände die Luft einen Widerstand an der Wand des Rohres und führte unwillkürlich, ohne Absicht, zu einer Folge von Tönen, die viel zu dicht beieinander liegen, als dass sie schon eine Skala ausbilden könnten. Auch die Sukzession der Mikrotöne fügt sich nicht einem zeitlichen Raster. Immerhin ist eine Korrelation zwischen Melodik und Rhythmik zu konstatieren. Je dichter anfänglich die Tonhöhen differenzierbarer Klänge benachbart sind, desto kürzer auch die Intervalle der Zeit, die sie organisiert; durchs Decrescendo unterstützt, zweifellos ein natürlicher Vorgang, der in der ersten kurzen Phrase des Motivs gefasst wird. So unscheinbar es anmutet und so beiläufig es eingeführt wurde, so reich das Material, das in ihm konzentriert erscheint.

Die Tonhöhendifferenz, die im Luftstrom schattenhaft anklang, wird im Halbton, der nun *ordinario* erklingt, explizit, und die Flüchtigkeit kleinster Notenwerte verweist auf einen noch keineswegs gesicherten Status des Melodischen. Auch dem Rhythmus eignet noch wenig Verbindlichkeit. Eine Wiederholung des Eingangsimpuls versucht, agogische Verläufe zu ordnen, ohne dass eine Rationalisierung schon gelänge.

Auch das Halbtonmotiv konsolidiert sich nun; durch Umkehrung und Erweiterung wird der Tonraum sukzessiv erweitert, und in der Korrespondenz zweier Partikel ist der Umriss einer ersten Melodie zu ahnen. Auch die Zeitgestaltung gewinnt Kontur. War bislang der Takt nur ein Gehäuse, das die musikalischen Elemente barg und ihre Plätze bewusst gegen alle Akzente bestimmte, so wird nun, im fünften Takt, erstmals ein Metrum erkennbar, wenn dem gehaltenen Ton regelmäßig ein zweiter im Quartabstand addiert wird. Beiläufig erscheint ein Intervall eingeführt, dessen melodische Implikationen freilich noch offen bleiben. Immerhin wird deutlich, dass – und wie – sich der Tonraum erweitern lässt: explorativ, tastend, zögerlich. Was sich in den noch ungeordneten Multiphonics der nächsten Phrase fortsetzt, wobei die Erweiterung der Nebentöne sogleich wieder zu einer Rücknahme distinkter Metrik führt. Ein spielerisches Erkunden des Melodischen verbietet sich im Rahmen strikt regulierter Zeit.

Die Wiederaufnahme des Motivs tonlosen Accelerandos eines intensivierten Luftstroms bezeichnet Neuansatz und Weiterführung zugleich, da nur der Anfang des Klangereignisses erinnert wird und die Phrase nicht mehr schließt. Hermetik und Isolation, von denen die Motive anfangs gekennzeichnet waren, weichen dem Versuch, Zusammenhänge auszuprägen, letztlich eine Melodie *sui generis* zu ermöglichen: als Perspektive, Tonhöhenverläufe mit einem Ordnungsmodell der Zeit zu verbinden, das zugleich deren Grenzen und Fixpunkte bestimmbar macht.

Eine Zwischenstation auf diesem Weg ist nun die Oszillation in Takt 12; so klar die Differenz des Halbtons, so schwierig noch die Koordinierung mit einem Taktschema. Und die Wiederholung des allerersten Atemholens (nun ohne subkutane Rhythmik) ist neuerliche Erinnerung wie das Spiel mit dem Tremolo der Oboe (T. 16) der Versuch, nicht nur diastematische und rhythmische Strukturen aufeinander zu beziehen, sondern Oberflächenstrukturen von Klängen. Kriterium, sie zu differenzieren, ist nicht nur ihre immanente Beweglichkeit, sondern ihre Position in einem Spektrum, das vom tonlosen Hauchen bis zur konventionellen Diktion reicht. Vielleicht nicht zufällig konvergiert die Dramaturgie solcher Klangereignisse in Laura Manolaches Komposition mit der suggerierten Geschichte einer Entwicklung von Musik. Und die Vortagsanweisung „nostalgico“ indiziert eine historische Rückschau wie zugleich die Unmöglichkeit sentimentaler Restitution. So scheitert denn auch der Versuch, eine kohärente Melodie zu etablieren, auch in der Folge. Doch meint die Parzellierung der Motive nicht schon deren Zertrümmerung oder gar die Preisgabe, aufs Melos schlechthin zu verzichten. Der Bogen, der die scheinbar partikularisierten Tongruppen bündelt, vermag auch die stark verkürzten Einzeltöne zu integrieren, deren Granulation ihrerseits Mikrorhythmen erkennbar macht. Die Intention dieses ersten Abschnitts, distinkte Tonhöhenverläufe mit definierten Notenwerten einerseits mit Klangereignissen zu konfrontieren, die andererseits, nichts weniger als Sinustöne, in ihrer Oszillation sowohl diastematische wie rhythmische Strukturen erkennen lassen, kulminiert

im Schlussklang, der auf eine Synthese zielt. Im Multiphonic ist die Linearität gebündelt, und die Instabilität des Akkords eröffnet gleichzeitig die Perspektive einer subtilen Rhythmik, die freilich nicht explizit wird und sich rationalen Ordnungsschemata nur schwer subsumieren ließe.

Der Prozess in diesem ersten Teil von Laura Manolaches Oboen-Solo kann allein auf der Ebene des musikalischen Materials beschrieben werden; weder bedarf es der Vortragsanweisung noch eines Titels, der zudem so weit gefasst ist, dass er kaum einen konkreten Inhalt assoziieren lässt. Gleichwohl greift die Analyse nicht nur auf Metaphern zurück, auch die Klangereignisse rekurren auf Topoi, die nicht voraussetzungslos sind. Engstufigkeit und Luftgeräusche sind nicht erst durch Musik und ihre Geschichte denotiert, und die Struktur von Klängen – ihre raue Oberfläche oder ihre bequeme Schmiegsamkeit – impliziert Assoziationen, ohne dass es notwendig wäre, sie zu besserem Verständnis des Stückes zu verbalisieren. Was gesagt wird, erschließt sich mithin weniger aus der Identifikation von Topoi als vielmehr dem Arrangement von Semantemen einer musikalischen Phrase: einem Syntagma, das nicht nur durch Diastematik und Rhythmik seiner Elemente konstituiert wird, sondern auch und gerade durch eine charakteristische Diktion, die erst in der Performanz emergent wird. Das Verfahren selbst, Töne zu erzeugen und zu gestalten, gewinnt substantielle Relevanz für das Resultat, das nicht nur ein ästhetisches ist. Denn die Folge der Klangereignisse bildet nicht einen Prozess ab, wie zwei divergente musikalische Phänomene aufeinander reagieren; die Demonstration der Entstehung von Melos und Rhythmus konstituiert erst die Möglichkeit ihrer Wahrnehmung, wobei gezeigt wird, dass der lange Ton eines Blasinstrumentes bereits Mikrorhythmen impliziert und noch dem scheinbar tonlosen Atem bereits ein Melos inhäriert. Ton-Akte sind mithin nicht nur Zeichen für Prozesse, die sie mit Mitteln der Musik abbilden, sondern Voraussetzungen wahrnehmungsbezogener Handlungen und Erfahrungen, die sie ihrerseits erst erzeugen.¹ Oder, kürzer: Die Geschichte von der Entstehung von Musik verstehen wir nicht aus der Beobachtung von Vorgängen in der Natur (etwa Vitruvs Lehre vom Ursprung der Musik durch den Wind, der Gegenstände zum Klingen bringt); vielmehr entsteht erst mit der kunstvoll-absichtlichen Reproduktion dieser Vorgänge überhaupt Musik.

Dieser Vorgang ist durch und durch geschichtlich, und solche Prozessualität bildet nicht nur den Ausgangspunkt von Laura Manolaches Oboen-Solo, sondern konstituiert in der Dialektik, die dem Material (wie gezeigt) innewohnt, dessen ersten Teil. Der zweite Abschnitt, Lamento, ist deutlich kürzer, doch nicht weniger konzis. Ein neues Motiv wird eingeführt, wieder zunächst nicht mehr als eine Geste. Ein kurzer Tritonus-Vorschlag markiert einen langen Ton in großer Lautstärke, der abebbt und in einem Halbton-Glissando ein abruptes Ende findet. Naheliegend, in dieser Kon-

1 Vgl. Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin 2013, S. 326.

stellation weniger Töne den Versuch zu ersehen, Seufzer und Schluchzen instrumentaler nachzuzeichnen. Und die intensivierte Wiederholung des Gedankens, nun noch naturalistischer größere Emphase und gesteigerten Jammer meinent, ist geeignet, eine Semantik zu bestärken, die in der Satzüberschrift vorgegeben wird. Doch wären auch ohne den Rekurs aufs Lamento die musikalischen Phänomene leicht auf bereits Exponiertes zurückzubeziehen. Halbton-Relationen (auch in den hohen Ansatztönen *es*“-*e*“) und der intern bewegte Einzelton finden ihre Bezugspunkte ebenso wie die Multiphonics mit nun neuerlich variieter, obertonreicherer Diktion. Dabei dient die Wiederholung des Klangs einer Differenzierung von Dynamik und Granulation. Das Frullato weicht einem „glatten“ Klang, die emotionale Emphase erscheint zumindest etwas gemindert in der verbindlicheren Tongebung. Vielleicht etwas plötzlich, doch durchaus nachvollziehbar vor dem Hintergrund eines Subjekts, das um Fassung rang, doch nicht im Exklamativen verharren kann, greift ein Cantabile Raum. Dessen Zentralton, im Tritonus *des*“-*g*“ und dem inversen Halbton *gis*“-*g*“ diastematisch wieder sorgsam auf die vorausgehenden Töne und Motive bezogen, ist kaum zufällig das Telos dieses Abschnitts, zudem der erste invariante Klang des Stückes: als Resultat vorangegangener doppelter Zurüstung und als „Nullpunkt“ (Roland Barthes) die Eröffnung neuer Perspektiven. Dass hier, fast genau in der arithmetischen Mitte des Werks, zum ersten Mal eine Vortragsanweisung disponiert wird, die explizit auf die menschliche Stimme verweist, erscheint als erste Präsenz veritablen Melos’, das den dissoluten Phrasen im Vorfeld durchaus mangelte.

Noch aber wird seine Virulenz bestritten. Durchführung, die sich bereits abzeichnete, ist der Inhalt des dritten Teils, deutlich schon in der Überschrift. Das *Cantabile* hat sich gegenüber einem *Aggressivo* zu behaupten. Die Gegenüberstellung ist leicht nachzuvollziehen. Abspringende Vorschläge zu langen Noten bezeichnen den Versuch, Gesangliches zu etablieren, ruppige Einwürfe, anfangs nur kurzer Einzeltöne, markieren den angriffsfreudigen Gegenpart, der zunächst auch an Bedeutung gewinnt. Dass die Kantabilität Raum gewinnt, bedürfte nicht schon des Vermerks „luminoso“: Die immer längeren Phrasen, der Verzicht auf Interpolationen, die Integration und schließlich auch die Sublimation von Vorschlägen und agogischen Irritationen führen zur Etablierung eines neuerlichen Ruhepols in tiefer Lage, von der sich – melodisches Telos der Durchführung – eine ausgreifende Arabeske entwickelt (T. 67 ff). Dass diese mit der Verbindung von Halbton und kleiner Terz motivisch auf den Schluss des Lamento-Teils rekurriert, unterstreicht dessen doppelte Bedeutung des formbildenden Nukleus. Was bleibt, ist eine Integration des Multiphonic, die binnen kurzem durch eine Veränderung der Diktion geleistet werden kann. Das „stridente“ weicht einem „soave“, und ein improvisatorisches Leggiero wird zur sublimierenden Reminiszenz des Lamentos. Nun ist der Weg frei für ein Melos, das nicht mehr vom Geräusch kontaminiert wird. Die *Incantatio* (T. 71) macht das Singen explizit: Die Stimme des Interpreten steigert die lange Linie der Oboe, die das *g*, schon ehemals als Zentral-

ton markiert, mit Nebentönen umkreist: Erinnerung an das Intervall der Sekunde zu Beginn, doch nicht als flüchtige Interpolation und nicht mehr ein Lamento, sondern das ruhige Fließen eines aufgehobenen Gesangs.

Dessen Ende bleibt unbestimmt. Wählt man *g* als Fluchtpunkt der Hörperspektive, meint der Schluss auf dem Leitton eine uneingelöstes Versprechen; doch so wenig schon eine harmonische Tonalität die Lineaturen konstituierte, könnte auch eine Wendung ins Phrygische intendiert sein, modales Erbe und Geschichte von Einstimmigkeit erinnernd. Ungleich bedeutsamer aber scheint die Suspension der Rauheit des Klangs, die Etablierung eines Belcantos, das der Instrumentalist stützt. Entwicklungsgänge, die in diesem Stück angelegt sind, weiterdenkend, wäre, von der Entstehung der Tonkunst ausgehend, nun ein Ziel erreicht und mit ihm ein Markstein der Geschichte: Der Mensch hat sich die Musik zu eigen gemacht.

Diese Erzählung in vier „Bilder“ zu fassen, ist nichts weniger als eine dramaturgische Verlegenheit denn vielmehr der Versuch, die Stationen eines Prozesses plakativ zu annoncieren und durch Titel, die lediglich Vortragsangaben sind, dem Medium der Musik verfügbar zu machen. Nichts aber wird illustriert; die klanglichen Mittel selbst reichen aus, um den Prozess verständlich werden zu lassen. Und da Laura Manolache sich nicht auf die vertrauten kompositorischen Parameter beschränkt, sondern auch Spielweise und Klanggestaltung in ihr Repertoire miteinbezieht, ist der Gehalt des kleinen Satzes unmittelbar zu spüren: in einer Diktion der Oboe, die aggressive Attacken einer Durchführung ebenso kennt wie das sonore Belcanto der Coda. Mit solcher Granulierung des Klangs aber wird nicht nur das Corpus des Instruments und der Körper des Spielers gefordert, sondern zugleich der Leib des Rezipienten adressiert. Die körperliche Unmittelbarkeit der Tongebung resoniert im Hörer, dem eine Distanzierung qua Objektivation des akustischen Substrats nicht mehr zugestanden wird. So spontan er die Erfahrung des Atems teilen kann, so leicht vermittelt sich ihm der Plot, nach Seufzen und Klagen zu einem Gesang zu finden, von dem der Instrumentalist suggeriert, es könnte auch die Stimme des Zuhörers sein, die nun mitklingt, da er sie stimulierte. Diese Ermächtigung des Subjekts aber resultiert aus der Aktivität der Musik. Sie erläutert nichts und bildet nichts ab, ist weder Akzidens noch Ornament. Vielmehr konstituiert sie ihrerseits Realität. Klänge sind nicht deren Ableitung, sondern eine Form ihrer Bedingung.²

2 Vgl. Bredekamp, *Bildakt*, S. 328.

04
Thorsten Gubatz

Peisaj II [Landschaft II] – Schwanengesang der Komponistin Marina Vlad

Zwischen 1996 und 2001 komponiert Marina Vlad einen achteiligen Zyklus für Soloinstrumente, den sie zuerst *Natură moartă* [Stilleben] nennt; später ändert sie den Titel in *Peisaj* [Landschaft], wobei sich auch die Zählungen verändern und durcheinander geraten. So gibt es etwa ein Stück *Peisaj I* für Klavier, und ein Werk mit eben diesem Titel für Klarinette und Tonband; zu diesem wiederum schreibt Marina Vlad im Jahre 2009 ein Geschwisterstück *Peisaj II* für Klarinette solo. Um dieses soll es in dem vorliegenden Beitrag gehen. Bei allen Gemeinsamkeiten der beiden *Peisaj*-Werke für Klarinette sind gravierende Unterschiede festzustellen: In *Peisaj I* ist das Klarinettensolo eingebettet in eine funkelnde elektronische Klanglandschaft, in die selbst viele verfremdete Klarinettenklänge eingewoben sind. Die Anlage des Stücks ist offen genug, um dem Solisten gegen Ende auch die Freiheit zu lassen, vorangegangene Passagen teilweise wiederaufzugreifen.

In *Peisaj II* ist alles klingende Geschehen dem Solisten in die Hand gelegt, er trägt alle Verantwortung allein, und ihm obliegt es auch, die sehr viel stärkere Einheitlichkeit und Geschlossenheit des neuen Werkes zu kommunizieren. *Peisaj II* ist eine so strenge wie ausdrucksvolle Studie über das Zusammenspiel von musikalischen Parametern, über dessen Kontinuität und Diskontinuität. Wie in zahlreichen anderen ihrer Werke, stellt Marina Vlad hier hohe Anforderungen an den Interpreten, den sie in extremen Tonlagen spielen, manchmal ihn auch zwischen ihnen hin- und herspringen lässt, doch offensichtlich ohne Interesse an erweiterten Spieltechniken des Instruments.

Der Tonvorrat hat das ganze Stück hindurch zwar eine stark chromatische Tendenz, die aber nie bis hin zur Zwölftönigkeit verfolgt wird. Auf sehr flexible Weise nähert die Musik sich so einmal der vollen Atonalität, ein andermal bestimmten Tonalitäten oder Modi an. Zum einen kommt sie etwa in den Takten 69 und 70 der Zwölftönigkeit besonders nahe: Nach den 11 Tönen ab dem Piano in Takt 69 wird der dritte, *D*, zwar eine Oktave höher wiederholt, doch gleich schließt sich das *Dis* an, das gefehlt hätte, um die chromatische Totale voll zu machen.

Abb. 1: Marina Vlad, *Peisaj II*, T. 70

Zum anderen kommt es etwa in Takt 58 zu so vielen Tonwiederholungen nach kurzer Zeit (je gleich dreimal *E*, *Gis* und *A*, zweimal *F* und *H*), dass die Passage nach einem durch chromatische Leitöne nur leicht verfremdeten e-Phrygisch klingt. Auch im nächsten Takt bleibt *E* bestimmend, nun aber so, dass das Gehör an der „giocoso“ bezeichneten Piano-Stelle durch ein tiefes *Fis* dahin orientiert wird, das hohe *Dis* vor *E* als Leitton zu interpretieren und die fallende Quinte *E*–*A* durch ein imaginäres *Cis* zum A-Dur-Akkord zu komplettieren.

Abb. 2: Marina Vlad, *Peisaj II*, T. 58

Sowohl Chromatik als auch zeitweises Bevorzugen bestimmter Tonhöhen werden verwendet, um den ostinatohaften, passacaglia-ähnlichen Eindruck eines immer neuen Zurückkehrens zum selben, variierend umschriebenen Grundgedanken zu erwecken. Ein einziges Metrum (4/4) und ein einziges Grundtempo (Viertel = ca. 50) gelten für das ganze Werk, und sämtliche Tempowechsel sind auf äußerst komplizierte Art als Dauernwechsel angegeben: Von Triolen, Quintolen, Septolen, Nonolen und Dezimolen wird reichlich Gebrauch gemacht, es finden sich dreimal sogar Triolen innerhalb von Quint- oder Septolen; allerdings besteht eine starke Tendenz, eine bestimmte Passage lang dieselbe Art von N-tolen zu verwenden, was der betreffenden Passage *de facto* ihr eigenes Tempo gibt.

Die ersten elf Takte stellen Material und Grundgedanken vor wie eine Ouvertüre: Die benutzten Intervalle vergrößern sich von der kleinen Sekunde bis zur kleinen Septime, der gesamte Tonraum hebt und erweitert sich. Zugleich verkürzen sich die Dauern von der punktierten Ganzen kontinuierlich bis zur Nonolen-32stel, während sich die Lautstärke ebenso kontinuierlich steigert vom anfänglichen *pp* bis zum *ff*. Aus dem langsamen Beginn erhebt sich, wo die mittlere Geschwindigkeit erreicht wird, ein freies Melos der „unendlichen Melodie“ im Geiste von Enescu, das sich aber dann in eine schnelle, gleichförmige Nonolen-32stel-Bewegung auflöst.

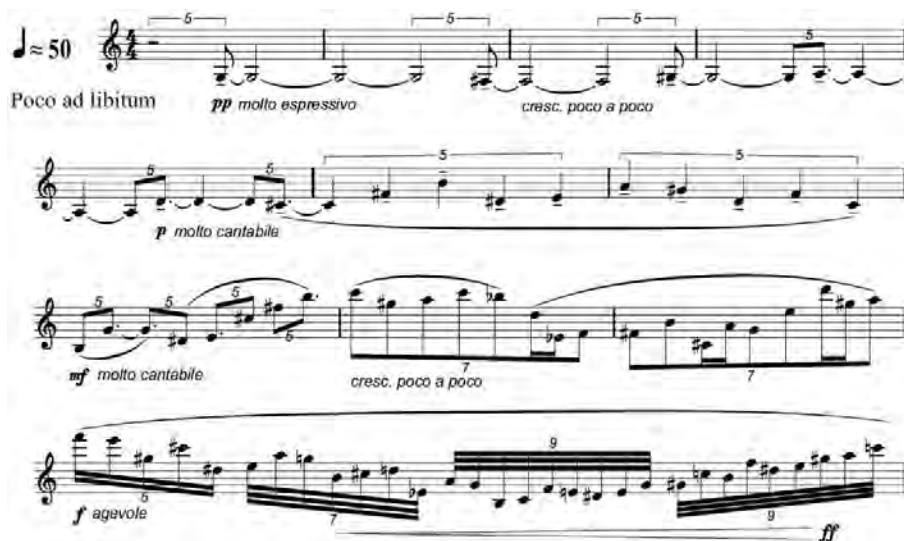


Abb. 3: Marina Vlad, *Peisaj II*, T. 1–11

Mit Takt 12 erscheint die erste Diskontinuität, indem ein neuer Abschnitt ansetzt, der 40 Takte dauert und in dem sich wiederum die Intervalle vergrößern, der Tonraum sich hebt und erweitert, die Dauern sich verkürzen und die Dynamik ansteigt bis zur Mitte hin (Takte 31/32), ab der sich die Entwicklung kontinuierlich umkehrt, allerdings mit Ausnahme der Dynamik. Wieder erhebt sich zwischendurch ein freies Melos, um sich dann beim ersten Mal in kurze und beim zweiten Mal in lange Dauern aufzulösen. In den Takten 43/44 erklingt das *D-Es-C-H*-Motiv (notiert *E-F-D-Cis*) – überraschenderweise, da weder dieses Stück noch sonstige Werke von Marina Vlad besondere Nähe zur Musik von Schostakowitsch zeigen.



Abb. 4: Marina Vlad, *Peisaj II*, T. 34–44

Nach dem leeren Takt 53 folgt der schnelle, 20 Takte lange mittlere Abschnitt, der fast durchweg aus 32-stel-Nonolen besteht, deren Dreier-Puls durch Pausen und durch die Verteilung von Staccato und Legato mal betont und mal durchbrochen wird. Zur Mitte hin koagulieren diese 32-stel, wobei die Intervallgröße sich – wie zuvor nur einmal in Takt 29 – zu riesigen Sprüngen weitet. Auf dem Höhepunkt dieser Entwicklung werden die Nonolen durch zwei gravitatische Quintolen abgelöst mit stark auf *E*, *F* und *G*

konzentriertem Tonvorrat; dann kehren die Nonolen wieder, und die Dauern lösen sich erneut in 32stel auf.



Abb. 5: Marina Vlad, *Peisaj II*, T. 60–66

Der Abschnitt klingt aus, indem immer längere Pausen ihren Puls durchbrechen.



Abb. 6: Marina Vlad, *Peisaj II*, T. 69–72

Ab Takt 75 folgt der Schlussabschnitt, der dem ersten Hauptteil nach der „Ouvertüre“ ähnlich sieht, jetzt aber mit noch längeren Tondauern einsetzt, und dieses Mal im obersten Register statt im tiefsten. Die Dynamik folgt hier, wenn auch nicht streng, der allgemeinen Entwicklung mit der Steigerung zur Mitte hin, gefolgt von einem kontinuierlichem Absinken bis zum drei ganze Noten lang dauernden Schlussston, einem tiefen *F* (klingend *Es*), mit der Spielanweisung *estinguendo*, „erlöschend“.



Abb. 7: Marina Vlad, *Peisaj II*, T. 128–133

Dieses Wort erhält besonderes Gewicht, wenn man bedenkt, dass *Peisaj II* der Schwannengesang seiner Komponistin ist. Zwar lebte sie danach noch 13 Jahre, war jedoch von ihrer Krankheit so geschwächt, dass sie nicht mehr komponieren konnte.

Carmen Popa

Maia Ciobanu: Drei Instrumentalkonzerte – eine vergleichende Betrachtung

„Der Fortbestand künstlerischer Werke umfasst auch die Neuerfindung und Erneuerung von Traditionen durch ihre kontinuierliche Weiterentwicklung. Der Unterschied zwischen Stilen, Ästhetiken, Persönlichkeiten oder Epochen liegt wesentlich in der Menge des Neuen, das integriert wird, sowie in den Rahmenbedingungen, die dieses Neue prägen und beeinflussen.“¹

(Maia Ciobanu)

Unser Ansatz orientiert sich an den Grundsätzen des Elitistischen Manifests von 2016, aus dem wir das Motto dieser Studie übernommen haben, und zielt darauf ab, drei Werke der Komponistin zu vergleichen und zu analysieren:

Das *Konzert* für Schlagzeug und elektroakustisches Medium (in drei Teilen) von 1998, uraufgeführt im Rahmen des S.I.M.N.-Festivals mit Adrian Ștefănescu als Solisten. Das Werk wurde im selben Jahr mit dem George-Enescu-Preis der Rumänischen Akademie ausgezeichnet und bei nationalen sowie internationalen Festivals und Konzerten aufgeführt, unter anderem in Timișoara, Cluj und St. Gallen. Zu den Interpreten gehörten Alexandru Matei (mit dem Ensemble Game), Grigore Pop (zusammen mit dem Percussion-Ensemble der Gheorghe-Dima-Musikakademie in Cluj), Doru Roman (Trio Contraste) und Irina Rădulescu.²

Das *Konzert* für Klarinette und Streichorchester (in drei Teilen) aus dem Jahr 2004, im Auftrag des australischen Klarinettenisten Peter Handsworth komponiert und ihm gewidmet, wurde im selben Jahr während des S.I.M.N.-Festivals von ihm selbst uraufgeführt, begleitet vom Rumänischen Radio-Sinfonieorchester Bukarest, Dirigent Ludovic Bács. Dieses Werk wurde ebenfalls bei Festivals sowie bei nationalen und internationalen Konzerten aufgeführt, unter anderem in Timișoara, Arad und Innsbruck. Besonders hervorzuheben ist dabei die Interpretation von Cristian Miclea.³

Das *Konzert* für Posaune und Orchester (in zwei Teilen) aus dem Jahr 2013 wurde 2019 im Rahmen des Festivals S.I.M.N. vom Rumänischen Radio-Sinfonieorchester Bukarest unter der Leitung von Gheorghe Costin uraufgeführt, mit Barrie Webb als Solist, dem das Werk gewidmet ist. Besonders herausragend ist auch die Interpretation von Cristian Miclea.⁴

1 Auszug aus *Manifest elitist 2016*, in: Zeitschrift Muzică, Nr. 1, Bukarest 2017.

2 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=1ij8AsV1Awk>

3 https://www.youtube.com/watch?v=2LAaTCF_vsw

4 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=2LAaTCF_vsw

Die drei Werke verbinden das einfallsreiche Zusammenspiel von Heroischem und Tragischem, ein nuancierter Erzählfluss, geprägt vom Ostinato. Die Komponistin zeigt sich als Meisterin origineller Werke.

Das *Konzert* für Posaune und Orchester verbindet ein einleitendes Vorspiel mit einem zweiten, dynamisch entwickelten sonatensymphonischen Teil. Das *Konzert* für Klarinette und Streichorchester vereint ein Allegro, ein meditatives Zwischenspiel und überraschende Rap-Variationen. Auch das *Posaunenkonzert* besticht durch die lebendige und einzigartige Kombination von Formen und Genres.

Im zweiten Teil des *Konzerts* für Posaune und Orchester wird die traditionelle Solokadenz zu einem instrumentalen Lamento, das sich zu einem Wehklagen steigert. Begleitet von der Quinte *D-A* wird es im Glissando von der Posaune fortgeführt.

The image shows a musical score for Maia Ciobanu's *Konzert für Posaune und Orchester*, measures 173 to 180. The score is written for Trombone solo and various orchestral instruments. The instruments listed on the left are Fg. (Euphonium), Cfg. (Euphonium), Trb. solo (Trombone solo), Vlc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The score includes a section labeled 'Ex. 14b' starting at measure 173, which features a tremolo in the Trombone solo part. Dynamics include *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *5p* (five times piano). The score also includes a section labeled 'sempre *p*' (always piano) starting at measure 177. The score ends at measure 180.

Abb. 1: Maia Ciobanu, *Konzert* für Posaune und Orchester, Editura Muzicală, Bukarest 2013, T. 173 ff.

Im dritten Teil des *Konzerts* für Klarinette und Streichorchester erinnert die Solo-Rap-Paraphrase der Klarinette auf einem rhythmischen Ostinato an unzensurierten Hip-Hop aus der Vorstadtkultur.

The image displays a musical score for measures 23 through 26 of a concerto. The score is arranged in two systems, each containing staves for Clarinet (Cl.), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Va.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 23: The Clarinet part begins with a rhythmic ostinato marked *staccato*. The Violin I part features a melodic line with a slur. The Violin II part has a rhythmic pattern marked with a '3' (triplets). The Viola part has a melodic line with a slur. The Violoncello and Contrabass parts have a rhythmic pattern.

Measure 24: The Clarinet part continues with the *staccato* ostinato. The Violin I part has a melodic line with a slur. The Violin II part has a rhythmic pattern marked with a '3'. The Viola part has a melodic line with a slur. The Violoncello and Contrabass parts have a rhythmic pattern.

Measure 25: The Clarinet part continues with the *staccato* ostinato. The Violin I part has a melodic line with a slur. The Violin II part has a rhythmic pattern marked with a '3'. The Viola part has a melodic line with a slur. The Violoncello and Contrabass parts have a rhythmic pattern.

Measure 26: The Clarinet part begins with a melodic line marked *staccato*. The Violin I part has a melodic line with a slur. The Violin II part has a rhythmic pattern marked with a '3'. The Viola part has a melodic line with a slur. The Violoncello and Contrabass parts have a rhythmic pattern.

Abb. 2: Maia Ciobanu, *Konzert* für Klarinette und Streichorchester,
Editura Muzicală, Bukarest 2004, T. 23 ff.

In beiden Fällen sind die ästhetischen Überlagerungen vielfältig und tragen ein Ethos, das der Musik Originalität und Kraft verleiht.

Die Verschmelzung expansiver Energien, wie der „erzwungene Marsch“ der Posaune und der Hip-Hop-Gesang der Klarinette, sowie Soloinstrumente und elektroakustische Klänge schaffen eine kraftvolle Wirkung. Fließende Rhythmen und unvorhersehbare Texturen verleihen Maia Ciobanus Musik Ausgewogenheit und Intensität.

Die Soloinstrumente – Posaune, Klarinette und Schlagzeug – beeindrucken durch ihre Virtuosität. Besonders die Posaune entfaltet in sieben Takten einen unerwarteten Ausdruck:

6

2 Tb. II. *p* *mf* *mp* *f*

3 T-tom

4 T-tom

Ex. 1 at ad lib. Prolog *mf* segm. 1

Trb. solo *simile*

V. I solo *simile*

V. II solo

11

Trb. solo R^+ Seh^0 H^+ w-i irreg.

segm. 2 segm. 3

Abb. 3: Maia Ciobanu, *Konzert* für Posaune und Orchester,
Editura Muzicală, Bukarest 2013, T. 6–10

Ciobanus Musik vereint spirituelle Konzepte wie Yin-Yang, was ihrer Musik markante Merkmale und neue Perspektiven verleiht.

In der Eröffnungssuite des *Konzerts* für Schlagzeug und elektroakustisches Medium vereint eine Vielzahl von perkussiven Klangfarben – darunter drei Pauken, Gong, Bambusröhren, hängende Becken, Tam-Tam, Maracas, Bongos, Tom-Toms, Tamburo

senza corda, Marimba und Klavier als Schlaginstrumente – und kombiniert sie mit den Schwingungen elektroakustischer Klänge. Diese Elemente verschmelzen zu einem imaginären Instrumentaltheater. Der synkretistische Ansatz verschmilzt die regenbogenartige Klangfarbe des Schlagzeugs mit elektroakustischen Klängen. Die solistische Improvisation verwandelt den Solisten, der seinen Körper und die Umgebung als Instrumente einbezieht, in eine künstlerische Individualität, die sich im Lärm der Massenkultur behaupten will.

Die Umwandlung vom Instrumentalkonzert (Schlagzeug) zum Instrumentaltheater erfolgt nicht durch Effekthascherei, sondern aus dem zugrunde liegenden Konzept der musikalischen Gestaltung. Die Schlaginstrumente bilden zu Beginn die Grundlage, auf der neue Instrumente mit gezielter Ausdruckskraft integriert werden:

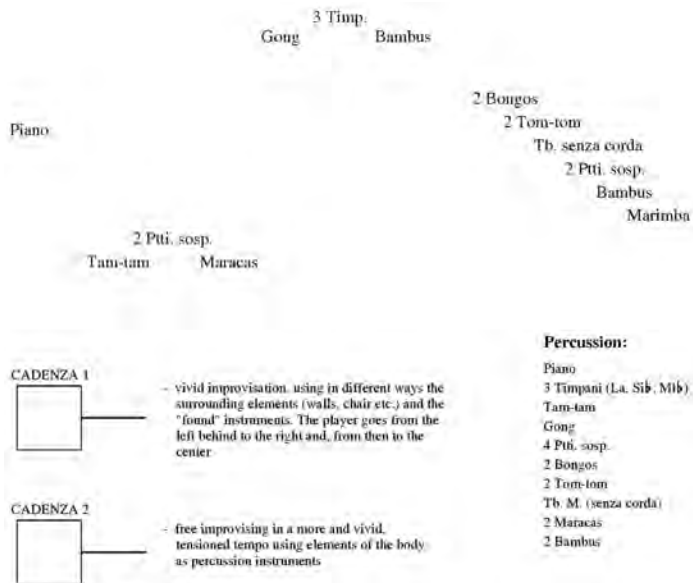


Abb. 4: Maia Ciobanu, *Konzert für Schlagzeug und elektroakustisches Medium* (in drei Teilen), Bukarest 1998; Aufbau der Instrumente

„Im dritten Teil des Konzerts für Schlagzeug und Blasorchester erweitert Ernst Brunner die Instrumentierung, indem er Raum und Körper als Instrument nutzt, was ein bedeutsames Statement zur Selbstfindung setzt – ein Prozess, den auch Maia Ciobanu in ihrer Musik erkundet.“⁵

5 Felix Falkner, *Maia Ciobanus Portrat*, St. Galler Tagblatt, 16.12.2000.

Octavian Nemescu beschreibt Maia Ciobanu in ebenso bewundernden wie präzisen Worten als „eine herausragende Persönlichkeit der rumänischen Musik, die durch ihre vielfältigen kreativen Schwerpunkte die Einzigartigkeit ihres künstlerischen Schaffens betont“.⁶

Mit inspirierten und auf jedes Werk zugeschnittenen Strukturen, die sich an Vorbildern oder Konzepten früherer Komponisten orientieren, gestaltet Maia Ciobanu neue Muster, überwindet die Herausforderungen jedes Projekts und bietet vielfältige, anspruchsvolle Aufführungsalternativen.

6 Octavian Nemescu, *Creația românească* (II), in: *Actualitatea muzicală*, Nr. 2 (Februar), Bukarest 2014, S. 15.

Schriftenreihe „Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen“

Hrsg. von Violeta Dinescu und Michael Heinemann

Band 1: *Ștefan Niculescu*. – Violeta Dinescu, Eva Maria Houben (Hrsg.). – Oldenburg 2013. – 307 S. – ISBN 978-3-8142-2281-3

Band 2: *Die Doina*. – Eine Einführung in den lyrischen Gesang Rumäniens. – Vincent Rastädter. – Oldenburg 2015. – 186 S. – ISBN 978-3-8142-2308-7

Band 3: *Pascal Bentoiu*. – Violeta Dinescu, Michael Heinemann, Eva-Maria Houben, Roberto Reale (Hrsg.). – Oldenburg 2015. – 357 S. – ISBN 978-3-8142-2308-7

Band 4: *Der Raum in der Musik*. – Martin Kowalewski. – Oldenburg 2018. – 213 S. – ISBN 978-3-8142-2308-7

Band 5: *Enescu im Kontext*. – Violeta Dinescu, Michael Heinemann, Roberto Reale (Hrsg.). – Oldenburg 2019. – 417 S. – ISBN 978-3-8142-2379-7

Band 6: *Myriam Marbe*. – Violeta Dinescu, Michael Heinemann, Roberto Reale (Hrsg.). – Oldenburg 2022, 401 S. – ISBN 978-3-8142-2393-3

Band 7: *Elemente der Klage in George Enescus Oper Œdipe*. – Roberto Reale. – Oldenburg 2019, 484 S. – ISBN 978-3-8142-2404-6