

Hanse-Wissenschaftskolleg
Institute for Advanced Study

***ZwischenZeiten* Symposium 2019**

Rumänische Musik im Kontext
*Gestalt und Ausdruck der Melodie als
Schnittstelle zwischen Ost und West*

Delmenhorst, 09. bis 11. Oktober 2019

Organisatoren:

Violeta Dinescu, Roberto Reale

Carl von Ossietzky Universität Oldenburg/Institut für Musik

Veranstaltungsort:

Hanse-Wissenschaftskolleg
Institute for Advanced Study

Lehmkuhlenbusch 4
27753 Delmenhorst
www.h-w-k.de

Programm

Mittwoch, 09. Oktober 2019

18.00 Uhr | ERÖFFNUNG

Begrüßung und Symposiumseröffnung mit Vortrag, Buchvorstellung und Gesprächskonzert

Begrüßung:

Violeta Dinescu (Universität Oldenburg) | Dorothe Poggel (HWK-Delmenhorst)

Buchvorstellung:

Enescu im Kontext | 5. Band aus der Reihe *Archiv für Osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen* (Publikationsreihe zum *ZwischenZeiten* Symposium)

Eröffnungsvortrag:

Musik für Bettflüchter. Bach, Goldberg und Cioran | Michael Heinemann

Konzert: *Goldberg! Variationen zu Bach* | 15 Uraufführungen mit dem Trio Contraste

Ion Bogdan Ștefănescu | Flöte(n)

Doru Roman | Schlagzeug

Sorin Petrescu | Klavier

***Goldberg! Variationen zu Bach* | Programm**

Johann Sebastian Bach | *Aria*

Ana Giurgiu-Bondue | *Petit Prelude* pour flûte, piano et petites percussions

Corneliu Dan Georgescu | *Alla Marcia* für Flöte, Schlagzeug und Klavier

Dieter Mack | *What Would He Say?* for Flute (also Alto Flute &/ Piccolo), Piano & Percussion

Vlad Baciu | *Sternenstaub* für Flöte, Schlagzeug und Klavier

Birger Petersen | *MiHa* für Flöte, Vibraphon und Klavier

Nicolae Brânduș | *Goldberg-Variation* für Flöte, Schlagzeug und Klavier

Steffen Alexander Schmidt | *Goldbergresonanzversuchsordnung* für Klavier, Flöte und Perkussion

Wolfgang-Andreas Schultz | *Indisch übermalt ...* für Flöte, Percussion und Klavier

Horia Șurianu | *Songe de Variations* für Flöte und Schlagzeug

Anamaria Meza | *Goldberg's nightmare* für Flöte, Schlagzeug und Klavier

Violeta Dinescu | *Ein Weg zwischen 2 und 3. Goldberg Echos* für Klavier mit Zuspriel

Laura Manolache | *RheinGoldBerg – Palimpsest* für Contraste

Roberto Reale | *Bachspuren* für Vibraphon und Klavier

Ana Szilágyi | *Bach anders* für Flöte, Klavier und Schlagzeug

Peter Machajdik | *In der Essenz* per flauto, vibrafono/triangolo e pianoforte

Gabriel Mălăncioiu | *ThunderBach* for Thunder Tube, Flute, Vibraphone and piano

20.00 Uhr | Buffet für die TeilnehmerInnen des Symposiums im HWK

Goldberg! Variationen zu Bach | DIE IDEE

Bachs *Aria mit 30 Variationen*, der vierte Teil seiner Clavierübungen, ist ein Kompendium von Stücken unterschiedlichster Stile und Satzarten. Deren verbindendes „Thema“ ist kaum mehr als der (subkutane) Bezug auf ein Bassmodell, das die Grundlage bildet, ein breites Spektrum von Formen und Fakturen – von Tanz und Stile antico, von Kanon bis Potpourri, von Polonaise und Ouvertüre – zu demonstrieren: als Versuch, die Vielfalt der Musik von 1740 auf eine gemeinsame Basis zurückzuführen. So offen dieses Konzept, so verbindlich der Aufbau des Werks in drei Reihen von „Variationen“: Neben den Kanons, die jedes dritte Stück konstituieren, stehen „charakteristische“ und „virtuose“ Variationen, die jeweils eigene Reihen ausprägen; doch ist auch diese Ordnung der Dreiergruppen nur im Hintergrund wirksam: der innere Zusammenhalt einer scheinbar beliebigen Folge einzelner Sätze, deren harmonischer Bezugspunkt G weitere Kohärenz stiftet. Strukturelle Verbindlichkeit und Offenheit der Gestaltung als Voraussetzung, den Reichtum zeitgenössischer Musik in einer Folge von Einzelsätzen zu integrieren: ein Ansatz, der es erlaubt, das Konzept der Goldberg-Variationen fortzuschreiben, indem einzelne Stücke ersetzt, neugefasst, anders akzentuiert werden. Dabei bleibt der äußere Rahmen erhalten: Anfang und Ende bildet die *Aria*, jedes dritte Stück fordert den Kanon, um die Folge der „Variationen“ auch für die Rezeption zu erleichtern. (Doch kann auch hier die klangliche „Außenseite“ variieren.)

Eingeladen – erbeten (?), ermöglicht (??) – wird nun, einzelne Sätze der Goldberg-Variationen umzugestalten. Nicht alle Sätze von Bachs Werk müssen (!) (können?) ersetzt oder erneuert werden. Einiges kann (!) (soll?) erhalten bleiben, nicht zuletzt um den integrativen Anspruch zu wahren. 30 Neukompositionen (Arrangements?) bezeichnen ein Extrem; doch wäre eine Aufführung nur mit partiellem Austausch von Einzelsätzen und der Beibehaltung Bach'scher Variationen möglich. Was, um den zeitlichen Rahmen des Originals zu erhalten, eine Beschränkung der neuen Stücke auf eine Spieldauer von jeweils 2-4 Minuten notwendig macht. Die erste Aufführung der neuen Werke übernimmt das Trio Contraste aus Rumänien; dessen Besetzung – Klavier, Flöte, Schlagzeug – meint wiederum nur einen äußeren Rahmen. Solostücke für eines der Instrumente sind ebenso möglich wie Duos oder Terzette.

Goldberg! Variationen zu Bach | DIE KOMPOSITIONEN

Vlad Baciú | *Sternenstaub* für Flöte, Schlagzeug und Klavier

Sternenstaub nimmt Bezug auf die 19. Variation aus Bachs *Goldberg-Variationen*, in dem ich eine mögliche Reise in die Welt Bachs, voller Sterne, Geheimnisse und/oder Licht, imaginiere. Das Stück ist anlässlich des 60. Geburtstages von Michael Heinemann entstanden.

Die melodische Kontur der Bassstimme in der Arie ist eine absteigende Tonfolge (Sol, Fa#, Mi, Re, Do, Si, Do, Re, Sol). Mein Vorschlag (meinem Wunsch folgend, dem Einfallsreichtum Bachs so treu wie möglich zu bleiben) ist eine aufsteigende, also gespiegelte melodische Linie, in der die Qualität der Intervalle beibehalten wird (Sol, Lab, Sib, Do, Re, Mib, Re, Do, Sol). Auf diese Weise habe ich auch andere melodische Linien bearbeitet, die in den Originalvariationen enthalten sind. Der Ausdruck der neuen melodischen Linien ruft eine Veränderung der Bach'schen Pulsation hervor.

Der erste Abschnitt bietet dem Hörer ein statisches, sternenähnliches Bild, das offensichtlich nicht-evolutiv ist. Obwohl der zweite Abschnitt lebhafter ist, kulminiert er dennoch in eine andere Form von Statik. Er entwickelt sich auf repetitiv-reduktive Weise und konzentriert sich allmählich auf denjenigen Ton, der für die beiden melodischen Bögen der Ausgangspunkt war (Sol).

Nicolae Brânduș | *Goldberg-Variation* für Flöte, Schlagzeug und Klavier

Das Werk folgt strikt dem Modell der *Goldberg-Variationen* von Bach. Entstanden sind vier Sequenzen, die aus je zwei Takten aus 8 der Variationen gewonnen wurden. Die Reihenfolge der verwendeten Takte wurde beibehalten, aber die Reihenfolge der Variationen basiert auf stochastischen Berechnungen.

Bezüglich der stochastischen Reihenfolge der Variationsquellen im System habe ich ein altes Telefonbuch verwendet, aus dem ich die letzten zwei Ziffern der Telefonnummern auf einer bestimmten Seite benutzt habe. (Welche Seite es ist, verrate ich nicht!)

Nach jeder Sequenz von 8 Takten erscheint ein Quodlibet aus präexistierender Musik, die frei bearbeitet wurde. Die Rede ist von einer berühmten Musik von Count Basie und der britannischen Hymne (die eine starke Ähnlichkeit mit dem Thema der *Goldberg-Variationen* aufweist).

Die Komposition ist anlässlich des 60. Geburtstages von Michael Heinemann entstanden.

Violeta Dinescu | *Ein Weg zwischen 2 und 3. Goldberg Echos* für Klavier mit Zuspiel

Dieses Werk habe ich zum 60. Geburtstag von Michael Heinemann geschrieben. Der Titel *Ein Weg zwischen 2 und 3* suggeriert einen fluktuierenden, offenen Raum, in dem man mehrere Wege zwischen 2 und 3 finden kann.

Vor einiger Zeit habe ich auf Wunsch des Pianisten Stephan Rahn *Sieben Intermezzi* komponiert, die zwischen verschiedenen Variationen gespielt wurden.

Ich hatte mir damals Gedanken gemacht, um Zwischen-Räume zu finden, in denen Klangvisionen realisiert werden können.

Als ich das Exposé von Michael Heinemann gelesen habe, wusste ich, dass ich die Idee der *Intermezzi* fortsetzen kann. Im „Einklang“ mit der Vision von Michael Heinemann kann „zwischen 2 und 3“ verstanden werden als „zwischen Variation 2 und Variation 3“, es kann aber auch abstrakt verstanden werden.

Diesmal bin ich beim Komponieren nahe an meiner Beschäftigung mit den *Goldberg-Variationen* geblieben, die noch in meinen Gedanken ist, aber ich habe mich gleichzeitig auch weiter davon entfernt. Es wirkt für mich wie ein Traum im Traum. Goldberg-Echos findet man auch auf dem Zuspiel, mit dem der Pianist Sorin Petrescu, für den ich diesmal geschrieben habe, im Dialog korrespondiert.

Corneliu Dan Georgescu | *Alla Marcia* für Flöte, Schlagzeug und Klavier

Alla Marcia für Trio Contraste beruht im Wesentlichen einerseits auf dem so charakteristischen Rhythmus des Themenkopfes der Bach'schen *Goldberg-Variationen* und andererseits auf dem harmonischen Plan der Idee der Variation Nr. 25 dieses Werks. Beide Elemente sind isoliert von ihrem Kontext und als Ostinato verwendet. Die Absicht war, etwas Einfaches, Komplementäres dem Stil dieser berühmten, lichtvollen Musik gegenüberzustellen. Der Charakter einer „Marcia Funebre“ ergab sich ungewollt, von selbst, durch das Spiel der Musikstrukturen.

Ana Giurgiu-Bondue | *Petit Prelude* pour flûte, piano et petites percussions

Die Struktur folgt der vierten Variation und enthält wie eben diese 32 Takte. Hinsichtlich der Harmonik sind alle Akkorde von Bach enthalten, aber auf unterschiedliche Weise überlappt. Ebenso die finale Klausel ist beibehalten und bereichert mit Durchgangsnoten. Die Flöte übernimmt melodische Fragmente von Bach, aber rhythmisch variiert. Die musikalische Sprache ist in unsere Zeit versetzt. Ich habe einen kontemplativen Ausdruck angestrebt (wie das Originalthema der Variationen), das im Kontrast zur vierten Variation erscheint, die rhythmisch, dynamisch und polyphon ist. *Petit Prelude* ist Michael Heinemann zum 60. Geburtstag gewidmet.

Peter Machajdiks | *In der Essenz* per flauto, vibrafono/triangolo e pianoforte

Das Stück *In der Essenz* basiert auf der 4. Variation (Variatio 4) der *Goldberg-Variationen*. Die Reihenfolge der einzelnen Töne des Originals wird von Anfang an allmählich destruiert und auf eine unauffällige Art und Weise unter drei Instrumentalisten verteilt. Differenziert gegliederte Tonhöhen und die ständig wechselnden dynamischen Linien unterstreichen den sanften und etwas munteren Charakter der vierminütigen Komposition, die ich für Michael Heinemann zum 60. Geburtstag geschrieben habe.

Dieter Mack | *What Would He Say?* for Flute (also Alto Flute &/ Piccolo), Piano & Percussion
for Michael Heinemann at the occasion of his 60th birthday

What Would he Say? is a short reflection for that trio about the beginning ornamental style of the *Aria* of Johann Sebastian Bach's *Goldberg-Variations*, with the same pitch G in its center throughout the piece (except the end!). The almost arbitrary and playful style of that beginning of Bach's composition does not let us anticipate the monumental musical developments that are about to come. Here it is somewhat similar but also different. The playful beginning suddenly turns into a wall of sound, but all of a sudden disappears again in space, as if it has just been a kind of imaginary vision.

Gabriel Mălăncioiu | *ThunderBach* for Thunder Tube, Flute, Vibraphone and piano

based on *Goldberg Variations* by J. S. Bach and *Thunderstruck* by AC/DC

ThunderBach besitzt einen Hommage-Charakter: der Geburtstag des Musikwissenschaftlers Michael Heinemann. Die *Goldberg-Variationen* von J. S. Bach, im „Einklang“ mit den Interessen des gefeierten Musikwissenschaftlers repräsentieren den Ausgangspunkt für das Werk, das seinen Schwerpunkt auf den Var. XV und XVI hat.

Die ursprüngliche Aussage der Musik von Bach wurde abgeändert und das Werk folgt durch die repetitive Anwendung einiger kleiner musikalischer Artikulationen anderen stilistischen Koordinaten.

Diese stilistische Veränderung erlaubt das Integrieren eines Fragments aus dem Hit der Rockband AC/DC *Thunderstruck* mit einer wichtigen Funktion für die Struktur des Werkes. Die beiden Inspirationsquellen rechtfertigen den Titel des Stückes: *ThunderBach* Das Schlagwerk Thunder Tube das angewandt ist, wird sehr gut in den dramaturgischen Kontext integriert.

Laura Manolache | *RheinGoldBerg – Palimpsest für Contraste*

Das Stück imaginiert ein klangliches Äquivalent zu einem Palimpsest, in dem es ermöglicht, drei Partituren auf Grundlage unterschiedlicher Grade der Sichtbarkeit wahrzunehmen: die 12. Variation der Bach'schen *Goldberg-Variationen*, Leitmotive aus Wagners *Rheingold* und die Solo Stimme aus dem I. Satz des *Violinkonzerts* von Alban Berg.

Im Verlauf des Stückes entwickeln sich auch noch weitere musikalische Korrespondenzen für verschiedene andere visuelle Details der Manuskripte wie Tintenflecken, Kratzer, Schreibverdünnungen, Falten usw. Dies kommen unter Verwendung der reichen Klangfarbenpalette der zeitgenössischen künstlichen Musiksprache zum Ausdruck.

Anamaria Meza | *Goldberg's nightmare* für Flöte, Schlagzeug und Klavier

Die Geschichte:

In seinem Sofa sitzend studiert Goldberg die Partitur. Erschöpft schläft er ein und die Seiten fallen auf den Boden. Ein Zucken – aber der Traum geht weiter. Er hört, wie sich die Musik entwickelt, aber total anders als sie sein sollte. Er steht auf und geht ans Klavier und versucht die Kontrolle zurückzuerlangen, aber der „Traum“ geht, unabhängig von seinem Wunsch, weiter. Die Zeit vergeht im Fluge und die Aufregung steigert sich. Trotzdem verleiht ihm die rhythmische Konsequenz eine gewisse Sicherheit. Das schnelle Aufeinanderfolgen von binären und ternären Strukturen erscheint wie eine Obsession, um die Kontrolle über die Entwicklung des Traumes zu bewahren, aber bald wird auch die metrische Ordnung aufgelöst und das Fehlen einer klaren Struktur in der Improvisationssequenz ruft sogar einen Angstzustand hervor. Alles sieht danach aus, als würde jetzt die Energie und der Sinn verschwinden und die eigenartigen Klänge der Bogenstriche auf den Becken sind beängstigend. Goldberg entscheidet sich zu schreien (die transponierte und veränderte Zelle B-A-C-H in verschiedenen Registern). Das Schreien hilft ihm, seine Sicherheit wiederzugewinnen und gleichzeitig klärt sich die Vision des Traumes. Die Rückkehr der metrischen Struktur bringt ihn dem Kontrollzustand näher und verleiht ihm Sicherheit. Immer deutlicher hört man nun die melodischen Elemente aus der Arie wieder, mit denen die ursprüngliche Atmosphäre wiederhergestellt wird. Am Ende der Arie endet auch der Traum.

Struktur:

Das Stück respektiert einen formalen Plan der Art A-B-C-B'-A', der eine Spiegelsymmetrie erlaubt. Die Kräfteverhältnisse werden umgekehrt: Das Zentrum der Spiegelachse (C) ist fluktuierend. Es ist der Ort der Improvisation und der Dekonstruktion. Von dem Gesichtspunkt des rhythmisch-melodischen Materials und seiner Kohärenz und Eindeutigkeit, behalten die A-Teile am stärksten die Verbindung zur Realität von Bach.

Die Mikro-Form:

Auf der Mikro-Ebene sind die Zellen, die melodischen und rhythmischen Motive in Korrespondenz mit denen aus der Komposition Bachs, aber der Kontext, in dem sie angewandt wurden, verändert ihre Erscheinungen. Aus einfachen strukturellen Elementen werden sie z. T. zu Farbelementen und umgekehrt: Aus Verzierungen der Komposition Bachs werden wichtige Elemente in der melodischen Konstruktion des Materials.

Instrumentierung:

Mit seinem Atem und spezifischen Atemgeräuschen beschreibt die Flöte den Traum. Das Klavier beschreibt die Variationen des Pulses während des Traums und die Percussionsinstrumente stellen eine Analogie mit den schnellen Bewegungen der Augen unter den geschlossenen Lidern her (REM), die in Korrespondenz zum Verlauf der Bilder und den Emotionen des Traums stehen.

Dieses Werk ist Michael Heinemann zum 60. Geburtstag gewidmet.

Birger Petersen | *MiHa* für Flöte, Vibraphon und Klavier

MiHa ist eine Variation über die wundersame 25. Variation der *Goldberg-Variationen* von Johann Sebastian Bach: In verschiedenen Geschwindigkeiten richten sich verschiedene Lupen auf die vierstimmige Komposition Bachs, die in eine neue Struktur für drei Instrumente überführt und zugleich – über unterschiedliche Sequenzmuster – von ihrem Zentrum G aus auf den gesamten Tonraum gestreckt wird. Die Sequenzierung erfolgt dabei auf der Basis einer Skala mit dem Halbtonschritt als Ausgangspunkt – also auf einer „Mi-Stufe“. Der Titel ist nicht nur Assonanz an diese Struktur – der Ton H als „Mi-Stufe“ –, sondern auch Hommage an den Widmungsträger, den Freund und Kollegen Michael Heinemann.

Roberto Reale | *Bachspuren* für Vibraphon und Klavier

In *Fragmente* treffen verschiedene verwandte musikalische Gesten aus Themen aus der Aria und den Variationen 2 und 16 aufeinander. Diese Gesten wirken wie Impulse für einen Kristallisationsprozess und provozieren immer neue Erscheinungsformen von Tönen und Intervallen mit Zusatztönen. Diese bewegen sich allmählich auf ein großes Crescendo und Accelerando zu, das in einem unumkehrbaren Endpunkt kulminiert. *Bachspuren* ist anlässlich des 60. Geburtstages von Michael Heinemann komponiert worden.

Steffen A. Schmidt | *Goldbergresonanzversuchs-anordnung* für Klavier, Flöte und Perkussion

In der Aria gibt es eine Art 4. Stimme; sie tritt sporadisch auf, ist unzuverlässig und ein Nebenschauplatz, der zur harmonischen Vollständigkeit und einer Wohlklangfülle von Resonanz beiträgt. Das ist der Gegenstand des Stücks, Resonanzen zu aktivieren. Im flageolettisch verschwiegenen Resonanzzentrum der Aria wird die Nebenstimme punktiert drapiert und versetzt das stille Zentrum wabernd in Schwingung. Und das von verschiedenen Seiten, mit unterschiedlichen Werkzeugen (Instrumenten), in unterschiedlicher Umspielung und Wucht. – Ein kurzes Nichts, allerliebste, mit einem echt deutschen Langtitel. Am Rande bemerkt. Aufgeschreckt. Kurz vorm Einschlafen. Eine Nachtmusik. Und weil das Wissenschaftskolleg mich für Bartók einst einlud, bläst ein Wind polymodaler Chromatik durch die Saiten. Und eine Coda lädt ein zum Aufwachen.

Spielanweisung:

Generell: Dem Nachklang der Resonanz im Klavier während der Pausen genau Reinhören.

Klavier: Das Flageolett wird zu Beginn niedergedrückt und bleibt für das ganze Stück liegen, bis zur Coda. Die weißen Tasten werden mit Handballen und Daumen der linken Hand gedrückt, die schwarzen Tasten mit den Fingern 5,4,3,2. Alle Töne sind kurz und spitz zu spielen, um das Resonanzzentrum des Flageoletts möglichst gut anzuregen; ansonsten den dynamischen Anweisungen folgen. Die Coda wird ohne Flageolett gespielt.

Flöte: Gesamtes Stück in die Klavierharfe blasen, um das Resonanzzentrum anzuregen. Die Crescendi ins Forte genau abreißen, damit die Schwingung im Klavier gut hörbar wird

Perkussion: Mit den Stielen der Klöppel Rohema 61424s auf die innere, diagonale Verstrebung des Metallrahmens des Flügels spielen, bis auf das große As (S. 2 unten) – um auch hier das Resonanzzentrum der Klavier-Harfe anzuregen.

Wolfgang-Andreas Schultz | *Indisch übermalt ...* für Flöte, Percussion und Klavier

Indisch übermalt ... eine Bearbeitung der 10. Variation von Bachs *Goldberg-Variationen*: Über die als Fuge angelegte Variation legt sich eine an indische Musik angelehnte zweite Schicht. Ihr zugrunde liegt eine wie ein Raga behandelte Skala, die aufwärts die Töne g-a-cis-h-d-fis-e-g und abwärts die Töne g-f-c-h-e-d-a-g enthält, gespielt von der Flöte. Das Klavier, vom Schlagzeug unterstützt, deutet einen Bordun an, vergleichbar dem Klang einer Tambura. Auf diese Weise wird Bachs Musik in neuem Kontext neu erlebbar.

Ana Szilágyi | *Bach anders* für Flöte, Klavier und Schlagzeug

Bach anders ist nach der 28. Variation aus Bachs *Goldberg-Variationen* komponiert und für Michael Heinemann anlässlich seines 60. Geburtstages geschrieben worden. Das Stück will das Eigene dieser Variation – den ausgeschriebenen Triller – sowie einige Aspekte des Bach'schen Stils betonen: chromatische Zellen mit ihren Umkehrungen, Quartfall, latente Polyphonie u.a. Das B.A.C.H.-Motiv ist auch präsent. Die Zellen wurden ausgemerzt und anders kombiniert, was zu einer humorvollen Stimmung beiträgt. Diese Verfahren wurden von Mauricio Kagel inspiriert.

Es beginnt mit einer Einleitung des Schlagzeugs. Hier hört man langsam die 7 Töne des späteren ausgeschriebenen Trillers. Der 1. Abschnitt, der – wie bei Bach – wiederholt wird, entwickelt den Triller in der Flöte, während das Klavier das B.A.C.H.-Motiv u.a. aufführt. Als Überleitung zum 2. Abschnitt, der auch wiederholt wird, bringt das Vibrafon das erste Motiv des Variationsthemas. Im 2. Abschnitt gibt es mehrere Ebenen: den Triller im Klavier in der rechten Hand im höchsten Register und das Quartintervall – das im Barock harmonisch wichtig durch den Quartfall war – durch aufsteigende Quartan in der linken Hand; die Flöte variiert rhythmisch das chromatische Motiv aus dem 1. Abschnitt und das Vibrafon hat ein Thema in Sexten, das aus Bachs Variation übernommen wurde, wobei seine absteigende Linie der Basslinie der Variation folgt. Weiter kombiniert die Flöte Motive aus dem 1. Abschnitt mit dem Triller in latenter Polyphonie und danach hat das Klavier eine Art Kadenz, eine auf- und absteigende Chromatik in latenter Polyphonie ebenso. Das Klavier kombiniert Zwei- und dreißigstel mit Sechzehnteln, ähnlich wie in Bachs Variation und endet mit einem Quartakkord, der über den Bach'schen Stil hinausgeht. Das Schlagzeug am Anfang und am Ende – Holzblock mit Kuhglocke – geht auch über seinen Stil hinaus.

Horia Surianu | *Songe de Variations* für Flöte und Schlagzeug

Songe de Variations ist eine bizarre Vision einiger Variationen aus den *Goldberg-Variationen* von Bach: Eine Spiegelercheinungsform, die den Originalrhythmus der Partitur von Bach respektiert. Diese Vision verwandelt den G-Dur-Modus in einen phrygischen Modus auf G transponiert – wie in einem Traum, in dem einige reelle Gegebenheiten transformiert wurden. Vom ästhetischen Gesichtspunkt betrachtet, kann diese Vision als Konzeptkunst wahrgenommen werden, wie in der bildenden Kunst. Dieses Werk ist Michael Heinemann gewidmet.

Trio Contraste



Trio Contraste (v.l.n.r.: Doru Roman, Sorin Petrescu, Ion Bogdan Ștefănescu)

Ion Bogdan Ștefănescu (Flöte), Doru Roman (Schlagzeug) und Sorin Petrescu (Klavier) bilden gemeinsam das Trio Contraste. Seit ihrer Gründung im Jahre 1983 gibt das Trio Contraste in Rumänien und im Ausland jährlich mehr als 40 Konzerte. Das Trio erhält regelmäßig Einladungen zum jährlich im Mai stattfindenden Internationalen Festival für Zeitgenössische Musik in Bukarest. Es hat außerdem an vielen internationalen Festivals wie East-West – Amsterdam, Contemporary Music Festival – Huddersfield, Nueva Musica – Bogota, Musicarama – Hong-Kong Piano Plus Festival – Bamberg, Zeit für Neue Musik – Bayreuth, George Enescu Festival – Bukarest (2003, 2007, 2009, 2011, 2013, 2015), Culture Escape – Schweiz, Stockholm New Music – Schweden, Neue Musik Festival Krakau – Polen teilgenommen. Das Trio wurde oft zu rumänischen Rundfunksendungen eingeladen, es hat Produktionen beim Deutschlandfunk, dem WDR, dem Bayerischen Rundfunk, der Société de Musique Contemporaine Lausanne und Radio Swiss 2 aufgezeichnet. Ebenso gibt es zahlreiche Fernsehsendungen und CD-Aufnahmen des Trios. (Quelle: <http://cimro.ro/trio-contraste/> Originalversion in englischer Sprache)

Donnerstag, 10. Oktober 2019

09.30 – 11.00

Symposium Teil 1

09.30 – 10.15

Enescus Carillon Nocturne als Teil einer Unterrichtsreihe „Mensch und Zeit“ **Monika Jäger**

10.15 – 11.00

Über den Begriff Melodie: Ein Blick aus der Perspektive der Ethnomusikwissenschaft. Das „Spiel mit der Zeit“ in der rumänischen traditionellen Musik **Corneliu Dan Georgescu**

11.00 – 11.30

Kaffeepause

11.30 – 13.00

Symposium Teil 2

11.30 – 12.15

Sehen-Hören **Michael Sukale**

12.15 – 13.00

Rezipieren und Gestalten rumänischer Melodien im Primarunterricht **Ulla Levens & Daniel Jüdes**

13.00 – 14.00

Mittagessen im HWK

14.00 – 15.30

Symposium Teil 3

14.00 – 14.45

Phänomenologische Aspekte der Melodie in der Musik von Nicolae Brânduş **Martin Kowalewski**

14.45 – 15.30

Die musikalische „Mythe“-Geschichte(n) als lebendiger Zusammenklang **Silke Wulf**

15.30 – 16.00

Kaffeepause

16.00 – 18.15

Symposium Teil 4

16.00 – 16.45

Ton-Akte. Geräusche und Geschichten in Laura Manolaches „Icoane“ **Michael Heinemann**

16.45 – 17.30

Grundlagen der Melodie-Analyse. **Wolfgang Andreas Schultz**

17.30 – 18.15

Melodiegestalt im 2. Konzert für Streichorchester von Sigismund Toduţă **Ana Szilagyi**

19.00

gemeinsames Abendessen

09.00 – 10.30

Symposium Teil 5

09.00 – 09.45

*Das Verhältnis „Gott-Mensch“ in
Irina Odăgescus-Țuțueianus „Tătul nostru“*

Roberto Reale

09.45 – 10.30

*Mehrdimensionalität der Monodie in der Sonate Nr. 1
für Klarinette von Tiberiu Olah* **Laura Manolache**

10.30 – 11.00

Kaffeepause

11.00 – 12.30

Symposium Teil 6

11.00 – 11.45

*Ost-West-Synthese der Melodie in der sinfonischen Musik
von Sigismund Toduță* **Ana von Bülow**

11.45 – 12.30

*Traum und Alptraum – Melodische Aspekte in George Enescus
„Nocturne“ Des-Dur (1907)*

Adalbert Grote

12.30 – 13.30

Mittagsbuffet

13.30 – 14.30

Roundtable-Gespräch: Aussichten/Ausblick

Ost-West-Synthese der Melodie in der sinfonischen Musik von Sigismund Toduță

Dass Sigismund Toduță (1908–1991) seine Studien 1938 als Doktor der Musikwissenschaft am Päpstlichen Institut für Kirchenmusik in Rom abgeschlossen hat (als erster Musiker in Rumänien mit diesem Titel überhaupt) und dann, 1940, den George-Enescu-Kompositionspreis bekam (für *Variațiuni Sinfonice*), ist bezeichnend für seine Orientierung als Komponist. Sigismund Toduță gelang in seinen Werken eine originelle Verschmelzung von alten Quellen der Inspiration, darunter aus der gregorianischen und byzantinischen Musik mit spezifischen Elementen aus der Tradition rumänischer Volksmusik. Ein bedeutendes Vorbild für seine Grundhaltung sah er in George Enescu, dem er seine zweite Sinfonie gewidmet hat.

Die musikalische Essenz, zumal sie diesen Quellen entspringt, ist in allen Werken von Sigismund Toduță grundsätzlich melodisch und beruht auf Kantabilität. Das melodische Prinzip liegt bei ihm dem Kompositionsprozess wesentlich zugrunde, und besonders auch in der Sinfonik.

Wie genau die unterschiedlichen Quellen der Inspiration die Melodik bestimmen, wie ihre Prinzipien und Grundmuster ineinandergreifen und welche Hintergründe für die thematischen Verbindungen sorgen, wird vorwiegend im Zusammenhang mit Sigismund Toduță's zweiter Sinfonie gezeigt. In diesem Versuch, die große Synthese von melodischen Elementen aus der abendländischen Musik mit solchen aus der rumänischen Tradition, samt des byzantinischen Einflusses, die dem Komponisten in einem persönlichen, unverwechselbaren Stil gelang, werden Beziehungen zu anderen seiner sinfonischen Werke und Vergleiche deutlich gemacht.

Ana-Alexandra von Bülow, geborene Popescu, studierte an der Musikuniversität ihrer Heimatstadt Bukarest unter anderem bei Viorel Cosma (Musikwissenschaft), Ștefan Niculescu (Formenlehre), Aurel Stroe (Instrumentation und Orchestration), Liviu Comes und Dinu Ciocan (Kontrapunkt), Dan Buciu (Harmonielehre), Ana Pitiș und Ioana Minei (Klavier). Ihre Magisterarbeit über Stilistik in den sinfonischen Werken von Sigismund Toduță wurde vom Komponisten selbst und von Prof. Viorel Cosma betreut. Ein weiterer bedeutender Mentor in der Studienzeit war Prof. Grigore Constantinescu. In Deutschland war sie freie Mitarbeiterin beispielsweise des Paul-Hindemith-Instituts, der Alten Oper Frankfurt, der Frankfurter Allgemeinen Zeitung und der Neuen Musikzeitung und hat einige Jahre das Pressebüro der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main geleitet. Im Mittleren Mecklenburg hat sie eine Kulturreihe ins Leben gerufen und drei Jahre lang dramaturgisch geplant. Gegenwärtig lebt sie im Rhein-Main-Gebiet, wo sie weiterhin freischaffend pädagogisch, journalistisch und musikwissenschaftlich tätig ist.

Über den Begriff Melodie: Ein Blick aus der Perspektive der Ethnomusikwissenschaft. Das „Spiel mit der Zeit“ in der rumänischen traditionellen Musik.

Eine grundsätzliche Betrachtung des Begriffs Melodie sollte die traditionelle Musik nicht außer Acht lassen, weil diese überwiegend monodische Musik eben der melodischen Dimension viel mehr Bedeutung als die klassische oder moderne europäische Musik verleiht. Die Komplexität der modalen Tonformationen eines Raga-Systems oder der verwandten Maqam- oder Dastgah-Systeme und die Art ihrer Verarbeitung – um ein Beispiel zu nennen – kann eine Problematik ans Licht bringen, die der europäischen Musikforschung größtenteils fremd ist. Aber auch die rumänische traditionelle Musik, die sich an der Schnittstelle zwischen westlichen und östlichen Einflüssen befindet, bietet ein reiches Feld an Lösungen unter dem Aspekt sowohl der Melodie als auch der entsprechenden Rhythmik oder Form, die mit ihr eine Einheit bilden. Darüber hinaus suggeriert die ständige Variabilität aller Parameter in einer traditionellen Musik ein anderes Verständnis selbst einiger elementarer Begriffe wie Stück, Melodie, Variante, Gattung.

Corneliu Dan Georgescu (geb. 1938 in Rumänien), Komponist, Ethnologe und Musikwissenschaftler, ist Autor symphonischer (u.a. 3 Symphonien, Zyklen wie *Jocuri*, *Umriss für ein Fresko*) und elektronischer Musik (u.a. Zyklus *Atemporal Studies – Corona Borealis*, *Crystal Silence* oder *Ende ein Anfang*), Opern- (*Model Mioritic*), Orgel- (u.a. Zyklus *Orbis*) und Kammermusik (u.a. 16 Streichquartette, Klavierzyklus *Transsilvanische Motive*), aber auch anderer Werke wie *Et Semper*, *A Moll Obsession*, *Omnia Unus Est*, *Cum Statua*, *Studie zu Columna Infinita*, *The Colours of the Elegy*, *Sub Signum Harmoniae*, *Attractio Desertum* sowie von experimentellen Filmen (wie *Sliding*, *De Sublimi Finis*, *Alles geht und bleibt*, *Geometrie der Stille*, *Übergang zum Licht*), von Büchern und Studien zur Typologie der rumänischen Tanzmusik oder der karpatischen Alphornsignale, zu Musikarchetypen, der syntaktischen Flexibilität, musikalischen Syntaxkategorien, melodischen Systeme, zu Improvisation, zum Schaffen Enescus oder zur rumänischen zeitgenössischen Musik. Forschungstätigkeit im Institut für ethnologische und dialektologische Forschungen und Institut für Kunstgeschichte in Bukarest, im Internationalen Institut für traditionelle Musik und an der Freien Universität in Berlin, Mitarbeit an Enzyklopädien und Lexika wie MGG, KDG, Grove. Stichworte für sein Schaffen: Neoprimitivismus, Neofolklorismus, „essenzialisierter Minimalismus“, Ablehnung jeder „Anekdote“ bzw. gezielte Monotonie („atemporelle Musik“), „Kontemplation eines Archetyps“, Interesse für Malerei, Sectio Aurea, algorithmische Arbeitsmethoden, Unabhängigkeit von Mode und Avantgarde. Preise des rumänischen Komponistenverbandes und der rumänischen Akademie, 2013 Doctor h.c. der Kunstuniversität George Enescu von Jassy.

Traum und Alptraum – Melodische Aspekte in George Enescus Nocturne Des-Dur

Enescus *Nocturne* ist 1907, vielleicht sogar schon 1902 entstanden. Gemessen an seiner Gattung und seinen exorbitanten pianistischen Anforderungen kann es als ein Monumentalwerk in der Tradition der Zeit der Jahrhundertwende angesehen werden, das neue Wege zu beschreiten beabsichtigte. Enescus Urvorstellung von einem *Nocturne* orientiert sich aber nicht so sehr an teilweise stilistisch versachlichten Gegenstücken seines Lehrers Fauré, sondern eher an dem ursprünglichen geheimnisvoll-romantischen Gestus der *Nocturnes* Chopins. Dies mag von der aufflammenden Liebe zu Maria Cantacuzino inspiriert sein, der das *Nocturne* gewidmet ist.

Zahlreiche Techniken der Melodiebildung sowie der Ausweitung eines Schemas Melodie-Begleitung im und durch die Art und Weise der Gestaltung des Tonsatzes sind in nuce bereits bei Chopin vorhanden, werden bei Enescu jedoch ins Kolossale gesteigert. Chopins Melodievarianten kommen dem an der elastischen Variantentechnik der Doina geschulten Denken Enescus in motivischen Varianten entgegen. Enescu scheint sich selbst in der Frage erproben zu wollen, inwieweit melodisch-lineare Techniken in einem vom Grundsatz her homophonen Grundkonzept so ausgeweitet werden können, dass eine melodisch-variative Vielstimmigkeit erreicht werden kann, die zwischen Polyphonisierung, Polyphonie und Heterophonie oszilliert. Die sich daraus ergebenden, aus der Melodie abgeleiteten motivischen Varianten weisen voraus auf ein Satzbild im Spätwerk, das den Satz bis an die Schwelle zur Auflösung eines traditionellen Verständnis von Substanz und Begriff von Melodie und Motiv atomisiert.

Adalbert Grote, geboren 1957, Studium in Musikpädagogik und Musikwissenschaft an der „Hochschule für Musik“ Köln, Universität zu Köln, Freie und Technische Universität Berlin u. a. bei C. Dahlhaus, R. Stephan und J. Kuckertz; Dissertation: *Studien zu Person und Werk des Wiener Komponisten und Lehrers Robert Fuchs*; Veröffentlichungen in: ÖMZ, Heine-Jahrbuch der Internationalen Heine-Gesellschaft, Festschrift Rudolph Stephan, *Proceedings of the International George Enescu Symposium* Bukarest 2009, 2011, 2013, Festschrift Violeta Dinescu 2013; Zahlreiche Vorträge bei verschiedenen Institutionen in Europa und den USA, so u. a. National und international Conferences der „Col-

lege Music Society of America“ (2005-2017), Alban-Berg-Festival Hannover 2007 und *Internationales Symposium G. Enescu* 2009/ 2011/ 2013 Bukarest; Guest Lecturer „George-Mason-University“, USA, Washington D.C. 2006/07; auf Einladung Teilnahme an der Konferenz des „Institutes for Music History Pedagogy“, Juilliard School, New York 2008; Referent beim Symposium für Neue Musik Bukarest 2017. Ständiger Autor beim Symposium und der Schriftenreihe *ZwischenZeiten* an der Universität Oldenburg. Seit 2013 referierendes Mitglied der „Tschaikowsky- Gesellschaft Deutschland“. 2015 Ernennung zum „Member of the Comitee for International Initiatives““ und „Session Chair Staff“ der „College Music Society of America“. 2017 Erneute Ernennung zum „Member of the Comitee for International Initiatives“ der CMS of America. Auf Einladung Guest-Lecturer an der Universität Kuala Lumpur/Malaysia 2020.

Ton-Akte. Geräusche und Geschichten in Laura Manolaches „Icoane“

Die Organisation von Tonhöhenverläufen in distinkten Zeiträumen als Prinzip melodischer Gestaltung wird in Laura Manolaches *Icoane* radikalisiert – und erlaubt in der Parataxe granulierter Klangflächen die Herausbildung akustischer Phänomene, die sich zu einer Folge von Bildern ordnen.

Michael Heinemann, geboren 1959 in Bergisch Gladbach, studierte zunächst an der Musikhochschule Köln (Kirchenmusik, Orgel), dann in Köln, Bonn und Berlin Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte. Seit 2000 Professor für Musikgeschichte an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden, 2010–2013 auch an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin. Veröffentlichungen insbesondere zur Bach-Rezeption sowie zu Robert Schumann (Mitherausgeber der Schumann-Briefedition).

Enescus Carillon Nocturne als Teil einer Unterrichtsreihe „Mensch und Zeit“

Musik im Wandel der Zeit ist die Semestervorgabe für den Musikunterricht der 12. Jahrgangsstufe. Im Perspektivwechsel dazu stellten wir uns die Frage, wie wir Menschen den „Wandel unserer Zeit, der Lebenszeit“ empfinden und in Musikbeispielen dargestellt sehen? Ausgehend zunächst von der Analyse dreier Vokalwerke und eigenen musikpraktischen Versuchen wurde anschließend Enescus *Carillon nocturne* aus der *Klaviersuite* Nr. 3 op. 18 in diesen Kontext gestellt: Welche Aussagen vermitteln sich über die musikalischen Ausdrucksmittel in Bezug auf die lebenszeitliche Dimension? Wo zeigen sich markante Einschnitte in melodisch-klangliche Linien und den Kontrast des Innehaltens – und wie könnte man sie deuten? SchülerInnen diskutieren ihre Schlussfolgerungen aus Parameteranalyse und individuellem Höreindruck.

Monika Jäger, geboren 1971 in Krefeld; Studium Musik und Sozialwissenschaften an der Uni Wuppertal und TU Dortmund; Zweites Staatsexamen Lehramt am Studienseminar Münster; Studienrätin für Musik und Sozialwissenschaften am Anna-Freud-Oberstufenzentrum Berlin; 2001/2003/2011 Teilnahme am George-Enescu-Symposium Bukarest; 2008 Promotion *Das kompositorische Werk von Dinu Lipatti als Teil der europäischen Moderne* (TU Dortmund); musikdidaktische Schwerpunkte u.a.: Zeitgenössische osteuropäische Musik, gesellschaftliche Funktionen von Musik, Szenische Interpretation, individualisierende und doppeldidaktische Konzepte.

Phänomen Soloinstrument: Eine phänomenologische Untersuchung zu Nicolae Brânduş

Auch die Violine als Soloinstrument kann einen Klangkosmos mit enormer Binnendifferenzierung erzeugen. Damit steht das Werk *Bowstring* von Nicolae Brânduş unter anderem in der Tradition der *Chaconne* von Johann Sebastian Bach. Brânduş notiert die Solo-Violine teilweise wie ein Quartett in vier Notenzeilen. Ein ähnlich komplexes Szenario entlockt er im Stück *Kitsch-N* der Solo-Klarinette, die mit Elektronik und Elemente des instrumentalen Theaters bereichert ist und aus fünf Teil. Hier

kommt u.a. Einsatz die Stimme als kreatives Gestaltungsmittel zum Einsatz. In *Sursum Corda* nähert sich Brändus dem Soloinstrument Cello und weckt dabei Assoziationen an die Toaca. Eine phänomenologische Analyse soll dem Wesen dieser komplexen Solokompositionen nahekommen und eine Ergänzung zu gängigen Analyseverfahren aufweisen.

Martin Kowalewski wurde 1976 in Bremen geboren. Er studierte Philosophie, Psychologie und Germanistik in Hamburg und Oldenburg. Er promovierte über das Thema *Raum in der Musik* bei Michael Sukale und Violeta Dinescu. Die Arbeit zeigt die Entwicklung moderner Raumbegriffe in der Philosophie und bringt dieses in einen Zusammenhang mit der Gestalttheorie. Auf dieser Basis erschafft Kowalewski ein Raummodell mit unbestimmter Tiefe. Der hörbare Raum wird vom Hörenden immer wieder aufs Neue durchmessen. Räumlichkeit wird so als gestaltbare Eigenschaft von Musik erkannt, die auch als kompositorischer Leitfaden dienen kann. Kowalewski widmet sich in der Dissertation rumänischen Werken mit heterophoner Struktur. Anhand des Isons macht er eine besondere Gestaltung des Raumes dabei aus, die er als elastischen Raum bezeichnet. Martin Kowalewski arbeitet zudem als Journalist. Seine Texte erscheinen in mehreren Tageszeitungen in Bremen, Bremerhaven und Niedersachsen.

Rumänische Melodien mit dem Körper rezipieren – ein ganzheitlicher Ansatz für den Musikunterricht in der Grundschule

Die rumänische Kultur ist reich an Liedern, Tänzen und damit verbundenen Ritualen, ein Brauchtum, das bis heute im Land gepflegt wird. Die grazile Schönheit und die schwungvollen Rhythmen rumänischer Melodien sprechen Emotionen an und gehen durch den Körper. Der ungarische Komponist Béla Bartók hat mit seinem umfangreichen ethnografischen Schaffen, u. a. dem Sammeln und Aufzeichnen von über 1000 rumänischen Melodien, eine systematisierte Grundlage gelegt für heutige Aufführungspraktiken traditionell überlieferter osteuropäischer Volksmusik, musikwissenschaftliche Forschungen eingeschlossen. Als einer der bedeutendsten Vertreter der Moderne gehören Werke von Bartók zum Kanon des schulischen Musikunterrichts der Sekundarstufen. Attraktiv für den Einsatz in der 3. und 4. Klasse der Grundschule sind seine instrumental kleiner besetzten Werke, in denen der volkstümliche Charakter deutlich nachvollziehbar ist. In einem Semesterprojekt an der CvO Universität Oldenburg haben wir Bartóks Komposition *Sechs Rumänische Tänze* eingesetzt, um sowohl osteuropäisches Brauchtum kennenzulernen als auch mit klassischen westlichen Musizierformen vertraut zu werden. Beim Rezipieren, Gestalten und Reflektieren des Werkes durch die Teilnehmenden standen rumänische Melodien im Fokus. In diesem Beitrag wird der musikdidaktische Ansatz erläutert und Ergebnisse des Projektes präsentiert.

Ulla Levens geboren 1953, studierte Informatik, Mathematik und Musik und forschte in den 1990er Jahren im Bereich Computermusik. Sie spielt Violine, Viola und Berimbau. Sie ist freischaffende Musikerin und seit 1989 Dozentin im Institut für Musik der CvO Universität Oldenburg. Mitwirkung in Ensembles: Kulturorchester basel sinfonietta (1989-2016), Erstes Improvisierendes Streichorchester (1984-1995), Hamburger TonArt Ensemble (seit 1990). Kooperationen mit der AMGD in Cluj-Napoca/Rumänien (2013-18) im Rahmen der Erasmus Dozentenmobilität. Performances, Workshops, Publikationen. Musikberufliche Schwerpunkte: experimentelle improvisierte Musik und pädagogisch eingesetzte Gruppenimprovisation beides auch in Verbindung mit Tanz und/oder visueller Kunst.

Daniel Jüdes studierte Tanzpädagogik, arbeitet als Choreograph und Tänzer am Oldenburgischen Staatstheater, als freier Mitarbeiter für die UNESCO und dem Mirantao-Verein für nachhaltige Entwicklung, u.a. in Südafrika, Brasilien, Israel, Palästina, den Niederlanden, Kroatien, Bosnien-Herzegowina. Seit 2011 ist er Dozent für Flamenco und Kontakt-Improvisation/kreatives Lernen an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg.

Mehrdimensionalität der Monodie in der Sonate Nr. 1 für Klarinette von Tiberiu Olah

Die *Sonate für Klarinette solo* (1963) von Tiberiu Olah, das zweite Stück des *Brâncuși-Zyklus*, spiegelte seinerzeit eine kühne Vision wider. Der Autor erforscht die technischen und ausdrucksstarken Ressourcen des Instruments und konfiguriert auf diese Weise ein komplexes, mehrdimensionales Klanguniversum mit beeindruckendem Farbreichtum, das der entstehenden poetischen Idee entspricht: der brâncușianische „Meistervogel“. Die Verfeinerung und die Kühnheit der Leistung resultieren auch aus der Zusammenarbeit des Komponisten mit dem talentierten Klarinettenisten Aurelian Octav Popa. Der Gedankenaustausch zweier außergewöhnlicher Musiker ermöglichte die Entstehung dieses Meisterwerks.

Laura Manolache wurde 1959 in Bukarest/Rumänien geboren. Sie studierte Musikwissenschaften (1978 – 1982) und Komposition (1997 – 2002) an der Musikuniversität Bukarest. Teilnahme an den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt (1990), DAAD-Jahresstipendiatin (Köln 1992 – 1993; Osnabrück 1999, 2003), sowie Stipendiatin der rumänischen Akademie – Stiftung der Familie Menahem H. Elias (Wien 1996). 1991 – 2016 Dozentin an der Nationalen Musikuniversität Bukarest, wo sie 1995 promovierte. 2006 – 2012 war sie auch Leiterin des „George Enescu“ National Museums Bukarest. Als Komponistin hat sie zahlreiche Werke unterschiedlicher Gattungen geschrieben, die mit nationalen und internationalen Preisen ausgezeichnet und auch veröffentlicht wurden. Ihre Musik wurde sowohl in Rumänien als auch in verschiedenen anderen europäischen Ländern, in USA und Japan aufgeführt. Zu ihren musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen gehören: *George Enescu. Interviews* (I. Auflage in 2 Bände: 1988, 1991 – Preis des Rumänischen Komponistenverbandes, 1988; II. Auflage: 2005), *Dämmerung des tonalen Zeitalters* (2001 – Preis der Rumänischen Akademie), *Sechs Bilder rumänischer Komponisten* (2002), *Theodor Rogalski* (2006).

Das Verhältnis „Gott-Mensch“ in Irina Odăgescu-Țuțueianus „Tătul nostru“

In Irina Odăgescu-Țuțueianus kompositorischen Werk spielen Religiosität und Spiritualität eine wichtige Rolle. Im Chorstück *Tătul nostru* [Vaterunser] (1955) findet die Komponistin durch die Art der Melodienbildung zu einer persönlichen Interpretation des universellen Gebets der Christenheit. Darin stehen nicht nur der feierliche und erhabene Charakter des Gebets im Vordergrund, sondern das Gebet wird zum Medium, einer Auseinandersetzung, in der die Komponistin das Verhältnis „Gott-Mensch“ thematisiert und somit den kommunikativen Aspekt des Gebets ins Licht rückt.

Roberto Reale wurde 1974 in Hannover geboren. Er studierte zunächst Gartenbauwissenschaften an der Universität Hannover und schloss das Studium im Jahr 2000 mit dem Diplom ab. 2001 begann er sein Magisterstudium der Musik und Anglistik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Ein Schwerpunkt seiner musikalischen Ausbildung war der Kompositionsunterricht bei Frau Prof. Violeta Dinescu. Neben seinem Studium war er mit der musikalischen Gestaltung verschiedener Theaterproduktionen an der Landesbühne Wilhelmshaven, dem Landestheater in Detmold und dem Theater der jungen Welt in Leipzig tätig. Seit 2004 wirkt er bei der Organisation und Dokumentation des Oldenburger Komponisten-Colloquiums mit und seit 2006 ebenso bei dem jährlich stattfindenden *ZwischenZeiten*-Symposium in Oldenburg. Im Frühjahr 2010 schloss er sein Musikstudium (Magister Musikwissenschaften) in Oldenburg mit Auszeichnung ab. Seit Oktober 2010 ist Roberto Reale wissen-

schaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musik in Oldenburg und hat bei Prof. Violeta Dinescu und Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh zum Thema *Elemente musikalischer Klage in der Oper Œdipe von George Enescu* promoviert.

Grundlagen der Melodie-Analyse

Welche Fragen kann man an eine Melodie stellen, um ihre innere Logik und Eigenart zu verstehen? Der Vortrag möchte dazu Vorschläge machen, möglichst so gehalten, dass die Analyse-Werkzeuge sich nicht nur für einen bestimmten Stil eignen, sondern auf Melodien unterschiedlichster stilistischer Herkunft anwendbar sind. Dies ist gerade für die rumänische Musik wichtig, in der sich unterschiedliche kulturelle und stilistische Einflüsse verbinden. Dabei geht es um vier Aspekte: Die Tonhöhen betreffend steht die Frage nach Vorder- und Hintergrund im Zentrum. Fast jede Melodie hat eine Art Gerüst als Hintergrund, das können ein modaler Rahmen sein, Gerüstlinien (diatonische oder chromatische), feste Tonorte und Zentraltöne. Jede Melodie kann daraufhin befragt werden, welche Bedeutung Identität und Nichtidentität haben (Motive, Variation, Ähnlichkeit usw.).

Für die Rhythmik können Folie und Abweichungen eine Rolle spielen, wobei als Folie ein gleichmäßiger Fluss eines kurzen Wertes dienen kann (additive Rhythmik) oder eine zyklisch wiederkehrende Konstellation von leichten und schweren Zeiten (Taktrhythmik).

Auch die Frage, ob und wie eine Melodie in Phrasen gegliedert ist, welche Rolle Schlusswendungen spielen und wie sich die Phrasen aufeinander beziehen, sagt viel über eine Melodie aus.

Wolfgang-Andreas Schultz, geb. 1948 in Hamburg, studierte Musikwissenschaft und Philosophie in Hamburg, danach Komposition und Musiktheorie bei Ernst Gernot Klusmann und György Ligeti, dessen Assistent er 1977 wurde. Seit 1988 ist er Professor für Musiktheorie und Komposition in Hamburg. Er schrieb zahlreiche, im In- und Ausland aufgeführte Werke, darunter Opern, Sinfonien, Solokonzerte und Kammermusik. Mehrere CDs mit seiner Musik sind erschienen, zuletzt: *Japanische Landschaften* (beim Label C2Hamburg, 2013). Publikationen: *Damit die Musik nicht aufhört ...* (Verlag Karl Dieter Wagner), *Das Ineinander der Zeiten – Kompositionstechnische Grundlagen eines evolutionären Musikdenkens* (Weidler-Verlag). 2014 erschienen im Schott-Verlag die wichtigsten musikphilosophischen Texte als Buch unter dem Titel *Trauma.Avantgarde.Spiritualität – Vorstudien zu einer neuen Musikästhetik*, und 2018 im Europa-Verlag das Buch *Die Heilung des verlorenen Ichs – Kunst und Musik in Europa im 21. Jahrhundert*.

Michael Sukale wurde 1940 in Berlin geboren. Er studierte Geschichte, Psychologie und Soziologie in Freiburg und Mannheim (dort 1966 Diplomsoziologe) und Logik und Philosophie in Stanford, USA (dort 1971 Ph.D.). Nach einer mehr als zehnjährigen Lehr- und Forschungstätigkeit in Princeton, Chicago, Washington, Jerusalem und Paris als Assistant Professor, Associate Professor und Senior Lecturer kehrte er 1980 nach Deutschland zurück, habilitierte sich in Mannheim 1984 für Philosophie und Wissenschaftslehre und lehrte als Lehrstuhlvertreter, Gastprofessor oder Lehrbeauftragter in Mannheim (1980/81 und 1989/91), Düsseldorf (1982/85), Konstanz (1985/87), Genf (1987), Bamberg (1990/1991) und Leipzig (1990/1991). Seit 1992 war er Professor für Philosophie und Grundlagen der Wissenschaften an der Universität Oldenburg und ist nunmehr emeritiert.

Melodiegestalt im 2. Konzert für Streichorchester von Sigismund Toduță

Sigismund Toduță's Melodie trägt zu seinem charakteristischen Stil bei, der aus einer Synthese zwischen Renaissance, Barock und rumänischer Folklore besteht. Der Komponist, Pädagoge und Musiktheoretiker hat sich sowohl Bachs Schaffen gewidmet (er hat 3 Bände unter dem Titel *Barock-Musikformen in Bachs Werk* publiziert), als auch Enescus Schaffen. Bei Enescu durfte er fasziniert von seinem Umgehen mit der Folklore gewesen sein; er hat ebenso in Geiste der Folklore komponiert. Im

2. *Konzert für Streichorchester* zitiert er im 1. Satz – Praeludium – das melismatische Motiv der Geige aus der 3. Violinsonate von Enescu. Darauf bezieht sich das Fugenthema des nächsten Satzes. Was die Melodiegestalt betrifft, es gibt Verwandtschaften mit Enescu in dem ganzen Konzert, die ich aufzeigen möchte. Dennoch gibt es Unterschiede: Toduță's eigenes polyphonisches Denken führt seine volkstümlichen Melodien zu einer clusterartigen Heterophonie.

Ana Szilágyi wurde 1971 in Bukarest (Rumänien) geboren. Sie studierte Komposition (bei Prof. Aurel Stroe und Prof. Dr. Dan Dediu) und Orgel (bei Lect. Lidia Sumnevici) an der Nationalen Universität für Musik Bukarest sowie Elektroakustische Komposition (bei Prof. Mag. Dieter Kaufmann) und Musiktheorie (bei Prof. Dr. Dieter Torkewitz) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Sie arbeitete als Assistentin an der Musikhochschule Braşov/Rumänien, wo sie Formenlehre und Werkanalyse unterrichtete. Seit 2002 arbeitet sie freiberuflich in Wien. Für das Wintersemester 2012/2013 erhielt sie einen Lehrauftrag an der Universität Wien. Seit 2013 unterrichtet sie Klavier am Richard-Wagner-Konservatorium Wien. 2009 promovierte sie an der Nationalen Universität für Musik Bukarest mit dem Thema *Das Verhältnis Zeit-Form in der Musik des 20. Jahrhunderts*. 2011 promovierte sie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien mit der Arbeit *Inkommensurabilität in Aurel Stroes Musik am Beispiel seiner Operntrilogie Orestie* und errang im selben Jahr den Award of Excellence des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung für ihre Dissertation, die 2013 beim Präsenz Verlag Wien in Buchform erschien. 2014 publizierte Editura Muzicală ihr Buch in rumänischer Sprache. Szilágyi publizierte ebenso Artikel und Studien in deutscher, rumänischer, englischer und französischer Sprache in verschiedenen Musikzeitschriften und Bänden. Ihre Arbeit als Komponistin wurde durch etliche Preise und Stipendien gewürdigt, darunter das Herder-Stipendium der Alfred-Toepfer-Stiftung (Deutschland), das Thyll-Dürr-Stipendium (Schweiz) und der Theodor-Körner-Preis (Österreich) für Komposition. 2012 und 2015 wurde ihr ein Arbeitsstipendium des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur zuerkannt. Aufführungen ihrer Werke fanden vielfach in Wien (u. a. Konzerthaus, Arnold-Schönberg-Center, Alte Schmiede, Radio Stephansdom, Peterskirche, Pfarrkirche-St.-Leopold) wie auch im Ausland (Rumänien, Irland, Portugal, USA, Japan) statt.

Die musikalische „Mythe“-Geschichte(n) als lebendiger Zusammenklang

Das vergangene *ZwischenZeiten*-Symposion stellte die Möglichkeit zur Disposition, Musik als Narration zu verstehen. Ausgehend von vielen Diskussionspunkten, die sich am Ende dieses letzten Treffens herauskristallisiert hatten, möchte ich nun weitergehend fragen, ob und unter welchen Prämissen die Melodie – das Kernthema des diesjährigen Symposions – in Analogie zum „Mythos“ verstanden werden kann; einer ‚wahren Rede‘ von einer Gegebenheit, die in einer nicht historisch zu verstehenden Vergangenheit spielt und dennoch sinnstiftend ist für die Genese des individuellen geschichtlichen Selbstverständnisses derer, die diese Mythen in unterschiedlichster Weise tradieren.

Silke Wulf studierte Philosophie und Musikwissenschaft an der Universität zu Köln. Während des Studiums war sie am Thomas-Institut (Forschungsinstitut f. mittelalterliche Philosophie) und am Schauspiel Bonn (Tontechnik und Regieassistenz) engagiert. Die in Oldenburg gefertigte Promotion zum Thema „Zeit der Musik“ in den Schriften des Augustinus hat mehrere Auszeichnungen bekommen. Dann folgten Tätigkeiten als wissenschaftliche Mitarbeiterin in Bremen; Lehraufträge an der Alanus Hochschule, Bonn; Gastdozentur in Portugal. Silke Wulf ist Gründungsmitglied der Kueser Akademie für Europäische Geistesgeschichte, der Cusanus Hochschule und der Freien Veytalschule. Ihr Interessenschwerpunkt ist: die Philosophie der Musik (in Theorie und Praxis) und ästhetische Bildung mit dem Ziel der Entwicklung einer ästhetischen Denkmethode, die gleichermaßen wissenschaftlich valide wie philosophisch innovativ zu neuen Erkenntnissen führt.