

Hanse-Wissenschaftskolleg
Institute for Advanced Study

ZwischenZeiten Symposium 2017

Rumänische Musik im Kontext

Delmenhorst, 20. – 22. Oktober 2017

Organisatoren:

Violeta Dinescu,

Roberto Reale,

Carl von Ossietzky Universität Oldenburg /

Institut für Musik

Programm

Veranstaltungsort:

Hanse-Wissenschaftskolleg
Institute for Advanced Study

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

Mariann Steegmann
Foundation

OLB Oldenburgische
Landesbank

CARL
VON
OSSIETZKY
universität
OLDENBURG
FAKULTÄT III
SPRACH- UND
KULTURWISSENSCHAFTEN

Freitag, 20. Oktober 2017

18:00 – 20:00 Begrüßung und Symposiumseröffnung mit Vortrag und Gesprächskonzert

18:00 – 20:00 **Begrüßung: Violeta Dinescu & Heidi Müller-Henicz**

Eröffnungsvortrag: Musik zu verstehen als Erklängen einer Erinnerung - Eine Erinnerung an etwas. Was es SO nie gab
Silke Wulf

Gesprächskonzert mit dem Trio Contraste

Anatol Vieru: *Elegia II (in memoriam Myriam Marbe)* für Flöte, Schlagzeug und Klavier (1998/arr. Sorin Petrescu 2017)
(1926-1998)

Eugen Wendel: *Konvergent* Variante für Flöte, Schlagzeug und Klavier
(*1934)

Viorel Munteanu: *Doua poeme din ciclul Întoarceri la Blaga: Ioan se sfâşie în pustie* und *Vreau să joc! pentru flaut, percutie si pian*
(1954)
(Zwei Poemen aus dem Zyklus *Wiederkehr zu Blaga: Ioan zerreißt sich in der Wüste* und *Ich will tanzen!*) für Flöte, Schlagzeug und Klavier

Liviu Glodeanu: *Prelude, Choral und Fuge* für Klavier
(1938-1978)

Corneliu Cezar : *Ziua fără sfârşit (Der Tag ohne Ende)* für Flöte, Schlagzeug und Klavier
(1937-1997) (1974)

Adrian Iorgulescu: *Trident* für Flöte, Schlagzeug und Klavier
(*1951)

20:00 **Buffet im HWK**

Trio Contraste



(v.l.n.r.:
Sorin
Petrescu,
Ion Bogdan
Stefanescu,
Doru Ro-
man)

Ion Bogdan
Stefanescu
(Flöte),
Doru Ro-
man
(Schlag-
zeug) und
Sorin Pet-
rescu bil-
den ge-

meinsam das Trio Contraste. Seit ihrer Gründung im Jahre 1983 gibt das Trio Contraste jährlich in Rumänien und im Ausland mehr als 40 Konzerte. Alle drei Mitglieder des Trio Contraste führen auch eine solistische Karriere mit Aufführungen klassischer Musik. 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)

- 9:30 – 11:00 **Symposium Teil 1:**
- 9.30 – 10.15 Tiberiu Olah: *Columna infintia. Omagiu lui Brâncuși/Unendliche Säule. Hommage an Brâncuși* - analytische Perspektive und europäische Rezeption
Laura Manolache
- 10.15 – 11.00 Das kontrollierte Spiel mit der improvisatorischen Freiheit: Ulpui Vlad und die „*selektive Determination*“
Corneliu Dan Georgescu
- 11:00 – 11:30 **Kaffeepause**
- 11:30 – 13:00 **Symposium Teil 2:**
- 11:30 – 12:15 Enescu in Paris
Adalbert Grote
- 12:15 – 13:00 „Le prédestiné“ – Korrespondenzen zwischen Musik und Natur in Enescus *Œdipe*
Ulrike Sienknecht & Roberto Reale
- 13:00 – 14:00 **Mittagessen im HWK**
- 14:00 – 15:30 **Symposium Teil 3:**
- 14:00 – 14:45 Rumänische Musik im Kontext: Myriam Marbe: *Sonata* für zwei Violinen (1966) - Raumstrukturen durch Anleihe und Verschmelzung
Martin Kowalewski
- 14:45 – 15:30 Kreativer Einfallsreichtum in Bezug auf strukturellen und politischen Determinismus.
Fallstudie: *Präludium, Choral und Fuge* von Liviu Glodeanu
Nicolae Teodoreanu
- 15:30 – 16:00 **Kaffeepause**
- 16:00 – 18:30 **Symposium Teil 4:**
- 16:00 – 16:45 Die Entdeckung der Leichtigkeit zu Violeta Dinescus
Das Unsichtbare (aus: Klavierheft II)
Michael Heinemann
- 16:45 – 17:30 ...*presque rien*... die Musik von Myriam Marbe
Eva-Maria Houben
- 17:30 – 18:30 Musikalische und persönliche Beziehungen von George Enescu.
CD Vorstellung mit Werken von Enescu, Mihalovici (UA), Debussy und Ravel
Luiza Borac

Sonntag, 22. Oktober 2017

- 9:00 – 10:30 **Symposium Teil 5:**
- 9:00 – 9:45 Rumänische Musik im Kontext: George Enescu, Kadenz für das
Violinkonzert D-Dur op. 77 von Johannes Brahms
Ana von Bülow
- 9:45 – 10:30 Zwischen Kontexten - *Première Improvisation pour violon, violoncelle et*
piano von Dinu Lipatti
Monika Jäger
- 10:30 – 11:00 **Kaffeepause**
- 11:00 – 11:45 Besprechung vom Beitrag Ana Szilágyi
- 11:45 – 12:30 Round Table Gespräch: Aussichten/Ausblick, Teil 1
- 12:30 – 13:30 **Mittagsbuffet**
- 13:30 – 15:00 Round Table Gespräch: Aussichten/Ausblick, Teil 2

Expertenkreis: Violeta Dinescu, Kadja Grönke, Heribert Houben, Corina Kiss, Ulla Levens, Heinz-Joachim Meencke, Arne Sanders, Wolfgang-Andreas Schultz, Studierende: Naemi Flemming, Arne Heinemann, Mitchell Mger Mkrtchian

Musikalische und persönliche Beziehungen von George Enescu

CD Vorstellung: Inspirations & Dreams - Neues Album 2 CDs (2017) George Enescu gewidmet. Werke von George Enescu (Ersteinspielungen), Marcel Mihalovici (Ersteinspielungen), Claude Debussy, Maurice Ravel, Robert Schumann.

Luiza Borac widmet ihre neue Doppel-CD einer der größten Musikerpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts – George Enescu (1881 – 1955). Für seinen Schüler Yehudi Menuhin war Enescu "die außergewöhnlichste Persönlichkeit, der großartigste Musiker und der prägendste Einfluss, den ich jemals erfahren durfte." Als Geiger und Dirigent setzte sich Enescu immer wieder für die Werke von Debussy und Ravel ein, mit beiden Komponisten pflegte Enescu eine musikalische und gegenseitig inspirierende Freundschaft. Schumann gehörte zum festen Repertoire von Enescu. Seinem rumänischen Landsmann Marcel Mihalovici - der zusammen mit seiner Frau, der Pianistin Monique Haas, zu Enescus engen Freundeskreis gehörte - verhalf er bei der Übersiedlung nach Paris, wo Mihalovici sich als Komponist etablieren konnte.

Das neue Album Inspirations & Dreams bekam in den letzten Wochen beachtliche Rezensionen von Gramophone ('tender and exuberant...today's foremost champion of her compatriot George Enescu...ever-resourceful and imaginative pianist'), Piano News ('hörbar identifiziert sie sich mit Enescus Werk') und Radio Bremen ("mit diabolischer Virtuosität, ironischem Augenzwinkern und nonchalanter Eleganz") u.a.

Luiza Borac wurde als "ein Traum von einer Pianistin" (Rondo), "würdige Botschafterin für ein Genie" (Music & Vision) und als Pianistin „mit subtiler, aber absoluter Meisterschaft" (BBC Music Magazine) gefeiert. Für ihre Einspielungen und Recherchen der Musik von George Enescu erhielt Luiza Borac große internationale Anerkennung wie z. B. den BBC Music Award sowie 'summa cum laude' für die Forschung über das Klavierwerk George Enescus. Mit dieser Veröffentlichung setzt Luiza ihr musikalisches Werk mit George Enescu fort. Von der internationalen Musikpresse als „Virtuosin von erstaunlicher Brillanz“, „poetischste Künstlerin“ (Dr. J. Kaiser, Süddeutsche Zeitung) und 'supreme Enescu pianist of our time' (Avie Records) bezeichnet, hat sich Luiza Borac - nicht zuletzt durch ihre preisgekrönten Aufnahmen für Avie Records - zu einer der charismatischsten Künstlerinnen ihrer Generation etabliert. Spektakuläre Gewinnerin des BBC Music Magazine Award sowie weiterer rund 30 internationaler Preise und Auszeichnungen.

Mit ihren Weltpremiere Aufnahmen und Konzerten hat Luiza Borac die internationale Aufmerksamkeit für ihren großen Landsleute George Enescu, Dinu Lipatti und Constantin Silvestri auf spektakulärer Weise erhöht. Ihr Album mit kompletten Klavierwerken von George Enescu gewann den BBC Music Award für die beste Instrumental-CD des Jahres, die von der Jury aus 1500 CDs und mit mehr als 40 000 öffentlichen Stimmen gewählt wurde. In hohem Grade gelobt wurden auch ihre Albums mit den kompletten Klavierwerken von Dinu Lipatti mit der Academy Saint-Martin-in-the-Fields sowie mit den Klavierwerken von Constantin Silvestri, die mit 5 Stars von BBC Music Magazine als beste CD des Doppelmonats von Piano News, als CD Präsentation in Der Spiegel und als 'Outstanding' im International Record Review ausgezeichnet wurden.

Im Jahr 2017 widmete sie rund 30 Konzerte in Deutschland, Rumänien, Holland, Italien und der Schweiz dem Andenken des großen Pianisten und Komponisten Dinu Lipatti anlässlich seines 100. Geburtstags.

George Enescu, Kadenz für das Violinkonzert D-Dur, op. 77 von Johannes Brahms. Manuskripte aus dem Archiv des George Enescu - Museums, Bukarest, Inv. Nr. 2390/3980

Die Untersuchung von George Enescus Kadenz für das Violinkonzert von Johannes Brahms beginnt mit einem Vergleich der zwei autographen Manuskript-Varianten, die sich im Archiv des George-Enescu-Museums in Bukarest befinden, unter der Inventarnummer 2390/3980. Eine davon ist mit dem Vermerk "(environ 1903)" versehen, während die andere folgende Widmung trägt: "À mon cher et eminent collègue monsieur David Oistrakh avec mes sentiments admiratifs et dévoués - Georges Enesco, Moscou, Mai 1946".

Die Bedeutung der Begegnungen von George Enescu mit Johannes Brahms und Joseph Joachim sowie diejenige der Freundschaft der letzteren zwei, vor allem in Verbindung mit der Entstehung von Brahms' Violinkonzert, wird hervorgehoben, um zu versuchen, den zündenden Impuls zur Komposition der besprochenen Kadenz mit ihrem spezifischen Charakter und ihrer Struktur zu erklären.

Darüber hinaus werden einige der unzähligen Kadenzen zu Brahms' Violinkonzert erwähnt, vor allem einige, die um die Zeit bis zur Entstehung der Kadenz von Enescu komponiert wurden.

George Enescu hat diese Kadenz offensichtlich für seinen eigenen Gebrauch komponiert, als konzertierender Geiger, so wie es aus der Presse und aus Dokumenten der Zeit hervorgeht (z. T. zitiert aus den Dokumenten aus den Archiven des M.N.G.E, Band VIII, Ed. Muzicală, 2015, hrsg. von Florinela Popa und Camelia Anca Sârbu).

Die vorliegende Arbeit versucht, eine inzwischen so gut wie vergessene Kadenz des großen Musikers George Enescu wieder bekannt zu machen, um ihr den Weg ins Konzertleben wieder zu öffnen.

Ana-Alexandra von Bülow, geborene Popescu, studierte an der Musikuniversität ihrer Heimatstadt Bukarest unter anderem bei Viorel Cosma (Musikwissenschaft), Ștefan Niculescu (Formenlehre), Aurel Stroe (Instrumententheorie 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 betreut 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 und organisatorisch durchgeführt. Gegenwärtig lebt sie im Rhein-Main-Gebiet, wo sie weiterhin freischaffend pädagogisch, journalistisch und musikwissenschaftlich tätig ist.

Das kontrollierte Spiel mit der improvisatorischen Freiheit: Uliu Vlad und die „selektive Determination“

In einer widersprüchlichen Übergangsperiode im Rumänien der Jahre 1965-75 setzte sich eine jüngere Generation durch, die es verstand, die Vorteile dieser Zeit wirksam zu verwerten. So z.B. die Tatsache, dass in jedem Konzert das Werk eines rumänischen Komponisten gespielt werden sollte oder dass Kontakte zur westlichen Musik jetzt möglich waren.

Uliu Vlad (geb. 1945) gehörte zu den aktivsten Komponisten dieser Periode, und sein Interesse richtete sich vom Anfang an auf eine enge Zusammenarbeit mit den Interpreten. Seine Kammermusikzyklen – *Mosaic* (1974-78), eine Art Vorrat von Musikideen, die eine flexible Besetzung gestattet, und die aus je drei Stücken bestehenden Zyklen *Poetica viselor/Poetik der Träume* (2003, Stücke deren live-Interpretation von einer auf Tonband aufgenommenen Musik begleitet wird) und *Dincolo de vise/Jenseits der Träume* (2006, ein Zyklus, der von einem so genannten „Generator improvisatorischer Musik“ gestaltet wird) – spiegeln auf kompositorischer Ebene seine in dem 2005 veröffentlichten Buch *Determinari selective in Poetica viselor/Selektive Determinationen in der Poetik der Träume* dargestellten Prinzipien wider: es geht nicht darum, einer Improvisation freien Lauf zu lassen, sondern vielmehr darum, ihre Parameter bewusst, gezielt und detailliert zu kontrollieren.

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: Neoprimivismus, 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 rum. Komponistenverbandes und der rum. Akademie, 2013 Doctor h.c. der Kunstuniversität George Enescu von Jassy.

Enescu in Paris

Das weit gefasste Thema umfasst biographische, künstlerische wie auch kulturgeschichtliche Facetten, über die teilweise schon geschrieben worden ist und die im Rahmen des Symposiums nicht alle Berücksichtigung finden können. Mein Beitrag konzentriert sich auf die kompositorische Entwicklung Enescus bei seinen Lehrern am Pariser Conservatoire Jules Massenet, Andre Gedalge und Gabriel Faure. Unabdingbar ist jedoch eine zusammenfassende, kurze Übersicht über Enescus Unterricht bei Robert Fuchs am Wiener Konservatorium, um wichtige Facetten seiner künstlerischen Entwicklung zu verstehen. Glücklicherweise traf Enescu bei seinen Kompositionslehrern immer wieder auf Persönlichkeiten mit einer gewissen Toleranz, aber auch absoluter Genauigkeit in der Sache. Weder Fuchs noch seine Pariser Kollegen haben Enescu „ihren“ Stil aufgezwungen. Massenet trug dazu bei, dass sich das in Wien Gelernte festigte und vertiefte, wie insbesondere das leider unaufgeführte Klavierquintett D-Dur von 1896 zeigt. Eine Analyse der in Gedalgés „Traité de la fuge“ aufgenommene Fuge a-Moll gibt Aufschluss darüber, wie Enescu unter Berücksichtigung bedeutsamer historischer Veränderungen am Conservatoire kontrapunktischen Satz durch Gedalgés profunden Unterricht vermittelt bekam – mit weit reichenden Konsequenzen für die Linearität bei Enescu. Strenge, aber auch Weitsicht in Bezug auf Enescu kennzeichnen Gabriel Faure. Mit Hilfe von Skizzen und Fragmenten tragen die Ausführungen zur Analyse von Enescus kompositorischer Vorbereitung seines Streichoktetts op.7 bei sowie im Anschluss an die modale Praxis bei Faure zur Frage, ob möglicherweise Enescus aus der rumänischen Volksmusik entlehnter Modalismus mit der französischen Entwicklungslinie koinzidiert, eine Frage, die meiner Meinung nach zwar gestellt werden muss, aber in diesem Rahmen nicht abschließend beantwortet werden kann.

Adalbert Grote, geboren 1957, Studium in Musikpädagogik, Musikwissenschaft, Musikethnologie, Germanistik, Geschichte und Komposition an „Hochschule für Musik“ Köln, Universität zu Köln, Freie und Technische Universität Berlin u. a. bei C. Dahlhaus, R. Stephan u. J. Kuckertz; 1. und 2. Staatsexamen Lehramt Sek.I und II; 1. Staatsarbeit und gleichzeitig Magisterarbeit: „Weltanschauung und Ästhetik im Werk Alexander Skrjabin“; 2. Staatsarbeit: „Chansons der franko-flämischen Epoche“; OStR in der Erwachsenenbildung;

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 „College 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 Internationalen Symposium „Zwischen den Zeiten“ 2009/10/11/12/13/14/15/16 sowie Symposium für Neue Musik Bukarest 2017. Seit 2012 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.

Die Entdeckung der Leichtigkeit

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

Das letzte Stück aus Violeta Dinescus Klavierheft II hat einen enigmatischen Titel, der zumal im Kontext der vorangehenden 10 Stücke – *Flugbilder und Silhouetten der Vögel im Duett* – überrascht. Was auf den ersten Blick wie eine Hommage an Olivier Messiaens *Offertoire* aus der Messe de la *Pentecote* (1949/50) wirkt, erweist sich als ein alternatives Konzept, neue Erfahrungsräume mittels Musik zu erschließen. Die Suche nach Wahrnehmungsmöglichkeiten selbst wird zum Gegenstand der Komposition und der Prozess ihrer Entdeckung als Aktion des Spielers thematisiert: spielerisch, nicht als emphatische Weltanschauungsmusik – und doch mit erheblichen ästhetischen Konsequenzen.

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-Brief-edition).

...presque rien... die Musik von Myriam Marbe

„presque rien“: fast nichts, kaum etwas. Eine häufig genutzte Vortragsanweisung in Werken von Hector Berlioz – eine Liebeserklärung an die Musik. Als Notiz in Partituren ein Hinweis auf äußerst zurückgenommene Dynamik („wie ein Hauch“, ppp), vielleicht auch (weniger offensichtlich) auf intendierte Kunstlosigkeit: Zurücknahme von Kompositionstätigkeit, Bekenntnis zu Fragilität, Flüchtigkeit und Prozesshaftigkeit des Geschehens. Im Referat werden Kompositionen von Hector Berlioz, Gustav Mahler und Luc Ferrari vorgestellt; ausgewählte Werke Myriam Marbes werden dann in diesen Kontext gestellt: als Widmungen „an die Musik“.

Eva-Maria Houben studierte an der Folkwang-Hochschule für Musik Essen Schulmusik, danach Orgel bei Gisbert Schneider. Nach dem 2. Staatsexamen für Musik und Deutsch Unterrichtstätigkeit am Gymnasium. Im Anschluss an ihre Promotion und Habilitation in Musikwissenschaft nahm sie Lehraufträge an der Gerhard-Mercator-Universität Duisburg und an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf wahr. 1993 wurde sie als Professorin an das Institut für Musik und Musikwissenschaft der Technischen Universität Dortmund berufen. Schwerpunkte ihrer Forschung und Lehre sind die Musiktheorie und die Neue Musik. Als Organistin konzertiert Eva-Maria Houben international. Sie ist verbunden mit dem Wandelweiser Komponisten Ensemble; ihre Kompositionen und CDs erscheinen im Wandelweiser-Verlag (siehe www.wandelweiser.de). Publikationen u. a. zur zeitgenössischen Musik (Steiner Verlag, PFAU-Verlag, Edition Howeg, bis-Verlag Oldenburg, Edition Wandelweiser).

Zwischen Kontexten - „Première Improvisation pour violon, violoncelle et piano“ von Dinu Lipatti

Lipattis *Première Improvisation* lädt zur Untersuchung verschiedener Kontexte ein: Inwiefern kann etwas minutiös Auskomponiertes eine Improvisation sein? Und begründet diese „erste“ eine Reihe nachfolgender Improvisationen? Die Komposition entsteht 1939 in Bukarest kurz nach der wegen Ausbruch des Zweiten Weltkrieges erfolgten Rückkehr Lipattis aus Paris und damit auch dem abrupten Ende seiner Kompositionsstudien bei Nadia Boulanger - und das Werk ist einem befreundeten Musiker zugewidmet, bzw. wurde auf dessen Wunsch hin konzipiert. Damit stellt sich die Frage nach biografischen Zusammenhängen, in denen Kontexte der rumänischen wie der französisch-westeuropäischen Musikkultur zum Tragen kommen. Einigen dieser Fragestellungen ist ein Grundkurs Musik (13. Jg.) nachgegangen.

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 dopedidaktische Konzepte.



Dinu Lipatti

Rumänische Musik im Kontext: Myriam Marbe: *Sonata* für zwei Violoncelli (1966) - Raumstrukturen durch Anleihe und Verschmelzung

Eine Überschrift, eine (vermeintliche) Gattungsbezeichnung und letztlich ein Schlüssel zur Analyse: Die *Sonata* von Myriam Marbe ist zweifelsohne kein typischer Vertreter ihrer Art. Es sind keine Themen greifbar, die im gewohnten Sinne den Ablauf einer Sonate ausmachen und durchgeführt werden. Dennoch zeigt *Sonata* einen Entwicklungsprozess, bei dem ein Wechselspiel zwischen Monodie, Heterophonie und Polyphonie immer wieder neue und einzigartige Klangräume hervorbringt. Strukturtypen, Gestaltdifferenzen und -vereinheitlichungen sind das „Arbeits- und Durchführungsmaterial“ dieser Komposition für zwei Violoncelli. Myriam Marbe gibt noch einen Hinweis: Sie würden weitere abendländische Gattungen unterschwellig andeuten, ohne diese klar erkennbar zu machen. Diese seien Kanon, Fuge und Passacaglia. Jede dieser Gattungen weist typische Arten der Gestaltbildung und Raumstrukturierung auf. Die Bezeichnung der drei Einzelsätze mit Prologo, Aria und Epilogo zeigt deren Rolle in dem Werkganzen. Diese sind aber nicht mit der Sonatenform verbunden. Besser lassen sich den drei Sätzen Funktionen zuschreiben, die in einem engen Zusammenhang mit der Sonatenhauptsatzform stehen: Exposition, Durchführung und Reprise. Doch diese betreffen hier eher den Umgang mit der Anordnung von Abschnitten unterschiedlicher Raumstrukturierung. All das passiert in einem großen Skelett in Form eines Makro-Isons.

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 Veröffentlichung der Dissertation erfolgt in Kürze. 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.



Myriam Marbe

Tiberiu Olah: *Columna infintia. Omagiu lui Brâncuși/Unendliche Säule. Hommage an Brâncuși* - analytische Perspektive und europäische Rezeption

Beeinflusst von der Kunst von Brâncuși und der Idee der "Essentialisierung" des ihm vorliegenden folkloristischen Materials, modellierte Tiberiu Olah (1927-2002) seinen musikalischen Diskurs wie der Bildhauer, durch „dăltuire“ (meißeln). Aus dieser Perspektive, werden einige Besonderheiten der Tongestaltung sowie die Offenbarung der ihr zu Grunde liegenden Logik, durch die analytische Betrachtung des ersten Stückes des "Brâncuși" -Zyklus, die *Unendliche Säule für Orchester* (1962), erörtert – das Stück das dem Autor internationale Anerkennung brachte. Im europäischen Raum lobten die Exegeten neuer Musik wie Ulrich Dibelius oder Jacques Longchamps die Säule als eines der besten europäischen Werke seiner Zeit.

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).

Kreativer Einfallsreichtum in Bezug auf strukturellen und politischen Determinismus. Fallstudie: Präludium, Choral und Fuge von Liviu Glodeanu

Das 1962 von Liviu Glodeanu komponierte Stück existiert in zwei verschiedenen Varianten dar: eine ist rein seriell gedacht, die andere modal. Man stellt sich folgende Frage: aus welchem Grund hat der Komponist diese zwei Fassungen geschaffen? Hat er das aus reinem kompositorischem Interesse getan oder wurde er aus bestimmten kulturpolitischen Gründen dazu verpflichtet eine erneute, „passende“ Kompositionsversion zu gestalten? Die Kompositionsanalyse dieses Werk zeigt in beiden Fällen eine sehr ausgeprägte persönliche Fähigkeit, mit Tönen im dodekaphonen Rahmen umzugehen.

Nicolae Teodoreanu, geboren 1962 in Bukarest. Kompositionsstudium an der Nationalen Musikuniversität in Bukarest und Promotion an der Musikhochschule in Cluj. Mehrere Stipendien für Komposition und Musikethnologie in Deutschland, Österreich, Rumänien. Derzeit Musikethnologe im Bukarester Institut für Ethnographie und Volkskunde „Constantin Brăiloiu“ und Lehrbeauftragter an der Musikuniversität in Bukarest. Durch seine kompositorischen und musikwissenschaftlichen Tätigkeiten zielt er darauf ab, die psychokulturellen Grundlagen der Musik auf akustischer und stilistisch-musikalischer Ebene zu erforschen. In seinen Werken strebt er die Integration einiger Stil- oder Strukturelemente aus verschiedenen Musiktraditionen wie europäische Volksmusik oder außereuropäische und byzantinische Kunstmusik in eine eigene Musiksprache an.

“Le prédestiné” – Korrespondenzen zwischen Musik und Natur in Enescus *Œdipe*

Verschiedenheit und zugleich Kontinuität zu gewähren ist im Grunde das Prinzip von Entwicklung, und zwar in der Natur wie in der Musik. Bei Enescu kann man das Verfahren einer prozesshaften Entwicklung, die Entstehung eines Werkes wie aus einer Zelle, beeindruckend beobachten. Im Fall der Oper *Œdipe* erhält der Begriff “Le prédestiné” eine zentrale Bedeutung. In der Musik Enescus entsteht durch rhythmisch-melodische Autonomie eine kontinuierliche Fluktuation und zugleich lässt sich die Verwandtschaft des Materials stets durch verschiedene Elemente nachvollziehen. ‘Das Gedächtnis der Zeit’, wie Pascal Bentoiu Enescus Verfahren nennt, kann überall in seinen Werken nachvollzogen werden. Es zeichnet sich eine Vorbestimmung ab, die zugleich nicht dem Determinismus verhaftet bleibt, sondern ein hohes Maß an Freiheit ausspielen kann. Ein ebensolches Phänomen gibt es auch in der Natur zu beobachten. Es geht um eine ganz besondere und einmalige Population von Zellen, sie sind transient (es gibt sie nur während der Phase der Embryonalentwicklung, erwachsenen Organismen fehlen sie), sie wandern (verschiedene und weite Wege), sie sind sehr frei (Vieles kann aus ihnen werden) und sie transportieren Erinnerungen von ihrem Ursprungsort in ihre neue Umgebung, womit sie die noch undeterminierten, aufgeschlossenen jungen Zellgemeinschaften, auf die sie treffen beeinflussen, während sie sich selbst ebenfalls durch diese neue Umgebung beeinflussen lassen — eine ganz besondere Form der Schicksalsbestimmung.

Ulrike J. Sienknecht, geboren 1966 in Hamburg, Studium der Biologie, Philosophie und Erziehungswissenschaften in Hamburg. Staatsexamen ("Das Phänomen der Speziation in der Gattung *Orestias* VAL.1839"), Universität Hamburg, 1992. Promotion in Biologie (Universität Hamburg, 1999) und wissenschaftliche Arbeit an den Universitäten: Hamburg (1990-1999), TU München (2000-2004) und Purdue University, USA (2004-2010). Zahlreiche oft mehrmonatige Forschungsaufenthalte im Ausland (zwischen 1991 und 2004), darunter Chile, Bolivien, Argentinien, Philippinen, Thailand, Spanien, USA und Australien. Seit 2010 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg mit dem selbstständig vertretenen Forschungsschwerpunkt Entwicklungsbiologie und Evolution.

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 Masterstudium 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 Zwischen Zeiten Symposium in Oldenburg. Im Frühjahr 2010 schloss er sein Musikstudium (Magister Musikwissenschaften) in Oldenburg mit Auszeichnung ab. Seit Oktober 2010 ist Roberto Reale wissenschaftlicher 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.



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 Regieassistentin) 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. Interessensschwerpunkt 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.

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 Sumnevi) 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 Opern-trilogie *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 der rumänischen 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.

Determiniertes und Undeterminiertes im „Instrumentalen Theater“

Vergleich zwischen *Prolegomene I* von Nicolae Brînduș
und *Fürst Igor, Strawinsky* von Mauricio Kagel

Dr. Ana Szilágyi

Das „Instrumentale Theater“ mit den Undeterminierten und Determinierten gehört zur in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts erscheinenden Aleatorik mit ihren vielen Formen (gesteuertem Zufall, variable Form, variable Struktur, Graphismus, u.a.). Es wird in der Wikipedia als „eine Art ritualisierten Konzerts, in den auch die sichtbaren Begleiterscheinungen des Musizierens (Mimik, Gestik, Aktionen) mit einbezogen werden“ definiert. Mimik, Gestik und Aktion der Aufführenden haben das gleiche Gewicht wie die Musik. Sie entstehen aus dem Akt des Musizierens selbst.

Die Auswahl der zwei Komponisten gleicher Generation aus verschiedenen Ländern – Mauricio Kagel (1931-2008) Argentinien/Deutschland bzw. Nicolae Brînduș (*1935) Rumänien – kam aus der Beobachtung gemeinsamer konzeptuellen Kompositionsarten und Vorliebe für das Experiment. Die zwei Werke, die ich besprechen werde, sind in der gleichen Zeit erschienen (*Fürst Igor, Strawinsky* 1982 bzw. *Prolegomene* 1981) und haben ähnliche Besetzungen. Die Unterschiede sind durch den verschiedenen kulturellen Räumen, Voraussetzungen und Inhalt bedingt.

Nicolae Brînduș ist ein avantgardistischer Komponist und ein Theoretiker der neusten Strömungen. Er ist an den Klang selber interessiert, an seine Eigenschaften und seine Entstehung aus Stille und Geräusch bis er in eine musikalische Struktur eingebunden wird. Der musikalischen Struktur wird wiederum eine Bedeutung durch den ausführenden Akt zugesprochen. Das Verhältnis Komponist-Interpret-Publikum wird wieder- und neuaufwertet. Seine Ausbildung als Pianist und Komponist führte ihn zu Fragen der Interpretation, wobei die Figur des Interpreten in einem neuen Licht angesehen werden soll. Er schreibt, dass „der Interpret eher fähig für das *Spielen* als für das Wiedergeben des gelernten <<*Spiels*>> wird. Das setzt ein grundsätzliches *aktives* Verhalten im Prozess der musikalischen Kommunikation voraus“.¹ In diesem Sinne wird das Verhältnis Komponist-Interpret anders: der Komponist setzt sich mit den Aspekten, die den Interpreten zum Spiel anregen könnten, auseinander, und der Interpret sollte dadurch die interpretatorischen Gewohnheiten überwinden und etwas Persönliches ins interpretatorische Akt einbringen.² Dies öffnet die Welt des instrumentalen Theaters, wo das Verhältnis Komponist-Publikum und Interpret-Publikum durch das Reagieren auf das Gehörte ebenso neu aufgewertet wird. Undeterminiert ist, ob die Inszenierung stattfindet und wenn überhaupt, dann hängt sie von der Umgebung ab, wer da zur Verfügung steht (z.B. in der Partitur der *Prolegomene* bezeichnet der Komponist durch „Partner“, den Schlagzeuger und

¹ Brînduș, Nicolae: *Muzica și experimentul*. In: *Muzica* 1 (1990), S. 57: „Interpretul devine mai degrabă apt a cânta decât a reproduce <<cântecul>> învățat. Aceasta privește o atitudine esențialmente activă în procesul comunicării muzicale“. [Deutsche Übersetzung: Ana Szilágyi], S. 57

² Vgl. Ebd., S. 57

Klavierspieler). Dieses Verfahren befindet sich in mehreren Werken des Komponisten u.a. *Phtora*, *Vague*, *Prolegomene*. Alle diesen Werke haben auch Regie-Anweisungen.

Prolegomene für „Tenor und Umgebung“, wie der Komponist angibt, wurde für Tenorstimme, Hirtenflöte, Klavier und Schlagzeug nach der lustigen Geschichte *Dănilă Prepeleac* von Ion Creangă (1837-1889) komponiert. Fred Popovici schreibt über die Funktion des Komponisten, des Interpreten und des Hörers in diesem Werk: „...die Interpreten und Hörer müssen die Komposition mittels ihrer Vorstellungskraft <<weben>>. Der Komponist selber beschränkt sich auf die Untersuchung der involvierten Faktoren im Prozess der „Anfertigung“ einer möglichen theatralisch-musikalischen Struktur“.³ Der Komponist schreibt, dass man sich eine nach jedem Motto entsprechende thetralische Situation vorstellen sollte. Die 8 Mottos suggerieren eventuelle thetralische Aktionen. Jedes Motto wurde aus Creangăs Geschichte ausgemerzt und hat – so wie der Komponist am Ende des Stücks schreibt – die Rolle die allgemeine Stimmung jedes Abschnitts zu schaffen. Der Komponist gibt ebenso psihoverbale Hinweisungen. Darauf werde ich mich noch in Weiterem beziehen, indem ich den Originaltext, den besprochenen und singenden Text, die Aktion, Gestik und Mimik, die Musik und die Koordination der musikalischen mit den theatralischen Elementen besprechen werde.

Ion Creangăs Originaltext

Ion Creangă gilt als ein Klassiker der rumänischen Literatur. In seinen Geschichten, Erzählungen und *Erinnerungen aus der Kindheit* beschreibt er besonders das Leben im Dorf in der Moldau (er wurde im Dorf Humulelești, Kreis Neamț geboren) in einer moldauischen Mundart. Seine Schriften sind humorvoll, ironisch, und haben einen moralischen Charakter. Er kritisiert die Dumheit und die Faulheit wie in *Dănilă Prepeleac*, der Geiz u.a. Ich erzähle kurz die Geschichte, sodass man sieht was relevant für den Komponisten war und wie er es musikalisch und theatralisch dargestellt hat.

Dănilă Prepeleac war ein fauler und dummer Mensch, der Familie mit vielen Kinder hatte. Sein Haushalt bestand nur aus zwei schönen Ochsen. Wenn er einen Wagen brauchte, borgte er immer einen von seinem Bruder, der fleißig war. Eines Tages ging Dănilă, nach der Empfehlen seines Bruders, in den Markt um seine Ochsen zu verkaufen. Er sollte mit dem Geld ein paar billigere Ochsen und mit dem restlichen Geld sich einen Wagen kaufen. Unterwegs traf er einen Mann, der einen Wagen zog. Dănilă überredete den Mann seine Ochsen für den Wagen zu tauschen. Mit dem Wagen hatte er Schwierigkeiten danach bei einem Hügel und wollte sich davon los lassen. Da kam ein ander Mann, der eine Ziege verkaufen wollte. Dănilă Prepeleac tauschte den Wagen für die Ziege. Die Ziege war schwierig zu führen, da sie ihn zog, sodass Dănilă den Mann, der vom Markt mit einem Erpel kam wieder für einen Tausch überredete. Als er zum Markt ankam, begann der Erpel zu schnattern, sodass Dănilă Prepeleac ihn für eine Tüte verschenkte. Nach Hause zurückgekehrt gab er die Tüte seinem Bruder und borgte wieder von ihm den Wagen mit den Ochsen aus, um vom Wald Holz zu bringen. Er schnitt einen Baum ab, der in den Wagen fiel, machte ihn kaputt und tötete die Ochsen seines Bruders.

³ Ebd., „Car c'est aux interprètes et aux récepteurs que revient de <<tisser>> la composition par le truchement de leur imagination. Le compositeur se borne d'examiner lui-même ces facteurs impliqués dans le processus de <<confection>> d'une possible structure théâtro-musicale, pour laquelle ce qu'il a fait lui n'est qu'un prolegomen au plus propre du terme.“, S. 47

Dann schaute er auf den See und sah Enten schwimmend. Er warf die Ax um eine zu töten und sie seinem Bruder zu bringen. Sie flog aber weg und er verlor die Ax in dem See. Dann überredete er seinen Bruder ihn die Stute zu geben, um in die Welt zu gehen. Er lebte als Monch und überlegte ein Kloster aufzubauen, wenn ein Teufel raus aus dem See kam mit einem einen Büffelbalg voll mit Geld, um ihn weg zu vertreiben. Der Teufelführer überlegte sich doch danach anders: das Geld nicht zu geben, bevor Dănilă gegen einen Teufel in einem Wettbewerb kämpfte. Erste Probe war die Stute zu heben und den See dreimal umzukreisen. Dănilă hatte sie geritten und gewonnen. Dann musste man zeigen wer schneller läufte. Dănilă hat einen Hase aufgeweckt und dem Teufel gesagt, dass der Hase sein Kind sei. Wieder hat Dănilă gewonnen und sich über die Dummheit des Teufels gewundert. Dann mussten sie kämpfen. Dănilă sagte, er habe einen Onkel, der 999 Jahre und 52 Wochen alt sei, der nicht mehr sprechen kann und deren Zähne seit tausend Jahren verloren habe. Der Teufel ging zum Bär und der Bär fasste ihn an. Dann musste man sehr laut jauchzen. Dănilă verband die Augen und die Ohren des Teufels und schlug ihm mit einem Holz. Der Teufel kehrte in den See zurück. Ein ander Teufel kam mit der Idee einen großen Szepter sehr hoch hinaufzuwerfen. Dănilă fragte den Teufel, ob er Flecken auf dem Mond sah. Er sagte, dass dort seine Geschwister waren, die eine große Not an Eisen haben. Der Teufel verzichtete auf die probe aus Angst, nicht den Szepter zu verlieren und ging in den See zurück. Da kam ein ander Teufel, mit der Idee sich gegenseitig zu fluchen. Nachdem der Teufel ihn fluchte, sodass Dănilă ein Auge verlor, sagte dieser zum Teufel, dass er mit ihm nach Hause gehen soll, wo es elterliche Fluche gibt. Er reitete den Teufel, nahm den Balg mit dem Geld mit und kam nach Hause, wo seine Kinder den Teufel fluchten und folterten, bis er zurück in den See kehrte. Dănilă lebte danach im Wohlstand.

Gesprochener und gesungener Text

Die Mottos, die ich schon erwähnt habe, können gesprochen oder gestualisiert werden. Sie bestehen aus kurzen Sätzen der Geschichte, die nicht in derer Reihenfolge sind. Es sind Sätze des Erzählers, Überlegungen von Dănilă oder Antwortent des Teufels. Die Auswahl der Sätze kam wahrscheinlich vom Humor, der aus Creangă's Zusammensetzen der mundartigen Worte entsteht (unmöglich zu übersetzen!) und den der Komponist besonders gefallen haben dürfte. Brînduș hat die zweite Person (der Bruder, der Dănilă schimpfte und ihm empfahl Monch zu werden) in der ersten Person (Dănilă's Monolog, als er überlegte ein Kloster aufzubauen), sowie ein paar Worte und die Wortfolge verändert. Bei dem gesungenen Text hat er sinnlose Interjektionen, die typisch für die Folklore sind, hinzugefügt („U iu iu“, „Ai lai“ u.a.). Zwischen den Worten, hat der Komponist sinnlosen Silben eingefügt („nian“ „Du ru du durudu dan“). Er hat auch dazu Worte, die sich im Text nicht befinden, wie z.B. „boie“ erfunden: „Are badea patru boi, patru *boie*“ (= Der Onkel hat vier Ochsen“, wobei „boie“ ein lustiges Wortspiel ist. Das Wort gibt es im Rumänischen nicht). Die Interjektionen, die aus Vokalen bestehen, passen gut zu den Vokalisieren des Sängers.

Prolegomene I

Nicolae Brindus

(1981)

Motto 1:

~ad libitum~

Tot un bou si-o belea

(se va imagina o situatie teatrală corespunzătoare)

Rubato (à la paysanne)

♩ = 60 MM (aprox.)

Tenor

claves

Fluier

(poziții)

Piano bass string (w. celluloid)

f (without pedal)

u!

iu

u hu!

Tenor

castagn.

Fluier

Niu ai niu ai niu ai nian' nian' A - re

Tenor

cast.

Fluier

(poz.)

m - ba - dea n'gi

Die Episode mit der Ziege wird im Tenor durch eine Art Vokalisieren, die wegen den Sprüngen, Vibrato oder „col slap“ an die Instrumentale Musik hinweisen Beim Slap notiert der Komponist „poco behäit“ „ein wenig meckern“. Es gibt auch Frullato mit der Zunge und mit den Lippen (auf dem Konsonanten „r“), wie Flageolette. Der Tenor muss manchmal sprechen, so wie es üblich im instrumentalen Theater

ist. Nach der Episode mit der Ziege sollte er einen Satz aus der Episode mit dem Erpel vorsprechen. Die Sätze des gesprochenen sowie des gesungenen Textes wurden frei vom Kontext verwendet, was ebenso charakteristisch für das Umgehen mit dem Text für das instrumentale Theater ist. Der Komponist gibt die Anweisung immer falscher auf Vokalen zu singen und dannach zu deklamieren (bei der Begegnung mit dem Teufel). Das Lachen über den Teufel hat der Komponist aus dem Text als Aktion übertragen. Der Teufel könnte der (die) PianistIn sein, der (die) schwierigen Passagen überwältigen muss und vom Tenor ausgelacht wird. Eine Art Rezitativ, mit schnellen Wiederholungen desgleichen Tons als Dănilă dem Teufel über die Altersziffer seines „Onkels“ angibt, trägt zum Humor der Stelle bei

Aktion, Gestik und Mimik

Beim Spielen, besonders an Schlaginstrumenten, kommt die Aktion des Spielens selbst in Vordergrund. Schon das präparierte Klavier und das Verwenden einer Basssaite am Anfang des Stücks bedeutet eine Aktion, die im Kontext der Geschichte involviert ist. Nach einer Einleitung, schreibt der Komponist in der Partitur ca. 3 Sekunden von „immobility“. Hier kann man sagen, dass aus einer Generalpause, charakteristisch für die Musik, eine Pause, mit theatralischem Effekt wird, die eine Episode von reinem Theaters vorbereitet. Der Komponist will hier die Handlung der Geschichte durch Gesten und Mimik ersetzen (S. 5-6). Er stellt sich vor wie Dănilă seine Ochsen zum Verkaufen brachte und unterwegs einen Mann mit einem Wagen begegnete. Der Tenor und der „Partner“, könnten Dănilă und der Mann mit dem Wagen sein. Beide betätigen Schlaginstrumente anwechselnd, wie in einem Dialog. Es ist die Szene in der Dănilă seine Ochsen für den Wagen mit dem Mann tauscht. Die innere Haltung, Mimik und Gestik ersetzen gleichzeitig die Sprache und die Musik. Diese Episode ist szenisch auskomponiert. Das Schlagzeug wird hier eher als Aktion wahrgenommen und weniger als Musik. Z.B. der Partner betätigt die Saite des Klaviers und spielt eine genau notierte rhythmische Formel. Er sollte „verlegen“ („*nedumerit*“) und „blöd“ erscheinen, „den Stirn fältelnd“. Die innere Haltung notiert der Komponist über der rhythmischen Formel und unterschreibt das Wort; unter der rhythmischen Formel notiert er in Klammer die Gestik und Mimik während man sie spielt. Durch die Haltung und Mimik versteht der Hörer die Handlung. Was die Haltung betrifft sind die Anweisungen auch humorvoll: „schwer, die Leute verwirrend, „bauerisch“, „schlau“. Die Geste und die Mimik sind teilweise aus der Geschichte, teilweise selbst erfunden: sich den Kopf kratzend, mit Empfasis, sehr zufrieden, die Hände reibend. Der Partner sollte sich vorstellen, die Ochsen zu ziehen:

(L'istesso tempo)

Impiedicat, stingaci

Tenor

Partener

Nedumerit

Confuz

(piano bass string) - simile -
(timp, ineretind fruntea)

(enclume)
(helzindu-se)

(iron)
(holbindu-se)

Die Episode mit der Ziege wird durch das Blöcken (NB Die Ziege soll mähen – Mäh, nicht blöken – Bäh!!) im Tenor vorgestellt: Ba-e! Der Tausch des Erpels für eine Tüte wird durch das Greifen einer Tütte, die er „lentissimo“ anschwellt und danach zerplatzt; dann zitiert er Creangă, „auch diese stinkt nach Leere“ („si-apoi și asta pute a pustiu!“), was Versagen meint. Bei der Episode mit dem Kloster, in dem die Celeste ein aus der Folklore stammendes Lied spielt und es 12 mal wiederholt, sollte sich der Tenor „nasal, mit Haltung (ifos) aus Petersburg“ singen. Wahrscheinlich macht der Komponist Anspielungen an die russische orthodoxe Tradition, da es hier um das Kloster geht. Die Melodie imitiert den byzantinischen Stil. In Weiterem, sollte sich der Tenor „ein wenig geärgert“, die richtige Intonation auf Vokalen suchen. Danach spricht er das Motto „Immer Klöster sollte man aufbauen, wenn man will, dass man die Teufel Rücksicht auf dich nehmen“ und räuspert „à l’opera“. Hier wird die traditionelle Oper mit den Clichés der Sänger ironisiert. Der Tenor sollte dann den Einsatz dem Partner an der Celeste mit einem „seraphischen Lächeln“ geben. Die szenischen Anweisungen in sich, die der Komponist notiert, sind auch humorvoll. Die Begegnung mit dem Teufel scheint durch einen Bruch dargestellt zu sein, durch eine Cadenza. Hier sollte der Tenor auf ein paar Tönen improvisieren, immer falscher singen und verschiedene Opern-Clichés ausprobieren: nasal, mit Vibrato, Tremolando, Falsett oder hustend sich den Ton suchen u.a., während der Partner, der Celesta spielte, setzt sich am Klavier. Der Tenor wird immer mehr verärgert. Erbittert, deklamiert er, dass er einen schrecklichen Tag gehabt hat und nimmt das Stäbchen der großen Trommel. Er schaut misstrauisch rund herum, als ob er jemanden suche. Dann beginnt er zu schlagen, während der Pianist sehr schnelle Figuren (in Dreisechzehnteln) zu spielen hat. Die schnellen Passagen am Klavier sollen die schwierigen Proben, die der Teufel auf Dănilăș Befehl tun muss, darstellen. Der Tenor singt und schlägt gleichzeitig. Immer nachdem „hrrtz“ (aus Creangă’s Text) beginnt er zu lachen. Das Lachen sollte *ad libitum* gesetzt werden.

Musik

Es ist schwierig die Musik allein zu besprechen, weil sie mit dem Text (gesungen und gesprochen) und mit der Aktion selber in enger Verbindung steht. Man kann auch sagen, dass sie selber Aktion ist. Dennoch, werde ich mich jetzt auf rein musikalische Aspekte beziehen.

Die Auswahl der Hietenflöte weist auf die bauerliche Welt hin. Der hexatonale Modus – *a h c dis e f* – entspricht den 6 Tönen der Hirtenflöte, die durch spezielle vom Komponisten angegebene Griffe zu spielen sind. Der Tenor spielt heterophonisch mit der Hirtenflöte. Die Musik erinnert an die Doïna durch die Melismen und der variierten Motivwiederholung. Bei der darstellende Szene – Dănilă mit seinen Ochsen, der sie mit einem anderen Bauer für einen Wagen tauscht – ist nur der Rhythmus der Schlaginstrumente determiniert. Bei der Episode mit der Ziege wird der Sänger Melismen auf einem pentatonischen Modus mit großen intervalischen Sprüngen singen und das Meckern der Ziege durch Vibrato darstellen. Hier wird das Vibrato mehr szenisch als musikalisch wahrgenommen. Die Episode des Klosters wird durch ein folkloristisches, hexatonales Lied (g, a, b, cis, d, e), das die Celeste zwölf mal spielt, dargestellt. Das Lied besteht aus vier Zeilen. Die letzten drei sind verwandt, sie haben das gleiche melodische Material, es gibt nur rhythmische Variationen. Der Tenor parodiert die Singart der byzantinischen Melodien, die in den orthodoxen Kirchen gesungen werden: seine Melodie bewegt sich schrittweise, hat einen orientalischen Ausdruck durch die übermäßigen Sekunde, und Vorschläge. Die Melodie wird durch Flageolettöne oder sehr tiefe Töne, die das Register des Tenors überschreitet, durchgestreut. Das Lied der Celesta, das sehr periodisch und später kanonisch gebaut ist (das könnte eine Anspielung auf den Kanon im Kloster sein), passt nicht zur Melodie des Tenors, weil die byzantinische Melodie die Tendenz hat, sich frei zu entfalten. Der Komponist hat die beiden melodischen Linien sehr genau übereinander notiert, wenn auch nicht im Takt:

Tempo giusto ($\text{♩} = 120$)

Tenor

Se ve - de că
(nazal, cu ifos de Tariigrad)

celesta

Tenor

Dum - ne - zeu a um - plut
(falset) (nazal)

celesta

Bei der fünften Wiederholung spielt die Celeste zugleich die originelle und ihre Krebsgestalt; bei der achten Wiederholung fügt sich die Umkehrung des Lieds hin. Die virtuos Passagen am Klavier bestehen aus 23-tel, die aus einer Mischung von (chromatischen) Tonleitern und Arpeggi bestehen und im mittleren und hohen Klavierregistern zu spielen sind. Diese Figuren werden mit kleinen Veränderungen sechsmal wiederholt. Danach kommen zum ersten Mal Akkorde am Klavier vor: Clusters, tonale Dreiklänge, Quartakkorde, vielleicht wie eine Bestätigung des Siegs auf dem Teufel. Interessant ist die Entwicklung der Klavierparts: von Zupfen der Saiten, zu Arpeggi, Tonleitern und Akkorden. Die letzten drei bedeuten eine Vorstufe des Klavierspiels, die gedacht ist, die Technik der Pianisten zu entwickeln. Es mag sein, dass der Komponist hier die Klavierwettbewerbe, wobei die Technik eine wichtige Rolle spielt, thematisiert und durch die Parodie kritisiert.

Koordination der musikalischen mit den theturalischen Elementen

Was das Theatralische betrifft, gibt es zwei Ebenen: die Geschichte und die Musik als Theater. Am Ende gehen die zwei Ebenen ineinander, die Geschichte wird in den musikalischen Akt verwandelt. Die sehr virtuos Passagen des Pianisten stellen die schweren Proben dar, die den Teufel tun musste, wie ich schon erwähnt habe. Diese könnten als einen musikalischen Kampf nicht nur bei Wettbewerben, sondern gegen das Klavier selber, d.h. technischen Schwierigkeiten zu überwinden, angesehen werden. Eine ähnliche Idee gibt es in *Match* von Kagel. Ich werde dazu wieder kommen. Die Betätigung der Schlaginstrumente könnte man auch anders als Musik wahrgenommen werden. Hier wird die Aufmerksamkeit des Hörens eher auf die Aktion des Schlags als auf das klangliche Resultat gelenkt.

Der Abschnitt mit dem Schlagzeug wo der Komponist genaue szenische Anweisungen angegeben hat, ist mehr theatralisch als musikalisch. Ähnlich kann man die Vokalisen mit dem Meckern wahrnehmen. Nicht nur das Singen in der Kirche wird parodiert, sondern auch die Clichés der Opernsänger. Was den Aufbau betrifft, die Abschnitte sind klar durch Doppelstriche konturiert. Sie können als Theaterszenen betrachtet werden. Der Ablauf folgt wie notiert, es ist keine „mobile“ Form. Jede Episode wird musikalisch anders verarbeitet. Der Rhythmus und das Tempo sind genau notiert außer ein paar Stellen, wo nur die Tonhöhe angegeben ist und der Tenor improvisieren sollte. Undeterminiert sind die teatralischen Aktivitäten, die durch die Motos bedient sind. Diese hängen von der Regie ab. Die Besetzung ist auch nicht genau angegeben. Die Hirtenflöte spielt für eine kurze Zeit. Danach könnte man sich vorstellen, dass der Spieler Schlaginstrumente betätigt. Interessant ist, dass der Spieler der Schlaginstrumente, Celeste und danach des Klaviers als „Partner“ vom Komponisten benannt wird. Er hätte auch andere Instrumente spielen können.

Im Weiteren werde ich nicht ausführlich Kagels Werk *Fürst Igor, Strawinsky* besprechen, sondern nur im Vergleich zu Brînduş' Werk. Es wurde für Bassstimme, Englisch Horn, Horn, Tuba, Bratsche und 2 Schlagzeugspieler komponiert.

Originaltext

Den russischen Text hat Kagel aus der Arie des Fürst Igor aus der Oper „Fürst Igor“ von Alexander Borodin übernommen. Borodin hatte sich wiederum selber das Libretto nach dem „Igor-Lied“ gefasst. Wenn man auf den ersten Blick *Prolegomene* mit *Fürst Igor, Strawinsky* vergleicht, sieht man, dass jedes Werk durch die Sprache und durch den Inhalt national geprägt ist: eine Geschichte aus dem rumänischen Dorf bzw. die Geschichte eines russischen Helden des 12. Jahrhunderts, Fürst von Sewersk. Kagels Werk hat noch eine Denotation: es ist Strawinsky gewidmet und spielt auf dessen Stil an. Kagel komponierte das Werk anlässlich 100 Jahre von Strawinskiy Tod. Es wurde 1982 in der Kirche des Friedhofs auf der Insel San Michele/Venedig, wo Strawinsky begraben wurde, uraufgeführt. Die Inhalte der ausgewählten Werke sind kontrastierend: komisch bei Brînduş bzw. tragisch bei Kagel. Besiegt, Fürst Igor ist gefangen und klagt über sein Schicksal im Gefängnis. Die Atmosphäre ist vom Tod geprägt.

Gesprochener und gesungener Text

Kagel hat den ganzen Text Borodins mit wenigen Veränderungen vertont. Hingegen hat Brînduş ein paar Sätze aus Creangă's Geschichte übernommen und teilweise verändert; er hat Interjektionen und andere bedeutungslose Worte hinzugefügt. Kagel benutzt eine große Palette von gesprochenen und gesungenen Tönen, die durch den Text bedient sind. Die Haltung wird durch Ausdrücke wie folgenden angegeben: „mit besorgter, erstickter Stimme“, „schluchzend“, „flüsternd singen“, „außerordentlich erregt, mit rauher Stimme“, „übertrieben pathetisch“. Wie Brînduş, verwendet auch Kagel Tremolo in der Stimme, praktische einen instrumentalen Effekt. Glissandi gibt ebenso bei beiden Komponisten. Man sieht, dass der gleiche Effekt in einem humorvollen so wie in einem tragischen Werk verwendet werden kann, es hängt viel vom musikalischen Kontext ab. Der

Höhepunkt Kagels Werk besteht aus Lachimpulsen. Es ist ein aus tiefer Verzweiflung lachen.. Brînduş verwendet ebenso das Lachen als Effekt, aber mit einer anderen Bedeutung.

Aktion, Gestik und Mimik

Anders als bei Brînduş, es gibt weniger Aktionsanweisungen bei Kagel, mit der Ausnahme am Schluss, als der 2. Schlagzeugspieler sollte „*Sich langsam zur Bühne – zum Dirigenten hin – begeben. Der Ausführende geht möglichst leise (in Socken!), seine Schritte werden vom 1. Schlagzeuger mit Kokosnus-Schalen synchronisiert. Das Semanterion wird auf der linken Schulter getragen, der Holzhammer in der rechten Hand. Bis Ende des Stückes: Auswendig spielen!*“ Der Komponist zeichnet in der Partitur den Spieler und den Weg, den er gehen muss. Der Spieler muss „*ganz in Weiß*“ gekleidet sein (Hosen, Hemd und Socken) sein und bleibt bis Takt 211 unsichtbar auf der Seitenbühne, schreibt der Komponist am Anfang der Partitur. Das Semanterion ist typisch für die orthodoxe Kirche. Besonders in Klöstern ruft man die Gemeinde mit dem Semantrion zum Gottesdienst. Es ist ein kulturelles Merkmal der russischen Kultur, was Kagel in Vordergrund stellt. Er schreibt, dass das Semantrion die Funktion einer „Urglocke“ erfüllt. Das Ende des Textes mit dem Wort „Tod“ könnte eine Verbindung mit dem Langsamkommen des Semanterionspielers sein, ein Ruf zum einem Totengottesdienst sein. Die weißen Kleider sprechen aber nicht dafür, da bei solchen Anlässen die Leute in Schwarz gekleidet sind. Die weiße Kleidung des Schlagzeugers ist Kagels Spiel mit der Tradition, die er anders deutet. Aus der oben erwähnte Singarten mit psihoverbalen Anweisungen ergibt sich die Mimik und Gestik.

Musik

Kagel geht von einem musikalischen Aspekt aus und thematisiert ihn, indem er diesen über-treibt und ihm andere Bedeutungen zuspricht (z.B. das Auftreten auf die Bühne in *Sur scène* oder Musik als sportlicher Wettbewerb in *Match*). Durch Anspielungen auf einen Stil oder auf eine komposito-rische Technik werden die traditionellen Kompositionen neukomponiert und andere Bedeutungen zugesprochen. In *Fürst Igor*, *Strawinsky* gibt es Anspielungen auf Borodins Musik, sowie auf Stra-winskys Stil. Kagel übernimmt das Englischhorn von Borodins Orchesterbesetzung. Die Bratsche und die Tuba, sowie die Bassstimme ergeben einen düsteren, tiefen Klang., was das ganze Stück ausmacht. Dadurch übertreibt Kagel die Verzweiflung des Fürsts. Borodins Arie beginnt im tiefen Register. Er verwendete dennoch auch das hohe Register des Baritons. Die Chromatik aus Borodins Arie über-nimmt Kagel und fügt Vorschläge ein, die durch die großen Intervalle mit den Hauptnoten das Tragi-sche ins Grotoske führen. Die großen Intervallsprünge sind das Ergebnis heroischen Gesten, die cha-rakteristisch für die Oper sind und mit der historischen Figur des Igors passen. Die Anspielungen an Strawinskys Stil sind durch Skalen, parallele Akkorde und lebendige Rhythmen offensichtlich. Unde-terminiert sind nur ein paar Stellen, wo der Komponist „*senza misura*“ schreibt. Die haben Instrumen-te Kästchen und sie müssen unabhängig von der Stimmenpartie spielen. Es gibt nur bestimmte Mo-mente, wann die Instrumente mit der Stimme synchronisiert werden müssen. Die Passage mit dem Lachen sind auch undeterminiert was die Dauer und Tonhöhe betrifft. Im Vergleich mit Brînduş ist Kagels Stück genauer notiert. Der Grund dafür ist das serielle Denken bei dem deutschen Komponis-

ten. Brînduș stammt aus der rumänischen Tradition, die von der Folklore geprägt wurde. In diesem Sinne sieht man den Einfluss der Doina bei ihm, die sich frei rhythmisch und metrisch entfaltet.

Koordination der musikalischen mit den thetralischen Elementen

Man kann sagen, dass bei Kagel die Musik mehr im Zentrum steht. Er geht von einer Arie aus der europäischen Tradition aus und schafft ein neues Stück, während Brînduș eher von der Geschichte ausgeht, die sie in Musik verwandelt. In dieser Hinsicht gibt es bei Brînduș mehrere szenische Anweisungen als bei Kagel. Bei Kagel ist das Musikalische ausgedacht, während das Szenische erst durch die Proben endgültig festgestellt wird, so wie in *Sur scène* der Fall war.⁴ Hingegen, ist bei Brînduș die Besetzung nicht präzise determiniert: die Instrumente sind nicht im Titel vorgegeben, sie sind durch den allgemeine Begriff „Ambianz“ (Umgebung) bezeichnet.

Unabhängig von den verschiedenen Ländern aus denen die zwei Komponisten stammen und von den gegensätzlichen Vorlagen, gibt es in den zwei Stücken viele gemeinsame Merkmale, was die Singarten und instrumentale Effekte betrifft. Das ist von der gleichen Zeit in der die zwei Werke erschienen bedient. Undeterminiert ist das Thetralische, dass bei jeder Uaufführung unterschiedlich ist. Es ist von der Regie und von der Anzahl der Teilnehmer bei Brînduș abhängig. So wird aus Determiniertem Undeterminiertes. In diesem Sinne schreibt Kagel: „... *all die excessiv eindentigen Momente treten zusammen zu einem Ereignis-Ablauf, der ganz improvisiert erscheint. Das ist für mich ein sehr wichtiger Punkt: Ich baue aus eindeutig formulierten Details vieldeutige Stücke auf.*“⁵

⁴ Vgl. Rebstock, Matthias: <<Die Resultate widersprachen meinem Instinkt: gerade das wollte ich...>>. Zum Kompositionsprozess im Instrumentalen Theater von Mauricio Kagel. In: *Musik-Konzepte* 124 (2004), S. 36

⁵ Mauricio Kagel zit.n. Matthias Rebstock, ebd., S. 35