

Symposium

in memoriam Lory Wallfisch

Zwischen Zeiten und Welten. Leben und Werk von Béla Bartók und George Enescu.

Delmenhorst, 18.-20. November 2011

Organisation:

Prof. Violeta Dinescu und Roberto Reale
Carl von Ossietzky Universität Oldenburg



EWE | STIFTUNG



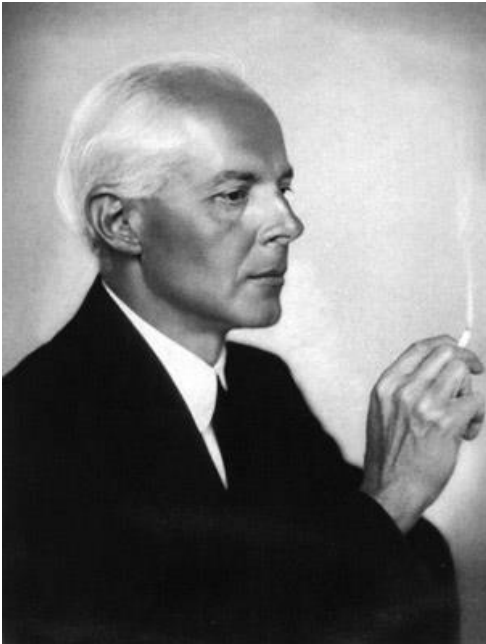
6. Zwischen Zeiten Symposium

in memoriam Lory Wallfisch (1922-2011)

Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

in Kooperation mit dem Hanse-Wissenschaftskolleg Delmenhorst/HWK Delmenhorst

Zwischen Zeiten & Welten ***Leben und Werk von Béla Bartók und George Enescu*** **18.-20. November 2011**



In diesem Jahr ist der 130. Geburtstag von zwei der schillerndsten musikalischen Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts zu feiern: Béla Bartók und George Enescu. Deswegen widmet sich das 6. Zwischen Zeiten-Symposium an der Universität Oldenburg diesen beiden Komponisten.

Bartók und Enescu verbindet viel: Beide sind im osteuropäischen Raum geboren, beide haben ihre Heimat verlassen und dies als existentielles dramatisches Erlebnis empfunden, beide waren nicht nur Komponisten, sondern hervorragende praktizierende Musiker (Bartók als Pianist, Enescu als Violinist, Pianist und Dirigent), und schließlich haben beide in ihrem Werk das Eigene ihrer Herkunft bewahren können und Fremdes assimiliert.

Bartók war ein angesehener Musikethnologe, dessen Recherchen bis heute Gültigkeit haben. Seine Transkriptionen und Analysen der traditionellen Musik Osteuropas sind Meilensteine der Forschung und haben zugleich seine eigene Musik inspiriert. Dass (und wie) diese Quellen seine Musik beeinflusst haben, bleibt in seiner Vielfalt noch zu entdecken.

George Enescu hingegen hat keine wissenschaftlichen Feldforschungen wie Bartók betrieben, doch hat er, kaum weniger auf die traditionelle Musik seiner Heimat Bezug nehmend, eine Tradition begründet, die sich gänzlich von der Bartóks unterscheidet.

Enescu wie Bartók haben mithin musikalische Sprachen entwickelt, die bei allen Gemeinsamkeiten außerordentlich individualisiert sind.

Umso interessanter ist es, diese beiden Komponistenpersönlichkeiten miteinander zu vergleichen. Zumal sich bei beiden ein essentielles Phänomen des 20. Jahrhunderts zeigt: die Verschmelzung unterschiedlichster musikalischer



Denkweisen, konkret die Verbindung der Musik aus dem Osten Europas mit abendländischen kompositorischen Konzepten. Die Musik Osteuropas ist primär melodisch, heterophon und frei-schwebend bzw. metrisch nicht gebunden; die abendländische Musik ist mehrstimmig kontrolliert und metrisch gebunden. Verbindungen zwischen diesen beiden Welten sind Formen von Mehrstimmigkeit sowie die Polarität zwischen metrisch und nicht-metrisch, *giusto* und *rubato*. Innerhalb dieses Spannungsfelds ist es beiden Komponisten gelungen, immer neue Kristallisationsformen zu zeigen und Möglichkeiten der Vermittlung zwischen kleinen musikalischen Urgedanken und komplexen Strukturen zu finden.

PROGRAMM

Freitag, 18. November 2011: HWK Delmenhorst

Gesprächskonzert zur Eröffnung des Symposiums

18:00 Eröffnung des Symposiums: Violeta Dinescu
Eröffnung der Ausstellung *Enescu - Bartók* durch Clemansa Liliana Firca und Laura Manolache
Grußwort: Reto Weiler, Rektor des HWK

KONZERT

Gesprächskonzert mit Werken von Franz Liszt und George Enescu, Tibor Szász, Klavier

Franz Liszt (1811-1886): Klaviersonate h-Moll (1853)

George Enescu (1881-1955): Sonate Nr. 1 fis-Moll, op. 24 Nr. 1 (1924)
Allegro molto moderato e grave
Presto vivace
Andante molto espressivo



Tibor Szász Tibor Szász wurde 1948 als Sohn ungarischer Eltern in Siebenbürgen/Rumänien geboren und im Alter von vier Jahren erhielt er ersten Klavierunterricht. Als Gewinner eines Wettbewerbs durfte er bereits als Dreizehnjähriger am Musikkonservatorium Klausenburg/Cluj bei Eliza Ciolan, einer Schülerin von Alfred Cortot, studieren. Sein Konzert-Debüt erfolgte im Alter von 16 Jahren unter dem Dirigenten Antonin Ciolan, einem Schüler von Arthur Nikisch. 1967 wurde er Preisträger beim Internationalen „George Enescu“ Klavierwettbewerb in Bukarest und erhielt daraufhin zahlreiche Engagements für Konzerte mit Orchestern in Rumänien. Bei seinem ersten Auftritt in

Westdeutschland 1968 wurde Tibor Szász als „Spitzentalent hinter dem Eisernen Vorhang“ bejubelt.

Nach weiteren Studien in den USA bei Leon Fleisher, Theodore Lettvin, Russell Sherman, Miklós Schwalb und Charles Fisher gewann Tibor Szász dreimal bei internationalen Klavier-Wettbewerben den ersten Preis.

Inzwischen trat er in mehr als 1000 Konzerten auf. Seine Tonträger-Einspielungen beinhalten Werke von Beethoven, Chopin, Liszt, Mendelssohn Bartholdy, Schubert und Bartók.

1983 erwarb Tibor Szász den “Doctor of Musical Arts Degree” an der University of Michigan in Ann Arbor, USA. Nach Klavierprofessuren an der Bowling Green State University, der University of Dayton und der Duke University wurde Tibor Szász 1993 zum Professor an der Hochschule für Musik in Freiburg berufen.

Analytische Forschungen von Tibor Szász über die Musik von W. A. Mozart, Beethoven, Liszt und Enescu wurden in den USA, England, Frankreich, Deutschland, Holland und Rumänien veröffentlicht.

Traditional / Oriental models of Enesco’s bell-inspired piano music:

Sonate F# minor (1912-24) / Choral - Carillon nocturne (1916)

© Copyright 2011 by Prof. Dr. Tibor Szász tibor.szasz@gmail.com

“Limbajul muzical în care mi-am găsit poate adevărata expresie este în mod aparent cel al contemporanilor mei, el diferă de fapt radical de al lor, purtând în mod profund sper amprenta trecutului din care a crescut” (George Enescu, 1932) [The musical idiom through which I have perhaps succeeded to give full expression to my voice is apparently that of my contemporaries; actually, it is radically different from theirs, conveying in a profound sense—I hope—the legacy of the past out of which it grew.]

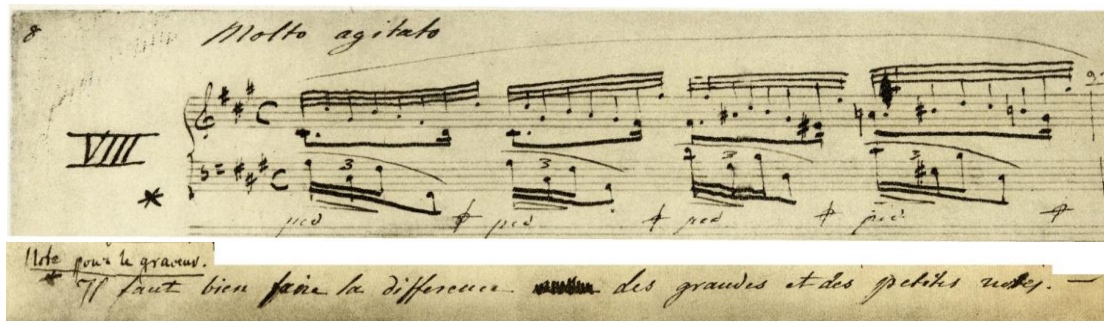
(Das Geräusch der Faschingsnacht verstummt. Die Thurmuhrl schlägt sechs.)

Ex. 1: Schumann: *Papillons* op. 2, accents denote “strike notes” (the predominant strike pitch).

Beethoven: ; Schumann: ; Chopin: ; Liszt:

Ex. 2: Beethoven, Schumann, Chopin and Liszt’s pedal release signs. Enesco retained the crossed release sign of Schumann/Chopin/Liszt, but redefined Beethoven’s uncrossed pedal release sign.

Ex. 3: For Enesco, the *O* sign means partial pedal release and full reactivation of the pedal. For Beethoven, the *O* sign means the release of the left and the right knee pedal: „Nb: Wo ped. steht wird die ganze Dämpfung sowohl vom Bass als Diskant aufgehoben. O bedeutet, daß man sie wider fallen laße” (“Waldstein” *Sonate*). Alfred Cortot relates that Enesco played the *Allegro con brio* movement of the Beethoven “l’Aurore”, op. 53, upon his arrival to the Paris Conservatoire.



Ex. 4: Chopin, *Prélude* in F# minor op. 28: large thumb melody, small overhead accompaniment. Chopin's « *Note pour le graveur: Il faut bien faire la différence des grandes et des petites notes* »

44 Crescent-shaped melody ("cloned" intervals) Ornate crescent augmented octave cross relations between strike notes / upper partials

ppp 8 trem. timpani ("Quartsextakkord Orgelpunkt")

Ex. 5: Saint-Saëns, 5th Concerto (1896), II, cadenza, I⁶/₄, size-coded clusters with large strike notes.

Inverted V-shaped melodic contour: ascent and descent Repeated notes pochiss. rit.

ben animato ten. first stophe zigzagged up-and-down

ben f (sempre Ped.) sf p

a tempo ben animato second stophe

poco a poco rit. ten. ppp p mp f mp

augmented octave interval span (inside this span: major sixth and major third intervals)

Ex. 6: Enesco, *Carillon* (1916), one-bar cadenza, I⁶/₄, size-coded clusters with large strike notes.

Analysts have suggested that the mesmerizing aural effects of Enesco's *Carillon* (Ex. 6 above) are a byproduct of the modernistic trends *au courant* in Europe at the time of its creation (1916). Based on this timely coincidence, they have mistakenly labelled Enesco's *Carillon* post-debussism, metatonalism, politonalism, atonalism, and even spectralism. These various "isms" expose the shortcomings of current research vis-à-vis the conceptual sophistication of Saint-Saëns' and Enesco's traditionalist views of the major-minor tonal system, and of its relation to the tonally / modally ambivalent medieval tuning pattern of European bells.

The modernistic effects of *Carillon nocturne* are a byproduct of the *sui generis* (self-generating) "overtones" / "undertones" of medieval bells which combine in the human mind to form the virtual perception of a single "strike note". Thanks to the prominently perceived single "strike note", composers create stylized bell effects using single pitches—see Schumann's *Papillons* in which the accented half-note pitch "A" suggests a bell tolling at six in the morning (Ex. 1 above).

"Pitch is a multiple auditory attribute...The seeming paradox that one can assign a single pitch to a sound that is actually made of several pitches is resolved by the notion that perception is hierarchically organized" (Ernst Terhardt, noted scientist). The holistic *one pitch* notated by Saint-Saëns and Enesco with one large note (Ex. 5 and 6 above) is the "strike note" which enables us to hear any tonal melody played on a real carillon as belonging to one single tonality. Saint-Saëns' one-bar carillon cadenza is in D minor natural, Enesco's in E \flat major. When the large notes of the trichordal, pentachordal and hexachordal sections of *Carillon* (E \flat major) are added up, we get the thousand-year old Guidonian hexachord used also by Beethoven in his "*Pastorale*" Symphony (Ex. 7 below):

Beethoven: "*Pastorale*" Symphony No. 6 Rudolf Maros: "Croatian" (5th piece from the East European Folksong Suite)

Ex. 7: Beethoven's C- \uparrow F-G-A-B \flat -C-D = Enesco's B \flat - \uparrow E \flat -F-G-A \flat -B \flat -C (Ex. 6) = *ut re mi fa sol la*

Let us analyze the aural effects of the Westminster Chimes (Ex. 8 below):

melodic major-third matrix

G \searrow E \flat \nearrow G

Intervalllic span between the two staves: major sixth

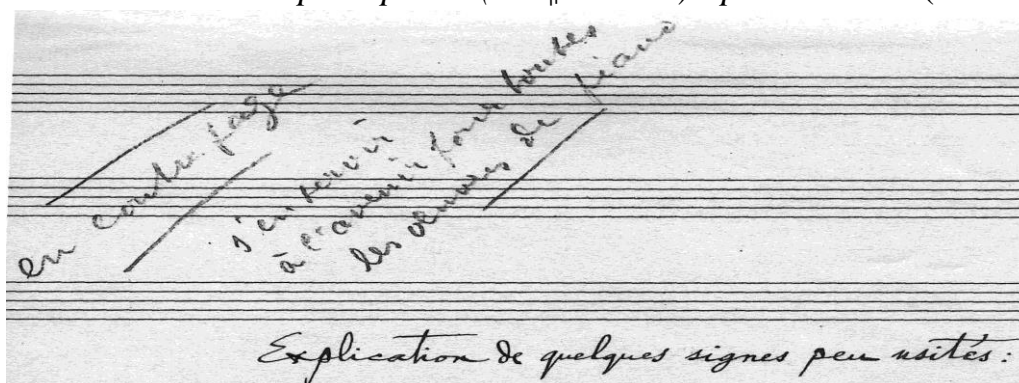
Ex. 8: Melodic major thirds, cloned major sixth clusters, augmented octave false relations.

The psycho-acoustic factor that determines the perception by human beings of London's famous Westminster tune is their memory. With our memory, we mentally combine the sounds produced by the adjacent notes of the melody prolonged by the

Enesco's bell-inspired music in major tonalities (E♭ major) features three characteristic intervals: the melodic major third, “cloned” major sixths clusters, and virtual augmented octave false relations (Ex. 6, 8, and 11 above). Had Enesco been only interested in creating life-like carillon imitations on the piano, the left-hand sonorities of the opening bars of *Carillon* would have fulfilled this goal (Ex. 11 above). What is then the purpose of the notes in the right hand? Let us look at the piano score of *Carillon* at its most complex manifestation (Ex. 12 below):

Ex. 12: 1. large notes; 2. large “strike note” with its “aura” of small notes; 3. $\text{F}^{\flat}/4$ Quartsextakkord

The *true* musical structures of Ex. 12 above emerge only when one looks at Enesco's score with a performer's eye, i.e., when the image on the printed page is seen as an idiomatic performing solution. Because Enesco's autograph manuscript of *Carillon* is a pianist's score, it unfortunately conceals the composer's true musical structures on the narrow space provided by the traditional two-stave music system overloaded by unexplained signs. The editors of the three “catastrophic” editions of *Carillon* (1958, 1982, 1983, see Revista “Muzica” 1/2006) disregarded Enesco's explicit request that all future editions of his piano works be outfitted with his “*Explication de quelques signes peu usités*” [Explanation of rarely used signs] attached to his first *Sonate pour piano* (Fa # mineur) op. 24 ~ n° 1 (Ex. 13 below):



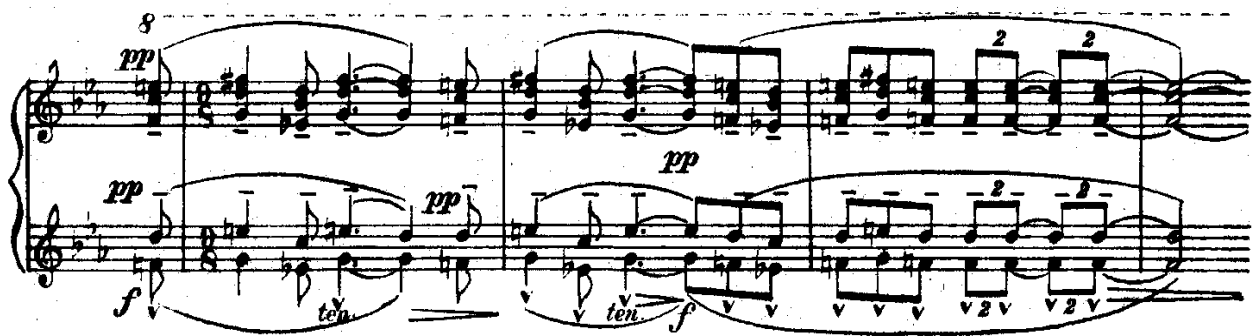
Ex. 13: Enesco, *Sonate pour piano* op. 24 ~ n° 1 in F# minor, facsimile, Reinschrift:

Explication... | en contre page | s'en servir à l'avenir pour toutes les œuvres de piano
 |Explanation...| to be placed on the opposite page | and used in all future publications for piano.

But even an edition outfitted with Enesco's “*Explication*” is incomplete; Enesco died believing that the score of *Carillon* was forever lost—the very reason why we lack the author's own explanation of its unique notational idiom.

Enesco's *Carillon* is unique not only among Enesco's own works for piano, but also in the entire notational history of Western music. Of the twenty-two used up two-stave piano systems, twenty-one contain non-traditional notation—over two hundred size-coded clusters made of one single large note coupled with up to five synchronous small notes. The essential feature of Enesco's notation is that regardless of the number of synchronous small notes—from a minimum of two to a maximum of five—they are never coupled with more than one single large note: the perceived single, holistic “strike note” of a chime, or a carillon, or a church bell.

When Romeo Drăgici, then Director of the „Muzeul Național George Enescu”, discovered the untitled and unfinished autograph manuscript of Enesco's *Pièces impromptues* op. 18, musicians in Romania were eager to free themselves from the tonal restrictions imposed by a Socialist Realism imported from the USSR. Nothing seemed more suited for their purpose than to present Enesco's music as though it were a Romanian model of avant-gardism. A two-volume Enesco *Monografie* published by the Romanian Academy in 1971 tacitly censored *Carillon* by eliminating its opening diatonic E-flat major “bim-Bam, bim-Bam”, and by perverting its subsequent size-coded notation to uniform-sized notes which appear in print like the silhouettes of a polytonal work, or of atonal clusters (Ex. 14 below):



Ex. 109

Ex. 14: *Monografie*, excised E \flat major “bim-Bam”, corrupt uniform-sized notes, missing pedal signs

Paradoxically, the perverted text of the *Monografie* seen above reveals the *true* purpose of Enesco's notation. Had Enesco been interested only in the dynamic differentiation of pitches, the uniform-sized notes of the *Monografie* would have delivered the most elegant solution, since the *forte* and *pianissimo* dynamic indications inform any performer with unfailing accuracy about the dynamic level of each individual pitch. Why, then, did Enesco adopt instead Saint-Saëns' nineteenth-century notation with its size-coded large and small notes (Ex. 5 above)?

Enesco's accented large notes instruct performers to interpret *Carillon* as a purely tonal composition exuding the pastoral mood of the thousand-year-old Guidonian hexachord heard in the left-hand monody in E \flat major (Ex. 6 above). Enesco's large notes heard in the trichordal, tetrachordal and hexachordal sections of *Carillon* instruct us to be watchful of the absolute hierarchical supremacy of the E \flat major tonality. By contrast, Enesco's small notes instruct us that these pitches should never be permitted to arrogate to themselves any tonal individuality whatsoever, since their function is solely that of providing a harmonious “aura” for the melody.

What would Enesco's *Carillon* look like if the illusory keyboard idiom were replaced by the music's intrinsic structure? I provide the fragment seen in Ex. 12 above in its autograph manuscript and its "decoded" versions (Ex. 15 and 16 below):

Ex. 15: Enesco, *Carillon*, autograph facsimile, trichordal bass monody at its complex manifestation

Ex. 16: 1. large notes; 2. strike note with "aura" of small notes; 3. $I^{6/4}$ chord; 4. cloned minor triads.

Enesco's bell-inspired piano works are based on three models: 1. *Quasi campana*; 2. *Pseudo campana*; and 3. *Hybrid campana*. 1. Enesco's *quasi campana*. The opening "bim-Bam, bim-Bam" of *Carillon* which was "banned" in the Academy's *Monografie* of 1971 is its actual "motto". The large-sized "bim-Bam" and its size-coded sequel are "decoded" here for the first time.

Ex. 17: Enesco *Sonate*, I (~ Paris, le 18 Juillet 1912 ~) ; *Carillon* (1916) ; *Sonate n° 1* (1924).

A pianist will suspect “foul play” when asked to depress two white keys at once—a sure sign of “idiomatic keyboard writing”. By depressing two white keys at once (Ex. 15 above), Enesco avoids the difficulty of jumping with both hands at once, thereby safeguarding the correct iambic rhythm of the “bim-Bam” (Ex. 18, middle):

The image shows a musical score for Ex. 18. It consists of three systems of music. The first system is for piano, with a treble and bass clef, marked 'calando di più', 'pp', and 'sost.'. The second system is for carillon, with a treble and bass clef, marked 'bar 1', '8va', 'f', 'mf lunga', and 'pp'. It includes the rhythmic annotation 'bim-bam, bim-bam'. The third system is for piano, with a treble and bass clef, marked 'quasi campana', 'ppp', and 'Sonate F# (1924)'. It includes the rhythmic annotation 'bim-bam bim-bam'. There are also some performance instructions like 'sempre Ped.' and 'Red.'.

Ex. 18: *Quasi campana* “motto”: Enesco’s *Sonate*, I (1912); *Carillon* (1912); *Sonate n° 1* (1924).

The first bar of Enesco’s *Carillon* is a tribute to the great “ghost” of Brahms:

The image shows a musical score for Ex. 19. It consists of two systems of music. The first system is for piano, with a treble and bass clef, marked '8va', 'pp', and 'sempre legato'. The second system is for carillon, with a treble and bass clef, marked 'bim-bam bim-bam'. There are also some performance instructions like 'Red.' and asterisks.

Ex. 19: Enesco’s “bim-Bam” is a quote from Brahms’ “*Glockenspiel*” *Ballade* op. 10 No. 3 (1853).

Brahms’ *Ballade* op. 10 Nr. 3 (*Intermezzo*, 1854) is punctuated at the famous “*Glockenspiel-Chorale*” middle section with a “bim-Bam, bim-Bam” chime signal. Brahms’ iambic D#-↓A#, D#-↓A# “bim-Bam, bim-Bam” lands on the third scale degree of F# major (A#), and has a total intervallic span of a descending perfect fourth (Ex. 19 above). The same descending perfect fourth interval is featured by Enesco as the bass line of the “bim-Bam, bim-Bam” C-↓G, C-↓G chime signal of *Carillon*.

Ex. 17 and 18 above feature the tuning pattern of Western European bells that originated in *Campania*, a region around *Napoli* in southern Italy. In Western campanology, bells produce octaves and a prominent minor third or, by inversion, a major sixth interval. When a D major scale is played on a real carillon, it generates the loud “strike notes” and the soft “overtones” seen below (Ex. 20):

The image shows a musical score for Ex. 20. It consists of two systems of music. The first system is for piano, with a treble clef, marked 'D minor natural', 'pp', and 'f'. The second system is for carillon, with a treble clef, marked 'D major natural', 'pp', and 'f'. There are also some performance instructions like 'Red.' and asterisks.

Ex. 20: Enesco’s *Toccata* op. 10 as carillon: *forte* strike notes (large size), *pp* partials (small size).

Given the major/minor dichotomy of bells and the Brahmsian model, Enesco was forced to open *Carillon* with the pitches marked by arrows (6th+7th, 3rd scale degrees).

The first bar of Enesco's *Carillon* is also a tribute to Franz Liszt, the first composer to replicate the overtones of carillon bells (Ex. 21 below), and to Modest Mussorgsky whose *A♭* chorale / *E♭* carillon sequence of 'The Great Gate of Kiev' (*Pictures*) became with Enesco the *Choral* in *A♭* major / *Carillon* in *E♭* major (Ex. 22 below):

The image shows three musical excerpts. On the left is Liszt's *Salve Polonia* (1863), marked 'sostenuto espr.' and 'mp'. In the middle is Enesco's *Sonate, I* (1912), marked '(poco rit.)' and 'pp', with a '(sost.) pesante' instruction. On the right is Enesco's *Carillon* (1916), marked 'lunga' and 'sempre enchaînez', with dynamics 'f' and 'mf > pp'. The *Carillon* section is divided into 'Choral' and 'Carillon' parts.

Ex. 21: Liszt: *Salve Polonia* (1863); Enesco: *Sonate, I* (1912); Enesco: *Carillon* (1916).

The image shows a musical excerpt from Enesco's *Carillon* (1916), starting at measure 41. It is marked 'senza espressione' and 'p'. The music features a series of chords that transition from a soft, dimmed sound to a 'f energico' (forte energetic) section. The word 'A-MEN' is written below the bass line at three points, corresponding to the chordal structures.

Ex. 22: Enesco adopted Mussorgsky's *A♭* chorale / *E♭* carillon as a symbolic "AMEN" ("The Great Gate", 1874) which recurs as an AMEN in Enesco's *A♭* *Choral* [-Prelude] / *E♭* *Carillon* (1916)

Enesco obeys the traditional "n x 2" pattern of bell signals (Ex. 23 – 26 below):

The image shows two musical excerpts illustrating the 'n x 2' pattern. On the left is Liszt's *La campanella* (1851), marked 'Allegretto' and 'p', showing a sequence of chords labeled 'antecedent' and 'consequent'. On the right is a section from Mussorgsky's *The Great Gate* (1874), marked 'mf' and 'sf', showing a sequence of chords labeled '(n x 2)'. The *Carillon* section is marked 'Allegretto' and 'p', showing a sequence of chords labeled 'antecedent' and 'consequent'.

Ex. 23: The "n x 2" pattern in Liszt's *La campanella* (1851), Mussorgsky's "The Great Gate" (1874, bars 81–84), and Saint-Saëns' "Cloches du soir" reappear in Enesco's bell-inspired music.

The image shows a musical excerpt from Saint-Saëns' *Cloches du soir*, marked 'Allegretto' and 'p'. It features a sequence of chords labeled 'antecedent' and 'consequent', with dynamics 'pp' and 'mf'. The word 'Ped.' (pedal) is written below the bass line at two points.

Ex. 24: Saint-Saëns' *Cloches du soir* "n x 2" signal pattern (4 bars antecedent – 4 bars consequent).

A musical score for piano and violin. The tempo is marked "a tempo molto tranquillo". The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The piano part features a complex texture with many accidentals and tritones. The violin part has a melodic line with some tritones.

Ex. 25: Enesco, *Sonate*, 1912, I, tritone G minor–C# major–G minor, G minor tonality, G \flat to F#.

A musical score for piano and violin. It is divided into three sections. The first section is marked "Poco meno ($\text{♩} = 63$) quasi campana" and features a tritone G \flat -B \flat -G \flat . The second section is marked "a Tempo ($\text{♩} = 69-72$)" and features a C#-Major section. The third section is marked "Tempo 4?" and features a tritone G \flat -B \flat -G \flat . Dynamics include ppp, bp dolce, and pp s.v. Below the piano part, there are annotations: "G minor ('Frigian')", "(Dominant)", and "G minor ('Frigian') Tonic F \sharp -minor".

Ex. 26: Enesco, *Sonate*, 1924, I, tritones as above, F# minor tonality, Frigian, descent from G \flat to F#.

A musical score for piano and violin. The tempo is marked "dolce". The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The piano part has a melodic line with many accidentals. The violin part has a rhythmic accompaniment.

Ex. 27: Exs. 25 and 26 above are a replica of Brahms' *Ballade* op. 10 Nr. 3, C \flat – F# in B minor.

2. Enesco's *pseudo campana* model combines three Lisztian models: 1. the hexatonic scale; 2. cloned minor-sixth intervals, diminished-octave false relations, tritone setting; and 3.: cloned major third false relations, tritone setting.

A musical score for piano. The tempo starts with "p" and then changes to "perdendo". The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The piano part features a melodic line with many accidentals and tritones.

Ex 28: Liszt: *Eine Faust-Symphonie* (1853), I, 19-22, hexatonic model (minor second–minor third).

A musical score for piano. The tempo is marked "Tempo primo". The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The piano part features a melodic line with many accidentals and tritones. Dynamics include ff pesante sostenuto.

Ex. 29: Liszt's hexatonic model in Enesco's *Sonate n° 1*, 1924, 132 – 37 (reduction).

3. Enesco's *hybrid campana* is based on Saint-Saëns' 5th Piano Concerto "Egyptian" (1896) which features the first cadenza in music history made of a left-hand "violin-string monody" with cloned 3rd/5th overtones and false relations accompanied by a timpani. Enesco's *Prélude à l'unisson* with its string monody and timpani accompaniment (*Suite d'orchestre n° 1 en ut majeur* op. 9, 1903) is dedicated to Saint-Saëns "out of a sentiment of devoted thankfulness" (*Souvenirs de G. Enesco*).

230 *pp* *ad lib.* *capricciosamente* *mf* *dim.* *ppp* *trem.* 8vb

Ex. 34: Saint-Saëns, *Concerto*, II, one-bar cadenza, d minor, $i^{6/4}$ harmony, carillon monody.

Enesco fused Saint-Saëns' "relational" false relations in a non-relational size-coded *hybrid campana* cluster (Ex. 35 below):

230 *pp* *ad lib.* *mf* *pianissimo* *ben forte*

Ex. 35: Saint-Saëns's "relational cross relations" become in Enesco's *Carillon* "non-relational" *hybrid campanas* featuring the thousand-year old Guidonian hexachord ut, re, mi, fa, sol, la.

Since Enesco's Ex. 11 above is de facto an inverted Westminster Chimes (Ex. 8 above), his *hybrid campana* is also an inverted Westminster Chimes (Ex. 36 below):

Synchronized Westminster Quarters intervals Enesco's *hybrid* = inverted Westminster

Ex. 36: Enesco's *hybrid campana* model features synchronized and inverted false relations.

Enesco adopted Liszt's tritone system in his 1912 *Sonate* written in Paris, in his *Œdipe* op. 23 (1921-22) and in his *Sonate* op. 24 n° 1 (1924), see Ex. 37–40 below:

Ex. 37: Liszt *Sonate*: G minor, two augmented seconds (5-6); zig-zag (9-13); repeated notes (14).

Ex. 38: Enesco, *Sonate*, F# minor, two augmented seconds (1-8), zig-zag (4-7), repeated notes (7-8).

Ex. 39: Enesco, *Sonate*, 1912, I, featuring Lisztian tritone, I⁶/₄ in a major key, short ending note.

Ex. 40: Liszt, *Sonate*, ending tritone F major – B major, I⁶/₄ in a major key, short ending note.

Liszt's system offered Enesco twelve keys organized in a polarized manner in which the opposite pole (the tritone) was both the "opposite" and "the other side of the same coin", i.e., themes masquerading as opposing pairs ("transformation of themes"). Enesco portrayed Mephisto in both caricature and music (Ex. 41) by using Liszt's repeated notes symbol for the Devil's Virtuoso Paganini who, being originally a guitarist, tuned his violin by plucking its strings (hence the *Mephisto Waltz* by Liszt):



A: [tritone] →

Ex. 41: Enesco: “Mephisto farce”/Liszt: *Mephisto Waltz* No. 1, “D#” tritone *acciaccatura*, A major.

(♩ = 116) The first two repeated notes are the “n x 2” bells disguised as a Lisztian “Mephisto farce”

Ex. 42: Enesco, *Sonate*, 1924, II, bell “motto” perverted into a farce à la Liszt’s *Mephisto Waltz*.

Ex. 43: Enesco, *Sonate*, 1912, II, F Major, perverted bell motto, L.H. = tritone B \flat - F \natural , R.H. = “n x 2”

Ex. 44: Enesco, *Sonate* 1, II - III, a never before decoded isorhythmic transformation (farce/dirge).

Ex. 45: Enesco, *Sonate*, III, concluding bell “motto”—a stylized opening “bam-bam” (I, bars 7-8).

Above the opening melody, *Orgelpunkt G* as in the Liszt *Sonate* (G minor opening) opposite center C-sharp minor, enharmonic triad; tritone = the fate of *Œdipe*

mf
Tonal center: G minor
espress. mesto

augmented second F#-Eb

C#-minor triad

G major triad = *Œdipe* triumphs over his fate

Ex. 46: Enesco, *Œdipe* (1921-22); bars 1-3 summarize the tragedy (G minor, C# minor, G major).

Ex. 47: Enesco signs a *carte de visite* with the Lisztian tritone: tonal polarity G - C#.

At the end of the *Prologue* to *Acte I* of *Œdipe* (1923), a $i^{6/4}$ cadential tonic chord in C-sharp minor lifts us out of the “here and now” of the center “G” and transports us on the wings of two ethereal *quasi campana* clusters into antiquity (Ex. 41 below):

[quasi open strings]

G minor G D A

[bim] E [quasi campana] [bim] E

C-sharp minor

ppp

Rideau

$i^{6/4}$ [Bam] [Bam]

Ex. 48: Orchestral *Prologue* G minor to $i^{6/4}$ harmony of C# minor (“n x 2”, curtain, *Acte I*, *Œdipe*).

Enesco’s two augmented seconds (the “Gypsy” scale) occurs more than half a century earlier in various Hungarian, French and “Egyptian” sources:

Var. 13 *p poco espress.*
Un poco più andante

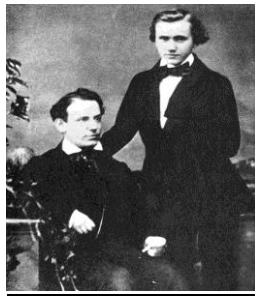
Brahms: *Paganini Variations*, II, “Hungarian” A minor (13. lassú; 14. friss) (1862-63)

Var. 14 *p scherzando*
Presto, ma non troppo

(1926) *p sotto voce*
tranq.

Enesco: *Sonate* op. 25 “Romanian” A minor

Ex. 49: The “Hungarian” finale of Brahms’ *Paganini Variations* [Var. 13 = *lassú* / Var. 14 = *friss*] reappears as the “Romanian” opening of Enesco’s *Sonate* op. 25 in the very same key of A minor.



Ex. 50: Violinist Edouard Reményi (seated) initiated Brahms into Hungarian “Gypsy” scales.



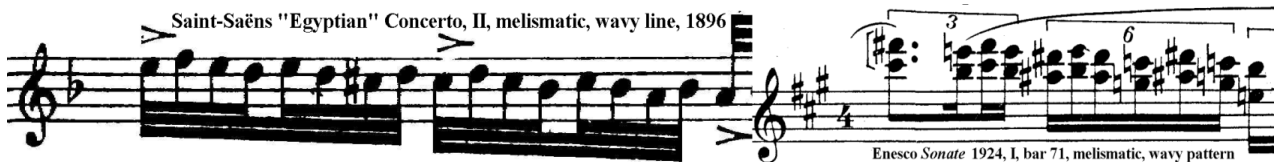
Ex. 51: César Franck’s *Symphonic Variations* (1885) in Enesco’s *Sonate 1* (1924) in the same key.



Ex. 52: The “Gypsy” Bartók *Rhapsodie op. 1* (1904) and Ravel’s *Tzigane* (1924), both in D minor.



Ex. 53: Saint-Saëns, 50th Jubilee Concert, Paris, world première, *Concerto Égyptien* (May 6th 1896)



Ex. 54: Saint-Saëns’ “Arabic” minor scale, augmented seconds (1896) in Enesco’s *Sonate 1* (1924).



Ex. 55: Saint-Saëns’ Arabic D-major scale with two augmented seconds over a $I^{6/4}$ cadenza (1896).



Ex. 56: Crescent-shaped Arabic *maqam*, Saint-Saëns *Egyptian Concerto*; Enesco *Hora Şapte Scări*.

Crescent-shaped "Arabic" melodic profile, E major with two augmented seconds, zigzagged melodic profile



Ex. 57: Saint-Saëns' Jubilee Concert (1896) incited Enesco to "sell" his own exotic scales in Paris.

The best-known "Orientalists" were Dimitrie Cantemir, the Marquis Charles de Ferriol, Athanasius Kircher, and Gian Battista Toderini. George Breazul observed that wavy / zigzagged profiles are traditional Arabic / Ottoman „emblems" in Europe:

W. A. Mozart: *Die Entführung*, K. 384, Act I, Nr. 7 Terzett, bars 141-43



Ex. 58: W. A. Mozart's *Die Entführung aus dem Serail* (1782), Turkish G major, zigzagged profile.



Ex. 59: Breazul forgot to mention W. A. Mozart's „Turkish" Violin Concerto, A major, K 219, II.

Breazul forgot to state that wavy emblems were known also as „Hungarian" music:



Ex. 60: Joseph Haydn, *Piano Concerto* in D Major, Hob. XVIII:11, III, Rondo, *Allegro Ungarese*.



Ex. 61: Joseph Haydn, *Piano Trio* in G major Hob XV:25, III *Presto*, „Rondo in the Gipsies' Style".

Around the time when he drafted his *Sonate*, dated ~ *Paris, le 18 Juillet 1912* ~, Enesco made certain statements about Romanian folk music which offended his compatriots [ref.: *George Enescu: Interviuuri din presa românească* (1898 – 1946), Laura Manolache, ed., București, 2005; Ion Borgovan, *Luceafărul*, Sibiu, nr. 6, April 8, 1912]. Enesco stated that the best-suited model for dealing with Romanian folk music in learned compositions is the rhapsodic idiom of Liszt, and that Romanian folk music is still *in statu nascendi*, “an amalgamation of Arab, Slav and Magyar music.” Yet Enesco knew Romanian folk music better than his critics. Bartók's discovery in 1912 of the *Hora lungă* type folksong among the Romanians living in Hungary, and his 1913 discovery of the same type of folksong among the Arabs living in Biskra (Algeria) proved the correctness of Enesco's statement concerning the Arabic origin of the oldest strata of Romanian folk music.

Enesco subsequently reiterated his opinions in a 1912 interview, “even our *doina* is but an amalgamation of Arab, Russian and Hungarian motives“ [“*însăși doina noastră nu este decât un amestec de motive arabe, rusești și ungurești*”, op. cit., Al. Șerban, *Flacăra*, București, nr. 7, Sept. 8, 1912]. Enesco’s interviews verify that Ion Borgovan and Al. Șerban did not falsify Enesco’s words, hence Onisifor Ghibu’s story, published a quarter of a century later, is a fabrication [op. cit., *Universul*, București, nr. 120, Jan. 11, 1937]. The excerpts included in this handout provide ample evidence concerning the traditional and the oriental roots of Enesco’s music.

=====

Vortragsprogramm des Zwischen Zeiten Symposiums 2011

Samstag, 19. November 2011: HWK Delmenhorst

09.30 – 13:30

Ruxandra Arzoiu: *George Enescu – a different portrait*

Adalbert Grote: *Talentprobe - Gedanken zur frühen Entwicklung George Enescus und Béla Bartóks*
Vortrag mit Präsentation ausgewählter Lieder.

Gesang: Julia Bronkhorst

John Sorensen: *Secret Drama: Enescu, Love and Oedipe*

Moderation: Roberto Reale

Dazwischen 11.00-11.30

Kaffeepause

Liliana-Isabela Apostu: *George Enescu and Béla Bartók: two composer influenced by the Romanian musical interpretation*

Salvatore Costantino: *Pedagogy and teaching methodology of music: Maestro George Enescu and Maestro Béla Bartók, two ways - one aim*

Corneliu Dan Georgescu: *Kreative stilistische Widersprüche in der Musik des 20. Jahrhunderts. Enescu und Bartók – eine kritische Betrachtung*

Laura Manolache: *Hommage à Enescu und Bartók (Huldigungs-/Widmungswerke für Enescu und Bartók)*

Moderation: Michael Heinemann

13.30-14.30

Mittagessen

14.30-19.30

Vincent Rastädter: *Das Folklorezitat bei Bartók und Enescu – ein Vergleich*

Steffen Schmidt: *Zum Spannungsverhältnis von Natur und Kultur in Bartóks folkloristischer Konzeption*

Raluca Stirbat: *George Enescu Suite op. 10 in D-Dur („Des cloches sonores“)* Eine einzigartige Verschmelzung von Impressionismus, Neobarok, Spätromantik und rumänischem Melos

Tibor Szász: *Traditional / Oriental models of Enesco's bell-inspired piano music: Sonate op. 24 No 1 in F# minor (1912-24) / Choral - Carillon nocturne (1916)*

Moderation: Violeta Dinescu

Dazwischen 16.30-17.00

Kaffeepause

Karl-Ernst Went: *Musik in Osteuropa: die Sondersammlungen im Institut für Musik der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg und in der Oldenburger Universitätsbibliothek.*

Valentin Timaru: *Syntagmen - Klauseln bei Enescu*

Wolfgang-Andreas Schultz: *Die Tonalität bei Enescu*

Gheorghe Firca: *Béla Bartók und die modale Harmonik*

Eva-Maria Houben: *Parlando rubato und Divisionsrhythmus in Werken Enescus und Bartóks: Eine Studie zu Sonaten für Violine und Klavier.*

Martin Kowalewski: *Methoden der Gestaltbildung bei Bartók und Enescu*

Moderation: Violeta Dinescu

19:30

Abendessen im HWK

Sonntag, 20. November 2011: HWK Delmenhorst

09.30 – 13:30

Otfrid Nies: *Paris in den 1890er Jahren: „Musik der Zukunft“ – Aufbruchsstimmung in der Kompositionsklasse Massenet.*

Bei Peng: *Ein Überblick der Bartók-Rezeption in China*

Michael Heinemann: *Klaviersonaten von Enescu und Bartók: Aspekte eines Paradigmenwechsels*

Moderation: Eva-Maria Houben

Dazwischen 11.00-11.30

Kaffeepause

Speranța Rădulescu: *Possible Jewish Influences on George Enescu's Works*

Georgiana Mirică: *Folklore, Schwerpunkt der Komponisten Bartók und Enescu*

Sherban Lupu: *The folk fiddler's art and its impact on the works for violin by Béla Bartók and George Enescu*

Moderation: Roberto Reale

13.30-14.30	Mittagessen
14.30-16.00	Round-Table-Gespräch Diskussionsleitung: Eva-Maria Houben
16.00-16.30	Kaffee zum Abschluss
20.00	Kleines Haus des Oldenburgischen Staatstheaters, Oldenburg .

KONZERT

Mit Werken von Johann Sebastian Bach, Béla Bartók und George Enescu

Béla Bartók 1881-1945	Streichquartett Nr. 2 op. 17 in G-Dur (1915-1917) Veltapane Quartett
Johann Sebastian Bach 1685-1750	Ciaccona aus der Partita Nr. 2 in d-Moll BWV 1004 (1717-1723) Violine: Lev Gelbard (1. Violine des Ventapane Quartetts)
.....	
George Enescu 1881-1955	Werke für Solo Violine <i>Lăutarul (Ménétrier/The Country Fiddler)</i> aus dem Werk <i>Impressions d'enfance</i> op. 28 für Violine und Klavier (1940) <i>Sarabande</i> (1910) <i>Fantaisie concertante</i> (op. Posthum) <i>Airs dans le genre roumain</i> (1925) Violine: Sherban Lupu
George Enescu	Streichquartett Nr. 2 op. 22 in G-Dur (1950-1953)

Béla Bartók: *Streichquartett Nr. 2* op. 17 in G-Dur

Béla Bartók schrieb sein Zweites Streichquartett op. 17 in den Jahren 1915-1917 in Rákoskeresztúr. Es ist dem ungarischen Streichquartett (Waldbauer-Temesváry-Kornstein-Kerpely) gewidmete und wurde von diesem am 3. März 1918 in Budapest uraufgeführt.

Zoltán Kodály hat das Werk „Episoden“ genannt (die Sätze: 1. *Ruhiges Leben*, 2. *Freude*, 3. *Leid*). Obwohl die Thematik der drei Sätze zusammenhängt (der dritte Satz ist eine Variation des ersten), wird das Werk von der abstrakten Formenwelt der späteren Quartette durch die dramatische Struktur unterschieden. Äußerlich nimmt der erste Satz eine Sonatenform an, die musikalischen Elemente gruppieren sich jedoch um das dritte Thema, das durch seinen Charakter die poetische Aussage des Satzes bildet. Die autobiographischen Beziehungen des Werkes werden dadurch offenbar, dass der 1. Satz in Bartóks Frühstil wurzelt, es zitiert die Stimmung des *Mädchenbildnisses* und des Stefi Geyer gewidmeten frühen *Violinkonzertes*. Die wilde Tanzweise des II. Satzes ist bereits ein Ergebnis der nordafrikanischen Sammlerreise in der Umgebung von Biskra. Die düstere Vision des dritten Satzes weist zum Stil der

dreißiger Jahre; der dumpfe Trauermarsch des Satzes (T. 47) und das dynamisch gesteigerte Klagelied scheinen die unmittelbaren Vorgänger des langsamen Satzes des *Divertimento* (1939) zu sein. Ein ähnlich pessimistischer Ausklang ist im Lebenswerk Bartóks vielleicht nur im *VI. Quartett* zu finden. (Einführungstext aus der Partitur, Universal Edition 1920)

Johann Sebastian Bach: *Ciaccona* aus der *Partita Nr. 2* in d-Moll BWV 1004

Die Ciaccona ist der fünfte Teil aus der Partita Nr. 2 von Johann Sebastian Bach. Seit dem 16. Jahrhundert ist die Partita als Variationsform bekannt. Später wurde sie auch unter dem Begriff Suite bekannt. Bach benutzte beide Bezeichnungen für Variationsformen. Im frühen 18. Jahrhundert verschwand der Charakter der Variationsform, und Partita und Suite wurden weiterhin als Begriffe für Kammermusikwerke mit mehreren Teilen verwendet.

Unvergesslich bleibt die Interpretation dieses Werkes durch George Enescu, der sich Zeit seines Lebens intensiv mit der Musik Bachs auseinandergesetzt hat. Als Geschenk zu seinem 17. Geburtstag erhielt er von der Rumänischen Königin Carmen Sylva die Gesamtausgabe aller Werke von Bach. Sein phänomenales Gedächtnis ermöglichte es ihm, alle diese Werke jederzeit auswendig spielen zu können.

George Enescu:

Lăutarul (Ménétrier/The Country Fiddler) aus dem Werk *Impressions d'enfance* op. 28 für Violine und Klavier
The project of the programmatic suite op. 28 for violin and piano demonstrates a meticulous dramaturgic organization, with a musical structure based on rather free thematic recurrences. In other words, the architectonic function of themes and motifs looks unpredictable. Below are the subtitles, together with their translations:

- I. *Ménétrier - The Country Fiddler*
- II. *Vieux Mendiant - The Old Beggar*
- III. *Ruisselet au Fond du Jardin - Little Creek in the Back of the Garden*
- IV. *L'Oiseau en Cage et le Coucou au Mur - The Bird in the Cage and the Cuckoo on the Wall*
- V. *Chanson pour Berceur - Lullaby*
- VI. *Grillon - The Cricket*
- VII. *Lune à travers les Vitres - The Moon shining through the Window*
- VIII. *Vent dans la Cheminée - Wind blowing through the Chimney*
- IX. *Tempête au dehors, dans la Nuit - Tempest outside in the Night*
- X. *Lever du Soleil - Sunrise*

The first piece *Lăutarul* (Romanian for *Country Fiddler*) is a long violin solo. Between I and II and between III and IV, there are general pauses; the rest of the pieces are connected. The first three sections present "outside" themes (with the general sense, however, of proximity to the house), while the subsequent three come inside. The next three present the outside world, perceived nevertheless, as in a dream, from the depth of a warm bed. And the last piece takes us again to the exterior, bathed in light. (...) I will start from a statement by Clemansa Liliana Firca: "*The works unity is based mainly on a cell formed by an augmented fourth and minor second.*"

(Bentoiu, Pascal and Wallfisch, Lory: *Masterworks of George Enescu. A detailed analysis*, Scarecrow Press, Inc., Lanham 2010)

Sarabande

The Sarabande for violin solo was found two years ago. While on sabbatical, Sherban Lupu spent a long time in George Enescu National Museum. There, with the help of pianist Ilinca Dumitrescu, the general manager of this institution, he studied all the manuscripts containing string music. He discovered a complete sketch very difficult to read, containing even indications for the fingerings. This musical work is inspired by Bach's polyphonic style, but also recalls the melismatic ornamentation of Enescu's style, his specific modulations and the Romanian melos. Undated, the score seems related to the *First Suite for orchestra*, thus Sherban Lupu considers it being composed somewhere between 1910 and 1915.

(Firca, Clemansa Liliana in dem booklet der CD *Unknown Enescu*, Editura Casa Radio, Bukarest 2011)

Fantaisie concertante

Fantaisie Concertante for violin solo - arranged by Sherban Lupu on *Symphonie Concertante*. Enescu's manuscripts show that he made several attempts to compose a *Symphonie Concertante* for violin and orchestra. The most clear and complete of all is dated 10 October 1932 - Tescani, the one researched by Sherban Lupu and Cornel Țăranu. For the time being, the violinist arranged only the violin score, adapting here some of the orchestral passages (to reconstitute the whole orchestral score would require an extremely arduous and complex effort). He achieved this way a kind of Rhapsody or Fantasia for violin solo that

presents a violin writing of the late enescian period, from the time of conceiving *Oedipe* opera. Beyond French influences or too obvious folkloristic presence, the work has an expression almost tragic (the word *patetico* is frequently used), with dark, minor modulations, contorted intervals coming from "a very tenebrous depth of the enescian soul" - considers Sherban Lupu.
(Firca, Clemansa Liliana in dem booklet der CD Unknown Enescu, Editura Casa Radio, Bukarest 2011)

Airs dans le genre roumain for violin solo

Enescu, as well as in his *3rd Sonata*, wrote in purpose over manuscript's first page the detail "in Romanian style (character)" (to underline the fact that he wrote these melodies in the Romanian spirit of folklore). It is important that on the back of this page, rather clear written, with very few proofs, there is a sketch of another work, dated 1926, the same year of conceiving the *3rd Sonata for piano and violin*. Was this maybe a preparing sketch for the chamber masterpiece? Or the process of some melodies heard among fiddler's repertory that he immediately tried to write down in a concert manner? This could make the material of new research. Sherban Lupu confesses that he was totally drawn by the instrumental effects and brilliance of this "suite" that he divides in four movements. The first part brings a slow *rubato* style, recalling a ballad, with many ornaments, trills, mordents and typical fiddler *glissandos*. The second one brings about a popular dance; third movement is a melancholic folk song, even a sorrow one, performed with vibrato, as a quivered voice, the flageolets playing an important part. The last movement, again a dance, is difficult, technically spectacular, full of virtuosity effects, springing bow effects etc.
(Firca, Clemansa Liliana in dem booklet der CD Unknown Enescu, Editura Casa Radio, Bukarest 2011)

Streichquartett Nr. 2 op. 22 in G-Dur

Die musikalische Sprache des zweiten Streichquartetts von George Enescu besitzt eine besondere Form von Komplexität, die darin besteht, dass der lineare Diskurs kontinuierlich auf mehrere Ebenen projiziert ist, die sich unabhängig voneinander artikulieren. Durch die kontinuierlichen Variationen unterschiedlicher Art von Melodien, Harmonien, Polyphonien, Rhythmen, Klangfarben und Dynamik entsteht ein Verräumlichungseffekt, der für den mehrdimensionalen, orchestralen Klangeindruck des Werks verantwortlich ist.

Veltapane Streichquartett, Oldenburg André Saad, Birgit Rabbels, Christoph Rabbels, Lev Gelbard



Im Zusammenspiel des Ventapane Quartetts entzündeten sich sprühende Spielfreude und hingebungsvolle Leidenschaft zu einem Feuerwerk der Farben und Nuancen.

Lev Gelbard, langjähriger Konzertmeister der Moskauer Virtuosen und Preisträger internationaler Wettbewerbe, gründete 2007 das Quartett, mit dem er an seine Konzerttätigkeit als Primarius des Moskauer Streichquartetts anknüpft. In Birgit Rabbels (2. Violine), Christoph Rabbels (Viola) und André Saad (Violoncello) fand er drei kongeniale junge Kammermusikpartner, deren Zusammenspiel sich in jedem Augenblick neu zu erfinden scheint.

In seiner ersten Konzertreihe umrahmte das Ventapane Quartett die drei selten gespielten Streichquartette von Peter I. Tschaikowsky mit Werken von Borodin, Shostakovich und Rachmaninoff.

Die vier Musiker fanden zu Interpretationen, die gleichsam die Vorzüge so berühmter Ensembles wie des Borodin- oder des Beethoven Quartetts miteinander vereinen „lodernde emotionale wie intellektuelle Selbstvergessenheit“(NWZ).



Lev Gelbard wurde am 14. November 1957 in Moskau geboren. Vater Jakob Gelbard war Absolvent des Warschauer Konservatoriums und Konzertmeister in Lemberg; Mutter Lia Gelbard ist Musikpädagogin. Schulbesuch: Zentrale Musikschule am Tschaikowsky-Konservatorium in Moskau, dabei Violinunterricht bei Professoren wie Sinaida Gibels und Juri Jankelewitsch. Bereits als 15-jähriger 1. Preisträger beim Concertino Prag und als Solist beim 2. Paganini-Konzert auf Tournee. Studium am Moskauer Tschaikowski-

Konservatorium bei Prof. Igor Bezrodny bis zum Abschluss mit höchster Auszeichnung in den Kategorien der Solistenklasse, der Kammermusik und der Pädagogik 1982. Schon zu dieser Zeit rege Konzerttätigkeit und zahlreiche Rundfunk- und Fernsehaufnahmen, sowie erste Preise bei Quartettwettbewerben in Prag und Belgrad als Primarius des „Moskauer Streichquartetts“. Wie die anderen Mitglieder des „Moskauer Streichquartetts“ auch Mitglied der „Moskauer Virtuosen“ als Konzertmeister und Solist unter der Leitung von Vladimir Spivakov in den Jahren 1982-1992. Während dieser Zeit entstanden viele Aufnahmen. Das Kammerorchester war zu Gast in u. a. im Wiener Musikverein, Salle Pleyel, in der Carnegie Hall, in der Royal Festival Hall. Im selben Zeitraum zudem intensive Konzertaktivität als Solist und Kammermusiker an der Seite von Rostropovich, Menuhin, A. Nikolet, Baschet, Spivakov. Außerdem Gewinn des 1. Preises beim „Troisième Concours International“ Tours. Es folgten weitere Konzerte (z.B. Wieniawski, Tschaikowski, Brahms, Mozart, Bach, Berg, Schostakowitsch usw.). Verschiedene Konzerte und Aufnahmen für den Bayerischen Rundfunk und den Südwestrundfunk (u. a. Sonaten von Beethoven und Schostakowitsch) an der Seite von Elena Kuschnerova. Weitere Rundfunkaufnahmen für den WDR und das ORF (z. B. Violinkonzert von Karl Bleyle mit dem Radio-Sinfonieorchester Pilsen). Konzertreisen nach Japan, Korea, Belgien, Niederlande, Schweiz, Österreich und Russland.



Sherban Lupu wurde in Rumänien geboren und studierte am Bukarester Konservatorium Ciprian Porumbescu bei George Manoliu Violine. Anschließend studierte er in London bei Yfrah Neaman und in Meisterklassen bei Yehudi Menuhin, Henryk Szering und Nathan Milstein, sowie bei Norbert Brainin vom Amadeus String Quartet und Sandor Vegh. Weitere Studien führten ihn nach Amerika zu Dorothy De Lay und Josef Gingold, (Violine), Menahem Pressler (Kammermusik), mit dem er außerdem auf Konzerttourneen alle Beethoven Sonaten gespielt hat. Darüber hinaus gilt Lupu als Spezialist für Werke von Komponisten unserer Zeit aus Osteuropa aber auch für das romantische Repertoire. Lupu ist Preisträger zahlreicher renommierter internationaler Wettbewerbe. Er spielte bei zahlreichen Festivals (u. a. Gstaad Festival, Aldeburgh Festival, Royal Festival Hall) und

als Solist des BBC Orchestra und des Northern Israeli Orchestra. Im Jahr 2000 erhielt er vom Rumänischen Kultusministerium eine Auszeichnung für sein Lebenswerk und sein Engagement für die Rumänische Musik. Aufnahmen mit Werken von u. a. Ysaÿe, Bartók, Enescu, Wieniawski, Ernst, Stravinsky, Bloch und Ginastera sind bei ASV, Arabesque, Continuum, Electrecord, Capstone und Zephyr erschienen. Sherban Lupu ist auch als Pädagoge tätig gewesen. Seit 2003 ist er Professor für Violine an der University of Illinois at Urbana-Champaign, USA. Dort erhielt er im Mai 2002 den renommierten Arnold Beckmann-Preis für seine Gesamteinspielung der Werke für Violine von Béla Bartók. Im November 2002 erhielt er den Titel Doctor Honoris Causa der Musikakademie „Gheorghe Dima“, Cluj-Napoca (Rumänien). Er ist Juror mehrerer Wettbewerbe und veranstaltet überall in der Welt Meisterklassen, u. a. in England, Niederlande, Deutschland, Italien, Rumänien, Tschechien und Polen, wo er 2004 vom Kultusministerium die renommierte Auszeichnung für herausragenden Unterricht erhielt.

Seit vielen Jahren beschäftigt sich Lupu auch mit der Erforschung des musikalischen Nachlasses von George Enescu, die in eine Publikationsreihe von 6 Bänden und einer CD-Veröffentlichung mit dem kompletten Werk für Violine von George Enescu, die er selbst eingespielt hat, mündete. Sherban Lupu ist einer der weltweit führenden Interpreten der Musik George Enescus. Seit 2005 ist er künstlerischer Leiter der George Enescu Society of the United States, New York. Im September 2005 organisierte Sherban Lupu die amerikanische Premiere der Oper *Oedipe* von George Enescu an der State University of Illinois und das Symposium „Oedipus Myth and Its Interpretation“. Seit 2011 ist Sherban Lupu Professor Emeritus der University of Illinois at Urbana-Champaign, USA.

Liliana-Isabela Apostu

George Enescu and Béla Bartók: two composer influenced by the Romanian musical interpretation

This presentation aims at contributing to the further development of knowledge concerning the compositions for violin by George Enescu and Béla Bartók in terms of a direct contact of both composers (formed at the school of the learned musical tradition) with the traditional music from Eastern-Europe. Furthermore, this work proposes a new approach to the interaction between both domains seemingly set, by making reference to the interpretation of violin as an instrument. The folkloristic musicians of Romania, called *lautari*, influenced the thinking of both composers, who linked not only traditional elements of the language but also techniques of instrumental play. It is thus necessary to study the ethnomusicological aspects strictly connected to the Romanian popular tradition, and the anthropological aspects, aiming at the relation of the art with the human society which produces it. Until today, the work of Béla Bartók and George Enesco has been studied from the point of view of the musical language and of the modernity which both composers embody. In contrast to this, the instrumental aspects have hardly been approached. That is why I chose to open this debate, which results in the question of how the musical interpretation of peasants influenced the compositions of both musicians. In which ways did the folkloristic technical realisation inspire the writing of their violin composition? How did both composers imagine new possibilities to recreate music of oral tradition? The methodology adopted in my work is comparative, established on musical examples stemming from the traditional music and the compositions for violin of both composers. The objective is to create, thanks to this method, a link between the musical analysis and the lively instrumental performance.

Liliana-Isabela Apostu,

wurde 1975 in Roman (Rumänien) geboren. Nach dem Schulabschluss in Iași 1993 studierte sie zunächst Musik in ihrer Heimat: 1996 nahm sie an einem Meisterkurs für Violine-Solo bei Viktor Pikaizen an der Universität „Transilvania“ in Brașov teil. Ihre künstlerische Ausbildung im Fach Violine und ihre Lehramtsausbildung schloss sie 1998 an der der Universität „Gheorge Dima“ in Cluj-Napoca ab. 2003 folgte der Master Abschluss in Musikwissenschaft an der Universität „Sophia-Antipolis“ in Nizza (Frankreich). Zurzeit arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiter am RITM (Centre de Recherche sur l'Analyse et l'Interprétation des Textes en Musique et dans les Arts du spectacle) der Universität Nizza Sophia-Antipolis, wo sie auch promoviert. Das Thema ihrer Arbeit lautet: „The assimilation of the Rumanian popular interpretation in the compositions for violin of Béla Bartok and George Enesco“ („Die Assimilation der Interpretation rumänischer Volksmusik in Kompositionen für Violine von Béla Bartók und George Enescu“).

Außerdem konzertiert sie als Violinisten (mit Auftritten in Frankreich und Rumänien) und ist als Lehrerin tätig. Seit September 2011 unterrichtet ist sie am *Collège Karl Marx* in Villejuif (Frankreich). Darüber hinaus ist sie zurzeit Privatdozentin an der „Université Paris XIII“. Ihre musikwissenschaftlichen Arbeiten widmen sich seit einigen Jahren gezielt den vergleichenden Analysen von Werken von Komponisten, die unter dem Einfluss traditioneller Musik standen, wie z. B. George Enescu, Béla Bartók, Frédéric Chopin, Franz Listz, LeošJanáček. Sie ist Autorin zahlreicher Publikationen, u. a. *George Enescu et Béla Bartók, deux compositeurs inspirés par la violonistique populaire roumaine*, International Symposion of Musicology, International Festival „George Enescu“ 2011, Bucharest, Romania; *L'influence de l'art populaire sur l'art savant: références esthétiques*

aux créations roumaines dans la première moitié du XXe siècle, Musica no. 1/2010 (Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie), September 2011. *Portraits croisés de deux compositeurs : Béla Bartók et George Enescu*, Incursiuni pedagogice, no. 1/2010; *Les problèmes actuels de l'enseignement du violon*, Incursiuni pedagogice no. 3/2009 ; *Technique et langages issus de la tradition populaire roumaine dans les œuvres pour violon de George Enescu*, Iasi, Roumanie, 3D Arte, 2008 ; *Le violon, du savant au populaire et du populaire au savant, dès l'époque baroque à Paganini, dès „lăutari“ de Roumanie à Enescu et Bartók*, Iași, Roumanie, 3D Arte, 2008.

Ruxandra Arzoiu **George Enescu – a different portrait**

From the conversations with Bernard Gavoty, recorded for Radio France and transmitted in 1951, I got the idea, of recomposing Enescu's personality out of memories: not only out of his own, mostly known, translated and read, but also by using recollections of those who knew him and were close to him. Of course, there are a few left among us, or rather, there were in 2005 when I started this series of recordings. Yet, I tried to recreate the Enescian atmosphere from decades ago, with all that music meant, pictures, words, gestures and attitudes, through priceless confessions of friends, relatives, students, aspirants as well as contemporaries. I talked to George Enescu's niece and sister-in-law, wife and daughter of his half-brother, to the painter Dumitru Bâşcu, to the violinists Serge Blanc and Pierluigi Urbini as well as with Mrs. Tutu Georgescu, the wife of the conductor George Georgescu, who certainly knew Enescu personally. I also talked to the composers Aurel Stroe, Cornel Țăranu, Theodor Grigoriu and to the pianist Mrs. Lory Wallfisch, who was one of the most prominent interpreters of the music of George Enescu and who translated the unique book by Pascal Bentoiu (Romanian musicologist and composer) with analysis of the complete works by George Enescu into English language: *Masterworks of George Enescu. A detailed analysis*, Scarecrow Press, Inc., Lanham 2010.

The memory of George Enescu will always remain alive in the mind of those who knew him, or of those who had the joy to live near him. But the portrait of an artist is never entirely revealed, as facts, situations, emotions and life aspects are continuously uncovered to the delight of the public and to the satisfaction of the researchers, to the benefit of contemporaries and our own history itself.

Ruxandra Arzoiu

was born in Bucharest (Romania) in 1961. She is a graduate of the National University of Music, Musicologist section, Bucharest, and a member of the Romanian Union of Composer and Musicologists since 1990. In the same year she began to work as a producer for the Musical Department of the Romanian National Radio. She received her doctor's degree in Music and Musicology in 1999. Ruxandra Arzoiu published studies about contemporary music and volumes about Romanian music and composers (*"Mihail Andricu"* – monography, Bucharest, 1999; *Romanian Chamber Opera*, Bucharest, 2002), focussing the personality of Aurel Stroe: *Into Mahler's symphonies univers* - interviews with the composer Aurel Stroe, Bucharest, 2003; *Cultural paradigms in Aurel Stroe's musical works*, Romanian Cultural Institute, Bucharest 2007)

Mihail Cosma

ist Professor der Musikwissenschaften an der Nationalen Musikuniversität Bukarest und Direktor der Forschungsabteilung sowie der Abteilung für künstlerische Aktivitäten.

Er ist sowohl als Journalist tätig und Herausgeber der Zeitschriften *Actualitatea muzicală* und *Muzica*, als auch mit Radio- und TV-Produktionen beschäftigt. Mihail Cosma leitete viele internationale Projekte wie Tourneen, Ausstellungen, Lesungen und Konzerte in- und außerhalb Rumäniens, vor allem in den USA. Des Weiteren tritt er auch als Opernbühnen-Direktor, als Fotograf und als Dokumentarfilmer in Erscheinung.

Er veröffentlichte Hunderte von Zeitungsartikeln in Rumänien und außerhalb des Landes, in Fachzeitschriften oder Tageszeitungen. Er ist auch Autor verschiedener Bücher, u. a. *Opera Națională din București – 50 de stagioni în actuala clădire* (Die Nationaloper in Bukarest), *Verdian Masterpieces, George Enescu – destinul unui geniu / George Enescu – the Destiny of a Genius. Opera românească în context european. Dicționar multilingv de termeni muzicali [Mehrsprachiges Wörterbuch musikalischer Begriffe]*. Er leitete die Produktion des Dokumentarfilms *Œdipe. The American premiere*.

Er war Gastprofessor und Gastlektor an vielen Universitäten und kulturellen Zentren im In- und Ausland und war Teilnehmer bei wichtigen Musikfestivals in den USA, der Slowakei, Griechenland, Deutschland und Bulgarien.

Als Juror ist er bei vielen nationalen und internationalen Musikwettbewerben tätig, etwa bei den Wettbewerben: „Paul Constantinescu“, „Traian Grozăvescu“, „Magda Lanculescu“, „Ion Dacian“, „Pro Piano“ und „Eurovision Classics“. Im Jahre 2003 war er Geschäftsführer des Pressezentriums des Internationalen Festivals „George Enescu“, desgleichen Geschäftsführer des Kompetenzzentrums für Forschung und künstlerische Projekte der Fakultät für Komposition, Musikwissenschaften und Musikpädagogik der Nationalen Musikuniversität Bukarest, Sachverständiger für die CNCSIS, das Ministerium für Erziehung und Forschung und die Fulbright Kommission. Seit 2011 ist Mihail Cosma Organisator des internationalen „George Enescu“ Symposiums für Musikwissenschaften, das alle zwei Jahre im Rahmen des Internationalen „George Enescu“ Musik Festivals in Bukarest stattfindet.

Salvatore Costantino

Pedagogy and teaching methodology of music:

Maestro George Enescu and Maestro Béla Bartók, two ways - one aim

George Enescu and Béla Bartók have been investigated and studied from many points of view, but rarely from the point of view of Pedagogy and teaching methodology of music.

George Enescu did not teach continuously. His teaching activity concentrated especially in the last years of his life when he gave masterclasses at the home of Madame Yvonne Astruc in Paris. Still, all his pupils became famous musicians: Dinu Lipatti, Yehudi Menuhin, Lory Wallfisch, Uto Ughi.

For Béla Bartók it was difficult to accept private pupils, too. Often his pupils became his friends for all life (for example, Emma Schlesinger and Emma Sándor, the wife-to-be of Zoltán Kodály). Surely, Bartók remembered the long hours of lessons with István Thomán, who was his piano teacher at the Academy of Budapest. Maestro Thomán made his pupils have their own artistic idea about the pieces of music they were studying. From this point of view, we can consider this a particularly high teaching methodology that was good for pupils full of talent and with superior skills. The Maestro led the maturation of those skills.

Salvatore Costantino

was born in Palermo (Italy) in 1969. He studied at University of Palermo and University of Messina; he followed stages at Capodistrian University of Athens. He has two Doctor's degrees (in Classical Studies c/o Public University of Palermo, and in Foreigners Languages c/o Public University of Palermo), and a Ph.D. in «Story of Culture and Technique» c/o Public University of Palermo. Actually he is Permanent Professor of ancient Latin and Greek at the Public Classical Liceum «Giovanni Meli» of Palermo and student in Ph.D. «Pedagogy and intercultural Sociology» c/o Public University of Messina, 2009/2011. He wrote about George Enescu and Uto Ughi.

Clemansa Liliana Firca **Exhibition Enescu - Bartók. Event within the International** **George Enescu Festival Bucharest, 2011.**

In preparation for this exhibition I collaborated with Laura Manolache, director of the "George Enescu" National Museum, Bucharest, as well as László Vikárius, director of the Bartók Archives - Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest. Furthermore, important documents are presented from: "George Enescu" National Museum (NMGE), Bartók Archives (ABB), "Béla Bartók" Memorial House (Sânnicolau Mare) Mrs. Rodica Giurgiu (R.G.), Union of Romanian Composers and Musicologists (UCMR), Romanian National Library - Special Collections (BNR-CS), Bartók System of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences (BS), Museum of Music History of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences (MMH), and private collections from Viorel Cosma (V.C.), Clemansa Liliana Firca (C.L.F.) and Constantin Ionescu-Vovu (C.I.V.) addition. The exhibition is also supported by the Cultural Center of the Republic of Hungary, Bucharest. This project, which for the first time enabled the communication between the George Enescu National Museum and the Bartók Archives, is an important impulse for innovative research of the consistent relationship between two of the most representative composers of the 20th century European culture.

The exhibition is designed in a chronological way, according to the biographies of the two composers. Alongside this biographical pathway the exhibition focuses on analogies and interferences between the artistic lives (activities as composers and musicians) of Enescu and Bartók.

Clemansa Liliana Firca

She graduated in Musicology from the Bucharest Conservatory, and held various positions in the field of musical research, including senior researcher at the History of Art Institute of the Romanian Academy (1965-1975; 1994-2001) and director of the George Enescu Museum, Bucharest (1992-1994). In 1999 she obtained a Ph.D in Musicology at the Music Academy "Gheorghe Dima", Cluj. She has won several awards in musicology, such as Bernier Award of the Académie des Beaux Arts (Paris, 1972), the Prize of the Romanian Academy (1974), and the Prize of the Romanian Composers' and Musicologists' Society (1972, 1985, 2002, 2005). Her primary research interests are George Enescu's music and the musical modernism of the interwar period. She is the author of *Trends in Romanian Music: 1900-1930* (Bucharest, 1974), *Thematic Catalogue of George Enescu's Works: 1886-1900* (Bucharest, 1985), *Modernity and Avant-garde in the Ante- and Interwar Music of the 20th century: 1900-1940* (Bucharest, 2002), *Enescu: The Relevance of the "Secondary"* (Bucharest, 2005) and *The New Thematic Catalogue of George Enescu's*

Works (vol. I. *Chamber Music*) (Bucharest, 2010). Her other publications include collaborations (*George Enescu: Monograph*, Bucharest, 1972; *Bucharest in the 1920s-1940s: Between Avant-garde and Modernism*, Bucharest, 1994), critical editions of texts and scores, and over 70 studies and papers published in Romania and abroad.

Gheorghe Firca **Béla Bartók und die modale Harmonik**

Die Anwendung der strukturellen Gesetze der modalen Monodie wirkt sich bei Béla Bartók nicht nur – und auch nicht erstrangig – auf die Polyphonie aus. Indem Bartók sich dieser Gesetze bei der Komposition bedient, schafft er eine *modale Harmonik*, in der im Gegensatz zur tonal-funktionalen Harmonik nicht die akkordischen Strukturen die Melodie entstehen lassen, sondern die Melodie die akkordischen Strukturen suggeriert. D. h., dass sich in der melodischen „Horizontalität“ einige Elemente finden lassen, die mit vertikal-akkordischen Bedeutungen und auch mit bestimmten harmonischen Funktionen eingesetzt werden können. Dieser gesamte Prozess lässt sich an folgenden Punkten festmachen:

- *Tonleitern* werden als Mittel angewandt, um harmonische Strukturen zu erzeugen (in dieser Hinsicht verdeutlicht diese Art der Strukturgenerierung gewissermaßen das Prinzip einer *Leitereigenen Harmonik*).
- Fixpunkte werden gesetzt und gestaltet, vergleichbar mit T, D, Sd, doch viel variantenreicher, da sie auf den Modus, die Eigenheiten der melodischen Strukturen etc. abgestimmt werden müssen.
- Die „Vertikalisierung“ des melodischen Materials bewirkt Überlagerungen von Intervallen – darunter auch Quartan; die so entstehenden akkordischen Aggregate ersetzen den tonalen Dreiklang.
- Es treten Kadenzbeziehungen modalen Typs auf, bi- und polytonale Abstufungen sowie „sonante“ Strukturen, die ein von der „klassischen“ und allgemein der tonal-funktionalen Harmonik abweichendes Gleichgewicht von Konsonanz und Dissonanz aufweisen.

Diese unterschiedlichen Arten die harmonische Vertikalität aufzubauen führen dazu, dass sich in der modalen Harmonik Tendenzen zur *Geometrisierung* des Diskurses ausprägen. Diese Tendenzen, die sich bereits im hexatonalen Modus des Impressionismus à la Debussy ankündigen, wurden auch hinsichtlich ihrer proportionalen Gesetzmäßigkeiten untersucht – beispielsweise jene des „Goldenen Schnitts“ (*sectio aurea*), den der ungarische Musikwissenschaftler Ernő Lendvai als einer der ersten in Bartóks Werk erkannt hat.

Bartóks Innovationen auf dem Gebiet der modalen Harmonik im Speziellen, als auch der Harmonik im Allgemeinen übersteigen durch ihre immense Tragweite sogar noch die Wirkung der eigenen Kompositionen, auch wenn diese natürlich den Einfallsreichtum des Künstlers ebenso deutlich unter Beweis gestellt haben. Bartók hat den Modalismus als System mehrstimmigen Denkens etabliert und so einen möglichen Weg aufgezeigt, um eine Musikauffassung „außerhalb des Tonalität“ zu verwirklichen, wie sie sich in der Moderne während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts durchsetzte.

Gheorghe Firca

wurde am 15. April 1935 in der Gemeinde Grădinari, jud. Caraș-Severin, in Rumänien geboren. Parallel zu seiner gymnasialen Schulausbildung hat er in Timisoara Musik studiert. 1959 absolvierte er ein musikwissenschaftliches Studium am Konservatorium in

Bukarest. Seit 1998 ist er Redakteur der Editura Științifică și Enciclopedică (Wissenschaftlicher und enzyklopädische Verlag) und später (1988-2005) Forscher und Abteilungsleiter des Instituts für Kunstgeschichte, welches der Rumänischen Akademie angeschlossen ist. Seit 1961 ist er Mitglied des rumänischen Komponisten- und Musikwissenschaftlervverbandes (UCMR), sowie der Gesellschaft für Musikforschung (Kassel). Ein Stipendium der Alexander von Humboldt-Stiftung ermöglichte ihm einen Aufenthalt bei Prof. Walter Wiora in Saarbrücken (1969-1970) und an der Universität Dortmund am Institut für Musikwissenschaften bei Prof. Dr. Werner Abegg. Unter der Doktorvaterschaft Prof. Dr. Sigismund Todutăs erhielt er im Jahre 1979 den Dokortitel der Musikakademie Gheorghe Dima in Cluj-Napoca. Er hat an zahlreichen internationalen wissenschaftlichen Veranstaltungen eingenommen. Bukarest, Berlin, Bonn, Bydgoszcz, Brno, Bratislava, Istanbul, Bagdad, Ohrid, Rennes, Paris, München, Oldenburg. Seit 2001 ist er Gastprofessor, betreut Doktorarbeiten an der Universität der Künste George Enescu in Iași. 1996 erhielt er den musikwissenschaftlichen Preis der rumänischen Akademie und 1977 und 1988 den musikwissenschaftlichen Preis der UCMR.

Seine Forschungsschwerpunkte das (historische und theoretische) musikalische Denken und die modale musikalische Sprache in der rumänischen Musik des 20. Jahrhunderts.

Er ist Autor zahlreicher Bücher, u. a. *Bazele modale ale cromatismului diatonic* (Bukarest, 1966, Ausgabe in Englisch: *The Modal Basis of Diatonic Chromaticism*, Bukarest 1984) und *Structuri și funcții în armonia modală* (Strukturen und Funktionen in der modalen Harmonie) Bukarest 1988. Des Weiteren ist er Co-Autor und Mitherausgeber eines Wörterbuchs musikalischer Begriffe (Bukarest 1984) und der Zeitschrift *Reflexe ale memorie* (Reflexe des Gedächtnisses), Bukarest 1999. Sein Schaffen als Komponist umfasst kammermusikalische, choral-/sinfonische- und vokalsinfonische Werke.

Corneliu Dan Georgescu

Kreative stilistische Widersprüche in der Musik des 20. Jahrhunderts.

Enescu und Bartók – eine kritische Betrachtung

Im Unterschied zu dem „klassischen“ linearen Entwicklungsmodell des Schaffens der meisten Komponisten kennen einige osteuropäische Komponisten, u. a. Enescu und Bartók, einen komplexen, nicht selten widersprüchlichen Weg. Diese zwei bedeutenden Musiker streben eine Synthese zwischen deutscher und französischer Musikästhetik an, die ebenfalls ihre eigene traditionelle Musik einschließt. Das ist eine ehrgeizige, umfangreiche Aufgabe, die nicht ohne Folgen auf der Ebene der stilistischen Einheit bleibt, aber auch eine neue Perspektive über die Zielsetzung eines Komponisten im Allgemeinen anbieten kann.

Corneliu Dan Georgescu

(geb. 1938), Studien am Konservatorium Ciprian Porumbescu, Bukarest (heute: Nationale Musikuniversität, u. a. bei Mihail Andricu, Alfred Mendelsohn, Tiberiu Olah, Tiberiu Alexandru) Komponist und Musikethnologe, tätig Institut „Constantin Brăiloiu“ (1962-1983) in Bukarest, dann am „Institut für vergleichende Musikstudien und Dokumentation“ (1989-1991) und an der „Freien Universität“ in Berlin (1991-1994). Seine Musik beruht streng auf geometrischen Proportionen und vermeidet gezielt die Anlehnung an verschiedene avantgardistische bzw. post-moderne Tendenzen. Schlüsselbegriffe für sein Schaffen sind: elementare, archetypische Musikstrukturen, statische, kontemplative, atemporelle Formen, Palimpsest, Sectio Aurea.

Adalbert Grote
Talentprobe - Gedanken zur frühen Entwicklung George
Enescus und Béla Bartóks
Vortrag mit Präsentation ausgewählter Lieder.
Gesang: Julia Bronkhorst

Der Vortrag mit Gesangsbeiträgen vergleicht die künstlerische Entwicklung Béla Bartóks mit derjenigen George Enescus im Hinblick auf ihre Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Tradition vor und nach 1900.

Erstaunlicherweise weist Bartóks und Enescus frühe Entwicklung einige Parallelen auf, z.B. eine intensive Förderung ihrer Hochbegabungen, bei Bartók allerdings zunächst auf eher semi-professionellem Niveau, bei Enescu sehr bald durch akademische Studien in Wien und Paris. Bartóks Hinwendung zur indigenen ungarischen Volksmusik kann sicherlich als eine unitäre Initialzündung im Hinblick auf seinen Weg zu künstlerischer Identität angesehen werden. Unabdingbare Voraussetzung hierfür ist aber das ungarische Nationalgefühl der Zeit, seine Suche nach nationaler Identität, sein Bedürfnis nach Herrschaft und seine Distanz zum Hause Habsburg.

Enescus Selbstfindungsprozess beruht hingegen auf einem komplexen Zusammenwirken multiperspektivischer Faktoren, die von der Sozialisation in drei Kulturen bestimmt war. Kunstmusikalisch folgte der Auseinandersetzung mit der deutschen Tradition in Wien eine Konfrontation mit einer komplexen Musikszene in Frankreich, die von neomodalistischen Tendenzen, der Spätromantik wie auch Impressionismus und Neo-Klassizismus geprägt war. Dabei spielt Enescus Selbstvergewisserung durch die rumänische Kultur eine eher subkutane, aber nicht weniger entscheidende Rolle.

Gesangsschöpfungen sind bei beiden Komponisten von nahezu untergeordneter Bedeutung, sieht man von Bartóks *Blaubart* und Enescus *Oedipe* einmal ab. In beiden Fällen sind die Lieder bisher kaum von der Forschung zur Kenntnis genommen worden, mit Ausnahme der *Sept chansons de Clément Marot* op. 15 Enescus. „En Miniature“ vermögen jedoch gerade sie durch vollständige wie auch punktgenaue Rezitation signifikante Tendenzen und Stationen der künstlerischen Entwicklung der Protagonisten aufzuzeigen.

Adalbert Grote

Studien in Musikpädagogik und Musikwissenschaft an der „Hochschule für Musik“ Köln, Universität zu Köln, Freie und Technische Universität Berlin u. a. bei Carl Dahlhaus, Rudolf Stephan und Joseph Kuckertz; Dissertation: „Studien zu Person und Werk des Wiener Komponisten und Lehrers Robert Fuchs“; Veröffentlichungen in: *ÖMZ*, *Heine-Jahrbuch der Internationalen Heine-Gesellschaft*, *Festschrift Rudolf Stephan* u. a.. Zahlreiche Vorträge (u. a. zum Thema: Komponistinnen) bei verschiedenen Institutionen in Europa und den USA, so u. a. National and International Conferences der College Music Society of America, Alban-Berg-Festival Hannover 2007 und Internationales Symposium George Enescu 2009 Bukarest; Guest Lecturer George-Mason-University, Fairfax, Virginia/USA 2006/07; auf Einladung Teilnahme an der Konferenz des „Institutes for Music History Pedagogy, Juilliard School, New York 2008; Referent beim Internationalen Symposium „Zwischen Zeiten“, Oldenburg, 2009 und 2010.

Julia Bronkhorst

studied singing with Sophia van Sante and Udo Reinemann at the Utrecht conservatory, finishing her studies with Margreet Honig and Lucia Meeuwssen. She sings a wide repertoire and has participated in many opera productions, including Ravel's *L'Enfant et les Sortilèges*, Mozart's *Die Zauberflöte*, the world première of Schnittke's *Life with an idiot* and Schönberg's *Die Glückliche Hand*, these last two with the Netherlands Opera in Amsterdam. She has given many recitals in various places in the Netherlands and has appeared with orchestras in Prague, Munich and Vienna. In 2001 she performed in South Africa a programme of songs based on poems in Dutch and Afrikaans. She has also taken part in many radio broadcasts, performing Romantic chamber music as well as works by 20th century composers such as Shostakovich, Jolivet, Bosmans and Pijper. In 1997 she performed at the Brahms festival in the Hague and in 1999 at the "Holland Festival Oude Muziek Utrecht" in *Les Indes Galantes* by Rameau. Also in 1999, she won a prize at a Belcanto festival.

Julia Bronkhorst made a CD with songs composed by Henriette Bosmans and Dutch contemporary composers (*Henriette Bosmans and her circle*) and in 2003 her CD *Swewe en Swerwe, Poetical Songs about and from South Africa* with compositions by Dutch and South African composers was released. In 2005 she gave a series of recitals based on this CD in South Africa. In 2008 she did the same in America. Recently, she made a CD entitled *Rosa Ibérica* with songs of which the music and/or the texts originate in the multicultural society of medieval Spain. She participated in a number of other CD recordings, including a CD with compositions by Jolivet, as well as a CD with compositions by Julius Röntgen. Since 2008 she has been connected with the Artez Academy of Music (Arnhem, Zwolle, Enschede)

Michael Heinemann

Klaviersonaten von Enescu und Bartók: Aspekte eines Paradigmenwechsels

Die Klaviersonaten von Bartók und Enescu, in enger zeitlicher Nachbarschaft entstanden, repräsentieren trotz aller Bezüge auf die autochthone Musik der Länder ihrer Herkunft unterschiedliche Modi der Verbindung von Folklore und Neuer Musik – und markieren darin ein Verhältnis zur (mittel-)europäischen Avantgarde, das ihre Rezeption bis in die Gegenwart bestimmt.

Michael Heinemann

wurde 1959 geboren, 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, seit 2010 auch an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin.

Veröffentlichungen insbesondere zur Bach-Rezeption sowie Robert Schumann (Mitherausgeber der Schumann-Briefedition).

Eva-Maria Houben

Parlando rubato und Divisionsrhythmus in Werken Enescus und Bartóks: Eine Studie zu Sonaten für Violine und Klavier

George Enescu und Béla Bartók haben beide die Volksmusik als Inspirationsquelle genutzt; beide Komponisten haben das *Parlando* instrumentalen ‚Gesangs‘, das „*parlando rubato*“, in ihre Werke zu integrieren und diese Art der rhythmischen Gestaltung mit dem Divisionsrhythmus (größerer, auch symphonischer Formen) zu verknüpfen gewusst – wenn auch auf unterschiedliche Weise. Diese Studie widmet sich der *III^{ème} Sonate pour piano et violon* von George Enescu („dans le caractère populaire roumain“) op. 25 und der *Première Sonate pour violon et piano* sowie der *Deuxième Sonate en deux mouvements pour violon et piano* op. 76 von Béla Bartók – unter der Fragestellung, wie das Spannungsverhältnis zwischen Tempo rubato und Divisionsrhythmus in den Kompositionen ausgetragen wird.

Eva-Maria Houben

geboren 1955 in Rheinberg am Niederrhein;

Studium an der Folkwang-Hochschule für Musik Essen (Schulmusik, Künstlerische Abschlussprüfung), Orgel bei Gisbert Schneider.

Promotion und Habilitation an der Gerhard-Mercator-Universität Duisburg bei Norbert Linke.

Unterrichtstätigkeit an verschiedenen Gymnasien, Lehraufträge für Musikwissenschaft an der Gerhard-Mercator-Universität Duisburg und an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf.

1993 Berufung als Professorin an das Institut für Musik und Musikwissenschaft der Technischen Universität Dortmund. Schwerpunkte ihrer Forschung und Lehre sind die Musiktheorie und die Neue Musik.

Als Organistin konzertiert Eva-Maria Houben seit vielen Jahren.

Sie ist verbunden mit der Wandelweiser-Komponistengruppe. In der Edition Wandelweiser (Haan) werden ihre Kompositionen verlegt. Ihre Werkliste umfasst Kompositionen für Orgel, Klavier und andere Soloinstrumente, Stimme und Klavier, Bläserensemble, Kammerensemble, Streichquartett, Stimme und Ensemble, Orchester und Chor.

Zahlreiche Veröffentlichungen zur neuen Musik, u. a. zu Adriana Hölszky, Violeta Dinescu, Hans-Joachim Hespos, zum Wandelweiser Komponisten-Ensemble u. v. m.

Martin Kowalewski

In meinem Vortrag gebe ich einen Einblick in meine Analysen zur Räumlichkeit in der Musik. Vor dem Hintergrund bestehender Modelle entwerfe ich ein eigenes, zweifach zyklisches Modell des akustischen Raumes und verbinde dieses mit der Gestalttheorie. Durch Gestaltbildungsprozesse entstehen in diesem Raum Perspektiven. Die Gestaltbildung erfolgt nach sogenannten Gestaltgesetzen, die ich in einen musikalischen Kontext bringe.

Die beiden Komponisten Bartók und Enescu waren stark von der Folklore ihrer osteuropäischen Heimat beeinflusst. Meine Betrachtung zielt darauf ab, die Methoden der Gestaltbildung bei beiden Komponisten zu vergleichen. Enescu erscheint in seinem Oktett für acht Streicher als ein Komponist, der die Möglichkeiten räumlichen Komponierens –

nicht zuletzt mit dem Stilmittel der Heterophonie – perfekt umgesetzt. Hierbei greift er stark auf die horizontal geprägte Kompositionsweise seiner Tradition zurück. In einem direkten Vergleich möchte ich die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Denkweise und dem Umgang mit traditionellem Material bei beiden Komponisten vergleichen.

Martin Kowalewski

wurde 1976 in Bremen geboren. Er studierte Philosophie, Psychologie und Germanistik in Hamburg und Oldenburg. Seine Schwerpunkte liegen im Bereich Ästhetik, Kunstphilosophie, Hermeneutik und Wissenschaftstheorie. Zurzeit promoviert er bei Michael Sukale und Violeta Dinescu in Oldenburg über das Thema „Die Verräumlichung in der abendländischen Musik“. Darüber hinaus ist er im journalistischen Bereich tätig. Im September 2011 hat Martin Kowalewski am Internationalen George Enescu Symposium im Rahmen des XX. George Enescu Festivals in Bukarest referiert. Sein Thema war *Monodie und Heterophonie - das Schwanken der Raumperspektiven in George Enescus „Oktett“*.

Sherban Lupu

The folk fiddler's art and its impact on the works for violin by Béla Bartók and George Enescu

Both George Enescu and Bela Bartok have used as source of their inspiration in their violin works the art and technical skills of the “lautars” (fiddlers), these amazing minstrels of Romania that were great virtuosos and keepers of the Romanian musical folk treasures. Bartok, as a true ethnomusicologist, collected and recorded the complex instrumental dances, subsequently simplifying and consolidating them to fit in the structure of his musical discourse, which results in powerful and expressive musical material (as reflected in the two Rhapsodies).

George Enescu, in contrast, invented themes (tunes) which “sound” Romanian, which he then proceeds to ornate and embellish, while adding typical elements of virtuosity and expression in the style of the “Lautars” with which he was familiar from childhood.

In Enescu's violin works the thematic material is undergoing a metamorphosis of virtuosity which transforms it into the most genuine “Romanian fiddling”, as reflected in the sonata no.3 op.25!

Sherban Lupu

One of the world's leading performers of George Enescu's music, Romanian-born Sherban Lupu studied at the Bucharest Conservatory with George Manoliu. Mr. Lupu left Romania to study in London at the Guildhall School of Music with Yfrah Neaman and he took lessons and master classes with legendary violinists Yehudi Menuhin, Henryk Szering and Nathan Milstein as well as with Norbert Brainin of the Amadeus String Quartet and Sándor Végh.

Lupu has won prizes in numerous competitions such as: Vienna International, Romanian National String Quartet, Jacques Thibaud in Paris, Carl Flesch in London, Royal Society of Arts, and the Park Lane Group Contest. Subsequently Lupu came to the United States to study with Dorothy De Lay and, at Indiana University, with Josef Gingold and receive chamber music coaching from Menahem Pressler.

Mr. Lupu is currently professor of violin at the University of Illinois and has been artistic director of the Gubbio Festival in Italy and associate concertmaster of the San Francisco Opera. Solo appearances include The Kennedy Center, Gstaad Festival, Aldeburgh Festival, Royal Festival Hall, Queen Elisabeth Hall, Wigmore Hall, St. John's Smith Square

and Carnegie Hall. He has also performed the Brahms and Tchaikovsky violin concertos in live broadcasts with the BBC Orchestra and has appeared as soloist with the Northern Israeli Symphony Orchestra.

In collaboration with the composer Cornel Țăranu, Mr. Lupu has finished and reconstructed the "Caprice Roumain" for violin and orchestra by George Enescu.

In the year 2000, Mr. Lupu received a lifetime achievement award from the Romanian Cultural Foundation for his efforts to promote Romanian culture and music internationally. Much in demand as a pedagogue, Mr. Lupu is a frequent member of international juries, has given numerous master classes and taught violin courses in England, Holland, Germany, Italy, Romania, Czech Republic and Poland where in July 2004 he received from the Ministry of Culture the Award for Outstanding Teaching.

In November 2002 Mr. Lupu was awarded the title of Doctor Honoris Causa by the Academy of Music "Gheorghe Dima" from Cluj (Romania) and in January 2004 the President of Romania has conferred upon Sherban Lupu the title of Commander of the National Order of Merit and Service for his worldwide musical and cultural activities.

Since 2002 Mr. Lupu is the Artistic Director of the International Festival "The Musical Citadel of Brasov", Romania.

Also, in September 2005, together with the Romanian Cultural Institute Mr. Lupu has published six volumes of previously unknown works for violin by George Enescu. The works were discovered, edited, and arranged by Sherban Lupu. Since December 2005 Mr. Lupu is the Artistic Director of the George Enescu Society of the United States.

In 2007 Sherban Lupu received again the prestigious "Arnold Beckman"-Award from the Research Board of the University of Illinois and was awarded the title of Doctor Honoris Causa from the "Alexandru Ioan Cuza"-University of Iași, Romania. Mr. Lupu was awarded the prestigious Fulbright Grant for the academic year 2009 - 2010. Since 2011 Sherban Lupu is Professor Emeritus at the University of Illinois at Urbana-Champaign, USA.

Laura Manolache

Hommage à Enescu und Bartók (Huldigungs-/Widmungswerke für Enescu und Bartók)

Untersucht werden Stücke, die sowohl Enescu als auch Bartók gewidmet wurden und in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden sind. In diesen Werken spiegelt sich eine Assimilation der traditionellen Musik Ost-Europas wider, die bestimmte Aspekte der Œuvres Bartóks und Enescus und der darin enthaltenen Anspielungen auf die traditionelle Musik Ost-Europas verwendet. Untersucht werden u. a. die Werke *Armonii IV* pentru orchestră (*Harmonien IV* für Orchester) von Tiberiu Olah, *Sincronie II „Omaggio a Bartók e Enescu“* pentru orchestră (*Synchronie Nr. II „Hommage à Enesco und Bartók“* für Orchester) von Ștefan Niculescu und Streichquartette von Myriam Marbe und Theodor Grigoriu.

Laura Manolache

Komponistin und Musikwissenschaftlerin, geboren in Bukarest/Rumänien, studierte Musikwissenschaften bei Viorel Cosma (1978-1982) und Komposition bei Myriam Marbe (1992), Tiberiu Olah (1994-2001) und Doina Rotaru (2001-2002). Teilnahme an den Internationalen Ferienkursen für Musik in Darmstadt (1990), DAAD-Jahresstipendiatin an den Musikwissenschaftlichen Instituten in Köln (1992-1993) und Osnabrück (1999, 2003), sowie Stipendiatin der rumänischen Akademie - Stiftung der Familie Menahem H. Elias - am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Wien (1996). Ab 1991 Dozentin an der

Nationalen Musikuniversität Bukarest in den Unterrichtsbereichen Musikwissenschaften und europäische Musikgeschichte (Promotion 1995). Bis 2009 war Laura Manolache Organisatorin des internationalen „George Enescu“ Symposium für Musikwissenschaften, dass alle zwei Jahre im Rahmen des Internationalen „George Enescu“ Musik Festivals in Bukarest stattfindet. Seit 2006 auch Leiterin des „George Enescu“ National Museums. Als Komponistin hat Laura Manolache zahlreiche Instrumental- und Kammermusikstücke komponiert, sowie symphonische Werke, die mit dem II. Preis des nationalen Wettbewerbes für Kammermusik (Streichquartett - 1998) und dem Großen Preis des internationalen Wettbewerbes „Aperto“ (Trio *Regards* für Violin, Klarinette und Klavier - 1999) ausgezeichnet wurden. Die meisten Kompositionen wurden vom Rumänischen Rundfunk aufgenommen und von „Editura Muzicală“ (Bukarest) und vom Musikverlag Müller & Schade (Bern) veröffentlicht. Ihre Musik wurde in Konzerten und Festivals sowohl in Rumänien als auch in verschiedenen anderen europäischen Ländern aufgeführt. Zu ihren musikwissenschaftlichen Schriften, die von „Editura Muzicală“ veröffentlicht wurden, gehören: *George Enescu. Interviews* (1. Auflage, 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).

Georgiana Mirică Folklore, Schwerpunkt der Komponisten Bartók und Enescu

Als faszinierende, ähnlich ausgebildete Persönlichkeiten der Musikgeschichte zeigen George Enescu und Béla Bartók eine Affinität zur Nutzung des spirituellen Reichtums ihres Heimatlandes. Als Vertreter des gleichen Zeitalters und mit analogen Musikkoordinaten gewähren beide Komponisten der Folklore einen besonderen Platz in ihren Werken.

In der vorliegenden Arbeit untersuche ich zwei Werke von ihnen, wobei das Hauptziel die Identifizierung des spezifischen Assimilationsmodells der Folklorelemente in ihren vollendeten Werken ist. Die Suite *Impressions d'enfance für Violine und Klavier*, op. 28 von George Enescu und die *Rumänischen Weihnachtslieder (Colinde)* für Klavier von Béla Bartók werden parallel analysiert, wobei einer Betonung der Gemeinsamkeiten und unterschiedlichen folkloristischen Aspekte Rechnung getragen wird.

Die Identifizierung der Methoden, mit deren Hilfe Enescu und Bartók die traditionellen Musikquellen in ihren Kompositionen verwenden, sowie der Versuch, die geistliche Botschaft dieser Werke zu begreifen, erlauben Rückschlüsse auf die Art des musikalischen Denkens im Südosteuropäischen Raum.

Georgiana Mirică

wurde 1989 in Bukarest (Rumänien) geboren. Ab dem 7. Lebensjahr erhielt sie Klavierunterricht an der Musikschule „Dinu Lipatti“ bei Adriana Pop an. Mit 10 Jahren folgten die ersten öffentlichen Auftritte (u. a. in der Sala Dalles, im Ateneul Român) und Aufführungen während ihres Studiums an der Musikhochschule Bukarest, der Musikschule Dinu Lipatti und dem Nottara Theater.

Ab 2008 setzte sie ihr Musikstudium an der Musikwissenschaftsabteilung der Nationalen Musikuniversität Bukarest fort und erhielt ein Erasmusstipendium für einen Aufenthalt an der Carl von Ossietzky Universität in Oldenburg, Deutschland.

Zur Zeit studiert sie bei Irina Boga, Anamaria Călin und Grigore Constantinescu (Musikwissenschaft), Dan Buciu (Formenlehre), Olguța Lupu (Musiktheorie), Antigona Rădulescu und Theodor Țuțuianu (Kontrapunkt), Dan Buciu (Harmonielehre), Carmen Manea und Alexandru Dumitrescu (Klavier), Laura Manolache, Mihai Cosma und Liviu Dănceanu (Musikgeschichte).

Seit 2011 gehört sie zum ARTEXIM-Organisationsteam, das alle zwei Jahre das International Festival „George Enescu“ und das dazugehörige musikwissenschaftliche Symposium veranstaltet.

Otfrid Nies

Paris in den 1890er Jahren: „Musik der Zukunft“ – Aufbruchsstimmung in der Kompositionsklasse Massenet

Zur Kompositionsklasse Jules Massenet des Jahres 1895 am Pariser Conservatoire gehörten neben Maurice Ravel (*1875) und George Enescu (*1881) die weniger stark ins öffentliche Bewusstsein gelangten Komponisten Florent Schmitt (*1870), Ernest Le Grand (*1870), Henri Rabaud (*1873), Reynaldo Hahn (*1874), Max d'Ollone * (1875) sowie der um einige Jahre ältere Charles Koechlin (*1867). Die außergewöhnliche Begabung des erst vierzehnjährigen Enescu versetzte dessen Studienkollegen in Erstaunen.

Koechlin spielte als eine Art Senior der Massenet-Klasse, die 1896 von Gabriel Fauré übernommen wurde, auch die Rolle des wachen Beobachters und Chronisten. Die damals vorherrschende Aufbruchsstimmung beschreibt Koechlin in seinen unveröffentlichten biographischen Aufzeichnungen: „Es gab da ganz ungewöhnliche Einblicke, ähnlich einem sich öffnenden Fenster zu der geheimnisvollen Welt der Töne oder den überraschenden Entdeckungen in einem unerforschten Urwald vergleichbar. Genau so stellte sich für uns die Musik der Zukunft dar. Diese Einsichten, diesen Wunsch nach Übertretung der alten Regeln, diese neuen Klangentdeckungen fanden wir schon bei Franck, Chabrier und bei Fauré, vor allem aber bei einem merkwürdig-mysteriösen Kollegen, den Florent Schmitt und Ernest Le Grand in den Himmel hoben: Claude Debussy.“

Auszüge aus Koechlin's 1935 in der Musikzeitschrift *Le Menestrel* veröffentlichten, aber bereits 1895 aufgezeichneten Erinnerungen an die Klasse Massenet sowie Tonbeispiele seiner Orchesterlieder aus den 1890er Jahren sollen diese Aufbruchsstimmung vergegenwärtigen.

Otfrid Nies

1937 geboren, erhielt seine musikalische und geigerische Ausbildung zunächst bei seinem Vater. Unterricht in Komposition und Dirigieren am Institut „Pro Arte“ in Rio de Janeiro, Brasilien. Violinstudium von 1960 bis 1964 an der Kölner Musikhochschule bei Max Rostal. Wichtige Anregungen durch Rudolf Kolisch bei den „Mödlinger Schönberg-Seminaren“. Von 1971 bis zur Beendigung seiner Orchestertätigkeit im Jahre 2000 1. Konzertmeister beim Staatsorchester Kassel. 1967 erste Begegnung mit der Musik Charles Koechlin's durch dessen Orchesterwerk *Les Bandar-log* op. 176. Im Rahmen seiner Kammermusiktätigkeit Aufführungen vieler Werke Koechlin's, darunter die Uraufführung des 2. *Streichquartetts* op. 57 und die deutschen Erstaufführungen der Sonate op. 64 für Violine und Klavier und des Klavierquintetts op. 80. 1984 Gründung des von ihm aufgebauten und geleiteten Archiv Charles Koechlin, Kassel. Nies arbeitet für

verschiedene Musikverlage an Editionen unveröffentlichter Werke Koechlings; 1998 bis 2000 Ergänzung, Fertigstellung (für 2 Klaviere) und Herausgabe (bei Schott/Mainz) der von Koechlin unvollendet hinterlassenen *Dances pour Ginger* op. 163. Seit 2001 künstlerische Mitarbeit am Projekt von SWR Stuttgart und Hänssler Classic für die CD-Reihe mit Werken Koechlings.

Bei Peng **Ein Überblick der Bartók-Rezeption in China**

Bartóks Klaviermusik war einer der frühesten ausländischen "Musikimporte" nach der Gründung der Volksrepublik China. Bei der Verbreitung seiner Musik in China spielte die Tatsache, dass Bartók sein vielfältiges musikalisches Schaffen mit der traditionellen Musik verband, eine entscheidende Rolle. Dies war im Kontext der kommunistischen Politik für chinesische Musikwissenschaftler, Komponisten und Musiker ein Ausgangspunkt, um sich in vergleichbarer Weise eigenen Volksmusiktraditionen zuzuwenden und ausgehend hiervon eigene kunstmusikalische Wege zu beschreiten. Ich gebe einen kurzen Überblick über die Rezeption von Bartóks Musik in China, hier insbesondere hinsichtlich der letzten 20 Jahre, um die Frage der transkulturellen Rezeption Bartóks aus chinesischer Perspektive zu erläutern.

Bei Peng

wurde in Guiyang-City (Südwestchina) geboren und bekam als Kind ihren ersten Klavierunterricht bei Prof. Zhu. 1997-2001 studierte sie an der Südwestchina-Universität (Hauptfach: Klavier und Musikerziehung). 2003 bis 2010 studierte Peng Bei an der Universität Oldenburg Musik und Philosophie mit Schwerpunkt Komposition und Musikwissenschaft (Musik unserer Zeit) bei Prof. Violeta Dinescu. Seit 2011 promoviert sie mit dem Thema komparative Musiktheorie und Musikphilosophie am Musikwissenschaftlichen Seminar der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.

Vincent Rastädter **Das Folklorezitat bei Bartók und Enescu – ein Vergleich**

Aus einer Gesamtschau auf das Werk George Enescus und Béla Bartóks wird deutlich, dass diese sich in ihrem kompositorischen Schaffen stark von der Folklore inspirieren ließen. Doch wie genau verarbeiteten die beiden Künstler in ihrem Schaffen die Elemente aus der Volksmusik? Mit meinem Vortrag möchte ich zur Beantwortung dieser Frage beitragen, indem ich mich auf einen kleinen, aber wichtigen Aspekt konzentriere: das direkte Zitat aus der traditionellen Musik.

Auf diesem Gebiet kann man mit sehr verlässlichen Daten arbeiten, da unmittelbar (und unter Umständen sogar ‚wörtlich‘) übernommenes musikalisches Material eindeutig zu bestimmen ist – problematische und vage Konstatierungen wie etwa, dass ein Musikstück an die Volksmusik „angelehnt“ oder von dieser „inspiriert“ sei, entfallen hier also. Ganz konkret geht es in meiner Untersuchung um die rumänische Folklore als Fundus für mögliches Zitatmaterial; es ist sinnvoll, vor allem hier nach Versatzstücken zu suchen, welche Bartók und Enescu in ihre Werke übernommen haben, da beide Tonkünstler mit der traditionellen Musik Rumäniens besonders eng verbunden waren: Enescu konnte als

gebürtiger Rumäne die Volksmusik seiner Heimat von Geburt an in sich aufsaugen, während Bartók zwar Ungar war, jedoch aus einem Gebiet mit auch deutlich rumänisch geprägter Kultur stammte und seine Beziehung zur Folklore Rumäniens außerdem durch seine intensive Tätigkeit als Musikethnologe sein gesamtes Leben lang festigte.

Schon aus dieser kurzen Gegenüberstellung der beiden Künstlerpersönlichkeiten wird deutlich, dass die Frage nach dem Folklorezitat sich auch auf Themenbereiche erstreckt, die über das bloße Wiederauffinden von Volksmelodien im Werk von Bartók und Enescu hinausgehen. So sind die möglichen Unterschiede zwischen beiden Komponisten in der Behandlung dieses Urmaterials ebenfalls von Interesse, genauso wie die Frage, ob die Verwendung des Folklorezitats (oder überhaupt dessen Vorkommen) in verschiedenen Schaffensphasen der beiden Künstler Veränderungen unterworfen war. All diesen verschiedenen Aspekten werde ich in meinem Vortrag nachspüren.

Vincent Rastädter

wurde 1981 in Hamburg geboren. Im Alter von fünf Jahren erhielt er eine erste musikalische Unterweisung, zunächst an der Geige. Ab 1991 besuchte er den altsprachlichen Zweig des Hamburger Friedrich-Ebert-Gymnasiums. Seine schulische Laufbahn schloss er im Jahr 2000 mit dem Abitur ab. Nach dem Zivildienst nahm Vincent Rastädter 2002 das Studium der Musik, Philosophie und Germanistik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg auf. Neben dem Studium spielte er Theater und engagierte sich in der Hochschulpolitik. Des Weiteren sammelte er Erfahrung im Rundfunkbereich, arbeitete als Studentische Hilfskraft am Fachbereich Musik sowie am Sprachenzentrum der Universität und sang in diversen Chören. Im Studienjahr 2007/08 absolvierte er ein Auslandsstudium in Pavia, Italien. Vincent Rastädter hat seine Studien im April 2011 abgeschlossen. Seine Abschlussarbeit schrieb er bei Violeta Dinescu und Corneliu Dan Georgescu; das Thema der Arbeit lautet „Traditionelle Musik in Osteuropa: Die rumänische Doina: Quellen und Forschungen“. Vincent Rastädter hat außerdem mit dem Thema *Spurensuche: Die Doina im Schaffen von George Enescu* am Internationalen George Enescu Symposium im Rahmen des XX. George Enescu Festivals in Bukarest teilgenommen.

Speranța Rădulescu

Possible Jewish Influences on George Enescu's Works

Enescu was born, spent part of his childhood, and periodically returned throughout his lifetime to Liveni, Cracalia, Mihăileni, Dorohoi and Botoșani, in north-east Moldavia. At the beginning of the 20th century, the region was inhabited by Romanians, as well as by a large number of Jews, Ukrainians, Poles, Austrians, Germans and Roma; a region in which, at the time, the traditional musics of all these ethnic groups were alive and forcefully expressed in the community of public life. Although a reclusive child, and later an adult concerned with his professional career, Enescu could not have ignored them.

In 2005, 2006 and 2007, the author of these lines did some field research together with Florin Iordan, in the small towns of Botoșani, Dorohoi, Săveni, Ștefănești, Frumușica, Liveni, Cordăreni, Mihăileni, Avrămeni and others. As a principle, their research endeavored to reconstruct, with the help of a few survivors, the party (i.e. public) musics of Jews in the early and mid-20th century, i.e. in the interval preceding their mass emigration to the West (1950-1960s). Subsidiarily, it also sought to confirm a presupposition, based both on intuition and the knowledge they had of the musics of Eastern Europe, namely that a part of Enescu's music was influenced by Jewish music. With these objectives in mind, we

worked intensively with Roma musicians who had performed for Jews in their youth; with old people (Romanians, Austrians and Germans) who had spent their childhood years in Jewish communities; with musicians from the new generations, who, in one way or another, had incorporated Jewish musics in their repertoires. The investigations materialized in a CD (*Festive Musics of the Jews from the Botoșani Region*, “Ethnophonie”, CD 012), a paper (*A Minority in a Multi-Ethnic Context: The Jews of the Region of Botoșani and Their Party Music*, in “The Human World and Musical Diversity: Proceedings from the Fourth Meeting of the ICTM Study Group ‘Music and Minorities’ in Varna: 2006”), and a study published in *Muzica* magazine (*O minoritate în context pluri-etnic: Evreii din ținutul Botoșani și muzica lor de petrecere / A Minority in a Multi-Ethnic Context: The Jews of the Region of Botoșani and Their Party Music*. “Muzica” no. 3, Editura Muzicală, București 2010).

This paper, with a different orientation, examines the possible influences that the musics of Jews might have exerted on the music composed by Enescu, including that which its author considered to be in a “Romanian popular character”.

Speranța Rădulescu was born in 1949 in Buzău, Romania. She studied at the Ciprian Porumbescu Conservatory Bucharest (today: National Music University) and graduated in 1973 in Composition. In 1984 she received her Doctors degree in musicology. She concentrated her activities to the work of ethnomusicology first with the Ethnography and Folklore Institute and later with the Peasant Museum in Bucharest. Research in the classification and typology of Romanian peasant music, folk harmonization, the music of the Roma from Romania, new popular musics (pan-Balkan fusion), the musical reflection of the Romanian social-political structure and ideology; minorities’ musics (Hungarian, Ukrainian, Jewish, Roma). She edited traditional music records (15) in Romania, Switzerland, France, USA, Germany, published five books (one of which, *A tue tete. Chant et violon dans le pays de l’Oach, Roumanie*, with French researchers Bernard Lortat-Jacob and Jacques Bouët, released in Paris), and a popularization book dedicated to the musicians of the Gypsy band Le taraf des Haidouks – *Hopa tropa Europa*. She published hundreds of studies and articles in Romania, Bulgaria, Check Republik, Croatia, Germany, Greece, France, Switzerland, Turkey, Ukraine, UK, USA and organized traditional music concerts in Romania and abroad. Since 2005, she is Associate Professor to the National University of Music, Bucharest, with two courses for postgraduate students (Anthropology of music).

She is a member of the Romanian Composers’ Union, the French Ethnomusicology Society, the European Seminar in Ethnomusicology, the International Council for Traditional Music and the American Society for Ethnomusicology.

Speranța Rădulescu’s work as ethnomusicologist has been acclaimed worldwide and rewarded with several prizes, e. g. *Prix “Coup de coeur”* of the Charles Cros-Academy (France), 2005, *Preis der Deutschen Schallplatten Kritik* (2006) for the CD Ethnophonie 012, 2006.

She has published several books and CD’s, e. g. *The Folk Band and the harmonic accompaniment in the dance music*, Editura Muzicală, București 1984; *The Lyrical Song. Musical Typology*, Editura Muzicală, București 1990; *Musical Landscapes in 20th Century Romania*, Editura Muzicală, București, 2002; *A tue tête. Chant et violon au Pays d’Oach, Roumanie*, Nanterre, Société d’ethnologie, 2002 (in cooperation with Bernard Lortat-Jacob and Jacques Bouët) (published also in Romania); *Chats about Gypsy Music*, Editura

Paideia, Bucuresti 2004; *Ethnophonie* series of records (20 CDs with booklets, 23 cassettes), 1992-2001, Muzeul Țăranului București.

Steffen Schmidt

Zum Spannungsverhältnis von Natur und Kultur in Bartóks folkloristischer Konzeption

Seit einigen Jahren wird der Begriff der künstlerischen Forschung an verschiedenen Institutionen intensiv diskutiert. Die meist abstrakten Stellungnahmen von theoretischer Seite sollen in dem vorliegenden Beitrag konkretisiert werden am Beispiel von Bela Bartóks „künstlerischer Forschung“ im Umgang mit dem Bauernlied (Volkslied). Anhand seiner Bearbeitungstechnik lässt sich ein sensibler wie gleichzeitig künstlerisch äusserst transparenter Vorgang aufzeigen, für den der Begriff der künstlerischen Forschung sehr geeignet erscheint. Wie kein anderer Komponist der frühen neuen Musik konnte Bartók wissenschaftliche Verfahren als Musikethnologe mit künstlerischen Kompositionstechniken „transdisziplinär“ verknüpfen. Wichtig ist in diesem Zusammenhang seine Abgrenzung zum traditionellen „Volkston“ des 19. Jahrhunderts, wie umgekehrt die Abwehr vor atonalen Verfahren.

Steffen A. Schmidt

ist Musikwissenschaftler und musikalischer Performer. Er studierte an der Technischen Universität Berlin, wo er mit einer Arbeit über Bartóks Rhythmik als MA abschloss. In einer folgenden Promotion zum Thema Rhythmus in der neuen Musik weitete er seine Ergebnisse zu Bartók vergleichend mit Strawinsky und Schönberg aus. Er habilitierte sich über die Beziehung von Komposition und Choreographie im 20. Jahrhundert am Beispiel von Bernd Alois Zimmermann und John Cranko. Von 2004 bis 2008 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter in einem interdisziplinären Projekt an der Zürcher Hochschule der Künste, seit 2008 ist er Studienleiter für den Masterstudiengang Cultural Media Studies sowie Dozent für Bühnenmusik an der ZHdK.

Neben seiner musikwissenschaftlichen Tätigkeit war er mehrere Jahre als musikalischer Performer und Komponist an der freien Berliner Theater- und Tanzszene beschäftigt. Bis Ende November ist er als Artist in Labs (AIL, ZHdK) mit der musikalischen Erforschung von Herztönen beschäftigt.

Wolfgang-Andreas Schultz

Die Tonalität bei Enescu

Ausgangspunkt wird sein die Überlegung, dass sich die Tonalität parallel zum Auftreten der Atonalität weiterentwickelt hat.

An ausgewählten Werken von Enescu seit etwa 1920 sollen drei wesentliche Aspekte einer solchen Weiterentwicklung angesprochen werden: 1. die Veränderung des Verhältnisses von Harmonik und Syntax und die Entwicklung eines syntaktisch neutralen tonalen Raumes; 2. die Entdeckung neuer satztechnischer Möglichkeiten durch Modalität, Heterophonie und Selbstpedalisierung in der Melodik; 3. Enescus Umgang mit einer Art "weichen Identität" im Umgang mit Motiven, Akkorden, Harmoniewechseln usw. - und am Ende ein kurzer Ausblick auf das Entwicklungspotenzial dieser Techniken.

Wolfgang-Andreas Schultz

wurde 1948 in Hamburg geboren, erhielt während der Schulzeit Klavier- und Cellounterricht und unternahm erste Kompositionsversuche im Alter von 12 Jahren. Nach dem Abitur 1968 studierte er zunächst Musikwissenschaft und Philosophie an der Universität Hamburg; in dieser Zeit wurde ihm das Komponieren immer wichtiger, so dass er 1972 ein Kompositionsstudium an der Musikhochschule in Hamburg bei Ernst Gernot Klusmann und György Ligeti begann. 1977 wurde er Dozent an der Hamburger Musikhochschule und Assistent von György Ligeti – dabei war es seine Aufgabe, Ligetis Studenten in den traditionellen Disziplinen Harmonielehre, Kontrapunkt und Instrumentation zu unterrichten. Seit 1988 ist er in Hamburg Professor für Musiktheorie und Komposition.

Gastvorträge führten ihn nach Youngstown (Ohio / USA), Zürich, Wien, Prag, Aarhus und in zahlreiche deutsche Städte. Zu seinen wichtigsten Werken zählen zwei Kammeropern (*Talpa*, Kiel 1981, *Das Federgewand*, Saarbrücken 1984), zwei abendfüllende Opern (*Sturmnacht*, Nürnberg 1987, *Achill unter den Mädchen*, Kassel 1997), etliche Werke mit Orchester, darunter das Orchesterstück *Mythische Landschaft* (Lübeck 1976), *Shiva – Tanzdichtung für Flöte und Orchester* (Hannover 1992) und die 1. Symphonie *Die Stimmen von Chartres* (Greifswald 2004), Werke für Kammerorchester, drei Streichquartette, ein Klaviertrio, mehrere Solowerke und Liederzyklen.

Seine Musikästhetik hat er dargelegt in dem musikphilosophischen Essay *Damit die Musik nicht aufhört ...* (Verlag Karl Dieter Wagner, Schneverdingen), über seine Kompositionstechnik gibt er Auskunft in dem Buch *Das Ineinander der Zeiten – Kompositionstechnische Grundlagen eines evolutionären Musikdenkens* (Weidler-Verlag Berlin). Zwei CDs mit Kammermusik sind im Handel erhältlich: eine Portrait-CD (u. a. mit der Violinsonate und der Solo-Motette *Die Schöpfung ist zur Ruh gegangen*) bei CHARADE, CHA 3019 (ES-DUR-Musikproduktion Hamburg) und *Nacht der Versuchungen – Nacht des Todes* (Klaviermusik) bei Aulos, AUL 66120 (Musikado, Köln).

John Sorensen **Secret Drama: Enescu, Love and Oedipe**

George Enescu once confessed: "Each life has its adventure, its secret drama. My own is contained in three syllables made famous by Sophocles: 'Oe-di-pus.'" *Oedipe* is, of all my works, the one dearest to me. ... I put myself in it entirely, to the point of utterly identifying with my hero. One does not choose a subject like that: the subject chooses you. It jumps on you, it grabs you, it does not let you go."

The clues as to why and how this masterpiece was so closely bound with Enescu's personal adventure are to be found throughout the composer's almost mythological life story. My presentation will be a dramatic investigation of these clues and fascinating tales. As a friend recalled, "Not only did Enescu throw a three-stringed toy fiddle into the fire as a child; he once broke his real violin, a precious Guarnerius, to smithereens, just as the Paris Opera was starting rehearsals for his masterpiece, *Oedipe*. This episode alone would make the subject of an entire book!"

The secrets that make sense of such moments may, perhaps, be found in Enescu's extraordinarily intense relationships with his mother and with his wife, the Princess Cantacuzino. Enescu and the Princess had a longtime tendency for the fantastic. Early in their affair, the lovers created a "private mythological language." Their friend Helen Kaufmann wrote of the Princess, "She always called her husband 'Pynx,' though not many knew the origin of the name." The mysterious source returns us again to the story of Oedipus - in this case, via the character of the Sphinx. The nickname "Sphinx" was first

applied to Enescu by the woman whom he called his "other mother," Queen Carmen Sylva of Romania. Carmen Sylva had a slight lisp and, when she tried to say "Sphinx," the closest she could come was "Pynx," a pronunciation that the Princess later made her own. Kaufmann adds, "The name Sphinx suits him. While planning a composition, he will sit absolutely immobile, brooding, silent, intense, for hours."

The great creation of Enescu's life is the opera, *Oedipe*. As Enescu himself pointed out, "Listen to *Oedipe* and you will understand me better." Critic Bernard Gavoty noted, "Enescu belonged to the race of tragic heroes. On the day when he decided to cross swords with *Oedipus*, it was his own countenance that he took for a model." With this in mind, it is fascinating to study the two Maries in Enescu's life: his mother and his wife. The first was queen of Enescu's childhood; the second was the Princess of his adulthood.

Consider: it was in the same year in which his mother died, that Enescu happened to see a production of *Oedipus Rex* at the Comedie Francaise. Enescu: "I became so obsessed with the idea of the play that I soon began sketching music for my own *Oedipe*." But the beautiful and disturbing bonds between Enescu and this archetypal human tragedy began many years before and endured for many long years after. My presentation will be a kind of "play-script" for Enescu's all-important "secret drama."

John Sorensen

born 1958 in Grand Island, Nebraska, USA, Mr. Sorensen studied film-making with noted director Alexander Mackendrick at the California Institute of the Arts (1986) and continued his studies in dramatic writing at New York University (1988). Mr. Sorensen is the director and founder of the Enescu Project. The project's endeavors began with *Romaniana* (2004), a month-long tribute to Romanian culture for the New York Public Library, prepared with the Romanian Cultural Institute and including several Enescu programs. This series was followed by the *Enescu and America* conference at the Enescu Festival (2005), which Mr. Sorensen helped to organize and at which he spoke. Mr. Sorensen has been sponsored by the U.S. Dept. of State to give two well-received speaking tours (2005/2006) of Romania, concerning American-Romanian cultural bonds (*Romania Through American Eyes*). Other achievements include a collaboration with New School/Mannes College, New

York, creating a theatrical/musical performance event, *Enescu and Youth* (2008), featuring a production of Mr. Sorensen's dramatic work, *The Storm in Romania*, telling the story of Enescu's lifelong musical friendship with Yehudi Menuhin.

Raluca Stirbat

George Enescus Suite op. 10 in D-Dur (*Des cloches sonores*) Eine einzigartige Verschmelzung von Impressionismus, Neobarock, Spätromantik und rumänischem Melos

Im Februar 1903 kündigt die berühmte Pariser Zeitung *Musica* einen umfassenden und anspruchsvollen Kompositionswettbewerb an, der im Rahmen des *Conservatoire de Paris* stattfindet. Die renommierten Juroren verleihen dem erst 22-jährigen Enescu den ersten Preis („le Prix Pleyel“) für seine *Deuxième suite pour piano en ré majeur* mit dem Motto *Des cloches sonores*. Er widmet das Werk seinem Klavierlehrer Louis Diémer, mit Sicherheit der größte Spezialist für Alte Musik im Paris der Jahrhundertwende. So bekommt die neobarocke Anmutung des Stückes einen neuen Sinn. Es ist bemerkenswert, dass Enescu zu den ersten zählt, die diese Kompositionsrichtung in ihrem Schaffen kultivieren. Die *Suite op. 10* verschmilzt auf mitreißende Weise französischen

Impressionismus, neobarocke Tendenzen, spätromantisches Pathos und fern liegendes rumänisches Melos.

Der majestätisch sonnige Charakter der eröffnenden **Toccata** zollt dem barocken Stil Tribut. Die Themen sind schlicht gebaut, und das auf zwei Tönen basierende *Glockenmotiv* - die rhythmisch-melodische, sich stets verwandelnde „Zelle“ - verbindet die *Suite* wie ein Zauberfaden vom ersten bis zum letzten Ton. Enescu entpuppt sich hier zweifellos als ein Orgel-Nostalgiker. So unterscheidet sich diese *Toccata* grundsätzlich durch ihren Frescobaldi'schen *affetto* von den gleichnamigen Stücken von Debussy oder Ravel, die viel stärker von den französischen Cembalisten inspiriert worden sind.

Mit der **Sarabande** entführt uns Enescu in die Welt jenes erotischen Solotanzes, der von der Inquisition sogar eine Zeit lang verboten wurde. Die entstehende Sinnlichkeit wird im mittleren Teil durch die Verwendung der Pentatonik zusätzlich betont. Märchenhaft und „*très doux*“ kehrt das Thema in der Reprise in der so entfernten B-Dur-Tonart wieder und hinterlässt die Sehnsucht nach einer verblassten Erinnerung. Es ist das unbeschreibliche Gefühl von „*jointain*“, eine von Enescu so gern verwendete Spielanweisung, ein Klangbild mit verwischten Konturen, mit Licht und Schatten, das an Monets „*Soleil levant*“ zu erinnern scheint. Zwölf Glockenschläge um Mitternacht beschließen das Stück mit ritueller Gestik.

In der meisterhaften **Pavane** scheint Enescu uns der Zeit zu entreißen. Metrum und Rhythmus sind hier kaum vorhanden, verschwinden fast, und es entsteht ein betörend subtiler Puls. Enescu entführt uns durch die Triller und Verzierungen der Flötenlinie in die intimsten Orte seiner Seele: „(...) 'und von weit, von sehr weit klingt die Flöte eines einsamen Schäfers'. Ja, das ist das Bild meiner Heimat, das ich überall in mir trage.“

Durchdrungen von barocker Grandezza basiert auch die **Bourrée** auf dem zu Beginn erwähnten *Glockenmotiv*. Dieses eröffnet „*franchement*“ und gelangt zu einer totalen Metamorphose. Enescu entfaltet eine schier grenzenlose harmonische Phantasie, mit Jazz-Farben und übermäßigen Akkorden. War es in der *Toccata* die Orgel, die er uns hören lässt, so sind es hier Trompeten-Fanfaren, die ein überwältigendes apotheotisches Ende verkünden.

Die junge Pianistin **Raluca Stirbat** wurde in der im Nordosten Rumäniens liegenden Universitätsstadt Iași geboren und gehört heute nicht nur zu den herausragendsten Vertreterinnen der jungen rumänischen Klaviergeneration, sondern kann bereits auf große internationale Erfolge verweisen. Schon mit sechs Jahren nahm sie Klavierunterricht am Musikgymnasium ihrer Heimatstadt, um bereits mit zehn ihr Debüt als Konzertpianistin zu feiern. Ab diesem Zeitpunkt galt Raluca Stirbat als Wunderkind und trat mit allen wichtigen Orchestern Rumäniens (u. a. „George Enescu“ Philharmonie und Rundfunk-Sinfonieorchester) und im Ausland auf. Nach einem Studienjahr an der Musikakademie „George Enescu“ in Iași ging sie an die Musikuniversität Wien, um bei Prof. Jürg von Vintschger zu studieren, wo sie als Magister Artium im Klavier-Konzertfach abschloss. Bald öffneten sich ihr die Pforten großer und wichtiger Konzerthäuser (Wiener Konzerthaus, Wiener Musikverein, Stefaniensaal in Graz und Mozarteum Salzburg). Stipendien und Förderungen unterstützen ihr Talent auf seinem künstlerischen Weg. Darüber hinaus nahm Raluca Stirbat an Meisterkursen namhafter Künstler wie Murray Perahia, Hans Leygraf, Lory Wallfisch, Marek Drewnowski und Aquiles Delle Vigne teil. Raluca Stirbat wurde mehrfach bei nationalen und internationalen Wettbewerben als Preisträgerin ausgezeichnet. So gewann sie *Die goldene Lyra* im Ciprian Porumbescu Wettbewerb in Suceava (Rumänien), den *Virtuosi per musica di pianoforte* Wettbewerb in Usti nad Labem (Tschechien), den *Sanremo Classico* und den *Stefano Marizza* Wettbewerb in Triest (Italien). Die Liste ihrer künstlerischen Tätigkeit als Solistin und Kammermusikpartnerin ist ebenso beeindruckend wie die zahlreichen Konzerte mit

Orchester, die Raluca Stirbat auf Tourneen durch ganz Kontinentaleuropa sowie in Großbritannien, Zypern, Tunesien, der Türkei, Marokko, Singapur, im Iran führen und sie zum gerngesehenen Gast diverser Festivals machen. Ihr internationales Renommee wird nicht zuletzt durch zahlreiche Einspielungen unterstrichen, wie etwa für Radio Zürich und VDE-Gallo (Schweiz), Music Minus One (USA) oder Hungaroton Studio (Budapest). Außerdem hat sie alle Lieder George Enescus in Zusammenarbeit mit dem ORF eingespielt (mit Leontina Vaduva, Ileana Tonca, Mihaela Ungureanu, Laura Tatulescu, Sorin Coliban). Anlässlich des 130. Geburtstags von Enescu ist im Frühjahr 2011 ihre neue Solo-CD beim renommierten Label *Gramola* erschienen (mit Werken von Enescu, Silvestri, Constantinescu, Rachmaninoff). Zusätzlich beschäftigt sich die Pianistin intensiv auch auf dem musikwissenschaftlichen Gebiet und schreibt derzeit an ihrer Dissertation mit dem Titel *Das Klavierwerk von George Enescu*. Im August dieses Jahres hat Raluca Stirbat die Internationale George Enescu Gesellschaft in Wien ins Leben gerufen, die bezweckt, das Schaffen und Wirken des in Wien und Paris ausgebildeten rumänischen Komponisten George Enescu in breitesten Kreisen zu pflegen, zu fördern und weiter zu erforschen. Außerdem zielt die Gesellschaft auf die Förderung anderer Komponisten ab (insbesondere moderner und zeitgenössischer Künstler).

Tibor Szász
Traditional/Oriental models of Enesco's bell-inspired piano
music:
Sonate op. 24 N° 1 in F# minor (1912-24) / Choral - Carillon nocturne (1916)

Analysts have suggested that Enesco's *Carillon nocturne* (from his untitled and unfinished *Pièces impromptues*, op. 18) is a spin-off of the modernistic trends *au courant* in Europe at the time of its creation (1916). Based on this timely coincidence, they have mistakenly labeled the music of *Carillon* post-debussyism, metatonalism, politonalism, atonalism, and even spectralism.

In reality, Enesco's *Carillon* is a spin-off of *sui generis* psycho-acoustic phenomena known in campanology as the single "strike note" and the upper and lower "partials" of medieval bells. Figuratively speaking, it is the bells themselves who become the composer—a situation reminiscent of Enesco's words "You must learn to dance in chains" ("Trebuie să știi să dansezi în lanțuri").

Commonly-tuned medieval bells produce non-variant octaves and a prominent minor third (or, by inversion, major sixth) interval. When a diatonic major scale is played on a real carillon, it generates a hybrid minor/major tonality made of loudly perceived "strike notes" and softly perceived "partials" which under precisely foreseeable conditions combine in the human mind to form a psycho-acoustic phenomenon known in music history as the "cross-" or "false relation of the Renaissance.":

Enesco, *Carillon*, 1. trichordal; 2. pentachordal; 3. hexachordal “false relations”

Carillon is a diatonic tripartite work (E♭ major–F♯ minor–E♭ major) rooted in Enesco’s onomatopoeic *quasi campana* church-bell “motto” that opens/concludes the first movement of the *Sonate in F♯ minor* dated ~ *Paris, le 18 Juillet 1912* ~.

Tibor Szász Tibor Szász was born in 1948 of Hungarian parents in Transylvania/Romania. His piano study began at age four and at 13 he won a competition to study with Eliza Ciolan (pupil of Alfred Cortot). His concerto debut came at age 16 with conductor Antonin Ciolan (pupil of Arthur Nikisch).

In 1967 he became a Laureate of the George Enescu International Piano Competition held in Bucharest, Romania. His West-German debut came in 1968 when he was hailed as “the pinnacle of talent coming from behind the Iron Curtain.”

After studies in the United States of America with Leon Fleisher, Theodore Lettvin, Russell Sherman, Miklós Schwalb and Charles Fisher, Tibor Szász distinguished himself as first prize winner of three international piano competitions.

He has performed in over 1000 solo, concerto, and chamber music concerts.

His recordings have been issued in the United States and Germany, and include works by Beethoven, Chopin, Liszt, Mendelssohn, Schubert and Bartók.

Tibor Szász holds a Doctor of Musical Arts degree from the University of Michigan in Ann Arbor, U.S.A., and was Professor of Piano at Bowling Green State University, The University of Dayton, and Duke University. Since 1993 Mr. Szász is Professor of Piano at the *Hochschule für Musik* in Freiburg, Germany.

His analytical essays on the music of W. A. Mozart, Beethoven, Liszt, and Enesco were published in the U.S.A., England, France, Germany, Holland and Romania.

Valentin Timaru Syntagmen - Klauseln bei Enesco

Es wurde bereits wiederholt auf die außergewöhnliche Art Enescus hingewiesen, musikalische Interpunktion einzusetzen. Die musikalische Interpunktion ist grundlegend im Kontext des fortlaufenden musikalischen Diskurses in der Zeit. Diese Eigenschaft spielt eine entscheidende Rolle in dem Prozess der bewussten Wahrnehmung des Klangausdrucks. Wie bei anderen Komponisten, die entscheidend zur Genese von neuen Stilen beigetragen haben, so setzt auch Enesco seine Klangeinheiten mit einer entwaffnenden Natürlichkeit zusammen. Die Kadenz-Silben, die eine rhetorische Funktion besitzen, kommen punk-

tuell immer wieder vor und haben eine relevante ordnende Funktion, mit der die Kohärenz der Sprache gewährleistet wird. An den Grenzen zwischen tonal, modal und metatonal im Kontext des fließenden narrativen Stil, besitzt ist ein solches sprachliches Element äußerst wichtige Funktion.

Die Rhetorik der gestischen Artikulationseinheiten der Klauseln in der Musik von Enescu bleibt eine fundamentale Dimension seines kreativen Schaffens. Sie ist sowohl ein notwendiger Ausdruck seines Innersten, als Resultat einer Entschlossenheit und außergewöhnlichen Fähigkeit eines interpretatorischen Impuls. Durch die agogischen Konnotationen dieser eindeutigen rhetorischen Ausdrücke erhalten wir einen mit der Zeit zunehmend lebhaften Eindruck eines Menschen, dessen ganze Existenz in der Musik, durch die Musik und für die Musik begründet lag.

Valentin Timaru

wurde am 16. Oktober 1940 in Sibiu, Rumänien, geboren. Er studierte bis 1964 am Musikonservatorium in Cluj-Napoca (heute: Academia de Muzică Gheorghe Dima, Cluj-Napoca). Anschließend studierte am Bukarester Konservatorium Ciprian Porumbescu (heute: Nationale Musikuniversität) u. a. Komposition bei Anatol Vieru. 1970-1972 besuchte es Meisterkurse für Komposition bei Sigismund Toduță in Cluj, wo er später seine musikwissenschaftliche Doktorarbeit bei Romeo Ghircoiașu. Als Komponist hat Valentin Timaru ein sehr reiches Repertoire an Werken, von Kammermusik und Chorwerken bis hin zu Stücken für große Besetzungen - geschaffen und dafür zahlreiche Preise erhalten: Solosonaten für Klavier, Oboe, Viola, Streichquartette; Lieder: *Cântece de miezul nopții*, *Cântece* nach Versen von Anei Blandiana, *Parodii vocal-instrumentale* nach Versen von Topârceanu, *Cântece* nach Versen von de Lucian Blaga *Harfă de vânt/Windharfe* (für eine Altstimme, Violine und Klavier) nach Versen von Adrian Tarța; Werke für Kinder-, Frauen und gemischten Chor : *Diptic*, *Din cântecele Mariei*, *Muzica pentru Eminescu*, *Musica per Ungaretti*, *Coruri* nach Versen von Lucian Blaga, *Vara*, *Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur*, *Cântece de bejenie*.

5 Symphonien, 3 Oratorien, 4 Kantaten, 4 Solokonzerte und 2 Opern und ein Ballett krönensein umfangreiches Schaffen

Darüber hinaus ist Valentin Timaru Verfasser zahlreicher Studien und Artikel in der Fachliteratur und Autor musikwissenschaftlicher Bücher, u. a. *Morphologie und musikalische Struktur* (Ed. Acad. Dima Cluj 1991), *Die Symphonik Enescus*, (Ed. Muzicală București 1992), *Kompendium der Formenlehre und musikalischen Analyse* (Ed. Transilvania Brașov 1997), *Lexikon der Begriffe und Terminologie* (Ed. Univ. Oradea 2002, ed. II 2004), *Aforisme* (Ed. Galaxia Gutenberg 2007) *Das Schöne in der Kunst* (Ed. Galaxia Gutenberg 2009).

Karl Ernst Went

Musik in Osteuropa: die Sondersammlungen im Institut für Musik der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg und in der Oldenburger Universitätsbibliothek

Auf Betreiben der Hochschullehrerinnen Prof. Violeta Dinescu und Prof. Dr. Melanie Unseld gelangte der Nachlass des im Jahre 2008 verstorbenen Musikwissenschaftlers Dr. Detlef Gojowy an das Institut für Musik der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Es handelt sich dabei um die ein ganzes Leben umfassende Materialsammlung eines überragenden Musikforschers, eines akademischen Lehrers, des gefragten Beraters, des

Mitarbeiters im Deutschen Musikrat, des Rundfunkredakteurs, zuletzt im Westdeutschen Rundfunk für die Sparte Neue Musik zuständig. An die Oldenburger Universität gelangten:

- eine große Menge musikwissenschaftlicher Literatur mit dem Schwerpunkt Osteuropa, weit über das Gebiet der Musikforschung hinaus: Germanistik, Slawistik, Geschichte und Politik betreffend,
- eine Tonträgerkollektion vom Feinsten (besonders vertreten: UdSSR, GUS- und Nachfolgestaaten, Polen und Tschechien),
- eine beeindruckende Sammlung von Partituren neuer Musik,
- stattliche Folgen von Zeitschriftenjahrgängen mit den gleichen Schwerpunkten,

dies alles gruppiert um einen *nucleus*, den eigentlichen Schatz: Manuskripte und Typoskripte aus einer reichen Produktion und dazu eine umfangreiche, viele Ordner füllende Korrespondenz, geführt mit allen Größen der Neuen Musik, vornehmlich aus den Ländern Ost- und Südosteuropas und gewachsen auf allen Stationen des eigenen Wirkens. Dazu eine schier unglaubliche Fülle an Konzert-, Festival- und Tagungsprogrammen. Detlef Gojowy war offensichtlich ein Meister der Kommunikation und des musikalischen Reisens.

Dieser Kern des Nachlasses gelangte sofort ins Institut für Musik, er wird dort geordnet und elektronisch gesichert.

Die bisherigen Größenverhältnisse bei den Oldenburger Spezialbeständen an Neuer Musik aus Osteuropa werden mit einem Schlag auf den Kopf gestellt: der neue Nachlass bringt eine Verdoppelung des Sammlungsvolumens. Viele neue inhaltliche und geographische Aspekte kommen erstmals hinzu. Betriebsintern ergibt sich das folgende Bild: die Kapazitäten der Katalogisierung von Nachlässen dürften damit bei Musikalien und Tonträgern auf lange Zeit komplett gebunden sein, denn unser Hauptgeschäft sind und bleiben an erster Stelle die Neuerwerbungen für Forschung und Lehre.

Da sich die Bearbeitung des gerade beschriebenen Nachlasses auf eine längere Zeit erstrecken wird und mir nur noch eine begrenzte Zeit der Mitarbeit zur Verfügung bleibt, versuchte ich mich bei meinen Ausführungen an einer Entwurfsskizze für die Zukunft der Sondersammlungen unter dem gemeinsamen Namen „Musik in Osteuropa“.

Es bestehen bis heute nebeneinander:

- das bisherige „Archiv“, ein mixtum compositum aus separat geführtem Bibliotheksgut (Partituren, Tonträger, Literatur) mit dem Schwerpunkt Rumänien, dazu vielerlei von Frau Prof. Dinescu im Institut für Musik Deponiertes (Programme, Prospekte, Papiere)
- der neue Nachlass Dr. Gojowys, ebenfalls in seiner eben geschilderten Zweiteilung von Forschungs- und Bibliotheksmaterial,
- dazu außerhalb von Oldenburg der jahrelang gewachsene Bestand des Sophie Drinker Instituts, der von Oldenburg aus katalogisiert, erschlossen und als so genannter Sonderstandort verwaltet wird. Auch dort finden sich reiche Materialien über Komponistinnen und Musikerinnen Ost- und Südosteuropas.

Mein Plädoyer ging dahin, die beiden ersten Komplexe auf Dauer als separat geführte Sonderstandorte im Oldenburger Institut für Musik zu verankern und auf dem Wege der bereits bestehenden datentechnischen Zusammenarbeit auch die Bestände des Sophie Drinker Instituts Bremen als virtuelles drittes Element noch stärker einzubeziehen. Die Katalogdatenbank der Oldenburger Universitätsbibliothek wird auch weiterhin als übergeordnetes zentrales Nachweisorgan für alle Teile funktionieren und überdies die eigenen Bestände der dortigen Musiksammlung (Monographien, Zeitschriften, Musikalien und reiche Bestände an Tonträgern) sinnvoll hinzufügen. Inhaltliche Ergänzungen wie Überschneidungen lassen sich zwischen den Beständen der Zentralbibliothek und denen der Sondersammlungen schon längst beobachten. Hinzugerechnet werden könnten außerdem noch die Aktivitäten des Oldenburger Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa (BKGE), dessen Bibliothek ebenfalls in der zentralen

Datenbank erscheint. Auf diese Weise entstehen schon jetzt viele Synergieeffekte. In der Zukunft wird es darauf ankommen, diese stringent zu nutzen.

Karl-Ernst Went

wurde 1952 geboren. Studium der evangelischen Theologie in Wuppertal und Göttingen sowie der Musik in Hannover mit den instrumentalen Hauptfächern Klavier und Cembalo. Für beide Studiengänge Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes.

Langjährige Arbeit an der Oldenburger Universitätsbibliothek: Fachreferent für Musik am Bibliotheks- und Informationssystem der Carl von Ossietzky Universität, Betreuung der dortigen Musiksammlung. Daneben Lehrbeauftragter am Institut für Musik der Carl von Ossietzky Universität.

Lory Wallfisch

21. April 1922 - 18. September 2011



Am 18. September 2011 verstarb Lory Wallfisch im Alter von 89 Jahren in Northampton, Massachusetts. Sie hat sich ihr ganzes Leben intensiv und kontinuierlich mit dem Schaffen George Enescus sowohl als Pianistin als auch als Pädagogin und Musikwissenschaftlerin, beschäftigt. Beim ersten Zwischen Zeiten Symposium, das 2006 in Oldenburg an der Carl von Ossietzky Universität stattgefunden hat und George Enescu gewidmet war, berichtete sie lebhaft

und auf sehr eindrückliche Weise von ihrer eigenen Begegnung mit George Enescu. Am 4. Dezember 2009 ließ sie die Studenten der Universität Oldenburg im Rahmen des Komponisten-Colloquiums an ihrem unerschöpflichen Erfahrungsschatz als Pianistin teilhaben. Während ihres Vortrages „Klavierwerke der Klassik und Romantik“ hat sie wichtige Werke dieser Epochen nicht nur analysiert, sondern auch am Klavier vorgetragen.

In Oldenburg wird sie stets in liebster Erinnerung bleiben.

Nachruf des Smith College in Northampton, Massachusetts, wo Lory Wallfisch langjährig als Professorin tätig war:

Lory's career as a teacher, concert pianist and scholar lasted her lifetime and inspires our continuing respect and gratitude. Lory was the pianist and harpsichordist of the internationally acclaimed Wallfisch Duo with her husband, Ernst Wallfisch, viola, until his death in 1979. Yehudi Menuhin heard them perform in Bucharest in 1946 and subsequently helped them emigrate to the United States. Lory joined the Smith College faculty in 1964 with her husband. After she retired from the college in 1992, she continued her international concert and teaching career and last year completed a labor of love: a translation into English of Pascal Bentoiu's analysis of the masterworks of George Enescu, published by Scarecrow Press. A gifted teacher, deeply musical pianist, and devoted champion of Enescu, whom she knew personally, Lory will be remembered for her passionate embrace of a musical life.



Lory Wallfisch, Smith College professor emerita, was born on April 21, 1922, in Ploiești, Romania. Educated in her native country, she received her musical training at the Royal conservatory of music in Bucharest, where she was a piano student of Florica Muzicescu (teacher of Dinu Lipatti, Mindru Katz, Radu Lupu, Julien Musafia and many other noted pianists). She married Ernst Wallfisch in 1944, and from then on her career was linked to that of her husband and artistic partner for the next thirty-five years. In 1946, Yehudi Menuhin heard them perform in Bucharest and subsequently helped them emigrate to the United States. They became U.S. citizens in 1953. (Ernst Wallfisch died suddenly of a heart attack in 1979.)

As pianist and harpsichordist of the internationally acclaimed Wallfisch Duo, Lory Wallfisch concertized throughout the United States,

Canada, Europe, North Africa and Israel, occasionally performing chamber music with other artists and also appearing as soloist. She participated in the international music festivals of Edinburgh, York, Venice, and Besançon; the Menuhin Festival in Gstaad, Switzerland; and the Casals Festival in Prades, France. Wallfisch also made television appearances (including the series *Les Grands Interprètes* in Paris), as well as numerous radio recordings. Some of her old LP records (on Odeon, Font, Vox-Turnabout, Da Camera, Musical Heritage, Concert Hall Society) have been reissued on CDs on the German Label Bayer Records (Wallfisch Duo at the Casals Festival) and ebs (all-Bloch, all-Enescu, all-Reger), as well as "A Festival of Romanian Music" (Radio-Paris, *Mémoire Vive* - all Romanian music).

Lory Wallfisch was a very experienced pedagogue. She taught in Bucharest, Cleveland and Detroit, before joining (together with her late husband) the Smith College faculty in 1964, where she became the Iva Dee Hiatt chair professor. Her teaching activity included master classes in the United States and abroad. In this capacity she has been invited to Austria, Germany, Italy, France, Ireland, England (Yehudi Menuhin School in Surrey), Australia (Sydney Conservatorium of Music), Argentina (Fundación San Telmo in Buenos Aires), and Switzerland (regular visiting professor at the Yehudi Menuhin Music Academy). Her lecture-performances were often devoted to George Enescu, whom she and her late husband had the privilege to know personally. She has presented the oeuvre of the great Romanian composer at many colleges and universities, including the Julliard School of Music, various congresses of the European Piano Teachers Association, the Sorbonne in Paris, and the University of Maryland Festival, where she also served on the jury of the William Kapell competition.

Lory Wallfisch was one of the founding members and president of the George Enescu Society of the United States, formed in observance of the composer's centennial celebration (1981). An honorary doctorate was awarded to Lory Wallfisch by the National University of Music in Bucharest. At the initiative of her native's city mayor, the Lory Wallfisch International Piano Competition was created in Ploiești.

