

NEOBAROCK ELEMENTE IN DAS KLAVIERWERK PAUL CONSTANTINESCUS

SANDA HÍRLAV MAISTOROVICI¹

SUMMARY. Paul Constantinescu started to design his musical composition system in his student years. He constantly and accurately observed this system during his entire lifetime. He resisted the avant-garde temptations of dodecaphony, serialism, Eastern music techniques, and so forth. He promoted *originality*, but not one based on extreme experiences. He advocated the *sui generis originality rooted in the typically Romanian wisdom* that respects and borrows from the experience of the Western culture, but does not amalgamate with it. The originality of Paul Constantinescu's work stems from his choice to embody the values of the Byzantine melos and of the Romanian folk music in Western forms, tailored to the needs of the former. As a result, his work is remarkable for its clearly-defined, durable, and proportional formal structure. He does not reject the values and ideas of his Western antecessors. He does accept any compromise about the organization and the structure of the Romanian modal themes that he uses, either. Paul Constantinescu's piano work is quite short in terms of duration (only 37 minutes of music), but extremely varied in its unity. It is intended for piano players of various ages and levels, in a similar way to Bach's works. Paul Constantinescu conceived piano works of gradual difficulty both in terms of technique and style. This research paper aims to highlight Paul Constantinescu's constant efforts to assimilate and apply the neo-Baroque elements of the Western musical composition techniques to the equally strong and healthy core of the Byzantine melos and of the Romanian folk music. His highly original approach to composition is based on finding correspondences, intersections, and coincidences between the two musical thinking systems.

Keywords: Original musical composition system, Originality, Elements of Byzantine music, Romanian folklore, Formal Neo-Baroque musical elements

Paul Constantinescus Schaffen zeichnet sich in der rumänischen Musikgeschichte durch einen besonders früh in seinem Lebenslauf erkennbaren Eigenstil hervor. Im Gegensatz zu anderen Komponisten erlebte er weder eine „Schulperiode“ noch eine Etappe der stilistischen Reifung. Man könnte sagen,

¹ Associate Professor at The National University of Music of Bucharest, sanda11955@yahoo.com

dass er von Anfang an wusste, was er in seiner Komposition „machen will“. So erklärt sich der Erfolg im Alter von nur 25 Jahren mit einem groß angelegten Werk: die Oper „*O noapte furtunoasă*“ [*Eine stürmische Nacht*]. Sogar seine Hochschulkompositionen (aus der Zeit, als er beim Professor Mihail Jora studierte) waren originell und standen außer jeglichem Einfluss: weder dem seiner Vorgänger, noch seiner Zeitgenossen, ob Europäer oder Rumänenstämmig.

Das Geheimnis dieser Originalität und frühzeitiger Reife hing mit der klaren Bestimmung der Inspirationsquellen zusammen, denn er bezog sich bewusst auf die byzantinische Musik und auf die rumänische Folklore. Die Einbettung dieser Quellen in Formen europäischer Kunstmusik war natürlich kein leichtes Unterfangen. Um das zu vollbringen, setzte er sich intensiv mit allen bekannteren zeitgenössischen Kompositionstechniken auseinander. Einen beredten Beweis für die Ernsthaftigkeit und Intensität dieser Beschäftigungen stellen die 11 Übersetzungshefte, Karteien und Zusammenfassungen aus dem Archiv des *Rumänischen Komponistenverbandes* (wo auch seine Autographen liegen) dar. Diese Aufzeichnungen beweisen ebenso das Ausmaß der Bemühungen Constantinescus, Lösungen für die Einbettung byzantinischer bzw. volkstümlicher Musik in die strengen Muster europäischer Kunstmusik zu finden.

Wort für Wort übersetzte er theoretische Schriften ins Rumänische. Dies tat der Komponist nicht mit der Absicht, die Übersetzungen zu publizieren, sondern sie für die eigene Bildung zu nutzen.

1. *Études sur la musique ecclésiastique greque* de Bourgault-Ducoudray
2. *Méthode d'accompagnement du chant grégorien* von Giulio Bas
3. *Méthode d'accompagnement du chant grégorien* von F. Boulfard
4. *Traité d'harmonisation du chant grégorien sur un plan nouveau* von Amedée Gastoué
5. *Traité d'harmonie* de Ch. Koechlin, *Harmonielehre* von R. Louise und I. Thuille
6. *Musikalische Formenlehre* von St. Krehl
7. *Grundriß der Musikwissenschaft* von Riemann H.
8. *Traité d'harmonie théorique et pratique* von Fr. Gevaert
9. *Modulationslehre* von E. Keet
10. *Tratatul de armonie (Harmonielehre)* von Rimski-Korsakov

Aus Jugendjahren stammen auch einige in der damaligen Presse veröffentlichte Essays. Die gleiche Besorgnis um das Schicksal rumänischer Musik kommt aus folgenden Aufsätzen hervor:

1. *Die rumänische Musik*
2. *Über „Musikpoetik“*
3. *Die Nationalspezifik in der Musik*

4. Für die rumänische Musik

5. Das Goldschatz des Volkstümlichen

Sämtliche Essays Constantinescus wurden unter meiner Betreuung in einem im Jahr 2004 in Ploiești veröffentlichten Sammelband zusammengestellt². Wie Constantinescu die Problematik der Verschmelzung folkloristisch-byzantinischen Erbes mit westlichen Kompositionstechniken betrachtete, wird im folgenden Zitat deutlich:

*„Das Nationale schließt das Universale nicht aus, sondern fügt sich diesem ein; ein Werk wird umso universeller, desto nationaler es ist und es organisch aus dem Universellen hervorsprudelt [...]. Die in westlichen Tongeweben eingefassten Volksmelodien lösen das Problem nicht, sondern schaffen nur hybride Formen, die der rumänischen Musik nichts nutzen. Die grobe Verwendung von Volksmelodien und ihre punktuelle Ausbesserung wird auch keine rumänische Musik schaffen, sondern höchstens eine schöpferische Unfähigkeit verdecken. **Ich bin der Meinung, dass man viel weiter, bis zu den Urelementen des Volks- und Kirchenliedes suchen und diese Spezifik entsprechend verwerten muss, um eine wahrhaft rumänische Kunstmusik zu schaffen.** Das ist nur möglich, wenn man im autochthonen Element lebt und es erforscht (das Volkslied und die aussichtsreiche Kirchenmusik ebenso). Alle Elemente werden hier im Rhythmus, in der Melodie, in der latenten Polyphonie, der Form und der Modulation eingeschlossen; diese sollten entwickelt werden, um jene Dynamik großer Musikformen zu gewinnen. Selbstverständlich könnte man neue Formen erfinden, um der Musik im Allgemeinen einen noch größeren Reichtum zu gewähren. Die alten Formen schließt man nicht aus, wenn man sie einem neuen Zeitgeist einordnet. Dieses Gegenwartsdilemma könnte man lösen, wenn man alle vor gefassten, uns mit den Wohltaten westlicher Zivilisation eingebrachten Prinzipien aufgibt und ein einziges Ziel verfolgt: die Erschaffung einer rumänischen Musik.“³*

Der Musiker blieb seinem in frühen Jahren abgezeichneten Kompositionssystem treu. Er leistete den avantgardistischen „Versuchungen“ (wie der Zwölftontechnik oder anderer Kompositionskonzepte aus dem Osten) Widerstand. Er suchte eine Originalität *sui generis*, die weder exzessiv noch auf Extremen basierte und die Kultur des Westens respektierte, ohne sich dieser assimilieren zu lassen.

² Paul Constantinescu, *Despre „poezia” muzicii*, Argument, notă asupra ediției, transcrierea textelor, note și comentarii: Sanda Hîrlav Maistorovici; Prefață: Elena Zottoviceanu. Editura „Premier” Ploiești, 2004.

³ Paul Constantinescu, *Despre „poezia” muzicii*, Argument, notă asupra ediției, transcrierea textelor, note și comentarii: Sanda Hîrlav Maistorovici; Prefață: Elena Zottoviceanu. Editura „Premier” Ploiești, 2004, p. 32.

Constantinescu hielt an dem Gedanken fest, in seinem Schaffen byzantinische und volkstümliche Elemente zeitgemäß sowie quellengetreu zu vereinen. Dafür schuf er klar definierte, in allen Parametern wohl proportionierte und dauerhafte Strukturen. Er leugnete die Ideen westlicher Vorgänger nicht gänzlich, machte aber keine Zugeständnisse und folgte eigene Schaffensprinzipien in der Strukturierung des Tonmaterials.

Sein Klavierwerk ist mengenmäßig gering. Es handelt sich um rund 37 Minuten Musik, mannigfaltig in ihrer Einheit.

Eine erste, der bachschen Musik für Tasteninstrumente ähnliche Charakteristik besteht in dem unterschiedlichen pianistischen und satztechnischen Anspruch. Im Unterschied zu Bach, widmete Constantinescu jedem Alter keine Zyklen, sondern Einzelwerke. Es wäre daher eine Parallele zwischen den Miniaturen „*Sapte găște potcovite*“ und „*Am rămas, plângea găscanul, păgubit de patru lei*“ und dem „*Album für Maria Magdalena Bach*“ nahe liegend. Die „*Toccatoccatina*“ würde man den bachschen „*Zwölf kleine Präludien*“ zuordnen. Den „*Sechs kleinen Präludien*“ würden den „*Vier Fabeln*“ entsprechen und die zweistimmigen bzw. dreistimmigen *Inventionen* des Leipziger Kantors würde ich mit dem zweigliedrigen *Colind și strigare la stea* sowie mit „*Zwei Präludien*“ vergleichen. Schließlich widmete Constantinescu das Triptychon „*Joc, Cântec, Joc dobrogean (Toccatina)*“ reifen Pianisten an.

Anhand des Klavierschaffens Constantinescus bespreche ich im Folgenden das Verhältnis zwischen der kompositorischen Struktur mit integrierten byzantinisch-folkloristischen Elementen und den Kunstmitteln westlicher Provenienz. Sein ausgesprochen originelles Denken basierte auf Korrespondenzen und Querverbindungen der beiden Musiktraditionen.

Als erstes besprechen uns die Melodie.

Bekanntlich waren Melodien in der Barockzeit besonders ausgearbeitet. Sie bestanden aus mühsam ausgedachten, weiterführungstauglichen Figuren und Motiven. Auch früher war die Melodiebildung nicht zufällig, sondern präzisen Regeln unterworfen (um ein einziges Beispiel zu nennen: die auf- und absteigende wellenförmige Melodie eines *depletudo* bzw. *amplitudo*). Beispielsweise erkannte Helmut Degen mehrere Melodietypen bei Bach, nämlich die konstruktive und motorische Thematik sowie die Kurvenmelodie, während Szabolcsi Bence den sequentiellen, den rhetorischen und den „Mäanderformigen“ Melodietypus theoretisierte. Der aus der flämischen, manchmal aus der gregorianischen Musik abgeleiteten thematische Typus besitzt wiederum einen eigenen melodischen Verlauf.

Was die byzantinische Melodie anbelangt, sie kannte im Laufe der Zeit drei Entwicklungsstufen:

a) in der *altbyzantinischen Periode*: einstimmiger, ekfonetischer und antiphonischer Gesang (der erste entsprach dem westlichen, der zweite dem dramatischen Rezitativ).

b) in der *mittelbyzantinischen Periode*: ornamentierter, durch die Untermischung orientalischer Folklore zu Übertreibung neigender Stil (*glissandi*, verzerrte Melismen)

c) die *neu-byzantinische Periode*: (nach der Reform von Hrysant von Madytos). Der Musik lag das System von 8 byzantinischen Modi zugrunde (4 authentische und 4 plagale Modi); man verwendete einfache melodische Formel im kleinen Umfang.

Die byzantinische Melodie verwendete eine breitere Palette an Intervallen als der *cantus planus*. Bekanntlich entfaltete sie sich nicht vertikal, weder harmonisch noch polyphon. Das führte zu einer verstärkten Ausdruckskraft in der melodischen Substanz selbst. Ihre Schönheit bestand in Zeichnung und in den untemperiert gefärbten Intervallen (Vierteltöne, über-übermäßige Sekundenschritte, charakteristisch für die Modi *Agem*, *Hisar* und *Nisabur*). Stufenfunktionen sowie Kadenzen verliehen byzantinischer Melodien ihren ungewöhnlichen Charakter.

Das gegenseitige Durchdringen von Kirchen- und Volksmusik war unvermeidlich, der Einfluss auf Constantinescu zeigte sich aus beiden Richtungen deutlich. Aus diesem Grund sind die Durchführungsverfahren beider Bereiche ähnlich. Mit ein wenig Phantasie können wir Korrespondenzen zwischen Kompositionstechniken byzantinischer Kunst und abendländischer Musik finden. Hier werden ein paar (unter vielen) Möglichkeiten besprochen:

1. Modulation und Melodieaufbau nach Prinzip des „Rades“ (*trohos*)
2. Wiederholung melodischer Figuren
3. Variationsmittel
4. Improvisation
6. Der Bourdon

Mit all diesen theoretischen Fragen beschäftigte sich Paul Constantinescu bereits als junger Komponist. Die Modulation im Rahmen des modalen Systems stellte das Sujet eines in Jugendjahren geschriebenen Aufsatzes dar („*Modulation nach dem Prinzip der Tetrakordverschiebung*“):

„Wie man das *modal angehauchte Volkslied in der Kunstmusik verwendet, wurde intensiv erörtert, und das lässt sich in bedeutenden Werken der Nationalschulen bemerken*“.

Bezüglich der Tetrakordproblematik (als Ausgangspunkt des griechischen Systems, aber auch dem Volkslied eigen), erklärte Paul Constantinescu:

„*Persönlich habe ich das Tetrakordsystem verwendet und ins kleinste Detail sowie mit konkreten Beispielen aufgezeigt, welche Kompositionsmittel ich hierfür eingesetzt habe*“.

Als Beispiel für Constantinescus Anwendung des Tetrakordprinzips habe ich einen Ausschnitt aus dem „*Albumul cu găște*“ ausgewählt. Es besteht aus zwei für seine Nichte Ilinca Dumitrescu, heute eine bekannte Konzertpianistin, komponierten Stücken. Die Miniatur „*Am rămas, plângea găscanul, păgubaș de patru lei*“ ist besonders minutiös ausgearbeitet (genau so wie die Stücke aus dem „Album für Ana Magdalena Bach“). Die Zelle „H-A“ fungiert als generatives Motiv beider Stücke.

Beispiel 1

Harmonische Begleitung
in „Fächer-Form“ →
→
Kontrapunktische Begleitung
in Sekunden
(mit verzerrtem Verlauf)

Die begleitende Stimme ändert sich nach Gefühl. Im ersten Stück (*Sapte găște potcovite*) ist das generative Motiv witzig, die Begleitung ahnt folglich die volkstümliche Zimbel nach. Im zweiten Stück wird der Schwermut des Gänserichs (der den Verlust seiner Schuhe beklagt) von dem chromatisierten Kontrapunkt gesteigert.

In der A B A Form der zweiten Miniatur trägt der erste Abschnitt (A) den Hinweis „Moderato“, während der zweite (B) ein „Vivo“ ist.

Die Melodie der Sektion A besteht aus diatonischen Tetrakorden, jeder Satz zeichnet einen durch die Permutation der Töne entstandenen Tetrakord ab.

Beispiel 2

A
8+8
MODERATO

B
4+6
VIVO

A_v
4+8+1
MODERATO

The musical score is divided into three sections: A, B, and Av. Section A is marked 'Moderato' and 'mf'. Section B is marked 'Vivo' and 'cresc.' followed by 'poco rall.'. Section Av is marked 'Tempo I' and 'mf'. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and tempo markings. Handwritten red annotations identify tetrachords: 'TETRACORD 1' and 'TETRACORD 2' in the first system, and 'TETR 2' in the second system. The score is in 3/4 time and features diatonic tetrachords.

Die Art der Permutation wird als „das Radprinzip“ (aus dem gr. *trochos* = Rad) bezeichnet. Paul Constantinescu bearbeitete westliche sowie byzantinische Musikelemente nach eigenen Melodiebauverfahren und nutzte als kompositorische Mittel *die Wiederholung, die Variation* und *die Improvisation*.

Die Centorisation ist ein Begriff der *cantus planus* Musik. Neue Melodiefolgen werden aus Fragmenten bereits existierenden Melodien zusammengesetzt. Paul Constantinescu nutzte diese Methode, in dem er Teile aus Volks- oder Kirchenliedern zitierte und sie in neue Formen einfügte.

Den Orgelpunkt verwendete man oft in der Barockzeit. Bach setzte ihn ein, um eine gewisse Tonart zu festigen, sei es am Anfang oder im Verlauf eines Werkes. Er verwendete ihn gleichfalls im Rahmen von Kadenzten am Ende des Stückes. Eine besondere Erscheinungsform des Bourdons stellte die *nota ribattuta* dar. In den folgenden Ausschnitten aus den *Kleinen Präludien* von J.S. Bach wird deutlich, wie sich daraus auf- und absteigende sowie diagonal verlaufende Melodieebenen loslösen.

Beispiel 3

The image displays musical notation for 'Beispiel 3'. It consists of three parts:

- Top part:** Two short melodic fragments. The first is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The second is in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 3/4 time signature.
- Middle part:** A larger musical exercise in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a treble staff with chords and a bass staff with a rhythmic pattern of quarter notes. The exercise is divided into seven measures, numbered 1 through 7.

In der byzantinischen Musik entspricht „*der Ison*“ (*Bourdon*) dem Orgelpunkt. Er stellt ein grundlegendes Element dieser Tonkunsttradition sowie der Praxis rumänischer orthodoxer Kirchenmusik, dar.

Als nächstes wird die von Constantinescu in „Tocco-toccatina“ verwendete Technik vorgestellt. Aus den stets wiederholenden Noten sprudeln wie Funken andere Töne hervor. Latent zeichnen diese wiederum neuen divergenten und konvergenten Klangsichten, die den *Ison* (*Bourdon*, *nota ribattuta*) konstituieren. Diese Noten sind nichts anderes als Tonzentren (wie sich auf unterschiedlichen Laufbahnen bewegenden Sterne), worum sich symbolisch das gesamte Tonsystem Constantinescus dreht.

Beispiel 4

TOCO-TOCCATINA

PAUL CONSTANTINESCU

The musical score is titled "TOCO-TOCCATINA" by Paul Constantinescu. It is marked "Allegro" and "TEMA 2+". The score is written in G major and 2/4 time. It consists of seven systems of two staves each. Handwritten annotations in red and blue are present throughout the score. Red circles highlight specific notes, and red arrows point to them. Blue boxes highlight the "TEMA" and "TRANZISIE" sections. The score shows a series of rhythmic patterns with occasional melodic variations. The annotations include "PREZENTARE CENTRU/SONOR 1", "PREZENTARE CENTRU/SONOR 2", "TRANZISIE", and "ENARMONIE". The score ends with a double bar line and a key signature change to G minor.

SANDA HÍRLAV MAISTOROVICI

V_2 = SCHINGARE METRICA
(2+2)

41

53

V_3 DELVOLTARE

8

PREZENTARU CER-

TAU SONOR

8

cresc. poco a poco

69

NEOBAROCK ELEMENTE IN DAS KLAVIERWERK PAUL CONSTANTINESCUS

Handwritten musical score for "Das Klavierwerk" by Paul Constantinescu, featuring neobarock elements. The score is written in G major and 4/4 time, consisting of seven systems of staves. It includes various annotations such as circled notes, red arrows, and text boxes. The first system has a circled "75" and a circled "b" on the first note. The second system has a circled "74" and the instruction "dim. poco a poco". The third system has a circled "74". The fourth system has a circled "91" and a text box "REVENIRE LA TEMA". The fifth system has a text box "PRELENTARE CENTRU SONOR". The sixth system has a circled "01" and a text box "CODA". The seventh system has dynamic markings "pp", "m.d.", and "p", and a circled "ms.".

Diese Tonzentren zeichnen mittels Akkumulation eine aufsteigende Linie ab, die dann zum Ausgangspunkt zurückkehrt.

Beispiel 5



Der Miniatur liegt eine variierte Struktur zugrunde, ein wie bereits erwähnt sowohl im europäischen Barock als im byzantinischen Melos verwendeten Verfahren, ebenso oft auch in der rumänischen Folklore anzutreffen. Die Überleitung zur zweiten Variation findet in den Takten 36 und 37 statt, wo eine hinaufsteigende Bewegung (oder der Eindruck davon) von enharmonischen *Es* und *Dis* angedeutet wird. Die divergenten, sehr chromatischen Tonleitern führen hin zu der metrisch kontrastierenden zweiten Variation (im zweiviertel Takt).

Die dritte Variation hat Durchführungscharakter. Die Spannung steigt hier in 8-taktigen Bögen, der Pianist wird aufgefordert, eine Klimax bis auf *Des* 3 aufzubauen. Durch den allmählichen Abstieg von Tonzentrum zum Tonzentrum hin zum anfänglichen *D* erhellt sich die Stimmung, das Finale lässt das Anfangsthema wie im Barock wieder erklingen.

Beispiel 6

A. DIE STRUKTUR VARIERTEN FORM IN TOCO-TOCCATINA

THEMA	VI	TRANS.	METRISCH VII	DURCHFÜHRUNGS- VARIATION III	REPRISE V IV	CODA
2+8+8	2+8+8	4	8+4	2+8+8+8+4+4+4	2+8	12
D ¹	E ₅ ¹	= Dis ↙		A ₅ ¹ E ₅ ² G ² B ² Des ³ ↘	D	
1 - 18	19 - 36	37 - 40	41 - 48	49 - 52 53	90 - 91	100 101 - 112

Formula ostinato begegnet man in der religiösen Musik von Paul Constantinescu oft. Es ist in dem Abschnitt *Doamne miluiește* [Gott, erbarme Dich] aus dem Osternoratorium anzutreffen, hier bringen das Cello und der Kontrabass ein begleitendes *ostinato*-Thema in einem perfekt aufgebautem Gefüge. In seinem Klavierschaffen gibt es ein 1937 geschriebenes Diptychon, wo beide Stücke ausschließlich auf dieser Technik basieren.

In *Strigare la stea* verwendete er als Thema ein von George Breazul im *Buch des Dorfes*, Bd.II, S. 233 zitiertes „Sternlied“ (Weihnachtsgesang).

Beispiel 7

COLINDE
II
CÂNTECE DE STEA
137
c. f.

Ci - ne pri - meș - te stea - ua fru - moa - a
să și lu - mi - noa - să, Cu col - țuri
mul - te și mă - run - te, De - la
Naș - te - rea lui Cris - toș, Ca un soa - re
lu - mi - noș?

Psalmodind

Ci - ne pri - meș - te stea - ua fru - moa - a
și lu - mi - noa - să, Cu col - țuri mul - te și
mă - run - te, De la Naș - te - rea lui
Cris - toș, Ca un soa - re lu - mi - noș?

Vivace ♩ = 112

ppp

3

2

4

Paul Constantinescu fügte das Thema in eine heterogene Metrik ein und ließ es in einem Abstand von 2 Oktaven erklingen. Die metrische Asymmetrie wird durch asymmetrischen Sätze betont: 5+4 oder 3+2+4.

Mit einem brillanten Formgefühl wählte Constantinescu eine Variationsform mit *Ostinato*, eine Art Passacaglia, für diese Melodie aus.

Zu Beginn ertönt das Thema klar und kristallin, in einem Abstand von 2 Oktaven. Die 8 Variationen werden nacheinander gereiht, die Schriftweise ist im höchsten Grade harmonisch, homophon, choralähnlich und erinnert an den **faux bourdon**.

Beispiel 8

The image displays a handwritten musical score for 'Beispiel 8', consisting of four variations of a theme. The score is written in treble and bass clefs with a 16/8 time signature. The first variation is labeled 'V5 LAB' and 'PERMUTARE PE LAB'. The second variation is labeled 'V6 sib' and 'PERMUTARE TE sib'. The score includes dynamic markings such as 'mf', 'f', and 'meno f', and performance instructions like 'pizzicato'. Red lines separate the variations, and red boxes highlight specific notes in the first variation.

Während die ersten drei Variationen ihren diatonischen Charakter bewahren, haben wir ab der 4-ten Variation eine *Permutation des Themas* vor Augen. Die 5-te und 6-te Variation bringen Entgleitungen von einem Ton zum anderen sogar im Themeninneren. Dieses Phänomen tritt oft bei antiphonischen Kirchenchören auf. Ebenso findet es sich in der rumänischen Volksmusik, bei musikalisch unausgebildeten Stern-sängergruppen oder bei Lautarenensembles, wo die Melodie grundsätzlich von einem anderen Ton als der erste wieder begonnen wird.

Das Variationsschema wäre:

T	V1	V2	V3	V4	V5	V6	V7	V8
C	C	C	C	B \flat	A \flat - A	B \flat - B	C	C

Beispiel 9

The image shows the cover of the journal 'GAZETA CARTILOR', published by the 'BIBLIOTECA C. I. C. T. R. D.' It is a general publication on bibliography, literature, and culture, appearing twice a month. The cover lists the price as 8 Lei for a single issue and 200 Lei for an annual subscription in Romania, or 400 Lei for an annual subscription abroad. The editorial office is located at Ploiești, Str. Lt. Zagorici No. 1.

Below the cover is a handwritten musical score for a three-part setting of 'Dimineața lui Crăciunu'. The score is written for Soprano, Alto, and Bass. The Soprano and Alto parts sing the text 'Dimineața lui Crăciunu, Flori dalbe Ler de măru, Dimineața lui Crăciunu'. The Bass part sings a different text: 'Stea - a lui Cristos, Ca un soare luminos, Dimineața lui Crăciunu'. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Wir bemerken wie meisterhaft die einzelnen Stimmen gestaltet sind. Während das Sopran und das Alt den Text „Dimineața lui Crăciunu“, „Flori dalbe Ler de măru, Dimineața lui Crăciunu“ aussprechen, singt der Bass einen anderen Text: „Stea - a lui Cristos, Ca un soare luminos, Dimineața lui Crăciunu“. Man könnte behaupten, dass Paul Constantinescu zwei unterschiedliche Melodien über einander bringen wollte, wie in dem sogenannten mittelalterlichen *Centorisation*.

In der Klavierfassung lässt sich von Anfang an bemerken, dass das Thema unverändert bleibt. Was folgt, ist die Durchführung aller motivischen Zellen in einer wunderschönen *Ciaccona*. Die erste Variation (*Andantino*)

bringt das Thema in Sopran in gleicher Tonart (E); der begleitende Kontrapunkt ist einfach, durchlässig, die Melodie lässt sich daher leichter ins Gedächtnis ein. Anzumerken ist auch die stufenweise Bewegung des Basses in Parallelsexten, was an das polyphone Verfahren des *faux-bourbons* erinnert. Die in einer neuen Tonart (As-Dur) unerwartet gesetzte zweite Variation (*poco piu vivo*) bringt das Thema in Mittelstimmen und wird anfänglich stufenweise von einer ähnlichen in Diskant gesetzte Bewegung begleitet; die Akkorde zerlegen sich in Figurationen und erhören mit dem modulationsähnlichen „Abgleiten“ in die Sphäre von *Ges* und dann von *Es* in Spannung.

In der dritten Variation (*Animato*) wandert das Thema von dem mittleren in das obere Register, doppelkontrapunktische Beziehungen entstehen durch die Verschränkung der Stimmen, wobei das Tongewebe auf einem angedeuteten Bassorgelpunkt gebaut ist. Das majestätische mehrstimmige Spiel wird genau so natürlich in die vierte Variation fortgeführt, diese beginnt in *A-Dur*, „rutscht“ aber unauffällig in *G-Dur* ab. Der Beginn der fünften Variation scheint die vorherige Schriftweise zu bewahren, bereitet aber durch absteigende *Arpeggi* einen Wiederkehr zum ursprünglichen Tongeflecht vor. Die sechste Variation setzt das *E-Dur* als Tonalzentrum wieder ein, das Thema wird akkordisch in Diskant mit dem Hinweis *Maestoso* vorgetragen und von harmonischen Begleitelementen unterstützt. Am Ende der *Ciaccona* hören wir das getreu wiederkehrende Thema in einer Atmosphäre vollkommener Ruhe erklingen.

Meiner Ansicht nach handelt es sich hier um ein Instrumentalwerk Constantinescus, wo die vokale Schreibweise kongenial mit der instrumentalen verflochten ist. Die Spannung erhöht sich allmählich zum Klimax, sogar die Linie durchschleifter Tonarten (*Mi, Lab, Solb, Mib, La, Sol Mi*) führt natürlich zum Ausgang, wie in einer antiken Tragödie.

Weiter werde ich die im Schaffen Constantinescus oft vorkommenden Techniken der Mehrstimmigkeit aufzählen. Nachahmungen, Kanon, Fugatto, Inventions- und Mottetformen können häufig in *Liturghia în stil psaltic*, in Chorminiaturen, aber auch in der Klaviermusik auftreten.

Das zweite, am 4. August 1933 abgeschlossene Stück aus dem Diptychon „Zwei Präludien“, ist ausgesprochen polyphonisch aufgebaut. Paul Constantinescu „goss“ das Thema in die Form einer dreistimmigen Invention ein. Doch das Toccatatypische Thema verläuft in einem C- Modus mit 4-ten und 7-ten geänderte Stufen (lydisch bzw. mixolydisch). Das Thema besteht aus 4 Motivzellen: *a, b, c* und *d*, wobei die letzte das Kontrasubjekt enthält.

Beispiel 10

EXPOZIȚIA

Allegretto

TEMA DE INVENȚIUNE (SOPRAN) - DUX^{II}

TEMA CONȘINE LATENT CONTRASUBIECTUL

RĂSPUNS (LA CUINTĂ) - ALTO COMES^{II}

TEMA (BAS)

CONTRA SUBJECT = d

EPISOD (DIVERSIFĂCĂRI)

TEMA

CS. ÎN OGUNDA

diCS. ÎN OGUNDA

*1 Nota scrisă mic reprezintă o variantă prevăzută de compozitor, pentru mîini mici.
Se ține doar una din note (în ed.)

In der 6 taktigen Exposition wird das Thema nach barocken Regeln in 3 Stimmen (Sopran, Alt und Bas) gespielt. Die erste Episode bringt das Kontrasubjekt, dieser wird weiter die Themen begleiten.

Die Inventionform folgt daher ihr Verlauf nach barocken Überlieferungen. Zwischen den Themen kommen Episoden mit Modulationsfunktion vor. Hier und dort werden polyphonische Spiele wie *stretto* mit den Themenköpfen als Subjekt eingesetzt.

Die Reprise tritt in einem Spannungshöhepunkt ein. Die Themenköpfe folgen nacheinander in *stretto* und erwecken den Eindruck einer Orgelmusikähnlichen Monumentalität.

Beispiel 11

The image displays a handwritten musical score for a piano piece, consisting of three systems of music. The first system (measures 41-44) shows a piano introduction with the tempo marking *poco rit.* and the title *A CELULEI d' PROFACE CONTRABUSPECTULUI*. The second system (measures 44-47) is labeled **REPRIZA** and features a **TEMA** in *stretto* with a **TEMA IN STRETTO** annotation. The third system (measures 47-49) contains multiple **CAP TEMATIC** (thematic heads) marked with letters *a*, *b*, and *c*. This section includes the tempo marking *poco accelerando* and a dynamic marking of *ff*. The score concludes with the signature 'S. 4 VIII 1933'.

Im Abschluss dieses Beitrags wiederhole ich die Idee, dass in Paul Constantinescu Schaffen Kompositionselemente aus der abendländischen Musik immer wieder vorkommen: von Mikrostrukturen wie Zellen und melodiebildende Motive über melodische Bearbeitungsverfahren bis hin zu Makrostrukturen (Formen und Gattungen). All diese Charakteristiken, verschmolzen mit dem modalen Klangmaterial der rumänischen Folklore und der orthodoxen Kirchenmusik machten den unverwechselbaren Stil des Komponisten aus.

Constantinescu meinte:

„Wie Wagner und Debussy zu schreiben, würde bedeuten, mich mit ihnen zu verwechseln. Ich muss in der Musik einen neuen Ton finden, um einen Platz im Universellen zu verdienen. Wagner selbst war ein Sonderling. Außerdem stellt das [für mich] auch eine soziologische Frage dar: ohne Verbindung mit dem Autochthonen, kann ich nicht wirklich schaffen“.

In seinem Klavierwerk gelang Paul Constantinescu tatsächlich, das Autochthone mit dem Universellen zu verbinden.

Deutsch Übersetzungen: Sanda Hîrlav Maistorovici
Zusammenfassung Englisch Übersetzungen: Emanuela Iacob

BIBLIOGRAPHIE

- Constantinescu, Paul, *Despre „poezia“ muzicii (Über „die Poesie“ der Musik)*, Editura „Premier“, Ploiești, 2004 („Premier“ Verlag, Ploiești, 2004).
- Ionașcu, Stelian *Paul Constantinescu și muzica psaltică românesacă (Paul Constantinescu und die rumänische psaltische Musik)*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București 2005 (Verlag der Rumänischen Institut der Orthodoxen Kirche, Bukarest, 2005).
- Toduță, Sigismund, *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach (Die musikalischen Formen des Baroks in J.S. Bachs Werke)*, Vol. 1, 2, 3; Editura Muzicală a UCMR, București, 1969, 1973, 1978 (Band 1, 2, 3; Musikverlag der Komponisten und Musikwissenschaftlersverband Rumänien, Bukarest, 1969, 1973, 1978).
- Tomescu, Vasile, *Paul Constantinescu (Paul Constantinescu)*, Editura Muzicală a UCMR, București, 1967 (Musikverlag der Komponisten und Musikwissenschaftlersverband Rumänien, Bukarest, 1967).

