

VIOLETA DINESCU UND DER SCHLÜSSEL DER TRÄUME. JUBILÄUMS-PORTRÄT¹

BIANCA ȚIPLEA TEMEȘ²



(Violeta Dinescu. Foto: © Nicolae Manolache)

SUMMARY: Fusing together in her artistic background two utterly contrasting worlds such as Romania and Germany, the composer Violeta Dinescu succeeded to achieve a unique, distinctive voice in contemporary composition. By means of this dialogue, celebrating the musician's 60th anniversary, her portrait will be reconstructed in its multiple components: the composition, the teaching activity as well as her unceasing effort of bringing Romanian culture at the forefront of the international artistic life. Although the article is entirely devoted to Violeta Dinescu's celebration,

¹ Ich danke Violeta Dinescu, dem Pianisten Sorin Petrescu und dem Musikwissenschaftler Roberto Reale für die großzügige Bereitstellung des Informationsmaterials. Der Abdruck aller Partiturseiten erfolgt mit Genehmigung der Komponistin. Die rumänischsprachige Originalfassung dieses Textes wurde in der Zeitschrift „Muzica“, Nr. 4/2013, Bukarest, veröffentlicht (S. 3-24).

² Dozentin dr. an der "Gh. Dima" Musikakademie der Stadt Klausenburg, Rumänien; künstlerische Leiterin der Staatsphilharmonie "Transilvania"- Klausenburg.

E-mail: filarmunica_cluj_bianca@filacluj.ro

using a Borgesian key to access her musical universe, the name of Dinescu's composition teacher in Bucharest, Myriam Marbe, is often mentioned, marking a pedal point of this dialogue.

Keywords: Violeta Dinescu, Myriam Marbe, composition, Romanian music

B.T.: Mit einer so außergewöhnlichen, immer kreativen und nie formstrengen Gesprächspartnerin wie Violeta Dinescu in einen Dialog zu treten setzt die Bereitschaft voraus, alle festen Schemata und vorgefertigten Strategien zu verlassen und sich auf einen spontanen, offenen Austausch einzustellen. Das gilt umso mehr, wenn es um ein Jubiläum geht: ein Jubiläum von sechs Jahrzehnten im *crescendo* künstlerischen Schaffens. Und deswegen verlassen wir von Anfang an das Schablonenhafte eines gewöhnlichen Interviews und rekonstruieren die außergewöhnliche berufliche Laufbahn von Violeta Dinescu anhand ihrer Kompositionen. Diese nutzen wir als Filter, um in der Manier von Louis Borges die pure Essenz ihres Schaffens freizulegen. Dabei werden wir leitmotivisch einige zentrale Ideen wie "Spiegel", "Labyrinth", "Bibliotheken" und "Träume" verwenden.

Die Überschrift für dieses Gespräch ist inspiriert von einer kürzlich erschienenen CD Violeta Dinescus, *Der Schlüssel der Träume*, und so beginne ich das Gespräch mit der Frage, ob ich den richtigen "Schlüssel" gefunden habe, um mir Zugang zu dem von Violeta Dinescu erschaffenen Musikuniversum zu verschaffen.

V.D.: Selbstverständlich, obwohl ich auch nichts gegen eine systematische oder eine chronologische Vorgehensweise gehabt hätte.

Abbildung 1



CD-Cover *Der Schlüssel der Träume*, Rundfunk Berlin-Brandenburg, 2013

B.T.: Die Ansätze schließen einander nicht aus: Wenn wir das Gespräch auf diese Weise beginnen, so werden die Rückblicke den zeitlichen Ablauf doch nicht verhindern können.

Wenn ich richtig verstanden habe, liegt dir in der Kunst viel an der Idee des Spiels (du hältst es für eine nicht zu verfehlende Lösung, die jedem inspirierten Schöpfer zu eigen ist). Deswegen glaube ich, dass wir mit einem Spiel der Spiegel beginnen sollten, mit Rückblicken – wo wir schon über Chronologie gesprochen haben –, durch die wir einen wichtigen Ausgangspunkt deiner Karriere entdecken können: die Begegnung mit der Komponistin und Professorin Myriam Marbe. Am Konservatorium in Bukarest hast du bei namenhaften Pädagogen studiert (Alexandru Pașcanu, Liviu Comes, Nicolae Beloiu, Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Emilia Comișel, Ioana Ștefănescu u.s.w.); dennoch möchte ich dich fragen, inwiefern du gerade Myriam Marbe auf dein Schicksal als Künstlerin hast Einfluss nehmen lassen und welche die wertvollste Lektion war, die du von ihr erfahren hast.

V.D.: Das Leben eines Klanges zu fühlen, als ob die Klänge Lebewesen wären! Von Myriam Marbe habe ich auch die überzeugende Lektion der Authentizität gelernt, aber nicht durch verbale Hinweise, sondern gemeinsam mit ihr, durch Erlebnisse, die mich ganz selbstverständlich das Authentische im Umgang mit den Menschen und mit dem Leben wahrnehmen ließen. Am Beispiel der Authentizität habe ich gelernt, wie man abwartet, bis sich das, was man zu sagen hat, in einem formt und wie man lernt, auf das zu verzichten, was nicht mehr explizit gesagt werden muss, also, wie man lernt geduldig zu sein ...

B.T.: Also durch eine Ontologie und eine akustische Philosophie, die über das einfache Handwerk hinausgehen - eigentlich im Sinne einer Lektion des kreativen Wartens, klug und nicht weniger fruchtbar ...

V.D.: Du hattest absolut Recht, als du gesagt hast, dass sich die beiden Ansätze zum Umgang mit der Vergangeheit (der systematische Ansatz und das aleatorische Spiel der Spiegel) nicht ausschließen. Tatsächlich würde ich sagen, dass sie sich wie in einem Traum gegenseitig überlagern. Man kann einen einzigen Moment über einen langen Zeitraum hinweg dehnen oder aber viele Jahre in nur einem einzigen Augenblick konzentrieren. Dieser Prozess kann sich in einem angehaltenen Moment ereignen, und in meinem Fall kristallisiert sich dieses Anhalten in Form einer Komposition. Wenn ich versuchen würde, diesen Weg am Ende eines Stückes

rückblickend zu begreifen, so ist es, als ob ich versuchen würde, von einem Flussdelta aus die Quelle zu entdecken, ohne das zu wollen – und ich kann mich nicht daran hindern, in diesem Fall an das Donaudelta zu denken, das ich so stark in Erinnerung habe, als ob ich es erst gestern besucht hätte. Viele Jahre nachdem ich dort gewesen war, sah ich die Donauquelle in Donaueschingen im Schwarzwald, und ich habe mich sofort an das Deltas erinnert. Zu meiner großen Überraschung, aber auch zu meiner Freude erfuhr ich etwas später, dass man eigentlich gar nicht exakt weiß, wo die Donauquelle liegt. Die Assoziation zu dem Entstehungsprozessprozess einer Komposition kann man durch dieses Beispiel besser erklären als mit tausend Worten.

B.T.: Könnte man sagen, dass die Donau innerhalb der Welten, in denen du dich bewegst (Deutschland und Rumänien), ein verbindendes Element darstellt – als ein fließender Korridor der Erinnerungen in doppeltem Sinne, aber auch als eine Metapher für den Weg vom Anfang bis zum Ende einer Komposition?

V.D.: ... und welches in mir auch die Erinnerungen, die ich mit Myriam Marbe verbinde, hervorruft: die Art, wie wir beide angefangen haben, eine musikalische Idee zu entziffern und herauszufinden, inwieweit es sich lohnt, sie zu vertiefen oder auch nicht! Es war eine Art fließenden Hineingleitens in ein Labyrinth. Diese labyrinthische Vorgehensweise hat meine Haltung gegenüber Kompositionen entscheidend geprägt. Man bedenke, wie ausdrucksvoll der Vergleich mit einem Spiegelspiel sein kann! Dieses Spiel besitzt eine Doppelfunktion: Es ermöglicht den Blick nach Innen und erlaubt zugleich die Definition einer Perspektive nach Außen. Das Spiel ist in diesem Kontext nicht mehr einfach nur ein Spiel, es ist ein *ernstes* Spiel.

B.T.: Mehr noch: Wenn wir die Schriften von Gaston Bachelard kennen, sehen wir, dass die Wasseroberfläche (da wir schon über die Donau gesprochen haben) ebenfalls ein Spiegel ist.³ Das unterstreicht unseren Gesprächsansatz, à la Borges vorzugehen.

Wir können eine kalendarische Symmetrie nicht ignorieren: Du befindest dich an einem Punkt deines Lebens, der dieses wie eine in fast perfektem Gleichgewicht befindliche Waage in zwei Teile teilt – nahezu 30 Jahre in Rumänien, weitere 30 Jahre im Ausland. Zu welchen

³ Bachelard, Gaston: *Apa și visele. Eseu asupra imaginației materiei*, Ed. Univers, București 1999, S. 25-26.

Schlussfolgerungen führt das Nachdenken über diese beiden Abschnitte und wie haben sich diese zwei großen Kapitel deines Lebens gegenseitig beeinflusst? Können wir aus künstlerischer, aber auch aus persönlicher Perspektive über eine Kontinuität dieser beiden Universen sprechen, oder handelt es sich um einen Bruch?

V.D.: Der Riss war dramatisch, aber ich habe ihn nicht als solchen empfunden, da ich eigentlich nur für ein paar Tage fortgegangen war (besser gesagt für drei Wochen – entsprechend der Länge des Visums) und die Absicht hatte, nach Hause zurückzukehren – und ich bin bis jetzt geblieben. Lange Zeit habe ich mich mit dem Gedanken getröstet, zurückzukehren. Dadurch habe ich den Riss zunächst nicht gespürt – erst nachdem er wieder zusammengenäht wurde ... Wenn ich es mir recht überlege: Die Zeit, die ich in Rumänien verbracht habe, scheint mir sehr lang zu sein, und die Zeit hier – weit weg von Rumänien – so kurz, als ob ich gerade erst angekommen wäre. Die näherungsweise Symmetrie der zwei Mal 30 Jahre scheint mir nicht relevant, da sich diese Zonen, die ebenso unterschiedlich wie auch getrennt von einander zu sein scheinen, in meiner musikalischen Seele in polyphoner und harmonischer Korrespondenz zueinander befinden.

B.T.: Trotzdem hast du die Distanz zu überwinden gehabt. Lass uns unser Gespräch als Versuch einer Diagnose für deinen unregelmäßig auftretenden Kampf mit der Ferne auffassen. Wie drückt sich das Exil auf dem Notenblatt aus?

V.D.: Die Frage ist sehr suggestiv. Eigentlich kann man nur auf einer oberflächlichen Ebene von einem Gefühl des Exils sprechen. Wenn ich in Rumänien geblieben wäre, mit dem Eindruck einer Last, von der ich mich befreien muss, wäre es mir nicht gelungen, den nächsten Schritt zu machen. Es kann sein, dass ich einen inneren Abwehrmechanismus gehabt habe. Zumindest erinnere ich mich nicht, dass ich je ein Gefühl des Exils gehabt hätte. Ich habe immer auf eine Rückkehr gehofft – oder besser gesagt ich habe nicht konkret daran gedacht, für immer in Deutschland zu bleiben, weil ich auch nie die Zeit dafür gehabt habe. Die Zeit zum Nachdenken habe ich mir selbst nicht gegeben – wahrscheinlich auch eine Form instinktiver Abwehr. Die Wahrheit ist, dass ich mit jedem Werk, das ich geschrieben habe, existentielle Wege gesucht habe, und dadurch habe ich jegliche Fluchtmöglichkeiten, die meinen seelischen Zustand beunruhigt hätten, ausgeschlossen.

B.T.: Mittlerweile sind diese hybriden Topoi des „Hier“ und des „Dort“ nicht nur miteinander verwoben, sondern daraus ist eine fruchtbare Lösung geworden, und seit dem Jahr 1982 hast du dir auch außerhalb Rumäniens einen Namen gemacht – neben einer Reihe anderer Komponisten wie Aurel Stroe, Lucian Mețianu, Costin Mioreanu (der dieses Jahr seinen 70. Geburtstag feiert), Corneliu Dan Georgescu (der dieses Jahr seinen 75. Geburtstag feiert), Eugen Wendel oder Adriana Hölszky (die dieses Jahr ihren 60. Geburtstag feiert). Diese Situation lässt sich perfekt mit der in anderen Ostblockländern vergleichen. Nehmen wir nur Russland als Beispiel: Künstler wie Gubaibulina und Schnittke, beide auch nach Deutschland ausgewandert und dort sesshaft geworden ... Ich spreche also von einem weit verbreiteten Phänomen. Enthülle uns diese labyrinthischen Wege, die zu deiner professionellen Annerkennung und Akzeptanz in der internationalen musikalischen Elite geführt haben!

V.D.: ... Es war ein kontinuierlicher Prozess, den ich nicht als solchen registriert habe, da es mein Hauptanliegen war, Schritt für Schritt meinen eigenen Weg weiterzugehen. Die einfachste Erklärung ist meine kontinuierliche Aktivität: konkrete Ereignisse, die sofort Folgen hatten – angefangen mit den Solostücken, die sich Interpreten von mir gewünscht und dann in ihr Repertoire aufgenommen haben, weil sie Gefallen an ihnen fanden. So war es z. B. im Fall von Barbera Brauckmann: Sie hat die Leistung vollbracht, das Stück, das ich für sie geschrieben habe, über 50 Mal zu spielen: *Intarsien* für Cello. Als ich sie später wieder bei einem Konzert hörte, sah ich überrascht, dass sie sich auf einer Din-A3-Seite eine Spielvorlage gebastelt hatte, welche die ursprünglich zehenseitige Partitur umfasste. Ab und zu warf sie einen kurzen Blick auf diese Seite. Ich habe sie gefragt, warum sie immer noch die Noten benötigt, denn ich hatte bemerkt, dass sie das Stück eigentlich auswendig kann. Sie hat mir gesagt, dass meine Schrift sie beim Spielen inspirieren würde, und deswegen hat sie die Partitur soweit verkleinert, dass sie nur noch aus Konturen besteht, die ihr beim Spielen helfen. Die Freude der Kooperation mit den Interpreten, die meine musikalische Kaligraphie des Manuskripts mögen, ist sehr wertvoll für mich, und ich kann sagen, dass ich fast jeden Tag aufs Neue diese Freude habe.

Tauromaquia

Musikalischer Diskurs für Blockflöte(n), Flöte(n), Fagott,
Jubi Gitarren, Cello und AKKordeon
(mit Schlagwerk *ad lib.*) Violeta Dinescu

T (Vierz die Last....)

Auf der Bühne
Cello und Fagott sind bereits auf Position 1,
die anderen Musiker sind im Raum
oder kommen agierend durch die Eingänge dazu.

The musical score is handwritten and consists of the following parts from top to bottom:

- fl. (voce):** Flute (voice) part with lyrics: "Tauromaquia BRAVO TORO!" and "tauromaquia". Dynamics: *pp*, *molto*, *con perc. ad lib.*, *simile, ad lib.*
- fl. (voce):** Flute (voice) part with lyrics: "tauromaquia BRAVO TORO!". Dynamics: *pp*, *molto*, *con perc. ad lib.*, *simile, ad lib.*
- fg. (voce):** Bassoon (voice) part with lyrics: "tauromaquia BRAVO TORO!". Dynamics: *pp*, *molto*, *con perc. ad lib.*, *simile, ad lib.*
- vc.:** Violoncello part with a melodic line and a section marked "≤ 3 mal". Dynamics: *ff*, *pp*, *molto*, *p sempre*.
- chit. 1 (voce):** Guitar 1 (voice) part with lyrics: "tauromaquia". Dynamics: *pp*, *molto*, *simile, ad lib.*
- chit. 2 (voce):** Guitar 2 (voice) part with lyrics: "tauromaquia BRAVO TORO!". Dynamics: *pp*, *molto*, *simile, ad lib.*
- akk. (voce):** Accordion (voice) part with lyrics: "tauromaquia". Dynamics: *pp*, *molto*, *simile, ad lib.*

Violeta Dinescu – Tauromaquia

Also: Von Solostücken bis hin zu größeren Werken wie Opern, Balletten und Oratorien – in diesen Fällen mit entsprechenden Aufträgen – habe ich auf alle Anfragen positiv reagiert und die immer wieder von Neuem erscheinenden Herausforderungen mit Überzeugung angenommen. Besonders bei großen Veranstaltern ist es wichtig, das Material rechtzeitig vorzulegen und auf die Aufträge, die man bekommt, entsprechend zu reagieren.

B.T.: Damit wären wir direkt bei dem Bereich des Schreibens angelangt. Wenn wir uns strikt auf deinen Stil beziehen: Gibt es da eine klare Schnittstelle zwischen dem, was du bis 1982 hinter dem Eisernen Vorhang komponiert hast, und dem, was du danach geschrieben hast? Unabhängig von der Tatsache, dass du ein Universum kreiert hast, das die zwei Welten auf eine ideale, vielleicht sogar auf eine utopische Art und Weise miteinander kombiniert?

V.D.: Ich würde nicht sagen, dass es eine klare Schnittstelle gibt. Ich glaube auch nicht, dass ich genauso geschrieben hätte, wenn ich nach 1982 in Rumänien geblieben wäre. Ich glaube, dass es in meinem Leben kein Drama des Weggehens gegeben hat (ich habe auch nicht unter Sehnsucht gelitten), kann man einfach dadurch erklären, dass ich die Musik mit mir mitgenommen habe. Ich habe die Musik nicht hinter mir zurückgelassen, sondern sie hat mich über die Grenzen hinaus begleitet ... Andererseits habe ich wohl oder übel technische Elemente der modernen Schreibweisen assimiliert und habe gelernt, mich in diversen musikalischen Kontexten zu orientieren. Diese Klangabenteuer haben mich aber nicht von meinem musikalischen Zuhause entfernt. Das, was mich am meisten interessiert hat und mich immer noch interessiert, ist, zu entziffern, wie man heutzutage Musik denkt, um mit Pierre Boulez (*Penser la musique aujourd'hui*)⁴ zu sprechen. Ich hatte nicht die Absicht, zu übernehmen, sondern wahrzunehmen. Selbstverständlich habe ich bemerkt, dass es unmöglich ist, einen Assimilationsprozess zu stoppen. Das wäre auch nicht wünschenswert, da niemand sich ehrlich wünschen würde, durch die Welt zu gehen ohne die kleinste Form der Reflektion – wie eine Gänsefeder, die nicht einmal einen einzigen Tropfen Wasser durchlässt. Da ist einerseits das Gepäck, welches wir schon in der Kindheit angefangen haben zu packen – jeder im entsprechenden Kontext. In meinem Fall ist es so, dass ich meine Kindheit bei meinen Großeltern verbracht habe, und sie ist voll starker und prägender Klangerinnerungen: von dem Geräusch des Hofes

⁴ Boulez, Pierre: *Penser la musique aujourd'hui*, Gallimard, Paris 1987.

zu Beginn des Tages bis zu den Beerdigungsprozessionen mit Gesängen und Klageliedern auf dem (einzigen) Dorfweg. Dann folgten die Schule, das Konservatorium, die Hochschule ... Andererseits ist da die Konfrontation mit anderen Klängen und musikalischen Welten, denen wir das ganze Leben lang ausgeliefert sind. Wir befinden uns eigentlich in einem kontinuierlichen klang-chemischen Prozess, und es hängt in starkem Maße von uns selbst ab, in welcher Form wir diesen Prozess kultivieren.

B.T.: Es scheint, als würdest du über eine geschützte Klangkapsel sprechen (die Musik, die du aus Rumänien mitgenommen hast) und von einer klanglichen Alchemie, die dir eigentlich wie eine Schutzhülle die Kraft zur Anpassung gegeben hat. Aber das Schaffen jedes zeitgenössischen Autors absorbiert und filtert Einflüsse, passt Essenzen an und aktualisiert Techniken – mit andern Worten, wir finden darin unterschiedliche Verbindungen zu der Musik anderer Komponisten wie in einem Spiel konvexer und konkaver Spiegel reflektiert. Welche künstlerischen Persönlichkeiten haben dich entscheidend beeinflusst und spiegeln sich mehr oder weniger deutlich in der Musik, die du geschrieben hast, wider?

V.D.: Wenn du dich auf Kompositionslehre an und für sich beziehst, spüre ich nur Myriam Marbe, die mir sehr nahe war, so dass ich mit ihr auf einer essentiellen Ebene der musikalischen Seele kommunizieren konnte. Die Idee der Schutzhülle ist sehr passend. Es geht um eine Art innerer Instanz, von der es gut ist, dass wir sie kultivieren. Wenn wir das schaffen, dann fangen wir Dialoge mit uns selbst an, die immer fruchtbarer und reicher werden können ... Myriam Marbe hat es geschafft, uns allen zu helfen, allen, die das Glück hatten, ihren Rat zu bekommen. Sie hat uns geholfen, diese innere Instanz zu entwickeln, und das geschah, ohne dass wir es so präzise wahrgenommen haben. Vielleicht wäre es sogar viel schwieriger gewesen, wenn wir bewusst darauf aufmerksam gemacht worden wären.

Alle anderen musikalischen Begegnungen hatten für mich einen eher punktuellen Charakter. Wichtig war die Möglichkeit, Musik zu hören, neue Partituren anzuschauen, neue Welten ... Ich habe zahlreiche Gelegenheiten gehabt, Komponisten anderer Generationen und aus anderen Teilen der Welt zu treffen, z. B. aus Südafrika oder den USA, und ich kann sagen, dass sich mir durch jedes Treffen neue Horizonte eröffnen haben, und ich habe immer wieder gelernt, diese neuen Horizonte zu entdecken. Schon seit 1983 unterrichte ich kontinuierlich, und ich kann sagen, dass ich Dank dieser Tätigkeit, die auch die Analyse unterschiedlichster Musiken beinhaltet, wiederentdeckt habe, wie

wunderbar es ist zu verweilen, zurückzukehren und Partituren zu verstehen. Es ist, als ob man eine Reise in die eigene musikalische Seele unternimmt. Selbstverständlich könnte ich einige Titel von Partituren oder Namen von Komponisten nennen, aber das würde jetzt zu weit führen.

B.T.: Trotzdem: Welches waren die essentiellen Partituren, die dir, abgesehen von den privilegierten Treffen mit Myriam Marbe, Impulse in Richtung Avantgarde verliehen haben?

V.D.: Ich könnte über musikalische Welten sprechen, die ich entdeckt habe und wiederentdecke in dem Moment, in dem ich bestimmte Partituren von Neuem betrachte: Enescu – *Rapsodia I*, *Simfonia de cameră*, *Oedipe* ... nicht nur ..., dann Bach, die letzten Quartette von Beethoven, die Lieder von Schubert, Mahlers 5. Sinfonie, Bruckners 3. Sinfonie, *Le Sacre du printemps* und die späten Werke von Strawinsky (in denen er die serielle Technik bis zur Perfektion ausarbeitet und sich dabei gleichzeitig eine eigene Form von Expressivität bewahrt), Ligeti (von der *Passacaglia ungherese* bis zu *Atmosphères*), „Les Spectraux“, und die rumänischen Spektralisten, deren Musik ich an der Universität unterrichtet habe ...

B.T.: Die zuletzt genannten Spektralisten und ihr polychromes Universum stehen im Einklang mit der von dir geäußerten Idee des intimen Lebens eines Klanges, die Myriam Marbe in dir hervorgerufen hat. Wie würdest du deinen Stil (in Schöpfungsetappen) definieren und zu welcher modernen musikästhetischen Strömung findest du Affinitäten, die über die Korrespondenzen mit den Autoren, die du bereits genannt hast, hinausgehen? Sicherlich gibt es doch entlang des Weges von den Stücken der 70er und 80er Jahre⁵, über die der 90er⁶, bis zu den Werken des neuen Jahrtausends⁷ bestimmte Etappen.

⁵ *Akanua* für Klavier (1974), *Sonata für Violine, Viola und Klavier* (1975), *Akrostichon* für Orchester (1983), Kammeroper *Hunger und Durst* (1986), Oper *Der 35. Mai* (1986) etc.

⁶ Kammeroper *Eréndira* (1992), *Pfingstatorium* (1993), Kammeroper *Schachnovelle* (1994), Orchesterwerke *L'ORA X* (1995), *Self-Reflections I/II* für Klavier und live-Elektronik (1996–97), Ballett *Effi Briest* (1998), *Vortex – Wolken I, II und III* (1998; der Titel scheint eine Allusion an *Clocks and Clouds* von György Ligeti zu sein).

⁷ *Rugă* für Klarinette, Kontrabass und Akkordeon (2001), *Herzriss*, Oper *in nuce* (2005), *An den Strömen von Babel* für Solisten, Chor und Orchester und Box/Film ad lib. (2007), *Kristallspiele*, Konzert für Klavier und Streichorchester (2009), Kinderoper *Die versunkene Stadt* (2010), *Schlachtfeld von Marathon* (2011) für Klavier, *Nosferatu*. Musik für den Stummfilm von Friedrich Wilhelm Murnau (2012) etc.

V.D.: Das ist eine sehr schwierige Frage, deren Antwort nicht nur nicht einfach ist, sondern eine Art Objektivität impliziert, die mir schlichtweg unmöglich ist, weil ich und meine Kompositionen direkt betroffen sind. Vielleicht werde ich es zu einem späteren Zeitpunkt versuchen.

B.T.: Während eine Unterteilung deines Werks in Etappen also verfrüht wäre, so lässt sich doch eine generelle Charakteristik deiner Musik konstatieren: Die Fachpresse im Ausland spricht über eine Art „magische Tonwelt“ (Udo Barth)⁸; Gerhard Rode benennt auch eine träumerische Komponente, die deine Werke als Fortsetzung einiger Aspekte der Oper *Atys* von Jean-Baptiste Lully oder der *Wesendonck-Lieder* von Richard Wagner⁹ deutet. Aber dieses Charakteristikum, das auch auf die poetische Welt von Leonid Dinow deuten könnte, schließt in deinen Kompositionen nicht das rigorose Denken aus. Deine verbalen Äußerungen offenbaren in deiner Musik eine andere Ebene der Reflektion: die Verknüpfung mit streng mathematischen Denkweisen sowie freie Inspiration, die zugleich auf die Schichten der traditionellen Musik Bezug nimmt.¹⁰

Du hast mit Leichtigkeit alle Genres bedient; in anderen bist du wiederum nur vereinzelt in Erscheinung getreten, wie z. B. in Stummfilmpartituren: Unvergesslich bleibt die Musik, die du 1988 für den Film *Tabu* von Friedrich Wilhelm Murnau geschrieben hast – ein Experiment, das du 2012 wiederholt hast, als du die Musik zu Murnaus Film *Nosferatu* komponiertest.)

⁸ Barth, Udo: *Imaginärer Bindfaden hält Komposition zusammen*, in „Badisches Tagblatt“, Nr. 242 (19.10.2011).

⁹ Rohde, Gerhard: *Schlüssel zu unseren Seelenräumen*, in „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, Nr. 135 (14.06.2013), S. 38: „Dinescu findet für die Übersetzung des Optischen signifikante Klangstrukturen und Lineaments, die in einer Art "Verwandlung" wiederum ins Traumhafte hinüber gleiten. Das alles ist mit faszinierender Imaginationskraft gestaltet. "Le Rocher tremblant" überwältigt geradezu durch die klare Energie, die aus dem Bildraum hervorbricht. Man muss schon in die geheimnisvollen Tiefen der Romantik und ihrer Liedkomponisten zurückblicken, um vergleichbare Wirkungen zu erfahren. Richard Wagners "Träume" aus den *Wesendonck-Liedern* klingen auf. Und wenn man noch weiter zurück in die Musikgeschichte schaut, kommt einem Lullys Oper "Atys" in den Sinn. Hier gibt es eine grandiose Traumscene mit Flötenmusik, narkotisierend fast, als wäre sie zu Sigmund Freuds Psychoanalyse geschrieben. Auch Violeta Dinescus "Träume" finden den Schlüssel in diese Seelenräume“.

¹⁰ Büning, Eleonore: *Violeta Dinescu. Das Leben in Töne fassen*, in „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, Nr. 155 (08.07.2013), S. 32: „Die Folklore (und die darin aufgehobene Geschichte), die Mathematik (und deren Ordnungsprinzipien) sowie die musikalische Semantik (Klanglichkeit, Sprachähnlichkeit) wurden zu den drei tragenden Pfeilern der Musik von Violeta Dinescu, die einen ganz persönlichen Stil entwickelt hat, jenseits dessen, was die Westliche Avantgarde für richtig befand“.

V.D.: Von einem bestimmten Blickwinkel aus betrachtet impliziert ein Solostück genauso viel Aufwand wie ein Orchesterwerk. Man kann keine Hierarchie nach Anforderungen erstellen. Die Erneuerung ist in allen Gebieten möglich ... egal ob alt ... oder neu.

B.T.: ... und die Rezepte sind so unterschiedlich wie die Autoren. Deine Musik wird bei wichtigen Verlagen gedruckt (aktuell im Selbstverlag), und sie lebt durch die Interpreten. Die Künstler, mit denen du gearbeitet hast, gehören zur Elite der rumänischen und internationalen Musikwelt. Könntest du uns einige Namen und Ensembles nennen?

V.D.: Die rumänischen Musiker liegen mir sehr am Herzen, angefangen bei Aurelian Octav Popa, Sanda Crăciun, den Mitgliedern des Trio Contraste (Sorin Petrescu, Ion Bogdan Ștefănescu, Doru Roman), Bianca und Remus Manoleanu, Remus Georgescu oder der jüngere Radu Popa. Dann die Ensembles: noTABU, Ensemble Modern, die Theater in Freiburg, Freiburg, Ulm, Bonn, Magdeburg, Oldenburg, Luxemburg, Hamburg, Mainz, Zwickau, Plauen, Frankfurt, die Schwetzinger Festspiele ...

B.T.: Das ist eine beeindruckende Auflistung – nicht nur hinsichtlich ihrer Quantität, sondern vor allem durch die künstlerische Qualität.

Versuchen wir ein Gebiet zu betreten, das durch seine Ursprünglichkeit und seine Stellung innerhalb der pianistischen Literatur gleichermaßen gekennzeichnet ist – man denke nur an Bartóks *Mikrokozmosz*, Debussys *Children's corner* und in jüngerer Zeit an Helmut Lachenmanns *Ein Kinderspiel*, Sofia Gubaidulinas *Musical Toys* oder vom Komponisten Dan Voiculescu aus Cluj *Carte fără sfârșit*: Du zählst zu denjenigen Komponisten, die sich sehr der Musik für Kinder widmen. Angefangen bei Chorwerken (*In meinem Garten* auf Verse von Ana Blandiana), gefolgt von Werken für Klavier bis hin zu Kinderoperen (z. B. *Der 35. Mai* nach Erich Kästner). Du hast dich als ideale Partnerin für die musikalischen Spiele der ganz Kleinen entpuppt. Die Ingredienzien sind von der deutschen Presse folgendermaßen beschrieben worden: „ostinates Schlagzeug und viel Poesie, freche[n] Zitate[n], aber auch Folklore und Tonmalerei“¹¹.

¹¹ Büning, Eleonore, *op. cit.*

Beispiel 4

The image shows a musical score for a piece titled "Flipper, der Berhardiner des Meeres" by Violeta Dinescu. The score is presented in two systems. The top system consists of five staves of music, starting with a "Pizzicato" instruction and various dynamic markings such as "mf", "f", and "mp". The bottom system features a cartoon illustration of a white seal wearing sunglasses, with a single staff of music positioned below it. The title "Flipper, der Berhardiner des Meeres" is written vertically in a cursive font on both the left side of the top system and the left side of the bottom system.

Violeta Dinescu – Märchen: „Flipper, der Berhardiner des Meeres“

Zwei Zyklen für Klavier sollten wir im gleichen Kontext erwähnen: *Märchen* (*Povești*), und, vielleicht wie ein Echo eines Werkes von Myriam Marbe¹², *Flugbilder und Silhouetten des Vögel im Duett*.

¹² Myriam Marbe: *Les oiseaux artificiels* für Klarinette, Violine, Violoncello, Cembalo und Sprecher (1979) und *Pavană pastorală cu păsări* (*Schäferpavane mit Vögeln*, 1981/1983) für Cembalo, bzw. Orgel.

Beispiel 5

8. Sandregenpfeifen & Birkenhänfling

Violeta Dinescu

8. Sandregenpfeifen & Birkenhänfling

Violeta Dinescu - *Flugbilder und Silhouetten des Vögel im Duett:*
„Sandregenpfeifen & Birkenhänfling“

Ich will dich fragen, wie die Kinder auf neue Musik reagieren und wie es dir gelingt, die musikalischen ABC-Schützen direkt in diese Art von künstlerischem Abenteuer einzubinden.

V.D.: Ich habe mit Freude festgestellt, dass die Kleinen sehr gut reagieren. Z. B. bei der ersten Probe der Oper *Der 35. Mai* mit Orchester konnten die Kinder die Noten schon auswendig, während sich alle anderen Sänger mit Partituren auf der Bühne bewegten ... Auch haben mich die Kinder damals beauftragt, noch 5 weitere Minuten für das Bild „Die verkehrte Welt“ zu schreiben. Das erklärt die fünfseitige Einlage in der Genralpartitur.

B.T.: Und wir müssen anerkennen, dass es nicht leicht ist, mit einer neuen, modernen Klangwelt bei Kindern einen solchen Enthusiasmus auszulösen! Gleichzeitig habe ich aber auch festgestellt, dass diese Stücke organisch in dein Schaffen eingeschlossen und assimiliert sind.

Oft bist du auch die Verfasserin der Libretti, nach Vorlagen z. B. von Ana Blandiana, Eugen Ionescu oder Homer, und du vertonst Texte von Eichendorff, Mörike, Villon, Fontane, García Márquez oder Stefan Zweig. Nach welchen Kriterien suchst du deine literarischen Vorlagen aus?

V.D.: Es sind jedes Mal andere. Im Allgemeinen muss mich das Thema des Textes berühren ...

B.T.: Und wenn das geschehen ist, wie transformierst du die ausgewählten literarischen Werke in ein klangliches Relief?

V.D.: Ein Text kann durch die Musik assimiliert oder auch kontrapunktiert werden, oder die Musik kann parallel laufen. Ich suche immer nach einer Choreografie dieser verschiedenen Typen, die ich dann auf die Texte anwende – jedesmal anders und nach andern Kriterien, jedesmal in Resonanz mit der Substanz des Textes.

B.T.: Wir sprechen über das Abeiten mit Emotionen, und ich komme nicht umhin, zu einem Thema überzuleiten – wenn auch nur vorübergehend –, das par excellence sensibel ist: Schon seit den 80er Jahren bist du Mitglied im Vorstand der Internationalen Vereinigung von Komponistinnen (*International League of Women Composers*). Während bei uns in Rumänien komponierende Frauen und die Art des Umgangs mit ihnen eigentlich eher wenig erwähnenswert sind, wird im Westen die

Aufmerksamkeit auf Frauen in allen Bereichen im Allgemeinen sehr gut gelenkt und mit vertiefenden Untersuchungen belegt. Die moderne Musikwissenschaft kennt immer mehr Bücher und substantielle Studien, die die künstlerisch tätige Frau ans Licht bringen (z. B. von Autorinnen wie Marcia J. Citron, Julie Dunbar oder Karin Anna Pendle – letztere ist den größten Teil ihres Lebens dieser Aktivität nachgegangen¹³). Wem kommt diese Art des Abwiegens der Werte, diese Art der Filteranalyse zu Gute und warum wird das in Rumänien nicht gemacht? Insbesondere da Rumänien stolz darauf sein kann, eine Reihe von Komponistinnen von hohem Rang zu haben (außer dir beispielsweise noch Myriam Marbe, Doina Rotaru, Dora Cojocar, die dieses Jahr ihren 50. Geburtstag feiert, Irinel Anghel, Mihaela Vosganian, Diana Rotaru, Sabina Ulubeanu, Diana Gheorghiu, Elena Apostol) ...

V.D.: *Gender Studies* sind groß in Mode. Noch jetzt entwickelt man auch andere Typen dieser Studien. Das ist ein breites Feld, und es sollte mit einem polyphonen Verständnis behandelt werden ...

B.T.: Das ruft auch intertextuelle Leseweisen hervor, die nach einem feinen psychologischen Kontrapunkt reguliert sind ...

Genauso erfüllend wie deine kompositorischen Aktivitäten ist deine Arbeit als Pädagogin, und die hier gesammelte Erfahrung ist ebenso beeindruckend wie die Anerkennung dafür. Es fing in Bukarest an, wo du Lehrerin am Lyceum „George Enescu“ warst, dann führte dich dein Weg in deiner neuen Heimat Deutschland an die *Hochschule für Evangelische Kirchenmusik* Heidelberg (1986-1991), die *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst* Frankfurt (1989-1992) und die *Fachakademie für Evangelische Kirchenmusik* Bayreuth (1990-1994). 1996 folgtest du dem Ruf als Professorin für angewandte Komposition an die Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Erzähl uns etwas über diesen Aspekt und erkläre uns, welche Bedeutung deine Tätigkeit als Pädagogin für deine Laufbahn hat!

V.D.: Ich habe immer die einfachsten Mittel der Kommunikation mit Jugendlichen, die aus ganz unterschiedliche Musikulturen stammen und mit ganz unterschiedlichen Fähigkeiten ausgestattet waren, entdeckt. Das habe ich eher mit psychologischen Mittel geschafft als mit musikalischen. Ich könnte soviel davon erzählen ...

¹³ Pendle, Karin Anna (Hg.): *Women and Music. A History*, Indiana University Press, Bloomington 1991, S. 299-300.

B.T.: Ich bitte dich, tu das! Denn ich weiß, dass du eine Berufung für die pädagogische Arbeit hast und dies eine essentielle Dimension deiner Persönlichkeit ist. Und ich fühle auch, dass die Wurzeln hierfür in der Zusammenarbeit mit Myriam Marbe zu finden sind. Oder irre ich mich?

V.D.: Selbstverständlich. Myriam Marbe war ein Vorbild für mich, auch auf pädagogischer Ebene. Einerseits sie hat mich gelehrt, die Methode ernst zu nehmen (und Unterrichtseinheiten mit großer Aufmerksamkeit vorzubereiten) und andererseits in der Kommunikation mit den Studierenden so sensibel wie möglich vorzugehen. Diese Technik der Kommunikation hat mir enorm geholfen, um mich dieser neuen Welt in Deutschland anzupassen, einer Welt, die komplett anders ist als die, die ich aus meiner Zeit als Schülerin und Studentin kannte.

B.T.: Parallel zu den ganzen Aktivitäten, symmetrisch verteilt zwischen Komposition und Musikpädagogik, hast du eine weitere einmalige Qualität: dein Engagement, um die rumänische Kultur über die Grenzen Rumäniens hinaus bekannt zu machen. Du bist eine geachtete Botschafterin unserer Musik in Deutschland und in der Welt. Erzähl uns etwas zu dem Dokumentationszentrum *Archiv für Osteuropäische Musik*, welches deutschlandweit die größte Sammlung an Partituren, Büchern und Aufnahmen rumänischer Musik beinhaltet. – Eigentlich hast du die Idee der rumänischen Musik neu erschaffen und sie neben andere ewige Werte der westeuropäischen Kultur gerückt.

V.D.: Es gibt viel zu erzählen. Schon 1987 habe ich ein Marbe-Archiv an der Stadtbibliothek Baden-Baden initiiert und einige Jahre später in Mannheim, auch dort Marbe ...

B.T.: Welche schönere Huldigung hättest du deiner Mentorin bringen können!

V.D.: ... Ich habe ein Symposium veranstaltet, in dem es um ihre Musik ging (die Publikation wird demnächst erscheinen), und im vergangenen Semester an der Universität in Oldenburg die Vorstellung einer CD mit ihren Werken organisiert, an der auch ihre Tochter, Nausicaa Marbe, teilnahm. Das war wie eine Art Feuertaufe für die Initiative, die ich schon im Jahr 1996 ergriffen hatte, als ich an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg die Professur für Angewandte Komposition bekommen hatte:

Diesmal war es das *Archiv für Rumänische Musik* (integriert in das *Archiv für Osteuropäische Musik*), das ich ins Leben rief. Inzwischen ist das Archiv enorm gewachsen. Ebenfalls seit dem Jahr 1996 organisiere ich wöchentlich während des Semesters das *Komponisten-Colloquium*, zu dem inzwischen sehr viele MusikerInnen und KomponistInnen auch aus Rumänien eingeladen worden sind; außerdem gibt es seit 2006 die jährlich stattfindende internationale Symposiensreihe *ZwischenZeiten*, die sich mit Themen der rumänischen Musik beschäftigt.

B.T.: Vergessen wir nicht, dass sich das *ZwischenZeiten*-Symposium im Jahr 2010 der Musik von Myriam Marbe und Komponistinnen aus Rumänien, widmete¹⁴.

V.D.: Darüber hinaus behandle ich auch jedes Semester im Rahmen meiner pädagogischen Aktivitäten diverse Themen der rumänischen Musik, u. a. die Gattungen Ballade und Doina, Klagelieder aus Rumänien, die von der traditionellen rumänischen Musik inspirierte Kunstmusik, rumänische SpektralistInnen, die Kammermusik Enescus, seine symphonische Musik, seine Oper *Oedipe* etc. ...

B.T.: Nicht nur das Gründen des *Zentrums für Osteuropäische Musik*, sondern auch alles andere, was du aufgezählt hast, gehört zu deiner Strategie der kulturellen Förderung der rumänischen Musik. Dasselbe Bestreben äußert sich außerdem in deiner Betreuungstätigkeit von Examensarbeiten. Du konntest deine Absolventen für Forschungsthemen faszinieren, die mit rumänischer Musik zu tun haben, und dadurch noch mehr Aufmerksamkeit auf die musikalische Landschaft Rumäniens lenken. Du hast die rumänische Seite an dir nicht nur niemals verloren, du hast sie durch deinen Blick aus der Perspektive des Abendlandes sogar konsolidiert. Wie werden diese Aktivitäten von deinen Kollegen und Studierenden wahrgenommen?

V.D.: Außerordentlich positiv! Ich gebe zu, dass ich Glück gehabt habe: Sie sind interessiert, und sie merken, dass es der Universität gut tut. Ich werde auch einige Dissertationsthemen nennen: Vincent Rastädter schreibt über „*Dans le caractère populaire roumain*“ - *Spuren der traditionellen Musik*

¹⁴ In Delmenhorst (Deutschland) vom 26.-28. November 2010 abgehaltenes Symposium mit dem Titel: *Musik und Kreativität heute. Myriam Marbe und die rumänischen Komponistinnen im europäischen Kontext des 20. und 21. Jahrhunderts.*

Rumäniens in den Sonaten von George Enescu. Martin Kowalewski führt eine phänomenologische Analyse über drei rumänische Komponisten durch – *Strukturierung des Musikalischen Raumes und der Gestaltpsychologie. Eine phänomenologische Analyse von Werken von George Enescu, Ștefan Niculescu und Pascal Bentoiu.* Roberto Reale wiederum konzentriert sich in seiner Arbeit auf die Oper „Oedipe“: *Formen und Elemente musikalischer Klage in der Oper Œdipe von George Enescu.*

B.T.: Wir würden uns sehr freuen wenn diese Arbeiten auch auf Rumänisch übersetzt werden könnten, da alle für uns sehr interessant sind.

Wir sollen noch etwas bei diesem Thema verweilen, denn 2013 ist eine extrem wichtige Publikation erschienen, für die du gemeinsam mit deinen Mitarbeitern sehr intensiv gearbeitet hast: der Band mit Studien über Ștefan Niculescu.¹⁵ In ihm wird das Material präsentiert, das im Rahmen des *ZwischenZeiten*-Symposium 2007 an der Universität Oldenburg präsentiert wurde. Sicher bleibt das nicht der einzige Band, der Materialien der Symposiumsreihe dokumentiert, und ich weiß, dass du vorhast, in Zukunft eine ganze Serie von Publikationen zu realisieren. Wie hoch ist dein Anteil an dieser so mühsamen Arbeit, die viel Zeit verlangt und dir doch wahrscheinlich sehr viel deiner Zeit fürs Komponieren stiehlt?

V.D.: Zuerst möchte ich etwas über den Band *Ștefan Niculescu* sagen, der als Band 1 der Reihe *Archiv für Osteuropäische Musik. Quellen und Forschung* erschienen ist. Diese Reihe gebe ich zusammen mit der Wissenschaftlerin und Komponistin Prof. Dr. Eva-Maria Houben heraus. Dieser Band dokumentiert nicht nur die Beiträge des Symposiums 2007 in Oldenburg, bei dem Niculescu selbst anwesend war, sondern umfasst auch Berichte zu dem Treffen und dem Workshop mit Ștefan Niculescu aus dem Jahr 2006, die wir im Rahmen des Komponisten-Colloquiums, über das wir schon gesprochen haben, veranstaltet hatten. (Ich sage „wir“, weil ich schon seit einigen Jahren eine sehr gute Zusammenarbeit mit meinem Doktoranden und Assistenten Roberto Reale habe, und so organisieren wir inzwischen sowohl die Colloquien als auch die Symposiumsreihe gemeinsam.) Außerdem haben wir auch andere Aufsätze aufgenommen – sowohl von Niculescu selbst (u. a. Analysen, die inzwischen zum musikwissenschaftlichen Kernrepertoire gehören), als auch Untersuchungen seiner Musik aus der

¹⁵ *Ștefan Niculescu.* Herausgegeben von Violeta Dinescu, Eva-Maria Houben, Michael Heinemann (*Archiv für Osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen, Band 1*), BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Oldenburg 2013.

Perspektive der Musikwissenschaft des Abendlandes. Dies ist das Modell für die weiteren Publikationen der Reihe *Quellen und Forschungen* geworden, so dass diese Bände ganz anders sein werden als übliche Tagungsberichte. Diese komplexen Tätigkeiten sind nicht einfach zu bewältigen. Der Grund, es trotzdem zu tun, liegt in der dringlichen Notwendigkeit, die außerhalb der rumänischen Grenzen so gut wie unbekannt rumänische Musik bekannter zu machen und das wertvolle kulturelle Erbe analytisch zu vertiefen.

B.T.: Du hast also deine ganz besonderen Gründe. Vielleicht bist du ja aus deinem Heimatland fortgegangen, um den Traum zu verfolgen, dich in einem kulturell offenen Raum verwirklichen zu können. Als du dann aber „auf der anderen Seite“ angekommen warst, hast du mit Ausdauer und Leidenschaft versucht, eine Brücke zu schlagen zwischen deinem Adoptivland und deiner Heimat Rumänien, die du in Form deiner Musik mit dir genommen hattest. All deine Aktionen zeigen, dass du dich im Labyrinth nicht verlaufen hast, sondern zurück gefunden hast. Mehr noch: Du hast gezeigt, dass dein „Norden“ ein bisschen weiter östlich zu finden ist. Ist Rumänien in allen diesen Jahren ein „*Aleph*“ geblieben – oder, entsprechend dem Titel eines deiner Werke, eine „*Terra Lonhdana*“ (Entferntes Land)?

V.D.: Ich habe mich tatsächlich nicht geirrt: Mein Fortgehen war kein Verlassen. Da ich kontinuierlich in Kommunikation mit meiner Familie, meinen Freunden und dem Musikleben Rumäniens stehe, habe ich gar nicht das Gefühl eines „entfernten Landes“, sondern es ist denkbar nahe, und wenn wir auf die Karte schauen ist es nicht im Osten, sondern geographisch mitten in Europa zu finden.

B.T.: Ein europäisches Zentrum, welches vom Abendland aber als „Osten“ wahrgenommen wird ... Ganz im Sinne von Victor Borges' Ausspruch „Das Leben ist eine Bibliothek“ ist bei dir das Leben eine Bibliothek voller Partituren. Wovon träumst du im Moment und was sind deine Zukunftsprojekte?

V.D.: Wie immer, die Komposition einerseits, die Universität andererseits. Gerade habe ich das Werk *Satya V* vollendet, eine Partitur, die ich 1982 in Bukarest angefangen und erst jetzt zu Ende geschrieben habe. Es wird in Karlsruhe Anfang Dezember dieses Jahres uraufgeführt, wo anlässlich meines 60. Geburtstags auch ein Workshop und ein Konzertporträt mit meinen Werken stattfinden werden.

B.T.: Ein europäisches Zentrum, welches vom Abendland aber als „Osten“ wahrgenommen wird ...

Ganz im Sinne von Victor Borges' Ausspruch „Das Leben ist eine Bibliothek“ ist bei dir das Leben eine Bibliothek voller Partituren. Wovon träumst du im Moment und was sind deine Zukunftsprojekte?

V.D.: Wie immer, die Komposition einerseits, die Universität andererseits. Gerade habe ich das Werk *Satya V* vollendet, eine Partitur, die ich 1982 in Bukarest angefangen und erst jetzt zu Ende geschrieben habe. Es wird in Karlsruhe Anfang Dezember dieses Jahres uraufgeführt, wo anlässlich meines 60. Geburtstags auch ein Workshop und ein Konzertporträt mit meinen Werken stattfinden werden.

B.T.: Eine verdiente Anerkennung seitens der deutschen Kultur, die deine Qualität als Künstlerin und Mensch würdigt!

In Hinblick auf das gerade zu Ende geschriebene Werk glaube ich, wir können es als einen Zeitkorridor zwischen deinen zwei Lebensetappen verstehen, so wie die Donau die zwei geografischen Räume teilt ...

Nach alledem, was du uns über dich in diesem Gespräch anlässlich deines 60. Geburtstags erzählt hast – einem Gespräch, für das ich dir sehr dankbar bin –, kann ich mich nicht enthalten, deine Persönlichkeit in folgender Weise auf den Punkt zu bringen – mit einer Formulierung, in der du dich, wie ich glaube, wiedererkennen wirst: Violeta Dinescu oder die musikalische Kunst als Schicksal. Eine Kunst, die die Entfernung negiert und sich um die Anziehungskraft der Träume wie um eine poetische Achse herum bewegt und uns die Möglichkeit offen lässt, diesen Raum mit mehreren Schlüsseln zu betreten: das Spiel, die Magie, der Traum.

Übersetzung ins Deutsche: **Roberto Reale**

Redaktion: **Kadja Grönke**

LITERATURVERZEICHNIS

Bachelard, Gaston: *Apa și visele. Eseu asupra imaginației materiei* (orig.: *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*), Ed. Univers, București 1999.

- Barth, Udo: *Imaginärer Bindfaden hält Komposition zusammen. Werke rumänischer Komponisten erklingen im Alten Ratssaal des Baden-Badener Rathauses*, in „Badisches Tagblatt“, Nr. 242 (19.10.2011).
- Boulez, Pierre: *Penser la musique aujourd'hui*, Gallimard, Paris 1987.
- Büning, Eleonore: *Violeta Dinescu. Das Leben in Töne fassen*, in „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, Nr. 155 (08.07.2013), S. 32.
- Citron, Marcia, J.: *Gender and the Musical Canon*, Cambridge University Press, 1993.
- Cristescu, Constanța: *Violeta Dinescu în Africa de Sud (Violeta Dinescu in Südafrika)*, in „Muzica“, an XXI, nr. 1(81)/2010, Ed. Muzicală, p. 85-89.
- Dinescu, Violeta; Houben, Eva-Maria; Heinemann, Michael (Hg.): *Ștefan Niculescu* (Archiv für Osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen, Band 1), BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Oldenburg 2013.
- Dunbar, Julie, D.: *Women, Music, Culture. An Introduction*, Routledge, New York 2011.
- Gojowy, Detlef: *Myriam Marbe. Neue Musik aus Rumänien*, Böhlau Verlag, Köln/Weimar 2007.
- Houben, Eva-Maria (Hg.): *Violeta Dinescu*, Pfau-Verlag, Saarbrücken 2004.
- Pendle, Karin Anna (Ed.): *Women and Music. A History*, Indiana University Press, Bloomington 1991.
- Rohde, Gerhard: *Schlüssel zu unseren Seelenräumen*, in „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, Nr. 135 (14.06.2013), S. 38.