

cpo

George Enescu

Symphony 4

Chamber Symphony

Nuages d'Automne sur les Forêts

NDR RADIOPHILHARMONIE

Peter Ruzicka

NDR



George Enescu

George Enescu (1881–1955)

Symphony No. 4 in E minor

35'36

- | | | |
|---|-----------------------------|-------|
| 1 | Allegro appassionato | 14'22 |
| 2 | Un poco andante, marziale | 11'29 |
| 3 | Allegro vivace – non troppo | 9'45 |

4	Nuages d'Automne sur les Forêts	8'30
---	--	-------------

NDR RADIOPHILHARMONIE Hannover

Peter Ruzicka

Chamber Symphony op. 33

18'03

5	Molto moderato, un poco maestoso	6'32
6	Allegretto molto moderato	4'11
7	Adagio	2'38
8	Allegro molto moderato	4'42

T.T.: 62'32

Christoph Renz, Flute
Roberto Baltar, Oboe
Mirjam Budday, English Horn
Ulf-Guido Schäfer, Clarinet
Malte Refardt, Bassoon
Daniel Adam, Horn
Fabian Neuhaus, Trumpet
Kathrin Rabus, Violin
Anna Lewis, Viola
Nikolai Schneider, Violoncello
Jürgen Normann, Double Bass
Markus Becker, Piano

Peter Ruzicka, Direction



Peter Ruzicka (© Wilfried Beege)

Wiedergeburt eines großen Symphonikers

Obwohl sich George Enescu als Symphoniker verstand, wurde und wird er außerhalb Rumäniens nur als Komponist folkloristisch inspirierter Werke wahrgenommen, wenn nicht gar auf die Rolle des Geigenvirtuosen reduziert. Er sah jedoch „in diesem Vagabundenberuf weder eine Annehmlichkeit noch Notwendigkeit.“¹ Angenehm war das Komponieren für ihn auch nicht, aber es war notwendig. Enescu versuchte, einige der zentralen Probleme des frühen 20. Jahrhunderts zu lösen: die Verschmelzung von klassischer (diatonischer) und moderner (chromatischer oder freitonaler) Harmonik sowie von aussterbenden ländlichen Musikidiomen mit westlichen, avantgardistischen Techniken und Formen. Es galt, eine gleichermaßen individuelle wie universelle Tonsprache zu schaffen, in der lokale Überlieferungen generalisiert und auf eine höhere strukturelle Ebene überführt wurden. Dieses Problem war nicht ganz neu. Seit Mendelssohns *Schottischer Symphonie* laborierten Komponisten aller Herren Länder daran, folkloristische Traditionen mit der klassischen Symphonieergattung zu verbinden. Aber die Resultate waren stets nur deutsche Symphonien mit russischen, böhmischen oder norwegischen Ingredienzen. Man begann dessen überdrüssig zu werden, die nationale Symphonie kam in Verruf, während die deutschen Spätromantiker weiterhin sklavisch ihren Göttern Wagner und Brahms folgten. Auch Enescu hat epigonale Symphonien geschrieben, und zwar als Teenager in Paris zwischen 1895 und 1898. Diese vier ausgewachsenen Studien-Symphonien sind mehr als Talentproben; Enescu führte den Erstling vierzig Jahre später sogar noch einmal in Bukarest auf, aber das Unzeitgemäße in Harmonik und Form war ihm selbstverständlich bewusst.

Die frühe Moderne ging dann begreiflicher Weise andere Wege. Debussy, Bartók und Strawinsky bewerteten ihre symphonischen Jugendsünden negativ, Strauss flüchtete zur Programm-Symphonie, Schönberg verabschiedete sich mit zwei Kammer-symphonien von diesem Genre. Die Auflösung der klassischen Terzharmonik schien auch die Auflösung der Symphonie zu bedeuten. Extrem chromatisch, atonal oder zwölftonal machte sie keinen Sinn mehr. So bildete sich die nach heute oft vertretene Meinung, Gustav Mahler sei der letzte große Symphoniker, nach ihm käme nur noch der konservative Nachzügler Schostakowitsch.

Dieses Mantra vorzugsweise deutscher Dirigenten, Wissenschaftler und Kritiker unterschlägt indes einen Großteil der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Gewiss war Mahler ein Ende, die weit fortgeschrittene Polyphonie seiner 9. Symphonie fand ihre Erben in Schönberg und Berg, ein symphonisches Revival konnte es von hier aus nicht geben. Aber es gab Jean Sibelius! Der finnische Komponist beschäftigte sich mit dem gleichen Problem wie Enescu und kam schon vor ihm zu ähnlichen Lösungen. Sibelius ist heute im Grunde der einzige unorthodoxe Symphoniker jener Zeit mit weltweiter Reputation. Dirigenten wie Toscanini, Stokowski, Bernstein, Karajan, Barbirolli und Celibidache haben uns legendäre Aufnahme hinterlassen. Aber Enescu? Komplette Fehlanzeige! Die Granden der Zunft schlugen stets einen weiten Bogen um ihn. Und er selbst hat alles getan, damit es so kommt.

Enescu komponierte nach den vier Jugendsymphonien fünf nummerierte Symphonien und eine Kammer-symphonie. Hinzu kommen mehrere Orchesterwerke mit ähnlicher Anlage. Das ist eine stattliche Zahl und vollkommen ausreichend, um den Ruf eines bedeutenden Symphonikers zu begründen. Aber die Mitwelt und Nachwelt bekamen diese Werke fast nie zu hören.

Enescu versteckte die 2. Symphonie A-dur op. 17 nach der Uraufführung 1915 für den Rest seines Lebens im Schreibtisch; sie wurde erst 1961 wieder gespielt und 1965 gedruckt. Die 3. Symphonie C-dur op. 21 für Sopran, Tenor, Chor, Orgel und großes Orchester erklang nach 1918 ein paar Mal in Bukarest, 1921 hatte Gabriel Pierné eine Pariser Aufführung gewagt. Das Werk ist aufgrund seiner Besetzung nicht leicht realisierbar und aufgrund seiner philosophischen, humanistischen Tiefendimension nicht leicht rezipierbar. Erst seit 1968 liegt es als gedruckte Partitur vor. Die beiden letzten Gattungsbeiträge – die Nummern vier und fünf – blieben unvollendet.

An der **4. Symphonie e-moll** arbeitete er 1934. Sie ist vollständig skizziert einschließlich aller Angaben zur Dynamik, Phrasierung und Artikulation. Enescu hat jedoch nur den Kopsatz orchestriert sowie 45 Takte (ungefähr zweieinhalb Minuten) des Mittelsatzes. Pascal Bentoiu, seinerseits Komponist und Autor des profunden Buches *The Masterworks of George Enescu*, instrumentierte 1996 die Sätze zwei und drei. Die Uraufführung des überarbeiteten Werkes bestritt die Philharmonie Bukarest unter Christian Mandeal am 2. Oktober 1997. Die vorliegende, von Peter Ruzicka geleitete Aufnahme ist – wie schon die 5. Symphonie D-dur (**cpo** 777 823–2) – die Weltersteinspielung. Sie unterstreicht nachdrücklich Enescus Rang als eines großen Symphonikers des 20. Jahrhunderts.

Nichts mehr an seinen späten Symphonien erscheint uns rumänisch. Und doch ist dieses Idiom auf subtile Weise präsent. Enescu verwendet vielfach die alten Kirchentonreihen, und zwar die auf der byzantinischen (nicht auf der westlich-gregorianischen) Tradition fußenden Skalen, und kombiniert sie mit den geläufigen Tonarten des Dur-Moll-Systems. Häufig anzutreffen sind bei ihm Intervalle, die wie Sekunde, Quarte und

Septime von der klassischen Harmonielehre verteuelt, von rumänischen Volksmusikern aber geliebt wurden. Vor allem die übermäßige Quarte, der im Mittelalter auch ‚diabolus in musica‘ genannte Tritonus, spielt eine prominente Rolle in seinen Werken. Enescu ist in der ruralen Moldau-Region aufgewachsen; die Gesänge und das Geigenspiel der Lăutari (sprich: La-utari) gehörten zu seinen allerersten Erlebnissen; er hatte im Unterschied zu Bartók keine ethnologischen Exkursionen nötig, um dieses Material zu sammeln, und er betrachtete die Musik der Zigeuner auch keineswegs als eine degenerierte städtische Folklore. Seine Werke haben diese uralten Traditionen entweder melodisch oder harmonisch in Form bestimmter Intervalle gespeichert. Eine für sein Kompositionsverfahren besonders typische Formel ist die sogenannte Zelle X, bestehend aus einem Halbtonschritt und einer kleinen Terz (oder enharmonisch einer großen Sekunde); Enescu bedient sich ihrer in allen Phasen seines Schaffens, wobei sich die Gestalt – wie bei Zellen üblich – permanent verändert.

Der Kopsatz ‚Allegro appassionato‘ eröffnet im fortissimo mit einer dreiteiligen Motivgruppe: zuerst spielen Holzbläser und Violinen ein fatalistisch klingendes Motiv, aus ihm entwickelt sich sogleich eine gezackte und doch irgendwie mürrisch anmutende Figur, bevor eine prägnante Endformel, gebildet aus einer Variante der Zelle X, diese Einleitung abrundet. Durchbrochene Arbeit in den Holzbläsern, das heißt die Verteilung der melodischen Linie auf verschiedene Instrumente, sorgt kurzzeitig für Entspannung, aber erst das von den Flöten – ‚cantabile, con grazia‘ – vorgetragene zweite Thema verschiebt den energischen, zerrissenen Ausdrucksgestus ins Träumerische. Fast alle Motive des Kopsatzes, ja der gesamten Symphonie stehen in einer engen verwandtschaftlichen Beziehung zueinander. Der Bearbeiter hat in diesem Allegro die einzelnen Teile des

klassischen Sonatenhauptsatzes identifiziert und mittels exakter Taktangaben benannt², hörend aber erschließt sich diese Struktur nicht. Man gewinnt eher den Eindruck, dass schon die Exposition das Material entwickelt und dann Durchführung, Reprise und Coda nur weitere Metamorphosen darstellen. Enescus Werke scheinen nicht architektonisch konstruiert zu sein, sie sind immer im Fluss, rauschen, strömen und murmeln vor sich hin wie der Sereth, an dessen Ufern der Komponist aufgewachsen ist – oder wie die gleichsam improvisatorische, frei schwebende Rhythmik, das berühmte ‚Parlando-Rubato‘, bekannt sowohl aus dem ‚Langen Gesang‘ der rumänischen Doinen- und Kolinden-Balladen als auch aus dem instrumentalen Rezitativ der Lăutari.³ Allerdings geraten derartige Poetisierungen des Enescu-Stils mehr und mehr unter Klischeeverdacht; Bentoiu geht so weit, dass er jegliche Verwendung des Wortes ‚improvisatorisch‘ in Zusammenhang mit Enescus Werken am liebsten verbieten würde.⁴ Tatsächlich handelt es sich nicht um Produkte einer musikantischen Augenblickslaune – nicht einmal Beethoven, Brahms und Sibelius haben ähnlich intensiv wie Enescu an ihren Werken gefeilt, und nicht einmal der krankhaft selbstkritische Tschaiowsky hat dermaßen gegen eigene Schöpfungen gewütet wie sein rumänischer Nachfahre.

Die eleganten, unmittelbar berührenden Texturen Enescus verbergen selbstverständlich diese mühsame Arbeit. Auch fällt die zyklische Struktur, also die totale Integration des Materials, nicht ins Ohr. Und doch gründet sich der zweite Satz ‚Un poco andante, marziale‘ im Wesentlichen auf Motive des ersten, und die Zelle X wird beinahe zur Obsession.⁵ Nach dem Allegro, das dämonische Mächte anruft, aber resignativ endet, leitet die kleine Trommel zum Andante über. Die Hörner intonieren einen stillen Trauermarsch. Der Grundrhythmus zerfasert allmählich, melancholische Meditationen treten

in den Vordergrund, die Klangaura des Kopfsatzes in Erinnerung und vermehrt das Blech zu Hilfe rufend. Am Ende steht, vorwiegend von Streichern formuliert, die Ergebung ins Schicksal. Das ohne Pause anschließende Finale ‚Allegro vivace – non troppo‘ bringt die überraschende Wende. Neue Motive bringt es nicht. Der optimistische, bisweilen übermüdete Tonfall wird getragen von hoher orchesterlicher Virtuosität. Es ist eines der wenigen Stücke des Wahl-Franzosen Enescu, durch die der ‚Esprit de Paris‘ zu wehen scheint, wie ihn selbst Jacques Ibert nicht schöner einzufangen verstand.

Enescu Vierte ist ein Solitär. Die Gemeinsamkeiten mit den anderen Schöpfungen der 30er Jahre sind gering. Nicht nur seine Oper *Oedipe*, sondern auch seine Orchesterwerke, die im zeitlichen Umkreis der 4. Symphonie entstanden, besitzen einen stark kontemplativen Zug. *Vox Maris*, erst posthum uraufgeführt, lag vollständig skizziert bereits 1929 vor, das Schwesterwerk **Nuages d’Automne sur les Forêts** wurde vermutlich 1935 komponiert, die 5. Symphonie 1941 begonnen; alle diese Werke scheinen aus der Wirklichkeit hinauszuführen, in die Sphäre von Erinnerungen, Träumen und Visionen vorzudringen. *Nuages d’Automne sur les Forêts* (‚Herbstwolken über den Wäldern‘) sollte eine große Trilogie namens *Voix de la Nature* einleiten. Teil 2 *Soleil dans les Plaines* wurde nie geschrieben, nur Teil 3 *Vox maris* liegt vollständig vor. Teil 1 bricht auf Seite 43 plötzlich ab. Möglicherweise verband Enescu mit diesem Werk – ähnlich wie mit *Vox maris* – einen über bloße Naturimpressionen hinausgehenden Inhalt; genauso gut ist denkbar, dass schon zu weit geht, wer zu dem anfänglichen Celli-Motiv ziehende Wolken assoziiert, die nach Art des Stummfilms im Zeitraffer dahingleiten. Die Stimmung ist halb elegisch, halb bedrohlich, verdichtet sich zu einem Gesang voll herbstlicher Trauer, will gar mit sattem Hörnerruf und harfenumrauscht den

prächtigen Verfall glorifizieren – und lässt uns ratlos zurück. Welches Ende hätte Enescu für diese hinreißend schwermütige Tondichtung gewählt? Sein nicht sehr kontrastreiches Material deutet darauf hin, dass es keinen dramatischen Umschwung gegeben hätte, dass die Herbstwolken über den Wäldern verschwunden wären, wie sie gekommen sind: fremdartig, beunruhigend, keinen wirklichen Trost gewährend.

Zwanzig Jahre später komponierte Enescu in Paris die **Kammersymphonie Opus 33** für zwölf Soloinstrumente, sein letztes Werk. Er konnte es nicht eigenhändig vollenden. Von einem schweren Schlaganfall gelähmt, diktierte er im Juli 1954 die letzten Seiten seinem langjährigen Freund Marcel Mihalovici.⁶ Nach anderen Quellen hat er die Arbeit im Mai 1954 noch selbst abschließen können.⁷ Wie auch immer, die Kammersymphonie besitzt in jeder Hinsicht testamentarischen Charakter. Die Instrumentation ist im Vergleich zu *Nuages d'Automne* nochmals ausgedünnt, das musikalische Material einer absoluten Vereinheitlichung unterworfen, die vier Sätze entsprechen vage den Formteilen des klassischen Sonatensatzes, folgen ungefähr wie Exposition, Durchführung, Reprise und Coda aufeinander. Das Hauptthema des Kopfsatzes, ganz spät im Finale als Reprise wiederkehrend, stammt aus Enescus ersten Kompositionenzeiten, aus einem um 1900 unvollendet beiseite gelegten Septett für Bläser und Klavier. Die Kammersymphonie soll ursprünglich als reines Streicherstück konzipiert worden sein – eine auf Enescu selbst zurückgehende Information⁸, die sich schwer vereinbaren lässt mit dem charakteristischen Bläserklang des Werkes, das streckenweise reiner Poulenc sein könnte. Doch der pastorale Ton Pariser Provenienz bedeutet nicht Leichtigkeit oder Naivität; die Kammersymphonie ist von außerordentlicher struktureller Dichte, und wir hören im dritten Satz mit seinem Lamento der

Trompete, anfänglich ‚Adagio funebre‘ betitelt, Enescus bitteres Lebensresümee. Seine Biografie erlaubte keine anderen Abschiedsworte.

Der glühende Antikommunist Enescu, verheiratet mit einer kapriziösen, zu groteskem Benehmen neigenden Dame aus der Hocharistokratie, konnte nach 1945 nicht in seinem Heimatland verweilen. Er ging endgültig ins Pariser Exil, wo seine finanziellen und gesundheitlichen Probleme immer furchtbarer wurden und wo er im Mai 1955 gestorben ist. Die Stalinisten daheim erklärten ihn sogleich zum Nationalhelden, das Bukarester Jugendstilpalais seiner Gattin wurde 1956 Museum und die örtliche Philharmonie nach ihm benannt, 1958 fand erstmals das Internationale Enescu-Festival statt. Viele komponierende Landsleute ließen sich von seinem Schaffen inspirieren, wovon der Westen leider nur literarisch Kenntnis nahm.⁹ Die internationalen Top-Orchester übten sich weiterhin in Abstinenz, während die rumänische Musikwissenschaft geradezu wilde Apologien Enescus fabrizierte. Die Einzigartigkeit dieses Komponisten wurde in unzähligen Publikationen beschworen, was natürlich nur funktionierte, indem man alle anderen ‚einzigartigen‘ Komponisten unter seinen Zeitgenossen verkleinerte oder erst gar nicht zur Kenntnis nahm. Es war dieser Kult, der Sergiu Celibidache zu der Äußerung provozierte, Enescu sei „ein völlig mittelmäßiger, epigonaler Komponist“.¹⁰

Verleugnung und Heroisierung können jetzt, wo die rekonstruierten Symphonien Nummer vier und fünf auf Tonträgern vorliegen, einer überfälligen Neubewertung Enescus weichen. Es wäre angemessen, ihn fortan in einem Atemzug mit den Größten seiner Zeit zu nennen. Dem Erfolg in breiten Hörerkreisen steht eigentlich nichts mehr im Wege, denn seine Musik vereint spirituelle, intellektuelle und emotionale Elemente mit einer ebenso romantischen wie dezidiert modernen Ästhetik. Der Mann

geht uns etwas an, selbst wenn es von ihm nur den einen Satz gäbe, den er auf dem Sterbebett gegenüber Sergiu Comissiona äußerte: „Diese ganze Zwölftonmusik... sag den Leuten, sag ihnen, das ist keine M u s i k ! Musik sollte von Herz zu Herzen gehen.“¹¹

Volker Tarnow

¹ Dieter Nowka: George Enescu und die Entwicklung der rumänischen Musik. Sinzheim 1998, S. 31

² Pascal Bentoiu: The Masterworks of George Enescu, Lanham 2010, S. 526

³ Dieter Nowka, a. a. O., S. 42

⁴ Pascal Bentoiu, a. a. O., S. 490

⁵ Pascal Bentoiu, a. a. O., S. 527

⁶ Noel Malcolm: George Enescu, his life and music. London 1990, S. 253

⁷ Pascal Bentoiu, a. a. O., S. 476

⁸ Noel Malcolm, a. a. O., S. 251

⁹ Valentina Sandu-Dediu: Rumänische Musik nach 1944. Saarbrücken 2006

¹⁰ Klaus Umbach: Celibidache, der andere Maestro. München 1995, S. 60

¹¹ Noel Malcolm, a. a. O. S. 260

NDR RADIOPHILHARMONIE

Vielfalt, Qualität und Tradition – das sind die Markenzeichen der NDR Radiophilharmonie aus Hannover. Mit 86 hochqualifizierten Musikern erreicht das Rundfunkinfonieorchester Niedersachsens eine beeindruckende programmatische Vielfalt: so stehen neben dem großen klassisch-romantischen Repertoire auch die Alte Musik, Crossover-Projekte, Filmmusik und ein weitgefächertes Konzertangebot für Kinder und Jugendliche im Zentrum der musikalischen Arbeit des Orchesters.

Entsprechend groß ist das Spektrum der internationalen Spitzenkünstler, mit denen die NDR Radiophilharmonie zusammenarbeitet. Zu ihnen zählen neben führenden Musikerpersönlichkeiten der Klassikszene wie Anne-Sophie Mutter, Hilary Hahn, Rudolf Buchbinder, Andris Nelsons, Gustavo Dudamel, Kristjan Järvi oder Cornelius Meister auch Spezialisten für Alte Musik wie Reinhard Goebel, Giuliano Carmignola und Philippe Jaroussky. Und auch große Namen aus der Welt des Pop, Rock und Jazz waren und sind immer wieder zu Gast des Orchesters, namentlich Al Jarreau, Dominique Horwitz, Chet Baker, Herbert Grönemeyer, Rajaton, Ute Lemper oder die „Prinzen“.

Diese Vielfältigkeit hat bei der NDR Radiophilharmonie Tradition: 1950 als Orchester des Senders Hannover im damaligen NWDR gegründet, reichen die Wurzeln des Ensembles bis in die 1920er-Jahre zurück, als Hannovers erster Radiosender in Betrieb ging. Aus den besonderen Anforderungen des Rundfunks heraus war die künstlerische Exzellenz in einer Vielzahl von musikalischen Stilen von Beginn an wesentlicher Bestandteil der künstlerischen Arbeit.

Als ein musikalischer Botschafter Hannovers und Niedersachsens steht die NDR Radiophilharmonie auch international in hohem Ansehen. In der jüngeren

Vergangenheit präsentierte sich das Rundfunkorchester bei Konzertreisen u.a. in Japan und Südamerika, zur Jahreswende 2013/2014 gastierte die NDR Radiophilharmonie zu einer ausgedehnten Tournee in China. Besonders hervorzuheben sind zudem wiederholte Gastspiele beim Pisa Festival, den Clubhaus-Konzerten in der Schweiz oder dem norwegischen *Bergen International Festival*. Im Oktober 2011 gab das Orchester sein umjubeltes Debüt in der ausverkauften Royal Albert Hall in London, im März 2012 gastierte die NDR Radiophilharmonie erstmalig beim Abu Dhabi Festival.

Von 2009 bis 2014 war Eivind Gullberg Jensen, einer der gefragtesten Vertreter der jungen Dirigentengeneration und gern gesehener Gast auf den Podien der großen europäischen Sinfonieorchester, Chefdirigent der NDR Radiophilharmonie. Er übernahm die Chefposition in der Nachfolge Eiji Oues, der die NDR Radiophilharmonie in dem Jahrzehnt seines Wirkens entscheidend geformt hat und dem Orchester als Ehren Dirigent auch in Zukunft verbunden bleibt.

Mit Beginn der Saison 2014/2015 wurde der Brite Andrew Mance neuer Chefdirigent der NDR Radiophilharmonie.

Peter Ruzicka

Peter Ruzicka wurde am 3. Juli 1948 in Düsseldorf geboren. An eine instrumentale und theoretische Ausbildung am Hamburger Konservatorium (Klavier, Oboe, Kompositionstheorie) schlossen sich Kompositionsstudien bei Hans Werner Henze und Hans Otte an. Er studierte Rechts- und Musikwissenschaften in München, Hamburg und Berlin. 1977 promovierte er mit einer interdisziplinären Dissertation über das „ewige Urheberpersönlichkeitsrecht“.

Für seine Kompositionen erhielt er zahlreiche Preise und Auszeichnungen (u.a. Unesco-Preis „International Rostrum of Composers“, Paris; Louis Spohr Musikpreis). Peter Ruzickas Werke wurden von führenden Orchestern und Ensembles wie den Berliner Philharmonikern, allen deutschen Rundfunk-Sinfonieorchestern, darunter der Deutschen Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern, der Staatskapelle Dresden, den Münchner Philharmonikern, den Bamberger Symphonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, den Wiener Philharmonikern, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Concertgebouw-Orchester Amsterdam, dem Philharmonia Orchestra London, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, der Tschechischen Philharmonie, dem RSO Wien, dem Israel Philharmonic Orchestra und dem New York Philharmonic Orchestra aufgeführt. Dirigenten wie Gerd Albrecht, Vladimir Ashkenazy, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Christoph Eschenbach, Michael Gielen, Elisha Inbal, Mariss Jansons, Kurt Masur, Antonio Pappano, Giuseppe Sinopoli und Christian Thielemann haben sich für seine Musik eingesetzt. Seine Oper CELAN erlebte 2001 ihre Uraufführung an der Staatsoper Dresden. Ruzickas neues Musiktheater HÖLDERLIN wurde im November 2008 an der Staatsoper Unter den Linden Berlin uraufgeführt.

Seit 1990 ist Peter Ruzicka Professor an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Der Komponist ist Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste und der Freien Akademie der Künste Hamburg.

Von 1979 bis 1987 wirkte Peter Ruzicka als Intendant des Radio-Symphonie-Orchesters Berlin, von 1988 bis 1997 als Intendant der Hamburgischen Staatsoper und des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg. 1996 übernahm er als Nachfolger Hans Werner Henzes die künstlerische Leitung der Münchener Biennale und wurde daneben im Jahre 1997 Künstlerischer Berater des Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam. 1999 wurde er zum Präsidenten der Bayerischen Theaterakademie berufen. Von 2001 bis 2006 übernahm Ruzicka als Intendant die künstlerische Leitung der Salzburger Festspiele.

Als Dirigent leitete Peter Ruzicka u. a. das Deutsche-Symphonie-Orchester Berlin – mit dem er CD-Produktionen von Werken Mahlers, Schrekers und Petterssons eingespielt hat –, das Royal Concertgebouw Orchester Amsterdam, die Wiener Symphoniker, die Staatskapelle Dresden, das Gewandhausorchester Leipzig, die Staatskapelle Berlin, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das NDR-Sinfonieorchester – mit dem ein CD-Zyklus von 12 Orchesterwerken von Hans Werner Henze entstand –, die Bamberger Symphoniker, das RSO Stuttgart, das SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, das WDR Sinfonieorchester Köln, das hr-Sinfonieorchester Frankfurt, das MDR Sinfonieorchester Leipzig, die Münchner Philharmoniker, das Orchester der Deutschen Oper Berlin, das Münchner Kammerorchester, die Deutsche Kammerphilharmonie, das Dänische Nationalorchester, die Tschechische Philharmonie, das RSO Wien, das Mozarteumorchester Salzburg, das Gulbenkian Orchester Lissabon, das Orchestre Symphonique de Montréal, das China

Philharmonic Orchestra und das Yomiuri Nippon Symphony Orchestra.

The Rebirth of a Great Symphonist

Although George Enescu regarded himself as a symphonist, outside Rumania he was and is perceived merely as a composer of works of folkloric inspiration or sometimes even reduced to the role of a violin virtuoso. However, he saw »neither an amenity nor necessity in this vagabond's profession.« (1) He did not find composing to be a pleasant activity either, but it was necessary. Enescu attempted to solve some of the central problems of the early twentieth century: the blending of classical (diatonic) and modern (chromatic or free-tonal) harmony and dying rural musical idioms with Western, avant-garde techniques and forms. The goal was the creation of an equally individual and universal musical language in which local traditions would be generalized and transferred to a higher structural level. This problem was not entirely new. Ever since Mendelssohn's *Scottish Symphony* composers from many different countries had been laboring to combine folkloric traditions with the classical genre of the symphony. But the results always amounted to nothing more than German symphonies with Russian, Bohemian, or Norwegian ingredients. People began to grow weary of this approach, and the national symphony fell into discredit, while German late romanticists slavishly continued to follow their gods Wagner and Brahms. Enescu too wrote epigonic symphonies, as a teenager in Paris between 1895 and 1898. These four full-sized study symphonies were more than tests of talent; Enescu even performed his first symphony again forty years later in Bucharest, though he of course was aware that in harmony and form it was not

in keeping with the times.

Early modernism then quite understandably pursued different paths. Debussy, Bartók, and Stravinsky passed negative judgments on the symphonic sins of their youth, Strauss sought refuge in the program symphony, and Schönberg bade farewell to this genre with two chamber symphonies. The abandonment of classical tertian harmony also seemed to spell the end of the symphony. As an extreme chromatic, atonal, or twelve-tone composition, the symphony no longer made any sense. As a result, a notion was formed that often continues to be held even today, namely, that Gustav Mahler was the last great symphonist, that he was followed merely by the conservative straggler Shostakovich.

However, this mantra repeated in particular by German conductors, musicologists, and critics suppresses a large part of the music history of the twentieth century. To be sure, Mahler marked an ending; the highly advanced polyphony of his ninth symphony found its heirs in Schönberg and Berg; a symphonic revival could not come about from this quarter. But then Jean Sibelius entered the picture! The Finnish composer occupied himself with the same problem as Enescu and even before him developed similar solutions. Today Sibelius is in fact the only unorthodox symphonist of those times with a worldwide reputation. Conductors such as Toscanini, Stokowski, Bernstein, Karajan, Barbirolli, and Celibidache have bequeathed legendary recordings to us. But Enescu? Absolutely nothing doing! The grandees of the musical guild always took a large detour around him. And he himself did everything he could to see that they did so.

After the four symphonies of his youth Enescu composed five numbered symphonies and a chamber symphony. Additionally, he produced some orchestral works of similar design. This is a considerable number and entirely suffices to establish his renown as an important

symphonist. But his contemporaries and posterity hardly ever had the opportunity to hear these works. After its premiere in 1915 Enescu hid his Symphony No. 2 in A major op. 17 in his desk for the rest of his life; it was first performed again in 1961 and printed in 1965. The Symphony No. 3 in C major op. 21 for soprano, tenor, choir, organ, and full orchestra was performed a few times in Bucharest after 1918, and Gabriel Pierné dared to present it in Paris in 1921. The work's instrumentation means that it is not easy to perform, and its philosophical, humanistic depth-dimension means that it is not easy to bring across. It is only since 1968 that it has been available as a printed score. Enescu's last two contributions to the genre – his Symphonies Nos. 4 and 5 – remained unfinished.

Enescu worked on the **Symphony No. 4 in E minor** during 1934. It is sketched in full, including all the markings pertaining to dynamics, phrasing, and articulation. However, he orchestrated only the first movement and forty-five measures (approximately two and a half minutes) of the middle movement. Pascal Bentoiu, a composer in his own right and the author of the profound book *The Masterworks of George Enescu*, instrumented the second and third movements in 1996. The Bucharest Philharmonic under Christian Mandeal performed the premiere of the reworked symphony on 2 October 1997. The present recording conducted by Peter Ruzicka – as already in the case of the Symphony No. 5 in D major (cpo 777 823-2) – is the world-premiere recording. It emphatically underscores Enescu's rank as a great symphonist of the twentieth century.

Nothing more in Enescu's late symphonies appears to us to be Rumanian. And yet this idiom is present in a subtle manner. In many instances he employs the old church tone rows, the scales based on the Byzantine tradition (and not on the Western Gregorian tradition), and

combines them with the familiar keys of the major-minor system. Intervals such as the second, fourth, and seventh, condemned in classical harmonic theory but loved by Rumanian folk musicians, are frequently to be encountered in his music. Above all the augmented fourth, the tritone in the Middle Ages also known as the *diabolus in musica*, plays a prominent role in his works. Enescu grew up in the rural Moldau region, and the songs and the violin playing of the *lăutari* were among his very first experiences. Unlike Bartók, he did not need to set out on any ethnological excursions in order to collect this material, and he also in no way viewed the music of the gypsies as degenerate urban folklore. His works stored these ancient traditions either melodically or harmonically in the form of certain intervals. The so-called x cell consisting of a half step and a minor third (or enharmonically of a major second) is a formula particularly typical of his compositional method. He availed himself of it in all the phases of his oeuvre, and its shape – as is usually the case with cells – constantly changes.

The «Allegro appassionato» first movement opens in fortissimo with a tripartite motive group: first the woodwinds and violins play a motif with a fatalistic sound, a figure that is jagged and yet in some way suggests glumness immediately develops from this motif, and then a pithy concluding formula, shaped from a variant of the x cell, rounds off this introduction. Filigree work in the woodwinds, by which the distribution of the melodic line among various instruments is meant, briefly provides relaxation, but it is first the second theme presented by the flute («cantabile, con grazia») that shifts the energetic, torn expressive character into the dreamy sphere. Almost all the motifs of the first movement – and of the symphony as a whole – occur in close mutual relation. In this allegro the arranger has identified the component parts of the classical sonata movement and named them with

precise indications of the measures, (2) but this structure is not obvious when the work is heard. Instead, one has the impression that the exposition already develops the material, and then that the development, recapitulation, and coda merely represent further metamorphoses. Enescu's works do not seem to have an architectural construction; they are always in flux, babbling, streaming, and murmuring on their way like the Siret, the river by whose banks the composer grew up – or like the more or less improvisational, freely oscillating rhythm, the notorious «parlando-rubato» known from the «long song» of the Rumanian *doina* and *kolinda* ballads and from the instrumental recitative of the *lăutari*. (3) However, such poetizations of Enescu's style increasingly create the impression of cliché characterizations; Bentoiu goes so far as to suggest that he would greatly prefer to prohibit any use of the term «improvisational» in connection with Enescu's works. (4) His works in fact do not involve products of a passing popular musical mood – not even Beethoven, Brahms, or Sibelius chiseled their works to perfection with an intensity similar to that of Enescu, and not even the pathologically self-critical Tchaikovsky inveighed so much against his own creations as did his Rumanian successor.

Enescu's elegant textures directly moving the listener of course conceal this painstaking work. The cyclical structure, that is, the total integration of the material, is also not immediately obvious to the ear. And yet the second movement, «Un poco andante, marziale,» is essentially founded on motifs from the first movement, and the x cell almost becomes an obsession. (5) After the allegro conjuring up demonic powers but ending in resignation, the side drum forms a transition to the andante. The horns intone a quiet funeral march. The basic rhythm gradually unravels, and melancholy meditations come into the foreground, recalling the sound

aura of the first movement and increasingly turning to the brass instruments for assistance. Submission to fate, primarily formulated by the strings, is what occurs at the end. The »Allegro vivace – non troppo« finale ensuing without a break brings the surprising turnabout. It does not bring new motifs. The optimistic, sometimes exuberant tone is borne by high orchestral virtuosity. It is one of the few pieces by this Rumanian who made his home in France through which the *esprit de Paris* seems to blow – as Jacques Ibert himself could not more beautifully capture it.

Enescu's fourth symphony is a *solitaire*. The features it has in common with his other creations of the 1930s are limited. Not only his opera *Oedipe* but also his orchestral works from about the same time as the fourth symphony have a strongly contemplative character. *Vox Maris*, first premiered posthumously, existed as a finished sketch already in 1929, its sister work **Nuages d'Automne sur les Forêts** is thought to have been composed in 1935, and the Symphony No. 5 was begun in 1941; all these works seem to lead out of reality and to hurry on to the sphere of memories, dreams, and visions. *Nuages d'Automne sur les Forêts* (Autumn Clouds over the Woods) was supposed to introduce a grand trilogy entitled *Voix de la Nature*. Part 2, *Soleil dans les Plaines*, was never written, and only Part 3, *Vox Maris*, is extant in full. Part 1 suddenly breaks off on page 43. In a manner similar to *Vox Maris*, Enescu possibly linked content going beyond mere impressions of nature with this work; it is just as possible that those who associate drifting clouds gliding by in time-lapse speed, as if in a silent film, with the initial motif in the cellos are already going too far. The mood is in part elegiac and in part menacing, intensifies to a song full of autumn sorrow, does not at all want to glorify magnificent demise with a full horn call and surging harp waves

– and leaves us in a state of perplexity. What ending might Enescu have chosen for this captivatingly melancholy tone poem? His material not very rich in contrasts suggests that there would not have been any dramatic reversal, that the autumn clouds over the woods might have vanished as they had come: strangely, unsettlingly, without guaranteeing any real consolation.

Enescu composed his last work, the **Chamber Symphony op. 33** for twelve solo instruments, twenty years later in Paris. He was unable to finish it on his own. Left paralyzed by a severe stroke, he dictated the last pages to Marcel Mihalovici, his friend of many years, in July 1954. (6) According to other sources, he was able to complete the work on his own in May 1954. (7) Whatever the case, the chamber symphony in every way has a testamentary character. When compared with *Nuages d'Automne*, the instrumentation has been thinned out even more, the musical material has been submitted to absolute standardization, and the four movements vaguely correspond to the formal parts of the classical sonata movement, occurring in sequence more or less in the manner of the exposition, development section, recapitulation, and coda. The main theme of the first movement, recurring very late in the finale as a recapitulation, is from Enescu's first compositional period, from a septet for winds and piano set aside unfinished around 1900. The chamber symphony was originally supposed to be designed as a composition for strings alone – a bit of information going back to Enescu himself (8) that only with difficulty can be harmonized with the characteristic wind sound of the work, which over some stretches could be pure Poulenc. However, the pastoral tone of Parisian provenance does not signify lightness or naïveté; the chamber symphony is of extraordinary structural concentration, and in the third movement with its lament of the trumpet, initially entitled »Adagio funebre,«

we hear Enescu's final bitter summary of his life. His biography did not permit any other words of farewell.

The glowing anticommunist Enescu was married to a capricious lady from the high aristocracy who was inclined to grotesque behavior, so that after 1945 he could no longer spend time in his native Rumania. He finally went into exile in Paris, where his financial and health problems became more and more horrible and where he died in May 1955. The Stalinists at home immediately declared that he was a national hero, his wife's Bucharest art nouveau palace was converted into a museum in 1956, the local philharmonic orchestra was named for him, and the first Enescu International Festival was held in 1958. Many of his fellow Rumanian composers were inspired by his music, while the West unfortunately received nothing more than literary notice of this development. [9] The top international orchestras continued to exercise abstinence, while Rumanian musicalogy fabricated absolutely wild apologies on his behalf. The unique character of this composer was cited in countless publications, a ploy of course functioning only when all other »unique« composers among his contemporaries were minimized or not even noticed at all. It was this cult that moved Sergiu Celibidache to state that Enescu was »a completely mediocre, epigonic composer.« [10]

Now that Enescu's reconstructed fourth and fifth symphonies are available in recorded form, denial and heroization might yield to an overdue new evaluation of this composer. It would be appropriate from now on to mention him in the same breath with the greatest of the great. Nothing actually continues to stand in the way of his success in listening circles, for his music combines spiritual, intellectual, and emotional elements with an equally romantic and decidedly modern aesthetic. The man is of relevance to us even if from him we have only

the statement that he uttered to Sergiu Comissiona while lying on his deathbed: »The whole lot of this twelve-tone music ... tell people, tell them that is no music! Music should go from the heart to hearts.« [11]

Volker Tarnow

Translated by Susan Marie Praeder

[1] Dieter Nowka: *George Enescu und die Entwicklung der rumänischen Musik*. Sinzheim, 1998, p. 31.

[2] Pascal Bentoiu: *The Masterworks of George Enescu*. Lanham, 2010, p. 526.

[3] Dieter Nowka, *op. cit.*, p. 42.

[4] Pascal Bentoiu, *op. cit.*, p. 490.

[5] Pascal Bentoiu, *op. cit.*, p. 527.

[6] Noel Malcolm: *George Enescu, his life and music*. London, 1990, p. 253.

[7] Pascal Bentoiu, *op. cit.*, p. 476.

[8] Noel Malcolm, *op. cit.*, p. 251.

[9] Valentina Sandu-Dediu: *Rumänische Musik nach 1944*. Saarbrücken, 2006.

[10] Klaus Umbach: *Celibidache, der andere Maestro*. Munich, 1995, p. 60.

[11] Noel Malcolm, *op. cit.*, p. 260.

NDR RADIOPHILHARMONIE

Variety, quality, tradition: those are the hallmarks of the NDR Radiophilharmonie, based in Hannover, Germany. With eighty-six highly qualified musicians, Lower Saxony's radio symphony orchestra achieves an impressive variety in its programmes: at the heart of its activities is not only the great classical-romantic repertoire, but early music, crossover projects, film music, and a wide range of concerts for children and young people.

Equally large is the range of top international artists who work with the NDR Radiophilharmonie. Among them are such leading figures of the classical scene as Anne-Sophie Mutter, Hilary Hahn, Rudolf Buchbinder, Andris Nelsons, Gustavo Dudamel, Kristjan Järvi, and Cornelius Meister, as well as such early music specialists as Reinhard Goebel, Giuliano Carmignola, and Philippe Jaroussky. Even big names from the world of pop, rock, and jazz have been frequent guests of the orchestra, including Al Jarreau, Dominique Horwitz, Chet Baker, Herbert Grönemeyer, Rajaton, Ute Lemper, and Die Prinzen.

Diversity has a long tradition at the NDR Radiophilharmonie. Founded in 1950 as the orchestra of the Hannover branch of the Northwest German Broadcasting System (NWDR), its roots date back to the 1920s when Hannover's first radio station went on the air. Proceeding from the special demands of radio broadcasting, artistic excellence in a wide range of musical styles was a key component of its artistic work from the very beginning.

Today the NDR Radiophilharmonie enjoys world-wide esteem as a musical ambassador for Hannover and Lower Saxony. In recent years it has appeared on concert tours of Japan and South America, and it

made a long tour of China at the end of 2013 and the beginning of 2014. Further highlights include its frequent guest appearances at the PISA Festival, the Clubhouse Concerts in Switzerland, and the Bergen International Festival in Norway. In October 2011 it gave its rousing acclaimed debut at the sold-out Royal Albert Hall in London, and in March 2012 it made its premier guest appearance at the Abu Dhabi Festival.

From 2009 until 2014 the music director of the NDR Radiophilharmonie has been Eivind Gullberg Jensen, one of the most sought-after musicians of the young generation and a welcome guest at the rostrums of the great European symphony orchestras. His predecessor, Eiji Oues, had a formative impact on the orchestra during his ten-year tenure and will remain associated with it in the future as an honorary conductor.

From the opening of the 2014–15 season the new music director of the NDR Radiophilharmonie is Andrew Manze of Great Britain.

Peter Ruzicka

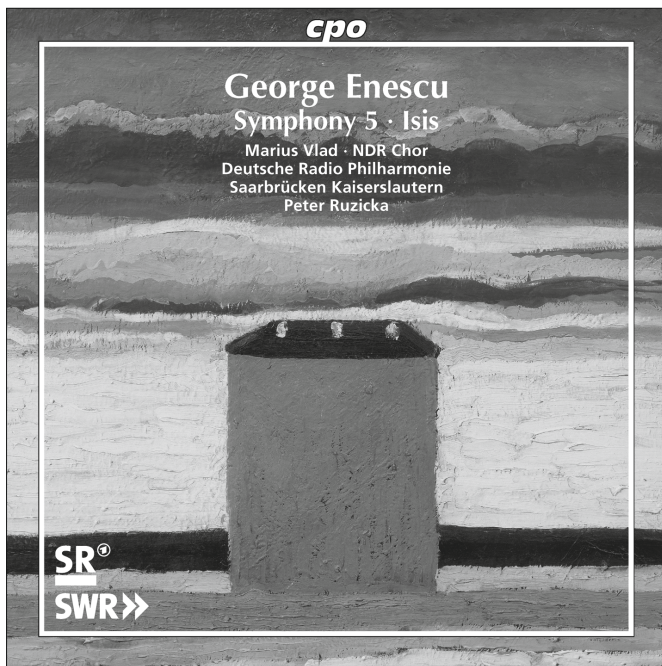
Peter Ruzicka was born in Düsseldorf on 3 July 1948. His training as an instrumentalist and in theory at the Hamburg Conservatory (piano, oboe, compositional theory) was followed by the study of composition with Hans Werner Henze and Hans Otte. He also studied law and musicology in Munich, Hamburg, and Berlin. In 1977 he earned his doctoral degree with an interdisciplinary dissertation entitled *Die Problematik eines ewigen Urheberpersönlichkeitsrecht*.

Ruzicka has received numerous prizes and awards for his compositions (e.g., the UNESCO Prize in the »International Rostrum of Composers« of Paris and the Louis Spohr Music Prize). His works have been performed by leading orchestras and ensembles such as the Berlin Philharmonic, Dresden State Orchestra, Munich Philharmonic, Bamberg Symphony, and Gewandhaus Orchestra, all the German radio symphony orchestras (e.g., the German Radio Philharmonic of Saarbrücken and Kaiserslautern), the Vienna Philharmonic, Tonhalle Orchestra of Zurich, Concertgebouw Orchestra of Amsterdam, Philharmonia Orchestra of London, Orchestre Philharmonique de Radio France, Czech Philharmonic, and Vienna Radio Symphony Orchestra, and the Israel Philharmonic and New York Philharmonic Orchestra. Conductors such as Gerd Albrecht, Vladimir Ashkenazy, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Christoph Eschenbach, Michael Gielen, Eliahu Inbal, Mariss Jansons, Kurt Masur, Antonio Pappano, Giuseppe Sinopoli, and Christian Thielemann have lent their support to his music. His opera *Celan* was premiered at the Dresden State Opera in 2001. His new work for music theater, *Hölderlin*, was premiered at the Berlin State Opera unter den Linden in November 2008.

Since 1990 Peter Ruzicka has held a professorship at the Hamburg College of Music and Theater. The composer is a member of the Bavarian Academy of the Fine Arts and the Hamburg Free Academy of the Arts.

Ruzicka was the artistic director of the Berlin Radio Symphony Orchestra from 1979 to 1987 and the artistic director of the Hamburg State Opera and the Hamburg Philharmonic State Orchestra from 1988 to 1997. In 1996 he succeeded Hans Werner Henze as the artistic director of the Munich Biennale. In 1997 he was named an artistic consultant to the Royal Concertgebouw Orchestra of Amsterdam. In 1999 he was appointed president of the Bavarian Theater Academy. From 2001 to 2006 he served as the artistic director of the Salzburg Festival.

As a conductor Peter Ruzicka has led orchestras such as the German Symphony Orchestra of Berlin (with which he has recorded CD productions of works by Mahler, Schreker, and Pettersson), Royal Concertgebouw Orchestra of Amsterdam, Vienna Symphony, Dresden State Orchestra, Gewandhaus Orchestra of Leipzig, Berlin State Orchestra, Bavarian Radio Symphony Orchestra, NDR Symphony Orchestra (with which he produced a CD cycle featuring twelve orchestral works by Hans Werner Henze), Bamberg Symphony, Stuttgart Radio Symphony Orchestra, SWR Symphony Orchestra of Baden-Baden and Freiburg, WDR Symphony Orchestra of Cologne, HR Symphony Orchestra of Frankfurt, MDR Symphony Orchestra of Leipzig, Munich Philharmonic, German Opera Orchestra of Berlin, Munich Chamber Orchestra, German Chamber Philharmonic, Danish National Orchestra, Czech Philharmonic, Vienna Radio Symphony Orchestra, Mozarteum Orchestra of Salzburg, Gulbenkian Orchestra of Lisbon, Orchestre Symphonique de Montréal, China Philharmonic Orchestra, and Yomiuri Nippon Symphony Orchestra.



cpo

George Enescu
Symphony 5 · Isis

Marius Vlad · NDR Chor
Deutsche Radio Philharmonie
Saarbrücken Kaiserslautern
Peter Ruzicka

SR[®]

SWR»

Also available: cpo 777 823-2

FonoForum 09/2014 · Recommendation of the Month:

»A better and stylistically more faithful interpretation could hardly be imagined!«



Peter Ruzicka (© Anne Kirchbach)

cpo 777 966-2