



Sofia Gubaidulina

1989 war sie die erste (und damals einzige) Komponistin im Programm von Wien Modern. Im Festival 2020 (mit mittlerweile 50 Komponistinnen) ist ihr das heurige Claudio Abbado Konzert im Musikverein gewidmet.

Foto: David Carreño Hansen

Musica contemplativa

Eine Porträtskizze von Sofia Gubaidulina

Rainer Nonnenmann (2002)

Als sie aber weiterzogen, kam Jesus in ein Dorf. Da war eine Frau mit Namen Martha, die nahm ihn auf. Und sie hatte eine Schwester, die hieß Maria; die setzte sich dem Herrn zu Füßen und hörte seiner Rede zu. Martha aber machte sich viel zu schaffen, ihm zu dienen. (Lukas 10, 38–40)

Die deutsche wie auch die gesamte mittel- und westeuropäische Auseinandersetzung mit der Musik von Sofia Gubaidulina neigt zu mehr oder minder ausgeprägten Klischeebildungen. Einer der Hauptgründe dafür dürfte in der russisch-tatarischen Herkunft der Komponistin liegen. Die verbreitete Vorstellung von der sprichwörtlichen «russischen Seele», die bekanntlich nicht minder tief, dunkel und weit ist als das unermessliche Land zwischen Nord- und Schwarzmeer, Ostsee und Pazifik, geht einher mit exotischen Phantasien von archaischer Ursprünglichkeit, tief empfundener Spiritualität, Melancholie und ungestümen Leidenschaften, wie sie allesamt aus Romanen von Gogol, Tolstoi, Dostojewski oder Pasternak bekannt sind. Auch die wiederholt auf Musik von Sofia Gubaidulina gemünzten Schlagworte «Neo-Archaismus», «kosmische Sakralität» oder die Idee von «Musik als Gottesdienst» und von Komponieren als «religiösem Akt» wecken zwangsläufig Assoziationen an das mystische Halbdunkel prächtiger russisch-orthodoxer Kuppelkirchen, an vollbärtige Patriarchen, goldgrundierte Ikonostasen und vielstündige byzantinische Messliturgien.

Tatsächlich kommt die Musik von Sofia Gubaidulina diesen oder ähnlichen Klischeebildungen entgegen. Sie bildet einen komplexen symbolistischen Kosmos, der sich gleichermaßen aus christlichen, byzantinischen, mystischen, schamanischen sowie islamischen und asiatischen Überlieferungen vor allem des Mittelalters speist und kaum aus dem Blickwinkel der europäischen Aufklärung und Moderne erfassen lässt. Einen Eindruck vom rituellen Charakter ihrer Musik gibt ihr erstes Streichquartett von 1971, dessen Anfang Ähnlichkeiten mit liturgisch gebundenem Reponsorialgesang aufweist. Eine auf wenige Töne und das Zentralintervall der kleinen Sekunde konzentrierte Psalmodie wird hier – wie in einigen anderen Kompositionen – von mehreren Stimmen im Wechselgesang vorgetragen.

Ähnliches gilt von Gubaidulinas *Stunde der Seele* für Mezzosopran, großes Orchester und Schlagzeug aus dem Jahr 1974. Durch die dunkle und expressiv aufgeladene Stimmung sowie den deklamatorisch sprechenden Gesangsstil, der sich frei an russisch-orthodoxe Vokalisieren anlehnt, trägt das Stück stark oratorienhafte Züge.

Sofia Gubaidulinas Neigung zu christlicher Spiritualität, Liturgie und Mystik spiegelt sich in ihrem Werkverzeichnis. Sie schrieb mehrere geistliche Werke, ein Oratorium, zwei Kantaten und die im Rahmen der Internationalen Bachakademie unter dem Motto

Rainer Nonnenmann:
«Musica contemplativa.
Eine Porträtskizze von
Sofia Gubaidulina.»
In: *MusikTexte* 93 (2002),
S. 19–23.

«Passion 2000» in Stuttgart uraufgeführte *Johannes-Passion*. Auch verwendete sie immer wieder geistliche Werktitel wie *Offertorium*, *De profundis*, *Jubilatio*, *Alleluja* oder *Lauda* für Werke traditionell weltlicher Gattungen wie Konzert, Sonate, Sinfonie oder Ballettmusik. Wie stark ihre Spiritualität durch die Geisteswelt des christlichen Mittelalters geprägt ist, zeigen ferner ihre Verwendung von Texten des heiligen Franz von Assisi und der Hildegard von Bingen. Hinzu kommt in ihren Partituren eine musikalische Zeichensprache, deren rhetorische Figuren, Proportionsbildungen, visuelle Kreuzesdarstellungen und zahlensymbolische Anspielungen in vielem an die Musik des «Fünften Evangelisten» Johann Sebastian Bach erinnern. Auch altrussische Volks- und Kirchenmusiktraditionen bilden einen integralen Bestandteil ihrer Musik.

Zum einen wurzelt Gubaidulinas spiritueller musikalischer Kosmos in ihrer tiefen Religiosität und psychisch-künstlerischen Disposition. Zum anderen lässt er sich auch als Folgeerscheinung der langjährigen Isolierung der sowjetischen Musik von den internationalen Musikentwicklungen des 20. Jahrhunderts verstehen, durch die sich die russischen Komponisten ihrer Generation mangels Alternativen auf die in Russland und der Tatarei noch lebendigen byzantinischen beziehungsweise islamischen Musiktraditionen zu besinnen genötigt sahen. Nicht ganz ohne Einfluss dürfte auch die rigorose Nationalitätenpolitik Jossif Stalins geblieben sein, der zufolge in den einzelnen Sowjetrepubliken jeweils die Folklore der entsprechenden ethnischen Majorität besonders gefördert wurde.

Religiöse Ideenmusik

Geboren wurde Sofia Asgatovna Gubaidulina am 24. Oktober 1931 in Tschistopol in der damaligen Tatarischen Autonomen Sowjetrepublik als dritte Tochter eines tatarischen Vaters und einer russischen Mutter. Bereits mit fünf Jahren wurde dem Kind der Flügel der Eltern zum wichtigsten Spielplatz. Nachdem Gubaidulina zuerst Klavier am Konservatorium in der tatarischen Republikhauptstadt Kazan, dann bis 1963 Komposition am Moskauer Konservatorium bei Nikolaj Pejko studierte, einem ehemaligen Schüler und Assistenten Dimitrij Schostakowitschs, wirkte sie als freischaffende Komponistin in Moskau und verdiente sich – wie damals viele sowjetische Komponisten – ihren Lebensunterhalt mit der Komposition von Filmmusik. 1969 komponierte Gubaidulina eine Sammlung von vierzehn kleinen Klavierstücken für Kinder, die sie in Erinnerung an ihren frühen spielerischen Umgang mit diesem Instrument *Musikalisches Spielzeug* nannte. Die Stücke verraten eine ungebrochene Spielfreude und setzen ihre jeweilige Thematik anschaulich um. In *Der Trompeter im Wald* klingen beispielsweise kurze Fanfaren und Einzeltöne im Klavier als Echos nach; in *Der magische Schmied* hämmern schnelle Anschlagrepetitionen so auf die Tasten ein, dass hinter den vordergründigen Melodiefloskeln die Hammermechanik des Instruments hörbar wird.

Während der politischen Tauwetterperiode, die Nikita Chruschtschow nach Stalins Tod 1953 einleitete, konnten Kompositionen von Sofia Gubaidulina in der Sowjetunion regelmäßig aufgeführt werden und auf durchaus positives Echo stoßen. Dagegen wurden

nach der neo-stalinistischen Wende unter Leonid Breschnew Mitte der Sechzigerjahre Aufführungen ihrer Orchesterwerke unmöglich und selbst Aufführungen ihrer Kammermusik schwierig. Zusammen mit ihren Komponistenkollegen Edison Denissow und Alfred Schnittke war Gubaidulina zunehmend ideologischen Anfeindungen ausgesetzt. Unter oft fadenscheinigen Begründungen wurden diese drei bedeutenden russischen Komponisten wegen ihres Subjektivismus und ihrer als formalistisch denunzierten Verwendung zwölftöniger Kompositionstechniken vom offiziellen sowjetischen Komponistenverband boykottiert. Das hatte beispielsweise zur Folge, dass Gubaidulinas 1967 komponierte dodekaphone Kantate *Nacht in Memphis* für Mezzosopran, Männerchor und Orchester nach der Uraufführung in Zagreb 1971 erst 1988 erstmals in Moskau aufgeführt werden konnte. Das Stück basiert auf altägyptischen Texten und ist – inspiriert von der Kulisse der Totenstadt Memphis – ein Klagegedicht über Tod und Vergänglichkeit, was dem staatlich verordneten Fortschritts- und Jubelpathos der damals herrschenden Doktrin vom sozialistischen Realismus freilich völlig zuwiderlief.

Sofia Gubaidulinas Werke der Siebzigerjahre verraten – wie das Œuvre vieler sowjetischer Komponist*innen – eine Vorliebe für barocke und klassische Formmodelle wie Toccata, Invention, Rondo, Sonate, Sinfonie und Konzert. Gleichwohl ist es kaum möglich, ihre Musik deswegen mit Kategorisierungen wie «Neue Einfachheit» oder «Neo-Tonalität» treffend zu erfassen, wie im Zusammenhang mit den etwa zeitgleichen kompositionsästhetischen Erscheinungen in Westdeutschland verfahren wurde. Bezeichnenderweise findet sich in Gubaidulinas Werkverzeichnis kaum etwas von dem, was sich mit einem Begriff des 19. Jahrhunderts als «absolute Musik» bezeichnen ließe. Trotz der manchmal neobarock anmutenden Faktur und neoklassizistischen Formsprache handelt es sich bei ihrer Musik stets um eine Art Ideen- oder «Programm-Musik», die über sich selbst hinaus auf außermusikalische und zumeist religiöse Inhalte verweist.

Im Fall von *Introitus* für Klavier und Kammerorchester aus dem Jahr 1978 deutet die Besetzung mit solistischer Bläsergruppe und Streichorchester auf die Tradition des barocken Concerto grosso, in dem sich solistisch besetzte Couplets mit Tutti-Ritornellen abwechseln. Gleichzeitig erinnert das Soloklavier sowie der prägende Themendualismus und die dreiteilige Formanlage an die klassisch-romantische Sonaten- und Konzerttradition. Diese teils barocke, teils klassische Anlage überformt Gubaidulina mit einer außermusikalisch-religiösen Dimension, die der Titel *Introitus* benennt. Gemäß dem feierlichen Einzug der Priester und Ministranten zur Messe gestaltet sie ihr Klavierkonzert als Eintritt des Menschen in einen sich in vier Stufen entfaltenden Klangraum, dem sie bestimmte religiöse Stadien zuordnet. Die Komposition wird zu einer Art Gottesdienst mit rein instrumentalen Mitteln.

Den Anfang macht ein psalmodierendes Thema, bei dem einzelne Bläser und Streicher einen Zentralton in Mikrointervallschritten meditativ umspielen. Als charakteristische thematische Entgegensetzung folgt im Soloklavier ein kontrastierendes zweites Thema, an das sich gemäß der Concerto-grosso-Form später wieder das

litaneiartige Bläser-Streicher-Thema anschließt. Im weiteren Verlauf wird die mikrintervallische Ausgangsdisposition in drei Stufen zu einer chromatischen, dann diatonischen und schließlich pentatonischen Skala erweitert. Als einer der ältesten, schon im alten China und der russischen Volksmusik bekannten Modi wird die Ganztonskala für Gubaidulina zum Ausdruck höchster Vollkommenheit. In ihrem religiösen Gedankengebäude entspricht die intervallische Entwicklung des Stücks einem Aufstieg von der niedrigsten sinnlichen Empfindungs- und Bewusstseinsstufe bis zur höchsten geistigen Erfüllung.¹ Weil dabei die entscheidenden Impulse jeweils vom Klavier ausgehen, wächst diesem die Bedeutung des nach Gott suchenden Menschen zu. Tatsächlich begreift Gubaidulina die einzelnen Instrumente als lebende Personen und bevorzugt deswegen die Gattung des Instrumentalkonzerts, zu der sie einstweilen Werke für Violoncello, Fagott, Schlagzeug, Violine, Viola und Koto beisteuerte. In *Introitus* wird der pentatonische Modus dementsprechend durch sphärische Akkorde und Skalenläufe des Klaviers eingeführt, die dann vom Orchester weitergetragen werden.

¹Robert Nemecek:
«Introitus, Sonate und
Konzert.» Einführende
Bemerkungen zum
Klavierkonzert *Introitus*
von Sofia Gubaidulina,
Vortragsmanuskript, Köln
1999, ohne Seitenangabe.

Gegen Schluss erklingen alle vier Tonskalen zugleich in verschiedenen Instrumentengruppen, und die beiden Hauptthemen finden zu einer vielstimmigen, dichten Apotheose zusammen, die schließlich durch Triller im höchsten Register des Klaviers gekrönt wird. Die Freiheit und Unbekümmertheit, mit der Gubaidulina dabei unterschiedliche historische Stilelemente kombiniert, erinnert entfernt an den Polystilismus ihres russischen Komponistenkollegen Alfred Schnittke.

Schwierigkeiten und später Erfolg

Während man Sofia Gubaidulina in den Sechzigerjahren in der Sowjetunion weitgehend ignorierte, wurden ihre Werke im benachbarten Polen beim bedeutendsten Avantgardemusikfestival des damaligen Ostblocks, dem Warschauer Herbst, sowie bei der Internationalen Biennale für zeitgenössische Musik in Zagreb aufgeführt und schon damals einem kleinen Kreis von Hörern, Komponisten und Musikkritikern aus Westeuropa bekannt. In den Siebzigerjahren erhielt Gubaidulina bereits Kompositionsaufträge aus dem westlichen Ausland, und einige ihrer Werke wurden, sofern sie nicht in Schubladen verschwinden mussten, jenseits des Eisernen Vorhangs uraufgeführt, wenngleich stets in Abwesenheit der Komponistin, der der sowjetische Komponistenverband und sein Generalsekretär Tichon Chrennikow jede Ausreisegenehmigung für das westliche Ausland verweigerten, da sie in Gubaidulinas Werken keine angemessene Vertretung der sowjetischen Musik sahen.

Vermutlich auch als ein Versuch der inneren Emigration gründete Sofia Gubaidulina zusammen mit den Komponistenkollegen Viktor Suslin und Wjatscheslaw Artjomow 1975 die Improvisationsgruppe *Astraea*. Dieser private Experimentierkreis, benannt nach einer russischen Freimaurerloge des frühen 19. Jahrhunderts, trat nur sporadisch in öffentlichen Konzerten auf und war in erster Linie darum bemüht, traditionelle russische, kaukasische sowie mittel- und ostasiatische Volksinstrumente für die neue Musik zu adaptieren. Das Ensemble bestand bis zur äußeren Emigration Suslins 1981 in die Bundesrepublik Deutschland. Durch ihr Inter-

esse an Volksinstrumenten und Folklore lernte Gubaidulina auch den Bajan kennen, das russische Knopfakkordeon, das bislang nur ein Schattendasein in folkloristischer Unterhaltungsmusik fristete. Sie komponierte daraufhin als erste einer ganzen Reihe von Werken für den Bajanspieler Friedrich Lips 1978 *De profundis* und 1985 *Et exspecto*. Ferner autorisierte sie die 1991 von der Akkordeonistin Elsbeth Moser vorgenommene Umarbeitung ihres 1979 für Violoncello und Orgel komponierten Stücks *In croce* für Violoncello und Bajan. Der Werktitel beschreibt neben der Kreuzigung Christi den kreuzförmigen Verlauf des Werks, bei dem sich beide Instrumente aus entgegengesetzten Richtungen aufeinander zubewegen und im Moment, da sie sich überkreuzen, mit wilden Klangkaskaden losbrechen. *In croce* wird so zu einer ekstatischen Meditation über den theologischen Begriff des Kreuzes.

In Auseinandersetzung mit der evolutionären Musiktheorie von Pjotr Meschtschaninow (eine aufgrund elementarer Intervall-, Rhythmus- und Formproportionen vorgenommene Periodisierung der abendländischen Musikgeschichte) zentrierte Gubaidulina während der Achtzigerjahre ganze Kompositionen auf elementare Materialien wie Einzel- und Dreiklänge, Unisoni oder Glissandi. Sie verwendete diese Elemente als musikalische Zeichen für diejenigen außermusikalischen Bedeutungen, die den Klängen durch ihre verschiedenen funktionellen, rituellen Bindungen in Kirchen- und Gebrauchsmusik im Laufe mehrerer Jahrhunderte der Musikgeschichte zugewachsen waren. Auf diese Weise wollte sie strukturelle Konstruktivität sinnvoll mit Spontaneität und Intuition verbinden und eine Musik schreiben, die die Gefühle der Hörer unmittelbar anspricht und die Qualität eines überindividuell gültigen Symbols gewinnt, statt bloß subjektive Ausdrucksmusik zu sein. Ein eindruckliches Beispiel für dieses symbolistische Komponieren liefert ihre zwölfsätzigige Symphonie *Stimmen ... verstummen ...* aus dem Jahr 1986. In den geradzahligen Sätzen werden jeweils verschiedene exemplarische Klangphänomene vorgestellt wie Glissandi, Cluster oder Kanon. In ihrer wechselnden Abfolge sollen diese verschiedenen Klangzustände die Veränderlichkeit des menschlichen Lebens symbolisieren. Dagegen basieren alle ungeraden Sätze – wie bei einem Rondo – durchgehend auf ein und demselben D-Dur-Akkord, der ähnlich wie in Richard Wagners *Lohengrin*-Vorspiel allmählich aus der höchsten Klangsphäre in tiefere Regionen hinabsinkt und ähnlich wie bei Wagner Vorstellungen von göttlicher Vollkommenheit und paradiesischem Frieden vermitteln soll.

Als 1981 zu Gubaidulinas 50. Geburtstag ein Festkonzert in der Düsseldorfer Tonhalle veranstaltet wurde, war die Komponistin in Westeuropa noch kaum jemandem bekannt. Im Laufe der Achtziger- und Neunzigerjahre änderte sich diese Situation jedoch derart gravierend, dass Gubaidulina heute zu den weltweit bekanntesten Komponistinnen zählt. Die späte, aber umso nachhaltigere internationale Resonanz, die ihre Musik heute findet, verdankt sich in erster Linie dem Engagement einiger international bekannter Interpret*innen, allen voran dem Geiger Gidon Kremer, der sich mit der Uraufführung und zahllosen Folgeaufführungen des Violinkonzerts *Offertorium* von 1980 als einer der ersten Emigranten aus der Sowjetunion in Westeuropa und den USA nachhaltig für ihre

Musik einsetzte. Nicht minder entscheidend war die politische Wende in der Sowjetunion unter Mikhail Gorbatschow, die mit Glasnost und Perestroika dazu beitrug, dass die Komponistin zu Aufführungen ihrer Werke in den Westen reisen konnte. Nach einem ersten Aufenthalt 1984 in Helsinki wurde sie fortan zu den Musikfestivals des Westens eingeladen, von denen sie seit Mitte der Achtzigerjahre Kompositionspreise und immer mehr Kompositionsaufträge erhielt, die sie schließlich gar nicht mehr alle annehmen und bewältigen konnte. 1992 erwarb die renommierte Paul Sacher Stiftung in Basel sämtliche Manuskripte ihrer bisherigen und zukünftigen Werke. Endlich wurden auch in Russland umfangreiche Porträtkonzerte mit ihrer Kammer- und Orchestermusik veranstaltet. Und schließlich erfuhr Gubaidulina auch im eigenen Land höchste offizielle Anerkennung, als sie 1992 den Großen Russischen Staatspreis erhielt.

Und dennoch übersiedelte sie wegen der politischen, sozialen und kulturellen Unsicherheiten in der zerfallenden Sowjetunion 1991 endgültig in die Bundesrepublik nach Appen-Unterglinde in der Nähe von Hamburg. Durch ihre wiedergegründete Improvisationsgruppe und die Zusammenarbeit mit ihrem Hamburger Musikverlag eröffneten sich ihr hier bessere Wirkungs- und Aufführungsmöglichkeiten als in den großen russischen Zentren Moskau oder Petersburg, deren Musikleben bis heute unter den maroden wirtschaftlichen und desolaten finanziellen Folgewirkungen des politisch-ökonomischen Zusammenbruchs zu leiden hat. Auffallend ist, dass die Übersiedlung aus der russischen Metropole in ein deutsches Dorf und die damit verbundenen neuen Lebensumstände keinerlei Spuren in ihrem kompositorischen Schaffen hinterlassen haben. Dasselbe gilt von den revolutionären Veränderungen in Politik, Gesellschaft und Kultur, die sich zwischen dem Stalinismus der Fünfziger- und der Perestroika der Achtzigerjahre ereigneten. Auch sie scheinen Gubaidulinas erstaunlich geschlossen und einheitlich wirkendes Œuvre kaum tangiert zu haben. Eine Erklärung liefert vermutlich der Umstand, dass ihr Komponieren durch eine extrem weltabgewandte Geisteshaltung geprägt ist. So gestand die Komponistin einmal, dass ihr in der Außenwelt fast alles unsympathisch sei, der Lärm, die Oberflächlichkeit, die viele Musik und vor allem die viele Unterhaltungsmusik im Getriebe des Alltags². Ihre Aufgabe sieht sie deshalb in erster Linie darin, ähnlich den mittelalterlichen Mystikern in ihrer Musik eine Distanz zur Außenwelt herzustellen, um den Menschen die Möglichkeit zu geben, nach innen in die Stille und zu Gott zu gehen. Eine solche Musik der Stille, der inneren Einkehr und Gottesverherrlichung ist auch ihr *Sonnengesang* von 1997 für Solovioloncello, Chor und Orchester nach dem gleichnamigen Text des Franz von Assisi.

Vor dem Hintergrund der jahrzehntelangen ideologischen Vereinnahmung der Künste durch die repressive Kultur- und Propagandapolitik der ehemaligen Sowjetunion ist Gubaidulinas Neigung zu mystischer Weltflucht durchaus verständlich. Als Vorbild für westliche und jüngere russische Komponisten kann sie indessen nicht gut gelten, weil in ihr etwas von dem Eskapismus und Fatalismus mitzuschwingen scheint, mit dem das russische Volk immer schon erschütternde Beweise seiner Leidensfähigkeit zu erbringen

hatte, und weil diese quietistische Abkehr von der Welt vermutlich heute noch die Veränderung der Missstände der russischen Gesellschaft, Wirtschaft und Politik lähmt.

Musik, die geglaubt werden will

Ohne Zweifel ist Sofia Gubaidulina eine ausgezeichnete Vermittlerin sowohl autochthoner musikalischer wie auch geistiger Traditionen von Ost nach West. Allerdings nur unter der Bedingung einer intensiven Auseinandersetzung mit diesen geistig-musikalischen Traditionen und Hintergründen. Weil ihre Musik trotz zahlreicher anderslautender Meinungen keine «universale Sprache» ist und sich in der modernen, säkularisierten Kultur- und Lebenswelt des Westens alles andere als von selbst versteht, wird ihre Musik im Westen bislang sehr einseitig in ihrer vordergründig tonalen, sinnlich-klangmalerischen und für den Mitteleuropäer oft exotisch anmutenden Erscheinungsform wahrgenommen. Dadurch kommt sie antiintellektuellen und antimodernen Affekten gegen die angeblich internationalistisch gleichförmige, verkopfte, profane, unfasslich publikumsferne atonale neue Musik des Westens entgegen. In dem Maße, in dem Gubaidulinas Musik gegen die entzauberte Moderne auszuspielen versucht wird, wird sie zur ungehemmten Projektionsfläche längst überwunden geglaubter kunstreligiöser und nationaler Kategorien aus der Musikgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts. Sie zieht Klischeevorstellungen auf sich von «tatarischem Feuer», «russischer Seele» und einer wiederholt postulierten, jedoch nie eingehender spezifizierten Form ausgesprochen weiblicher Inspiration, Religiosität und Mystik. Auch die distanzlose Begeisterung vieler Musikologen, Journalisten und Kommentatoren für das hochexpressive, ethnisch, spirituell und rituell geprägte Idiom ihrer Musik lässt für eine fundierte Auseinandersetzung mit den ästhetischen und kompositionstechnischen Grundlagen ihrer Kunst einstweilen noch manches zu wünschen übrig. Diese einseitige Rezeption kommt nicht von ungefähr, da sich die Komponistin in zahllosen Interviews fast ausschließlich zu den spirituellen Gehalten und Wirkungsabsichten ihrer Musik geäußert hat, kaum je aber zur konkreten Faktur einzelner Werke.

Ebenso zweifellos wie Gubaidulinas potenzielle Vermittlerrolle von Ost nach West ist auch, dass sie – abgesehen von ihrer Rezeption der Zwölftonkomposition in den Sechzigerjahren – keine Vermittlerin aufklärerischer oder avantgardistischer Ideen von West nach Ost ist. Mit ihrer unpolitischen und spirituell in sich selbst ruhenden Musik gibt sie ihren russischen Landsleuten keinen Anstoß, der statt in die Stille nach innen, nach außen führen könnte in Richtung auf eine eigen- und sozialverantwortliche Lösung anstehender Probleme. Für dieses, freilich utopische, künstlerische Anliegen ist ihre Musik zu sehr an den Vorbildern von Meister Eckehard, Johannes vom Kreuz oder anderen mittelalterlichen Mystikern und ihrem Ideal eines ganz auf die Schau Gottes ausgerichteten Lebens orientiert. Sie ist vorrangig kontemplativ auf die letzten Dinge des Kosmos und die nach Erlösung strebende Einzelseele gerichtet.

So ist es symptomatisch, dass die Schlussstrophe ihres *Sonnengesangs*, in dem der heilige Franziskus Gott dankt und demütig zu

² Albrecht Dümmling: «Auf dem Weg nach innen. Die sowjetische Komponistin Sofia Gubaidulina im Gespräch.» In: *MusikTexte* 21 (1987), S. 11.

dienen gelobt, nichts von der Auffassung erkennen lässt, dass Gottesdienst nach christlicher Lehre auch einen durchaus diesseitigen und aktiven Dienst am Nächsten und der Gesellschaft bedeuten kann. Nach dem Vorbild der verzückten Gottesschau des Propheten Jesaja wird der Schluss von Gubaidulinas *Sommengesang* zu einem ekstatischen Lobpreis Gottes mit Glockenspiel und den himmlisch jauchzenden Chören schwirrender Seraphime und Cherubime, in deren paradiesische Lauterkeit das freudig umherflatternde Solovioloncello schließlich als verklärte Seele Eingang findet. Diese Musik will mehr geglaubt als gehört werden. Und vermutlich ist es eben diese ungebrochene, naive Klanglich- und Gläubigkeit, die in einer zunehmend säkularisierten, pluralistischen Welt religiöse und nostalgische Sehnsüchte auf sich zieht und die Musik von Sofia Gubaidulina während der letzten Jahre in der ganzen Welt, vor allem aber den westlichen Industrieländern so populär hat werden lassen.

Stimmungen

Über die Musikinstrumente der *ceremony*
von Georg Friedrich Haas
Johannes Keller (2017)

Das Instrumentarium von Georg Friedrich Haas' *ceremony* deckt alle relevanten Tonsysteme und Intonationsprinzipien der westlichen Musikgeschichte ab. Zur Klangrealität jedes Instruments gehören nicht nur Aspekte wie dessen Klangfarbe, Abstrahlung und klangliche Modulationsfähigkeit, sondern auch die für das Instrument typische Art der Stimmung bzw. Intonation. Da Stimmung und Intonation keine Spuren hinterlassen und genauso ephemere wie die Musik selbst sind, kann ihre historische Existenz vor der Entwicklung präziser objektiver Messmethoden nur hypothetisch mit Hilfe von historischen Artefakten als Indizien rekonstruiert werden.

Das naturwissenschaftliche Rüstzeug und das musikpraktische Vokabular bestehen erst seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert und erlauben seither den heute üblichen objektiv-reproduktiven Umgang mit Stimmungen und Intonation. Vor dieser Technologisierung standen Musikern und Musiktheoretikern zwei Möglichkeiten zur Auswahl: die Verwendung abstrakter theoretischer Modelle zur Beschreibung von Intervallgrößen und ihren systematischen Zusammenhängen oder die Anwendung einer Handwerkspraxis, die auf der eigenen Wahrnehmung und einer langfristigen Schulung durch einen Meister seines Fachs basierte.

Die theoretischen Modelle sind für modern denkende Menschen leicht und intuitiv nachvollziehbar, da sie quantitative und präzise Angaben machen, die ohne weitere Interpretation, allerdings aber nur mit Hilfe von junger Technologie in klingende Systeme übersetzt werden können. Auf diese Weise können beispielsweise die oft schwindelerregend komplexen und von abstrakter Schönheit geprägten Systeme der Renaissance mit verhältnismäßig kleinem Aufwand elektronisch realisiert werden. Dabei ignoriert man zwangsläufig die physische Realität von Musikinstrumenten. Diese ist so vielschichtig und unberechenbar, dass nur der erwähnte handwerklich-intuitive Zugang zu erfüllenden und musikalisch kostbaren Resultaten führt.

Um diesen Zugang zu erlernen und zu kultivieren – insbesondere im Kontext von historischen Systemen –, sind die Instrumente selbst die wichtigste Referenz: Durch jahrelange Erfahrung lernt ein Musiker, die idealen Resonanzbereiche und Zusammenklänge auf seinem Instrument zu nutzen und gezielt einzusetzen. Dabei entwickeln sich eine starke Vorstellungskraft und selbstbewusste Beurteilung von Stimmung und Intonation, die nicht nur auf angelernten, intellektuell nachvollzogenen theoretischen Modellen basieren, sondern auch aus dem Klang des eigenen Instruments in seiner vollumfassenden Komplexität herauswachsen.

Der Text erschien erstmals zur Uraufführung der *ceremony*, des ersten Werks dieser Art von Georg Friedrich Haas für damals noch 36 Instrumente und 4 Sänger*innen im Kunstmuseum Basel, im Festivalkatalog *ZeitRäume Basel – Biennale für neue Musik und Architektur*, Basel 2017, S. 72f. Weitere Details zu den im Umfeld der Musik-Akademie Basel und der Schola Cantorum Basiliensis rekonstruierten historischen Instrumenten mit verschiedenen mikrotonalen Stimmungssystemen sind online unter www.projektstudio31.com zu finden.

Das Porträtkonzert Sofia Gubaidulina mit dem RSO Wien findet am 06.11.2020 im Musikverein statt.
Biografie und Werke → Festivalkatalog, Band 3: A-Z, S. 67ff.

Rainer Nonnenmann, Prof. Dr. (* 1968 in Ludwigsburg), studierte Musikwissenschaft, Philosophie und deutsche Philologie in Tübingen, Köln und Wien. 1994–1995 war er Mitarbeiter der Universal Edition Wien, danach Stipendiat der Paul Sacher Stiftung Basel und des Deutschen Studienzentrums Venedig. Er ist Dozent an den Musikhochschulen Köln und Freiburg im Breisgau sowie an der Internationalen Ensemble Modern Akademie (IEMA) in Frankfurt am Main; seit 2012 ist er Honorarprofessor der Hochschule für Musik & Tanz Köln (HfMT) Köln. Er ist Herausgeber und Redakteur der Zeitschrift *MusikTexte*, Kolumnist der *neuen musikzeitung*, Referent bei internationalen Symposien, freier Mitarbeiter verschiedener Rundfunkanstalten sowie Autor mehrerer Bücher und zahlreicher Aufsätze zur Musik, Musikästhetik und Kulturgeschichte des 19., 20. und 21. Jahrhunderts.