



BERLINER  
PHILHARMONIKER

## **Zukunft@BPhil**

Das Education-Programm der Berliner Philharmoniker

**Sofia Gubaidulina: *Offertorium***

**Unterrichtsmaterial zur Generalprobe der Berliner Philharmoniker  
am 27. Oktober 2006**

**von Tobias Bleek**

Unterstützt durch

**Deutsche Bank**



## **Vorbemerkung**

Im Oktober 2006 spielte Gidon Kremer gemeinsam mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Sir Simon Rattle Sofia Gubaidulinas Violinkonzert *Offertorium*. Das vorliegende Unterrichtsmaterial, das in diesem Zusammenhang im Auftrag der Education-Abteilung der Berliner Philharmoniker entstand, ist für LehrerInnen und SchülerInnen der gymnasialen Oberstufe konzipiert worden. Es umfasst vier Teile:

1. Lehrerinformation: Kurzporträt Sofia Gubaidulina und Einführung in *Offertorium*
2. Informationsblatt für Schüler zur Verwendung im Unterricht
3. Arbeitsblätter 1-3
4. Quellen und Literaturverzeichnis

Eine wichtige Grundlage für die Verwendung der vorliegenden Materialien ist die bei Sikorski erschienene Partitur von *Offertorium*. Da der Abdruck von Notenbeispielen aus urheberrechtlichen Gründen leider nicht möglich ist, gibt es im Text genaue Verweise auf die diskutierten Partiturausschnitte.

## 1. Lehrerinformation

### A) Sofia Gubaidulina

Sofia Gubaidulina, die im Oktober 2006 ihren 75. Geburtstag feiert, gehört mit György Kurtág zu jenen großen Künstlerpersönlichkeiten des zeitgenössischen Musiklebens, deren Schaffen aufgrund kulturpolitischer Rahmenbedingungen erst verhältnismäßig spät ins Blickfeld einer breiteren musikalischen Öffentlichkeit geriet. Die mittlerweile weltweit gefeierte Komponistin, die seit 1992 in der Nähe von Hamburg lebt, wurde 1931 in Tschistopol (Tatarische Republik) geboren. Nach dem Klavier- und Kompositionsstudium in Kasan (1949–1954) wechselte Gubaidulina 1954 ans Moskauer Konservatorium, um dort ihr Kompositionsstudium zunächst bei Nikolaj Pejko, einem Assistenten von Dmitri Schostakowitsch, fortzusetzen (1954–59) und später dann mit dem bekannten Komponisten und Kompositionslehrer Wissarjon Schebalin zu arbeiten.

Da die Werke der jungen Komponistin nicht den ästhetischen Vorgaben der kommunistischen Kulturfunktionäre entsprachen und sie es zudem gewagt hatte, auf ein Angebot des Kulturministeriums zur Zusammenarbeit nicht einzugehen, sah sich Gubaidulina seit Mitte der 1960er-Jahre, ähnlich wie ihre Kollegen Alfred Schnittke und Edison Denissow, erheblichen ideologischen Anfeindungen ausgesetzt. Während der reaktionären Breschnjew-Zeit, in der das sowjetische Kulturleben einer starken politischen Kontrolle und Reglementierung unterlag, konnten viele ihrer Werke überhaupt nicht oder nur mit großer Verspätung aufgeführt werden (vgl. hierzu das Informationsblatt). So entwickelte Gubaidulina, die ihren Lebensunterhalt seit 1964 in erster Linie mit der Komposition von Filmmusik bestritt, ihre individuelle musikalische Sprache gleichsam im Verborgenen. Erst in den späten 1970er-Jahren änderte sich diese Situation. In dieser Zeit begannen sich einige bekannte Interpreten, die der Sowjetunion den Rücken gekehrt hatten, im Westen für Gubaidulinas Werke einzusetzen. Eine Schlüsselrolle bei diesem Prozess spielte der Geiger Gidon Kremer.

### B) *Offertorium*

#### Ein Violinkonzert für Gidon Kremer

*Offertorium* ist nicht nur eine der bedeutendsten Kompositionen Sofia Gubaidulinas, sondern zugleich jenes Werk, das ihre internationale Bekanntheit begründete. Gubaidulina schrieb die Komposition 1979/80 auf Anregung Gidon Kremers, dem das Violinkonzert auch gewidmet ist. Der 1947 in Riga geborene Kremer, der u. a. bei David Oistrach am Moskauer Konservatorium studierte und 1970 den 1. Preis und die Goldmedaille des renommierten Tschaikowsky-Wettbewerbs gewann, gehörte damals bereits zu den weltweit führenden

Geigern. Kremer beeindruckte Gubaidulina nicht nur durch seine phänomenale Technik, sondern vor allem durch die Intensität seines Spiels und der Breite seiner Ausdruckspalette (vgl. hierzu Arbeitsblatt 3).

Nach der Fertigstellung des Werks im Frühjahr 1980 befürchtete Gubaidulina zunächst, dass die geplante Uraufführung des Konzerts durch den Widmungsträger nicht zustande kommen würde. Kremer, der seit 1975 regelmäßig im westlichen Ausland gastierte, hatte sich endgültig dafür entschieden, nicht mehr in die Sowjetunion zurückzukehren. Obwohl durch diesen Schritt jeglicher persönliche Kontakt zwischen Komponistin und Interpret unmöglich geworden war, gelang es Gubaidulina, Kremer auf inoffiziellen Wege eine Partitur der Komposition zukommen zu lassen. Auf diese Weise konnte am 30. Mai 1981 die Uraufführung von *Offertorium* im Rahmen der Wiener Festwochen stattfinden.

In den folgenden Jahren bestritt Kremer sowohl die Erstaufführung der revidierten zweiten Fassung in Berlin (1982) als auch die Uraufführung der endgültigen dritten Fassung in London (1986). Außerdem führte er *Offertorium* mit verschiedenen Orchestern in Europa und den USA auf und spielte das Werk auf Schallplatte bzw. CD ein. Durch diesen unermüdlichen Einsatz förderte Kremer nicht nur die internationale Bekanntheit Gubaidulinas in maßgeblicher Weise, sondern machte *Offertorium* zugleich zu einem der meistgespielten Violinkonzerte des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Zu den Dirigenten, die Kremer für Gubaidulinas Werk begeistern konnte, zählt auch Sir Simon Rattle: „Es war Gidon Kremer, der zu mir sagte: »Da ist dieses herrliche Werk, hör Dir das einmal an«. Gidons Begeisterung hat mich überzeugt, und von dem Augenblick an, wo ich *Offertorium* gehört hatte, war ich gefangen. [...] Ich habe es dann mit Gidon oft gespielt, wir gingen auf Tournee.“<sup>1</sup>

### **Der Werktitel als Schlüssel zum kompositorischen Programm**

Sofia Gubaidulina gehört zu jenen Komponisten, die ihre Werktitel mit äußerstem Bedacht wählen. So tragen zahlreiche Instrumentalkompositionen Gubaidulinas Titel, die über die bloße Gattungszuordnung (Violinkonzert etc.) hinausgehen und außermusikalische Assoziationsräume öffnen. Titel wie „*Introitus*. Konzert für Klavier und Kammerorchester“ (1978), „*Die sieben Worte* für Violoncello, Bajan und Streicher“ (1982) oder *Offertorium* spiegeln dabei die Dominanz religiöser Themen im Œuvre der tiefgläubigen Komponistin (vgl. zum Begriff des „Offertoriums“ auch das Informationsblatt). In vielen Fällen führen Gubaidulina Werktitel mitten ins Zentrum der Komposition, so auch bei *Offertorium*. Wie im Folgenden näher ausgeführt werden soll, bezieht sich der Titel nach dem Verständnis der

---

<sup>1</sup> Rattle/Kurtz 2001, S. 489.

Komponistin sowohl auf die konkrete musikalische Faktur des Violinkonzerts als auch auf seine symbolisch-religiösen Gehalte und seine musikhistorischen Referenzpunkte.

### **Eine musikalische Hommage an Bach und Webern**

Obwohl Sofia Gubaidulina an unterschiedlicher Stelle erklärt hat, dass sie die musikalische Tradition in erster Linie als Materialfundus betrachte und sich keiner bestimmten Strömung verpflichtet fühle<sup>2</sup>, gibt es einige Komponisten, denen sie eine besondere Wertschätzung entgegenbringt: „Den größten Einfluss auf meine Arbeit hatten Dmitri Schostakowitsch und Anton Webern. Obwohl dieser Einfluss in meiner Musik scheinbar keine Spuren hinterlassen hat, ist es doch so, daß diese beiden Komponisten mich das Wichtigste gelehrt haben: ich selbst zu sein.“<sup>3</sup> Die dritte wichtige Bezugsfigur, die Gubaidulina bis heute verehrt, ist Johann Sebastian Bach: „Ein Phänomen und für mich das Ideal: eine sehr stark vom Intellekt geprägte Arbeit, eine sehr gut durchdachte Formgebung und ein feuriges Temperament! [...] Unablässig lerne ich von ihm und werde auch weiterhin von ihm lernen.“<sup>4</sup>

In *Offertorium* setzt Gubaidulina dieser Verehrung ein musikalisches Denkmal. Im Zentrum des Violinkonzerts steht jenes Thema, das Bach 1747 bei seinem Besuch am preussischen Königshof in Potsdam von Friedrich dem Großen erhalten und zur Grundlage seines *Musicalischen Opfers* gemacht hatte. Gubaidulina lässt ihr *musikalisches Opfer* programmatisch mit dem königlichen Thema beginnen (T. 1ff.), das sie um einen Ganzton nach oben transponiert hat. Die klangfarbliche Aufsplitterung der chromatisch geprägten Linie auf unterschiedliche Instrumente ist dabei eine Hommage an Anton Webern. Webern, dessen atonaler Musik Gubaidulina bei einem Konzert Glenn Goulds im Moskauer Konservatorium im Jahr 1957 erstmals begegnet war, hatte in den 1930er-Jahren eine Orchesterbearbeitung des sechsstimmigen *Ricercars* aus Bachs kontrapunktischem Meisterwerk mit dem Ziel angefertigt, „den motivischen Zusammenhang“ der Komposition „bloß zu legen“.<sup>5</sup> Analog zur pointilistischen Instrumentationsweise seiner zwölftönigen Kompositionen hat Webern das „königliche Thema“ in unterschiedliche melodische Partikel zerlegt, die von verschiedenen Instrumenten gespielt werden.

### Unterrichtsvorschlag

vgl. Arbeitsblatt 1

---

<sup>2</sup> Gubaidulina/Dümling 1990, S. 9.

<sup>3</sup> Gubaidulina/Kurtz 1989, S. 338.

<sup>4</sup> Gubaidulina/Makejewa 1990, S. 251.

<sup>5</sup> Brief Anton Weberns an Hermann Scherchen vom 1. Januar 1938, zitiert nach Moldenhauer 1980, S. 402.

## Konstruktion und Ausdruck

„Sagen Sie, kann man überhaupt Denken und Fühlen als etwas gänzlich verschiedenes bezeichnen?“ schreibt Anton Webern in einem Brief an seinen Freund und Lehrer Arnold Schönberg: „Ich kann mir keinen großartigen Intellekt ohne die Glut der Empfindung vorstellen.“<sup>6</sup> Dass Konstruktion und Ausdruck, die gerne als einander ausschließende Gegensätze gedacht werden, in Wahrheit nicht in einem Oppositionsverhältnis stehen, sondern im gelungenen Kunstwerk vielmehr zusammentreten müssen, ist auch eine zentrale Überzeugung von Sofia Gubaidulina: „Eine Komposition sollte [...] unbedingt ihre logische Struktur, ihren dramaturgisch gezielten Aufbau haben und zugleich erschüttern, die Gefühle des Hörers schonungslos aufwühlen.“<sup>7</sup>

### Zur formalen Struktur von *Offertorium*

Gubaidulina begnügt sich in ihrem Violinkonzert nicht damit, dass aus dem *Musicalischen Opfer* entlehene Thema zu zitieren, sondern entwickelt aus ihm die musikalische Dramaturgie des Werks. *Offertorium* besteht aus drei umfangreichen Formteilen, die unmittelbar ineinander übergehen. Im Zentrum der formalen Konstruktion des ersten Teils steht eine schrittweise Reduktion des „königlichen Themas“. Es wird nach und nach verkürzt und verändert bei diesem Transformationsprozess zugleich auch seine interne Gestalt und seinen musikalischen Charakter (vgl. hierzu Arbeitsblatt 2).<sup>8</sup>

„In jeder Variation kommt es zu einer allmählichen Verkürzung des Themas durch Weglassen des Anfangs- und Schlusstons. Dabei wird das jeweils verbleibende Schlussintervall der Themendurchläufe (kleine Sekunde, große Sekunde, Quinte, Terz usw.) akzentuiert. Diese akzentuierten Intervalle beeinflussen die Entwicklung der jeweils folgenden Episode. So erweist sich der Formverlauf als völlig abhängig von den Eigenschaften des Themas. Das Thema selbst verkürzt sich allmählich, es scheint zu verschwinden. Die Mittelvariation hat nur noch einen Ton.“<sup>9</sup>

Während im zweiten Teil des Werks (Ziffer 61ff.), der sowohl die Funktion des langsamen Satzes als auch des Scherzos übernimmt, das Thema aus dem *Musicalischen Opfer* nicht erklingt, wird es im dritten Formteil nach und nach restituiert. Zu den Klängen eines Chorals, der von der Solo-Geige sowie dem groß besetzten Streicherapparat intoniert wird (Ziffer 115ff.), baut sich das „königliche Thema“ in den beiden Harfen, dem Klavier und den Schlaginstrumenten schrittweise von hinten nach vorne wieder auf (3 Takte nach Ziffer 115

<sup>6</sup> Brief Anton Weberns an Arnold Schönberg vom 23. Juni 1910, zitiert nach Rexroth 1983, S. 67.

<sup>7</sup> Gubaidulina/Makejewa 1990, S. 249.

<sup>8</sup> Vgl. hierzu die Exposition des Themas zu Beginn des Werkes, die „Variation 1“, bei der nur noch die Töne 2–19 des Themas erklingen (Ziffer 8, Partitur S. 9), die „Variation 2“, in der Gubaidulina zugleich die Gestalt und den Charakter des auf die Töne 3–18 verkürzte Thema variiert (4. Takt nach Ziffer 17, Partitur, S. 14) sowie die „Variationen“ 5–9 (Ziffer 53ff., Partitur S. 50ff.).

<sup>9</sup> Gubaidulina 1982.

Töne 14–18, 8 Takte nach Ziffer 115, Töne 13–18 etc.).<sup>10</sup> Dieser Prozess der allmählichen Re-Komposition des Themas in veränderter Gestalt, der von einer zunehmenden Intensitätssteigerung begleitet wird, mündet in drei gewaltigen Akkordblöcken im gesamten Orchester (Ziffer 133). In der anschließenden Passage intoniert die Sologeige die gesamte Tonfolge des Themas aus dem *Musicalischen Opfer* in rückläufiger Gestalt (vgl. 3 Takte nach Ziffer 134ff.).<sup>11</sup> Diese verwandelte Wiederkehr des Themas, die ohne den Blick in die Partitur kaum nachzuvollziehen ist, und der vorausgehende Entstehungsprozess bilden für die gläubige Komponistin ein symbolisches Schlüsselmoment ihres *Offertoriums*:

„Im Blick auf den Titel des Werks lässt sich sagen: das Thema opfert sich, es bringt sich selbst als Gabe dar. An seiner Stelle entwickelt sich ein anderes Thema, das dem vorherigen ganz unähnlich zu sein scheint. Wenn dieses zweite Thema am Schluss des Stückes jedoch von der Violine solo endgültig formuliert wird, stellt es sich heraus, dass es der Krebs des ersten Themas ist. Der Begriff »Opfer« wird also hier als Gabe der Umgestaltung oder als Gabe der Umkehrung in seinen Gegensatz verstanden: das Erste wird zum Letzten und das Letzte zum Ersten.“<sup>12</sup>

### Möglichkeiten musikalischer Formgestaltung

Für Sofia Gubaidulina zählt die Gestaltung der musikalischen Form zu den zentralen Herausforderungen gegenwärtigen Komponierens. Während Komponisten in früheren Jahrhunderten auf vielfach erprobte und bewährte Formmodelle zurückgreifen konnten (Sonatenhauptsatzform etc.), hat sich diese Situation im Laufe des 20. Jahrhunderts grundlegend gewandelt: „Wir jedoch gehen heute dazu über, dass nur noch ein einziges Werk in einer bestimmten Technik und mit einer bestimmten formalen Konzeption geschrieben wird, einer Konzeption der Form, die natürlich eben aus diesem Grunde weitaus schwieriger zu schaffen ist. [...] ich stelle mir für jedes neue Werk eine konzeptionell neue Aufgabe und versuche, etwas zu finden, das es in der vorherigen Arbeit noch nicht gegeben hat.“<sup>13</sup>

Während Gubaidulina in neueren Werken vielfach mit der berühmten Fibonacci-Reihe arbeitet, basiert die beschriebene Formkonzeption von *Offertorium* auf dem Prinzip des Logogriffs. In seiner herkömmlichen Bedeutung beschreibt dieser Begriff unterschiedliche Formen des Wort- bzw. Buchstabenrätsels, bei denen ein Wort durch Wegnahme, Hinzufügung, Vertauschung oder Änderung eines Buchstabens in ein anderes Wort überführt wird. Ein gutes Beispiel für dieses Verfahren ist der folgende lateinische Sinnspruch:

---

<sup>10</sup> Vgl. in der Partitur die Seiten 102 ff.

<sup>11</sup> Vgl. in der Partitur die Seiten 115 f. sowie die Originalgestalt des Themas zu Beginn des Werkes (S. 3).

<sup>12</sup> Gubaidulina 1982.

<sup>13</sup> Gubaidulina/Makejewa 1990, S. 250.

|                      |                         |
|----------------------|-------------------------|
| Amore,               | Liebe,                  |
| more,                | Sitte,                  |
| ore,                 | Wort                    |
| re,                  | und Tat                 |
| iunguntur amicitiae. | knüpfen Freundschaften. |

Wie bereits gezeigt wurde, verwendet Gubaidulina im ersten Teil von *Offertorium* ein analoges Kompositionsprinzip, mit dem Unterschied, dass das Thema nicht nur von einer, sondern von beiden Seiten verkürzt wird.

Während die beiden ersten Verkürzungen noch klar als Varianten des „königlichen Themas“ zu erkennen sind (vgl. hierzu Arbeitsblatt 2), verschwindet das ständig schrumpfende Thema im folgenden in der Tiefenstruktur der Komposition. Gubaidulina beschreibt das Verhältnis zwischen der verhältnismäßig strengen Konstruktionsidee, die ihrem Werk zugrunde liegt, und dem konkreten musikalischen Verlauf wie folgt:

„Es herrscht also ein Prinzip von Symmetrie, das sich allerdings nur in der Innenschicht, in der symbolischen Schicht des Werkes vollzieht (sozusagen 'unter der Haut').

Äußerlich erscheint jedoch Asymmetrie. In dieser Hinsicht erinnert mein Werk mehr an einen Baum als an ein Bauwerk. Denn die Form des Baumes enthält in sich das Prinzip der Symmetrie auch nur in einem symbolischen Sinne. So kann man sich kaum aufgrund seiner äußeren Erscheinung, sondern allein innerlich vorstellen, dass die Äste des Baumes die Wurzeln sind, die in den Himmel wachsen.“<sup>14</sup> (Gubaidulina 1982)

### Unterrichtsvorschläge

vgl. Arbeitsblatt 2 und 3

---

<sup>14</sup> Gubaidulina 1982.

## 2. Informationsblatt Sofia Gubaidulina

### **Künstlerische Isolation in der kommunistischen Sowjetunion und später internationaler Ruhm**

Aufgrund ihres unabhängigen Geistes und ihrer Weigerung, eine Musik zu schreiben, die den ästhetischen Richtlinien der sowjetischen Kulturfunktionäre entsprach, litt Sofia Gubaidulina seit den mittleren 1960er-Jahren unter ideologischen Anfeindungen und staatlicher Repression:

*„Lange Zeit habe ich komponiert und gewusst, dass mich niemand hören wird. Ich hatte keine Hoffnung, einen Interpreten zu treffen, der bereit gewesen wäre, meine Musik zu spielen.*

*Später dann, als Interpreten erschienen, die sich für meine Musik interessierten, konnten sie lange Zeit aufgrund hartnäckiger Widerstände seitens des Komponistenverbandes und anderer äußerer Kräfte nicht bis in die Konzertsäle vordringen.“<sup>15</sup>*

Eine wichtige Bezugsfigur Gubaidulinas, die sie zugleich darin bestärkte, ihre künstlerische Unabhängigkeit nicht aufzugeben, war Dmitri Schostakowitsch. Im Frühjahr 1959 hatte die 27-jährige Kompositionsstudentin die Gelegenheit, dem berühmten Komponisten eine Symphonie, die sie als Examensarbeit verfasst hatte, auf dem Flügel vorzuspielen:

*„Er hörte sich die Musik an, machte einige Bemerkungen und lobte sie in der Hauptsache. Was mich aber insbesondere traf, waren seine Worte, als ich ging. »Seien Sie Sie-selbst, haben Sie keine Angst, Sie-selbst zu sein. Ich wünsche Ihnen, dass Sie auf Ihrem eigenen falschen Weg weitergehen«. Ein Satz zur richtigen Zeit am richtigen Ort kann für einen jungen Menschen lebenswichtig sein, und ich bin Schostakowitsch für diese Worte unendlich dankbar. Ich brauchte sie gerade damals und fühlte mich dermaßen gestärkt, dass ich nichts mehr fürchtete. [...] Ich war nun wirklich in der Lage, meinen eigenen Weg zu gehen.“<sup>16</sup>*

Erst in den späten 1970er-Jahren begann sich die Situation von Sofia Gubaidulina, die heute weltweit zu den bekanntesten Komponistinnen zählt, zu ändern. Berühmte Interpreten wie der Geiger Gidon Kremer, die der Sowjetunion den Rücken gekehrt hatten, begannen Gubaidulinas Werke außerhalb des sowjetischen Herrschaftsbereichs bekannt zu machen:

*„Aus dieser verzweifelten Lage, in der sich viele Komponisten meiner Generation befanden, haben uns ausländische Manager und sowjetische Künstler, die im Ausland auftraten, mit großem Enthusiasmus buchstäblich »herausgezogen«.“<sup>17</sup>*

---

<sup>15</sup> Gubaidulina/Kadanzew 1990, S. 254.

<sup>16</sup> Zit. nach Kurtz 2001, S. 74f.

<sup>17</sup> Gubaidulina/Kadanzew 1990, S. 255.

## **Zu Werk und Wirken**

### wichtige Bezugsfiguren

*„In meiner Jugendzeit, während des Studiums am Konservatorium, haben mir Schostakowitsch und – in völlig anderem Sinne – Webern sehr viel bedeutet. Und immer Bach, immer wieder Bach. Unablässig lerne ich von ihm und werde auch weiterhin von ihm lernen.“<sup>18</sup>*

### Formgestaltung als zentrale kompositorische Herausforderung

Für Sofia Gubaidulina zählt die Gestaltung der musikalischen Form zu den zentralen Herausforderungen gegenwärtigen Komponierens. Während Komponisten in früheren Jahrhunderten auf vielfach erprobte und bewährte Formmodelle zurückgreifen konnten (Sonatenform etc.), hat sich diese Situation im Laufe des 20. Jahrhunderts grundlegend gewandelt:

*„Wir jedoch gehen heute dazu über, dass nur noch ein einziges Werk in einer bestimmten Technik und mit einer bestimmten formalen Konzeption geschrieben wird, einer Konzeption der Form, die natürlich eben aus diesem Grunde weitaus schwieriger zu schaffen ist. [...] ich stelle mir für jedes neue Werk eine konzeptionell neue Aufgabe und versuche, etwas zu finden, das es in der vorherigen Arbeit noch nicht gegeben hat.“<sup>19</sup>*

## **Offertorium**

### Offertorium

In vielen Werken Gubaidulinas spielen Themen und Vorstellungen aus dem Bereich der christlichen Religion eine wichtige Rolle. Im Violinkonzert der tiefreligiösen Komponistin wird diese Bezugnahme auf den christlichen Glauben bereits durch den Werktitel zum Ausdruck gebracht.

*„Die Autoren des Mittelalters verwendeten austauschbar die Begriffe Offertorium und offerenda für einen in der Messe während der Vorbereitung und feierlichen Darbietung von Brot und Wein gesungenen Choral. [...] Das Wort Offertorium konnte auch die Prozession, während derer die Opfertgaben dargebracht wurden, oder sogar das Opfer selbst bezeichnen. Seit dem späten 18. Jahrhundert wird der gesamte Komplex priesterlicher Gebete und Handlungen, der an dieser Stelle der Messe stattfindet – das Mischen von Wein und Wasser, die Beweihräucherung der Gaben und des Altars sowie die Handwaschung –, von liturgischen Autoren als Offertorium bezeichnet.“<sup>20</sup>*

---

<sup>18</sup> Gubaidulina/Makejewa 1990, S. 251.

<sup>19</sup> Gubaidulina/Makejewa 1990, S. 250.

<sup>20</sup> Peter Tenhaef, Artikel „Offertorium“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Sachteil, Bd. 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 582.

### Formkonstruktion

Die Frage, auf welche Weise sich ausgedehnte musikalische Zeitverläufe formal gestalten lassen, steht im Zentrum von Gubaidulinas Komponieren. Während die Komponistin in neueren Werken vielfach mit der berühmten Fibonacci-Reihe arbeitet, basiert die Formkonzeption von *Offertorium* auf dem Prinzip des Logogriffs. In seiner herkömmlichen Bedeutung beschreibt dieser Begriff unterschiedliche Formen des Wort- bzw. Buchstabenrätsels, bei denen ein Wort durch Wegnahme, Hinzufügung, Vertauschung oder Änderung eines Buchstabens in ein anderes Wort überführt wird. Ein gutes Beispiel für dieses Verfahren ist der folgende lateinische Sinnspruch:

*Amore,*

*more,*

*ore,*

*re,*

*iunguntur amicitiae.*

*Liebe,*

*Sitte,*

*Wort*

*und Tat*

*knüpfen Freundschaften.*

### 3. Arbeitsblätter

#### Vorbemerkung

##### Zielgruppe

Die drei Arbeitsblätter richten sich in erster Linie an SchülerInnen der gymnasialen Oberstufe (Leistungskurs und Grundkurs). Durch eine Reformulierung der Fragen und Aufgabenstellungen lassen sie sich aber sicherlich auch für andere Zielgruppen adaptieren.

##### Arbeitsblatt 1

Ziel der Aufgaben ist es, die SchülerInnen für Gubaidulinas (und auch Weberns) subtile Instrumentationskünste zu sensibilisieren. Sofern genügend Zeit zur Verfügung steht, wäre es sicherlich empfehlenswert, wenn die SchülerInnen in einem ersten Schritt ihre eigene kammermusikalische Instrumentation des Themas aus Bachs *Musicalischem Opfer* erstellen und dann auch aufführen würden (vgl. Aufgabe 1). Auf diese Weise wird die anschließende Höranalyse leichter. Außerdem lässt sich so der Blick für die Besonderheiten von Weberns und Gubaidulinas Lösung schärfen.

Notenbeispiele zu Arbeitsblatt 1:

Bach/Webern, *Fuga (Ricercata)*, No. 2 aus dem *Musicalischen Opfer*, T. 1–9.

Gubaidulina, *Offertorium*, T. 1–8 (Partitur, S. 3)

##### Arbeitsblatt 2

Ziel der Aufgaben ist es, in die kompositorische Struktur des Werks etwas tiefer einzudringen. Für eine erfolgreiche Bearbeitung der gestellten Aufgaben ist es notwendig, die angegebenen Ausschnitte nicht nur anhand der Partitur zu untersuchen, sondern auch mehrfach zu hören.

Notenbeispiele aus *Offertorium* zu Arbeitsblatt 2:

Ziffer 8 (Partitur, S. 9)

4. Takt nach Ziffer 17ff. (Partitur, S. 14–15)

1. Takt nach Ziffer 53ff. (Partitur, S. 50–53)

##### Arbeitsblatt 3

Notenbeispiele aus *Offertorium* zu Arbeitsblatt 3:

„Esecutori“ sowie Anfangspassage bis Ziffer 3 (Partitur, S. 2–5)

## Arbeitsblatt 1

Im Frühjahr 1747 musiziert Johann Sebastian Bach vor Friedrich dem Großen in Potsdam. Für eine Fugenimprovisation erhält er vom preussischen König das unten aufgeführte Thema (vgl. Notenbeispiel 1). Nach seiner Abreise aus Potsdam komponiert Bach auf der Grundlage des „königlichen Themas“ sein *Musicalisches Opfer*. Das Werk ist neben der *Kunst der Fuge* eines der eindrucksvollsten Zeugnisse für Bachs kontrapunktische Meisterschaft.

### Notenbeispiel 1



In den 1930er-Jahren bearbeitet Anton Webern das sechsstimmige Ricercar aus dem *Musicalischen Opfer* für Orchester. Erklärtes Ziel seiner ungewöhnlichen Instrumentation ist es, „den motivischen Zusammenhang“ der komplexen kontrapunktischen Komposition „bloß zu legen“ und dabei zugleich seine eigene Sicht auf Bachs Musik zu formulieren. Die Besonderheit des Webernschen Ansatzes zeigt sich bereits in den ersten Takten seiner Bearbeitung. Anstatt das Thema der sechsstimmigen Fugenkomposition von einem einzigen Instrument vortragen zu lassen, zerlegt Webern das „königliche Thema“ in einzelne Partikel, die von verschiedenen Instrumenten vorgetragen werden. Auf diese Weise entsteht eine „Klangfarbenmelodie“, die Weberns eigenes Verständnis der motivischen Binnenstruktur des Themas verdeutlicht.

1979 stellt Sofia Gubaidulina das Thema aus dem *Musicalischen Opfer* ins Zentrum ihres Violinkonzerts *Offertorium*. Zu Beginn des Werks erklingt das um den Schlusston gekürzte Thema, um einen Ganzton nach oben transponiert, in einer Instrumentation, die direkt auf Weberns Orchesterbearbeitung Bezug nimmt.

### Aufgaben

- 1) Erstellen Sie eine eigene Instrumentation des Themas aus dem *Musicalischen Opfer*.
- 2) Versuchen Sie, die Instrumentation von Webern und Gubaidulina hörend nachzuvollziehen.
  - a) Markieren Sie in Notenbeispiel 1 zunächst alle Stellen, an denen Sie einen Klangfarbenwechsel wahrnehmen.
  - b) Versuchen Sie in einem zweiten Schritt, die einzelnen Klangsegmente jeweils einem spezifischen Instrument zuzuordnen.  
(Da die Klangfarbenwechsel teilweise sehr subtil sind, finden Sie unten eine Übersicht über die Instrumente, die an der Exposition des Themas bei Webern bzw. Gubaidulina beteiligt sind. Bringen Sie diese in die richtige Reihenfolge und ordnen Sie sie den einzelnen Unterabschnitten zu.)
  - c) Diskutieren Sie die Instrumentation von Webern und Gubaidulina.

### Zusatzinformation:

An der Exposition des Themas aus dem *Musicalischen Opfer* sind die folgenden Instrumente beteiligt (die Reihenfolge der Auflistung ist willkürlich):

#### 1) Webern

Posaune

Trompete

Harfe

Horn

#### 2) Gubaidulina

Trompete

Fagott

Flöte

Posaune

Horn

Bei Webern werden vier Töne des Themas von zwei Instrumenten gespielt, bei Gubaidulina lediglich ein Ton. Sowohl bei Webern als auch bei Gubaidulina erklingen die Blechblasinstrumente mit Dämpfer.

## Arbeitsblatt 2

Sofia Gubaidulina begnügt sich in ihrem Violinkonzert nicht damit, das aus dem *Musicalischen Opfer* entlehene Thema zu zitieren, sondern entwickelt aus ihm die musikalische Dramaturgie des Werks. *Offertorium* besteht aus drei umfangreichen Formteilen, die unmittelbar ineinander übergehen. Im Zentrum der formalen Konstruktion des ersten Teils steht eine schrittweise Reduktion des „königlichen Themas“.

*„In jeder Variation kommt es zu einer allmählichen Verkürzung des Themas durch Weglassen des Anfangs- und Schlusstons. Dabei wird das jeweils verbleibende Schlussintervall der Themendurchläufe (kleine Sekunde, große Sekunde, Quinte, Terz usw.) akzentuiert. Diese akzentuierten Intervalle beeinflussen die Entwicklung der jeweils folgenden Episode. So erweist sich der Formverlauf als völlig abhängig von den Eigenschaften des Themas. Das Thema selbst verkürzt sich allmählich, es scheint zu verschwinden. Die Mittelvariation hat nur noch einen Ton. Im Blick auf den Titel des Werks läßt sich sagen: das Thema opfert sich, es bringt sich selbst als Gabe dar.“ (Gubaidulina 1982)*

### Aufgaben

Auf den beigefügten Notenbeispielen finden Sie die erste und zweite „Variation“ des Themas (Ziffer 8 bzw. 3 Takte nach Ziffer 17) sowie die Variationen 5 bis 9 (Ziffer 53ff.).

Vollziehen Sie in einem ersten Schritt die zunehmende Reduktion des Themas anhand der Partitur nach.

- Welche Töne des Themas erklingen in den jeweiligen Variationen?
- In welcher Weise verändern sich die Gestalt und der Charakter des Themas von Variation zu Variation?
- Bis zu welchem Punkt können Sie die Transformation des Themas hörend nachvollziehen?

Diskutieren Sie in einem zweiten Schritt die formale und symbolische Bedeutung dieses Kompositionsverfahrens.

### Arbeitsblatt 3

Sofia Gubaidulina komponierte ihr Violinkonzert auf Anregung Gidon Kremers, dem *Offertorium* auch gewidmet ist. Die Komponistin war nicht nur von seiner virtuoson Technik beeindruckt, sondern ebenfalls von der Intensität seines Spiels, der Breite seiner Ausdruckspalette und seiner ungewöhnlichen Fähigkeit, in kürzester Zeit zwischen verschiedenen Ausdrucksbereichen hin und her zu wechseln: „Von der feinsten, kaum hörbaren Eindringlichkeit zum virtuoson, fast ekstatischen Spiel, vom dramatischen Ausdruck und kummervollen Ausrufen zu einem leichtfüßigen Tanz, von dämonischer Aggressivität zu tiefer Kontemplation.“ (zit. nach Kurtz 2001, S. 216)

#### Aufgabe

Untersuchen Sie vor diesem Hintergrund die Anfangspassage von *Offertorium* (bis Ziffer 3).

- Welche musikalischen und technischen Herausforderungen werden an den Solisten gestellt?
- Wie verhalten sich Soloinstrument und Orchester zueinander?
- Mit welchem musikalischen Material arbeitet Gubaidulina von Ziffer 1 bis 3?

Machen Sie sich im Zuge Ihrer Untersuchung zugleich mit Gubaidulinas Notationsweise vertraut (vgl. Sie hierzu auch die Erklärungen der Komponistin in der Partitur).

## 4. Quellen- und Literaturverzeichnis

### Musikdrucke

Sofia Gubaidulina, *Offertorium*, Hans Sikorski: Hamburg 1986.

J. S. Bach, *Fuga (ricercata) a 6 voci* aus dem *Musicalischen Opfer*, Universal Edition: Wien 1976.

### Literatur

#### **Gubaidulina 1982**

Sofia Gubaidulina, *Zu meinem Violinkonzert Offertorium*, Typoskript, Sammlung Sofia Gubaidulina der Paul Sacher Stiftung Basel, 1982.

#### **Gubaidulina/Kurtz 1989**

Michael Kurtz, *Sofia Gubaidulina: An der Schwelle nach innen. Aus Gesprächen mit der Komponistin über ihr Leben und Schaffen, über den Kompositionsprozeß und Improvisation*, in: *Das Goetheanum* 68, Nr. 40 (1.10. 1989), S. 337–339.

#### **Gubaidulina/Dümling 1990**

*Auf dem Weg nach innen: die sowjetische Komponistin Sofia Gubaidulina im Gespräch mit Albrecht Dümling*, in: *MusikTexte* 21 (1990), S. 8–11.

#### **Gubaidulina/Kadanzew 1990**

*Sofia Gubaidulina im Gespräch mit Dimitri Kadanzew*, in: *Sowjetische Musik im Lichte der Perestroika*, hrsg. von Hermann Danuser, Hannelore Gerlach und Jürgen Köchel, Laaber 1990, S. 253–257.

#### **Gubaidulina/Makejewa 1990**

*Sofia Gubaidulina im Gespräch mit Julia Makejewa*, in: *Sowjetische Musik im Lichte der Perestroika*, hrsg. von Hermann Danuser, Hannelore Gerlach und Jürgen Köchel, Laaber 1990, S. 248–252.

#### **Kurtz 2001**

Michael Kurtz, *Sofia Gubaidulina*, Stuttgart 2001.

#### **Moldenhauer 1980**

Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich und Freiburg i. Br. 1980.

#### **Rattle/Kurtz 2001**

Michael Kurtz, *... ab und zu kommt sie auf die Erde und bringt uns Licht...*, *Sir Simon Rattle im Gespräch über Sofia Gubaidulina und russische Musik*, in: *Das Goetheanum* 80, Nr. 27 (1.7.2001), S. 489–491.

#### **Rexroth 1983**

Dieter Rexroth (Hrsg.), *Opus Anton Webern*, Berlin 1983.