

Kontrapunkt in Sofia Gubaidulinas *Offertorium*

Eine Analyse aus ausgetauschtem Blickwinkel

Hristina Susak

Die russische Komponistin Sofia Gubaidulina hat des Öfteren betont, dass ihre beiden großen Vorbilder Bach und Webern sind. Für ihr *Offertorium* für Violine und Orchester waren diese nach eigenem Bekunden der Komponistin besonders prägend. Als Material des *Offertoriums* verwendete Gubaidulina das ›königliche Thema‹ Friedrichs II. von Preußen aus Bachs *Musikalischem Opfer*, kombiniert mit einer punktuellen Klangfarbenbehandlung, die von Webern herrührt. Im ersten Teil von Gubaidulinas *Offertorium* wird das Thema gewissermaßen geopfert oder aufgegeben. Im weiteren Verlauf werden jene musikalischen Elemente immer wichtiger, die an die Stelle des Themas treten und es als sein Gegenbild schließlich ersetzen. Diese das Thema ablösenden musikalischen Erscheinungen werden genauer betrachtet: Komponenten wie etwa eine Textur mit mehreren gestalthaften Schichten, kontrastierende Klangfarben oder das Tonmaterial können im übertragenen Sinne als Kontrapunkt bezeichnet werden. Somit geht Gubaidulina hier auch mit einem ›modernen‹ Parameter wie der Klangfarbe bzw. der Instrumentation kontrapunktisch um. Der Beitrag stellt dar, wie die Kontrastierung von Klangfarben beim Hören eine ähnliche Wirkung entfalten kann wie der Kontrapunkt bei Bach und seinen Zeitgenossen, bei denen kontrapunktische Effekte größtenteils durch kontrastierende und einander ergänzende Rhythmen gleichzeitig erklingender Stimmen zustande kommen. Eine Parallele zwischen Bachs und Gubaidulinas Kontrapunkt zeigt sich in Verfahren, für die das konkrete Medium seiner Realisierung nebensächlich ist. Wenn Kontrapunkt die Vielfalt des Kontrastierenden bedeutet, so lässt sich dessen Gegenteil, die Homophonie, womöglich ebenfalls in Bereichen des Klangs und der Instrumentation ausmachen.

Russian composer Sofia Gubaidulina has often emphasised that her two main role models are Bach and Webern, and states that they had a significant impact on her *Offertorium* for violin and orchestra. In this work Gubaidulina uses the *thema regium* for Frederick II of Prussia from Bach's *Musical Offering*, combined with a selective treatment of timbre derived from Webern. In the first part of Gubaidulina's *Offertorium*, the theme is sacrificed or abandoned, in a way. As the work progresses, musical elements which appear in place of the theme become increasingly important and, as its counter-image, eventually replace it. These elements are then examined in more detail, including a polyphonic texture with several figurative layers, contrasting timbres, or pitch material, which could all be figuratively described as counterpoint. Thus Gubaidulina adopts a contrapuntal approach even with respect to "modern" parameters such as timbre and instrumentation. This contribution shows how contrasting timbres in a musical work can produce a similar effect on the listener as counterpoint does in the works of Bach and his contemporaries, where contrapuntal effects are largely achieved through contrasting and complementary rhythms of simultaneously sounding parts. A parallel between Bach's and Gubaidulina's counterpoint can be seen in processes for which the specific medium of its realisation is secondary. If counterpoint signifies a variety of contrasts, then its opposite, homophony, may also be discerned in the areas of sound and instrumentation.

Das Ausgangsmaterial von Sofia Gubaidulinas *Offertorium* ist das Thema des preußischen Königs Friedrich II., welches Johann Sebastian Bach seinem *Musikalischen Opfer* zugrunde legte und das folglich auch Anton Webern bei dessen Instrumentierung in *Fuga (Ricercata)* verwendete. In Gubaidulinas *Offertorium* besteht die Grundidee darin, eine Verbindung zwischen aktuellen Strukturen und Materialanwendungen einerseits und andererseits dem Kontrapunkt der Bach-Zeit, der sogenannten barocken Polyphonie, herzustellen.¹ Eine mögliche Verbindung besteht in einer Textur mit zwei oder mehreren ›selbstständigen‹ Schichten, die ähnlich funktioniert wie barocke Mehrstimmigkeit. Dabei wird davon ausgegangen, dass sich Kontrapunkt durch Parameter wie Klangfarbe, Instrumentation und Tonhöhenorganisation realisieren lässt, wie sie generell im 20. Jahrhundert für die jeweilige Stilistik der Komposition ausschlaggebend sind, und dass der separierte Einsatz solcher Parameter zur Bildung einer mehrschichtigen Textur führt.

Zunächst soll Gubaidulinas Version des Themas sowohl mit Bachs als auch mit Weberns Version des Themas verglichen werden (Bsp. 1 und 2). Webern hat das Thema bekanntlich in einer Weise orchestriert, in der sich spätere serielle Techniken bereits ankündigen. Dabei verteilt sich der melodische Fluss auf verschiedene Parts, indem ein und dieselbe Stimme jeweils nach zwei bis fünf Tönen von einem anderen Instrument übernommen wird.² Auch Gubaidulina orchestriert das Thema punktuell, und zwar noch radikaler als Webern: Sie lässt es meist schon nach einem oder zwei Tönen in ein anderes Instrument wandern (Bsp. 3). Dadurch wird Klangfarbe zu einer entscheidenden Komponente, und melodische Gestalten lösen sich auf. Auffällig ist, dass Gubaidulina das Thema nicht auf der ersten Stufe beschließt, wie es etwa bei Bach oder Webern der Fall ist, sondern dass sie auf der Paenultima der Tenorklausel einen ausnotierten Triller setzt. Damit greift sie ein barockes Formelmodell auf – den Triller auf der vorletzten Stufe –, das insbesondere in Bachs Melodik konventionalisiert ist, und stellt es in einen neuen strukturellen Kontext.

1 Vgl. Demmler 2010, 184, sowie Kretschmer 2016, 170.

2 Vgl. Zacher 1983, 297.

Beispiel 1: J. S. Bach, Musikalisches Opfer, Ricercar a 6, Ältere Fassung, T.1–12

Sehr mäßig $\text{♩} = \text{ca } 60$ **poco rubato**

	1	2	3	4	5
Flöte					
Oboe					
Englisch Horn					
Klarinette in B					
Baß-Klarinette in B					
Fagott					
Horn in F	mit Dämpfer				
Trompete in C	mit Dämpfer				
Posaune	mit Dämpfer				
Pauke					
Harfe					

Sehr mäßig $\text{♩} = \text{ca } 60$ **poco rubato**

1. Geige

In Bachs Version kontrapunktisiert das Thema bei seinem zweiten Auftreten (als Comes) ein Kontrasubjekt mit wesentlich kürzeren Notenwerten, als sie im Thema vorkommen. Von dessen kontrastierenden und einander ergänzenden Rhythmen wird das Thema mehr oder weniger verdeckt. Gubaidulina behandelt die Auftritte des Themas anders. Mit jedem neuen Einsatz kürzt sie es um einen Ton am Anfang sowie am Ende, wodurch es zunehmend beim Hören weniger deutlich wahrnehmbar ist. Zudem setzt sie dem Thema keine rhythmisch oder melodisch kontrastierenden Linien entgegen. Stattdessen stehen ihm andere Schichten gegenüber, die ihrerseits selbstständig, unabhängig und somit wie Kontrapunkte zum Thema wirken.

So stellt sich die Frage, aufgrund welcher Kriterien die Bezeichnung eines Phänomens als ›kontrapunktartig‹ angemessen erscheint. Sinnvoll wird sein, im Rahmen einer Stilistik wie der Gubaidulinas Kontrapunkt als eine Textur zu definieren, die aus zwei oder mehreren gestalthaften Schichten besteht. Eine weitere Frage in diesem Kontext ist, ob solche kontrapunktierenden Texturen eine ähnliche Wirkung entfalten wie der Kontrapunkt in Bachs Musik.

In einer ersten Annäherung an die Beantwortung dieser Fragen konzentriere ich mich auf den eröffnenden Teil des Stücks, der der Kadenz der Solo-Violine vorausgeht (ab Ziffer 58). Hier erscheint das Thema elfmal, und jedes Mal wird mehr von ihm, wie es Gubaidulina selbst beschrieben hat,³ ›geopfert‹. Als Höreindruck ergibt sich zunächst, dass das Thema zunehmend durch andere Schichten überlagert wird, besonders in den späteren Stadien, in denen es aufgrund der Verkürzungen auch melodisch zunehmend schwer erkennbar ist. Diese Schichten unterscheiden sich voneinander durch ihr Tonmaterial, instrumentatorische Verfahren und ihre Klangfarbe und nehmen dadurch Gestaltcharakter an. Ich möchte dieses Phänomen im übertragenen Sinne als Kontrapunkt zum Thema bezeichnen; dabei stellen Parameter, die nicht genuine Bestandteile des primär durch Tonhöhe und -dauer bestimmten Themas sind, sondern eine andere gestaltartige Schicht auf der Vertikalen bilden, das Medium des kontrapunktierenden Effekts dar. Die melodische Linie des Themas wird nicht etwa durch andere rhythmisch-melodische Gestalten verdeckt, sondern durch Phrasen mit kontrastierenden Eigenschaften hinsichtlich der Klangfarbe und des Tonmaterials. Die Tabelle 1 zeigt, um welches Material und welche Arten gestalthafter Schichten es sich dabei handelt.

(das Thema)
sehr enge Halbtonschrittbewegungen, quasi Umspielungen eines Tons (<i>ab Probezahl 1</i>)
Glissandi; homogene Klangfarbe (<i>ab Probezahl 2</i>)
Chromatik (<i>ab Probezahl 14</i>)

3 Lukomsky 1998, 26.

Diatonik, Ganztonleiter, Akkorde (ab Probezahl 60)

Tabelle 1: Übersicht zum Material von S. Gubaidulinas Offertorium

Betrachtet man die Passagen aus Schicht (2), zeigt sich deren Prägung durch Halbtonschritte sowie im folgenden Beispiel die Beschränkung auf den Gesamtrahmen einer kleinen Sekunde (Bsp. 4). Solche Stellen werden in den meisten Fällen entweder von der Solo-Geige oder von einer Gruppe aus Holz- oder Blechbläsern gespielt.

The musical score for Example 4 is presented in four staves. The top staff is for Cor. (Cornet) and the second staff is for Tr-be (Trumpet/Bell). The third and fourth staves are for V-no solo (Violin solo). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mf, p, f). A tempo marking 'Poco più mosso' with a quarter note equal to 69 is present. There are also performance instructions like 'sotto voce non vibr.' and 'v' for vibrato.

Beispiel 4: S. Gubaidulina, Offertorium, T. 8–16, Schicht (2) mit Gestaltung des Halbton-Intervalls

Um Glissandi handelt es sich bei der Schicht (3) (Bsp. 5). Glissandi über ein größeres Intervall lassen sich besonders organisch von Streichinstrumenten ausführen; in Gubaidulinas *Offertorium* bringen aber auch manche schnellen Passagen der Holzbläser und der Celesta einen glissando-artigen Effekt hervor.

The musical score is a page from a manuscript, showing a section of a larger work. It features a variety of musical staves, each with its own set of notes and markings. The staves are arranged in a vertical column, with the Percussion II part at the top and the Contrabass part at the bottom. The notation is dense and includes many slurs and ties, indicating a complex melodic and harmonic structure. The dynamic markings are clearly visible, providing a sense of the volume and intensity of the music. The overall layout is professional and typical of a high-quality musical score.

Beispiel 5: S. Gubaidulina, Offertorium, T. 23–25 (3), Glissandi; homogene Klangfarbe

Eine einfache Chromatik prägt Schicht (4), die im Verlauf des Stücks unterschiedlich instrumentiert wird und nicht immer eine homogene Klangfarbe besitzt (Bsp. 6).

[illegible]

Beispiel 6: S. Gubaidulina, Offertorium, T. 30–35, Schicht (4), Halbtonschrittbewegungen

Eine weitere gestalthafte Schicht ist sowohl aus diatonischen Partikeln als auch aus einem der beiden Ganztonleitervorräte sowie aus Akkordbrechungen konstruiert. Solche Stellen besitzen zumeist eine in sich sehr diversifizierte Klangfarbe, wobei die Hauptkomponenten von der Celesta, den Harfen und Flageolettklängen der Streicher stammen (Bsp. 7 und 8).

Example 7: S. Gubaidulina, Offertorium, T. 80 f., Schicht (5), Diatonik, Ganztonskalen, Akkordbrechungen und Ganztonskala auf g

Beispiel 7: S. Gubaidulina, Offertorium, T. 80 f., Schicht (5), Diatonik, Ganztonskalen, Akkordbrechungen und Ganztonskala auf g

Example 8: S. Gubaidulina, Offertorium, T. 275–279, Solo-Violine in Kombination mit den Akkorden bzw. Schicht (5)

Beispiel 8: S. Gubaidulina, Offertorium, T. 275–279, Solo-Violine in Kombination mit den Akkorden bzw. Schicht (5)

Erstens spielt für die Erzeugung einer kontrapunktischen Wirkung das Tonmaterial eine Rolle, wie es beispielsweise in Beispiel 8 zu sehen ist – die Geigenmelodie bewegt sich innerhalb des eng begrenzten Rahmens einer großen Sekunde mit überwiegend halbtönigen Bewegungen, während die anderen Instrumente (Triangel, Crotali, Campanelli und Celesta) Akkorde spielen. Es geht hier weniger um konkrete Tonhöhen, sondern primär um die Verhältnisse zwischen den einzelnen Tönen der Schichten, wenn man sie linear innerhalb der einzelnen Stimmen einer jeden Schicht betrachtet.

Das Tonmaterial übernimmt nunmehr hauptsächlich die Funktion der Farbgebung. Der Kontrast zwischen verschiedenen Tonhöhenkonstellationen (Chromatik, Diatonik, den bei Glissandi auftretenden Mikrotönen) wird vor allem als ein farblicher wahrgenommen; zugleich entstehen Kontraste zwischen den einzelnen Klangflächen.

Zweitens definiert sich die Farbe hier zwar traditionell über die Instrumentierung, zudem aber auch durch die Textur und das Tonmaterial, wobei insgesamt der Eindruck von Farbigkeit als Ergebnis des Umgangs mit diesen Parametern im Prozess der Wahrnehmung entsteht. Um eine Schicht hörend als gestalthaft identifizieren zu können, muss ihre Farbe kompakt sein. Das heißt, dass ein spezifisches Tonmaterial, in aller Regel kombiniert mit einer spezifischen Textur, auftreten sollte, um die Schicht als ein Ganzes und im musikalischen Ablauf als Linie identifizieren zu können. Bei einem traditionellen Kontrapunkt werden solche Linien durch ihre spezifischen Intervalle, Rhythmen, Lagen etc. erkennbar. Um von einem potenziellen Kontrapunkt sprechen zu können, muss im Prozess der Analyse ermittelt werden, welche Parameter im jeweiligen Stück Wirkungen erzeugen, die mit denen eines traditionellen kontrapunktischen Satzes vergleichbar sind.

Während bei Bach das Thema sukzessive durch hinzutretende Stimmen verdeckt wird bis hin zum sechsstimmigen Satz, bleiben in Gubaidulinas *Offertorium* die ersten drei Auftritte des Themas einstimmig.⁴ Eine Vielstimmigkeit ist zwar erkennbar, doch ist diese nicht die entscheidende Komponente beim Prozess der kontinuierlichen Entfernung vom Thema. Um zum Terminus der Farbe zurückzukehren: Diese wurde oben als Ergebnis mehrerer Parameter definiert. Der Effekt einer Verdeckung des Themas tritt meistens durch eine hohe Intensität der Farbe bzw. eine Klangfarbe eines Instruments oder einer Gruppe von Instrumenten auf, die sich klanglich durchsetzen oder sogar dominieren. Daneben spielt die rhythmische Komponente der Textur eine Rolle. Mit jedem Auftreten wird das Thema mehr gedehnt, wodurch es schließlich fast unmöglich wird, seine Melodielinie zu erkennen. Zunehmend ist es nur noch durch die spezifische Art seiner Instrumentation und seine jeweilige ›einstimmige‹ Klangfarbe identifizierbar. In Beispiel 9 erscheint die verkürzte und gedehnte Version des Themas ›einstimmig‹ in den Bläsern, in der es von den Schichten (3) (Streicher-Glissandi) und (4) (Chromatik in der Solo-Violine) verdeckt wird. Insgesamt lässt sich somit diese Stelle als ›dreistimmig‹ beschreiben.

4 Als ›einstimmig‹ bezeichne ich in diesem Kontext nicht nur die einstimmige melodische Linie des Themas, sondern auch seine gewissermaßen einstimmige Farbe. Wenn man die Prinzipien des Kontrapunkts von den üblichen Parametern, mit denen er realisiert wird, abstrahiert, um von Kontrapunkt im übertragenen Sinne reden zu können, ist entscheidend, ob eine Schicht als gestalthaft gehört wird. Das kann der Fall sein, wenn ihre Parameter zusammengekommen eine Kompaktheit oder im übertragenen Sinne eine Einstimmigkeit produzieren.

Beispiel 9: S. Gubaidulina, Offertorium, T. 416–423

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Wirkungen in Gubaidulinas Stück durch den Kontrast und das Zusammenwirken verschiedener Tonmaterialien, durch Instrumentation, auch Textur mit ihren rhythmischen Mustern sowie (im Endeffekt) durch die Farbe entstehen. Diese Effekte gleichen denen des Kontrapunkts der Bach-Zeit. Es handelt sich um einen Kontrapunkt im übertragenen Sinne.

Ein weiterer Punkt soll abschließend kurz erörtert werden: Wenn mit Blick auf Gubaidulina ein Verständnis von Kontrapunkt als Vielstimmigkeit kontrastierender und gestalthafter Texturen naheliegt, so lässt sich dessen Gegenteil – etwa eine homogene Textur oder eine stark heterogene Struktur, in der jedoch keine klaren Schichten unterscheidbar sind – im Bereich von für den Kontrapunkt neuen Parametern verorten.⁵ Um das zu zeigen, habe ich nach Stellen gesucht, deren Aufbau nicht auf gestalthaften Texturen beruht, die also, wie Beispiel 10, weder ein spezifisches Tonmaterial noch eine spezifische Instrumentation aufweisen. Wenn hier von »keinem spezifischen Tonmaterial« die Rede ist, ist gemeint, dass sich kein klar identifizierbares Material im Sinne

5 Vgl. Lockhead 2016, 101.

von Tabelle 1 erkennen lässt. Erst durch den Einsatz solchen *spezifischen* Tonmaterials – oder auch durch eine charakteristische Instrumentation mit deutlich differenzierten Klangfarbengruppen – lässt sich sinnvoll über Mehrschichtigkeit bzw. deren Abwesenheit (also über das Vorhandensein oder Fehlen eines »Kontrapunkts im übertragenen Sinne«) sprechen. Solche von mir als homophon bezeichneten Strukturen weisen oftmals in sich eine inhomogene Textur auf, denn ihre einzelnen Parameter erfahren keine spezifische, voneinander unabhängige und klar abgrenzbare Behandlung. Was aber gestattet dennoch, solche Stellen als homophon zu bezeichnen, wenn ihre Textur inhomogen ist? Verweist doch der herkömmliche Begriff »Homophonie« auf eine insbesondere in der rhythmischen Organisation in sich homogene Struktur. Gleichwohl führt der Gebrauch verschiedener Tonmaterialien, wie zum Beispiel von Mikrointervallen bei Glissandi, von Chromatik oder Diatonik, oder von verschiedenen Instrumentationsarten in Partien wie der in Beispiel 10 gezeigten, keineswegs zur Ausbildung unterschiedlicher, gleichzeitig in Erscheinung tretender Texturen. Infolgedessen kann keine Gestalthaftigkeit entstehen, und es sollten solche Stellen als ein Ganzes, jeweils als eine einzige Schicht betrachtet werden. Sie wirken als Homophonie im übertragenen Sinne und sind von ihrem Gegensatz, dem vielstimmig Kontrastierenden, abzuheben.

The musical score for Example 10, S. Gubaidulina, Offertorium, T. 177-180, is presented for a full orchestra. The instruments listed on the left are: FL (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Batt. II (Bassoon II), 2 Arpe (2 Arpes), V-no solo (Violoncello solo), V-ni I (Violini I), V-ni II (Violini II), V-le (Viola), V-c. (Violoncello), and C-b. (Contrabass). The score features a complex texture with various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings like 'f', 'p', 'cresc.', and 'tutti'. The notation is in a single system, with each instrument part on its own staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is written in a modern, contemporary style, with a focus on melodic lines and harmonic texture.

Beispiel 10: S. Gubaidulina, Offertorium, T. 177–180

Literatur

- Demmler, Martin (2010), »Traditionsbezug als Bekenntnis: Sofia Gubaidulinas Auseinandersetzung mit Johann Sebastian Bach in ihrem ›Offertorium‹ für Violine und Orchester«, in: *Rückspiegel: zeitgenössisches Komponieren im Dialog mit älterer Musik* (Frankfurter Studien 13), hg. von Christian Thorau, Julia Cloot und Marion Saxer, in Zusammenarbeit mit dem Institut für Zeitgenössische Musik der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main, Mainz u. a.: Schott, 183–189.
- Kretschmer, Johannes (2016), »Erfolg durch Hingabe: Sofia Gubaidulinas ›Offertorium‹«, in: *Warum ist Musik erfolgreich? Beiträge der IX. Weimarer Tagung ›Musiktheorie und Hörerziehung‹* (Paraphrasen: Weimarer Beiträge zur Musiktheorie 4), hg. von Jörn Arnecke, Hildesheim: Olms, 163–171.
- Lockhead, Judith Irene (2016), »›Difference inhabits repetition‹. Sofia Gubaidulina's string quartet no. 2«, in: *Analytical essays on music by women composers*, Bd. 3: *Concert Music 1960–2000*, hg. von Laurel Parsons, Laurel und Brenda Ravenscroft, New York (NY): Oxford University Press, 101 f.
- Lukomsky, Vera (1998), »Sofia Gubaidulina: ›My Desire is Always to Rebel, to Swim Against the Stream!‹«, in: *Perspectives of New Music* 36, 26.
- Zacher, Gerd (1983), »Zu Anton Weberns Bachverständnis«, in: *Anton Webern I* (Musik-Konzepte Sonderband), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: text+kritik, 290–305.