

## DIE STREICHQUARTETTE SOFIA GUBAIDULINAS ALS VERSUCH DER ERSCHLIESSUNG DES SONORISTISCHEN RAUMES<sup>1</sup>

SWETLANA SARKISJAN

*Komitas-Konservatorium  
1a Sayat-Nova Str.  
375001 YEREVAN, Armenia  
E-mail: [ysc@edu.am](mailto:ysc@edu.am)*

UDC: 78.01:785.74 GUBAIDULINA, S.

Original Scientific Paper  
Izvorni znanstveni rad  
Received: June 2, 2005  
Primljeno: 2. lipnja 2005.  
Accepted: September 1, 2005  
Prihvaćeno: 1. rujna 2005.

### *Abstract — Résumé*

Die Konzeptualität des Klanges bei Gubaidulina ist jenem Konzeptualismus der Form verwandt, der im Sinne des Überschreitens der Grenzen von Musik und der Kommunikation mit der außermusikalischen Sphäre bereits zur Tradition geworden ist. Gemeint ist die Kommunikation mit dem Wort (der Literatur), der Geste (der bildlichen Darstellung), dem Ritual (der dramaturgischen Strukturierung, der farblichen Projizierung des Klanges) und dem Sakralen (Religion, Theosophie). Durch die Gleichsetzung der Konzeptualismen von Klang und Form überläßt die Komponistin dem prozessualen Faktor die führende Rolle: mithin der zeitlich-strukturellen Verdichtung und Ausdehnung, den physikalisch-akustischen Verlagerungen, der Variation und grundsätzlichen Änderung von Satzweise und Timbre.

Auf höchst differenzierte Weise werden in den Streichquartetten Sofia Gubaidulinas die

verschiedenen Arten der Artikulation für die Zwecke der Konstruktion und Formbildung eingesetzt. Neben bekannten Lösungen aus der Schule der polnischen Avantgarde begegnen wir hier vielen neuen Verfahren der Klangerzeugung »unter Benutzung des Bogens« oder »durch unmittelbare Berührung der Saiten mit dem Finger« (Gubaidulina). Diese Verfahren bilden insgesamt drei Sphären des sonoristischen Raumes: die temperierte, die untemperierte und die akustische, durch Klangfarben (Ober- und Flageolett-Töne) bestimmte Sphäre. Sie sind sorgfältig von der Komponistin abhängig von den Aufgaben des Werkes entwickelt und existieren sowohl selbständig als auch in gegenseitiger Wechselwirkung, Verschränkung und Konfrontation.

**Key Words:** Streichquartett; Sofia Gubaidulina; sonoristischer Raum; Kommunikation; Symbol; Klangfarbe; das Sakrale

<sup>1</sup> Originaltitel: *Strunnye kvartety Sofii Gubaidulinoj kak opyt osvoenija sonorističeskogo prostranstva*. Aus dem russischen Manuskript der Autorin übersetzt von Ernst Kuhn.

»Im 20. Jahrhundert begann die Eroberung eines neuen Raumes, den man als sonoristischen Raum bezeichnen könnte... Damit verbunden war eine ziemlich schwere Aufgabe, denn das Wesen des sonoristischen Raumes ist recht kompliziert: nicht nur Klänge mußten nun verbunden werden, sondern auch deren Bewegung. Und es war nicht einfach, die Gesetzmäßigkeiten in dieser Materie zu entdecken.«<sup>2</sup>

Die hier zitierten Worte Sofia Gubaidulinas spiegeln ihre eigene künstlerische Haltung wider, eine Einstellung, der sie nun bereits mehrere Jahrzehnte lang treu geblieben ist. Seit 1965, der Entstehungszeit ihrer *Fünf Etüden für Harfe, Kontrabaß und Schlaginstrumente*, einem Werk, das sie selbst als den eigentlichen Ausgangspunkt ihrer Komponistenlaufbahn bezeichnete,<sup>3</sup> hat Sofia Gubaidulina ihre Technik der Auswahl, Behandlung und Verwandlung des Klangmaterials konsequent weiterentwickelt. Bei aller Neigung zur sonoristischen Richtung in der Musik beschränkte sich die Komponistin jedoch nicht auf ein rein rationales Experimentieren mit klanglichen Abstraktionen. Die Gründe sind klar: Der Klang, eine stereophone und akustische Entität mit einer zonalen Natur, die zum »Spaltklang« und »Nachhall« fähig ist, Dynamik und Statik fokussiert und gedankliche Vieldeutigkeit und Alliterationen transportiert, wird bei Gubaidulina zu einem Material von struktureller Bedeutsamkeit, welches die Bewegung formt und selbst zur Form wird.

Die Konzeptualität des Klanges bei Gubaidulina ist mit jenem Konzeptualismus der Form verwandt, der im Sinne des Überschreitens der Grenzen von Musik und der Kommunikation mit der außermusikalischen Sphäre bereits zur Tradition geworden ist. Gemeint ist die Kommunikation mit dem Wort (der Literatur), der Geste (der bildlichen Darstellung), dem Ritual (der dramaturgischen Strukturierung, der farblichen Projizierung des Klanges) und dem Sakralen (Religion, Theosophie). Durch die Gleichsetzung der Konzeptualismen von Klang und Form überläßt die Komponistin dem prozessualen Faktor die führende Rolle: mithin der zeitlich-strukturellen Verdichtung und Ausdehnung, den physikalisch-akustischen Verlagerungen, der Variation und der grundsätzlichen Änderung von Satzweise und Timbre.

Diese Isomorphie in der Rezeption des Klangmaterials und der Form wird bei Gubaidulina nicht einfach intuitiv zu einem Teil des musikalischen Denkens, wenngleich auch in der intuitiven Erfassung des Wesens von Erscheinungen wohl niemand mit ihr wetteifern kann. Die Komponistin präsentiert eine eigene Definition der musikalischen Form, die für sie von grundlegender Bedeutung ist und an der auch der prozessuale Charakter der Definition selbst bezeichnend ist: »Für mich ist die musikalische Form etwas Geistiges, denn in ihr vollzieht sich die Verwandlung der musikalischen Materie in ein Symbol. Das Symbol wiederum ist

<sup>2</sup> Zitiert aus dem Round Table »Unikal'nyj eksperiment so vremenem« [Ein einzigartiges Zeitexperiment], in: *Muzykal'naja akademija*, Heft 3/1999, S. 6.

<sup>3</sup> V. CHOLOPOVA — E. RESTAN'O [= RESTAGNO], *Sofija Gubaidulina* (russ.), Moskau 1996, S. 39.

die Offenbarung einer höheren Realität: die Projektion von großer Vieldeutigkeit in einem Raum mit einer geringeren Anzahl von Dimensionen. Die Vielzahl wird zur Einzahl. Um das zu erreichen, muß die Vertikale des multidimensionalen göttlichen Sinns die Horizontale der Zeit kreuzen.«<sup>4</sup>

Sofia Gubaidulinas originelle Definition der musikalischen Form lüftet auch den Schleier vor ihrem Verständnis des sonoristischen Raums. Zwei Punkte sind hier wichtig: Erstens der Prozeß, in welchem die musikalische Materie zum Symbol wird, und zweitens die Transformation von Vieldeutigkeit und Multidimensionalität in eine einzige Dimension. Lassen wir den ersten Punkt zunächst unbeachtet, denn er betrifft die theoretische Sinngebung der Materialisierung in der Form, und wenden wir uns dem zweiten Punkt ihrer Definition zu, also der theologischen Semantik der Musik. Natürlich können wir dieses höchst bedeutsame Thema nur kurz anreißen, zumal es auch nicht der Hauptgegenstand dieses Beitrags ist. Unbeachtet kann es jedoch nicht bleiben, denn sogar in Gubaidulinas programmfreien Werken wie den Streichquartetten finden wir Spuren ihres religiösen und philosophischen Monismus.

Sofia Gubaidulina bemüht sich nicht um eine konfessionelle Zuordnung, d. h. sie beschränkt sich nicht auf ein konkretes Glaubensbekenntnis. Ganz im Gegenteil: Vor dem Hintergrund ihrer religiösen und ethischen Offenheit strebt sie nach allgemeinen theozentrischen Konzeptionen. Ihre Haltung zu Gott findet ihren Ausdruck in ihrer Musik, in der neben unterschiedlichen religiösen Symbolen und Attributen die Texte heiliger und liturgischer Bücher ihren Platz finden. Darüber hinaus verwendet sie Werktitel-Bezeichnungen, die schon als solche einen inneren sakralen Sinn in sich tragen: *Detto*, *Misterioso*, *Lamento*, *Introitus*, *De profundis*, *In Croce*, *Offertorium*, »Freue dich!«, »Sieben Worte« und *Meditation über den Choral »Vor deinen Thron tret'ich hiermit« von J. S. Bach*. Diese Aufzählung betrifft zwar ausschließlich Instrumentalwerke, doch für Sofia Gubaidulina, die davon überzeugt ist, daß »Kunst eigentlich einen religiösen Sinn hat«,<sup>5</sup> stellt das Fehlen von Worten kein Hindernis dar, um die theosophische Intention ihrer Musik deutlich werden zu lassen.

Auf die Aufzählung ihrer zahlreichen Werke mit eindeutig christlicher Thematik, in denen die sakralen Worte nicht nur durch Instrumente »gesagt« (vgl. »Detto«, ital.: das Gesagte), sondern auch durch die menschliche Stimme vokalisiert und artikuliert werden, kann hier verzichtet werden. Im Verzeichnis dieser Werke, hinter denen das 1990 entstandene *Alleluja für gemischten Chor, Knabensopran, Orgel und großes Orchester* als ein wahres Meisterwerk hervorsticht, ist die gesamte religiöse Thematik ausschließlich mit der russisch-orthodoxen und der katholischen Glaubensrichtung verbunden. Die christliche Lehre als Synthese von Glaubens-

<sup>4</sup> *Ebenda*, S. 64.

<sup>5</sup> *Ebenda*.

bekenntnis und Sittlichkeit bildet in der Tat auch das Kernstück ihrer Definition von Form, und zwar als Kreuzung der »Vertikale des multidimensionalen Göttlichen Sinus durch die Horizontale der Zeit«.

Neben den christlichen Inhalten gibt es Dinge in diesen Werken, die weit über den Traditionsrahmen dieser Konfession hinausgehen und die nur in einem anderen konfessionellen Kontext zu erklären sind, eine Tatsache, die mehr als natürlich ist, wenn es sich um einen Menschen mit einer osteuropäischen und orientalischen Weltwahrnehmung handelt. Durch ihre Abstammung (Mutter: Russin; Vater: Tatare) und ihren 22jährigen Lebensmittelpunkt in Kasan hat Sofia Gubaidulina zwangsläufig die Gesetzmäßigkeiten von Ethnos, Religion und Philosophie des Orients kennengelernt und später künstlerisch verarbeitet.

Für Sofia Gubaidulinas konstruktives Denken bereitete es keinerlei Mühe, diese Gesetzmäßigkeiten in den Rahmen einer anderen künstlerischen Konzeption zu stellen und so zu einer Art von musikalischer Universalität zu gelangen. So verfolgt sie beispielsweise in *Introitus* (1978) das Ziel, sich »den Sinn der Messe über eine Metapher in Gestalt verschiedener Klangräume« zu erschließen, und zwar jeweils durch »den mikrochromatischen, den chromatischen, den diatonischen und den pentatonischen Raum«. »In jedem dieser Räume«, so die Komponistin, »zeigt sich die Intonation eines Gebetsmotivs, und zwar einer Melodie aus drei benachbarten Tönen«. <sup>6</sup> Im weiteren spricht Sofia Gubaidulina davon, wie diese Gebetsintonation von einem Raum in einen anderen überwechselt und schließlich alle vier Varianten polyphon miteinander verbunden werden.

Das Prinzip, diese »Mikroräume« akustisch einer unterschiedlichen intonatorischen und rhythmischen Dynamik auszusetzen, erhält in vielen Werken Gubaidulinas, darunter in den Streichquartetten, konzeptuelle Bedeutung. Als analytische Erfindung der Autorin kann das Prinzip der mobilen räumlichen Organisation der musikalischen Materie auch unter einem anderen Aspekt als Ergebnis von Einflüssen ostasiatischer religiöser und philosophischer Lehren gedeutet werden.

Wir meinen hier den Buddhismus und besonders den Sufismus, von dem einige Leitgedanken ein gewisses Licht auf die Philosophie der Musik Sofia Gubaidulinas werfen. Es ist bekannt, daß die religiösen Interessen Sofia Gubaidulinas außerordentlich vielfältig sind, wenngleich auch die christliche Ethik und Ästhetik immer im Mittelpunkt bleiben. Nicht selten werden auch die Namen konkreter Philosophen genannt: der Neoplatoniker Johann Eckart (14. Jahrhundert), der Pantheist Grigori Skoworoda (17. Jahrhundert) und der religiöse Existentialist Nikolai Berdjajew (20. Jahrhundert). <sup>7</sup> Die Ansichten des Dominikaners Meister

<sup>6</sup> *Ebenda*, S. 74.

<sup>7</sup> Vgl.: V. CHOLOPOVA, Nikolaj Berdjaev i Sofija Gubaidulina v toj že časti Vselennoj [Nikolai Berdjajew und Sofia Gubaidulina im gleichen Teil des Kosmos), *Sovetskaja muzyka*, Heft 10/1991, Moskau 1991.

Eckart könnte Sofia Gubaidulina auch als ihre eigenen präsentieren. Dieser Philosoph aus dem Mittelalter kommt zu dem Schluß, daß die Seele des Menschen *eins* ist mit Gott und daß der Mensch ihn durch »innere Erleuchtung« erkennt, wobei ihm neben »äußeren Dingen« »Erlösung« und »Seligkeit« zuteil werden.<sup>8</sup> Valentina Cholopowa als wichtigste Biographin Sofia Gubaidulinas macht in einem interessanten Aufsatz über die Wechselbeziehungen zwischen der Musik Gubaidulinas und dem Orient zurecht auf Einflüsse der alten chinesischen Philosophie (Konfuzius und Lao-Tse) aufmerksam, die sich »auf die Konzeption der Werke« auswirken, und zwar besonders auf »die philosophischen Motive der Aussöhnung mit der Welt und der Erreichung des *Satori-Moments*, in welchem das Ich mit Himmel und Erde verschmilzt«.<sup>9</sup>

Sofia Gubaidulinas philosophische Rezeption dieser Lehren, die Jahrhunderte lang Stoff für die Literatur und Kunst der ganzen Welt gewesen sind, ist offenkundig. Auch in den Streichquartetten, und zwar besonders im *Dritten* und *Vierten Quartett*, kann man einen Zusammenhang mit Konzepten einer irrationalen »Ding«-Erkenntnis ausmachen. »Ding« oder »Sache« war in den orientalischen Lehren die Bezeichnung für die geistige Substanz. (Interessant, daß Sofia Gubaidulina hinsichtlich ihrer Werke üblicherweise von ihren »Sachen« spricht.) Die vier Streichquartette Sofia Gubaidulinas bilden den für die Komponistin relativ kleinen Bereich an absoluter Musik, so daß hier die innere Logik der Entwicklung und die Plausibilität der in den Quartetten stärker als sonst prononcierten musikalischen Symbolgebung, Analysegegenstand und Forschungsanlaß sind. Theosophische Lehren, Magien<sup>10</sup> und Riten sowie Mythologien können uns bei unseren Untersuchungen helfen.

Von den orientalischen Lehren, die sich im künstlerischen Denken Sofia Gubaidulinas niedergeschlagen haben, kommt, wie wir meinen, dem Sufismus ein ganz besonderer Platz zu. Eines der Symbole dieser religiös-mystischen Strömung im Islam ist die transzendente Vereinigung mit Gott.<sup>11</sup> Neben dem Hinweis auf die weite Verbreitung der Strömung von Afrika bis nach China und

<sup>8</sup> Artikel »Eckart, J.« in: *Ateističeskij slovar'* [Wörterbuch des Atheisten] (russ.), Moskau 1983, S. 498.

<sup>9</sup> Vgl.: V. CHOLOPOVA, Sofija Gubaidulina i vostočnyj avangard: momenty korreljacii [Sofia Gubaidulina und die östliche Avantgarde: Momente der Korrelation], in: *Muzyka XX veka* (= *Schriftenreihe des Moskauer Konservatoriums*, Bd. 25), Moskau 1999, S. 161. Im weiteren schreibt Cholopowa über die Bedeutung der orientalischen Schlaginstrumente, und zwar hauptsächlich jener, die in Tempeln Verwendung finden.

<sup>10</sup> Zur Kryptophonie, den Geheimschriftsystemen in der zeitgenössischen Musik, darunter auch bei Sofia Gubaidulina, vgl.: I. SNITKOVA, 'Nemoe' slovo i 'govorjaščaja' muzyka [Das 'stumme' Wort und die 'sprechende' Musik], in: *Muzyka XX veka* (= *Schriftenreihe des Moskauer Konservatoriums*, Bd. 25), Moskau 1999, S. 98-109.

<sup>11</sup> Der Sufismus (von sufi [arab.] = Wolle; sophos [griech.] = Weiser) verbreitete sich im 9. Jahrhundert in den arabischen Ländern. Während sich der frühe Sufismus durch Pantheismus auszeichnete, mutierte er später im 12. Jahrhundert unter dem Einfluß von Neoplatonismus, Christentum und Buddhismus zu extremen Formen von Verzicht und Askese.

Indonesien hebt A. Bertels [in der *Großen Sowjet-Enzyklopädie*, Anm. d. Übers.] das »Bestreben der Sufi nach intuitiver Erkenntnis, nach 'Erleuchtung' und Extase« hervor, Zustände, die »durch spezielle Tänze und die endlose Wiederholung von Gebetsformeln« erreicht werden.<sup>12</sup> Einflüsse auf die Entwicklung des Sufismus, die den Synthese-Charakter dieser Lehre vorgeprägt hatten, waren auch von außerhalb des Islam gekommen, darunter vom Christentum und von der neoplatonistischen Ästhetik des Lichtes, in der Licht und Gott gleichgesetzt wurden.<sup>13</sup>

Von den vier Stufen des Sufismus sei hier die dritte, das sogenannte *Maarifat*, als der geistigen Erfahrung der Komponistin besonders nahestehend hervorgehoben. Der Ausdruck bezeichnet eine »nicht verstandesgemäß, sondern mit dem Herzen erfolgende Erkenntnis des Alleinseins in Gott (die Welt als Emanation Gottes), die Gleichheit aller Religionen (als gleichartiges Strahlen einer einzigen Sonne) und die Relativität von Gut und Böse«.<sup>14</sup> Noch ein weiteres Element der sufistischen Lehre, von ihren Protagonisten im 12. und 13. Jahrhundert entwickelt, erscheint wichtig: »Ein 'Ding' durchläuft die Stadien seines Entstehens und seines Verschwindens, zwischen denen eine Kette von Augenblicken« liegt. Der Geist eines Sufi »muß die Kette der der Materie anhaftenden Pluralität abwerfen, über die Askese zur Einmaligkeit Gottes zurückkehren und im Absoluten aufgehen.«<sup>15</sup>

Diese Formulierung erinnert an Sofia Gubaidulinas Definition der musikalischen Form, die denselben Gedanken zum Ausdruck bringt: Pluralität wird Singularität. Die Korrelation zwischen beidem ist für die Komponistin nicht nur in gnoseologischer Hinsicht das Schlüsselproblem, sondern sie ist für sie auch überaus wichtig, um sich die unterschiedlichen Spektren des sonoristischen Raumes zu erschließen. Die Streichquartette sind in dieser Hinsicht bezeichnend und demonstrieren ungewöhnlich vielfältige Vorgehensweisen bei der Konstruktion mobiler Räume.

Interessant ist beispielsweise das *Vierte Streichquartett* (1993) mit zwei Tonbändern (auf beide sind die vier Instrumente des Quartetts aufgezeichnet, auf dem zweiten jedoch in einer um einen Viertelton höheren Stimmung). Das mechanische Abspielen der auf Band konservierten Aufzeichnungen und der Live-Auftritt des Quartetts auf dem Podium weckt Assoziationen von außermusikalischer Semantik. Das philosophische Problem von »hier« und »dort«, von

<sup>12</sup> Vgl.: *Bol'saja Sovetskaja Enciklopedija* [Große Sowjet-Enzyklopädie], Bd. 25, Moskau 1976, Sp. 98.

<sup>13</sup> Vgl.: R. GANIEVA, *Estetika sveta v tjurkskich literaturach srednevekov'ja* [Die Ästhetik des Lichts in den turksprachigen Literaturen des Mittelalters], in: *Prometej — 2000. O sudbe svetomuzyki na rubeie vekov* [Prometheus 2000. Über das Schicksal der 'Farben-Musik' zur Jahrhundertwende], Kasan 2000, S. 19-21.

<sup>14</sup> Artikel »Sufismus«, in: *Ateističeskij slovar'* [Wörterbuch des Atheisten] (russisch), Moskau 1983, S. 430.

<sup>15</sup> *Bol'saja Sovetskaja Enciklopedija* [Große Sowjet-Enzyklopädie], Tom 25, Moskau 1976, Sp. 99.



der Komponistin schon im *Zweiten Streichquartett* (1987), dann aber auch in anderen Werken deutlich artikuliert, regt dazu an, verschiedene technologische Aufgaben zu lösen. Valentina Cholopowa sieht »in der Symbolik der Doppelwelt« des *Zweiten Streichquartetts* eine »Widerspiegelung der Welt des realen und des transzendenten Seins«,<sup>16</sup> von ihr definiert als Kontrast zwischen »existentia« und »essentia«. Diese Beobachtung ist für das Verständnis von Sofia Gubaidulinas dialektischem Denken sehr wichtig. Der sich ständig wiederholende Weg von der »existentia« zur »essentia« gewinnt bei der Komponistin die Bedeutung eines Ideenkonzepts, das in kompositorischer und dramaturgischer Hinsicht immer wieder anders umgesetzt wird.

Im *Vierten Streichquartett* ist die Antithese zwischen Live-Klang und Tonaufzeichnung weniger die mechanische Verkörperung einer »Symbolik der Doppelwelt« als vielmehr die einmalige Kongruenz verschiedener Welten: Die Fähigkeit, sowohl »hier« als auch »dort« zu sein. Nicht von ungefähr treten im Ergebnis der parallelen Entfaltung verschiedener Klangebenen die auf Band aufgezeichneten Partien (in der Partitur »A« und »B«) zugunsten des Live-Klangs (»C«) in den Hintergrund und überlassen diesem das eigene Material klanglicher Artikulation. Die mehrspurige Farben-Projektion leistet einen Beitrag zur allgemeinen Dynamisierung der Form. Der Farbenrhythmus bei der Wiedergabe wird, wie von der Komponistin verlangt, durch die »Regelung der Kontraste und der Lichtstärke auf der Leinwand« erreicht.

In ihrem *Alleluja*, das drei Jahre vor dem *Vierten Quartett* entstanden ist, entwickelt Sofia Gubaidulina eine tonhöhenabhängige Lichtkonzeption. Für sie gilt hier: Licht ist Rhythmus, »Licht erscheint als Rhythmus«.<sup>17</sup> Die Farbe bezieht sich auf die christlich-theologische Gesamtkonzeption des *Alleluja*, für die sich die Komponistin von der Idee der *Eucharistie* (Sakrament des heiligen Abendmahls) inspirieren ließ. Der Höhepunkt des Werkes sieht die Konfrontation von schwarzer (bzw. dunkler) und weißer (bzw. heller) Farbe vor — wenn man lieber den Titel von Gubaidulinas bekanntem Orgelstück aus dem Jahre 1976 benutzen will —, das Finale hingegen alle Farben des Regenbogens, möglicherweise als Heiligenschein Christi. Übrigens wurde der Regenbogen im Christentum oft symbolisch als eine Brücke gedeutet, die den Menschen mit Gott und den Engeln verbindet.

Das Sakrament des Lichts im *Vierten Streichquartett* appelliert, wie wir meinen, in bestimmter Weise an die gegen Ende des 19. Jahrhunderts herausgebildete Kunst des tatarischen Schamails, an heilige kanonische Texte, die mit farbigen Buchstaben auf Papier, Stoff oder Glas gemalt wurden. Im letzten Falle wurde eine Folie unter das Glas gelegt. »Dank der Folie begannen die Farben unter Lichteinwirkung zu

<sup>16</sup> V. CHOLOPOVA — E. RESTAN'Ō [= RESTAGNO], *Sofija Gubaidulina* (russ.), Moskau 1996, S. 245.

<sup>17</sup> *Ebenda*, S. 270.

reflektieren, sich zu verändern und ineinander verschwimmend zurück-zustrahlen.«<sup>18</sup> Der Forscher R. Schamsutow, aus dessen Aufsatz wir diesen Satz zitiert haben, berührt in seinen weiteren Ausführungen ein für uns sehr interessantes Detail: »Die Symbolik des Lichtes hatte in der Philosophie des Sufismus eine wichtige Bedeutung. Das Licht bezeichnete das absolute Sein, während die Gegenstände als diesem entströmende Lichtpartikeln angesehen wurden.«<sup>19</sup> Die Folie unter dem Glas im Schamail war ein Lichtträger, sie verstärkte die sakrale Bedeutung der Texte. Nach Schamsutows Auffassung war »das göttliche Licht eine Metapher für das Wort.«<sup>20</sup>

Dieser Hinweis auf Assoziationsmöglichkeiten zwischen der Lichtsymbolik in Sofia Gubaidulinas *viertem Streichquartett* und der Kunst des tatarischen Schamails — oder generell: zwischen ihrer Musik und den neoplatonischen Auffassungen des Sufismus — soll eine genetische Linie in der gesamten Schaffensphilosophie der Komponistin verdeutlichen. Selbstverständlich kann man an die Frage auch anders herangehen. Ein Beispiel hierfür bietet Valeria Zenowa in ihrem Buch *Zahlenmystik in der Musik von Sofia Gubaidulina*, wo Semantik und Dynamik der Farbe im *Vierten Streichquartett* im Zusammenhang mit mathematischen Gesetzen und der Symbolik von Evangeliumszahlen behandelt werden.<sup>21</sup>

Wie die alten Denkmäler der menschlichen Geschichte zweifelsfrei bezeugen, wurde dem Farbenlicht in allen Religionen und Volkskulturen ein esoterischer Sinn zugeordnet.<sup>22</sup> Später fand diese Ästhetik ihren künstlerischen Niederschlag in verschiedenen Formen der Synästhesie, die für die Musik des 20. Jahrhunderts aktuell geworden waren. War bei Skrjabin (und nach ihm bei Wyschnegradsky und Xenakis) die Synästhesie noch aus der Idee des Mysteriums abgeleitet, um die verschiedensten Künste in einer möglichen Synthese zu vereinen, richtete sich Sofia Gubaidulinas kompositorisches Denken eher auf das rituelle und geistige Wesen der Kunst.

In dieser Hinsicht war ihre Position mit jener von Awet Terterjan (1929-1994) verwandt. Man kann noch weitergehen: die in Armenien im Jahre 1982 abgehaltenen Begegnungen zwischen diesen beiden sehr eigenständigen Komponisten und Sofia Gubaidulinas Reaktion auf Terterjans *Sechste Symphonie*

<sup>18</sup> R. ŠAMSUTOV, Božestvennyj svet slova v iskusstve tatarskogo šamailja [Das göttliche Licht des Wortes in der Kunst des tatarischen Schamail], in: *Prometej — 2000. O sudbe svetomuzyki na rubeie vekov* [Prometheus 2000. Über das Schicksal der 'Farben-Musik' zur Jahrhundertwende], Kasan 2000, S. 22.

<sup>19</sup> *Ebenda*.

<sup>20</sup> *Ebenda*, S. 23.

<sup>21</sup> Valeria ZENOWA, *Zahlenmystik in der Musik von Sofia Gubaidulina*. Aus dem Russischen übersetzt von Hans Joachim Grimm und Ernst Kuhn, Berlin und Hamburg 2001, S. 145-173.

<sup>22</sup> M. CVETKOV, Simvolika cveta v Biblii i pravoslavnyh bogoslužebnyh tekstach [Die Farbsymbolik in der Bibel und in Texten der russisch-orthodoxen Liturgie], in: *Prometej — 2000. O sudbe svetomuzyki na rubeie vekov* [Prometheus 2000. Über das Schicksal der 'Farben-Musik' zur Jahrhundertwende], Kasan 2000, S. 12-15; darüber hinaus: E. KLJUČEVSKAJA, Semantika sveta v drevnerusskom iskusstve [Die Semantik des Lichts in der altrussischen Kunst], in: *Ebenda*, S. 9-12.



(1981) mit deren neun Tonbändern und einer Licht-Parallele zur Musik waren von musikhistorischer Bedeutung, wenngleich sich auch Terterjans Ansatz grundsätzlich von Sofia Gubaidulinas Herangehen im *Vierten Streichquartett* unterschied.<sup>23</sup>

Wenn wir die Erörterungen über die weltanschauliche Bedeutung der theosophischen Ansätze bei Sofia Gubaidulina zusammenfassen, kommen wir zu der Aussage, daß ihr Schaffen im weitesten Sinne des Wortes von Gottesliebe bestimmt ist, und zwar sowohl theoretisch (musikphilosophisch) als auch praktisch (in seinen Innovationen). In all ihren Streichquartetten tritt das dynamische Wesen der musikalischen Konzeptionen Sofia Gubaidulinas deutlich hervor. Diese Konzeptionen wurden zu Widerspiegelungen des eigentlichen Erkenntnisprozesses und des Aufstiegs zu den Höhen des Geistes, sie waren ein Weg durch verschiedene räumliche Sphären, die für verschiedene Stufen der Erkenntnis standen. Die klangliche und visuelle Umsetzung dieser Sphären (Vertauschung von Ton und Licht) führte zur Veränderung verfestigter musikalischer Vorstellungen über das Wesen und die Möglichkeiten des Sonoren.

Der Synkretismus östlicher und westlicher Lehren über die intuitive geistige Erkenntnis liegt der Kunst vieler Komponisten zugrunde. Genannt seien Skrjabin, Messiaen und Stockhausen, aber auch Terterjan und Gubaidulina. Sofia Gubaidulina selbst ist sich des Vorzugs ihrer orientalischen Abstammung deutlich bewußt. In ihren Gesprächen mit Enzo Restagno hat sie mit dem für sie typischen Feingefühl präzisiert: »... Mein musikalischer Weg war eher auf die archaische Welt als auf die Welt des Klassischen gerichtet. Möglicherweise liegen die Gründe dafür in meiner Abstammung und in meiner nationalen Zugehörigkeit.«<sup>24</sup> Das sagte sie ausgerechnet zu Restagno, der Messiaens Position vor allem deshalb schätzte, weil sich bei diesem die »Symbolgebung über rationale und höchst präzise intellektuelle Abläufe vollzieht«.

Das Problem, musikalische Materie in ein Symbol umzuwandeln, ist für Sofia Gubaidulina so bedeutsam, daß sie schon im ersten Punkt ihrer Definition der musikalischen Form darauf hinweist. Für sie ist das Symbol »schon als solches ein lebendiges Phänomen, das wie alle lebendigen Organismen verschiedene Lebensphasen durchläuft.« Ein Symbol ist »die maximale Konzentration von

<sup>23</sup> Es sei hier ein Fragment aus Terterjans eigener Kommentierung seiner *Sechsten Symphonie* zitiert: »Der dramaturgischen Konzeption zugrunde liegt die Idee, das Ferne im Nahen zu reflektieren und umgekehrt. Hier haben wir bereits eine ganz bestimmte 'Aktion' zweier Klangsphären, die zum Ausdruck zweier Welten werden: der realen Welt, die allen offensteht, und jener Welt, die nur dem Komponisten zugänglich ist. Letztere ähnelt der nur Wissenschaftlern zugänglichen Sphäre von Atomen. In einer solchen Vereinigung sehe ich den Ausdruck des Wesens des Seins in seiner Ganzheitlichkeit: es ist das Heute, das Gestern, möglicherweise auch das Morgen; es ist die Geburt, aber auch das Ende.« Vgl. R. TERTERJAN, *Awet Terterjan. Besedy, issledovanija, vyskazyvanija* [Awet Terterjan — Gespräche, Analysen, Äußerungen] (russ.), Erivan 1989, S. 168.

<sup>24</sup> V. CHOLOPOVA — E. RESTAN'Ō [= RESTAGNO], *Sofija Gubaidulina* (russ.), Moskau 1996, S. 58.

Bedeutungen und deren Zusammenballung.« Der Moment, in welchem »das Symbol ans Licht tritt, ist der Moment des Aufblitzens der Existenz...«<sup>25</sup>

Sofia Gubaidulinas Musik ergibt sich derart natürlich aus ihrem Verständnis des Symbols, daß sich die Musikforscherin Valentina Cholopowa veranlaßt sah, einen neuen methodologischen Begriff einzuführen, und zwar den des »Ausdruckspareters«. In ihrer detailreichen Monographie *Der Schritt der Seele* verwendet die Wissenschaftlerin diesen Terminus neben den Begriffen »Rhythmik« und »Dramaturgie« als unverzichtbaren Bestandteil für eine Definition der »musikalischen Sprache«. Mit ihrer Zuordnung des »Ausdruckspareters« zu den verschiedenen Arten kompositorischer Technik betont Valentina Cholopowa dessen besondere Rolle in den Streichquartetten Sofia Gubaidulinas, denn Streichinstrumente eignen sich viel mehr als andere Musikinstrumente für vielfältige Arten der Tonerzeugung und »gegensätzliche Arten der Artikulation« mit »funktionaler und sogar symbolischer Bedeutung«.<sup>26</sup>

Die musikwissenschaftliche Durchführung des Begriffes »Ausdruckspareter«<sup>27</sup> durch die von der Autorin entwickelten Ideen der sogenannten »binären Oppositionen«, von denen wiederum die Begriffe »Ausdruckskonsonanzen« und »Ausdrucksdissonanzen« abgeleitet wurden, machte es möglich, Sofia Gubaidulinas Symbol in seinem Wesen auf neue Art zu betrachten und es als eine »Zusammenballung von Bedeutungen« zu definieren. Im Grunde hat Valentina Cholopowa mit ihrer systemisch dargestellten Theorie des Ausdruckspareters ein zeitgemäßes Analogon zur klassischen Affektenlehre geschaffen. Diese innovatorische Entdeckung auf dem Gebiet der Erforschung der musikalischen Sprache, mit der die Technologie und die originelle Dramaturgie der Musikwerke Sofia Gubaidulinas erklärt werden, kann gar nicht hoch genug gewürdigt werden.

Dennoch bleibt eine für Gubaidulina wichtige Frage unberührt: die Genesis des musikalischen Abbildes wird auch mit Hilfe des Ausdruckspareters kein Analysegegenstand. Ein von poetischen Verszeilen oder von philosophischen bzw. visuellen Konzeptionen angeregtes musikalisches Abbild entsteht aus den Tiefen der intuitiven Erkenntnis unter Beibehaltung von Zügen eines eigenartigen Atavismus. Sofia Gubaidulinas Musikwerke verbinden auf einzigartige Weise ein hohes Maß des avantgardistisch-experimentellen Klangdenkens mit uralten, oftmals völlig unbearbeiteten Klangmassen. In ihren vier Streichquartetten (entstanden 1971, 1987, 1987 und 1993) ist die Archaik des Orients hinter der Fassade zeitgenössischer kompositorischer Technik deutlich zu spüren. Indem die Komponistin in beeindruckender Weise immer wieder neue Verfahren der

<sup>25</sup> *Ebenda*, S. 58-59.

<sup>26</sup> *Ebenda*, S. 110.

<sup>27</sup> V. CHOLOPOVA, Parametr expressii v muzykal'nom jazyke Sofii Gubaidulinoj [Der Ausdruckspareter in Sofia Gubaidulinas musikalischer Sprache], in: *Muzyka XX veka* (= *Schriftenreihe des Moskauer Konservatoriums*, Bd. 25), Moskau 1999, S. 153-160.

Klangerzeugung erfindet (im *Vierten Streichquartett* beispielsweise die Verwendung einer an einem dünnen Faden aufgehängten Plastikkugel, um einen länger andauernden »Ricochet«-Effekt zu erzielen), erweitert sie den potentiellen Bereich orientalischer Assoziationen. Es war durchaus kein Zufall, daß sie im Entstehungsjahr dieses Quartetts auch »...*Heute früh, kurz vor dem Erwachen...*«, ein Werk für sieben japanische Koto, geschaffen hat.

Da die weitere theoretische Erschließung dieser Frage unmittelbar mit dem Problem des Wechselverhältnisses zwischen okzidental und orientalischen Kulturen zusammenhängt, soll hier — bildlich gesprochen — eine Klassifikation der auf die Musik des 20. Jahrhunderts projizierten allgemeinen orientalischen Merkmale präsentiert werden. Diese Klassifikation ist seit Ende der 80er Jahre bereits mehrmals in wissenschaftlichen Veranstaltungen vorgestellt worden und später als Bestandteil in die Dissertation der Verfasserin eingegangen:<sup>28</sup>

- 1) Die Koloristik (die originelle Sonoristik der Klangfarben, die Wahl des Instrumentariums, die neue Vokalisierung und die klangliche Artikulation).
- 2) Der Kult des Rhythmus (Variieren des Rhythmus, rhythmische Ornamentik, rhythmische Modi und rhythmische Reihen, rhythmische Perkussivität).
- 3) Das Fehlen einer metrischen Periodizität (unverbindliche Taktgradationen, Asymmetrie der zeitlichen Gliederungen).
- 4) Charakteristische modale und untemperierte Tonhöhen-systeme.
- 5) Mikrointervallik (mikrotonale Strukturen, Glissando als Intonationsform der Mikrochromatik).
- 6) Eine frei-improvisatorische Entfaltung des Materials (häufig nicht spontan, sondern vielmehr kontrolliert durch den Autor der Improvisation).
- 7) Variabilität auf allen Ebenen der musikalischen Struktur.
- 8) Ein statisches Wesen der Zeit (Kontemplativität, Introspektion, Mediativität, Reflexion, »dynamischer Stillstand« als Folge der zeitlichen Statik).
- 9) Lineare Perspektive (primär als Wert der linearen Ebenheit und Linien-Parallelität, sekundär als Wert des Volumens und der Tiefe des Klages).
- 10) Räumlicher Verlauf der Musik (Raum und Zeit als Einheit).
- 11) Kein Reprisesprinzip (Vermeidung von Brilckenformen und tongenauen Wiederholungen, die traditionell als Faktoren der formalen Stabilisierung und Geschlossenheit dienen).
- 12) Kontinuität und durchgängige Formen (freie Konstruktionen, Momentform, »Open-Form«, spiralförmige Bildungen).

Unter dem Aspekt des vorliegenden Beitrages sind die Punkte Koloristik, Mikrointervallik und lineare Perspektive besonders interessant.

<sup>28</sup> Vgl.: Svetlana SARKISJAN, *Armjanskaja muzyka v kontekste XX veka* [Die armenische Musik im Kontext des 20. Jahrhunderts], Autoreferat der Doktordissertation, Moskau 1999, S. 44.

Koloristisch besonders üppig ausgestattet ist das *Erste Streichquartett*, das als eine Art Katechismus der kompositorischen Mittel Sofia Gubaidulinas angesehen werden kann. Im *Vierten Streichquartett* läßt sich der Abschnitt mit diskreter Faktur (Ziffer 35 bis Ziffer 39) unmittelbar auf das *Erste Streichquartett* zurückführen. Von hier aus gelangte auch die Idee des »Bordun«-Klangs ins *Zweite Streichquartett* (in der armenischen Musikterminologie heißt dieser Klang »Dam« und spielt eine wichtige Rolle in Awet Terterjans sonoristischen Strukturen). Im *Ersten Streichquartett* hat der Ton »gis« die bordunierende Rolle, im *Zweiten Streichquartett* der Ton »g«. Die Idee sowohl des klaren als auch des latenten Borduns wird im *Ersten Streichquartett* sehr erfindungsreich umgesetzt. Zu Beginn des Quartetts bildet sich im Umfeld von »gis« ein mikrotonales sonores Milieu, und später (fünfter Takt nach Ziffer 8 sowie Ziffer 24) wird das »gis« Bestandteil melodischer und harmonischer Konstruktionen. Danach erfolgen noch zwei weitere Transformationen des Grundtons: die solistisch, aber »con sordino« agierende erste Violine kann sich bei ihrer Erschließung immer höherer Register (Ziffer 33) auf ein bordunierendes Flageolett des Cellos auf »gis« stützen. Hier treffen wir auf das selten verwendete künstliche Doppelgriff-Flageolett ohne Grundton, mit dem ein temperierter, aber instabiler Ton »gis« erzeugt wird. Im Pizzicato-Abschnitt vor der Reprise (Ziffer 40) imitiert schließlich die Bratsche, indem sie, unterstützt von der zweiten Violine, rhythmisch variabel das »gis« intoniert, den Klang der Domra.

Im *Zweiten Streichquartett* tritt der Bordun auf »g« sowohl offen einstimmig bzw. unisono als auch in kontrapunktischen und harmonischen Verflechtungen in Erscheinung. Man kann hier auch von einer stereophonen Verwendung des Bordun sprechen, die in Artikulation und zonaler Verortung (d. h. in der Zone der nächstgelegenen Tonhöhen) variiert wird. In den beiden genannten Streichquartetten besitzt der Achsenton der Komposition Gegentöne und Reperkussionen (bzw. nebengeordnete Tonhöhenstützen), worin ein Zusammenhang mit der Struktur antiker kirchlicher Modi sowie mit Tonfolgen des orientalisches-asiatischen Milieus sichtbar wird. Gemeint sind hier hypomodale Strukturen und das Vorhandensein von zwei bis drei funktionsgleichen Stütztönen des Modus. Im *Ersten Streichquartett* treten der Ton »d« und der Ton »h« als solche Stütztöne auf.<sup>29</sup> Im *Zweiten Streichquartett* haben die Nebentöne von »d« und »h« eine harmonische Bedeutung.

Auf höchst differenzierte Weise werden in den Streichquartetten Sofia Gubaidulinas die verschiedenen Arten der Artikulation für die Zwecke der Konstruktion und Formbildung eingesetzt. Neben bekannten Lösungen aus der Schule der polnischen Avantgarde (beispielsweise in Pendereckis *Polymorphia*) begegnen wir

<sup>29</sup> Ton »d«: Ziffer 21 — die gesamte Partitur stellt vier in Rhythmus und Intonation variierende Strukturen dieses Tones dar; Ziffer 30 — das Violoncello improvisiert in orientalischer Manier über den Ton »d«; Ton »h«: Ziffer 48 — die Coda, in der drei Instrumente (ohne die zweite Violine, die später gesondert einsetzt) die Zone des Tones »h« in Mikrotöne aufspalten.

hier vielen neuen Verfahren der Klangerzeugung »unter Benutzung des Bogens« oder »durch unmittelbare Berührung der Saiten mit dem Finger« (Gubaidulina). Diese Verfahren bilden insgesamt drei Sphären des sonoristischen Raumes: die temperierte, die untemperierte und die akustische, durch Klangfarben (Ober- und Flageolett-Töne) bestimmte Sphäre. Sie sind sorgfältig von der Komponistin abhängig von den Aufgaben des Werkes entwickelt und existieren sowohl selbständig als auch in gegenseitiger Wechselwirkung, Verschränkung und Konfrontation. Die Sphären der Räume sind an der Gegenüberstellung des Bewußten und des Unterbewußten beteiligt. (Sofia Gubaidulina nennt das nichttemperierte Milieu die »im Unterbewußtsein verhaftete Hälfte des Klangbestandes«.)<sup>30</sup> Nicht weniger wichtig ist es der Komponistin, mit Hilfe der Artikulation zu erreichen, »daß sich der akustische Klang in ein Symbol verwandelt«. Der »mit Hilfe eines weiteren Typs der Berührung« bewerkstelligte Übergang von einem gewöhnlichen Klang in ein Flageolett, von einem ausdrucksmäßig aufgeladenen Grundton in einen Oberton, ist für Sofia Gubaidulina dasselbe wie eine plötzliche Versetzung »von der Erde in den Himmel«. Als echte Orientalin interessiert sie die lineare Perspektive der Klangdynamik, die sich in der Horizontale und in der Vertikale entfaltet, und sie interessiert der Transformationsweg (Terterjan nannte ihn den »einsamen« Weg) eines Tons mit der Eigenschaft, »vertikal aufzusteigen und den Himmel zu erreichen bzw. in die Seele zu dringen«.<sup>31</sup> Hierin liegt übrigens auch einer der Gründe, warum Sofia Gubaidulina in den Streichquartetten (aber nicht nur hier) so hohe Klangregister dominieren läßt.

Im Zusammenhang mit der Artikulation sei noch auf die verschiedenen Arten der Klangerzeugung auf Streichinstrumenten durch direkte Saitenberührung mit den Fingern hingewiesen, die durch Spieltechniken auf der Domra und auf anderen orientalischen Zupfinstrumenten inspiriert wurden.<sup>32</sup> Trotz aller Unterschiede in der Konstruktion, in der Anzahl der Saiten und in deren Stimmung ist die praktische Verwendung dieser Instrumente in vielem identisch. An dieser Stelle sei aus einer Beschreibung des Spiels auf der kasachischen Dombra zitiert:

»Ein Schlag mit vier Fingern gleichzeitig, schnell aufeinanderfolgende Schläge, Schläge, die abwechselnd mit dem Daumen und mit dem Zeigefinger ausgeführt werden, Schlag mit gleitenden Fingerkuppen etc.; bei gleitender Berührung der Bordun-Saite entsteht ein Effekt indirekter Zweistimmigkeit.«<sup>33</sup>

<sup>30</sup> V. CHOLOPOVA — E. RESTAN'Ō [= RESTAGNO], *Sofija Gubaidulina* (russ.), Moskau 1996, S. 51.

<sup>31</sup> *Ebenda*, S. 38.

<sup>32</sup> Interessanterweise fand die in der Mitte des 18. Jahrhunderts in Arabien, Afghanistan und Indien auftauchende Violine *dart* Verbreitung als eigenes Volksinstrument, jedoch »mit einer neuen, nichteuropäischen Spieltechnik«. Vgl.: V. JUSUPOV, *Islam — muzykal'naja kul'tura i sovremennoe obrazovanie v Rossii* [Der Islam, die Musikkultur und das derzeitige Bildungswesen in Rußland], Moskau 1997, S. 49.

<sup>33</sup> I. VYZGO-IVANOVA, Artikel »Dombrá«, in: *Muzykal'naja enciklopedija*. Band 25, Moskau 1974, Sp. 284.

Vergleicht man die Spieltechniken der Volksmusik mit denen, die sich Sofia Gubaidulina selbst ausgedacht hat, läßt sich das ganze Spektrum des von ihr so verstandenen sonoristischen Raumes erkennen. Daß sich die Komponistin der volksmusikalischen Herkunft dieser Techniken bewußt ist, bezeugen die parallel zum *Ersten Streichquartett* entstandenen drei Zyklen von je fünf Stücken für Domra und Klavier *Nach Motiven aus der tatarischen Folklore* (je fünf für Sopran-Domra, Alt-Domra und Baß-Domra) sowie der vor dem *Vierten Streichquartett* komponierte *Tatarische Tanz* für Bajan und zwei Kontrabässe.

Das *Dritte* und speziell das *Vierte Streichquartett* bieten ein weites Feld für Überlegungen zu diesem Thema. Die ununterbrochen bordunierende Schicht der beiden Tonbänder im *Vierten Streichquartett* (beginnend mit einer Stimme erreicht diese Schicht schließlich eine rhythmisch diffizil ausgestaltete Achtstimmigkeit) ist eine Anspielung auf die orientalische Art des Musizierens, und zwar nicht auf die solistische, sondern auf die Ensemble-Musik, was ziemlich bezeichnend ist. An die Domra gemahnt jedoch nicht nur die Timbre-Sonoristik der Quartette, sondern auch deren von der Quart-Stimmung des dreisaitigen Instruments abgeleitete akustische Harmonik und die verschiedenen modalen Strukturen in Melodie und Harmonie, darunter die modalen Floskeln (*popovki*), die spezifische Tonhöhen-Alliteration und die Glissandi im Bereich kleiner Intervalle.

All die hier behandelten Fragen ergeben sich aus dem Wesen der Musik Sofia Gubaidulinas, das sich stets aufs Neue denen eröffnet, die diese Musik mit offenem Herzen aufnehmen.

#### Summary

#### STRING QUARTETS BY SOFIA GUBAIDULINA AS AN ATTEMPT OF OPENING A SONORIC SPACE

The conceptuality of sound in Sofia Gubaidulina's music is akin to that conceptuality of form that has already become a tradition in the sense of exceeding the limits of music and of communication with the extra-musical sphere. In this, what is to be understood is the communication by words (literature), by gesture (pictorial presentation), by ritual (dramaturgical structuring; coloured projection of sound) and the sacral (religion; theosophy). By equating the conceptualities of sound and form, Gubaidulina leaves the leading role to the factor of processuality: the temporal-structural condensing and extending, the physical-acoustical changes of positions, the variations and the fundamental changes of tonal setting and timbre.

In Gubaidulina's string quartets, different ways of articulation are posited in a very differentiated manner, aiming towards the construction and the creation of form. Beside the well-known solutions offered by the so-called Polish school (for example, in *Polymorphia*



by K. Penderecki), here new procedures of the creation of sound by the »use of the bow« and »direct touching of strings with fingers« (Gubaidulina's own expressions) are active. These procedures form three spheres of sonoric space in all: the tempered, untempered and acoustical ones, each determined by sound colours (harmonic tones; flageolets). Gubaidulina has carefully developed them, depending on their functions in the particular work, and they exist both independently and in interaction, crossing and confrontation. The space spheres participate in the confrontation of the conscious and unconscious. (Gubaidulina called it the untempered milieu »in the unconscious of the captivated half of the sound being«.) It is of no less importance to this composer to achieve, with the help of articulation, »that the acoustical sound be transformed into a symbol«. The elaborated transition from one usual sound to a flageolet »with the help of another type of touching«, the transition from one basic tone burdened with expression to a harmonic tone — for Gubaidulina, all this is equal to a sudden transfer »from Earth to the Heavens«. As a real Easterner, Gubaidulina is interested in the linear perspective of sound dynamics which is divided into horizontal and vertical dimensions. She is also interested in the transforming path (the Armenian composer Awet Terterjan called it the »lonely« path) of one tone, with a potential »to rise up vertically to the Heavens, i.e. to penetrate the soul.« After all, this was one of the main reasons why Gubaidulina allowed the high sound register to dominate the whole sound structure in her string quartets (and not only in these compositions).

In connection with the articulation aspect, attention should be also drawn to various ways of sound production on string instruments by the means of direct touching of strings with fingers, which was inspired by playing techniques on the *domra* and other Oriental plucked instruments. In spite of all differences in construction, the number of strings and their tuning, the practical use of these instruments is almost identical. If playing techniques in folk music are compared with those which were invented by Gubaidulina herself, the whole spectrum of sound space could be recognized in the way that she understands it.

#### *Sažetak*

#### GUDAĆI KVARTETI SOFIJE GUBAIDULINE KAO POKUŠAJ OTVARANJA ZVUKOVNOG PROSTORA

Konceptualnost zvuka u Sofije Gubaiduline srodna je onom konceptualizmu forme koji je već postao tradicijom u smislu prekoračenja granica glazbe i komuniciranja s izvanglazbenom sferom. Pod time se podrazumijeva komuniciranje rječju (literatura), gestom (slikovno predstavljanje), ritualom (dramaturškim strukturiranjem, obojenim projiciranjem zvuka) i sakralnim (religija, teozofija). Izjednačavanjem konceptualizama zvuka i forme skladateljica prepušta vodeću ulogu procesualnom faktoru: dakle, vremensko-strukturnom zgušćivanju i rastezanju, fizikalno-akustičkim promjenama položaja, variranju i temeljitim promjenama tonskoga sloga i timbra.

U gudaćim kvartetima Sofije Gubaiduline različiti su načini artikulacije postavljeni u cilju konstrukcije i tvorbe forme na visoko diferenciran način. Pored poznatih rješenja iz

škole poljske avangarde (npr. u djelu *Polymorphia* K. Pendereckog) susrećemo ovdje mnoge nove postupke proizvodnje zvuka »uporabom gudala« ili »neposrednim dodirivanjem žica prstima« (Gubaidulina). Ovi postupci tvore ukupno tri sfere zvukovnog prostora: ugođenu (temperiranu), neugođenu (netemperiranu) i akustičku sferu, svaku određenu zvučnim bojama (aliquotima i flazoletima). Skladateljica ih je brižno razvila ovisno o njihovim zadaćama u djelu i one postoje podjednako samostalno kao i u međusobnom djelovanju, ukrštenosti i sukobljavanju. Prostorne sfere sudjeluju u protustavljanju svjesnog i nesvjesnog. (Sofia Gubaidulina naziva to neugođenom [netemperiranom] sredinom »u podsvijesti zarobljene polovice zvučnoga bića«.) Ne manje je skladateljici važno s pomoću artikulacije postići »da se akustički zvuk pretvori u simbol«. »S pomoću jednog drukčijeg tipa dodira« izrađen prijelaz iz jednog običnog zvuka u flazolet, prijelaz iz jednog izražajem opterećenog temeljnog tona u aliquotni ton za Sofiju je Gubaidulinu isto što i neko naglo premještanje »sa zemlje na nebo«. Kao prava istočnjakinja ona se zanima za linearnu perspektivu zvučne dinamike koja se rastvara u horizontalno i u vertikalno, a zanima je i transformacijski put (armenski skladatelj Avet Terterjan nazvao ga je »usamljenim« putem) jednoga tona sa svojstvom »da se uzdigne vertikalno i dostigne nebo, odnosno proдре u dušu«. Uostalom, i u tome leži jedan od razloga zašto je Sofia Gubaidulina dopustila da u njezinim gudaćim kvartetima (no ne i samo u njima) dominira tako visoki zvučni registar.

U vezi s artikulacijom valja još upozoriti na različite načine proizvodnje zvuka na gudaćim instrumentima s pomoću izravnog dodira žica prstima, što su ih nadahnule sviračke tehnike na domri i drugim orijentalnim trzaćim glazbalima. Unatoč svim razlikama u konstrukciji, u broju žica i njihovoj udezi, praktična je primjena tih glazbala u mnogome identična. Usporede li se sviračke tehnike u narodnoj glazbi s onima koje je sama izmislila Sofia Gubaidulina, može se raspoznati cijeli spektar zvukovnog prostora kako ga ona razumijeva.