

MUSICA SACRA

Die Zeitschrift für katholische Kirchenmusik

137. Jahrgang · Nr. 1
1. Februar 2017
Einzelheft € 6,67
B 20503 F
ISSN 0179-356-X

232

Postea cantatur Crux fidélis,
ut sequitur (vel in textu antiquo,
repetitur Crux fidélis, vel Dulce 1

I.

C Rux fidé-lis, inter

Nulla silva ta-lém pro-f

* Dulce lignum, dulces cl

Hymn.

P Ang

Et supercru- cis trophae

Quá-li- ter Red- émptor or

Repetitur Crux fidélis, usq.

Ioro : V

cum hymno Pange, lingua, glóriosi,
236), et post quemlibet ejus versum
ignum, eo modo quo inferius notatur.

omnes Arbor una nóbili

ert, Fronde, flo-re, gérmi-ne :

avos, Dulce pondus sústi-net.

ri-6-si

Láure-am certámi-nis,

Dic tri- úmphum nóbili

Immo-lá-tus ví-ce- rit.

ue ad * Dulce lignum.

Fraude Factor cóndo-lens, Quan-

mi-se-re

2017 · Heft 1

- Musiker als Glaubenszeugen der NS-Zeit
- Hiob in der Musik
- Zur Geschichte des amerikanischen Orgelbaus
- Orgelspiel in der Fastenzeit
- Berichte
 - »orgel-mixturen« Köln
 - 150 Jahre Mainzer Domchor
 - Oper und Religion in Berlin
- Aus den Diözesen
 - Aachen · Fulda · Mainz
 - Münster · Paderborn · Passau



► Kraftvoll mitsingen · S. 12



► In den besten Jahren · S. 21



► Aus Fulda ins Heilige Land · S. 44

In der Mitte dieses Hefts finden Sie als Notenbeigabe eine kritische Neuausgabe der Motette *Ave vera caro Christi* von Giovanni Francesco Anerio (um 1567–1630). Mehr dazu auch auf S. 64.



Beiträge

Musiker als Glaubenszeugen der NS-Zeit – dem Vergessen entreißen! · von Helmut Moll	6
Hiob in der Musik · von Daniel Fromme	10
Damit Sie auch morgen noch kraftvoll mitsingen können! · Was braucht eine zeitgemäße Kirchenmusik? · von Godehard Weithoff	12
... andauernde echte Zeit · Zum Geistlichen in Sofia Asgatowna Gubaidulinas Werken · von Anja-Rosa Thöming	15

Berichte

Aus der Taufe gehoben · »orgel-mixturen« – 12. Internationales Festival für zeitgenössische Orgelmusik in der Kunst-Station Sankt Peter Köln	18
»Ein bisschen wie Leistungssport« · Mainzer Domchor feierte sein 150-jähriges Bestehen	20
Eine Institution in den besten Jahren · 50 Jahre Referat Kirchenmusik im Bistum Limburg	21
<i>Die Hugenotten</i> und ein Symposion der Deutschen Oper Berlin · Oper und Religion: Welt-Theater oder Theologie-Diskurs?	22
»Vom Dunkel zum Licht« · Sechs Chöre begrüßten mit einer »Langen Chornacht« in der Kölner Trinitatiskirche den Advent	24

Aus den Diözesen

Aachen, Fulda, Mainz, Münster, Paderborn, Passau	44
--	----

Aus der Praxis – für die Praxis

Tipps für den chorleiterischen Alltag (1) · »Alles im Blick ...« – die 10 Gebote bzw. Grundfragen der optischen Kommunikation · von Reiner Schuhenn	28
Ins Netz gegangen	49

Liturgie und Kirchenmusik

»Organa ... Pulsari non debent ... a Quadragesima ad Pascha« · Zum »Orgelfasten« in der österlichen Bußzeit und einer Konkretisierung der bisherigen Vorgaben im Bistum Passau ab dem Kirchenjahr 2016/17 · von Marius Schwemmer	34
--	----

Verbände

ACV-Mitgliederversammlung 2016 in Freiburg im Breisgau · Erster Ausblick auf das Jubiläumsjahr 2018 – Präsident Bretschneider gewürdigt	37
Neues ACV-Chorbuch und weiteres Chorblatt erschienen	38
Palestrina-Medaillen · Zelter-Plaketten	39
Jugendchorfestival 2017 in Regensburg	40
Arbeitskreis Musik in der Jugend	40

Orgeln

Zur Geschichte des amerikanischen Orgelbaus (1) · von Hans Uwe Hielscher	42
--	----

Rezensionen

Bücher	50
Noten	50
Tonträger · Schwerpunkt »Neue Musik«	60

Und außerdem ...

Editorial	1
In eigener Sache	2
Aktuelles	2
Denkanstoß	49
Die Welt der neuen Töne	59
In memoriam	26
Kirchenmusikalische Ausbildungsstätten	29
Personen und Daten	26
Rätselhaft	41
Termine	63
Vor 100 Jahren	4
Alle Register gezogen	3. Umschlagseite
Impressum	3. Umschlagseite



Liebe Abonnenten, die Post schickt leider Zeitschriften auch bei korrektem Nachsendeauftrag nicht an die neue Adresse. **Melden Sie uns daher Ihren Umzug bitte rechtzeitig,** damit Sie die *Musica sacra* auch künftig pünktlich erhalten!

Liebe Leserin, lieber Leser,

das erste und das letzte Heft eines Jahrgangs bieten die Gelegenheit, Aspekte der jeweiligen »Geprägten Zeit« aufzugreifen: zu Beginn eines (Kalender-)Jahres die österliche Bußzeit mit Blick auf Ostern, am Jahresende den Advent in Vorbereitung auf das Weihnachtsfest. Das kann – neben konkreten Arbeitshilfen zur kirchenmusikalischen Praxis und der Unternehmung, dem recht uneinheitlich praktizierten »Orgelfasten« einmal tiefer auf den Grund zu gehen (S. 34) – zur Beschäftigung mit der jeweiligen Thematik auch im eher weiteren Sinne führen, wie in diesem Heft in zwei Beiträgen, die »Das Leiden« einerseits von kirchenmusikalisch Aktiven in der NS-Zeit ganz konkret in Erinnerung rufen (S. 6), andererseits dessen Vertonung anhand der »Projektionsfläche« Hiob beleuchten (S. 10).

Die Worte les' ich wohl ...

Kirchliche Bekenntnisse zum Stellenwert der Kirchenmusik gibt es mittlerweile viele – allein konkrete Maßnahmen zum Erreichen oder Erhalt der dargestellten Ideale bleiben oft aus. Der Vorsitzende der »Arbeitsgemeinschaft der Ämter und Referate Kirchenmusik der Diözesen Deutschlands« (AGÄR), Godehard Weithoff, legt den Finger in die Wunde, wenn er sich einmal nicht fragt: »Was soll«, sondern: *Was braucht eine zeitgemäße Kirchenmusik?* (S. 12), und dabei aus seiner eigenen Erfahrung durchaus unbequeme Schlüsse zieht. Wenn es in Gremien vor Ort um die Kirchenmusik geht, empfehlen

wir seinen Beitrag als Diskussionsgrundlage!

»Neue Musik« in der Kirche?

Das, was die Musikwelt als »Neue Musik« versteht, bleibt in vielen Kirchen ungehört. Nichtsdestotrotz sorgen sowohl etliche Kirchenmusiker als auch Komponisten dafür, den gegenseitigen Kontakt nicht abreißen zu lassen, wie dieses Mal insbesondere unser Beitrag *Zum Geistlichen in Sofia Asyatowna Gubaidulinas Werken* (S. 15), der Bericht über das Festival für zeitgenössische Orgelmusik in der Kunstation Sankt Peter in Köln (S. 18) und eine Sammelbesprechung von Aufnahmen neuer geistlicher Musik (S. 60) beispielhaft belegen. Mit einer ganz ähnlich gearteten – mal eher problematischen, mal sich gegenseitig befriedigenden – Beziehung beschäftigt sich der Bericht über das Berliner Symposium *Oper und Religion: Welt-Theater oder Theologie-Diskurs?* (S. 22). In beiden Fällen lautet der Schlüssel zum Erfolg »Vermittlungsarbeit«, was wiederum einen hohen Aufwand erfordert und professionelle Kompetenz voraussetzt ...

Wie versprochen startet unsere Serie mit *Tipps für den chorleiterischen Alltag* mit Reiner Schuhenns *10 Geboten bzw. Grundfragen der optischen Kommunikation* (S. 28), und unsere im vergangenen Jahr begonnene Reihe *Kirchenmusik in den USA* wird mit der ersten Folge von Hans Uwe Hielschers *Geschichte des amerikanischen Orgelbaus* (S. 42) fortgesetzt.

Dominik Axtmann,
Schriftleiter der
Musica sacra



Nicht nur politisch, sondern auch kirchenmusikalisch ist 2017 ein spannendes Jahr: Was bedeutete die Reformation für die katholische Kirchenmusik?

Inwieweit bzw. mit welcher Musik wird auf das Reformationsjubiläum eingegangen? Spielt dabei der 450. Geburtstag von Claudio Monteverdi eine Rolle? Welchen Einfluss hat(te) die vor 50 Jahren erlassene Instruktion *Musicam sacram* auf die kirchenmusikalische Arbeit?

Mit diesen offenen Fragen, denen wir sukzessive in diesem Jahrgang der *Musica sacra* nachgehen werden, wünsche ich Ihnen ein anregendes erstes Jahresviertel!

Ihr

Dominik Axtmann

*Iam Christe, sol iustitiae,
Mentis diescant tenebrae,
Virtutum ut lux redeat,
Terris diem cum reparas.*

*Dans tempus acceptabile,
Et poenitens cor tribue:
Convertat ut benignitas,
Quos longa suffert pietas.*

*Dies venit, dies tua,
In qua reflorent omnia:
Laetemur in hac ad tuam
Per hanc reducti gratiam.*

*Te rerum universitas
Clemens adoret Trinitas;
Et nos novi per veniam
Novum canamus canticum. Amen.*

Hymnus der Laudes
in der österlichen Bußzeit, 6. Jh.,
Deutsche Übertragung im *Gotteslob* Nr. 269



Heinrich Hirtsiefer



Albert Eise



Dionysius Zöhren



Kurt Huber



Michael v. Witowski



Ernst Volkmann



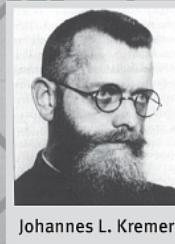
Karl Schrammel



M. Adelgard Boenigk



Maria Terwiel



Johannes L. Kremer



Anton Knab



Bruno Binnebesel



Ewald Huth

Fotos: privat

Helmut Moll

Musiker als Glaubenszeugen der NS-Zeit – dem Vergessen entreißen!

Religiöse Gefühle verletzten die Machthaber des Nationalsozialismus auch durch aggressive antireligiöse Lieder: »Papst und Rabbi sollen weichen, Heiden woll'n wir wieder sein, nicht mehr in die Kirche schleichen, Sonnenrad führt uns allein. Juden raus, Papst hinaus aus dem deutschen Vaterhaus!«¹

Nicht nur der Antisemitismus erreichte in der Kulturpolitik der Nationalsozialisten die Musik, sondern auch die ideologische Vereinnahmung der Instrumente, insbesondere der Orgel.² Je länger, je mehr erkannten sie in der Musik eine potentielle politische Gefahr.³ Um sich vor der »entarteten Musik« zu »schützen«, wurde sie verboten, verfemt und ausgegrenzt.

Stattdessen verbreiteten die Nazis Hassparolen. In der Hitlerjugend in Düsseldorf wurde folgendes Spottlied auf den Papst gesungen: »Ein schwarzer Götze im weißen Gewand regiert von Rom aus die Stunde, regiert auch schon das deutsche Land, seine Diener sind treue Hunde. Schlägt tot, schlägt tot, schlägt alle tot. Schlägt sie nieder die heuchelnden Geister. Mit deutscher Kraft und deutschem Mut, dann werdet ihr deutsche Meister!«⁴

Ab 1934 sang die Hitlerjugend in der Öffentlichkeit ein Lied, dessen erste Strophe lautet: »Die Zeit des Kreuzes ist nun vorbei, das Sonnenrad will sich erheben, nun werden mit Gott wir endlich frei, dem Volke die Ehre zu geben.«⁵

Die Reaktionen auf diese herausfordern den Lieder ließen nicht auf sich warten. Katholischerseits sorgten eindeutige Liedtexte für den nötigen Rückhalt in den eigenen Reihen. Die »Sturmschar« hatte sich bereits frühzeitig den Schutzpatron der Deutschen, den Hl. Erzengel Michael, zum Schirmherrn erkoren: »Sankt Michael, der vor Gottes Thron hält mit den Engeln Wache, du bist der Deutschen Schutzpatron, entscheide unsre Sache! Tu um dein Schwert, zäum auf dein Roß und zeuch voran dem Heere! Es gilt die deutsche Ehre! Sankt Michael, salva nos! Du zwangst den stolzen Satanas mit Ketten einst und Banden, mach auch der Feinde Stolz und Haß, du starker Helf, zuschanden! Uns schreckt

Daniel Fromme

Hiob in der Musik¹

»Von der Geduld Hiobs habt ihr gehöret« (Jak 5,11), heißt es in Johannes Brahms' Motette *Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen* op. 74 Nr. 1 – und Geduld ist wohl die zentrale Charaktereigenschaft, die man bis heute mit Hiob verbindet. Nicht nur die kirchlichen Responsorien wie das *Si bona suscepimus* haben diese Assoziation mitgeprägt, sondern ebenso die mit Giacomo Carissimis *Historia di Job* (zwischen 1629 und 1674) beginnende Tradition der Hiob-Oratorien, in denen zu meist eine Ebene des Gotteslobs die Klagen Hiobs übertönt (Carl Ditters von Dittersdorf, Carl Loewe, Artur Kapp). Zum Klagen freilich hat Hiob reichlich Anlass, nimmt Gott ihm doch seinen Besitz, seine Familie und seine Gesundheit, um ihn auf die Probe zu stellen. Und nachdem Hiob das Leiden zunächst geduldig angenommen hat (Hiob 1,21 und 2,10), bricht es schließlich auch aus ihm heraus: Im zentralen Teil des biblischen Hiob-Buches begegnen wir einem zweifelnden, aufbegehrenden, mit Gott ringenden Hiob. Interessanterweise hat bereits die mittelalterliche Kirche diese Facette in den Lesungen des Totenoffiziums aufgegriffen, die bald auch mehrstimmig vertont wurden (Orlando di Lasso). Die Klage erhielt ihre psychologische Berechtigung hier durch die Grenz- und Ausnahmesituation: die Begegnung mit dem Tod.

Projektionsfläche

Letztlich ist es aber die Vielschichtigkeit Hiobs, die ein bis heute ungebrochenes Interesse an der biblischen Figur evoziert und zu einer ausgeprägten Rezeption quer durch alle Literatur-, Kunst- und Musikgattungen geführt hat. Hiob weist in seinen Fragen nach dem unverschuldeten, unerklärten Leiden, nach dem Verhältnis zwischen Gott und Mensch und nach dem Sinn des Lebens weit über seine eigene Zeit hinaus.² Seine Leiden werden unsere Leiden, seine Hoffnung unsere Hoffnung: »True artists of Job commune with the man of Uz on account of their own quest or despair;



Gustave Doré (1832–1883), *Hiob und seine Freunde*, aus: *La Grande Bible de Tours* (1866)

they enter into his solitude, his shame, his doubts, his revolt, and his faith.³« Bereits im mittelalterlichen Totenoffizium wurde Hiob dem biblischen Kontext entrisen und lieh seine Stimme jemand anderem – und diese Öffnung der Figur für ganz verschiedene Kontexte ist bis heute wesentliche Konstante ihrer Rezeption. So lesen Komponisten die Hiob-Geschichte etwa vor dem Hintergrund der künstlerischen Schaffenskrise (Max Reger, *Mein Odem ist schwach*, 1909), des nationalen Erwachens (Artur Kapp, *Hiob*, 1926–1929), des Zweiten Weltkriegs (Rudolf Mauersberger, *Dresdner Requiem*, 1947–1961), der jüdischen Exilerfahrung (Eric Zeisl, *Hiob*, 1939–1959), der eigenen Gotteszweifel (Aribert Reimann, *Requiem*, 1980/82) oder des Terrors am 11. September 2001 (Danny Ashkenasi, *The Song of Job 9:11*, 2002).

Musikalisiertes Leiden

Zentraler Anknüpfungspunkt bleibt das Leiden, das die Hiob-Figur in ganz unterschiedlicher Weise prägt – im Versuch, es auszudrücken und ihm eine Stimme zu verleihen, im Verhalten, das sich zwischen Geduld und Rebellion bewegt,

und in der Suche nach einem Ausweg. In der Hiob-Rezeption zeigen sich die Ansätze zur Musikalisierung des Leidens entsprechend heterogen, ähnlich wie die Rezeptionskontakte und die verwendeten Gattungen. In vielen Hiob-Kompositionen des 20. Jahrhunderts begegnen Ausdrucksbereiche einer negativen Kommunikation, wie sie Heinz Gramann am Beispiel von Holocaust-Kompositionen aufgezeigt hat.⁴ Diese greifen häufig auf traditionelle musikalische Topoi wie Seufzermotivik oder Lamentobass zurück. Dunkle Klangfarben und eine resignativ absteigende Melodik lassen sich ebenso beobachten wie repetitive und statische Figuren; in zirkulären Strukturen kommt zudem die Ausweglosigkeit des Schreckens zum Ausdruck. In Wolfram Wagners Oratorium *Hiob* (1989) zeigt sich die Universalität des Leidens besonders deutlich im dritten Teil, in dem der zuvor als Hoffnungsmoment eingeführte Gregorianische Choral in den aggressiven Sprechgesang einbezogen wird, sodass die Brutalität des Leidens schließlich alles andere überdeckt. Die im ersten Teil des Oratoriums auftretenden Klagelaute auf Vokalisen führen dagegen an Grenzbereiche



Fotos: fave 2017; pixabay.com/andibrett; pixabay.com/muersch; pixabay.com/422737; pixabay.com/freimugles9

Godehard Weithoff

Damit Sie auch morgen noch kraftvoll mitsingen können!

Was braucht eine zeitgemäße Kirchenmusik?

Der folgende Text gibt den Vortrag des Verfassers beim Festakt zum 50. Jubiläum des Referats für Kirchenmusik im Bistum Limburg am 6. November 2016 gekürzt wieder.

Im Verlauf der Vorbereitung auf diesen Vortrag kristallisierten sich fünf Punkte heraus, die ich im Folgenden erläutern möchte: (1) eine singende Gemeinde, (2) Hauptamtlichkeit, (3) Geld, (4) Zeit und (5) Spiritualität.

Wenn ich an die begeisternde Eucharistiefeier heute Morgen zurückdenke, könnte ich schnell zu dem Schluss gelangen, dass – zumindest am Limburger Dom – all diese Forderungen erfüllt sind. Erinnern wir uns: (1) Wir alle waren Teil einer kraftvoll singenden Gemeinde, (2) hier waren und sind mehrere hauptamtliche Kräfte am Werk, (3) das benötigte Finanzvolumen stand zur Verfügung, (4) ich hoffe, alle Musiker hatten die erforderliche Zeit zur Vorbereitung, und (5) nach meiner Wahrnehmung waren Planung und Durchführung keinesfalls nur ein Job, sondern wurden mit der nötigen eigenen Spiritualität getan.

1. Singende Gemeinde

Zunächst zwei vielleicht unbekannte Zitate: »Das Singen ist die Grundlage aller Kirchenmusik. Diese Basis ist in unseren Tagen mehr denn je bedroht. Darum müssen auch in der Kirchenmusik alle Anstrengungen unternommen werden, schon den Kindern die Freude am Singen zu vermitteln. Bezüglich der Kennzeichen und Grundfunktion von Gemeinde ist die Musik für das Leben, die Bildung und die Feier des Glaubens von großer Bedeutung. Das gemeinsame Singen und Musizieren drücken Gemeinschaft im Sinne der Koinonia aus. Sie stifteten, stärkten und erneuern die Gemeinde, indem sie Teilhabe ermöglichen [...].«

Soweit die Deutsche Bischofskonferenz in ihrer Verlautbarung *Kinder singen ihren Glauben*.¹

Mag sein, dass die Sorge um den Verlust des Singens in früheren Zeiten unbegründet war. Wenn die Frage aber lautet: »Was braucht eine zeitgemäße Kirchenmusik?«, dann müssen wir der soeben beschriebenen Bedrohung durch den Verlust des Singens entgegenwirken.

Das zweite Zitat:

»Kirchenmusikalische Arbeit der Gegenwart muss immer mehr die singende Gemeinde der Zukunft im Blick haben und diese durch ihre heutige Arbeit vorstrukturieren, vorprägen. Es geht keinesfalls allein um den Nachwuchs für unsere Kirchenchöre, sondern vielmehr darum, heute sicherzustellen, dass auch morgen in unseren Gemeinden weiterhin noch gesungen wird. Es gilt, auf musikalischem Weg den Versuch zu unternehmen, Kinder und Heranwachsende in den Glauben einzuführen, auch um sie in Kirche und Gemeinde einzubinden.«

Dies sagte der Bischof der Diözese Rottenburg-Stuttgart, Gebhard Fürst, anlässlich des Kongresses Kirchenmusik 2008 in Stuttgart.²

Warum diese beiden Zitate? Weil immer wieder betont werden muss, dass auch ein gesungenes Gemeindelied Kirchenmusik ist! Kirchenmusik wird immer zuerst mit Chormusik, Orgelmusik oder anderer Instrumentalmusik assoziiert, nicht aber mit *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren*. Und weil der Kirchenmusiker bei der Förderung des Singens nicht allein gelassen werden darf. Gerade im Hinblick auf die Lieder des neuen *Gotteslob*. Wer kümmert sich um die Einführung neuer Lieder? Wer kann dafür sorgen, dass bei Liedplänen für mehrere Gottesdienste einer Seelsorgeeinheit bzw. eines pastoralen Raumes das Repertoire nicht auf den kleinsten gemeinsamen Nenner reduziert wird?

Wenn hier Priester, pastorale Mitarbeiter und Kirchenmusiker Hand in Hand zusammenarbeiten, wird die oben zitierte Forderung von Bischof Fürst, »auf

... andauernde echte Zeit

Zum Geistlichen in Sofia Asgatowna Gubaidulinas Werken

Schon als Kind habe sie einen Pakt mit Gott geschlossen, so berichtet Sofia Gubaidulina 1990 in einem Dokumentarfilm: »Ich wusste, dass ich sehr hart würde arbeiten müssen. Und doch bat ich Gott darum, dass er mir meinen Wunsch erfüllen möge, zu komponieren.«¹

Wie ihre Musik, so verströmt auch die zierliche Komponistin eine innere Kraft, ein Selbstbewusstsein, eine Klarheit im Denken und in der Formulierung, die aus einer tiefen Quelle zu schöpfen scheinen. So spricht jemand, der sich sicher ist, einen richtigen Weg gegangen zu sein. Und jemand, der Interesse, ja Neugier hat für Begegnungen, Entwicklungen, künstlerische Kombinationsmöglichkeiten.

Zum Zeitpunkt des genannten Dokumentarfilms blickte Gubaidulina, die im vergangenen Jahr ihren 85. Geburtstag feierte, bereits auf ein Leben nicht nur der Arbeit zurück, sondern auch auf ein Leben großer Widerstände, die das Wirken einer geistig unabhängigen Künstlerin in der UdSSR hervorruften musste. Erst spät, 1992, zog sie in den Westen, in die Nähe von Hamburg. Oder soll man sagen: Sie emigrierte, sie flüchtete?

Aufgewachsen ist Sofia Gubaidulina in Kasan. Die Hauptstadt der unabhängigen Republik Tatarstan liegt an der Wolga, 800 km östlich von Moskau, aber noch westlich des Uralgebirges. Hier lernte sie das Nebeneinander der Religionen und Weltanschauungen früh kennen: Der Großvater war ein Mullah, ein islamischer Lehrer. Sein Sohn dagegen, ihr Vater, wollte von Religion nichts wissen. Die Mutter, von der Volkszugehörigkeit her nicht tatarisch, sondern russisch, passte sich dem Zeitgeist an und sprach nicht über das unerwünschte Thema.

In den Kindheitserlebnissen Gubaidulinas dominiert materielle Armut – kein Spielzeug für sie und ihre beiden Schwestern, keine Bücher, kein Häuschen auf dem Land, kein Grün, immer Hunger. Die Armut deutet sie im Nachhinein als

Voraussetzung für inneren Reichtum: Das graue Einerlei der Tage habe in dem Kind ein großes Verlangen nach Bäumen und Blättern geweckt; es habe den Blick nach



Sofia Asgatowna Gubaidulina (1998)

oben in den Himmel gerichtet und angefangen, in Gedanken dort umherzugehen. Eine andere prägende Erfahrung war die Nähe zum Vater: Der stille, nachdenkliche Ingenieur nahm sie manchmal mit auf seine Wege als Landvermesser; es waren stundenlange Gänge in vollständigem Schweigen.

Als das Mädchen fünf Jahre alt war, besuchte die Familie eine Frau, in deren Wohnung sie eine Christus-Ikone sah. Das Heiligenbild ergriff sie so stark, dass sie hier den Ausgangspunkt ihrer eigenen Religiosität sieht: »Und ich erkannte Ihn, ich erkannte Gott, ich erkannte Christus.«² Sie offenbarte ihren Eltern ihr Bekehrungserlebnis, die aber reagierten abwehrend: »Von da an verstand ich, dass es verboten war, und verbarg meine Erfahrungen [...]. Aber die religiöse Erfahrung lebte in mir.«³ Christlich taufen ließ sie sich 1970

mit 39 Jahren – im sozialistischen Umfeld ein Manifest innerer Freiheit und Nonkonformität.

Musik und Religion gehören für Sofia Gubaidulina zusammen: »Ich nehme das Wort Religion, *re-ligio*, wörtlich, als eine Wiederherstellung einer Verbindung zu Gott. Es gibt keine größere Aufgabe für einen Künstler. Unser ganzes Leben ist fragmentiert; das tägliche Leben findet in einer Art Staccato statt. Klang wurde für mich etwas Heiliges.«⁴

In ihrem vielseitigen Œuvre bilden Musikstücke mit geistlichen Titeln einen Schwerpunkt, wie ein Blick in das Werkverzeichnis zeigt (siehe Kasten). Doch würde man ihr Unrecht tun, engte man sie auf das religiöse Feld ein. Für literarisches Erleben und philosophisches Denken ist Sofia Gubaidulina ebenso empfänglich wie für Vorgänge in der Natur.

Jede ihrer Kompositionen basiert auf einem ausgefeilten rhythmischen Konzept, auf Zeiteinteilungen nach dem Muster des Goldenen Schnitts etwa oder der Fibonacci-Folge. Eine besondere Neigung hat sie zur vielfarbigen Schlagzeuggruppe, der sie oftmals auch orientalische oder fernöstliche Instrumente beigesellt. Ein Grund für diese Affinität liegt in der Moskauer Komponistengruppe Astreja, die sie in den 1970er-Jahren mit gegründet hatte. Zusammen mit Vjačeslav Artëmov und Viktor Suslin erforschte sie praktisch und improvisierend seltene Volksinstrumente. Markant sind die Schlagzeugparts in ihren Konzerten für Violine, Viola oder Violoncello oder auch in den symphonischen Werken.

Das Kreuz als religiöses Zeichen und Inhalt leitet die musikalischen Ereignisse in zwei zentralen Werken: In der großformatigen *Johannes-Passion* (2000/2001) und in *Sieben Worte* (1982) für Violoncello, Bajan und Streicher über die Sieben letzten Worte Jesu, wie sie in den Evangelien überliefert sind. Es wurde in der UdSSR unter dem ideologisch neutralen

B 20503 F

Musica sacra · Bärenreiter-Verlag
Heinrich-Schütz-Allee 35 · 34131 Kassel

ISSN 0179-356X



9 770179 356000

www.musica-sacra-online.de

Anzeige



canticum novum

Zeitgenössische Chormusik
für den Gottesdienst

ACV-Chorblattreihe

In der Fortführung der Chorbuchreihe *cantica nova*
steht die Chorblattreihe *canticum novum*.

Auch sie soll »eine in Laienchören bewährte
Auswahl von geistlicher Musik der Gegenwart«
präsentieren, »die Texte der Heiligen Schrift
und der Liturgie in ein innovatives und zum
Hinhören verleitendes Klanggewand hüllt
und die für den Gottesdienst geeignet ist.«

Bestellungen an den

ACV für Deutschland · Weinweg 31 · 93049 Regensburg
Tel.: 0941/84339 · Fax: 0941/8703432
E-Mail: info@acv-deutschland.de · www.acv-deutschland.de

Chorblatt 1

P. Theo Flury OSB (*1955): Regensburger Magnificat
für Gemeinde (Schola), vierstimmigen gemischten Chor und Orgel
ab 20 Expl. je 3,50 €, ab 50 je 3,25 €, ab 80 je 3,- €, ab 100 je 2,80 €

Chorblatt 2

Philipp Ortmeier (*1978): Basalt-Messe
für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel
ab 20 Expl. je 3,50 €, ab 50 je 3,25 €, ab 80 je 3,- €, ab 100 je 2,80 €

Chorblatt 3

Rihards Dubra (*1964): Benedicam Dominum
für Solosopran und vierstimmigen gemischten Chor a capp. (2013)
ab 20 Expl. je 2,50 €, ab 50 je 2,25 €, ab 80 je 2,- €, ab 100 je 1,80 €

Chorblatt 4 · NEU

Claus Kuhn (*1967): Gepriesen sei Gott
für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel (2006)
ab 20 Expl. je 2,50 €, ab 50 je 2,25 €, ab 80 je 2,- €, ab 100 je 1,80 €