

## Ein Garten von Freuden und Traurigkeiten

Mirjam Schröder

Sofia Gubaidulina ist eine der wichtigsten Komponistinnen unserer Zeit. Sie ist als halb Tatarin, halb Russin im stalinistischen – und Sowjet – Russland groß geworden, ihr Großvater war Imam, ihre Mutter orthodoxe Christin. So scheint es nur folgerichtig, dass sie sich als „universell gestimmter Mensch“<sup>1</sup> bezeichnet. Das ist bei der Interpretation des *Gartens von Freuden und Traurigkeiten* nicht ohne Wichtigkeit. Denn wie später noch erläutert wird, begegnen sich in diesem Werk die Gedankenwelten von Ost und West. Bei einem Workshop in Hannover 1990 äußerte sich Gubaidulina folgendermaßen:

Ich möchte eine Einheit schaffen zwischen meiner Existenz und Gott. Nur im Akt von Religion und Kunst bekommen wir wirklich die existenzielle Zeit.<sup>2</sup>

Musik bedeutet Gubaidulina schon seit ihrer Kindheit alles. Die Musikschule bezeichnete sie als „Tempel“<sup>3</sup>, und da Religion im stalinistischen Russland verboten war, fand die spirituell und religiös interessierte junge Gubaidulina in der Musik einen Weg zu ihrer Seele:

Die Musik hat sich auf natürliche Weise mit der Religion verbunden, der Klang wurde für mich zu etwas Sakralem.<sup>4</sup>

Da ihr die Stücke im Schülerunterricht für Klavier musikalisch nicht die Tiefe geben konnten, die sie sich erwünscht hatte, fing sie bald an, selbst zu komponieren. Wie existenziell die Musik als ihre persönliche Ausdrucksform wurde, zeigt ein Zitat ihrer Klavierkollegin Genrietta Mirvis:

Sie hatte kein Interesse, Karriere zu machen. Sie wollte nur eines – komponieren, komponieren, komponieren. Wenn die Werke aufgeführt werden – gut, wenn nicht – auch gut. Dann wird ein neues Werk komponiert.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Kurz 2001, S. 46.

<sup>2</sup> Riegert 1991 zitiert SG, S. 45.

<sup>3</sup> Kurz 2001, S. 36.

<sup>4</sup> Kurz 2001, S. 40.

<sup>5</sup> Kurz 2001, S. 89.

Seit der Gründung der Sowjetunion griff der Staat mehr und mehr in alle Lebensbereiche ein. 1932 beschloss das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei den sozialistischen Realismus als bindende Ideologie für alle Künste. Musik sollte volksnah sein, mit einfachen Melodien alle ansprechen und auf den harmonischen Gesetzen der traditionellen russischen Musik basieren. Zeitgenössische Musik war verpönt. Alle Komponisten mussten dem Komponistenverband beitreten, der Aufführungen überhaupt erst ermöglichte, aber auch die Werke stets kontrollierte. Zahlreiche Künstler wurden verfolgt, weil sie sich weigerten, der offiziellen Doktrin zu entsprechen.

In dieser schweren Zeit der Repression durch die russische Regierung und durch den Komponistenverband hat sich Gubaidulina stets ihren persönlichen Stil und ihre Ehrlichkeit bewahrt, dafür jedoch große finanzielle und berufliche Einbußen hinnehmen müssen. Ausreiseverbote, öffentliche Ächtungen und Verhinderung von Aufführungen ihrer Werke im Ausland waren vor allem in den späten 70er und in den 80er Jahren die Mittel, die den nonkonformen Komponisten den Weg in die Zukunft erschwerten. Genau in dieser Zeit wird das Trio für Flöte, Bratsche und Harfe geschrieben (1980). Die Geschichte der Aufführungen des Werkes zeigt beispielhaft den ganzen Weg der Komponistin, die trotz der schwierigen Situation in ihrer Heimat nun eine der größten Komponistinnen unserer Zeit ist: Der Komponistenverband verhinderte erfolgreich die Premiere des Werkes beim Salzburger Festival *Aspekte*, heute jedoch gehört es zu den meistgespielten Werken für diese Besetzung.

Die Harfe taucht in ihrem Werkverzeichnis leider nur sehr selten auf, zuvor als Kammermusikinstrument nur einmal: *Fünf Etüden* für Harfe, Kontrabass und Schlagzeug. Auch die Gitarre ist interessanterweise in drei von vier im Sikorski-Werkverzeichnis gelisteten Gitarre- Kammermusikwerken mit Kontrabass kombiniert – das vierte ist ein Solowerk. Die *Fünf Etüden* bilden einen wichtigen Punkt in Gubaidulinas Werk. Laut Kurz zeigt dieses Werk das Ende eines Ablösungsprozesses von Vorbildern,<sup>6</sup> Gubaidulina sagt selbst über ihr Werk:

Aber ich habe begriffen: [...] man muss Miniaturen schreiben, und zwar im Flüsterton. [...] die Harfe ist ein leises, zartes Instrument, der Kontrabass wird mit Dämpfer gespielt und für das Schlagzeug gibt es nur ganz wenige Töne. Von die-

---

<sup>6</sup> Kurz 2001, S. 107.

sem Augenblick habe ich verstanden, dass ich auf niemanden mehr achten und nur noch das machen werde, was mir gefällt [...].<sup>7</sup>

Dieses Zitat beschreibt auch gut den leisen und fast intimen Charakter des Anfangs ihres Trios für Flöte, Bratsche und Harfe.

Zu Beginn ihrer Zusammenarbeit mit dem Sikorski-Verlag wird ihr Verleger sie darauf hinweisen, dass große Orchesterbesetzungen für den Erfolg eines Komponisten wichtig sind, doch Gubaidulina lässt sich auch hiervon nicht beeinflussen und schreibt weiterhin viel Kammermusik.<sup>8</sup>

Viele ihrer Werke resultierten aus der Zusammenarbeit mit Musikern, darunter Werke für den Schlagzeuger Mark Pekarski, dem Akkordeonisten Friedrich Lips und dem Cellisten Vladimir Toncha. Das Trio *Garten von Freuden und Traurigkeiten* entstand auf Anfrage der Harfenistin Irina Koktina, damals Harfenistin der Moskauer Philharmoniker, heute Soloharfenistin bei den Hamburger Philharmonikern. Sie suchte für ein Konzertprogramm mit Debussys *Sonate en Trio* eine Ergänzung im Programm. Gubaidulina war sehr schnell der Idee zugetan, für diese Besetzung zu schreiben, und schrieb das Werk, das im Folgenden genauer analysiert werden soll, unmittelbar nach ihrem berühmten Violinkonzert *Offertorium*, das mit Gideon Kremer als Widmungsträger und ersten Solisten auf der ganzen Welt Erfolge feierte.

Viktor Suslin bezeichnet Gubaidulina in seiner *Laudatio* als eine „dem Wort zutiefst ergeben Komponistin. Auch traditionell ganz instrumentale Gattungen stehen bei ihr in Beziehung zum Wort“.<sup>9</sup> Der *Garten von Freuden und Traurigkeiten* ist geprägt von zwei literarischen Werken:

Als Gubaidulina mit dem Komponieren des Trios begann, hatte sie gerade einen Text des Schriftstellers Francisco Tanzer (1921-2003) gelesen (*Stimmen*).<sup>10</sup> Der österreichisch-deutsche Schriftsteller hörte Gubaidulinas Musik erstmals 1979 in Köln (*Fünf Etüden* und ihr *1. Streichquartett* von 1971), im nächsten Jahr bereiste Tanzer Russland und lernte die Komponistin kennen. Tanzer schätzte die innere Stärke in Gubaidulinas Werken und bezeichnete sie als jemanden, der sich trotz allem Drucks durch das Regime „rein“ gehalten hat.<sup>11</sup> Tanzer und Gubaidulina arbeiteten seitdem zusammen, er ermöglichte

---

<sup>7</sup> Kurz 2001, S. 107.

<sup>8</sup> Kurz 2001, S. 134.

<sup>9</sup> Suslin 1991, S. 30.

<sup>10</sup> Kurz 2001, S. 219.

<sup>11</sup> Kurz 2001, S. 207.

letztlich auch die Erstaufführung des Werkes im Westen nach der Uraufführung in Moskau am 9. Februar 1981, im Oktober 1981 in Düsseldorf. Tanzer ist einer der am meisten vertonten Lyriker unserer Zeit.<sup>12</sup> Gubaidulina stellte einige Zeilen aus seinem *Journal (1980)* an das Ende des Trios:

*Wann ist es wirklich aus?  
Wann ist das wahre Ende?  
Alle Grenzen sind  
wie mit einem Stück Holz  
oder einem Schubabsatz  
in die Erde gezogen.  
Bis dahin.,  
hier ist die Grenze.  
Alles das ist künstlich.  
Morgen spielen wir  
ein anderes Spiel.<sup>13</sup>*

Auffallend an diesem Text ist, vor allem in Hinblick auf Gubaidulinas Leben, der Zusammenhang von Grenze, Willkürlichkeit und Künstlichkeit. Die später in der Form des Stückes erläuterten klanglichen Steigerungen und Wellen stellen dieses Suchen nach der Grenze, nach dem gerade noch Möglichen, gut dar. Ob der letzte Satz des Gedichts all das Vorangegangene in Frage stellt oder ob er ein Ausdruck der Hoffnung ist, bleibt ungeklärt.

Der zweite Text, der das Werk beeinflusste, ist Iwan Oganows *Die Offenbarung der Rose*. Er erzählt das bewegte Leben eines armenischen Volksängers, des Sayat Nova.<sup>14</sup> Der in Georgien sogenannte „König der Lieder“ wurde als Sohn einer armenischen Mutter 1712 in Georgien geboren (auch Gubaidulina war Tochter einer Einwanderin). Er war Minnesänger am Hof des Königs von Georgien und als dessen Vertrauter auch in seinen diplomatischen Diensten, bis er sich in die Schwester des Königs verliebte. Nach der Vertreibung vom Hof lebte er als fahrender Sänger, bis er 1795 von persischen Eroberern getötet wurde.<sup>15</sup> Die Texte seiner überlieferten Lieder verfasste er auf Armenisch, Aserbaidshaisch und Georgisch. Er sprach außerdem Arabisch und Persisch. Die Welt des Sayat Nova ist eine von östlicher Philosophie und Symbolik geprägte Welt. In der östlichen Symbolik

---

<sup>12</sup> <http://www.duesseldorf.de/heineinstitut/archiv/gesamtbestand/tanzer.shtml>,  
konsultiert am 18/01/2015.

<sup>13</sup> Ziffer 47.

<sup>14</sup> Kurz 2001, S. 219.

<sup>15</sup> Janikian, konsultiert am 18/12/2014.

ist der Garten Sinnbild für die kosmische Ordnung, für unsere Welt, aber auch für das Paradies (Garten Eden). In der Literatur ist das Symbol des Gartens sehr vielfältig: Symbol des weiblichen Körpers, der Weltordnung, des glücklichen Jenseits, der Verwandlung und der Poesie.<sup>16</sup>

Gubaidulina selbst schreibt über die Quellen zu ihrem Trio:

[Das Stück] entstand aus dem Eindruck zweier lyrischer Welten, die sich in mir zu einem einzigen Bild eines östlichen Gartens vereinigt hatten, wo alles mit der Stille und dem Schmerz der westlichen Gedichte Franzisco Tanzers lebt. So wurden in mir zwei gegensätzliche Elemente, das östliche und das westliche, eins.<sup>17</sup>

Wie in vielen Werken Gubaidulinas lebt auch die Thematik dieses Werkes von scheinbaren Gegensätzen: Ost – West, Freude – Traurigkeit, Chromatik – Dreiklänge. Doch sollte man vorsichtig sein mit direkten Übersetzungen der musikalischen Sprache. Ein helles Flageolett der Bratsche muss nicht unbedingt direkt als ein Element der Freude und eine chromatische Linie nicht direkt als ein trauriges Element zu deuten sein. Damaris Neary schreibt:

Freude und Traurigkeit erscheinen nicht wie gegensätzliche Kräfte, sondern wie Schattenspiele, die Licht und Farben auf den musikalischen Garten werfen.<sup>18</sup>

Beim genaueren Analysieren des Trios sollte stets Gubaidulinas Idee von Reduktion und Form beachtet werden, wie es sich in folgendem Zitat niederschlägt:

Der Sinn unseres Tuns liegt heute wohl weniger darin, immer noch Neues zu finden. [...] Nicht die Generatoren müssen eingeschaltet werden, sondern die Filter. Man muss auf etwas verzichten, um nicht *mit* dem Material, sondern *in* ihm zu arbeiten und seinen Widerstand zu spüren und auszunutzen.<sup>19</sup>

Das Trio ist ein Musterbeispiel an Reduktion, oft spielen nur zwei oder ein Instrument, die Motive sind schlicht und dennoch entsteht Spannung, Entwicklung mit scheinbar ganz einfachen Mitteln. Des Weiteren ist wichtig, dass Gubaidulina außer dieser Doktrin, *in* Material zu arbeiten, sich an keine Regeln binden wollte, wie Riegert anmerkt:

---

<sup>16</sup> Ananieva 2008, S. 120f.

<sup>17</sup> Kurz 2001, S. 219.

<sup>18</sup> Neary 1999, S. 70.

<sup>19</sup> Kurz 2001, S. 107.

Freilich verfiht Gubaidulina keine bestimmte Kompositionstechnik. Musikalische Gestaltungsprinzipien wendet sie nach Bedarf an.<sup>20</sup>

Die Form des Trios schildert Gubaidulina selbst bei einer Probe den Musikern der Uraufführung: Es gibt „[...] fünf Wellen in diesem Stück. Die erste Welle – sie begleitete das mit einer Geste – dann die zweite, die dritte und steigerte sich, bis sie bei der fünften dramatisch explodierte und beinahe schrie, um uns diese Steigerung deutlich zu machen. [...] In der ersten Welle steht die Bratsche im Zentrum, in der zweiten die Flöte, in der dritten die Harfe – diese Sektion steht im goldenen Schnitt. Die vierte ist eine große, sehr ausdrucksvolle Flötenkadenz. In der letzten Welle geht es wieder zum Anfang, zur Bratsche, zurück.“<sup>21</sup>

Über das ganze Stück hinweg bestechen zwei immer wiederkehrende Grundideen:

- das von den Flöte am Anfang vorgestellte Umspielen des Tones A, zuerst mit Sekunden nach oben und unten, später Sexten auf – und abwärts vom Ton A, diese Intervalle – Sekunden und Sexten werden auch im Flöten- und Bratschensolo eine wichtige Rolle spielen, ebenso werden später andere Töne umspielt.
- Flageolett-Glissandi in der Bratsche, die Dur-Dreiklänge ergeben, und Dur-Dreiklänge in den hohen langen der Harfe

Die Umspielung des Tons a' in den ersten Takten in Flöte und Harfe (in der Harfe durch Stimmschlüsselglissandi) scheint wie eine absolute Reduktion, aus der sich alles später folgende Material ergibt, und zu der das Material auch am Ende des Stückes zurückkehrt.

Die Rhythmisierung über dem Stimmschlüsselglissando in der Harfenstimme wurde in der Überarbeitung der Stimme für die zweite Notenaufgabe von Gubaidulina hinzugefügt. Hierzu erklärt Irina Koktina, dass die ausgeschriebenen Noten klar artikulierte und in der Intonation saubere Noten sein sollen. Die kleinen rhythmischen Notationen über dem Stimmschlüsselglissando sollen nur dazu dienen, das Glissando überhaupt so lange spielen zu können, entsprechend soll also hier die Saite ganz weich, leise, ohne Attacke und im Klang des Glissandos angeschlagen werden. Der gezeichnete Ambitus der Glissando-Bewegung ist allerdings zu beachten, so imitiert etwa im 7. Takt die Harfe den Sextsprung der Flöte. Selbstverständlich können wir in den

---

<sup>20</sup> Riegert 1991, S. 45.

<sup>21</sup> Kurz 2001, S. 220f.

abfallenden Halbtönen der Flöte ein Seufzermotiv sehen – zumal Gubaidulina eine große Bewunderin von Bachs Musik war. Aber das ist nicht die einzig mögliche Deutung. Eine Entwicklung aus einem einzigen Ton heraus beginnt in unserem Tonsystem und auf vielen Instrumenten quasi zwangsläufig mit Halbtönen. Die Harfe weicht diese Halbtonschritte mit dem Stimmschlüsselglissando auf. All diese musikalischen Momente legen nahe, dass der Ton A in diesem Stück als Keimzelle zu bezeichnen ist.

Die Entwicklung eines Werkes aus einem einzigen Gedanken heraus ist symptomatisch für das Gesamtwerk der Komponistin, wie Anke Riegert in ihrem Aufsatz *Annäherung an die sowjetische Komponistin Sofia Gubaidulina* anmerkt:

Keines der [...] untersuchten Werke beginnt mit einer großen Klangentfaltung des Tutti, keines beginnt quasi ‚mitten im Stück‘.<sup>22</sup>

Nachdem sich in diesem ersten intimen Dialog zwischen Flöte und Harfe das Tonmaterial um die kleinen Sexten auf- und abwärts zum A erweitert hat, setzt die Bratsche ein. Auf der D-Saite gespielte Flageolets deuten das in Flöte und Harfe zuvor manifestierte A um zur Quinte des D-Dur Dreiklangs. Harfe und Flöte verstummen, wie wenn sie lauschen würden, wie die Bratsche diese Flageolets und Flageolett-Glissandi (welche die Dreiklangtöne des D-Dur Dreiklangs ergeben) auskostet. Erst dann nehmen sie ihr vorheriges Motiv wieder auf. Es entsteht ein erstes kleines Trio, ohne neues Material, alle Instrumente bleiben bei dem schon Gespielten. Allein durch die unterschiedliche Schichtung der Motive wird dieser nächste Abschnitt lebendig (bis Ziffer 7). Schließlich bleibt die Bratsche allein mit ihren Flageolett-Glissandi übrig. In einem kurzen Solo in Ziffer 8 beendet die Bratsche ihre Glissandi, ihre Melodie fällt über das f<sup>'''</sup> ab zum a' (wieder kleine Sexte). Die Spielanweisungen über diesem a' (zuerst *espressivo*, dann Tremolo, dann Tremolo *sul ponticello*) bewirken einen „Klangbruch“ zurück in einen flageoletthaften, obertonreichen und irrationalen Klang.

Im folgenden Teil (Ziffer 9-11) entwickeln die Instrumente aus kurzen Terz-Tremoli-Einwürfen, die sprunghaft ihre Lage wechseln, eine Art Gespräch. Unterschiedliche Geschwindigkeiten der Tremoli und Dynamiken sind genau angegeben. Das Gespräch steigert sich in Ziffer 11 zu einem langen ff-Tremolo, aus dem sich nach 11 ein neues kurzes Bratschen-Solo ergibt. Hauptintervall ist auch hier die Sechste und die kleine Sekunde, wie am Anfang (die ersten drei Takte dieses Solos werden später in der Flöte in Ziffer

---

<sup>22</sup> Riegert 1991, S. 45.

18 wörtlich zitiert, eine Quarte höher). Die Bratsche gibt kurz nach dem Einsatz der Ganztonleitern der Harfe in Ziffer 12 die melodische Führung an die Flöte ab und entwickelt aus den Intervallen ihrer Melodie eine begleitende Quintolenkette. Spätestens hier kann man vom Beginn der zweiten Welle sprechen, in die Gubaidulina in ihren Erläuterungen das Stück einteilt. Ab sofort wird die Flöte die Hauptthematik führen.

Nach dem Zitat der in der Viola gespielten Töne (E-C-Cis-A-B) wird das Motiv Sexte – kleine Sekunde – Sexte in der Flötenmelodie dreimal um einen halben Ton nach oben sequenziert. Die immer schneller werdenden Ganztonleitern in der Harfe und die Bratschenlinie führen gemeinsam mit den Sequenzen in der Flöte zu einem ff-Tremolo, ähnlich dem in Ziffer 11 (in Ziffer 11 mit den Tönen c<sup>'''</sup>-des<sup>'''</sup>, hier mit den Tönen cis<sup>'''</sup>-d<sup>'''</sup>). Aus dem erreichten d<sup>'''</sup> beginnt die Bratsche nun wieder das aus dem ersten Teil bekannten Flageolett-Glissando, hier aber auf der G-Saite und darum mit den Tönen des G-Dur-Dreiklangs. Die Harfe steigt in diesen mit ein. Gemeinsam bereiten sie ein Klangbett, auf dem die Flöte wieder das Halbtonmotiv des Anfangs (hier nur auf D) entwickeln kann. Spannend zu beobachten ist hier, wie anders die Stelle zwischen den Ziffern 14 und 16 im Vergleich zum Anfang wirkt. Das Material ist dichter gesetzt und die Harfe umspielt den Grundton nicht mehr mit einem Stimmschlüsselglissando, sondern ist aktiver durch das Ausspielen des G-Dur-Dreiklangs. Der höchste Ton der Flöte in der Entwicklung zwischen Ziffer 14 und 16 markiert zugleich ihren Endton (d<sup>'''</sup>). Dieser wird in der Bratsche übernommen (als Flageolett, gleichzeitig der letzte Ton der G-Dur-Flageoletts). Die drei Takte nach 16 ähneln denen nach 8: das dem d<sup>'''</sup> folgende Flageolett f<sup>'''</sup> wird als Tremolo zuerst *ordinario* wiederholt, dann wird der Klang durch das *Sul-Ponticello*-Spiel quasi gebrochen. Diese beiden Töne (d<sup>'''</sup> und f<sup>'''</sup>) sind Beginn eines neuen kleinen Drei-Ton-Motivs (DFG), das zuerst nur wie ein kleines Intermezzo zwischen dem vorhergegangenen Flötenmotiv und dem folgenden Flötensolo liegt.

Für diesen Teil soll die Harfenistin Papierstreifen zwischen die Saiten klemmen, die beim Spielen der Saiten mitvibrieren – es empfiehlt sich, die Papierstreifen in der oberen Lage schon vor Beginn des Stückes einzufädeln, so ist nach der ersten Stelle noch genug Zeit, um auch in den tiefen Lagen einen Papierstreifen anzubringen. In Michael Kurz' Biographie erzählt Gubaidulina, dass sie schon als Kind daran Interesse hatte, den Flügel mit verschiedensten Dingen zu präparieren, zum Beispiel Stifte auf die Saiten zu legen (Kurz, S. 37). Dieser wirkungsvolle Effekt erinnert aber auch an die Schnarrhaken mittelalterlicher Harfen: Um den Klang zu verstärken, haben



Barden an den unteren Enden der Saiten kleine Holzkugeln angebracht, die beim Spiel mitvibriert haben.<sup>23</sup>

Doch nach dem kurzen, zweiten Flötensolo in Ziffer 17 erfährt das Motiv von Bratsche und Harfe eine wesentlich längere und dramatischere Entwicklung (Ziffer 18-20): Dem Drei-Ton-Motiv (As-Ges-Es) werden immer mehr Töne hinzugefügt, bis eine schnelle Tonleiter entstanden ist, welche in Sequenzen nach oben steigt. Das „möglichst hörbare Entfernen der Papierstreifen“ (Spielanweisung) beendet diese Steigerung.

Der Einsatz der Flöte mit der Terz G-E leitet den folgenden C-Dur-Dreiklang ein. Diesmal spielen alle Instrumente die Töne des Dreiklangs, die Bratsche als Pizzicati und Flageolets (hier also kein Flageolett-Glissando), dennoch ist die Nähe zum Anfangsmotiv der Bratsche unverkennbar. Über einen C-Septakkord und immer mehr hinzukommende Töne, die sich zu Glissandi in Harfe und Cello entwickeln, wird auch dieses Motiv gesteigert, bis es im hohen a''' der Flöte kulminiert.

In der zweiten Hälfte der 70er Jahre vertiefte Gubaidulina ihr Interesse an Volksinstrumenten und an Improvisation, traf sich regelmäßig mit Wjatscheslaw Artjomov und Viktor Suslin zum Improvisieren. Die drei konzertieren bis 1981 unter dem Namen *Astreja* als improvisierende Gruppe.<sup>24</sup> Dieses Interesse für Improvisation und Spontaneität spiegelt sich auch in diesem Werk, zum Beispiel an dieser Stelle, sehr deutlich wider.

Die Flöte führt diese Situation zurück in ein piano, aus dem heraus sich die nächste (Harfen-)Welle entwickeln kann. Suslin beschreibt die hier über die Zusammenarbeit mit Gubaidulina beim gemeinsamen Improvisieren, was Einblick gibt in den Umgang mit Steigerung, Klimax und Gegensätzen in ihren Kompositionen:

Sonjas Besonderheit im Zusammenspiel war ihre Fähigkeit, konfliktreiche musikalische Situationen zu schaffen, Widersprüche hervorzurufen und eine Weiterentwicklung zu provozieren.<sup>25</sup>

Die Behandlung der Flöte in Ziffer 22 zeigt beispielhaft eine solche Situation.

In der dritten Welle dominiert die Harfe: Während Bratsche und Flöte bekanntes Material spielen (hier A-Dur-Flageolett-Glissandi und Halbtonmotive in der Flöte), beginnt die Harfe mit tiefen Akkorden und erreicht über

---

<sup>23</sup> Vgl. Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1990, S. 14.

<sup>24</sup> Kurz 2001, S. 190.

<sup>25</sup> Suslin 1991 in Kurz 2001, S. 177.

rhythmische Motive und größer werdende Sprünge den Ton  $b''$ , aus dem eine Harfen-Solo-Kadenz hervorgeht (Ziffer 24), der „Goldene Schnitt“ des Stückes, wie Gubaidulina sagt.<sup>26</sup> Im ersten (freien) Takt dieser Kadenz bilden kleine Sekunden, große Septimen und Nonen das Hauptmaterial, im zweiten Takt werden drei nebeneinander liegende tiefe Saiten (Des, C, H1) laut angeschlagen und dann durch Berühren der schwingenden Saiten mit dem Metall des Stimmschlüssels ein lautes tremolierendes Geräusch erzeugt. An dieser Stelle werden klangliche Grenzen überschritten: Das völlig unerwartete metallische Geräusch bricht den Wohlklang, der durch die vielen sphärisch klingenden Flageolets entstehen kann.

Das nun folgende, große Flötensolo (Ziffer 28-29) bildet den Beginn der vierten und längsten Welle. Das Hauptmaterial des Solos sind wieder kleine Sekunden, Sexten, große Septen, kleine Nonen. Der Ambitus der Melodie von Beginn  $c'$  bis zum Höhepunkt  $h'''$  nutzt fast den kompletten Tonumfang der Flöte. Der höchste Ton des Solos ist auch gleichzeitig dessen Klimax. Im letzten Teil des Solos wird die Flötenmelodie herabgeführt zum Ausgangston C, hier allerdings  $c''$ , der neue Hauptton im folgenden Teil. Nimmt man Gubaidulinas Einteilung der Form des Stückes in fünf Wellen, so muss diese Welle noch zur vierten Flöten-Welle zählen, auch wenn in den folgenden Takten Bratsche und Harfe einen Klangteppich aus dem Ton  $c''$  ausbreiten und die Flöte mehrere Takte lang schweigt: Die Bratsche umspielt den Ton  $c''$  mit kleinen Glissandi, die dem Stimmschlüsselglissandi der Harfe ähneln. Verschiedene Flageolets in der Harfe (Quint–Terz–Oktav-Flageolets), die alle den Ton  $c''$  ergeben, bilden ein pulsierendes, rhythmisches Element.

Die Flöte setzt erst in Ziffer 32 wieder ein, von wo an sich die Musik in allen Instrumenten dramatisch steigert: Die Flötenmelodie wird immer höher, in der Harfe kommen Glissandi und später Akkorde hinzu, in der Bratsche entwickelt sich aus dem  $c''$  eine Linie über mehrere Oktaven. Im Höhepunkt dieser Welle (Ziffer 36) haben alle Instrumente die Töne  $fes'''$  und  $es'''$  erreicht. Diese Welle ist mit Abstand die längste und in ihrer Dynamik die dramatischste.

Jede dieser Wellen wirkt wie ein Aufbegehren und ein Ausloten der Grenzen des Möglichen. Als Interpretin habe ich jedes Mal den Eindruck, dass – vor allem bei der letzten Steigerung – ein absolutes Maximum erreicht ist. Die Frage Tanzers „Wann ist das wahre Ende – bis dahin... hier ist die Grenze?“ kann man in diesen Steigerungen wiederfinden.

---

<sup>26</sup> Kurz 2001, S. 220.

Über zwei beruhigende Stellen in Ziffer 38 und 39 wird die Musik zum Ausgangston a' geführt, aus dem sich dann der letzte Teil, die Reminiszenz an den Anfang, ergibt (Ziffer 41). In Ziffer 38 spielen Flöte und Bratsche einen sphärisch klingenden (weil in beiden Instrumenten Flageolets) A-Dur-Dreiklang zu Triolen-Einwürfen der Harfe.

Der Schlussteil des Stückes ist quasi eine Spiegelung des Anfangs. Es beginnt mit dem kurzen Bratschensolo (hier einen Tritonus tiefer als in Ziffer 11). Ein Glissando aus dem letzten Ton des Solos (f') führt in das Flageolett fis''' (Ziffer 42), den Beginn der Flageolett-Glissandi, auf D-Dur, die schon aus dem Anfang bekannt sind. Laut Suslin verdeutlicht die Tatsache, dass ein kleiner Unterschied im Druck, der auf die Viola-Saite ausgeübt wird und somit aus einem klaren, „normalen“ Ton in ein fast sphärischer Flageolettton wird, beispielhaft die „Erkenntnis der Relativität aller von Menschen gezogenen Grenzen“<sup>27</sup> – also wieder ein musikalischer Rückgriff auf den Text von Tanzer.

Flöte und Harfe spielen wieder die Motive aus den ersten Takten. Das Motiv in der Flöte F-B-A-Gis wird zum Ende des letzten Teils immer mehr auf Gis-A reduziert. Die einzelnen Einwürfe der Instrumente werden immer kürzer und folgen in immer größeren Abständen, so dass am Ende Pausen entstehen. Anders als am Anfang bleibt hier die Bratsche mit den Flageolett-Glissandi übrig. Die letzten drei Einwürfe der Bratsche werden von Fermatenpausen (Stille) getrennt, der letzte Einwurf ist sehr kurz und bleibt wie eine Frage auf der Terz des Akkordes (fis''') stehen. Nach diesem letzten musikalischen Teil folgt eine Rezitation des Textes von Tanzer (*ad libitum*), durch die Musiker selbst oder durch einen Rezitator.

Für das Stück war ursprünglich ein alternatives Ende vorgesehen,<sup>28</sup> welches Gubaidulina jedoch zurückgezogen hat. Statt der Rezitation bildet hier eine weitere Flötenkadenz das Ende. Ein Manuskript hiervon liegt in der Paul-Sacher-Stiftung in Basel.

Gubaidulina sucht in ihren Stücken einen „inneren Rhythmus“, einen Rhythmus der Form. Das heißt, die zeitlichen Verhältnisse der einzelnen Formteile sind genau aufeinander abgestimmt. Laut Valeria Tsenova steigt in diesem Zusammenhang ab den 80er Jahren Gubaidulinas Interesse an Zahlenfolgen und mathematischen Formeln. Zuerst benutzt sie Zahlensym-

---

<sup>27</sup> Suslin 1991, S. 31.

<sup>28</sup> Kuktina in Kurz 2001, S. 221.

bolik aus der östlichen Mystik und orthodoxen Symbolik. Ab 1984 kann man konkrete Folgen verschiedener Mathematiker in ihren Kompositionen wiederfinden (Leonardo Fibonacci, Edouard Lucas). Ein Manuskript zeigt, wie sie für formale Relationen in ihrer Komposition *Heute früh, kurz vor dem Aufwachen...* (1992/93) – für sieben Kotos – eine Skizze mit Zahlen und Verhältnissen der Taktzahlen angelegt hat.<sup>29</sup>

Im *Garten von Freuden und Traurigkeiten* kann man ebenso Zahlenverhältnisse zwischen den Teilen erkennen:

Der erste Teil ist bis zum Einsatz und zur Kadenz der Bratsche (Ziffer 7) 60 Takte lang, dann folgen bis zur nächsten Kadenz (in der Harfe) 120 Takte. Dieser Teil beinhaltet sowohl die zweite „Welle“, von denen Gubaidulina in Erklärungen über die Form des Stückes spricht, als auch die dritte. Die freien Harfentakte in Ziffer 24 und 25 bilden den Mittelpunkt und – wie Gubaidulina sagt<sup>30</sup> – den goldenen Schnitt. Dann folgt die nächste Steigerung. Bis zu deren Höhepunkt vor Ziffer 38 vergehen 180 Takte. Es entsteht also ein Verhältnis der Teile von 1:2:3, durch Kadenzen getrennt. Auch vor dem Schluss markiert eine freie Kadenz das Ende des vorherigen Teils: In Ziffer 40 umspielen Flöte und Harfe in einem freien Takt den Kernton des Anfangs, a'.

Die Zahl Drei steht in östlicher Symbolik für die „Triade Himmel/Erde/Mensch“<sup>31</sup>, die Zahl Zwei für Gegensätzlichkeit, die Zahl Eins für „Uranfängliche Einheit; der Anfang; der Schöpfer, der Erste Bewegter“.<sup>32</sup> Diese Zahlen findet man auch in den Hauptintervallen des Flötenmotivs wieder: Eins für Prim, für Einheit, Schöpferkraft (Kernzelle Ton A), die Sekunde für die Zahl Zwei und die Sexte für  $2 \times 3$  gleich 6. Die Zahl 6 steht für „Gleichgewicht; Harmonie; die vollkommene Zahl innerhalb der Dekade“.<sup>33</sup>

Wie oben geschildert, möchte Gubaidulina die beiden gegensätzlichen Welten West und Ost in ihrem Trio vereinen. Über die Form, die Zahlen Eins, Zwei und Drei, die in der östlichen und westlichen Kultur für nahezu gleiche Dinge stehen, hat Gubaidulina diese Einheit dargestellt.

---

<sup>29</sup> Tsenova, S. 23.

<sup>30</sup> Koptina in Kurz 2001, S. 221.

<sup>31</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Chinesische\\_Zahlschrift#Zahlensymbolik](http://de.wikipedia.org/wiki/Chinesische_Zahlschrift#Zahlensymbolik), konsultiert am 30/11/2014.

<sup>32</sup> [http://www.123sig.de/Religion\\_u\\_Mythol\\_/Zahlen-Symbole/zahlen-symbole.html](http://www.123sig.de/Religion_u_Mythol_/Zahlen-Symbole/zahlen-symbole.html), konsultiert am 12/01/2014.

<sup>33</sup> [http://www.123sig.de/Religion\\_u\\_Mythol\\_/Zahlen-Symbole/zahlen-symbole.html](http://www.123sig.de/Religion_u_Mythol_/Zahlen-Symbole/zahlen-symbole.html), konsultiert am 18/01/2015.

Gubaidulina strebt eine Einheit an zwischen Form und Inhalt. Diese ist hier absolut gelungen und es ist kein Wunder, dass dieses Werk schnell zum Standardrepertoire für die Besetzung Flöte, Bratsche, Harfe wurde. Vor dem Hintergrund der Religiosität der Komponistin kann man außerdem aus dem Titel und aus dieser Zahlensymbolik ein Bekenntnis des Werkes zur Spiritualität schließen.<sup>34</sup>

Neary resümiert (meiner Meinung nach sehr treffend), dass die in dieser Welt (Garten) menschlichsten Gefühle – Freude und Traurigkeit – zusammengefügt werden zu emotionalen und spirituellen Ereignissen und so zur Begegnung menschlicher Seelen führen.<sup>35</sup>

Der Cellist Vladimir Toncha hat den Bratschenpart für Cello und Guideon Kremer den Flötenpart für Geige umgeschrieben. Wie viele andere Werke Gubaidulinas erklingt der *Garten von Freuden und Traurigkeiten* in den Konzertsälen der ganzen Welt.

### Literatur:

- Kurz, Michael (2001): Sofia Gubaidulina – Eine Biographie. Stuttgart 2001  
Redepennig, Dorothea (1990): „...reingewaschen durch die Musik...“. In: Neue Zeitschrift für Musik 151 (1990), S. 17-22  
Riegert, Anke (1991): Annäherung an die sowjetische Komponistin Sofia Gubaidulina. In: Katzenberger, Günter [Hg.]: Sofia Gubaidulina: Eine Hommage zum 60. Geburtstag. Springe 1991, S. 43-46  
Suslin, Victor (1991): Laudatio für Sofia Gubaidulina. In: Katzenberger, Günter [Hg.]: Sofia Gubaidulina: Eine Hommage zum 60. Geburtstag. Springe 1991, S. 29-32  
Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz (1990): Harfen des Berliner Musikinstrumentenmuseums. Berlin 1999  
Tanzer, Francisco (1979): Stimmen. Tagebuch, Novellen, Gedichte. Köln 1979

### Noten:

- Gubaidulina, Sofia (2002): Garten von Freuden und Traurigkeiten für Flöte, Viola, Harfe und Sprecher (ad lib). Edition Sikorski, Hamburg 2002

### Internetpräsenzen:

- o.V.: Francisco Tanzer, <http://www.duesseldorf.de/heineinstitut/archiv/gesamtbestand/tanzer.shtml>, konsultiert am 01/12/2014  
o.V.: Symbolische Bedeutung von Zahlen.  
[http://www.123sig.de/Religion\\_u\\_Mythol\\_/Zahlen-Symbole/zahlen-symbole.html](http://www.123sig.de/Religion_u_Mythol_/Zahlen-Symbole/zahlen-symbole.html), konsultiert am 12/01/2014

---

<sup>34</sup> Neary, S. 71f.

<sup>35</sup> Neary, S. 70f.

Mirjam Schröder

- o.V. : Chinesische Zahlenschrift – Zahlensymbolik. [http://de.wikipedia.org/wiki/Chinesische\\_Zahlschrift#Zahlensymbolik](http://de.wikipedia.org/wiki/Chinesische_Zahlschrift#Zahlensymbolik), konsultiert am 30/11/2014
- Ananieva, Anna: Art. Garten, in: Lexikon literarischer Symbole, hg. v. Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart: Metzler 2008, S. 120-123. [http://www.ananieva.de/pdf/ananieva\\_art\\_garten.pdf](http://www.ananieva.de/pdf/ananieva_art_garten.pdf), konsultiert am 18/01/2015
- Janikian, Leon: Sayat Nova, the King of Songs. <http://www.armenianmusicarch.com/sayatnova.html>, konsultiert am 18/12/2014
- Gellermann, Dieter E.: Symbliche Bedeutung von Zahlen. [http://www.123sig.de/Religion\\_u\\_\\_Mythol\\_/Zahlen-Symbole/zahlen-symbole.html](http://www.123sig.de/Religion_u__Mythol_/Zahlen-Symbole/zahlen-symbole.html), konsultiert am 20/6/2014
- Neary, Damaris: Symbolic Structure in the Music of Gubaidulina, Ohio State University, 1999. [https://etd.ohiolink.edu/ap/10?0::NO:10:P10\\_ACCESSION\\_NUM:osu1120157817](https://etd.ohiolink.edu/ap/10?0::NO:10:P10_ACCESSION_NUM:osu1120157817), konsultiert am 30/11/2014
- Tsenova, Valeria: Number and Proportion in the Music of Sofia Gubaidulina, in: Mitteilungen der Paul-Sacher-Stiftung, Nr.14, S.23- 28, Basel 2001. [http://www.paul-sacher-stiftung.ch/de/forschung\\_publicationen/publikationen/mitteilungen/nr\\_14\\_april\\_2001.html](http://www.paul-sacher-stiftung.ch/de/forschung_publicationen/publikationen/mitteilungen/nr_14_april_2001.html), konsultiert am 01/12/2014