



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das semantische Kompositionskonzept  
Sofia Gubaidulinas Sonate  
*Freue dich!*

unter besonderer Berücksichtigung der Skizzen  
und der unveröffentlichten Erstfassung “

Verfasserin

Mag.art. Katharina Hötzenecker

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Manfred Angerer

# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b> .....	3
<b>2. Entstehungsgeschichte und Uraufführung</b> .....	5
<b>3. Faktoren von prägender Relevanz für Sofia Gubaidulinas kompositorisches Schaffen zur Zeit der Entstehung der Sonate <i>Freue dich!</i></b> .....	8
3.1 Persönlichkeit und Umfeld.....	8
3.2 Religiosität und mystisch-christliches Weltverständnis.....	13
3.3 Sofia Gubaidulinas Intentionen und Strukturen des Komponierens zu Beginn der Achtziger Jahre .....	17
<b>4. Hryhorij Skovorodas Weltverständnis und dessen Bedeutsamkeit für den thematischen Inhalt der Sonate</b> .....	24
<b>5. Die Skizzen und die Erstfassung als Grundlage der Analyse</b> .....	36
5.1 Die Skizzen .....	36
5.2 Die Erstfassung .....	41
<b>6. Die Analyse</b> .....	51
6.1 Entwurf der semantischen Idee .....	51
6.2 Der erste Satz der Erstfassung .....	64
6.3 Der erste Satz der Zweitfassung .....	74
6.4 Der zweite Satz .....	83
6.5 Der dritte Satz .....	96
6.6 Der vierte Satz.....	110
6.7 Der fünfte Satz .....	117
<b>7. Schlussbetrachtung</b> .....	124

<b>8. Literaturliste.....</b>	<b>126</b>
<b>9. Abbildungsverzeichnis .....</b>	<b>133</b>
<b>10. Anhang .....</b>	<b>137</b>
10.1 Zusammenfassung .....	137
10.2 Danksagung .....	139
10.3 Lebenslauf.....	140

# 1. Einleitung

Die Komponistin Sofia Gubaidulina (geb. 1931) zählt neben Edison Denissov und Alfred Schnittke zu den wichtigsten Vertretern der „zweiten russischen Avantgarde“<sup>1</sup>, des vorigen Jahrhunderts. Ihre Werke sind geprägt von einer überaus individuellen Kompositionsweise, verbunden mit ausgeprägten semantischen Aussagen, denn Musik ist für sie stets mit ideellen Botschaften, die im tiefen persönlichen Erleben wurzeln, verbunden.

Im Laufe der Siebziger und frühen Achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts schuf Sofia Gubaidulina eine Reihe von Kompositionen, denen ein stark religiöser Bezug gemeinsam ist. Eine immer wiederkehrende inhaltliche Thematik als Basis für den musikalischen Gehalt und die Struktur der Werke führten schließlich zu einer Verknüpfung spezifischer semantischer Aussagen mit kompositorischen Symbolen, welche zu Elementen einer sich kontinuierlich entfaltenden musikalischen Sprache wurden.

Die folgende Arbeit versucht Aspekte dieser aufgezeigten Entwicklung aufzuspüren und darzustellen, indem anhand der Sonate *Freue Dich!* für Violine und Violoncello (1981/1988) das semantische Kompositionskonzept, basierend auf dem erhaltenen Skizzenmaterial, analysiert und beschrieben wird. Das Werk spiegelt allerdings auch so sehr in Entstehungsgeschichte, Charakter und Intention Essentielles der persönlichen Situation Sofia Gubaidulinas wider, dass ein derartiges Erschließen nicht allein anhand der Skizzen möglich ist, sondern die Komposition auch als Reaktion auf das konkrete politisch-kulturelle Umfeld und dem daraus resultierenden Wertekanon der Komponistin gesehen werden muss. Daher soll zunächst nach einem knappen Überblick über die Entstehungsgeschichte und Uraufführung der Sonate

---

<sup>1</sup> Kuhn, Ernst, u.a.: *Schostakowitsch und die Folgen – Russische Musik zwischen Anpassung und Protest* (Schostakowitsch-Studien Bd. 6, studia slavica musicologia Bd. 32), Berlin 2003, S. X.

*Freue dich!* kurz auf Aspekte der Persönlichkeit, Lebenssituation und Werthaltungen Sofia Gubaidulinas eingegangen werden, soweit sie relevant für ein Verständnis der Sonate sind. Dabei ist auch ihrer sich in den Siebziger Jahren entwickelten religiös-mystischen Weltansicht Augenmerk zu zollen, führte diese doch zu bestimmten Formen des Komponierens und der Themenwahl. Mit der Skizzierung einiger tragender Elemente in Sofia Gubaidulinas Komponierstil zu jener Zeit wird versucht, einen Einblick in ihr damaliges kompositorisches Selbstverständnis zu gewähren, als Basis für die Darstellung der Entwicklung innerhalb der zwei Versionen des Duos.

Die semantische Analyse, die den Hauptteil dieser Arbeit ausmacht, stützt sich auf die Untersuchung, Bewertung und Inwertsetzung der Skizzen der Komponistin, die in der Paul Sacher Stiftung in Basel aufliegen. Dort ist auch die Handschrift der nicht veröffentlichten Erstfassung einzusehen, ebenfalls von großer Wichtigkeit für das semantische Verständnis der zweiten, verlegten Endfassung der Sonate. Die Aufarbeitung der verschiedenen Entwürfe, Notizen und Schemata erlauben unter Miteinbeziehung von Aussagen der Komponistin selbst eine nachvollziehbare, wissenschaftlich abgesicherte semantische Deutung des musikalischen Materials und auch eine Beschreibung im Sinne eines Nachspürens, Nachvollziehens wie Sofia Gubaidulina ihre inhaltliche Idee semantisch-kompositorisch verwirklicht. Ein Vergleich der beiden Fassungen soll beispielhaft Aufschluss über die semantische Umsetzungen einer Idee von der ersten Konzeption bis zum fertigen Werk geben und damit gleichzeitig einen Einblick in die richtungweisende Entwicklung des Schaffens von Sofia Gubaidulina während der Achtziger Jahre erlauben.

## 2. Entstehungsgeschichte und Uraufführung

Michael Kurtz beschreibt in seiner Biographie über Sofia Gubaidulina die Entstehungsumstände der Sonate *Freue dich!* für Violine und Violoncello als nicht ungewöhnlich im Rahmen ihres gesamten Schaffensprozesses bis in die Achtziger Jahre. Wie schon oft kam sie einer Bitte befreundeter Musiker um ein neues Werk nach. In diesem Falle entsprach sie dem Wunsch des Musikerehepaars Oleg Kagan und Natalja Gutman, die mit ihr schon seit ihrer Studienzeit in Moskau bekannt waren. Die beiden wandten sich an Sofia Gubaidulina, als sie ein neues Stück für die Besetzung Violine-Violoncello suchten, da die Literatur für diese Besetzung nicht umfangreich ist.<sup>2</sup> Der Geiger Oleg Kagan und die Cellistin Natalja Gutman waren Anfang der Achtziger Jahre, als das Werk entstand, schon höchst erfolgreiche und wichtige Musikerpersönlichkeiten in Moskau und zeichneten sich nicht nur durch eine brillante Technik und einen vollen, empfindsamen Klang, sondern vor allem auch durch ihre tief sinnige Liebe zur Musik aus<sup>3</sup> - eine Herausforderung und Inspiration für das zu entstehende Werk.

Sofia Gubaidulina hatte gerade die Musik zu dem Puppentrickfilm *Die Schaubude*, eine Brotarbeit mit engen Terminvorgaben, und das Violinkonzert *Offertorium* fertig gestellt und, um sich von der anstrengenden und intensiven Arbeitsphase zu erholen, verbrachte sie den Sommer 1980 bei ihrer Schwester in der Ukraine. Dort stieß sie auf Schriften des ukrainischen Dichters und Wanderpredigers Hryhorij Skovoroda, der im 18. Jahrhundert gelebt hatte. Sie war von dessen Gedankengut fasziniert, fand sie doch ihre Werthaltungen in seinen

---

<sup>2</sup> Vgl. dazu siehe Kurtz, Michael: *Sofia Gubaidulina - Eine Biographie*, Stuttgart 2001, S. 222.

<sup>3</sup> Vgl. dazu Schlüren, Christoph: Interview mit Natalia Gutman, in *Münchener Kulturmagazin Applaus*, 19.12.1995, München 1995, S. 9.

Diskursen über den Weg zum *wahren Sein*<sup>4</sup>, zu Gott, reflektiert und seine Aussagen zu Glück und Freude wurden ein wichtiger Impuls für das Sujet des zu komponierenden Duos. Obwohl die Komponistin im Winter mit der Fertigstellung von Werken, darunter *Descensio* sowie mit einer neuen Filmmusik, und Überlegungen zu einer Komposition für Francisco Tanzer<sup>5</sup> sehr beschäftigt war, konnte sie doch im folgenden Jahr den Widmungsträgern ihr Werk *Freue Dich!*, ein fünfsätziges Mysterium, übergeben.<sup>6</sup> Zieht man alleine die große Anzahl der Skizzen und Aufzeichnungen zur Erstfassung der Sonate in Betracht, kann man ahnen, wie intensiv die Arbeit zur Sonate gewesen war. Zur Uraufführung kam es jedoch aufgrund der damaligen schwierigen familiären Situation<sup>7</sup> von Oleg Kagan und Natalja Gutman vorerst nicht. Die Partitur lag sieben Jahre lang in der Schublade. Erst 1988 wurde das Stück stark umgearbeitet im Rahmen des Kuhmo Chambermusic Festivals in Finnland erstaufgeführt und zwei Jahre später mit folgendem Titel und Satzbezeichnungen verlegt:

*Freue dich!* Sonate für Violine und Violoncello

1. Eure Freude wird niemand von euch nehmen
2. Freuet euch der Freude
3. Freue dich, Rabbi
4. Nun ist er in sein Haus zurückgekehrt
5. Hör auf deine innere Stimme<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Tschizewski, Dmitrij: *Skovoroda – Dichter, Denker, Mystiker*, (Harvard Series in Ukrainian Studies Bd. 18), München 1974, S. 110.

<sup>5</sup> Francisco Tanzer (1921-2003) geboren in Wien, 1938 Emigration über Paris nach New York und Kalifornien, 1955 Rückkehr nach Düsseldorf. Sein 1979 veröffentlichtes Werk *Stimmen. Tagebuch, Novellen, Gedichte* regte unter anderem auch Edison Denissow, Alfred Schnittke und John Cage zu Kompositionen an.

<sup>6</sup> Vgl. dazu siehe Kurtz, Michael: *Sofia Gubaidulina - Eine Biographie*, Stuttgart 2001, S. 223.

<sup>7</sup> Restagno, Enzo und Cholopova, Valentina : *Sofija Gubajdulina*, Torino 1991, S. 75.

<sup>8</sup> Vgl. dazu siehe: Gubaidulina, Sofia: *Freue Dich!* Sonate für Violine und Violoncello, hrsg. von Sikorski Musikverlage, Hamburg 1990.

Laut Michael Kurtz wurde es „eine sprühende und gelungene Uraufführung [...], die in der finnischen Presse viel Beachtung fand“.<sup>9</sup> Ein Livemitschnitt des Konzertes wurde 1992 beim Label *Live Classics* in Kombination mit der Sonate für die gleiche Besetzung von Maurice Ravel herausgebracht. Eine Neuauflage der Aufnahme, die 1999 durch die *Oleg Kagan Edition* des Labels zustande kam, wurde in der Basler Zeitung von Benjamin Herzog folgendermaßen rezensiert:

„Als einziges zeitgenössisches Werk in der Edition steht Sofia Gubaidulinas Duo «Freue dich!» für Violine und Cello etwas isoliert da, zumal sich Kagan stark für moderne Musik interessierte. Auf Volume 1 ist die 1988 im finnischen Kuhmo entstandene Aufnahme der Uraufführung zu finden. Auch hier findet sich starke physische Präsenz, vielleicht noch stärker als bei Schostakowitsch. Hinzu kommt eine unglaublich vielfältige Klangpalette. Interessant zu hören, wie der Kagan-typische Ton manchmal hinter den Spielanweisungen Gubaidulinas zu verschwinden droht und wie er wieder zum Vorschein kommt, wenn der Text sehr emotional wird.“<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Kurtz, Michael: *Sofia Gubaidulina - Eine Biographie*, Stuttgart 2001, S. 224.

<sup>10</sup> Herzog, Benjamin: Classics – Ausnahmegeiger Kagan, in *Basler Zeitung*, 10.03.1999, Basel 1999, S. o.A..

### **3. Faktoren von prägender Relevanz für Sofia Gubaidulinas kompositorisches Schaffen zur Zeit der Entstehung der Sonate *Freue dich!***

#### **3.1 Persönlichkeit und Umfeld**

Als Sofia Gubaidulina knapp 50-jährig die Sonate komponierte, war sie in den Kreisen der Kulturschaffenden, abgesehen von Vertretern der Musikbürokratie<sup>11</sup>, bereits hochgeschätzt, sowohl für ihre faszinierende kompositorische Individualität als auch für ihre menschliche Integrität. In ihrer Aussage, die Michael Kurtz gleichsam als Motto seiner Biographie voranstellt: „Mein erwünschtes Ziel ist es nicht, eine Idee auszudrücken, sondern dem geistigen Antlitz eines durchlebten Gefühls Ausdruck zu verleihen.“<sup>12</sup>, wird die künstlerische Orientierung einer charismatischen Persönlichkeit erkennbar, in der dieses Empfinden des Erlebens und von Erlebtem eine große Rolle spielt. Schon Geschehnisse in der frühen Kindheit beeinflussten entscheidend das Streben all ihres musikalischen Wollens. Sofia Gubaidulina erzählt, was sie 5-jährig, noch zu jung, um in die örtliche Musikschule aufgenommen zu werden, verspürte: „Das Leben hing an einem Fädchen. Vielleicht war dieser Augenblick für mich deshalb so dramatisch, weil ich schon damals wusste: Die Musik ist meine Rettung.“<sup>13</sup> Des Weiteren erinnert sie sich: „Im Klassenraum von Jekaterina Leontjewa lagen einige Stapel mit Noten für Anfänger des Klavierspiels. In meiner Naivität nahm ich an, dass sich die ganze Musik auf dieses Repertoire für Anfänger beschränkte. [...] Und da beschloss ich,

---

<sup>11</sup> Beyer, Anders: *The Voice of Music – Conversations with Composers of our Time*, Bodmin 2000, S. 48.

<sup>12</sup> Kurtz, Michael: *Sofia Gubaidulina - Eine Biographie*, Stuttgart 2001, S. 11.

<sup>13</sup> Ebd., S. 36.

wenn also die Menschheit in künstlerischer Hinsicht so dürftig ausgestattet ist, werde ich selber komponieren.“<sup>14</sup>

Was Sofia Gubaidulina wahrscheinlich vorschwebte, lässt sich erahnen, als sie in dem von den Eltern unter großen finanziellen Anstrengungen angeschafften Flügel nicht nur das Instrument zum Üben sah, sondern auch zum Nach- und Aufspüren neuer Klangwelten, „vor allem im Inneren des Instrumentes, wo sie auf alle nur erdenkbare Weise Klänge erzeugt, erfindet, erforscht – eine Haltung, der wir noch heute in manch einer Komposition, vor allem in ihren Improvisationen begegnen können.“<sup>15</sup>

Das Suchen nach neuen Klangwelten als Ausdruck ihrer inhaltlich emotionalen Botschaft zieht sich zunächst gleichsam als roter Faden durch ihre musikalische Entwicklung und führte zu Entscheidungen, die für ihr kompositorisches Arbeiten von richtungweisender Konsequenz waren. So entschloss sie sich 1963, nach ihrer Aspirantur, als Broterwerb nicht für die Sicherheit des Unterrichtens oder einer Anstellung bei einem Musikverlag, sondern für das Komponieren von Filmmusik. Diese Arbeit war projektorientiert, garantierte kein regelmäßiges Einkommen und war dazu noch durch strikte Terminvorgaben sehr mühevoll. Doch bei äußerst genügsamer Lebensweise ermöglichte sie Sofia Gubaidulina den Freiraum, den sie benötigte, um ihre Kompositionsvorstellungen, die so gar nicht den offiziellen Vorgaben entsprachen, freischaffend verwirklichen zu können. Trotz langer Phasen drückender Mittellosigkeit und Demütigungen schlug sie es aus, Musik der erwünschten Art für die Partei und Obrigkeit zu schreiben. Sie ging kompromisslos ihren Weg, oft zweifelnd, aber mit unerschöpflicher Kreativität.

Kalevi Aho<sup>16</sup> meint dazu: „Vielleicht war es ein Glück für ihre Entwicklung als Komponistin, dass sie mit vielen, aber nicht unüberwindbaren Schwierigkeiten während ihres Komponistenweges konfrontiert war. Ohne

---

<sup>14</sup> Kurtz, Michael: *Sofia Gubaidulina - Eine Biographie*, Stuttgart 2001, S. 39.

<sup>15</sup> Köchel, Jürgen: *Gedanken zu Sofia Gubaidulina*, Hamburg 1998, S. 6.

<sup>16</sup> Kalevi Aho (geb. 1949) finnischer Komponist, gehörte zu den ersten Komponisten im Westen, welche sich für Sofia Gubaidulina und ihren Kollegen in der damaligen UdSSR einsetzten

diese Jahre des Kämpfens hätte sie vielleicht ihren Geist nicht genug stärken können; wenn alles ganz leicht gewesen wäre, hätte sie sich selbst vielleicht nicht so gründlich klar machen müssen, warum sie überhaupt komponiert und was für eine größere Aufgabe ihre Kompositionen im Allgemeinen haben könnten.“<sup>17</sup>

Sofia Gubaidulinas Lebenshaltung, auch nahezu unmöglich Erscheinendes trotzdem zu versuchen, sei es in der Organisation ihres Lebensunterhaltes oder im kompositorischen Bereich, verlangte ihr stets viel Idealismus und Disziplin ab. Dieses hohe Arbeitsethos war ihr, von den Eltern vorgelebt, – die Mutter, Feodossa Feodorowna Jelchowa war Lehrerin, der Vater, Asgad Masgutowitsch Gubaidullin Geodät – schon von jung auf zu eigen: „Ich spielte jeden Morgen zwei bis drei Stunden im Konservatorium Klavier. Von 7 bis 9 oder 10 waren die Probenräume und Klassen noch frei – und diese Stunden, in etwas hungriger Verfassung, waren meine ‚heiligen Stunden‘, in denen ich in eine reine, meditative Stimmung [...] kam. Sie waren mir das Wichtigste und Höchste am Tag. [...] Diese ‚heiligen Stunden‘, hat sich Sofia Gubaidulina über die folgenden Jahre erhalten – nur trat später an die Stelle des Klavierspiels häufiger das Komponieren. Und wenn die Komponistin in den 90er Jahren wiederholt davon spricht, dass Komponieren für sie ‚eine Art Gottesdienst‘ sei, dann spricht sie damit auch diese morgendlichen Stunden der Vertiefung und Sammlung an.“<sup>18</sup>

Zu dieser Prägung durch das familiäre Umfeld trat natürlich auch die räumlich-kulturelle Atmosphäre von Kasan hinzu, wo Sofia Gubaidulina bis 1954 lebte. In diesem alten Schnittpunkt der westlichen und östlichen Kulturen, mit einer blühenden Kulturvielfalt, waren orthodoxe Russen und islamische Tataren die zwei größten Volksgruppen. Auch für Sofia Gubaidulina war das Russische und das Tatarische am einflussreichsten, war doch die Mutter Russin, der Vater Tatare. Die Liebe des Vaters zu

---

<sup>17</sup> Aho, Kalevi: Licht um ihre Gestalt: meine erste Begegnung mit Sofia Gubaidulina, in *Das Goetheanum*, Jg. 80, Nr. 42, 2001, S. 765.

<sup>18</sup> Kurtz, Michael: *Sofia Gubaidulina - Eine Biographie*, Stuttgart 2001, S. 71.

Natur, Stille und zum Schweigen ist eines jener tatarischen Charakteristika, die auch Sofia Gubaidulinas Wesen mitprägten und Eingang in ihre Musik fanden. Aber auch ihr emotionales Temperament des Aufbrausens, des Auslotens der Extreme, kann diesen Wurzeln zugewiesen werden.<sup>19</sup> Bis zu Beginn ihres Studiums 1954 in Moskau lebte sie umgeben sowohl von tatarischer Volks-, als auch von Kunstmusik, besonders gefördert von ihrem ersten Kompositionslehrer Nasib Shiganow. Elemente der tatarischen Musik tauchen auch immer wieder effektiv in ihren Werken auf wie zum Beispiel in *Hommage à Marina Zwetajewa* (1984) oder in *Hörst Du uns Luigi? Schau mal, welchen Tanz eine einfache Holzrassel für Dich vollführt* (1991).

Durch die Mutter und die russische Bildungspolitik war Sofia Gubaidulinas Ausbildung jedoch vorrangig am russischen Kulturverständnis orientiert. Dazu trat bald durch den Bildungskanon der Schule Vertrautheit mit der deutschen Sprache und Kultur.

Sieht man nun als Maxime des kompositorischen Anliegens von Sofia Gubaidulina die Darstellung eines *durchlebten Gefühls*, so ist, wenn man in die Deutung der persönlichen Gefühlswelt auch die Resonanz auf das Umfeld inkludiert, ihre Auseinandersetzung mit der kulturell-politischen Situation während ihres Studiums in Moskau und später ihr Dasein als freischaffende Künstlerin von eminenter Wichtigkeit. Die Kulturpolitik der UdSSR forderte von den Komponisten ein Aufgeben jedes Formalismus zu Gunsten einer leicht verständlichen Melodik. Mit diesen verbindlichen Vorgaben hatte Sofia Gubaidulina, ihrem musikalischen Gewissen verpflichtet, schon im Rahmen der Schlussprüfung bei ihren eingereichten Kompositionen Probleme. Eine Auszeichnung konnte nur durch die Unterstützung von Dmitrij Schostakowitsch durchgedrückt werden, der ihr Mut zusprach, „sie möge auf ihrem falschen Weg weiterkomponieren“.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Vgl. dazu siehe: Kurtz, Michael: *Sofia Gubaidulina - Eine Biographie*, Stuttgart 2001, S. 41.

<sup>20</sup> Gojowy, Detlef: Sofia Gubaidulina, in *Standorte: Komponistinnen heute: Sofia Gubaidulina, Moskau*, hrsg. von der Kölner Gesellschaft für Neue Musik, Köln 1990, S. o.A..

So ermutigt, waren die folgenden Jahre geprägt von der Suche nach dem eigenen Stil – als Ausdruck ihrer Persönlichkeit, die sich im Reiben mit den politischen Gegebenheiten und im Wegwenden von dieser oft unerträglichen Realität, hinein in die Tiefen der Seele, formte.

Die Düsterei der meisten Kompositionen der Siebziger Jahre lässt Sofia Gubaidulinas Suche, Gefühle der Einsamkeit und Verzweiflung erahnen. Zu dieser Zeit wurde der christliche Glaube neben der Musik die zweite tragende, bestimmende Dimension in ihrem Leben. Die dargestellten Abgründe der Seele, Leid, Schmerzen des menschlichen Schicksals, Tod und Desintegration waren zwar häufige Themen ihrer Kompositionen, doch zeigen sie sich eingebettet in eine positive christlich-duale Weltsicht. Gegen Ende der Siebziger Jahre kann man nach einer Phase der persönlichen und musikalischen Konsolidierung und wachsenden Wertschätzung trotz aller Beschwerlichkeiten, die die offizielle Kulturpolitik Sofia Gubaidulina noch bereitete, eine wesentliche Aufhellung der Gefühlswelt erkennen, was auch im Titel der Sonate *Freue dich!* impliziert ist.

## 3.2 Religiosität und mystisch-christliches Weltverständnis

Sofia Gubaidulinas außergewöhnliche christliche Spiritualität, so prägend für den inhaltlichen Gehalt und die Form ihrer Kompositionen bis zum heutigen Tag, kann in ihrer Natur und Dimension wohl nur im Zusammenhang mit ihrer Persönlichkeitsentwicklung verstanden werden. Ihre so gar nicht in den Rahmen der damaligen politischen Gegebenheiten<sup>21</sup> erwünschte Geisteshaltung erklärt sie damit, dass Religiosität gleichsam in der Familie gelegen zu sein schien, waren doch Großvater und Urgroßvater moslemische Imame.<sup>22</sup> Die Frage nach dem Beginn der religiösen Dimension in ihrem Schaffen beantwortet sie folgendermaßen: „Es fällt mir schwer, mich an meine frühesten Intentionen zu erinnern und sie zu formulieren. Ich empfinde es so, dass von Anfang an die klangliche Inspiration auf geheimnisvolle Weise mit etwas Höherem, einer höheren Instanz des Daseins, verbunden war. Doch zu erklären warum das so war scheint mir bis heute fast unmöglich. [...] ich fühlte in mir das Zusammensein mit etwas Höherem.“<sup>23</sup>

Ihrer Biographie zufolge empfand sie bereits als Fünfjährige eine mystische Verbindung zwischen ihrem Gebet und einer Ikone.<sup>24</sup> In der russischen Tageszeitung *Moskovskij Komsomolenc* äußerte sie sich ebenfalls zu dem Thema: „Ich erinnere mich sehr gut daran, wie ich auf dem völlig kahlen Hof saß und in den Himmel schaute – und dort zu leben begann. Die Erde verschwand irgendwohin und ich ging gleichsam den

---

<sup>21</sup> Vgl. dazu siehe: Lee, Stephen J.: Stalin and the Soviet Union, in *Questions and analysis in history*, hrsg. von Stephen J. Lee und Sean Lang, London und New York 1999, S 54.

<sup>22</sup> Vgl. dazu siehe: Kurtz, Michael: *Sofia Gubaidulina - Eine Biographie*, Stuttgart 2001, S. 23ff.

<sup>23</sup> Gubaidulina, Sofia und Reif, Adelbert: Das Klingen der Seele, in *FonoForum*, Jg. 51, Nr. 10, 2006, S. 42.

<sup>24</sup> Vgl. dazu siehe Kurtz, Michael: *Sofia Gubaidulina - Eine Biographie*, Stuttgart 2001, S. 40.

Himmel entlang.“<sup>25</sup> Dieses Hinaufschauen zum Himmel, dieses Wegorientieren von der Realität, wann immer diese zu bedrückend wurde, blieb Sofia Gubaidulina erhalten. Der Blick nach oben begann bald einer wachsenden Verinnerlichung zu entsprechen, gleichsam einer mystischen Weltflucht, wobei ihre erst spät öffentlich bekannte Religiosität – die orthodoxe Taufe erfolgte 1970 – ebenfalls mystisch-christliche Züge aufweist. So findet ihr Suchen nach Gott nicht im rationalen Ergründen, sondern abseits jedes konfessionellen Diktums im sinnlich-mystischen Ausdeuten der zentralen Fragen des menschlichen Seins seinen Ausdruck. Es ist die Stille, in der Sofia Gubaidulina die Stimme Gottes sucht. Das Heilige sieht sie dem orthodoxen Glaubensverständnis nach als „Gegenwärtigkeit des Anderen“<sup>26</sup> in dieser Welt. Die Brücke die die zwei Welten eint ist, wie der russisch-orthodoxe Theologe Paul Evdokimov betont, das Symbol in seiner religiösen, patristischen Beziehung.<sup>27</sup> In diesem Sinne bildet das Phänomen des Symbols und der Metapher auch in Sofia Gubaidulinas kompositorischem Weg zu Gott ein zentrales Element. So sieht sie als die eigentliche Aufgabe der Kunst eine Einheit wieder herzustellen, eine Verbindung mit Gott, indem sie auf die ursprüngliche Bedeutung des Wortes *re-ligio*<sup>28</sup> hinweist. „Gubaidulina describes herself as a believer for whom religion in practice means the re-creation of the wholeness that has been lost in 'the staccato of life'. With this attitude in life, composing becomes a religious act and each work a new path to the core of faith.“<sup>29</sup> In diesem Sinne interpretiert sie alle ihre Werke als religiös: „All my works are religious.“<sup>30</sup>

---

<sup>25</sup> Kurtz, Michael: *Sofia Gubaidulina - Eine Biographie*, Stuttgart 2001, S. 40.

<sup>26</sup> Evdokimov, Paul: *Das Gebet in der Ostkirche – Mit der Liturgie des Hl. Chrysostomos*, Graz 1986, S. 38.

<sup>27</sup> Vgl. dazu siehe: Evdokimov, Paul: *Das Gebet in der Ostkirche – Mit der Liturgie des Hl. Chrysostomos*, Graz 1986, S. 41.

<sup>28</sup> Vgl. dazu siehe: Redepenning, Dorothea: Sofia Gubaidulina, in *Komponisten der Gegenwart*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, München 1992, S. 1.

<sup>29</sup> Beyer, Anders: *The Voice of Music – Conversations with Composers of our Time*, Bodmin 2000, S. 43.

<sup>30</sup> Lukomsky, Vera: „The Eucharist in my family“: Interview with Sofia Gubaidulina, in *In Tempo – New Series*, Nr. 206, September 1998, S. 31.

Diese religiöse Grundstimmung fand auch in der Kompositionsweise ihrer Werke insofern ihren Niederschlag, als sie neben sich explizit mit religiösen Themen auseinandersetzen. Kompositionen auch kontrastive Strukturen, die schon früh kennzeichnend für die Anlage ihrer Werke waren, im Sinne der christlichen Dualität von Himmel-Erde, Leben-Tod, Zeitlichkeit-Ewigkeit, Gut-Böse auszudeuten begann. Dies wurde mit gestalterischen Mitteln wie zum Beispiel spezieller Auswahl der instrumentalen Besetzung, inhaltliches Einsetzen von Klangfarben, Mikrotonalität, Rhythmus und Satzbau oder melodischer Stimmführung realisiert. Einige Werke, in denen diese inhaltlich-kompositorischen Tendenzen zentral sind und die eine Entwicklungslinie bis zur Zeit der Entstehung der Sonate bilden, seien kurz erwähnt:

*Stufen* (1972/1986/1992): Dieses Werk ist aufgebaut auf sieben Ebenen, die stufenweise durchschritten werden und über den Tod zu Verklärung und Auferstehung führen.

*Introitus* (1978): Die erste Komposition mit explizit religiösem Titel, und ist die Vertonung eines Gebets als Entsagung gegenüber der Weltlichkeit, Konzentration auf die Erkenntnis der Reinheit in sich selbst.

*De profundis* (1978): Darin handelt es sich um die musikalische Umsetzung des irdischen Leids in der Tiefe, die Entwicklung des Tonmaterials reicht von ganz tiefem Register bis in ein ganz hohes als Symbol für die Auferstehung.

*Jubilatio* (1979): Glockenklänge werden gezielt als Symbol für die Lobpreisung des Herrn eingesetzt.

*Offertorium* (1980/1982/1986): Das Opfersujet wird durch die Verarbeitung des *Musikalischen Opfer* von J. S. Bach als thematische Basis und durch deren formale Ausarbeitung in Form eines Logogriffs realisiert.

*Descensio* (1981): Dieses Werk ist die musikalische Umsetzung des Hinabsteigens des Heiligen Geistes und Einswerdung mit Gott. Die Besetzung von jeweils 3 Instrumenten symbolisiert die Dreieinigkeit.

*Die sieben Worte* (1982): Instrumente werden symbolisch und personifiziert eingesetzt. Das Violoncello fungiert als Opfer, als Gott-Sohn,

das Bajan als Gott-Vater und die Streicher verkörpern den Heiligen Geist. Auch die inhärente Kreuzthematik wird semantisch ausgedeutet durch Kreuzung der Sphären des irdischen Schmerzes, dargestellt durch Chromatik und Mikrochromatik, und der Sphäre der himmlischen Ruhe, symbolisiert durch die Diatonik.

*In croce* (1982): Dieses Stück befasst sich mit der Kreuzigung, die unter anderem durch die graduelle Stimmkreuzung zweier diametral eingesetzter Instrumente ausgedrückt wird.

Die Thematik der Sonate *Freue dich!* behandelt jenen Aspekt der Freude, die Sofia Gubaidulina im Suchen nach Gott und im Finden Gottes verspürt. Für die kompositorische Umsetzung dieses außermusikalischen Inhalts erweiterte sie die Verwendung und Bedeutung von klanglichen Mitteln, die uns schon zu Beginn der Achtziger Jahre in den erwähnten Kompositionen entgegentreten. Diese sollen als Faktoren von Relevanz für die zu entstehende Komposition im folgenden Kapitel dargestellt werden.

### 3.3 Sofia Gubaidulinas Intentionen und Strukturen des Komponierens zu Beginn der Achtziger Jahre

Die Entstehung der Erstfassung der Sonate *Freue dich!* für Violine und Violoncello fällt bei Sofia Gubaidulina in eine Zeit des intensiven Suchens nach einer individuellen form- und sinngewandten Kompositionstechnik. Den Kompositionsprozess selbst, den sie *Verwandlung der Zeit*<sup>31</sup> nennt, und in dem sie versucht, die abstrakten *Klangsäulen* vor ihrem geistigen Auge, also ihre anfänglich *vertikale*, abstrakte Klangidee in einer zeitlich nachvollziehbaren *horizontalen* Form zu Papier zu bringen, empfindet sie als höchst schmerzhaftes Ereignis<sup>32</sup>. Ihre schon früh intuitiv-individuelle entwickelte Kompositionsweise basiert allerdings auf einer langjährigen, gründlichen und traditionellen Ausbildung. Im Rahmen ihres Studiums und vor allem auch danach setzte sich Sofia Gubaidulina stets mit neuen Kompositionstechniken und zeitgenössischen Strömungen auseinander, soweit dies in der UdSSR möglich war, und sie erwähnt diese in Interviews immer wieder als Stimuli. Als bleibenden Einfluss aus dieser Phase nennt sie Anton Webern, der zusammen mit Bach und Schostakowitsch immer größte Bedeutung als Vorbild für sie hatte.

Dodekaphonie und die Beschäftigung mit elektronischen Klängen waren schon nach relativ kurzer Zeit für die Komponistin als Themen ausgereizt und sie, eine immer Suchende, begann bald andere, neue Kompositionswege und Möglichkeiten der Klangbearbeitung auszuloten, was in vielen ihrer späteren Kompositionen, die eine Vorliebe für Klangreihen und außergewöhnlichen Verarbeitungsweisen von Klängen aufzeigen, zu erkennen ist.

Ausgangspunkt für ihr Komponieren ist oft die Stille, aus der sich ein spezifisch ausgewähltes Klangmaterial herausbildet. Wie weit dieser

---

<sup>31</sup> Vgl. dazu siehe: Kurtz, Michael: „In mir treffen sich West und Ost“: Leben und Werk der russisch-tatarischen Komponistin Sofia Gubaidulina, in *Die Drei*, Bd. 67, Nr. 5, 1997, S. 474.

<sup>32</sup> Vgl. dazu siehe: Beyer, Anders: *The Voice of Music – Conversations with Composers of our Time*, Bodmin 2000, S. 50.

Aspekt der Klangentwicklung, der vor allem in ihren frühen Kompositionen von zentraler Bedeutung war, mit ihrem Werk auch ganz allgemein in Verbindung gebracht wird, spiegelt Jürgen Köchels<sup>33</sup> Festrede zur Verleihung des Deutschen Kulturpreises 1997 an Sofia Gubaidulina wider: „ [Sie ist] ein Mensch, der aus der Stille kam, der aus der Stille heraus seine Klänge entfaltet, der aus der Stille die frohen, bewegenden oder erschreckenden Wahrheiten einer starken, immer frischen und sprechenden Musik an uns, an zuhörende und zum Hören bereite Menschen weitergibt, uns anrührt und verändert.“<sup>34</sup>

Diese Entfaltung der Klänge wird von der Komponistin immer wieder auf höchst ungewöhnliche und faszinierende Weise realisiert, oft geschieht dies durch die graduelle Herausbildung und Gegenüberstellung zweier diametraler Entitäten. Nicht selten wird diese spezifische, auch klangliche Dualität zum Programm des ganzen Werkes, was auch schon aus den Titeln hervorgeht: *Vivente-non vivente*, *Rumore e silenzio*, *Helles und Dunkles*, *Garten von Freuden und Traurigkeiten*, *Pro et contra*, *Gerade und ungerade*. Valentina Cholopova merkt dazu an: „Una precisa ‚opposizione binaria‘ (termine usato dalla stessa Gubajdulina) ricorre quasi in ogni sua opera ed è la sola chiave per accedere e capire il suo pensiero artistico“.<sup>35</sup> Ihre musikalischen Gedanken wenden sich dabei immer wieder kontrastiven Polaritäten des Lebens zu wie: Rationalität – Irrationalität, Mann – Frau, Okzident – Orient, Chaos – Kosmos, Entropie - Enthalpie<sup>36</sup> und determinieren, schon früh, auch die formale Erscheinungsform ihrer Kompositionen.

Der Anstoß zu einer konkreten Umsetzung einer Kompositionsbeziehungsweise Klangidee ist meist mit einem speziellen Anlass, einem Umstand oder mit der Begegnung beziehungsweise einem Auftrag einer bestimmten Künstlerpersönlichkeit verbunden. So ist zum Beispiel das

---

<sup>33</sup> Jürgen Köchel (geb. 1925), ehemaliger Direktor des Sikorski Musikverlages

<sup>34</sup> Köchel, Jürgen: *Gedanken zu Sofia Gubaidulina*, Hamburg 1998, S. 5.

<sup>35</sup> Restagno, Enzo und Cholopova, Valentina: *Sofija Gubajdulina*, Torino 1991, S. 97.

<sup>36</sup> Vgl. dazu siehe: Restagno, Enzo und Cholopova, Valentina: *Sofija Gubajdulina*, Torino 1991, S. 170.

faszinierende Spiel, der tonliche Empfindungsgeist und ein individuelles Klangempfinden von Widmungsträgern eines Werkes für die Komponistin stets eine kreative Herausforderung, auf die sie dementsprechend durch eine subtile Auseinandersetzung mit dem musikalischen Gestus und der Individualität eines Musikers reagierte.

Über den Fagottisten Valerij Popow, dem das 1975 entstandene *Konzert für Fagott und tiefe Streicher* gewidmet ist, sagt Sofia Gubaidulina: „Ich habe nie ein Fagott mit einer vergleichbaren Stimme gehört und war buchstäblich verzaubert von der Kunst dieses Musikers. Ich besuchte jedes seiner Konzerte und seinen Unterricht am Moskauer Konservatorium. Allmählich begann ich, das Wesen des Instruments selbst zu ergründen, es zu empfinden wie eine Figur in einem Drama. Dann entstand die Idee, die ‚Persönlichkeit‘ des Fagotts mit Streichinstrumenten in tiefer Tonlage zu umgeben.“<sup>37</sup>

Über ihre kompositorische Auseinandersetzung mit instrumenteigenen Klangfarben sprach Sofia Gubaidulina im Zusammenhang mit dem 1980 für Gidon Kremer komponierten Violinkonzert *Offertorium* von ihrem „fast mystischen Verhältnis zum Instrument. [...] Ein Instrument ist ein lebendiges Wesen. In ihm ist der Widerhall unseres Unterbewusstseins. Wenn der Finger die Saiten berührt oder der Bogen den Steg, vollzieht sich eine Verwandlung; die geistige Kraft verwandelt sich in Klang.“<sup>38</sup>

Andere bedeutende Musiker, für die Sofia Gubaidulina, fasziniert von deren musikalischer Persönlichkeit, Werke komponierte, waren z. B. Mark Pekarski, der eine Sammlung besonderer Schlaginstrumente besaß, welche Möglichkeiten für völlig neue Klänge eröffneten, der Bajanspieler Friedrich Lips oder der Cellist Vladimir Toncha. Trägt man der Tatsache Rechnung, dass bis zu Beginn der Achtziger Jahre etwa die Hälfte ihrer freien Kompositionen Werkaufträge waren, so wird die Bedeutsamkeit solcher Stimuli für die Wahl von Form, musikalischem Material oder

---

<sup>37</sup> Kurtz, Michael: *Sofia Gubaidulina - Eine Biographie*, Stuttgart 2001, S. 172.

<sup>38</sup> Ebd., S. 112.

Instrumentarium und deren klangfarblicher Verwendung für die entstehenden Werke offenbar.

Neben der Zusammenarbeit mit überragenden Interpreten war es aber oft auch Gelesenes, das der Komponistin Ideen zu Werken gab. In einem Interview mit Vera Lukomsky antwortet sie auf die Frage: „ ‚What of a non-musical sphere influenced you? ‚ ‚Reading, books of many kinds. ‚“<sup>39</sup> Dabei war sicherlich relevant, dass sich bereits ihr erster Ehemann, Mark Ljando, für Literatur begeisterte und die Adaptierung von Texten für frühe Vertonungen vornahm. Durch ihren zweiten Ehemann, den in der Dissidentenbewegung aktiv tätigen Schriftsteller Nikolaj Bokow, wurde die Beschäftigung mit Literatur – auch der modernen und in Russland zensurierten – Teil ihres Alltags. Viele von Sofia Gubaidulinas Kompositionen beziehen sich so direkt auf literarisches Material und erst eine Miteinbeziehung dieses Hintergrundes macht ihre Werke letztendlich verständlich. Dies gilt auch für die Sonate *Freue dich!*, was in der detaillierten Betrachtung gezeigt werden kann.

Im Laufe der Achtziger Jahre treten neben dem intuitiv experimentierenden Grundcharakter ihrer Werke und einem dadurch von Komposition zu Komposition wechselnden formalen Konzept, der kognitive Aspekt und die Suche nach kompositorischem Neuland immer mehr in den Vordergrund. Wie viele andere Komponisten des 20. Jahrhunderts war sie, auf der Suche nach ihrem eigenen Weg, von der Notwendigkeit der Erweiterung des Tonmaterials überzeugt. Sie wandte sich der Mikrochromatik zu und griff dieses Element in verschiedenen Werken auf, darunter im *1. Streichquartett* (1971), *Detto II* (1972) oder später *Introitus* (1978). Eine der wichtigen und prägenden Persönlichkeiten in Sofia Gubaidulinas Leben hat den Anstoß dazu gegeben: „Dai discorsi di Mescianinov emergeva sempre la questione del nuovo materiale musicale: lui sosteva che i dodici suoni del sistema temperato delineavano un ambito ristretto intorno al quale mancava uno

---

<sup>39</sup> Lukomsky, Vera: „Hearing the Subconscious“: Interview with Sofia Gubaidulina, in *In Tempo – New Series*, Nr. 209, Juli 1999, S. 27.

spazio del quale sentiva fortemente la necessità“.<sup>40</sup> Sofia Gubaidulina zunächst freundschaftliche und später auch persönliche Beziehung zu dem Pianisten, Dirigenten und Musikwissenschaftler Pjotr Meschtschaninov kann als Ausgangspunkt einer neuen Entwicklung in ihrem Kompositionsstil gesehen werden. War es zunächst vor allem ein Suchen nach neuen tonalen Möglichkeiten jenseits des traditionellen Systems, trat bald auch die Frage nach deren formeller Ordnung und Weiterentwicklung hinzu. Als Pjotr Meschtschaninow Anfang der Achtziger Jahre seine Idee der *Elementaren evolutionären Musiktheorie* in Form von Vorlesungen am Tschaikowski Konservatorium in Moskau präsentierte, waren die Grundlagen dieses Gedankengutes schon weitgehend ausgearbeitet. Ausgehend von der Erweiterung des Zwölftonsystems zu einer 72fachen Unterteilung der Oktave, stellte er sich die Frage nach den Gesetzmäßigkeiten, denen solch ein erweiterter Tonraum folgen würde. Anders als Komponisten wie Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen oder Pierre Boulez, die sich ebenfalls mit dieser Suche nach der formalen Erfassung eines neuen Tonmaterials *in media res* beschäftigten, versuchte Pjotr Meschtschaninow vor allem durch einen wissenschaftlichen Ansatz eine globale, allgemein gültige Systematik zu finden. Er begann mit einer komplexen historisch-theoretischen Ausarbeitung der gesamten musikgeschichtlichen Entwicklung von Form, Harmonie und Melodie. Die Erkenntnis, dass immer wieder ganz bestimmte Entwicklungsabläufe zu Neuerungen in der musikalischen Form und im Material führten – Pjotr Meschtschaninow nennt sie „invariable Transformationen“<sup>41</sup> – erlaubten ihm, von der Vergangenheit auf die Zukunft zu schließen und dadurch die notwendigen formalen Gestaltungsprinzipien für mikrotonale Tonsysteme abzuleiten. Am Anfang des 20. Jahrhunderts vollzieht sich allerdings ein Bruch im System, da die Tonhierarchien durch die Entwicklung der Mikrochromatik und deren

---

<sup>40</sup> Restagno, Enzo und Cholopova, Valentina: *Sofija Gubajdulina*, Torino 1991, S. 43.

<sup>41</sup> Zenowa, Valeria: *Zahlenmystik in der Musik von Sofia Gubajdulina*, (studia slavica musicologia Bd. 21), Berlin und Hamburg 2001, S. 55.

Prinzip der Gleichberechtigung der Töne an Bedeutung verloren.<sup>42</sup> In seinen musik-historischen Untersuchungen dehnte Pjotr Meschtschaninow die Idee der *invariablen Transformation* zunächst auf die Harmonik aus, wo sie in einer „geometrischen Darstellung [erscheint], so daß sie auf den Bereich des Material- und Formrhythmus übertragen werden kann (Form wird hier als Groß-Rhythmus verstanden). Dabei wurde in den Evolutionsschemata der Intervallfelder ganz unwillkürlich eine von der Fibonacci-Reihe gesteuerte Gesetzmäßigkeit sichtbar.“<sup>43</sup> Wie wichtig diese *Elementare evolutionäre Musiktheorie* für Sofia Gubaidulina in den Achtziger Jahren war, beschreibt Valeria Zenova in ihrem Werk *Zahlenmystik in der Musik von Sofia Gubaidulina* sehr treffend: „Mit einem solch transparenten und überzeugenden Bild der Evolution, wie von Meschtschaninow entwickelt, konnte Sofia Gubaidulina sehen und sich bewußt machen, was für die Musik auf ihrem augenblicklichen Stand besonders aktuell und notwendig ist. Die Komponistin selbst bekennt, dieses Bild sei ihr nach wie vor behilflich, sich selbst, die eigene Rolle und ihre Aufgabe in der Musik besser zu verstehen.“<sup>44</sup>

Die erste Komposition, angeregt durch den Diskurs mit Pjotr Meschtschaninow, in der Sofia Gubaidulina nachweislich auf die zugrunde liegenden Fibonacci-Zahlen, in einem Brief an Viktor Suslin hinweist, ist *Perception für Sopran, Bariton, sieben Streichinstrumenten und Tonband* zu Versen von Francisco Tanzer, entstanden zwischen 1981 und 1983: „Mir selbst gefällt Nr. 8 ‚*Col legno l'* sehr. [...] Darin findet sich die Fibonacci-Reihe“.<sup>45</sup> In Kompositionen wie *Descensio* (1981, Pjotr Meschtschaninow gewidmet), *Am Anfang war der Rhythmus* (1984), *Quasi hoquetus* (1984/85), *Hommage à Marina Zwetajewa* (1984), *Stimmen...verstummen* (1986), *Hommage à T. S. Eliot* (1987) im

---

<sup>42</sup> Vgl. Dazu siehe: Kurtz, Michael: *Sofia Gubaidulina - Eine Biographie*, Stuttgart 2001, S. 130.

<sup>43</sup> Zenova, Valeria: *Zahlenmystik in der Musik von Sofia Gubaidulina*, (studia slavica musicologia Bd. 21), Berlin und Hamburg 2001, S. 55f.

<sup>44</sup> Ebd., S. 62.

<sup>45</sup> Paul Sacher Stiftung Basel: Sammlung Sofia Gubaidulina, Korrespondenz, Briefe an Viktor Suslin, zitiert nach Zenova, Valeria: *Zahlenmystik in der Musik von Sofia Gubaidulina*, (studia slavica musicologia Bd. 21), Berlin und Hamburg 2001, S. 63.

*Streichquartett Nr. 2* (1987) und *Nr. 3* (1987) oder im *Streichtrio* (1988) werden immer wieder die Fibonacci-Zahlen und mathematische Reihen und der goldene Schnitt zur Einteilung der Großform verwendet. Die Form und die Einteilung der Zeit ist bei Sofia Gubaidulina jedoch nie Eigenzweck, sondern stets von einer starken, semantischen Aussage getragen, was auch für die Sonate *Freue dich!* von Relevanz ist.

## **4. Hryhorij Skovorodas philosophisches Gedankengut und dessen Bedeutsamkeit für den thematischen Inhalt der Sonate**

1973 erschien anlässlich des 250. Geburtstages von Hryhorij Savyč Skovoroda erstmalig eine Gesamtausgabe seines Werkes in zwei Bänden mit einem von seinem Schüler Mychailo Kovalyns'kyj verfassten Lebenslauf. Die Ausgabe ist zwar heute vergriffen, in den Jahrzehnten nach ihrem Erscheinen war sie jedoch im slawischen Sprachraum durchwegs weitverbreitet, besonders in der Ukraine, wo ja auch Sofia Gubaidulina im Sommer 1980 auf seine Schriften stieß. Heute wird Hryhorij Skovoroda gleichsam nach seiner Wiederentdeckung in seiner Vielseitigkeit als religiöser Denker, Dichter und Pädagoge große nationale Anerkennung gezollt, was Aspekte der Wertschätzung und Verehrung anklingen lässt, wie er sie zu Lebzeiten als Lehrer, Sänger, Philosoph und Wanderprediger in vielen Bereichen der Ukraine unter einfachen Bauern, gebildeten Adeligen und auch unter der hohen Geistlichkeit genoss.

Geboren 1722 in der südlichen Ukraine wurde er schon früh in die berühmte Mohyla-Akademie im heutigen Charkiw, eine der wichtigsten geistlichen und weltlichen Bildungsstätten des Landes aufgenommen, wo seine Ausbildung nicht nur das Bibelstudium, sondern auch den klassischen Bildungskanon, wie die Philosophen der Antike, die Kirchenväter, die westliche Mystik des Mittelalters, aber auch die neuesten philosophischen Strömungen seiner eigenen Zeit umfasste. Noch jugendlich sang er im Hofchor der Zarenfamilie und bereiste später in diplomatischer Mission verschiedene Länder Mitteleuropas, um sein Wissen zu vervollkommen. Immer wieder wurden ihm im Laufe seines Lebens unterschiedliche, gut bezahlte und angesehene Stellen an Lehranstalten, als Privatlehrer in Adelshäusern oder im kirchlichen Dienst angeboten, die er zwar kurzfristig annahm, sich dann aber 50jährig – also

nahezu gleich alt wie Sofia Gubaidulina, als sie über ihn las – entschied, seine Philosophie zu realisieren und ein zurückgezogenes und bescheidenes Leben zu führen. Als Wanderlehrer hielt er sich auf verschiedenen Gütern seiner Schüler oder Gönner auf. Es rankten sich viele Legenden um seine Wanderschaften zu Fuß quer durch die Ukraine und über seine Predigten und Schriften. Er hinterließ philosophische und theologische Abhandlungen in Form von Dialogen oder Parabeln, eine große Anzahl von Fabeln, Liedern, Gedichten und Briefen an seine Freunde, in denen er seine Weltanschauung darstellte, für die christliche Gläubigkeit und biblische Weisheit fundamental waren. 1794 verstarb er. Sein Grabspruch gibt sein Lebensmotto beredt wieder: „Die Welt jagte mich, konnte mich aber nicht fangen“.<sup>46</sup>

Aus diesem knappen Lebenslauf kann man schon erahnen, wie viele Identifikationsebenen es zwischen Hryhorij Skovoroda und Sofia Gubaidulina gibt. Wie die Komponistin, als sie über ihn las, war er ein Suchender. Er hatte seine Wahrheit in der Bibel gefunden: „Dieses für mich schönste Buch [...] hat meinen langjährigen Hunger und Durst gestillt“.<sup>47</sup> In einem seiner Dialoge beschreibt Hryhorij Skovoroda seine philosophischen Grundsätze in Bezug auf das Streben nach Glück und Freude basierend auf Gottvertrauen folgendermaßen: *Versuchst du das Paradies außerhalb Gottes und Gott außerhalb deiner Seele zu finden? Dein Glück und deine Welt und dein Paradies und dein Gott sind in dir.* („Развѣ чаеш скысать рай внѣ бога, а бога внѣ души твоей? Щастіе твое и мир твой, и рай твой и бог твой внутрь тебе есть.“<sup>48</sup>) Auch Sofia Gubaidulina hatte 1980 schon in ihrer sich vertiefenden Religiosität zu einem Gottesverständnis gefunden, das ähnlich dem Hryhorij Skovorodas

---

<sup>46</sup> Rupp, Jean Msgr.: Der ukrainische Rousseau – Skovoroda und seine theologischen Ansichten, in *Hryhorij Savyč Skovoroda (1722-1794)*, Ukrainische Freie Universität, Reihe: Monographien, Bd. 22, München 1975, S. 21.

<sup>47</sup> Völkl, Ekkehard: Der ukrainische Philosoph Skovoroda und die Orthodoxie, in *Hryhorij Savyč Skovoroda (1722-1794)*, Ukrainische Freie Universität, Reihe: Monographien, Bd. 22, München 1975, S. 11.

<sup>48</sup> Skovoroda, Hryhorij: *Werke in zwei Bänden*, hrsg. von V. Šynkaruk u.a., Kiev 1973, (Сковорода, Григорій: *Повне зібрання творів у двох томах*, ред. Шинкарук, В. та ін., Київ 1973), Bd. 1, S. 421.

war. Um den inhaltlichen Einfluss dessen auf die Komposition im Rahmen der Aufarbeitung des semantischen Aspekts der Sonate aufzeigen zu können, sollen relevante Strukturen seiner Weltsicht kurz dargestellt werden, da sich Notizen und Zitate in den Skizzen oft direkt auf seine Aussagen beziehen.

In der Erkenntnislehre Hryhorij Skovorodas ist, wie aus dem Zitat deutlich hervorgeht, das sokratische *nosce te ipsum* zentral. Durch Selbsterkenntnis, dem Erkennen unseres Inneren, kommen wir zum Erkennen des göttlichen Elements in uns und zu einem Weltverständnis, das zu tiefer Freude und Glück führt. Dieses Erkennen geht über den Weg des Hinabsteigens in das Tiefste unserer Seele. Es geschieht zweifach: in der Überwindung des Äußeren, im Zerschneiden dessen und danach im Vordringen zum Kern des eigentlichen Seins. Dieses zentrale, abstrakt anmutende Konzept seiner Philosophie erläuterte Hryhorij Skovoroda oftmals in Gleichnissen oder er führte es mit vielschichtigen Symbolen weiter aus, sodass es anschaulich und eindringlich wird. Gerne verglich er das Äußere zum Beispiel mit einer Nussschale, die es zu durchbeißen gilt, will man zur eigentlichen Frucht, dem Kern, als Innerstes gelangen. Dieser muss dann wieder und wieder gekaut werden, um seine Süße zu verspüren: *Zerbeißt, zerkauet [...] und findet im Inneren die verborgene Nahrung und die süße Wabe der Ewigkeit, der unbekannt und geheimen Wahrheit Gottes* („ражжуйте, раскусите [...] и сыщите внутрь его сокровенную ядь и сладкій сот вѣчности, безвѣстная и тайная премудрость божія.“<sup>49</sup>) Das Gleichnis zeigt in einfacher Weise den antithetischen Denkstil, mit dem Hryhorij Skovoroda Platons philosophische Methode zum Verstehen des *wahren Seins*<sup>50</sup> führen will. Er veranschaulicht, dass Gegensätze und Widersprüche in allem Seienden leben. Sie gilt es zu *scheiden* und dadurch kann es zu einem

---

<sup>49</sup> Skovoroda, Hryhorij: *Werke in zwei Bänden*, hrsg. von V. Šynkaruk u.a., Kiev 1973, (Сковорода, Григорій: *Повне зібрання творів у двох томах*, ред. Шинкарук, В. та ін., Київ 1973), Bd. 2, S. 38.

<sup>50</sup> Jacoby, Edmund: *50 Klassiker Philosophen – Denker von der Antike bis heute*, Hildesheim 2005, S. 39f.

Wahrnehmen, einem *Verstehen* kommen.<sup>51</sup> Dies lässt sich am erwähnten Beispiel erläutern: Wir werden uns darüber klar, dass die Schale, das Äußere, das Trügerische vergänglich ist, jedoch nur mit dem gleichzeitigen Erkennen des Kerns als seinen Gegensatz, der das Wahre, der Christus enthält. In einem weiteren *Kauen* kommt es dann zum Erkennen des Ewigen. Der Prozess der Erkenntnis ist zunächst ein bitterer, liest man über Hryhorij Skovorodas innere Kämpfe.<sup>52</sup> Das Finden der Wahrheit, das Finden Gottes ist aber dann höchstes Glück, das zu einem gelingenden Leben führt. Dieses Gegensätzliche in allem Dasein der Welt als Wesensmerkmal und das Erkennen Gottes durch Hinabsteigen in unseren tiefen „Abgrund“<sup>53</sup> sind die Elemente, die in Sofia Gubaidulinas Kompositionskonzept von *Freue dich!* entscheidende Bedeutsamkeit erlangten.

Hryhorij Skovorodas Verständnis der Welt als drei konzeptuelle Welten in Anlehnung an die Kirchenväter und an in der Antike weit verbreitetes Gedankengut<sup>54</sup> ist ebenfalls von thematischer Wichtigkeit für die Sonate. Die drei Welten in unserer Welt sind: der Makrokosmos, also unsere Umwelt, sowie die zwei anderen kleineren Teilwelten, der Mikrokosmos, also der Mensch, und die symbolische Welt, die Bibel.<sup>55</sup> In ihr spiegelt sich die ganze Welt wider, genau wie im Menschen. Wenn auch ihre Sinnbilder uns helfen das Ewige - Gott - zu erkennen und zu begreifen, so ist sie für Hryhorij Skovoroda ebenfalls dem antithetischen Prinzip des Äußeren und des Inneren wie die große und die kleine Welt unterworfen. Es gilt durch

---

<sup>51</sup> Vgl. dazu siehe: Tschizewski, Dmitrij: *Skovoroda – Dichter, Denker, Mystiker*, (Harvard Series in Ukrainian Studies Bd. 18), München 1974, S. 150f.

<sup>52</sup> Vgl. dazu siehe: Skovoroda, Gregory S.: *Fables and Aphorisms – translations, biography and analysis by Dan B. Chopyk*, (American University Studies, Series XII, Bd. 8) New York 1990, S. 54.

<sup>53</sup> Kultschytzkyj, Alexander von: Hryhorij Skovoroda, Philosoph der Selbsterkenntnis und Vorläufer des Personalismus, in *Hryhorij Savyč Skovoroda (1722-1794)*, Ukrainische Freie Universität, Reihe: Monographien, Bd. 22, München 1975, S. 30.

<sup>54</sup> Vgl. dazu siehe: Gatzemeier, Matthias: Makrokosmos/Mikrokosmos, in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter u.a., Bd. 5: L-Mn., Darmstadt 1980, S. 640 ff.

<sup>55</sup> Vgl. dazu siehe: Skovoroda, Hryhorij: *Werke in zwei Bänden*, hrsg. von V. Šynkaruk u.a., Kiev 1973, (Сковорода, Григорій: *Повне зібрання творів у двох томах*, ред. Шинкарук, В. та ін., Київ 1973), Bd. 2, S. 137.

Erkenntnis des Konträren die Symbole richtig zu entschlüsseln, um Wahrheit, Weisheit und Freude zu finden. „Die Bibel ist eine höchst schlechte und einfältige Schalmel, wenn man sie auf unsere fleischliche Dinge anwendet [...]: Dreck, Schmutz, Schund, Menschenmist - - ' Sie ist aber trotzdem das beste Musikinstrument: ‚Es gibt nichts Besseres und Wirksameres, als wenn man auf ihr nicht den Elementen, sondern Gott vorspielt‘.“<sup>56</sup>

So sehr Hryhorij Skovoroda die Welt durch Gegensätze definiert, - „Die eine Welt ist Gewand, die andere – Körper, diese – Schatten, jene – Baum‘“<sup>57</sup> -, so bilden gerade diese durch ihre Vereinigung alles in der Welt: „ ‚Finsternis und Licht – den Tag, Leben und Tod – jedes Geschöpf“.<sup>58</sup> Die Vereinigung impliziert Ausrichtung und Bewegung, die Hryhorij Skovoroda als das Wesen, das Leben der Welt schlechthin sieht, und die in allen drei Welten durch Tod zum Leben führt. Die Bewegung ist entsprechend seiner Antithetik eine kreisförmige. Er veranschaulicht sie auch gerne mit Betrachtungen zum Lebenszyklus und nimmt dabei die Pflanzenwelt als Sinnbild.<sup>59</sup> Es stirbt der Weizenhalm, die Granne, der Baum ab, verrottet, aber aus dem Samenkorn, aus dem kleinen Kern entsteht Neues im nächsten Frühling. Auferstehung bedeutet für Hryhorij Skovoroda aber letztlich die Vereinigung der Gegensätze in einem Dritten zu einem Dritten. Das folgende Zitat soll dieses Paradoxon veranschaulichen: „ ‚Der Anfang‘ – ‚endet, indem er anfängt und fängt an, indem er endet, verdirbt, indem er gebiert, gebiert, indem er verdirbt, durch die Gegensätze das Gegen-sätzliche heilend und durch das Feindliche allweise das Feindliche unterstützend.“<sup>60</sup> In diesem Sinne sind Anfang und Rückkehr, symbolisiert durch den Kreis und die Schlange, die

---

<sup>56</sup> Tschizewski, Dmitrij: *Skovoroda – Dichter, Denker, Mystiker*, (Harvard Series in Ukrainian Studies Bd. 18), München 1974, S. 63.

<sup>57</sup> Ebd., S. 35.

<sup>58</sup> Ebd., S. 35.

<sup>59</sup> Vgl. dazu siehe: Tschizewski, Dmitrij: *Skovoroda – Dichter, Denker, Mystiker*, (Harvard Series in Ukrainian Studies Bd. 18), München 1974, S. 110.

<sup>60</sup> Tschizewski, Dmitrij: *Skovoroda – Dichter, Denker, Mystiker*, (Harvard Series in Ukrainian Studies Bd. 18), München 1974, S. 43.

sich in den Schwanz beißt, als Weltprinzip Hryhorij Skovorodas zu verstehen.

Wie das Konzept des anfanglosen Anfangs und der Auferstehung fand auch seine Idee des „Mensch[en] als Herz“<sup>61</sup> Eingang im thematischen Entwurf von Sofia Gubaidulinas Werk. Hryhorij Skovoroda sah das Herz als das Ursprünglichste in der Seele, als das Tiefste, den Abgrund, wohin der Mensch zurückkehren soll, wo „das Rationale und das Emotionale“<sup>62</sup> vereint werden und wo das Zentrum des „wahren Menschen“<sup>63</sup>, das heißt dem mit Gott vereinten Menschen ist. Dabei gilt es den Versuchungen des Weltlichen zu widerstehen, sich nicht in ihnen zu verlieren, denn das wahre Glück und die ewige Freude sind nur in sich selbst zu finden.

Man kann sich leicht vorstellen, was für eine Faszination Hryhorij Skovoroda mit diesen Aussagen auf Sofia Gubaidulina ausübte, hatte doch auch sie sich einem bescheidenen Leben, das ganz in der Arbeit und der Ehrfurcht vor Gott aufgeht, verschrieben.

Da die Bezeichnungen des vierten und fünften Satzes wörtliche Zitate aus einem Brief Hryhorij Skovorodas sind, soll er anschließend in Übersetzung eingefügt werden, denn im Konnex zeigen sich beispielhaft direkte Einblicke in seine spezifische Sicht der Welt und seine Denkweise. Der Brief richtete sich an seinen Schüler Wassilij Mychailowitsch Zemborsky, der Student an der Charkiwer Akademie war, an der Hryhorij Skovoroda auch unterrichtet hatte. Verfasst am 21. Februar 1779 stammt das Schreiben aus einer Zeit, in der Hryhorij Skovoroda schon ein Wanderleben führte, währenddessen er auch einige Zeit des Jahres 1774 in den Wäldern der Gutsbesitzerfamilie Zemborsky verbrachte. Der Brief wurde in einem Einödkloster verfasst und in ihm spricht Hryhorij Skovoroda dem erkrankten Freund Mut zu, indem er ihn ermahnt seinem körperlichen Zustand nicht zu viel Beachtung zu schenken. Wichtig sei

---

<sup>61</sup> Kloubert, Tetyana: *Volksbildung auf Wanderschaft – Bildungsidee und Menschenbild bei dem ukrainischen Denker Hryhorij Skovoroda (1722-1794)*, (Pädagogische Schriften und Kritiken Bd. V), Jena 2008, S. 110.

<sup>62</sup> Ebd., S. 111.

<sup>63</sup> Tschizewski, Dmitrij: *Skovoroda – Dichter, Denker, Mystiker*, (Harvard Series in Ukrainian Studies Bd. 18), München 1974, S. 123.

die Errettung der Seele, jenes Innersten in uns, wo Gott, Jesus Christus, gleich einem Samenkorn ruht - und in ihm die ganze Welt. Im Kontext von biblischen Zitaten oder sich auf Situationen daraus beziehend, appelliert er eindringlich an den Erkrankten in sich zu gehen und in sich hineinzuhören: *Kehre in Dein Haus zurück. [...] Höre auf Deine innere Stimme.* („Возвратится в дом твой.’ [...] ‚Внемли себѣ.“<sup>64</sup>), um zu gesunden und in Freude frei und glücklich zu sein.

In der angefügten Übersetzung des Briefs wurde vor allem versucht einem sinnvollen Erfassen des Inhalts in Relevanz zu Hryhorij Skovorodas Gedankengut Rechnung zu tragen, da eine wortgetreue Wiedergabe auf Grund der stark, dem Barock verhafteten, metaphernhaften Diktion über weite Strecken höchst verwirrend wirken würde. In Fußnoten wird bei Erwähnung des genaueren Wortlauts auch erklärend auf Details eingegangen.

---

<sup>64</sup> aus dem Brief an Wassilij Mychailowitsch Zemborsky vom 21.2.1779, in: Skovoroda, Hryhorij: *Werke in zwei Bänden*, hrsg. von V. Šynkaruk u.a., Kiev 1973, (Сковорода, Григорій: *Повне зібрання творів у двох томах*, ред. Шинкарук, В. та ін., Київ 1973), Bd. 2, S. 399f.

*An Wassilij Mychailowitsch Zemborsky*

*Aus einem Einödkloster,  
am 21. Februar des Jahres 1779*

*Gnädigster Herr!*

*Ein polnisches Gleichnis: Charkiw<sup>65</sup> wurde nicht an einem Tag erbaut. Erholen Sie sich nach und nach von Ihrer Krankheit. Lassen Sie Ihren Körper schmerzen. Eis wurde geboren, um zu schmerzen.<sup>66</sup> Aber retten Sie sich selbst, Ihre Seele. Genauer gesagt sind es Ihre Gedanken und das Herz, die über den Körper herrschen, so wie der Körper über die Kleidung.*

*Es gibt nichts Schmerzvolleres, auch nicht in der Hölle selbst, als in unserem Inneren zu leiden, welches der Abgrund<sup>67</sup> ist, der alle Gewässer und Himmel umspannt. Denn das Innerste, das Zentrum unseres Gedankensturms ist unser Hafen und Friede und das ist der Gnädigste, namens Christus – unser Gott.*

*„Höre auf Deine innere Stimme!“<sup>68</sup> Jesus Christus ruht im innersten Zentrum, aber nicht, als ob er von der Arbeit müde wäre oder sich davon erholen müsste – überlassen Sie solchen Gedanken kleinen Kindern und Häretikern – Jesus in unserem Innersten ist deshalb so klein wie ein Mohnkorn, um sich überall, in unseren Armen, Beinen und Haaren, ausbreiten zu können, auf den Hauswänden entlanglaufen zu können und sich entlang der Zäune, in den Wäldern, Feldern, Himmeln und allen kopernikanischen Weltsystemen auszubreiten. Überlassen Sie solche*

---

<sup>65</sup> russ.: Charkow

<sup>66</sup> Eis ist ein Sinnbild für das Äußerliche, den Körper - Vgl. dazu siehe: Tschizewski, Dmitrij: *Skovoroda – Dichter, Denker, Mystiker*, (Harvard Series in Ukrainian Studies Bd. 18), München 1974, S. 76.

<sup>67</sup> der Abgrund als tiefste Tiefe wird gleichgesetzt mit dem göttlichen Funken in uns

<sup>68</sup> Eigentlich „Höre dir selbst zu!“, es wurde hier der Verständlichkeit halber die Übersetzung des Zitats in der Sonate *Freue dich!* übernommen

*Gedanken den Verrückten und Fiebernden. Jesus ist deshalb so klein in unserem Innersten, weil er unsichtbar und unantastbar ist, kein Tod und keine Krankheit können ihn erreichen, er lebt ewig und altert nicht. Er hat weder Höhe noch Tiefe, noch Breite – er ist überall und immer. Er ist wie ein Samenkorn, weil er wie ein Same tausend Gärten und jedes Geschöpf aus sich herausbringt und dann wieder in sich zurück nimmt.*<sup>69</sup>

*„Höre auf Deine innere Stimme.“ Wir haben nun auf dem Meer unseres jämmerlichen Lebens unseren Hafen gefunden. Freue Dich mit mir, mein Freund! Siehe und glaube, dass wir in der Asche unseres körperlichen Hauses unseren tiefsten, dunkelsten Schatz gefunden haben.<sup>70</sup> Ja, wir haben ihn gefunden, warum weinst Du im Innersten Deines Herzens? Bedeutet das nicht das Feuer, den Wurm und das Knirschen?<sup>71</sup> Lass die Arme und Beine gleich den Ästen gebrechlich werden und verschwinden!<sup>72</sup> Fürchte Dich nicht: Der Schatz wird zu uns<sup>73</sup> zurückkehren, dorthin, von wo er gekommen ist. Siehe, wir haben den Samen Abrahams gefunden<sup>74</sup> - oh, du unsere Hoffnung unser Trost! - sowie alle Gläubigen, die dich gefunden haben, oh du Gnädigster.*

*Siehe, dem Abraham wurde die Wahrheit offenbart, dass sein Samen ewig sein wird. Wenn du zum Geschlecht des Abrahams gehören willst, glaube an seinen Samen, aber nicht nur an seinen, sondern an den von Gott, denn Abraham ist so wie wir nur Asche. So wie Abraham sich gefreut hat, freuen wir uns und lobpreisen: „Ich habe Gott im Menschen erkannt.“<sup>75</sup> „Er wird in Dein Haus zurückkehren.“ „Höre auf Deine innere Stimme.“*

---

<sup>69</sup> Er ist ein Samenkorn, aus dem tausend Gärten und jedes Lebewesen hervorgeht, um dann wieder im Samen weiterzuleben.

<sup>70</sup> Asche als Sinnbild des vergänglichen Körpers - Vgl. dazu siehe: Tschizewski, Dmitrij: *Skovoroda – Dichter, Denker, Mystiker*, (Harvard Series in Ukrainian Studies Bd. 18), München 1974, S. 76.

<sup>71</sup> im Sinne von Schmerz und Tod

<sup>72</sup> im Sinne von altern und sterben

<sup>73</sup> in unser Innerstes

<sup>74</sup> der Same Abrahams, der göttliche Funke in uns - Vgl. dazu siehe: Tschizewski, Dmitrij: *Skovoroda – Dichter, Denker, Mystiker*, (Harvard Series in Ukrainian Studies Bd. 18), München 1974, S. 111.

<sup>75</sup> im Sinne von: Ich habe den göttlichen Funken im Menschen gefunden.

*Nun weine und bete um Heilung: In Dir selbst, Mensch Gottes, findest Du sie, nicht hinter dem Meer.<sup>76</sup> So bete nicht für Deinen fleischlichen Körper, der wahre Mensch ist bei Gott. Das Fleisch ist nichts, es ist Asche und Tod und Dunkelheit und Kleidung und Gewand, das Verrottete. Wenn Du zu Äußerlichkeiten neigst bedenke...dort findest Du nur die absolute Dunkelheit...je äußerlicher das Böse ist, desto weiter ist es vom Haus des Herrn entfernt.<sup>77</sup> Hier<sup>78</sup> ist Dir der Gnädigste, Jesus Christus, eine Herberge, Paradies und Hafen! Auch den ungläubigen Peter hat Gott aus dem Sturm errettet. Und hier bei Gott hat die Arche Noah Ruhe gefunden. „Dorthin, sehr hoch, sind alle mit David hinaufgestiegen.“<sup>79</sup> „Und ich werde fliegen und genesen.“<sup>80</sup>*

*Fürchte Dich nicht! Es ist nicht weit. Bekleide Deine Gedanken mit den Flügeln des Glaubens und der Liebe Gottes. Und ich lobpreise Gott und Maria schon lange, wobei ich mit meinem glücklichen Schicksal über alle Grenzen hinaus zufrieden bin.*

*Mein lieber Freund, ich verbleibe Ihr untertänigster Diener*

*Hryhorij Skovoroda.*

---

<sup>76</sup> in dir selbst, nicht in der Ferne

<sup>77</sup> Wenn Du zu Äußerlichkeiten neigst – da findest Du die absolute Dunkelheit. Je weiter es vom Haus des Herrn entfernt ist, desto äußerlicher ist das Böse.

<sup>78</sup> hier bei Dir und in Dir

<sup>79</sup> Vgl. dazu siehe: Sam 23,14ff

<sup>80</sup> Tschizewski, Dmitrij: *Skovoroda – Dichter, Denker, Mystiker*, (Harvard Series in Ukrainian Studies Bd. 18), München 1974, S. 125.

До Василя Михайловича Земборського

Из Гусинской пустыни,  
февраля 21 дня [1]779 года

Милостивый государь!

Польская притча: не вдруг выстроен Краков. Мало-помалу оправляйтесь от болѣзни. Пуская болит тѣло. Лед на то родился, чтоб таять. Но спасайте Вас самых, сирѣчь душу. Яснѣе сказать, мысли и сердце Ваше, владѣющее тѣлом Вашим так, как тѣло носимою одеждою.

Нѣтъ бѣднѣе и в самом адѣ, как болѣть в самых внутренностях, а самые темные внутренности есть то бездна дум наших, вод всѣх ширша и небес. Самое ж внутреннѣйшее внутри нашея мисленныя бури и самый центр и гавань и мѣръ есть наш то, о пресладчайшее имя Христос — бог наш.

«Воньми себѣ!» Не потому он в самой внутреннѣй нашей точкѣ почивает, будто упрѣл от работы и для того субботствует. Оставьте сію думку для младенцов и исувѣров, и не потому, будто он очень мал, как маковое зерно, и столь узкій, чтоб не мог распространится по нашим рукам, ногам, волосам, побѣждать по горничным стѣнам, по дворовым плетениям, по лѣсам, полям, по небесам и по всѣм Коперниковским мѣров системам. Оставьте и сіе для сумасбродов и страждущих огневицею. Но вот почему внутренній и мал, что невидимый есть и неприступен; посилает же потому, что ни одна гибель и порча его не достает и не беспокоит, но всегда и бодр, и жив, и лѣта его не оскудѣвают. Не имѣет ни высоты, ни глубины, ни широты, вездѣ сый и всегда. А зерном и сѣменем образуется потому, что как зерно 1000 садов, так он всю тварь от себя изводит наружу и паки в себѣ сокрывает.

«Внемли себѣ». Теперь мы нашли на бѣдственном житіи нашего морѣ спасительную гавань; радуйся со мною, друг мой! Видиш ли и вѣруеш ли, что мы нашли в пеплѣ тѣлеснаго домышка нашего темнѣйшее сокровище... Ей обрѣтохом; чего ты плачеш, а плачеш в таинствах сердца твоего: не сіе ли огонь и черв и скрежет? Пускай сучья рук и ног наших дряхлѣют и исчезают! Не бойся: оно сокріется в сѣмени своем, откуда вышло. Выть видиш, что мы нашли авраамское сѣмя, о надеждо и утѣхо наша! И всѣх вѣрующих о тебѣ и в тебѣ, сладчайшій.

Видишь правду сказано Аврааму, что сѣмя его вѣчное. Хочеш ли быть от рода Авраамля, — вѣруй в сѣмя его, не его, но божіе. Авраам же и мы прах есмы. Сіе-то Авраам видѣ и возрадовася, и мы вѣруем, радуемся и хвалимся: «Вѣм челоуѣка». «Возвратится в дом твой». «Внемли себѣ».

Тут плачь и проси цѣлбы. Внутр тебѣ божій челоуѣк, не за морем. Близ господ челоуѣк; не проси у раба от плоти твоея, сирѣч у тѣла. Плоть ничго же, она есть прах, и смерть, и тьма, одежда, и гниль... Еще ли во околичнѣйшіи наружности уклонишася, там-то самая кромѣшная тьма, чем далѣе от чертога царя нашего, тѣм наружнѣйшее зло... Вот тебѣ самарянин и трахтир, и рай, и гавань! Сѣдамо маловѣрнаго из бури Петра привлек он. Тут ковчег блаженнаго Ноя успокоился.

«Тамо очень высоко взыдоша вси с Давидом». «И полещу и почию». Не бойся! Недалеко! Одѣнь только мысли твои в крыла вѣры и любви божіей. А я приношу его давно уже с Марією, доволен благою для мене частію чрезчур пребывая.

Любезный друг, Вам покорнѣйшим слугою

Григорій Сковорода.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> Skovoroda, Hryhorij: *Werke in zwei Bänden*, hrsg. von V. Šynkaruk u.a., Kiev 1973, (Сковорода, Григорій: *Повне зібрання творів у двох томах*, ред. Шинкарук, В. та ін., Київ 1973), Bd. 2, S. 399f.

## 5. Die Skizzen und die Erstfassung als Grundlage der Analyse

### 5.1 Die Skizzen

Die Sonate *Freue dich!* ist eines jener Werke Sofia Gubaidulinas, zu dem in der Paul Sacher Stiftung in Basel ein beeindruckend umfangreiches Skizzenmaterial vorhanden ist. Dies ist umso überraschender, zieht man das eher unbedeutende Genre, die Dimension des Werkes und dessen Bekanntheitsgrad in Betracht. So existieren hingegen beispielsweise für das Violinkonzert *Offertorium* (1980/1982/1986) nur 4 Seiten an Rohentwürfen, für *Am Anfang war der Rhythmus* (1984), und für die Sinfonie *Stimmen...verstummen* (1986) hingegen keinerlei Skizzen, obwohl diese nun Werke, die im Vergleich zur Sonate *Freue dich!*, nicht nur in Besetzung, Rezeption und Wichtigkeit für Sofia Gubaidulinas stilistische Entwicklung von großer Bedeutung waren, sondern auch alle in der Zeitspanne von 1981 bis 1988, welche die beiden Fassungen von *Freue dich!* umspannt, entstanden.

Es ist ein großes Glück, dass 1991 ein Abkommen zwischen der Paul Sacher Stiftung und der Komponistin dazu geführt hat, dass ihre bis dahin erhaltenen Skizzen und Entwürfe nach fachkundiger Archivierung der wissenschaftlichen Forschung zugänglich gemacht werden. So kann man zu vielen Werken der späten Achtziger und frühen Neunziger Jahre in der Stiftung in Basel in die zugehörigen Skizzen Einsicht nehmen, dessen Studium sowohl für Musikwissenschaftler als auch für Musiker eine unermesslicher Bereicherung darstellt, nicht nur was das Nachvollziehen des Kompositionsprozesses betrifft, sondern auch als Schlüssel zum Verständnis jenes Aspektes in Sofia Gubaidulinas Musik, der durch rein analytische Untersuchungen des Notenmaterials alleine nicht greifbar wird. In diesem Sinne ist es nun auch möglich die Semantik der von

religiösen und philosophischen Gedanken geprägten Sonate wissenschaftlich fassbar zu machen und die fast sprachähnliche Verwendung spezifisch wiederkehrender kompositionstechnischer Symbole samt ihrer Bedeutung aufzuzeigen.

Dass für die Sonate *Freue dich!* eine überdurchschnittlich große Anzahl von Skizzen vorhanden ist, ist wohl dem Umstand zu verdanken, dass die Komponistin das Skizzenmaterial zur Erstfassung auf Grund der nicht sofort erfolgten Uraufführung aufgehoben hat. Allein der Umfang der Skizzen für die Erstfassung – 33 Seiten für ein 62seitiges Werk – weist darauf hin, dass Sofia Gubaidulina bereits 1981 mit großer Intensität ein interessantes neues Kompositions-konzept erarbeitet hatte.

Der stark religiös-semantische Aspekt dieses Konzeptes und dessen Möglichkeiten einer musikalischen Umsetzung hatte die Komponistin allerdings in den Achtziger und bis in die Neunziger Jahre hinein immer wieder beschäftigt und es ist anzunehmen, dass die sorgfältige Arbeit an den Entwürfen zu *Freue dich!* als Aufzeichnungen aufgehoben wurden. Die Tatsache, dass so viele der erarbeiteten kompositorischen Elemente auch in anderen Werken eingeflossen sind, kann als Bestätigung für diese Überlegung gesehen werden.

Diese einmalige Kombination an verhältnismäßig frühen und späten Skizzen, die in ihrer Behandlung des gleichen musikalischen Stoffes fast ein Jahrzehnt umfassen, geben nicht nur einen Einblick in die kompositionstechnische Entwicklung der Komponistin in dieser für ihr Schaffen so wichtigen Zeit, sondern zeigen auch, wie unterschiedlich sie im Laufe der Zeit mit dem semantischen Aspekt, der dem Werk zugrunde liegt, umgeht.

Da die Skizzen außerhalb der Paul Sacher Stiftung nicht eingesehen werden können, soll nun überleitend zum eigentlichen Hauptteil der Arbeit ein detaillierter Einblick in das vorhandene Material gegeben werden, das zusammen mit dem im Sikorski Verlag erschienenen Notentext der Endfassung der Sonate *Freue dich!* die Grundlage der folgenden analytischen Untersuchungen bildet.

Die vorhandenen Skizzen, die sich ausschließlich mit *Freue dich!* befassen, belaufen sich auf 54 Seiten. Dazu kommen noch Entwürfe auf zwei Blättern im Skizzenmaterial zu *Offertorium* und vier Seiten bei den Skizzen zu *Hommage à T. S. Eliot*. Die 54 Seiten gliedern sich wie folgt: 32 Seiten sind im A4 Format, aus Papier mit gräulicher und grober Oberfläche, ausschließlich mit Bleistift beschrieben und aufgrund ihres Inhaltes als Skizzen zur Erstfassung erkennbar. Dazu kommt eine Kartonseite, mit Bleistift und rotem Kugelschreiber beschrieben, die ebenfalls die Erstfassung zum Inhalt hat. Vier Seiten sind aus weißem A4 Papier und mit Bleistift und Filzstiften beschrieben und können aufgrund der ersten Seite, auf der das Tonmaterial des ersten Satzes der Zweitfassung skizziert ist, dieser zugeordnet werden. Des Weiteren gibt es vier Seiten auf A3 Notenpapier, mit Bleistift beschrieben, die sich ebenfalls mit der Zweitfassung beschäftigt. Die restlichen Seiten befinden sich auf zum Teil vorne und hinten mit Bleistift und Filzstiften beschriebenen A3 Millimeterpapier und beschäftigen sich sowohl mit der Erst- als auch mit der Zweitfassung. Dazu kommt die Partiturreinschrift mit Korrekturen der Komponistin der Erstfassung, die insgesamt 62 Seiten umfasst und Stimmen der Erstfassung von fremder Hand, mit Korrekturen zur endgültigen Fassung von Sofia Gubaidulina, insgesamt 31 Seiten.<sup>82</sup>

Bei den Skizzen zur Erstfassung ist vor allem die große Menge an Blättern beeindruckend, die das musikalische Geschehen bildhaft wiedergeben. Aus diesen Rohplänen lassen sich bereits ungefähre Tonhöhen und deren Entwicklung, der allgemeine Gestus eines Satzes, häufig auch die von der Komponistin angedachten Artikulationen und die allgemeine Dynamik ablesen. Fast immer sind diese Entwürfe aufgrund einer römischen Durchnummerierung schon den konkreten Sätzen zugeordnet. Eine Skizze mit der Mikrofilmnummer 0485-0828<sup>83</sup> sieht ein siebenteiliges Werk

---

<sup>82</sup> Vgl. dazu siehe: *Sammlung Sofia Gubaidulina – Musikmanuskripte*, hrsg. von Felix Meyer, Schott Musik International, Basel 2001, S. 10.

<sup>83</sup> Zwecks Nachvollziehbarkeit werden die im Folgenden zitierten Skizzenblätter immer mit ihrer Mikrofilmnummer angegeben, wie sie bis zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieser Arbeit in der Paul Sacher Stiftung in Basel bereitgestellt wurden.

vor, nämlich die Messteile *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benediktus*, *Agnus Dei* und das von der Komponistin dem gängigen Ordinarium entnommenen *Gratias*. In den überwiegend ein fünfteiliges Werk konzipierenden Skizzen werden die Teile der Sonate dann folgenden Messteilen mit den auch in der Endfassung übernommenen Zitaten zugeordnet, wobei die in runden Klammern stehenden Hinweise zum inhaltliche Verständnis dienen und sich nicht auf die Provenienz der Zitate bezieht:

1. *Kyrie: Eure Freude wird niemand von euch nehmen* - *Hryhorij Skovoroda* („Kyrie: Радости вашей никто не отнимет от вас - Григорий Сковорода“)
2. *Gloria: Freuet euch der Freude* - *Jeremias* („Gloria: Возвеселитесь веселием - Иеремия“)
3. *Credo: Freue dich, Rabbi* - *Johannes Passion* („Credo: Радуйся Рабби - Иоганнес-пассион“)
4. *Agnus Dei: Er ist in sein Haus zurückgekehrt* - *Hryhorij Skovoroda* („Agnus-dei: И возвратился в дом свой - Григорий Сковорода“)
5. *Gratias: Höre auf deine innere Stimme* - *Hryhorij Skovoroda* („Gratias: Внемли себе - Григорий Сковорода“)<sup>84</sup>

Einzelne Blätter wiederum beschäftigen sich ausschließlich mit der sich auf die unterschiedlichen Sätze beziehende Semantik. Auch die allgemeine kompositionstechnische Grundidee des gesamten Werkes, die damit aufs engste verknüpft ist, wird in einigen sich einzig und allein damit beschäftigenden Skizzen ausgearbeitet. Vor allem auf diese soll später im Analyseteil noch im Detail eingegangen werden, da sie für die Arbeit von besonderer Bedeutung sind. In den Skizzen zur Erstfassung sind auch Blätter zu finden, die sich mit dem saiteninstrumentenspezifischen Phänomen des Flageolets beschäftigen. So gut wie sämtliche Möglichkeiten dieses Phänomens werden hier von der Komponistin

---

<sup>84</sup> Vgl. dazu siehe: Skizze 0485-0860

akribisch aufgezeichnet und mit Notenbeispielen und Nummern versehen. Diese Skizzen sind eine unentbehrliche Hilfe beim Entziffern der tonalen Bezugspunkte der Sonate auf die ganz bewusst nur in beschränkter Form, also ausschließlich in Bezug auf deren explizite semantische Funktion für die Komposition eingegangen wird. Ebenso werden andere, sich alleine mit dem rein formalen Tonmaterial beschäftigende Skizzen ohne jeglichen semantischen Bezug in der folgenden semantischen Analyse keinen Schwerpunkt bilden.

Die Skizzen zur Zweitfassung geben weniger detailbezogene Hinweise, sondern befassen sich mehr mit der konkreten semantischen Umsetzung der Grundidee. Die Kompositionsentwürfe sind hier allerdings musikalisch schon viel greifbarer und nicht mehr vordergründig graphischer Natur wie in den Skizzen zur Erstfassung. Durch die zusätzliche Verwendung von färbigen Filzstiften lassen sich Relationen zwischen den unterschiedlichen kompositorischen Elementen leichter nachvollziehen.

Bevor auf einzelne für die Arbeit wichtige Skizzen im Allgemeinen und auf die Umsetzung der semantischen Vorgaben im fertigen Werk im Speziellen genauer eingegangen werden kann, ist es zunächst noch notwendig, die Partiturreinschrift der unveröffentlichten Erstfassung durch eine genaue Beschreibung des vorhandenen Notenmaterials, vor allem da, wo sie von der Zweitfassung abweicht, musikwissenschaftlich zu erfassen. Ein fundierter Überblick über die Materie, die nicht allgemein zugänglich ist, ist wichtig, um die semantischen Andeutungen der Komponistin in den Skizzen der Erstfassung zuordnen, nachvollziehen und, in Bezug auf die Zweitfassung, differenzieren zu können.

## 5.2 Die Erstfassung

Der erste Satz der Erstfassung gliedert sich in drei Teile: in einen rhythmisch freien Teil, in dem fast ausschließlich die Taktstriche fehlen und in dem das Tonmaterial entwickelt wird, und einen zweiten, rhythmisch festgelegten, der durch Taktstriche fixiert ist und das musikalische Geschehen weiterentwickelt, und einen von Flageolettklängen dominierten abschließenden dritten Teil. Der erste Teil beginnt mit einem Unisonoklang *con sordino* von Flageolett im Violoncello und einem stark vibrierten normalen Ton in der Violine auf dem g1 im *ppp* eine Halbe lang. Nach einer Fermate wird in einer zweiten Figur der Klang leicht verändert wiederholt indem die Violine das Vibrato auf einen Halbton zum as1 ausweitet und tremoliert, und das Violoncello dem Flageolett ein normal gespieltes Sechzehntel g1 hinzufügt. Hierauf folgt eine doppelte Luftpause. In der dritten Figur umfasst das Tremolo in der Violine bereits eine verminderte Terz, vom fis1 zum as1, das Violoncello alterniert normale Sechzehntel g1 mit Staccato Flageoletts auf dem g1, insgesamt fünf Mal. Nach einer neuerlichen Fermate wird die zweite Figur wiederholt, mit der Abänderung der Violoncellostimme zu zwei Staccatoflageolettsechzehntel. Erst dann, nach einer dreifachen Luftpause, beginnt sich das Tonmaterial allmählich auszuweiten, vorerst in der Violine, die ein neues Element, eine vierte Figur, in den Satz einführt, nämlich eine mehrteilige Sechzehntelkette, die im Laufe des ersten Teils, neben einem ständigen chromatischen Umspielen des g1 immer mehr Töne aufnimmt und auch länger wird, jedoch stets durch Luftpausen und Fermaten unterbrochen wird, und immer wieder zur ersten und zweiten Figur des Anfangs zurückkehrt. Das Violoncello bleibt währenddessen dem g1 und dem entsprechenden Flageolett verhaftet und ist dominiert von der ersten, zweiten und dritten Figur, die jeweils mit dem Kontrast von normalem und Flageolettklang und unterschiedlichen Bogenartikulationen spielen. Hinzu kommt eine Dynamiksteigerung bis zum *f*, und durch

Aufnahme zweier neuer Töne in der Violoncellostimme, dem *as1* und dem *fis1*, wird ein neues Element, das glissandoartige chromatische Umspielens eines zentralen Tons, des *g1* eingeführt. Der erste Teil beinhaltet insgesamt 26 solcher immer durch Luftpausen voneinander abgegrenzter Phrasen. Zusammenfassend ist hier der Anfang mit den ersten vier Figuren abgebildet:



Abb. 1

Im zweiten Teil teilen und entwickeln sich die Stimmen thematisch zunächst unabhängig weiter. Das Violoncello führt alleatorisch frei das neue chromatische Dreierelement weiter, und kreist um die Töne *g1*, *gis1*, und *a1*. Die Violine, die durch die ständige Ausweitung der vierten Figur das Tonmaterial kontinuierlich erweitert hat, sprengt förmlich die im ersten Teil dominierenden und ihr zugeschriebenen Figuren. Durch große Intervallsprünge, dissonante Doppelgriffe und der vorherrschend gebundenen Artikulation treibt sie das musikalische Geschehen vorwärts. Dieser Teil in der Violine sticht vor allem durch die eingeführten Taktstriche (im 5/4 Takt) ins Auge. Bereits im vierten Takt gibt es einen hochdramatischen und dynamischen Höhepunkt, nach dem sich die Violinstimme erst langsam beruhigt. Schließlich kristallisiert sich das *a1* als dominierender Ton heraus, wird, nach wie vor durchsetzt von großintervalligen, dissonanten Doppelgriffen, zusammen mit den benachbarten Tönen *h1* und *gis1* in dissonanten Akkorden umspielt, und nähert sich somit an die Violoncellostimme an, die nach Abschluss der alleatorischen Passage weiter das *a1* chromatisch umspielt. Schließlich übernimmt die Violine den musikalischen Gestus des Violoncello und die Musik beruhigt sich. Beide Instrumente kreisen harmonisch verbunden in

verschiedenen rhythmischen Variationen übereinandergelagert chromatisch um das a<sub>1</sub>. Violine und Violoncello nehmen dann wieder Figuren des Anfangs auf. Die Violoncellostimme kehrt zu Tremoloflageoletten, allerdings in den Tonhöhen d<sub>2</sub>, fis<sub>2</sub> und a<sub>2</sub>, die Violine zu chromatisch dominierten Sechzehntelpassagen zurück. Die Violine ist frei notiert, das Violoncello vorwiegend im 3/4 beziehungsweise im 4/4 Takt. Der zweite Teil endet mit der Kombination des flageolettierten D-Dur Dreiklangs d<sub>2</sub>-fis<sub>2</sub>-a<sub>2</sub> im Violoncello und einer gezupften Umspielung des fis<sub>2</sub> in der Violine.

Der dritte Teil besteht überwiegend aus Flageolett-doppelklängen in Halben und längeren Einheiten und umfasst 67 Takte im 3/4 Takt (Viertel = 69). Durchbrochen werden diese schwebenden Klänge durch insgesamt zehn kurze *espressivo* Einwürfe von normal gespielten Tönen, die Abspaltungen des chromatischen Dreitonelements des Satzes sind. Die Flageolettklänge sind durchwegs dissonant und oft von großem Abstand. Der Satz endet mit langsamen Triolen, in denen sich normal gespielte Akkorde mit ihren entsprechenden Flageolettklängen abwechseln. Die als klingend notierten normalen Töne sind b<sub>1</sub> und f<sub>2</sub> im Violoncello, beziehungsweise fis<sub>2</sub> und e<sub>3</sub> in der Violine, die entsprechenden notierten Flageolette sind b<sub>1</sub> und f<sub>2</sub> im Violoncello und fis<sub>2</sub> und e<sub>3</sub> in der Violine – die Tonhöhen sind identisch.

Da der zweite Satz der ersten Fassung jenem der Zweitfassung sehr ähnlich ist, soll hier nur so weit auf dessen Notenmaterial eingegangen werden, dass eine klare Vorstellung seiner vorhergehenden Erscheinungsform ermöglicht wird.

Der zweite Satz der Erstfassung umfasst 124 Takte schnelle Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelpassagen, einen freien Teil von unbestimmter Dauer, und weitere 16 Takte mit vor allem Tremologlissandi. Die schnellen Passagen des ersten Teils sind denen in der Zweitfassung in ihrem Gestus sehr ähnlich, allein die Artikulation und die Aufteilung auf die zwei Stimmen werden anders gehandhabt. Die Instrumente wechseln sich schlagweise in der Stimmführung ab. So beginnt das Violoncello im

Tenorschlüssel im 3/4 Takt auf einem c1 mit einer Gruppe von acht chromatischen Zweiunddreißigstel, von denen jeweils drei und fünf gebunden sind, indes die Violine eine Viertelpause hat. Dann übernimmt die Violine die chromatische Stimme des Violoncellos mit Tremolofünftolen, während das Violoncello noch zwei Abschluss-Achtel spielt. Während zweier Abschluss-Tremolo-Sechzehntel übernimmt das Violoncello wieder die Stimme der Violine und spielt, wie am Anfang, acht Zweiunddreißigstel, jeweils drei und fünf gebunden. Von der Tonbewegung her sind die Phrasen mit der Zweitfassung ident. Der erste Takt sieht also folgendermaßen aus:



Abb. 2

Dieser Gestus und die allgemeine musikalische Entwicklung und deren verschiedene Elemente entfalten sich analog zum entsprechenden Satz in der Zweitfassung, allein die Phasen sind ausgedehnter. Da die genaue Auflistung der Abweichungen für das Verständnis der späteren Analyse nicht unbedingt erforderlich ist, muss hier nun nicht näher darauf eingegangen werden. Interessant wird es wieder ab Ziffer 27 der Erstfassung, die der Ziffer 15 in der Zweitfassung entspricht. Hier ist der Abstand zwischen den Stimmen unter anderem wegen eines längeren vorhergehenden Glissandos in der Violine schon sehr weit: Die Violine startet die folgende die Stimme spiegelnde Passage von einem g3, das Violoncello vom E aus. Drei Takte später gehen beide Stimmen jedoch durch ein großes Glissando in den Takt 64 der Zweitfassung über, bis sie sich, kurz vor Ende des ersten Teils, im d1 treffen und, noch einige Takte vom Unisono ausgehend, in Tremolofünftolen die gegenseitige Stimme kreuzen. Die Töne, die gegen das Taktschema in Dreiergruppen

verwendet werden, sind d1-cis1-c1 in der Violine, beziehungsweise c1-cis1-d1 im Violoncello.

Im darauf folgenden freien Teil behält die Violine die Fünftolengruppen bei, beschränkt sich aber im Tonmaterial auf d1 und c1. Das Violoncello spielt jeweils abwechselnd das cis1 und dessen entsprechendes Flageolett, das cis3 alleatorisch dazu. Im letzten Teil führen die 16 Schlusstakte ein neues Element in die Sonate ein: Die Stimmen beginnen im Unisono c1 mit einem sich spiegelnden *col legno ricochet* Glissando. Das Glissando in der Violine reicht vom c1 zum g1 nach oben, das im Violoncello vom c1 zum g nach unten. In den insgesamt 25 solchen Glissandogruppen verringert sich der Abstand jeweils um einen Halbton, während sich die Stimmen chromatisch auseinander bewegen. Das heißt, dass am Ende sich das Glissando soweit reduziert hat, dass Ausgangs- und Endton ident sind, und sich gleichzeitig die beiden Stimmen so weit voneinander entfernt haben, dass das Violoncello nun beim C angelangt ist und die Violine beim d3. Der Satz schließt mit einer Wiederholung dieses Intervalls in zehn durch Luftpausen unterteilten *ricochet* Gruppen von bis zu sieben Tönen.

Auch im dritten Satz deckt sich das Tonmaterial der Erstfassung über weite Strecken mit dem der Zweitfassung. Dem Anfang, der, wie in der Zweitfassung ein lang gezogenes Violoncellosolo enthält, sind den chromatischen Bewegungen um das e2 lediglich noch weitere rhythmische Variationen hinzugefügt, wie zum Beispiel eine Vierteltriole im sechsten Takt und zwei weitere Trillergruppen im achten und zehnten Takt, eine weitere Vierteltriole im zwölften Takt, ja sogar eine Achtelsiebtole im vierzehnten Takt und eine Achtelfünftole im sechzehnten Takt. Dann folgen lange stationäre Triller auf dem e2, die insgesamt sieben Takte umfassen. Ein fünf Takte langes e2-Flageolett beendet den ersten Abschnitt, der insgesamt 33 Takte umspannt. Dann folgt von Ziffer 1 zu Ziffer 2 ein Abschnitt von dreizehn Pizzicatotakten, die in Rhythmus und Stimmführung an die Violinstimme des *più mosso* Teils des ersten Satzes anknüpfen und von chromatisch absteigenden Dreiergruppen

dominiert sind. Ziffer 2 spielt wieder mit den Verhältnissen von normalen Tönen und Flageolett: Nach einem Halbtonaufstieg H-c erklingen nach einer Viertelpause die entsprechenden Achtelflageolette h1-g1, dann wieder normal klingend mit dem Zusatz *espr.* H-c und dann nochmals das H mit einem längeren Triller. Diese ganze Figur wird wiederholt und der Triller wird dann durch einen Triller auf dem einen Halbton darunter liegenden Ais ergänzt. Die daraus resultierenden Flageolette ergeben den Dur-Dreiklang d2-h1-g1. Nach neuerlichen Trillern auf dem H und Ais wird dieser Dur-Dreiklang allerdings durch die Flageolette b1-g1 in Moll umgedeutet. Die diesen im normalen Register entsprechenden Töne D und Es folgen sogleich, ihnen wird ein Cis mit Triller hinzugefügt und von diesem Cis wird mit einem langen Glissando über zwei Oktaven zum cis1 und d1 zu einem langsameren *meno mosso* Teil bei Ziffer 3 übergeleitet. Dieser kurze, ausschließlich aus Flageoletten und Pizzicatoakkorden bestehende Teil leitet zu einer quasi Reprise über, die den chromatischen ersten Teil transponiert wiederholt. Die Flageolette sind in Fünfer- Dreier- und Zweier-Sechzehntelgruppen eingeteilte Doppelklänge, wobei Sekunden dominieren. Die Komponistin schreibt sehr sorgfältig die Nummer des erwünschten Obertons und die Saite, auf die er zu spielen ist, dazu. In den Pizzicatoakkorden über zwanzig Takte ist wieder der chromatische Abstieg über drei Noten, der schon im ersten Satz dein wichtiges Element war, thematisch definierend. Bei der darauf folgenden Wiederholung des ersten Teils ist die chromatische Bewegung um das G umgekehrt. Es ist kein Abstieg mehr, sondern die Dreierchromatik ist aufsteigend Fis-G-As. Des Weiteren ist der letzte Triller auf drei Takte verkürzt und das Flageolett fehlt. Ziffer 6 entspricht inhaltlich den Dreiklangszerlegungen bei Ziffer 8 in der Zweitfassung und muss nicht weiter erläutert werden. Die Dreiklänge sind F-Dur, B-Dur und Es-Dur. Dieser Teil ist mit drei Takten Übergang direkt mit dem Mittelteil, der in der Zweitfassung bei Ziffer 18 beginnt, verbunden. Die Übergangstakte, wie könnte es anders sein, nehmen wieder die auch für den dritten Satz so

typische Figur des Urelements auf, diesmal b1-a1-gis1, mit Trillern versehen, und einem abschließenden Glissando zum Mittelteil hin.

Dieser Mittelteil ist in Bezug auf das verwendete thematische Material, wie auch in Inhalt und Form der Zweitfassung soweit ähnlich, dass an dieser Stelle nicht näher darauf eingegangen werden muss. Zu erwähnen ist der Umstand, dass im Violoncello die chromatisch ansteigende Linie nicht von Flageoletten durchbrochen wird, sonst ist für eine formale Beschreibung des verwendeten Materials auf die semantische Analyse zu verweisen. Erwähnt muss allerdings der Schluss werden, da er anders als in der Zweitfassung gelöst wird. Das Violoncello steigt in der Erstfassung chromatisch bis zum c1 auf und trifft sich dort im *ff* und *presto* mit der Violinstimme. Dieser Moment des Unisono wird in die Länge gezogen und zeichnet sich durch viele verschiedene Artikulationen in Violine und Violoncello aus. Der Bogen spannt sich hier von *Ord.* über Triller, Tremolo, *pizz.* und *arco* bis hin zum Flageolett, sowohl dem Flageolett c1 im Violoncello als auch dem der Position des c1 auf der Violine entsprechenden Flageoletts des g2. Die Violinstimme ist in strengen Taktstrichen notiert, die Violoncellostimme ist frei komponiert, im Tempo allerdings schneller und langsamer werdend. Die Flageoletts, die das musikalische Geschehen anfangs noch recht zaghaft unterbrechen, überwiegen im Laufe der Zeit immer mehr. Der gemeinsame Teil endet mit großen Tremologlissandi im Violoncello, zuerst vom c1 über alle vier Saiten nach unten zum D, dann mit chromatischem *espr.* Tremolo bis zum C, schließlich vom Es wieder über alle vier Saiten hinauf, und zuletzt in einem Doppelgriffremologlissando in höchstmögliche Sphären. Ab Ziffer 15, in dem der *presto* Teil auf dem c1 begonnen hat, beruhigt ein kontinuierliches Diminuendo das musikalische Geschehen, sodass am Ende des letzten Glissandos im Violoncello ein *pp* erreicht wird. Zu diesen großen Glissandi erklingen in der Violine drei kurze Halbtonflageolettglissandi.

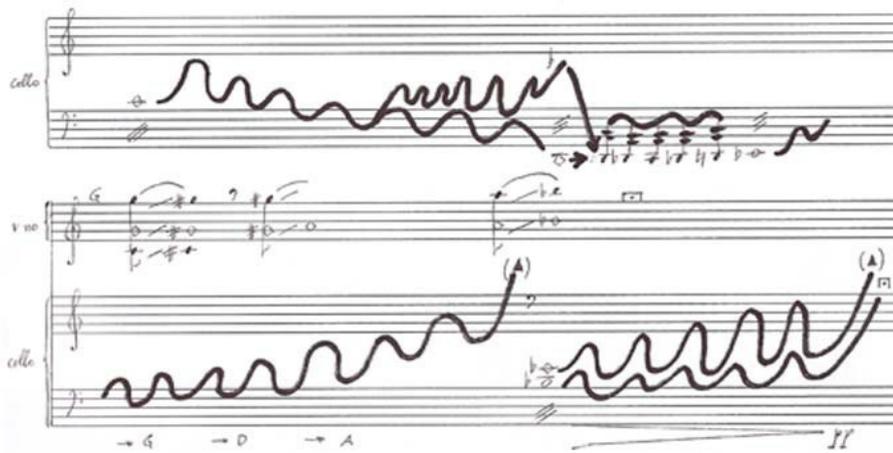


Abb. 3

Ab Ziffer 19 folgt in der Erstfassung ein großes Violinsolo, das den Satz beschließt. Es beginnt mit insgesamt drei Dreiklangszerlegungen, analog zu Ziffer 6: H-Dur, E-Dur und A-Dur.

Der Großteil des Violinsolos besteht aus Seufzerfiguren in Form von aneinander gereihten Zweier- und Dreiergruppen, überwiegend im Halbtonabstand, oder in fallenden Sexten. Der Takt ist frei, der Rhythmus beschränkt sich auf Viertel und Achtel, die Dynamik bleibt anfangs im *mf*. Dominant ist wieder das chromatische Dreierthema, das das musikalische Geschehen in vielen Variationen beherrscht. Chromatisch ansteigend baut sich schließlich auch ein dramatischer und dynamischer Höhepunkt auf dem d4 auf, das zuerst im *ff espr. vibr.* erklingt, dann im *pp* als Flageolett. Danach steigert sich ein Crescendo wieder ins *ff* und schließlich, nach einem neuerlichen Flageolett im *pp*, mündet ein großes Tremologlissando über alle vier Saiten in eine Wiederholung des ersten Abschnittes des Satzes als letzter Teil des Violinsolos. Diese Wiederholung setzt sich aus zwei Teilen zusammen. Der erste Teil im *pp* mit dem Tonmaterial ces1-h1-b1 gibt den Anfang bis auf eine Kürzung des letzten Trillers auf zwei Takte und den Wegfalls des Flageoletts wieder. Nach einer Unterbrechung von zwölf Pizzicatotakten, die in ihrer sehr verringerten Form an die Pizzicati des Violoncellosolos bei Ziffer 4 erinnern, ist der zweite Teil fast eine idente Wiedergabe des ersten Abschnittes, nur, schon wie zuvor, eine

Umkehrung der chromatischen Bewegung um deren Zentrum e2, sodass der Anfang nicht f2-e2-gis2 lautet, sondern gis2-e2-f2. Das Ende knüpft an den Triller an, der im Schlussakkord f2-e2 noch einmal ins *ff* gesteigert wird.

Der vierte Satz der Erstfassung ist wie in der Zweitfassung in zwei Teile geteilt. Der erste Teil der Erstfassung ist lediglich um fünf Takte länger als sein Gegenpart in der Zweitfassung. Das Tonmaterial und die musikalische Entwicklung stimmen im weiteren so überein, dass sich eine detaillierte Beschreibung angesichts der allgemeinen Möglichkeit der Einsicht in die Zweitfassung erübrigt. Der zweite Teil weicht jedoch von seiner Länge und dem Tonmaterial beträchtlich von der Endfassung ab, weshalb er nun einer genaueren Betrachtung unterzogen werden soll.

Nachdem die beiden Stimmen auf dem d1 nach langem Abstieg zusammengeführt worden sind, macht das musikalische Geschehen allmählich gespiegelter Chromatik Platz, die an jene am Ende des zweiten Satzes erinnert. Rhythmus und Takt sind allerdings völlig frei. Die Gestalt sieht so aus, dass eine lange chromatische Kette sich in Wellenbewegungen nach oben bewegt. Die Tiefpunkte dieser Kette steigen chromatisch an, vom cis1 bis zum e2. Der Abstand zwischen tief und hoch nimmt immer mehr zu, die Ketten werden auch stetig kürzer, sodass die Violinstimme immer mehr auseinander klafft und nur mehr durch Sprünge verbunden ist. Die Violoncellostimme spaltet sich zwischendurch als Spiegelbild von der Violine ab und verfolgt eine eigene, wieder sehr eng geführte chromatische Linie. Bei Ziffer 13 setzt ein neuer Teil ein, der wieder den vierten mit dem zweiten Satz aufs engste verknüpft. Er zitiert die *col legno ricochet* Passage am Ende des zweiten Satzes der Erstfassung, aber in umgekehrter Richtung. Sie beginnt im vierten Satz in der Violine auf dem es3, im Violoncello auf dem Cis, mit Glissandi über eine große Sexte, die abnehmen, je weiter die Stimmen chromatisch aufeinander zugehen, bis sich beide in einem Unisono auf dem d1 treffen. Erst dann geht auch das Ende der Erstfassung zum Material der letzten Seite der Zweitfassung über. Den vielen Variationen

an Artikulation, Lautstärke und Klangfarbe des d1 in der Zweitfassung werden noch *col legno*, *sul ponticello* und *sul tasto* hinzugefügt. Sonst soll an dieser Stelle für das Verstehen des semantisch wichtigen Geschehens auf die Zweitfassung verwiesen werden, in der die kompositionstechnische und musikalische Quintessenz der Erstfassung in etwas gekürzter Form übernommen wurde.

Der fünfte Satz der Erstfassung ist bis zur Ziffer 24 völlig ident mit der Zweitfassung, womit hier nicht näher auf das Tonmaterial eingegangen werden muss. Auf das lange Es im Violoncello folgt im *pp* eine punktierte Halbe lang das entsprechende Flageolett tremoliert, ein klingendes g1, gegriffen als Es. Nach einer Viertelpause erklingt erneut für die Dauer einer Viertel, dann zwei Viertel lang das klingende Flageolett e1, gegriffen als E. Und schließlich, nach einer neuerlichen Pause, kommt das klingende Flageolett c1, gegriffen als F. Das e1 und das g1 Flageolett treten ein zweites Mal zur Begleitung der Violine von zwei Takten schneller Sechzehntel auf dem cis4 auf. Die ganze Phrase wird nach zwei kurzen Zwischentakten im Violoncello mit einer Variation der Chromatik der normal klingenden Töne Es-E-F im *espr.* nochmals wiederholt. Dann folgt eine schnelle Passage von sich abwechselnden Es und Flageolett g1 im Violoncello, die mit einem Triller auf dem Es und dem als Orgelpunkt darauf folgenden Kontra D endet. Die Violine spielt darüber eine Anzahl von cis4 Achtel, die immer weniger werden, jedoch immer mehr von Luftpausen und Fermaten getrennt sind. Schließlich beendet analog zur Zweitfassung ein schimmernder Flageolett Fis-Dur Akkord den Satz und die Sonate.

## 6. Die Analyse

### 6.1 Entwurf der semantischen Idee

Der finnische Komponist Kalevi Aho erkannte und beschrieb schon zu Beginn der Achtziger Jahre sehr treffend Sofia Gubaidulinas Kompositionsweise als einen Prozess, der zutiefst mit ihrer charismatischen Persönlichkeit verbunden ist. In einem Interview wies er darauf hin, dass die Entstehung eines musikalischen Werkes für sie nicht primär ein technischer Vorgang ist, denn: „Beim Komponieren muss sie zuerst eine geistig-philosophische Grundidee für das Werk haben, und erst danach wählt sie das musikalische Material des Werkes und entwickelt die erforderliche musikalische Technik, die der Grundidee entspricht und mit der sie ihre geistige Botschaft den Zuhörern am besten vermitteln kann.“<sup>85</sup>

Im Rahmen der Aufarbeitung des Skizzenmaterials zur Sonate *Freue dich!* kann dieser Aspekt des Entstehungsprozesses eines Werkes immer wieder beeindruckend nachvollzogen und belegt werden. Aus jenen Skizzen, die sich mit allgemeinen oder prinzipiell-kompositorischen Überlegungen zur Werkidee beschäftigen, sticht ein Blatt besonders heraus. Dieses beinhaltet fundamentale musikästhetische Reflexionen, die von der Komponistin ganz bewusst im Sinne von Anforderungen an das Werk konkretisiert wurden und somit der Beschreibung der erwähnten Vorgangsweise Sofia Gubaidulinas gleichsam als Ausgangsbasis vorangestellt sind:

---

<sup>85</sup> Kalevi, Aho: Licht um ihre Gestalt: meine erste Begegnung mit Sofia Gubaidulina, in *Das Goetheanum*, Jahrgang 80, Nr. 42, 14. 10. 2001, S. 766.

*Anforderungen („Требования“<sup>86</sup>):*

- a) *Das seelisch Erlebte zum Bewusstsein bringen, bis es zum Symbol wird.* („довести до осознания пережитое душевно, дать до Символа“)
- b) *Diesen erlebten Körper vergeistigen; aus einem Rohmaterial der Symbole eine Einheit bzw. Form bilden (erschaffen).* („одухотворить это пережитое тело, что из сырого материали символов вырастить Единство т. е. Форму“)
- c) *Bis zu diesem Punkt (der Vergeistigung) muss man das einheitlich Gehörte zergliedern, sich der Elemente bewusst werden und daraus einen Körper erschaffen, d.h. das zeitlose Gehörte verzeitlichen.* (До этого надо расчленить едуное слышание осознать элементы и взрастить из них тело. Т. е. овременить безвременное слышаное“)
- d) *Dieser Körper ist nur dann schön, wenn alle verschiedenen Elemente einem einheitlichen Prinzip untergeordnet sind. Persönlichkeit ist hier die Wahl.* („Это тело красиво только, когда все разнородные элемент подчинены единому принципу. Здесь выбор – это личность“)
- e) *Nach welchem Prinzip? - Man nimmt nur diejenigen Töne, die sowohl real als auch flageolettiert sein können.* („Каков будет этот принцип? – Берутся только те звуки кот. можно быть и реально и флажолетно“)

*Heißt das Vergeistigung?* („Это значит одухотворитво?“)

*Das heißt, das Gesicht dieses seelischen Prozesses zu zeigen.* („Это значит – выявить лицо этого душевного процесса.“)

---

<sup>86</sup> Skizze 0485-0833, wie alle folgenden russischen Zitate bezüglich diesen *Anforderungen*

*Und das heißt eine Wahl aus der Vielzahl zu treffen. Zweieinigkeit – Dreieinigkeit* „(А это значит – сделать выбор из иножества. Двуетдинство – Труетдинство“)

→ *Vereinheitlichung von Psychologischem und Strukturellem* („едуетдинство психологического структурного“)

Hier beschreibt Sofia Gubaidulina nicht nur die Abläufe, die vom ersten Moment der Inspiration der noch abstrakten Idee zu einer konkreten geistig-philosophischen Grundidee führen, sondern kommt auch gleich auf eines der zentralsten semantischen Prinzipien der Sonate *Freue dich!* zu sprechen, nämlich auf die Verbindung von Flageolett und normalem Ton.

Wie vielschichtig dieses Phänomen symbolisch und semantisch ausgedeutet und kompositionstechnisch verarbeitet werden kann, zeigt eine Reihe von weiteren Skizzen, in denen Sofia Gubaidulina drei auf diesem Prinzip aufbauende, allgemein gehaltene Vorentwürfe ausgearbeitet hat, die in verschiedenen Formen Eingang in die Komposition gefunden haben.

Im ersten Vorentwurf beschäftigt sich die Komponistin mit so elementaren Reflexionen wie einer möglichen Ableitung eines semantisch bedeutungsvollen Tonmaterials von ausgewählten Zahlenreihen. Dem in den Anforderungen angeführten Prinzip entsprechend, notiert Sofia Gubaidulina auf diesem frühen Entwurf eine der Abfolge von natürlichen Flageoletten entsprechende Obertonreihe auf C über fünf Oktaven. Die einzelnen Töne sind von 1 bis 25 durchnummeriert. Die Komponistin wählt die mit ungeraden Zahlen versehenen Töne aus und bildet damit eine neue Tonreihe von insgesamt dreizehn Tönen. Die ungeraden Zahlen versinnbildlichen im Werk Sofia Gubaidulinas neben den Fibonacciproportionen oft das Göttliche, im Gegensatz zu den geraden, die zur Darstellung der Unvollkommenheit des Menschen und der

irdischen Welt verwendet werden.<sup>87</sup> Ordnet man die den ungeraden Zahlen entsprechenden Noten innerhalb einer Oktave ansteigend an, erhält man eine chromatische Tonleiter auf C mit einem Viertelton, dem doppelgekreuzten F. In diesem Konzept sind für die Sonate wichtige semantische Elemente bereits erkennbar: Die Obertonreihe, als naturgegebene, also göttliche Ordnung wird durch gezielte Selektion, basierend auf den ungeraden Zahlen mit der Chromatik, die für Sofia Gubaidulina traditionellerweise ein Sinnbild für Schmerz, Trauer, Dunkelheit und Leid<sup>88</sup> (die Mikrochromatik gilt hier noch als Steigerung), also Eigenschaften, die der menschlichen Existenz inhärent sind, in Verbindung gebracht. Das Göttliche bedingt somit das Irdische und ist in ihm enthalten – ein Gedanke, der direkt der Skovorodschen Erkenntnislehre entnommen ist und bereits in diesem ganz frühen elementaren Entwurf semantisch umgesetzt worden ist. Zusammenfassend, im Hinblick auf eine spätere Weiterentwicklung dieser neuen chromatischen Tonreihe, notiert die Komponistin folgende Kombinationsmöglichkeiten:

*13 Obertöne – einfache Zahlen* („13 обертонов – простых чисел“<sup>89</sup>)

*12 Verhältnisse zwischen realen Tönen und Flageolett* („12 соотношение реального звука и флажолета“)

*12 Klänge die aus verschiedenen Tönen gebildet sind* („12 звучания, составленные из разных звуков“)

Allerdings wird dieser Entwurf im Skizzenmaterial nicht weiter fortgeführt, seine Möglichkeiten nicht weiter ausgelotet. Die Verbindung von Chromatik, Mikrochromatik und der Obertonreihe, beziehungsweise den

---

<sup>87</sup> Vgl. dazu siehe: Lukomsky, Vera: „Hearing the Subconscious“: Interview with Sofia Gubaidulina, in *In Tempo – New Series*, Nr. 209, Juli 1999, S. 31, und Restagno, Enzo und Cholopova, Valentina: *Sofija Gubajdulina*, Torino 1991, S. 193.

<sup>88</sup> Vgl. dazu siehe: Restagno, Enzo und Cholopova, Valentina: *Sofija Gubajdulina*, Torino 1991, S. 97, 102, 183 und 211.

<sup>89</sup> Skizze 0485-0822, wie alle folgenden russischen Zitate bezüglich den Kombinationsmöglichkeiten der neuen Tonreihe

Flageoletten hat jedoch als zentraler semantischer Aspekt in die Sonate *Freue dich!* Einzug gehalten und ist Inhalt vieler weiterer Skizzen.

Im zweiten Entwurf versucht Sofia Gubaidulina einer weiteren Anforderung an die Sonate gerecht zu werden, nämlich der *Vereinheitlichung von Psychologischem und Strukturellem* („единство психологического структурного“<sup>90</sup>). Dies geschieht durch die Konzeption einer *Tonleiter der psychologischen Zustände* („гамма психологич. состояний“<sup>91</sup>), wie sie auf den Skizzen 0485-0819, 0485-0821 und 0485-0841 ausgearbeitet worden ist. Die geschilderten Zustände gehen von einem sogenannten *Gleichgewichtszustand* („равновесное состояние“<sup>92</sup>) aus und skizzieren eine psychologische Entwicklung in Stufen spiritueller Erleuchtung von Verzweiflung bis zu wahrer Freude und Leichtigkeit des Seins und Sorgenlosigkeit im Sinne Hryhorij Skovorodas religiös-philosophischer Erkenntnistheorie. Vorerst ordnet die Komponistin jedem positiven psychologischen Stadium ein entsprechendes negatives durch eine Verbindungslinie zu. In der zweiten Skizze experimentiert sie mit unterschiedlichen Kombinationen der diametralen Zustände. Erst in der dritten Skizze versucht sie ansatzweise das *Psychologische* mit dem *Strukturellen* zu verbinden, indem diese Zustände dem Wegprinzip Skovorodas zum *wahren Sein*<sup>93</sup> entsprechend markant gegenübergestellt werden und so einen logischen kompositionstechnischen Zusammenhang anklingen lassen. Dabei soll es sich aber keinesfalls um eine Tonleiter der Töne handeln. Sofia Gubaidulina trägt sich vielmehr mit dem Gedanken einer Umsetzung in Form einer Tonleiter der Intervalle („гамма интервалов а не звуков“<sup>94</sup>) oder vielleicht einer Tonleiter der Zusammenklänge („а может быть гамма созвучий“<sup>95</sup>). Die Intervalle würden sich in diesem Fall auf die Abstände zwischen normal gespieltem

---

<sup>90</sup> Skizze 0485-0833

<sup>91</sup> Skizze 0485-0841

<sup>92</sup> Skizzen 0485-0819 und 0485-0821

<sup>93</sup> Vgl. dazu siehe: Tschizewski, Dmitrij: *Skovoroda – Dichter, Denker, Mystiker*, (Harvard Series in Ukrainian Studies Bd. 18), München 1974, S. 29.

<sup>94</sup> Skizze 0485-0841

<sup>95</sup> Ebd.

Ton und seinem entsprechenden Flageolett<sup>96</sup> beziehen. Die Berechnung und Auflistung dieser Tonabstände sind immer wieder in den Skizzen zu finden, es fehlt jedoch eine genaue Aufschlüsselung von Korrelationen, die eine Zuordnung der einzelnen psychologischen Zustände zu bestimmten Intervallen nachvollziehbar machen würde. Die semantischen Entsprechungen der Tonleiter haben aber trotzdem ihren Weg in die Komposition gefunden. Aufgrund ihrer fünfteiligen Anordnung und der Erwähnung einzelner *Zustände* in anderen Skizzen, die sich konkret mit den einzelnen Sätzen und deren semantischen Gehalt beschäftigen, kann durchaus von einer inhaltlich-strukturierenden Anwendung dieses Kompositionskonzeptes im fertigen Werk ausgegangen werden. Zwecks späterer Referenz sollen nun an dieser Stelle die psychologischen Zustände, wie sie in der dritten prägnantesten Skizze dargestellt sind, aufgelistet werden:

*Die Verzweiflung des Sünders* („отчаяние грешника“<sup>97</sup>)

*Der Schmerz eines Heiligen* („боль святого“)

*Die ruhige Annahme der Tragik des Lebens* („спокойное принятие трагизма жизнь“)

*Die Suche, die Frage* („поиск, вопрос“)

*Die Verwirrung* („растерянность“)

*Das Gebet – die Meditation – die Mystik, Bschwörung* („молитва – медитация – мистика, заклинание“) [= *der Gleichgewichtszustand* („равновесное состояние“)]

[*Trost trotz Verständnis der Tragik* („утешение хотя понимает трагизма“)]

*Das Verstehen des Lichts* („понимание света“)

*Die Mystik der Freude* („мистика радости“)

*Die wahre Freude* („истинная радость“)

---

<sup>96</sup> Skizze 0485-0841

<sup>97</sup> Skizze 0485-0841, wie alle folgenden russischen Zitate bezüglich der *Tonleiter der psychologischen Zustände*

*Die Friedlichkeit* („безмятежность“)

*Die Leichtsinnigkeit* („легкомыслие“)

Der dritte und bei weitem ausgeklügelte Entwurf ist jener, der sich explizit mit dem Material und der Tonalität der Sonate beschäftigt und in diesem Sinne mit der Ausarbeitung des in den Anforderungen konkretisierten Prinzips. Die semantische Verbindung von normalen Tönen und Flageolett hat die Komponistin bereits in dem der Sonate vorangegangenen *Garten von Freuden und Traurigkeiten* (1980) beschäftigt. Schon in diesem Werk diente das Phänomen des Flageoletts als musikalisches Symbol, um außermusikalische Bedeutung zu vermitteln. „La ‚gioia‘ viene simbolicamente unita all’arpeggio di una triade maggiore al registro acuto [als Flageolett], la ‚tristezza‘, invece, a un moto per semitoni glissati. Secondo il nuovo procedimento, entrambe queste sfere contrastanti dovevano nascere *sulle medesime porzioni di corda dello strumento*, alternando l’articolazione da vibrato a flautato. Secondo le parole di Gubajdulina, «il gioioso e spensierato mondo di flautati lo si avrà laddove ci si attenderà la maggiore espressività».<sup>98</sup> Die Flageolette im *Garten von Freuden und Traurigkeiten* werden als natürliche Flageolette der jeweiligen Saite eingesetzt; was vor allem, da keiner Verarbeitung unterworfen, vorwiegend einen symbolischen und weniger einen semantischen Gehalt bezeugt. Die Ausarbeitung und Verwendung des Phänomens der Flageolette in der Sonate *Freue dich!*, die auf den Skizzen nachvollziehbar ist, zeigt jedoch eine gezielte Weiterentwicklung, beziehungsweise Ausarbeitung eines autonomen Systems auf, das den rein symbolischen Sinngehalt von den Flageoletten im *Garten der Freuden und Traurigkeiten* bei weitem übertrifft und auch für spätere Werke, darunter *Perception* (1981/1983/1986), *Stimmen...verstummen* (1986), oder im *2. Streichquartett* (1987), richtungweisend war.

Dass die Komponistin sich davor mit dem Phänomen der Flageolette noch nicht eingehend beschäftigt hatte, wird in einer der A3 Millimeterpapier

---

<sup>98</sup> Restagno, Enzo und Cholopova, Valentina: *Sofija Gubajdulina*, Torino 1991, S. 211.

Skizzen ersichtlich, da hier akribisch alle Eventualitäten und Möglichkeiten der Flageolettbildung auf der Violine und dem Violoncello aufgeschlüsselt nachzuvollziehen sind.<sup>99</sup> Michael Kurtz berichtet in seiner Biographie über Sofia Gubaidulina, wie fasziniert sie von der Tatsache war, dass sich „durch minimale Druckveränderung des Fingers auf der Saite [...] der normale, expressiv-sinnliche Streicherton in einen unirdischen-sphärischen Flageolett-Ton“<sup>100</sup> verwandelt. Ein solcher Effekt kann auf bestimmten Knotenpunkten jeder gegebenen Saite erzielt werden, indem man sie mit besagtem leichtem Fingerdruck in einem bestimmten Verhältnis unterteilt. Dieser instrumenttechnischen Eigenheit entsprechend ergeben sich die Töne der Obertonreihe der jeweiligen Saite, je nachdem, in welchem Verhältnis sie geteilt wird: bei einer Teilung im Verhältnis 1 : 1 die Oktave, bei 1 : 2 die Quinte, bei 1 : 3 die Doppeloktave usw.

In diesem Sinne weist Sofia Gubaidulina folgende Töne in einer Skizze aus:

The image shows a handwritten musical score for violin and cello, illustrating natural harmonics. The violin part is marked 'sul E' and the cello part is marked 'sul G'. The score is divided into four measures, each corresponding to a different harmonic node: E, A, D, and G. Above the notes, diamond symbols indicate the division points on the string. Fingerings are provided for each note. The violin part uses the first four fingers (2, 5, 3, 4, 5, 6) and the cello part uses the first four fingers (16, 15, 14, 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1). The notes are written in treble clef for violin and bass clef for cello. The key signature has one sharp (F#).

Abb. 4

<sup>99</sup> Skizze 0485-0853

<sup>100</sup> Kurtz, Michael: *Sofia Gubaidulina - Eine Biographie*, Stuttgart 2001, S. 223.

Vergleichend dazu das theoretische Modell:

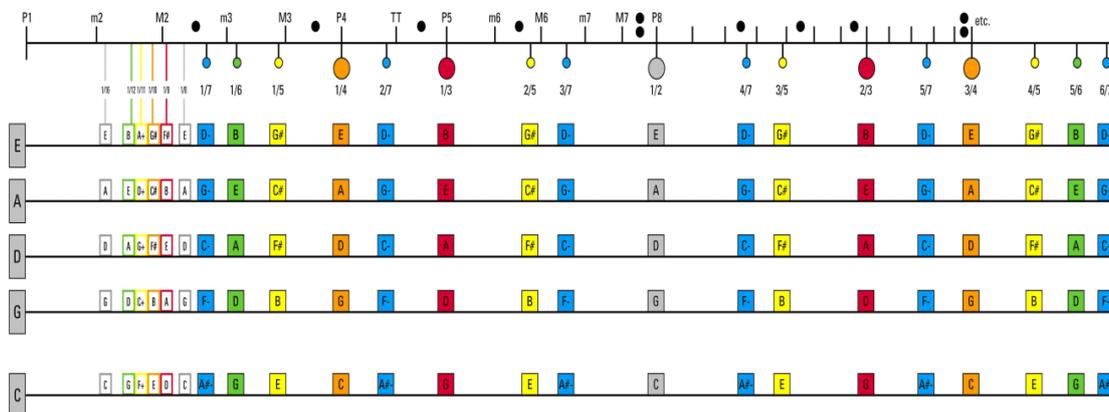


Abb. 5

Aus diesem theoretischen Modell wird ersichtlich, dass es immer zwei Möglichkeiten gibt, ein bestimmtes Flageolett zu spielen: in den oberen Hälften der Saiten und in den unteren. Es ist aber vor allem der Teil der unteren, technisch schwieriger zu spielenden Flageolette, die Sofia Gubaidulina interessieren, und in dessen Bereich sie ihre semantische und kompositorische Grundidee entwickelt.

Anhand einer Zeichnung erläutert Sofia Gubaidulina Ausgangspunkt und Entwicklungsstränge der Materialentfaltung, ausgehend von einer Auswahl an Tönen in der unteren Hälfte der Saite.



Abb. 6

*Das Zentrum*, schreibt Sofia Gubaidulina, *ist der Wendepunkt, von dem aus die Zweiteilung von Realität* (das ist ihre durchgehende Bezeichnung für normal gespielte Töne) *und Flageolett beginnt* („центр – это повородный пункт откуда начинается раздвоение на реальность и флажолет“<sup>101</sup>). *Dieses Extrem*, schreibt sie weiter, *wähle ich deswegen, weil sich bei der Zweiteilung von Realität und Flageolett in der unteren Hälfte der Saite zwei verschiedene Materialien bilden: Dur und Chromatik* („Эти крайности я беру потому, что при раздвоение на реальность и флажолет - внизу струны - обращается 2 разных материалы: мажор и хроматизм“<sup>102</sup>). Dieses Phänomen ist auch auf der oben ausgewiesenen Flageolettübersicht der Skizze 0485-0853 beziehungsweise aufgrund des theoretischen Modells erkennbar.

Eine beträchtliche Anzahl von Skizzen zeigt, wie intensiv Sofia Gubaidulinas Beschäftigung mit dem gegenständlichen Tonmaterial unter diesem Aspekt war und dass sie sich ganz bewusst bei der Wahl des konkreten Kompositionsmaterials für jene Töne entschieden hatte, die einen chromatischen Abstieg mit einem aufsteigenden Dur-Dreiklang verbinden.

Wenn man sich vom Wendepunkt ausgehend auf der Saite nach unten bewegt, entwickeln sich also zwei gegensätzlichen Elemente: die Chromatik und das diatonische Flageolett. Geht man allerdings auf der Saite nach oben, ein Konzept, das die Komponistin ebenfalls in Verbindung mit dem Auffinden eines passenden Materials ausgearbeitet hat, ergibt dies einen zweiten *Weg* („путь“<sup>103</sup>), wie Sofia Gubaidulina die vom Wendepunkt möglichen Entwicklungsachsen nennt. In diesem zweiten Weg wird die Diametralität des erwähnten gewählten *Extrem*s („крайность“<sup>104</sup>) durch ein Unisono aufgehoben. Der große Unterschied zwischen den oberen und den unteren Flageoletten, der für die semantische Ausdeutung der Werkidee von großer Wichtigkeit ist, liegt

---

<sup>101</sup> Skizze 0485-0817

<sup>102</sup> Vgl. dazu siehe: Skizze 0485-0817

<sup>103</sup> Skizze 0485-0824

<sup>104</sup> Skizze 0485-0817

darin, dass die Tonhöhen von *Realität* und *Flageolett* bei der Wahl des Weges nach oben einander gegenseitig entsprechen und bei der Wahl des Weges nach unten exponentiell auseinandergehen.

Sofia Gubaidulina fand in dem hier skizzierten musikalischen Material eine Entsprechung ihrer philosophischen Grundidee. Anhand dieser ausgewählten kompositorischen Elemente konnte sie eine schlüssige musikalische Symbolik zur Veranschaulichung der Idee des Werkes, der Darstellung der Freude im Sinne der Skovodorschen Dialektik, entwickeln. Konnte in dieser Ausarbeitung nachvollzogen werden, was Sofia Gubaidulina in ihren *Anforderungen* („требования“<sup>105</sup>) mit der *Vergeistigung* („одухотворитво“<sup>106</sup>) meint, also dem Auffinden des Rohmaterial der Symbole, gilt es im nächsten Schritt zu zeigen, wie ihren Vorgaben gemäß diese Symbole in eine Form gebracht werden, die eine *Verzeitlichung*, also kompositorische Ausarbeitung des *zeitlos Gehörten*, der abstrakten Idee, („овременить безвременное слышаное“<sup>107</sup>) erlauben. Dies geschieht im sogenannten *Tonalitätsplan* („тональный план“<sup>108</sup>). Hier werden in einer graphischen Darstellung den Termini *Tonika*, *Dominante* und *Subdominante* die Begriffe *Dur*, *Unisono* und *kleine Sekund* entsprechend ihrer funktionellen Wichtigkeit für die formale Entwicklung zugeordnet:

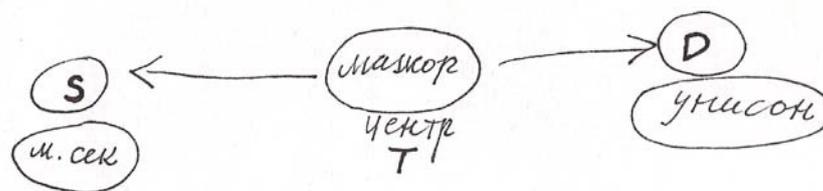


Abb. 7

Allerdings sind diese Zuordnungen nicht im Sinne eines traditionellen Schemas funktionsharmonischer Stufenverwandtschaften zu verstehen.

<sup>105</sup> Skizze 0485-0833

<sup>106</sup> Ebd.

<sup>107</sup> Ebd.

<sup>108</sup> Skizze 0485-0817

Die Komponistin abstrahiert vielmehr die tradierte Funktion der erwähnten Stufen und weist ihnen neue, stufenunabhängige Parameter zu, deren Erläuterungen einen Einblick in das semantische Zusammenwirken von Material und Ausgestaltung erlauben. So ist der zentrale Aspekt des Werkes und Bezugspunkt im Sinne einer *Tonika* das *Dur*. Sofia Gubaidulina begründet dies mit der Tatsache, dass *Dur der vordergründige Charakter ist, der sich ergibt, wenn man im Flageolett – das heißt nicht real, im Himmel, hoch am Firmament seiend – die Saite entlang geht* („мажор – это центр т. к. если всю струну пойти флажолетно – т. е. нереально, поднебесно – то образуется мажор“<sup>109</sup>). Daraus lässt sich auch die grundlegende semantische Bedeutung von Flageolett und Dur-Dreiklang in der Sonate *Freue dich!* ableiten. Die *Dominante* wird von der Komponistin als *Unisono* definiert, der *Übereinstimmung von Realität und Flageolett auf einem Ton, der, gleich einem Samenkorn, die Grundlage der Inkarnation, die Ursache des Dualismus, des Atems und der Zweiteilung ist* („унисон – это доминанта потому что совпадения реальности и флажолета в одном звуке является зерном, началом Воплощения, причиной дуализма. причиной дыхания. причиной раздвоения“<sup>110</sup>). Die Funktion der *Subdominante* wird von der *kleinen Sekunde* übernommen. Dieses chromatische Intervall, das von Sofia Gubaidulina als *äußerstes Fleisch* („крайняя плоть“<sup>111</sup>) bezeichnet wird, bildet sich in den niederen Lagen der Saiten unter Berücksichtigung des Prinzips, dass nur solche Töne ausgewählt werden, die sowohl normal als auch als Flageolett gespielt werden können. So wie die *Dominante*, das *Unisono*, die *Voraussetzung der Inkarnation, der Verkörperung* ist, so ist für Sofia Gubaidulina die *kleine Sekunde* als *Subdominante die Inkarnation, die Verkörperung selbst* („м. 2 – субдоминант (само воплощено) это – крайняя плоть реального звукоиявления, если итти вниз из струне“<sup>112</sup>).

---

<sup>109</sup> Skizze 0485-0817

<sup>110</sup> Ebd.

<sup>111</sup> Ebd.

<sup>112</sup> Ebd.

In diesem dritten Entwurf hat Sofia Gubaidulina ein umfassendes Konzept für die Sonate *Freue dich!* entwickelt, das sowohl eine starke semantische Vernetzung, als auch ein ihm entsprechendes formales und funktionelles Beziehungsgeflecht zwischen den verschiedenen Elementen aufweist. Auf differenzierte semantische Querverbindungen zwischen der geistig-philosophischen Grundidee und den ausgewählten Parametern als funktionelle Kompositionsgrundlage soll in der Analyse der einzelnen Sätze noch im Detail eingegangen werden.

## 6.2 Der erste Satz der Erstfassung

Der Erstfassung des erste Satzes hat Sofia Gubaidulina *Eure Freude wird niemand von euch nehmen - Kyrie* („Радости вашей никто не отнимет от вас – Кирие“)<sup>113</sup> vorangestellt. Sieht man dies programmatisch, so impliziert der Satz als erster Teil einer in der Komposition verborgenen instrumentalen Messe<sup>114</sup> den Gedanken des In-Verbindung-Tretens mit Gott, wie es in der traditionellen Anrufung Gottes in Form von *Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison* zu Beginn der Messfeier geschieht. Das dem *Kyrie* beige stellte *Eure Freude wird niemand von euch nehmen* ist ein Zitat aus dem Werk Hryhorij Skovorodas<sup>115</sup>, der sich häufig auf Textstellen der Bibel bezieht, war sie doch sein „liebstes Buch“<sup>116</sup>. So ist es nicht verwunderlich, dass dieser Ausspruch als Stelle 16,22 des Johannesevangeliums<sup>117</sup> erkannt werden kann, was sich mit der Zuordnung Valentina Cholopovas<sup>118</sup> deckt. In diesem Abschnitt handelt es sich um Trennung und Wiedersehen, Schmerz und Freude als wesentliche, tiefe Emotionen, die auch Erlebnisstufen der Messfeier entsprechen, vor allem, wenn man die Eucharistie wie Sofia Gubaidulina als Mysterium<sup>119</sup> versteht. So außergewöhnlich die semantische Umsetzung ihrer Gedanken in Assoziation mit diesem Themenkreis ist - wie gezeigt werden soll - so konträr traditionell ist die formale Gestaltung der Sonate. Für die grobformale Einteilung des Werkes folgt die

---

<sup>113</sup> Gubaidulina, Sofia: *Радуйся!* Sonate für Violine und Violoncello, unveröffentlichte Erstfassung von 1981, Paul Sacher Stiftung Basel, S. 1.

<sup>114</sup> Vgl. dazu siehe: Kurtz, Michael: *Sofia Gubaidulina - Eine Biographie*, Stuttgart 2001, S. 223.

<sup>115</sup> aus dem Brief an Wassilij Mychailowitsch Zemborsky vom 10.5.1779, in: Skovoroda, Hryhorij: *Werke in zwei Bänden*, hrsg. von V. Šynkaruk u.a., Kiev 1973, (Сковорода, Григорій: *Повне зібрання творів у двох томах*, ред. Шинкарук, В. та ін., Київ 1973), Bd. 2, S. 400 f.

<sup>116</sup> Völkl, Ekkehard: Der ukrainische Philosoph Skovoroda und die Orthodoxie, in *Hryhorij Savuč Skovoroda (1722-1794)*, Ukrainische Freie Universität, Reihe: Monographien, Bd. 22, München 1975, S. 11.

<sup>117</sup> Joh 16,22

<sup>118</sup> Vgl. dazu siehe: Restagno, Enzo und Cholopova, Valentina: *Sofija Gubajdulina*, Torino 1991, S. 216.

<sup>119</sup> Vgl. dazu siehe: Lukomsky, Vera: "The Eucharist in my family": Interview with Sofia Gubaidulina, in *In Tempo – New Series*, Nr. 206, September 1998, S. 31 f.

Komponistin laut Valentina Cholopova der Sonatenhauptsatzform: „[Sofia Gubaidulina] considera le cinque parti della sua ‚messa strumentale‘ analogamente a un allegro di sonata, nel quale alla I e alla II parte è affidato il ruolo di esposizione.“<sup>120</sup> Dementsprechend wird im ersten Satz das musikalische Grundmaterial der Sonate in seiner Ausgangsform vorgestellt und zur Entfaltung gebracht. Da dies in der Erstfassung in einer völlig anderen Form geschieht als in der Zweitfassung, soll auf beide Versionen separat eingegangen werden, denn dadurch wird eine klare Darstellung und Differenzierung von Sofia Gubaidulinas unterschiedlicher Umsetzung des Aspekts der Freude in seiner jeweiligen kompositionstechnischen Ausführung möglich. Gestützt auf die zahlreichen Skizzen zum ersten Satz können aussagekräftige semantische Bedeutungen festgemacht werden, wobei Aufzeichnungen in Form von Notenbeispielen, Schemata, ausführende Notizen zu Inhalt und Material, thematische Entwürfe und vieles mehr einen detaillierten Einblick in die höchst komplexen Überlegungen zu diesem Satz geben.

Analysiert man nun die Komposition unter dem Gesichtspunkt einer bewusst konzipierten semantischen Aussage, so erhält schon die tonliche und formale Ausgestaltung des Anfangsmaterials eine interessante Komplexität. Der erste Ton, das g<sub>1</sub> als *Unisono* entspricht Sofia Gubaidulinas Definition der *Dominante*, wie im Tonalitätsplan festgelegt. Den beiden Termini ordnet sie den Ausdruck *вопложения* zu. Diese Bezeichnung interpretiert die Komponistin in den Skizzen, sich wohl auf Hryhorij Skovodoras antithetischen Symbolismus beziehend, einerseits mit *Inkarnation* („Вопложения“<sup>121</sup>), andererseits mit *Verkörperung* („вопложения“<sup>122</sup>). Im letzteren Fall würde dies das Herausbilden eines musikalischen Körpers aus den einzelnen kompositorischen Elementen im Sinne einer *Verzeitlichung* bedeuten, entsprechend den vor dem eigentlichen Kompositionsprozess angeführten Anforderungen. Für ein

---

<sup>120</sup> Vgl. dazu siehe: Restagno, Enzo und Cholopova, Valentina: *Sofija Gubajdulina*, Torino 1991, S. 217.

<sup>121</sup> Skizze 0485-0817

<sup>122</sup> Skizze 0485-0834

rein kompositionstechnisches Verständnis der Dominante wäre das eine durchaus logische Deutung, da sich aus dem g1 Unisono das Notenmaterial des ganzen Satzes entwickelt, also *verzeitlicht*. Dass Sofia Gubaidulina jedoch in dieser konkreten Gegebenheit der tonlichen Verkörperung auch im Sinne des symbolischen Dualismus von Hryhorij Skovoroda eine geistige, ewige Dimension sieht, ist aus Bedeutungszuordnungen und kompositorisch-semanticen Intentionen zu erkennen. So ordnet sie dem Violoncello die Bezeichnung *Tröster* („утешитель“<sup>123</sup>) zu, was unter Miteinbeziehung relevanter Skizzen verdeutlicht, dass es sich im g1 dieses Instrumentes um die musikalische Darstellung von Jesus Christus handelt. Auch die Wahl eines Tonpunktes in der oberen Hälfte der Saite für seine klangliche Verkörperung wird erst durch den Aspekt der Semantik schlüssig. Dieser Abschnitt der Saite mit seiner Egalität zwischen normalen Tönen und Flageoletten entspricht als konkrete Situation der Vereinigung von Gegensätzen einer metaphorischen Synthese von Antithetischem im Sinne von Hryhorij Skovoroda, einer Vereinigung des Menschlichen mit dem Göttlichen in einem Dritten zu einem Dritten<sup>124</sup>: Die Kombination von normalem g1 und Flageolett g1 in der obere Hälfte der Saite kann somit als Metapher für den Mensch gewordenen Jesus Christus gesehen werden, der einer Synthese gleich das Göttliche und das Menschliche in sich, dem Dritten, vereint. Ein solches semantisches Verständnis der Tonwahl wird durch die Tatsache bestärkt, dass die Komponistin schon anfänglich *Atmung* („дыхание“<sup>125</sup>) zur Violoncellostimme hinzufügt. Tatsächlich ist diese so durch Fermaten und dem Wechsel von normalen Tönen und *Flageolett* unterteilt, dass bei der Ausführung ein natürlich atmender Rhythmus erkennbar wird. Atmung als körperlicher Aspekt, als Daseinsnotwendigkeit allen menschlichen Seins, unterstreicht die irdische Seite des inkarnierten Jesus Christus und entspricht gleichzeitig den Vorgaben der Komponistin

---

<sup>123</sup> Skizze 0485-0837

<sup>124</sup> Vgl. dazu siehe: Tschizewski, Dmitrij: *Skovoroda – Dichter, Denker, Mystiker*, (Harvard Series in Ukrainian Studies Bd. 18), München 1974, S. 43.

<sup>125</sup> Skizzen 0485-0829 und 0485-0844

bezüglich des *Unisonos* im Tonalitätsplan. Warum von all den möglichen Punkten auf der G-Saite des Violoncellos nun gerade das g1 gewählt worden ist, wird ebenfalls erst durch Miteinbeziehung von semantischer Intention erklärbar. Indem Sofia Gubaidulina dem anfänglichen Flageolett g1 des Violoncellos ein normal gespieltes g1 in der Violine zufügt, stellt sie eine symbolische Verbindung zu Gott im Gebet des *Kyrie* her. Für ein derartiges Unisono von Violoncello und Violine in relativ tiefem Register, das gleichzeitig die verschiedenen Arten des *Unisono* von *Realität* und *Flageolett* in beiden Stimmen erfüllt und die folgende kompositorische Weiterentwicklung des Satzes ermöglicht, ist aufgrund der Beschränktheit der Flageolette auf Streichinstrumenten das g1 der einzige mögliche Ausgangston. Es wird aber hier keine reale Vereinigung postuliert, denn beide Instrumente zeigen eine entgegengesetzte Position am Griffbrett. Es ist ein mystisches Zusammentreffen im Sinne von Sofia Gubaidulinas Verständnis von *Gebet, Meditation und mystischer Beschwörung* („молитва - медитация – мистика, заклинание“<sup>126</sup>) als wichtiger Bestandteil des Gottesdienstes.

Die weitere musikalische Entwicklung der beiden Instrumente folgt gemäß der ihnen zugeordneten Eigenschaften im Sinne der inhaltlichen Aussage dieses Satzes: Die Violinstimme, die in den Skizzen als *Verzweifelte* („отчаявшийся“<sup>127</sup>) bezeichnet wird, ist gekennzeichnet von Instabilität und Unruhe in Klang und Rhythmus und so ist es sie, die das musikalische Geschehen vorantreibt. Während die Violine in den Tremolopassagen kontinuierlich den Ambitus erweitert, bleibt das Violoncello dem g1 verhaftet, weicht nur marginal davon ab und konzentriert sich mehr auf die klangliche Variation von normalem g1 und Flageolett – in einzelnen oder zusammengesetzten Notengruppen von stets ungerader Anzahl. Diese klare Strukturierung der Violoncellostimme durch die von Sofia Gubaidulina konsonant angesehener Zahlen setzt sich somit auffällig von dem Chaos der unsteten Entwicklungssprünge der

---

<sup>126</sup> Skizze 0485-0841

<sup>127</sup> Skizze 0485-0837

Violine ab – eine schöne semantische Ausgestaltung von göttlicher Ordnung im Gegensatz zur irrationalen menschlichen Welt. Im Ausbau dieser Entwicklungslinie bleibt das Violoncello bei seinem meditativen Kreisen um einen Ton, gleichsam als Bezugspunkt, gewinnt aber durch die Transposition zum a1 und Steigerung zum *f* an Nachdruck. Einerseits versinnbildlicht die Chromatik den Schmerz, der Teil des menschlichen Lebens und in der gegebenen Situation auch wesenhaft für Jesus Christus ist. Andererseits impliziert die Chromatik, die aus dem thematischen Material der Violinstimme übernommen worden ist, aber auch Mitgefühl, das für echten Trost unumgänglich ist. Allerdings gibt die gebundene Artikulation der Violoncellostimme der Chromatik, im Gegensatz zum fahrigem Tremolo und Détaché der Violine, einen ruhigeren, besänftigenderen Charakter ganz im Sinne ihrer Aufgabe als Tröster. Die Violine hingegen zeigt eine zunehmende Dramatik, die durch große Dissonanzsprünge, Doppelgriffe, Synkopen und erhöhtes Tempo zum Ausdruck gebracht wird.



Abb. 8

Das sich immer weitere Entfernen der Violinstimme von der des Violoncellos ist eine direkte semantische Umsetzung Hryhorij Skovorodas Sichtweise des Schmerzes, der Verzweiflung: Qual sieht er als Gottesferne, als weites Wegsein des Äußeren vom göttlichen Kern bzw. vom Zentrum. Die tonliche Darstellung überbordender Verzweiflung entspricht aber auch der menschlichen Bedrängnis, der verzweifelten Klage, die im *Kyrie-Ruf Herr erbarme Dich unser* Ausdruck findet. Nach diesem emotionalen Ausbruch folgt die Violine dem Violoncello auf dem

*Fuß ins Licht* („но затем v-но идёт вслед за cello: и свет“<sup>128</sup>). Allerdings ist wie am Anfang hier vorerst wieder keine wirkliche Vereinigung erreicht, sondern nur Gleichklang. Diese wird erst durch wahre Berührung der beiden Stimmen im Rahmen des Transzendierens der Töne in der unteren Hälfte der Violoncellosaite in Form von Flageoletten ermöglicht. Um das zu erreichen bedient sich Sofia Gubaidulina des im Materialplan ausgearbeiteten Konzeptes der Zweiteilung von *Realität* und *Flageolett* und wählt dafür den *Weg nach unten* („путь вниз“<sup>129</sup>). Durch ein langes Glissando des Violoncellos wird zunächst eine Brücke zwischen sehr hoher (ca. vierzehnter) Lage auf der G-Saite und erster Lage auf der D-Saite geschlagen. Hier ist förmlich das Hinabsteigen des Violoncellos in die irdische Sphäre dargestellt, jedoch ohne den transzendierenden Charakter seiner Personifizierung entsprechend zu verlieren, denn durch Berührung der D-Saite auf den Tönen g, fis und f erklingt der D-Dur-Dreiklang d<sub>2</sub> – fis<sub>2</sub> – a<sub>2</sub> als Flageolett. Die Violine umspielt diese drei Töne chromatisch gezupft – im gleichen Register und ebenfalls in der ersten Lage, allerdings auf E- und A-Saite und nicht als Flageolett, sondern normal klingend. Beide Stimmen werden letztendlich auf das fis<sub>2</sub> hingeführt und beschließen den Abschnitt mit der gleichen *atmenden* („дыхание: реальность и нереальность“<sup>130</sup>) Art und Weise wie der Satz begonnen hat, indem sie zwischen *Realität* in der Violine und Flageolett im Violoncello pendeln. Hier ist nun eine Einheit in dreierlei Hinsicht erreicht: Die Violine spielt fis<sub>2</sub>, im Violoncello erklingt ebenfalls ein fis<sub>2</sub>, und zwar realisiert durch leichte Platzierung des Fingers zwei Oktaven unter dem klingenden Flageolett, also tatsächlich auf dem Platz eines Fis, wie bereits erwähnt, nicht nur im gleichen Register, sondern auch in der gleichen Lage. Diese tonliche Verbindung der Instrumente, bei gleichzeitiger Wahrung ihrer klanglichen Subjekthaftigkeit, ist im Sinne Hryhorij Skovorodas symbolischer Weltsicht auch als eine spirituelle zu sehen.

---

<sup>128</sup> Skizze 0485-0829

<sup>129</sup> Skizze 0485-0824

<sup>130</sup> Skizze 0485-0829



Abb. 9

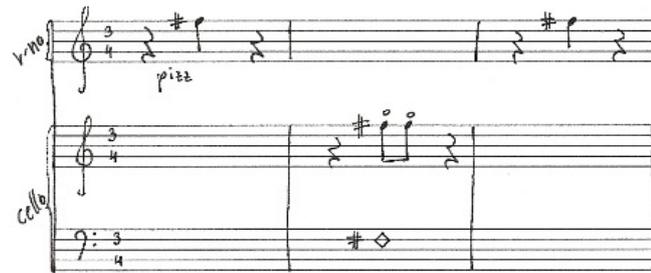


Abb. 10

Die *wahre Freude* darüber, musikalisch-semantic ausgedrückt durch *Dur-Dreiklang und Pizzicato* („истинная радость - маж. трезвучие, pizz“<sup>131</sup>), ist dem Titel nach eine, die niemandem weggenommen werden kann, ist sie doch laut Hryhorij Skovoroda in uns selbst zu finden. Für Sofia Gubaidulina ist dies die Freude über die Existenz Gottes, seine Präsenz in uns selbst, die sich vordergründig durch das Gebet, das In-Verbindung-Treten mit Gott, manifestiert. Der erste Satz soll den Skizzen zufolge *Trost und Liebe spenden und als Aufruf gesehen werden nicht traurig, zornig oder anmaßend zu sein. Es ist eine Sünde, merkt die Komponistin an, traurig zu sein ohne Grund, und betont noch einmal: Freut euch über den Herrn, eure Freude kann niemand von euch nehmen* („утешение. любовь. Призыв не печалиться. Не гневаться. не надо быть такие претенциозный. это грех – печалиться без причины. радуйся во Господе. „Радости вашей никто не отнмет у вас“<sup>132</sup>). Der Abgesang des Satzes, der sogenannte *Engelschor* („ангельский хор“<sup>133</sup>), ist semantic als eine Ausgestaltung des vorangegangenen

<sup>131</sup> Skizze 0485-0841

<sup>132</sup> Skizze 0485-0837

<sup>133</sup> Skizze 0485-0847

Zusammenführens beider Stimmen und deren Transzendierung in eine Sphäre des Lichts (свет " 134), im Sinne einer Verwirklichung des *Verstehen des Lichts*, der ersten Stufe nach dem *Gleichgewichtszustand* in der *Tonleiter der psychologischen Zustände*, zu sehen. Hier hat sich Sofia Gubaidulina wieder streng an ihre selbst auferlegte *Regel* gehalten, *nur solche Töne zu gebrauchen, die auch als Flageolett gespielt werden können* („общее правило: учитываюти, только то звуки, кот. можно взять и флажолетно и реально“<sup>135</sup>). Dafür verwendet die Komponistin ausschließlich Tonkombinationen in der unteren Hälfte beider Instrumente auf eine Art und Weise, dass sich die Flageolette und die darauffolgenden *Realitäts*-Einwürfe in ihren Tönen entsprechen. Dies geschieht durch ein ausgeklügeltes System an Stimmkreuzungen der Flageolett-kombinationen.

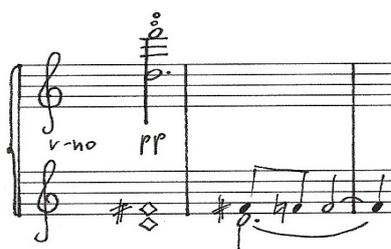


Abb. 11

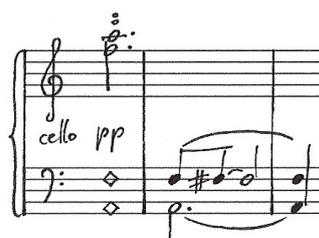


Abb. 12

Die Stimmen sind eng miteinander verbunden und übernehmen jeweils die Töne des anderen. Die chromatischen Intervalle, derer sich die Komponistin bedient, - oft mit Schmerz und Dunkelheit assoziiert und im Tonalitätsplan als Menschwerdung, mit dem Mensch-Sein an sich in

<sup>134</sup> Skizze 0485-0829

<sup>135</sup> Skizze 0485-0817

Verbindung gebracht – werden durch Umdeutung beider Instrumente in Flageolette transzendiert. Die semantische Intention dieser transzendierenden Flageolette in beiden Instrumenten liegt auf der Hand. Das absteigende Glissando des Violoncellos ist unter Berücksichtigung der Personifizierung des Instruments als Metapher für das Herabsteigen Jesu Christi in die reale Welt zu sehen. Dies macht es möglich, dass die *Verzweifelte* - die Charakterzuschreibung der Violine - ihre Realität nun transzendiert, indem sie sich in die Sphäre der Flageolette erhebt. Diese Vereinigung beider Stimmen im *Engelschor* entspricht dem orthodoxen Verständnis des Gottesdienstes als Teilhaben an den himmlischen Sphären, wie es im Einzugsgebet des Priesters beim *kleinen Einzug*, der am Beginn der eigentlichen Liturgie steht, heißt: „Laß mit unserem Einzuge einen Einzug heiliger Engel geschehen, unseren Mitliturgen, Mitverherrlichenden Deiner Güte.“<sup>136</sup> Die kompositionstechnische Ausarbeitung der Violincellostimme im Schluss führt zu ihrer charakterlichen Ur-Erscheinungsform zurück. In hoher Lage und hohem Register stimmen die sich abwechselnden Flageolette und normal gespielten Töne in ihrer Höhe und Spielposition völlig überein. Es schließt sich der Kreis - als Symbol der Unendlichkeit, der Ewigkeit des Göttlichen, ein Bild, das auch im Gedankengut Hryhorij Skovorodas immer wieder zu finden ist.<sup>137</sup> Die Violinstimme, die im Gegensatz zum Violoncello im ganzen Satz immer wieder Veränderungen unterworfen ist, erreicht am Ende schließlich in hohem Register eine Entsprechung von normal gespieltem Ton und Flageolett, das allerdings zwei Oktaven über der *Realität* klingt, und dadurch die Violine in die himmlische Sphäre der Flageolette erhebt, die Sofia Gubaidulina *mit unterm Himmel, hoch am Firmament* („поднебесно“<sup>138</sup>) umschreibt. „Das ‚irdische‘, [das] zugleich

---

<sup>136</sup> Evdokimov, Paul: *Das Gebet in der Ostkirche – Mit der Liturgie des Hl. Chrysostomos*, Graz 1986, S. 159.

<sup>137</sup> Vgl. dazu siehe: Tschizewski, Dmitrij: *Skovoroda – Dichter, Denker, Mystiker*, (Harvard Series in Ukrainian Studies Bd. 18), München 1974, S. 39.

<sup>138</sup> Skizze 0485-0817

auch wirkliches Sein enthält, [ist] ‚enthüllt‘<sup>139</sup> worden. Es hat sich „zu seinem heimatlichen, anfanglosen Anfang“<sup>140</sup> emporgehoben. Das In-Verbindung-Treten mit Gott im Sinne des *Kyrie* in diesem ersten Satz der Sonate *Freue dich!* ist musikalisch auf sehr unterschiedliche Art und Weise von der Komponistin umgesetzt worden. Gleichzeitig sind im Sinne des ersten Teils der Exposition der Sonatenhauptsatzform die thematischen Weichen für das gesamte Werk gelegt worden und trotz späterer, kompletter Umarbeitung des ersten Satzes ist die hier dargestellte Semantik auch für die Zweitfassung von großer Bedeutung.

---

<sup>139</sup> Tschizewski, Dmitrij: *Skovoroda – Dichter, Denker, Mystiker*, (Harvard Series in Ukrainian Studies Bd. 18), München 1974, S. 47.

<sup>140</sup> Ebd., S. 141.

## 6.3 Der erste Satz der Zweitfassung

Wenn berichtet wird, dass die Sonate für die Uraufführung 1988 tiefgreifend umgearbeitet wurde<sup>141</sup>, so zeigt ein Vergleich der beiden Fassungen des ersten Satzes derartig umfassende Änderungen, dass eigentlich bei der Zweitfassung des ersten Satzes von einer Neukomposition, basierend auf dem selben semantischen Konzept, ausgegangen werden kann. Einer der Gründe dürfte nicht nur ein Umschreiben des Satzes zwecks kompositionstechnischer Verbesserung gewesen sein, sondern auch die Tatsache, dass die Komponistin das für die erste Version von *Freue dich!* ausgearbeitete Material 1987 im 2. *Streichquartett*, entstanden für das Kammermusikfestival in Kuhmo, verwendete. Valentina Cholopova schreibt über dieses Quartett: „Tutto il *Quartetto n. 2* si basa sulla trasmutazione del suono ,qui' e ,là' [*vibratio e flautatio*] ...In questo *Quartetto* la presenza del mondo trascendente è assai più intensa che in precedenti opere di Gubajdulina.“<sup>142</sup> Die Themen und auch deren Verarbeitung sind über weite Strecken eins zu eins vom ersten Satz der ersten Fassung der Sonate *Freue dich!* übernommen:

The image shows a musical score for a string quartet, consisting of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The second staff is also in treble clef and features a sustained note with a vibrato (*vibr.*) instruction. The third staff is in bass clef and contains a rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic. The bottom staff is in treble clef and contains a melodic line starting with a pianissimo (*pp*) dynamic. Various performance instructions such as *ord.*, *s. p.*, and *vibr.* are scattered throughout the score, along with dynamic markings like *f* and *pp*.

Abb. 13

<sup>141</sup> Restagno, Enzo und Cholopova, Valentina: *Sofija Gubajdulina*, Torino 1991, S. 75.  
<sup>142</sup> Ebd., S. 228 f.

The image shows a musical score for a string quartet, consisting of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with dynamics *pp* and *mf*. The second staff is in treble clef and contains a sustained note with performance instructions *non vibr.* and *molto vibr.*. The third staff is in bass clef and contains a melodic line with dynamics *f* and performance instructions *ord.*, *s. p.*, and *ord. vibr.*. The bottom staff is in treble clef and contains a melodic line with dynamics *pp* and *mf*, and performance instructions *s. p.*.

Abb. 14

Die Komponistin dürfte zum Zeitpunkt des Auftrags für das 2. *Streichquartett* durchaus nicht mehr an eine Aufführung der Sonate *Freue dich!* für Violine und Violoncello geglaubt haben und es liegt nahe, dass sie das sechs Jahre zuvor mit großem Aufwand erarbeitete Konzept deshalb zur kompositorischen Basis eines neuen Werkes machte.

Ein Jahr später ist dann doch noch überraschenderweise eine Uraufführung von *Freue dich!* spruchreif geworden, und zwar wieder im Rahmen des Kammermusikfestivals in Kuhmo. Der Organisator, Seppo Kimanen, Mitglied des Sibelius Quartetts, in dessen Auftrag Sofia Gubaidulina das 2. *Streichquartett* ein Jahr zuvor geschrieben hatte, war mit den Widmungsträgern von *Freue dich!*, Natalja Gutman und Oleg Kagan befreundet, und es wurde geplant diese zu seinem Festival einzuladen. Natürlich konnte der erste Satz nun nicht mehr so bleiben wie er war. Allerdings ist es auch für die Komponistin nach eigenen Aussagen oft nicht immer möglich, einer guten musikalischen oder inhaltlichen Idee gleich beim ersten Mal voll und ganz zu entsprechen.<sup>143</sup> Sie wird dann Ausgangspunkt von mehr als einer Komposition. Dies könnte auch ein relevantes Argument für die Zweitfassung des ersten Satzes der Sonate *Freue dich!* sein.

<sup>143</sup> Vgl. dazu siehe: Beyer, Anders: *The Voice of Music – Conversations with Composers of our Time*, Bodmin 2000, S. 44.

Das neue kompositorische Konzept ist aus semantischer Sicht nicht minder schlüssig als jenes des verworfenen Vorgängersatzes, mehr noch, es spinnt die Idee der ersten Fassung fort. Der Satz ist klarer in seiner Ausführung und kompakter – er umfasst lediglich zwei Seiten, die in zwei fest umrissene Abschnitte stark unterschiedlicher Natur unterteilt sind. So mutet er im Gegensatz zur Erstfassung aufgrund seiner fehlenden, vom g1 Unisono ausgehenden entwickelnden Verarbeitung des Tonmaterials, eher statisch an – eine Entwicklung analog zur Erstfassung mit seiner inhaltlichen Dramatik des *Kyrie* ist zu verneinen. Sofia Gubaidulina will nach eigenen Angaben und aus heutiger Sicht die Sonate *Freue dich!* nicht mehr als Messe verstanden haben.<sup>144</sup> Ein Absehen seitens der Komponistin von einem derart religiösen Zyklus ist im Vergleich der zwei Fassungen auch durchaus nachvollziehbar.

In der zweiten Fassung ist vor allem das Skovorodsche Dualitätsprinzip zentrales semantisches Element. Es gibt wieder eine klare Gegensätzlichkeit zwischen den konzeptuellen Wesensarten der Instrumente, was jedoch zu einem von der Erstfassung grundverschiedenen formalen Aufbau des Satzes führt. Durch die zeitliche Trennung zwischen Violine und Violoncello wird bewusst vom Prinzip des *Unisono* mit dem damit verbundenen semantischen Aspekt der Inkarnation der ersten Fassung abgegangen – Violine und Violoncello agieren nebeneinander, eigentlich hintereinander: Die ersten 35 Takte sind ein großes Solo der Violine, an das ein Solo des Violoncellos anschließt, wodurch die Komponistin von der in der Erstfassung konzipierten Satzfolge und deren dramaturgischen Eigenschaften abweicht. Tatsächlich sind in der neuen Fassung die Sätze derart aufgebaut, dass „nelle parti dispari i due strumenti si contrappongono l'uno all'altro, mentre nelle parti pari, al contrario, essi si fondono nella sonorità generale.“<sup>145</sup> Gleich bleibt allerdings das Prinzip der Flageolettbildung, wie sie für die Erstfassung detailliert ausgearbeitet worden ist. Zum Teil aber

---

<sup>144</sup> Brief vom 19.7.2007 von Hans-Ulrich Duffek (Sikorski-Verlag) an die Verfasserin

<sup>145</sup> Restagno, Enzo und Cholopova, Valentina: *Sofija Gubajdulina*, Torino 1991, S. 217.

völlig anders ist deren kompositionstechnische Verwendung in der zweiten Fassung, und wenn einige semantische Gedanken doch übernommen werden, weichen andere von ihrer Aussage in der ersten Version deutlich ab, beziehungsweise sind völlig anders zu deuten. So wird zwar das in der ersten Fassung verwendete technisch-semantische Konzept der Dualität, wobei absteigende chromatische Bewegung der Finger im Flageolettbereich gespielt einen ansteigenden Dur-Dreiklang erklingen lassen, wiederum eingesetzt und zur Grundidee gemacht, doch sind Realisierung und inhaltliche Aussage unterschiedlich. Nicht das Unisono von realem Ton und Flageolett soll die metaphorische Einheit des Dualen symbolisieren, sondern die Möglichkeit auf einem beliebigen Punkt der Saite durch Änderung des Fingerdrucks zwei verschiedene Klänge zu produzieren, führt das Duale in der Einheit im Sinn einer Doppelwelt vor Augen.

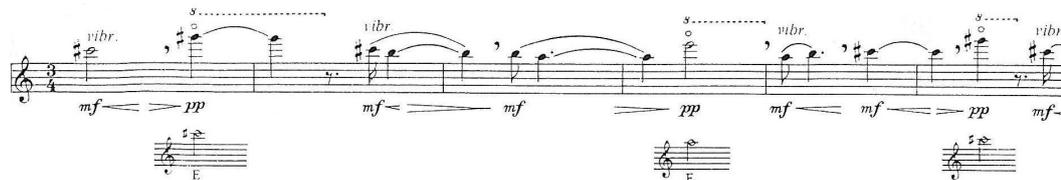


Abb. 15

Das große Violinsolo thematisiert ganz explizit diesen Aspekt der Dualität. Es werden wiederum den Vorgaben der Skizzen der Erstfassung entsprechend nur solche Töne verwendet, die sowohl normal, als auch als Flageolett gespielt werden können: *Die gemeinsame Regel: man beachte nur diejenigen Töne, die man einzeln sowohl als Flageolett, als auch als Realität nehmen kann* („общее правило: учитываюти, только то звуки, кот. можно взять и флажолетно и реально“<sup>146</sup>) – Dadurch ergibt sich auf der E-Saite der Violine eine Tonreihe von fünf Tönen, von der die Komponistin das Material der zweiten Fassung ableitet:

<sup>146</sup> Skizze 0485-0817

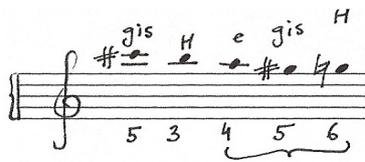


Abb. 16

Sind in der Erstfassung Flageolett und Dur-Dreiklang am Ende des Satzes konzipiert, um die Transzendenz der Verzweiflung und des menschlichen Leids zu veranschaulichen, so wird nun vor allem Hryhorij Skovorodas Prinzip der Antithetik semantisch relevant. Die Idee vom konträren *hier* („здесь“<sup>147</sup>) und *dort* („там“<sup>148</sup>) ist bestimmend, wenn auch *hier* im Sinne der *Realität* noch verstärkt durch Vibrato und das *dort* im Sinne des *Flageolets*, also der himmlischen Sphäre analog zur ersten Fassung zu verstehen ist. Es entstehen entsprechend der semantischen Absicht der Komponistin zwei klangliche Welten: Himmel und Erde. So unterschiedlich diese zwei Sphären sind, so werden sie doch am gleichen Punkt auf der Saite erzeugt, was auf die Möglichkeit des Erlebens göttlicher Freude, der Freude über die Existenz Gottes in der Welt der menschlichen Realität schließen lässt – eine Freude, die dem Titel nach niemand wegnehmen kann, weil man sie analog zur Erstfassung in sich trägt, genau so, wie jeder Ton, den sie für die Tonreihe des *hier* ausgewählt hat, ein der Himmelsphäre zuzurechnendes Flageolett in sich birgt. Die Komponistin bezeichnet die zweite Version der Sonate als besser gelungen: „una seconda stesura dell’opera che mi sembra decisamente più riuschita della prima.“<sup>149</sup>

Die Gegenüberstellung von Chromatik und Diatonik, die eigentlich die zentrale Idee der ersten Fassung ist, ist nun auch für den Zuhörer leichter nachvollziehbar. Nicht nur, dass durch den tatsächlich gespielten chromatischer Abgang die *Realität* hörbare Wirklichkeit wird, wird auch aus visueller Sicht das Konzept der Dualität von normalem Ton und

<sup>147</sup> Skizzen 0485-0814 und 0485-0862

<sup>148</sup> Ebd.

<sup>149</sup> Restagno, Enzo und Cholopova, Valentina: *Sofija Gubajdulina*, Torino 1991, S. 75.

Flageoletten in einem gemeinsamen Punkt im wahrsten Sinne des Wortes anschaulich gemacht.

Der Effekt der Dualität von *hier* in Bezug auf die menschliche Welt und *dort* in Bezug auf die Himmelsphäre wird weiter noch durch gezielten Einsatz von Tondauer und Notenhäufigkeit unterstützt, wobei Sofia Gubaidulinas Faszination vom Prinzip der Fibonacci Zahlen, die sie als „Konsonanz“<sup>150</sup> beschreibt, zum Tragen kommt. Für sie manifestiert sich in ihnen das Prinzip der göttlichen Ordnung. Somit ist es kaum verwunderlich, dass sie die Teile des ersten Abschnitts, die aufgrund der Flageolette der himmlischen Sphäre zuzurechnen sind, innerhalb ihrer Sinneinheiten dem für sie göttlichen Ordnungsprinzip der Fibonacci Zahlen zuordnet. Aufgrund der bewussten Wahl der Tonreihe des *hier* ergeben sich im *dort* der E-Dur Dreiklang mit doppelter Quinte und Terz. Die gegebenen Töne sind hiermit e4, gis4 und h4, die insgesamt jeweils drei, fünf und acht Mal erklingen. Diese Art der Verwendung von Fibonacci Zahlen zum formalen Ordnen von kompositorisch wichtigen Einheiten ist bei Sofia Gubaidulina sehr oft anzutreffen, wie Valentina Zenowa in ihrem Buch über Sofia Gubaidulinas Zahlenmystik eingehend untersucht und beispielhaft aufzeigt.<sup>151</sup> Im Gegensatz zu diesen geordneten Flageolettabschnitten lässt sich in Bezug auf Tonlänge und Tondauer der normal gespielten Töne kein derartiges Schema nachvollziehen – sie scheinen so direkt das Chaos der menschlichen Welt widerzuspiegeln. Dieser auf den ersten Blick kompositionstechnisch und ideell rein dualistischen Konzeption ist allerdings in den Skizzen auch ein Entwurf von drei dem Satz zugrundeliegenden Sphären entgegengestellt:

- I. die Sphäre der leeren Saite als Sinnbild für den Körper
- II. die Sphäre des *espressivo*
- III. die geistige Sphäre der Flageolette

---

<sup>150</sup> Zenowa, Valeria: *Zahlenmystik in der Musik von Sofia Gubaidulina*, (studia slavica musicologia Bd. 21), Berlin und Hamburg 2001, S. 76.

<sup>151</sup> Zenowa, Valeria: *Zahlenmystik in der Musik von Sofia Gubaidulina*, (studia slavica musicologia Bd. 21), Berlin und Hamburg 2001.

- III. *Flag.* - дух  
 („3 мира: II. *espr.*  
 I. откр. струна – тело“<sup>152</sup>)

Der Bezug zum Dreiweltenprinzip Hryhorij Skovorodas ist offensichtlich. Dass die geistige Sphäre dem *dort* entspricht, semantisch veranschaulicht durch Flageolette, ist bereits ausgeführt worden. Dies gilt auch für die Sphäre des *espressivo* als Sphäre des Realen, des Menschlichen, symbolisiert durch die normal klingende und mit dem ausdrücklichen Zusatz von *vibr.* versehene Tonreihe. Um die konkrete und semantische Bedeutung der Sphäre der leeren Saite als Sinnbild für den Körper zu verstehen, muss man dieses Zitat mit der folgenden Anmerkung auf der gleichen Skizze, die sich auf die Violinstimme bezieht, korrelieren. Zur Violine, auf Grund der Tonreihe auf die E-Saite beschränkt, wird bemerkt: *nur Mi, das heißt der Ton der leeren Saite, ist in der Tonreihe hier nicht enthalten* („только ‚Му‘, т.е. звука открытой струны не содержится в звукоряде ‚здесь“<sup>153</sup>). Diese offene, leere Saite, dieses *Mi*, erklingt tatsächlich im ganzen ersten Satz niemals, sehr wohl kommt aber das E als Ton vor – nämlich als Flageolett. Allerdings ist es so, dass die leere Saite die Grundlage ist, auf der das ganze Tonmaterial aufbaut, sowohl die realen Töne als auch die Flageolette. Dem Gedankengebäude Hryhorij Skovorodas folgend ist dieser Körper als *wahrer Körper*<sup>154</sup> zu verstehen. Nimmt Sofia Gubaidulina die realen Töne für die konkrete Wirklichkeit, die Flageolette für die geistig-himmlische Sphäre, das Göttliche in uns, so symbolisiert sie mit Körper, im Sinne von Hryhorij Skovorodas Symbolismus, Gott in seiner umfassendsten Form, einer abstrakten Fundamentalebene. Er ist Ursache, Weg und Ziel, und ermöglicht nicht nur die Welt des *espressivo*, der Emotionen, sondern auch das Transzendieren derer.

<sup>152</sup> Skizze 0485-0814

<sup>153</sup> Ebd.

<sup>154</sup> Vgl. dazu siehe: Tschizewski, Dmitrij: *Skovoroda – Dichter, Denker, Mystiker*, (Harvard Series in Ukrainian Studies Bd. 18), München 1974, S. 100, 126, 134.

Der zweite Teil, das Violoncellosolo, ist von hoher mikrochromatischer und chromatischer Dichte, von tiefstem Register strebt es in die Höhe, aber der Weg ist beschwerlich, ganz im Sinne der Grundidee der Sonate und Sofia Gubaidulinas metaphysisch-kompositorischer Weltsicht und musikalischer Sprache entsprechend. Dem Violoncello käme demnach die Rolle des schmerzvollen, menschlichen Strebens nach göttlicher Erkenntnis und unerschütterlicher Freude ob deren Erreichens zu. In den Skizzen zur zweiten Fassung ist dieser beschwerliche Weg des Violoncellos grob skizziert.

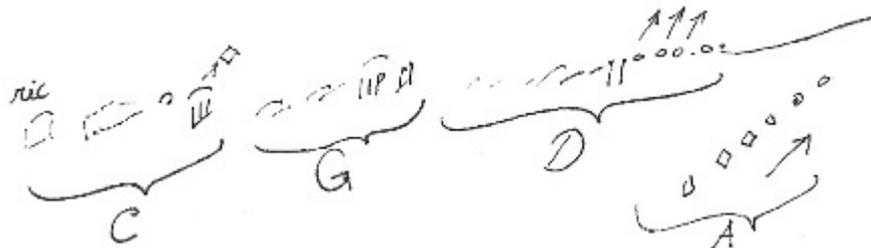


Abb. 17

Vergleich dazu die Umsetzung in der gedruckten Zweitfassung:

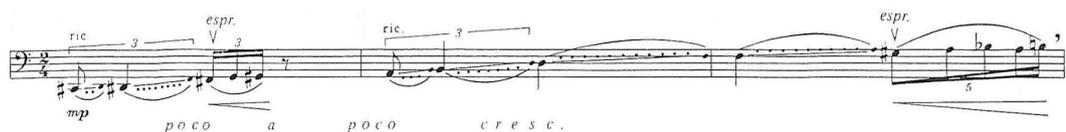


Abb. 18

Die Komponistin wählt in der endgültigen Fassung nach einem längeren mikrochromatischen und chromatischen Anstieg über alle vier Saiten des Instruments, gleich einem symbolischen Durchwandern der ganzen realen Sphäre bis an deren Grenze, ein e3 Flageolett in sehr hoher Lage auf der A-Saite als Endpunkt. Dieses e3 liegt violoncellotechnisch auf einem Punkt der Saite, auf dem sich flageolettierter Ton und normaler Ton in ihren jeweiligen Tonhöhen entsprechen. Er steht des Weiteren in semantischem Bezug zum *Mi* der Violine, denn *da auf dem Violoncello*

dieser Ton [das Mi] unerreichbar ist, weil er außerhalb der eigenen hohen Saite liegt („для cello этот звук недостижимый, т. к. это за пределами его самой высокой струны“<sup>155</sup>), muss das Violoncello an die Grenze der realen Saiten des *hier* gehen um im *dort* des e3 die gleiche Transzendenz wie die Violine zu erlangen. Um den im semantischen Sinne beschwerlichen Weg der die beiden Sphären auf dem Violoncello verbindet noch zu verdeutlichen, setzt die Komponistin am Ende des Satzes drei lange mikrochromatische Glissandi bis zum e3, die die gesamte A-Saite durchmessen:



Abb. 19

Ein Unisono ist erreicht, die Dualität ist überwunden – in einem Punkt, in dem der Mensch seine Menschlichkeit transzendiert, da er die Erkenntnis erlangt hat, dass das Göttliche in ihm selbst manifest ist. Über den Weg des Schmerzes, der Chromatik in unserem Dasein kann eine Verbindung zum *dort* hergestellt werden. Diese Erkenntnis entspricht Sofia Gubaidulinas Konzept der unantastbaren Freude über die inhärente Existenz Gottes, die niemand von einem nehmen kann, da sie in uns selbst gefunden werden kann. Dieses Motto legte die Komponistin diesem Satz als semantisches Fundament zugrunde und die Vielschichtigkeit seiner Umsetzung zieht sich wie ein roter Faden durch die Zweitfassung. Im Gegensatz zur Erstfassung sieht Sofia Gubaidulina von der Messform ab und geht nicht von der Verbindung zwischen Gott und den Menschen durch das Herabsteigen Jesu Christi aus, sondern von der Möglichkeit Gott in uns selbst zu finden – eine sehr Skovorodsche Idee, die mit Subtilität und Meisterhaftigkeit umgesetzt wird.

<sup>155</sup> Skizze 0485-0814

## 6.4 Der zweite Satz

Die beiden Fassungen des zweiten Satzes der Sonate *Freue dich!* zeigen in ihrer Konzeption bei Weitem nicht so grundlegende Unterschiede wie die des ersten Satzes, denn die Komponistin hat nicht nur die musikalisch-semantic Grundidee, sondern auch deren entsprechende kompositorische Umsetzung in der Zweifassung beibehalten. Somit kann die Erschließung des zweiten Satzes an der einseharen Endfassung ansetzen und rückblickend von dieser sollen die Veränderungen, Sofia Gubaidulina nach die Verbesserungen<sup>156</sup>, zwischen den beiden Versionen aufgezeigt werden.

Das dem Satz überschriebene *Freuet euch der Freude* - vor allem in der direkten Übersetzung aus dem Russischen: *Freuet euch mit den Freunden* („Возвеселитесь веселием“<sup>157</sup>) - erinnert zwar unmittelbar an ein Zitat aus den Römerbriefen des Apostel Paulus<sup>158</sup>, doch bezieht sich Sofia Gubaidulina laut Valentina Cholopova nicht darauf, sondern auf eine Verszeile aus dem Psalm 105 - in der italienischen Übersetzung von Enzo Restagno: „S'allieti in cuor“<sup>159</sup> oder nach der heute allgemein verwendeten italienischen Bibel: „gioisca il cuore di chi cerca il Signore“<sup>160</sup>. Nicht nur der Wortlaut dieses Zitates, sondern auch dessen Sinnzusammenhang im gesamten Psalm lässt in seiner freudigen Verherrlichung Gottes den eucharistischen Aspekt des *Gloria* anklingen. Der Hinweis *Beschwörung der Liebe* („заклинани любви“<sup>161</sup>) in den Skizzen weist ebenfalls als semantic Intention der Komponistin in diese Richtung. Die Aussage *Es freue sich das Herz aller, die den Herrn suchen*<sup>162</sup> macht jenen Aspekt der Freude, die bereits im Suchen nach Gott entsteht, zum Motto des Satzes,

---

<sup>156</sup> Vgl. dazu siehe: Restagno, Enzo und Cholopova, Valentina: *Sofija Gubajdulina* Torino 1991, S. 75.

<sup>157</sup> Gubaidulina, Sofia: *Радуйся!* Sonate für Violine und Violoncello, unveröffentlichte Erstfassung von 1981, Paul Sacher Stiftung Basel, S. 11.

<sup>158</sup> Röm 12,15: *Freut euch mit denen, die sich freuen*

<sup>159</sup> Restagno, Enzo und Cholopova, Valentina: *Sofija Gubajdulina*, Torino 1991, S. 216.

<sup>160</sup> Ps 105 in *La Bibbia in lingua moderna*

<sup>161</sup> Skizze 0485-0837

<sup>162</sup> Ps 105

entsprechend der *Mystik der Freude*, der zweiten Stufe der *Tonleiter der psychologischen Zustände*. In Verbindung mit Hryhorij Skovorodas Denkgebäude ist diese Freude als eine zu verstehen, die im antithetischen Schmerz enthalten ist und erst beide zusammen führen letztendlich zum beglückenden Einswerden mit Gott, der wahren Freude.

Ist dem ersten Satz als zentrale semantische Idee bereits das einander Bedingen von Freude und dem Leidvollen als Voraussetzung für ein Erkennen des Lichts, von Gott, zu Grunde gelegt worden, so baut auch der zweite Satz auf einen Aspekt der Freude auf, dem ebenfalls eine ähnliche duale Sichtweise zugrunde liegt. Dies bringt auch einen interessanten formalen Konnex der beiden Sätze mit sich, denn laut Valentina Cholopovas<sup>163</sup> Analyse bilden die thematischen Momente des zweiten Satzes zusammen mit dem zweiten, dem chromatischen, beziehungsweise mikrochromatischen Teil der Zweitfassung des ersten Satzes, das Seitenthema der das gesamte Werk umfassenden Sonatenhauptsatzform. Somit wird die Idee der Dualität von *realer* Chromatik/Mikrochromatik und diatonischen Flageoletten nicht nur zum semantischen Element, das den ersten Satz kompositionstechnisch so entscheidend prägt, sowie Form beziehungsweise Inhalt des zweiten Satzes bildet, sondern sie ist als thematische Basis der Sonatenhauptsatzform zum strukturierenden Ausgangspunkt der Großform und damit der semantischen Aussage der ganzen Sonate zu sehen.

Von diesem Konzept ausgehend entwickelt Sofia Gubaidulina ihre Musik mit folgenden wichtigen kompositorischen Elementen: Der Grundbaustein des Satzes in beiden Fassungen ist eine Kombination von verschiedenen kurzen und schnellen rhythmischen Partikeln. Zwei der wichtigsten sind: Zweiunddreißigstelfünftolen und eine Kombination von zweimal drei Zweiunddreißigstel plus einmal zwei Zweiunddreißigstel. Sie sind in verschiedenster Reihenfolge aneinander gereiht und durchlaufen den gesamten Satz bis auf fünf kurze Tremolopassagen. Anfänglich wechseln

---

<sup>163</sup> Restagno, Enzo und Cholopova, Valentina: *Sofija Gubajdulina*, Torino 1991, S. 217.

sich die beiden Stimmen ab, doch aufgrund ihrer ineinander verschwimmenden und übergehenden Bewegungen scheinen sie eine einzige gemeinsame Linie zu verfolgen. Unterbrochen wird dieses musikalische Gemurmel einerseits, wie erwähnt, von einigen kurzen Tremolopassagen und andererseits von einer fragmentarischen, ebenfalls chromatisch gehaltenen und melodieähnlichen Linie. Der Schluss des Satzes greift die auch für das Ende des ersten Satzes charakteristische Wendung der Verbindung von erster und zweiter Sphäre auf: Ein c1 – mit Triller als Steigerung des *vibr.* – und ein e3 als Flageolett werden durch ein langes Glissando miteinander verbunden.

Aus diesem kurzen Überblick wird deutlich ersichtlich, wie Sofia Gubaidulina mit der im Kompositions-konzept bereits erwähnten Zweiheit spielt und sie in diesem Satz auch immer wieder in eine Einheit der beiden Instrumente umdeutet. Dabei liefern die vielleicht wichtigsten Hinweise zum semantischen Gehalt dieser formalen Gestaltung zwei Skizzen mit folgenden Anmerkungen: *II: die Realität der Seele* („II: реальность души“<sup>164</sup>) und *das Streben nach unten – das ist der furchtlose Blick in die Dunkelheit der Seele* („стремление вниз – это бесстрашный взгляд в Темноту Душу“<sup>165</sup>). Diese Erklärung *Streben nach unten* wird in seiner inhaltlichen und kompositorischen Bedeutung klar, sieht man es im Kontext der semantischen Verknüpfung von chromatischem Abstieg und *Flageolett*, wie er in der Zweitfassung des ersten Satzes bereits erörtert worden ist. Sofia Gubaidulina macht hier im zweiten Satz den *Weg nach unten* („путь вниз“<sup>166</sup>) zentral und in Verbindung mit diesem den Aspekt der Chromatik: Alle drei oben kurz angerissenen, thematischen Bausteine sind von Chromatik, beziehungsweise Mikrochromatik gekennzeichnet:

---

<sup>164</sup> Skizze 0485-0865

<sup>165</sup> Skizze 0485-0839

<sup>166</sup> Skizze 0485-0824

1. tendenziell absteigende chromatische Sechzehntel-, beziehungsweise Zweiunddreißigstelketten

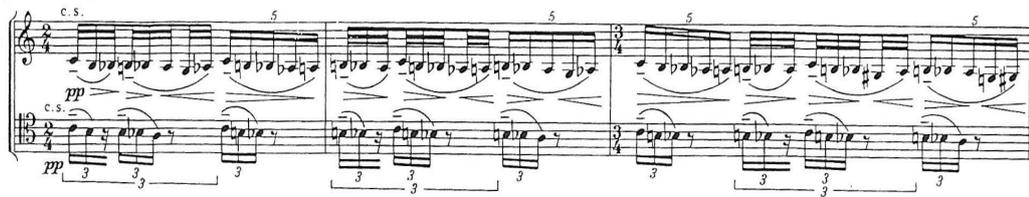


Abb. 20

2. mikrochromatische Tremologlissandi

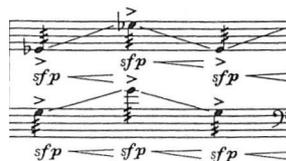


Abb. 21

3. eine von chromatischen Halbtonschritten dominierte Melodie

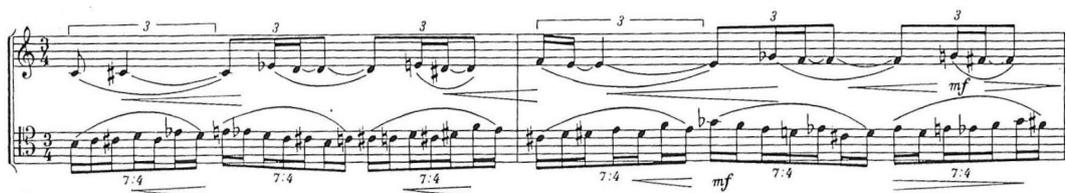


Abb. 22

Um die zunächst nahezu völlige Dominanz der Chromatik in einem Satz zu verstehen, in dem man doch tonsprachlich der Idee der Freude entsprechend auch Flageolette und Dreiklänge erwarten würde, muss man Sofia Gubaidulinas inhaltliche Aussage stets im Auge behalten. Demnach sieht sie die *Dunkelheit der Seele* und deren Realität als unumgänglichen Weg zu *wahrer Freude* und bringt sie im zweiten Satz

sukzessive mit der Suche nach Selbst- und Gotteserkenntnis in Verbindung.

In den Skizzen des zweiten Satzes, offensichtlich beeinflusst von Hryhorij Skovorodas Denkgebäude, ist der *Freude im Herzen* der *Blick in die Dunkelheit der Seele*, entsprechend der Polarität alles Existierenden, diametral gegenübergestellt. Um die Vereinigung dieser zwei Entitäten zum *wahren Sein*<sup>167</sup>, zu ewiger Freude, und ihrer semantischen Umsetzung in der Komposition nachvollziehen zu können, ist jedoch weiter auszuholen, sowohl in Bezug auf die Bedeutung der Seele aus der Sichtweise Sofia Gubaidulinas, als auch in Verbindung mit dem Konzept der Seele als Teil des Herzens in der Dialektik Hryhorij Skovorodas.

Sofia Gubaidulinas Verständnis der Seele wird in der Literatur und in Interviews immer wieder mit dem Unterbewussten, mit weiblicher Intuition in Verbindung gebracht.<sup>168</sup> Sofia Gubaidulina setzt die Sphäre des Weiblichen mit dem Vertikalen gleich, mit der Nacht und den intuitiven Seiten der Seele und verweist auf die Mystik des Johannes vom Kreuz.<sup>169</sup>

Dieser spanische Mystiker beschreibt den Weg des Suchens und Findens von Gott als einen religiösen Transformationsprozess, der schließlich zur *unio mystica*<sup>170</sup>, der Liebesvereinigung mit Gott führt. Sein Begriff der Nacht ist im übertragenen Sinne als religiös-spirituelle Verdunkelung, als seelisch-geistige Erfahrung des Weges zum göttlichen Licht und Liebe durch Läuterung und Reifung zu verstehen. Die Nacht ist bei ihm der Zustand des Noch-Nicht-Erkennen-Könnens des Göttlichen, die durchlebt werden muss, um letztendlich einen Zustand der Vereinigung mit Gott in Liebe erreichen zu können. Über einen ähnlichen Vorgang, ein persönliches Erlebnis Hryhorij Skovorodas, kann man in Mychailo Kovalyns'kyjs Biographie über seinen Lehrer lesen: „Die Mitternachtszeit

---

<sup>167</sup> Jacoby, Edmund: *50 Klassiker Philosophen – Denker von der Antike bis heute*, Hildesheim 2005, S. 39 f.

<sup>168</sup> Vgl. dazu siehe: Kurtz, Michael: *Sofia Gubaidulina - Eine Biographie*, Stuttgart 2001, S. 108.

<sup>169</sup> Vgl. dazu siehe: Ebd., S. 109.

<sup>170</sup> Vgl. dazu siehe: Kreuz, Johannes von: *Die dunkle Nacht der Seele: Sämtliche Dichtungen*, Salzburg 1952, und Haas, Alois M.: Einigung, mystische, in *Lexikon für Theologie und Kirche*, hrsg. von Walter Kasper, u.a., Bd. 3, Freiburg 1995, S. 252f.

pflegte er [Skovoroda] dem Gebet zu widmen, das er inmitten des tiefen Schweigens der Sinne und der Natur mit dem Denken über Gott verband. [...]Dann begann plötzlich ein Kampf und sein Herz wurde zum Schlachtfeld: die Selbstliebe erhob sich zusammen mit den Fürsten dieser Welt, mit dem weltlichen Verstande, zusammen mit den Schwächen, die der menschlichen Vergänglichkeit eigen sind, und mit allem Irdischen und bekämpfte aus allen Kräften seinen Willen, um ihn gefangenzunehmen, sich auf den Thron seiner Freiheit zu setzen und dem höchsten Gott gleich zu werden. [...] So verweilte er über Mitternacht hinaus in einem Kriegskampfe gegen die Kräfte der finsternen Welt. – Der aufleuchtende Morgen bedeckte ihn mit dem Glanz des Sieges und im Geiste [diesen Sieg] feiernd ging er in die Felder hinaus, sein Dankgebet mit der ganzen Natur zu teilen.“<sup>171</sup>

Wenn es hier heißt *und sein Herz wurde zum Schlachtfeld*, ist das Verständnis Hryhorij Skovorodas vom Herzen miteinzubeziehen, um das erzählte Geschehen in seiner komplexen Symbolik wahrzunehmen. Das Herz setzt sich gemäß seiner antithetischen Weltanschauung als höhere Kraft, die das Leben der Seele und des Geistes bestimmt, aus einem doppelseitigen „Abgrund der Seele“<sup>172</sup> zusammen. Hiernach gibt es einen guten und einen bösen, einen lichten und einen dunklen Teil der Seele. In diesem Sinn entspricht der innere Kampf Hryhorij Skovorodas im Dunkeln der Nacht jenem des Johannes vom Kreuze. Wenn Sofia Gubaidulina nun in den Skizzen schreibt, dass sich der zweite Satz mit der *Realität der Seele* und dem *furchtlosen Blick in die Dunkelheit der Seele* befasst, so ist dies als schmerzvolles Durchschreiten der Nacht des Zweifels, beziehungsweise als innerer Kampf in der dunklen Tiefe der Seele, des Herzens zu sehen, die beide zu Gotteserkenntnis und erstarktem Glauben durch und in sich selbst führen. In solchen Zusammenhänge ist auch der Zusatz *Jeremias* („Иеремия“<sup>173</sup>) zum zweiten Satz in Skizze 0485-0860 zu

---

<sup>171</sup> Tschizewski, Dmitrij: *Skovoroda – Dichter, Denker, Mystiker*, (Harvard Series in Ukrainian Studies Bd. 18), München 1974, S. 20f.

<sup>172</sup> Ebd., S. 139.

<sup>173</sup> Skizze 0485-0860

verstehen. Wenn es heißt: „Die Furcht vor mir lege ich ihnen ins Herz, auf dass sie von mir nicht mehr abfallen“<sup>174</sup> ist das gleichzusetzen mit dem Glauben, „dem göttlichen Keim, der *Natur*, welcher der Mensch auf dem Weg zum Glück folgen soll“<sup>175</sup>, und der seinen Sitz im Abgrund der Seele hat. Die Komponistin deutet das Hinabsteigen in diesen Abgrund im Suchen nach Gotteserkenntnis auch als den Vorgang des Sich-in-Verbindung-Setzens, mit dem göttlich kreativen Funken in sich selbst. Sie fasst es förmlich als Aufgabe eines Komponisten des 20. Jahrhunderts auf, sich mit der Dunkelheit im Abgrund der Seele zu beschäftigen: „...many artists began looking for the depth of their souls. On the one hand such richness, immeasurable spaciousness – but, on the other hand – great fear and darkness. [...] For this reason we composers are preoccupied with *glissandi*, harmonics, reverberations. All of these are attempts to penetrate into the depth of sound, as if it were a metaphor of the soul.“<sup>176</sup>

So gesehen werden intensive Chromatik und Mikrochromatik im zweiten Satz das kompositorische Element, das Sofia Gubaidulina verwendet, um diese ihre Gedanken in Musik auszudrücken, und darüber hinaus werden sie auch wesentliche Elemente ihrer musikalischen Sprache im Allgemeinen. In Verbindung mit der Penetration der Tiefe des Klanges, mit dessen spezifischer Thematik sie sich bereits in ihrem 1978 vollendeten Klavierkonzert *Introitus* beschäftigt hat („My soloist penetrates into the depth of the sound“<sup>177</sup>), sagt die Komponistin in einem Interview über die Bedeutung dieser zwei kompositionstechnischen Mittel innerhalb ihrer individuellen musikalische Diktion Folgendes: „In *Introitus* I used [...] different intervallic modes representing [...] different spaces:

---

<sup>174</sup> Jer 32,40

<sup>175</sup> Kloubert, Tetyana: *Volksbildung auf Wanderschaft – Bildungsidee und Menschenbild bei dem ukrainischen Denker Hryhorij Skovoroda (1722-1794)*, (Pädagogische Schriften und Kritiken Bd. V), Jena 2008, S. 122.

<sup>176</sup> Lukomsky, Vera: „The Eucharist in my family“: Interview with Sofia Gubaidulina, in *In Tempo – New Series*, Nr. 206, September 1998, S. 33.

<sup>177</sup> Ebd., S. 30.

1. micro-intervallic: the quarter-tones [...] might produce 'inside-the-sound' expressiveness;
2. chromatic space – very expressive and dramatic.”<sup>178</sup>

Das Durchdringen der Seele geschieht im kompositorischen Kosmos Sofia Gubaidulinas, also metaphorisch durch die Durchdringung des Klanges, durch Chromatik und Mikrochromatik. In einem weiteren Interview äußert sich die Komponistin zur Bedeutung der Mikrotonalität in ihrem Kompositionskonzept sogar soweit, dass sie dessen konkreten semantischen Gehalt ganz spezifisch der Sphäre der Nacht zuordnet<sup>179</sup>, womit sich diese Auslegung des Dunklen, der Nacht, mit dem *Abgrund der Seele* der Metaphysik Hryhorij Skovorodas deckt.

Das Ziel der mikrochromatischen Einschnitte im zweiten Satz, eingebettet in lange chromatische Passagen, die den schmerzvollen, expressiven Prozess dieses Hinabsenkens und Durchschreitens des Abgrunds, der Tiefe der Seele, dramatisch schildern, ist laut Hryhorij Skovoroda, „in den Raum Gottes ein[zu]treten, von aller Vergänglichkeit sich [zu] befreien, sich ganz freies Streben und ungehinderte Bewegung [zu] ermöglichen, indem er [der im Abgrund der Seele Suchende] aus den engen materiellen Grenzen in die Freiheit des Geistes hinausfliegt“<sup>180</sup>. Für die Semantik des zweiten Satzes ist die Idee der Wandlung, dieser Weg der Seele in der Finsternis der Nacht, insofern wichtig, da Hryhorij Skovoroda dem Wesen der Seele eine in die Unendlichkeit tendierende Bewegung als zu eigen beschreibt, ein rastloses und immerwährendes Suchen nach innerer Ruhe und Erleuchtung. Sofia Gubaidulinas äußert sich darüber in einem Interview für ein russische Musikjournal: „Mir scheint, dass ich die ganze Zeit durch meine Seele reise, immer weiter und weiter...Einerseits ist es immer das gleiche und andererseits – gleichsam immer neue Blätter, wie

---

<sup>178</sup> Lukomsky, Vera: „The Eucharist in my family“: Interview with Sofia Gubaidulina, in *In Tempo – New Series*, Nr. 206, September 1998, S. 30.

<sup>179</sup> Vgl. dazu siehe: Lukomsky, Vera: Sofia Gubaidulina: „My desire is always to rebel, to swim against the stream“, in *Perspectives of New Music*, Vol. 36, Nr. 1, Winter 1998, S. 11.

<sup>180</sup> Tschizewski, Dmitrij: *Skovoroda – Dichter, Denker, Mystiker*, (Harvard Series in Ukrainian Studies Bd. 18), München 1974, S. 141.

in der Natur.“<sup>181</sup> Valentina Cholopova beschreibt den zweiten Satz in diesem Sinn als *perpetuum mobile* der Seele<sup>182</sup>, das sie als ein Zitat aus Hryhorij Skovorodas Werk<sup>183</sup> entnahm.

Semantisch gedeutet veranschaulichen demnach die ständigen Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelbewegungen beider Instrumente das einem *perpetuum mobile* entsprechende unendliche Streben des dunklen Teils der Seele nach Ruhe, also danach, „sich von der materiellen Erde und vom irdischen Leibe zu reinigen.“<sup>184</sup> Die Seele als Teil des Herzens wird in der Skovorodschen Dialektik auch mit Bewegung in Form eines Windes verglichen<sup>185</sup>: „[...] kaum merkbar kann er die Bäume brechen. [...] Auch] das Herz ist bei Hryhorij Skovoroda durch das Prinzip der Bewegung gekennzeichnet. Die ständige Dynamik und Entwicklung wird durch das Streben verursacht. Dies ist Streben und Suchen nach der eigenen Natur, nach dem Göttlichen.“<sup>186</sup> Damit erklärt sich auch das vorerst schwer verständliche Attribut *mystischer Wind* („мистический ветер“<sup>187</sup>), das Sofia Gubaidulina in den Skizze Nr. 0485-0846 und 0485-0847 ebenfalls dem zweiten Satz zufügt. Diese Aussage Hryhorij Skovorodas über Erlösung, nämlich das Einswerden mit Gott in ständiger Bewegung des Herzens und der Seele in Form des Suchens nach ihm und in sich selbst, wird von Sofia Gubaidulina im zweiten Satz dadurch veranschaulicht, dass die zwei Charaktere, also die Violine und das Violoncello, die der Vorgabe „che nelle parti dispari i due strumenti si

---

<sup>181</sup> Gubaidulina, Sofia: „Und das ist Glück!“ - Ein Gespräch mit J. Makejew, in *Sovetskaja muzyka*, Heft 6/1988. („И это счастье!“ - Беседа с Ю.Макеевой, Советская музыка, 6/1988), S. 26.

<sup>182</sup> Restagno, Enzo und Cholopova, Valentina: *Sofija Gubajdulina*, Torino 1991, S. 218.

<sup>183</sup> Skovoroda, Hryhorij: *Werke in zwei Bänden*, hrsg. von V. Šynkaruk u.a., Kiev 1973, (Сковорода, Григорій: *Повне зібрання творів у двох томах*, ред. Шинкарук, В. та ін., Київ 1973), Bd. 1, S. 357.

<sup>184</sup> Tschizewski, Dmitrij: *Skovoroda – Dichter, Denker, Mystiker*, (Harvard Series in Ukrainian Studies Bd. 18), München 1974, S. 141.

<sup>185</sup> Vgl. dazu siehe: Kloubert, Tetyana: *Volksbildung auf Wanderschaft – Bildungsidee und Menschenbild bei dem ukrainischen Denker Hryhorij Skovoroda (1722-1794)*, (Pädagogische Schriften und Kritiken Bd. V), Jena 2008, S. 112.

<sup>186</sup> Kloubert, Tetyana: *Volksbildung auf Wanderschaft – Bildungsidee und Menschenbild bei dem ukrainischen Denker Hryhorij Skovoroda (1722-1794)*, (Pädagogische Schriften und Kritiken Bd. V), Jena 2008, S. 112.

<sup>187</sup> Skizzen 0485-0846 und 0485-0847

contrappongano l'uno all'altro mentre nelle parti pari, al contrario, essi in fondono nella sonorità generale<sup>188</sup> folgen, in der Aktivität des Suchens und Ringens um Glaube und Erkenntnis zwar vereint sind, also *zusammen spielen, aber nicht aufeinander hörend* („играют вместе, не слушая друг, друга“<sup>189</sup>), also nicht gemeinsam, sondern jeder für sich individuell, aber dennoch auf der gleichen Suche sind. Die Komponistin hebt in einer Skizze die grob-formale und semantische Konzeption des Satzes betreffend die *Einsamkeit von jedem* („одиночество каждого“<sup>190</sup>) hervor, als Sinnbild für das individuelle Streben nach Sinn im Leben abseits der materiellen Welt, der schnellen oberflächlichen Befriedigungen. Die musikalische Darstellung dieses einsamen Strebens und Suchens, das am Ende der Nacht schließlich zu Erkenntnis und Licht führt, erfolgt im Schluss des zweiten Satzes der Zweitfassung semantisch schlüssig und beeindruckend mit dem bereits angedeuteten musikalischen Zitat aus dem ersten Satz: Dem d1, das durch einen Triller, beziehungsweise mit der Bezeichnung *vibr.* die Realität widerspiegelt, folgt sein entsprechendes Flageolett, das a2, dann ein chromatischer Abstieg zum cis1, ebenfalls *vibr.*, und der dazugehörige Flageolettton cis3, und schließlich ein dritter Halbtonschritt zum c1 mit *tr* als zusätzliche Steigerung des *vibr.*. Auf diesen folgt nicht der erwartete Flageolettton e3 auf dem gleichen Punkt der Saite, sondern der korrespondierende, im höchsten Register des Violoncellos, verbunden durch ein ausgedehntes Glissando über die ganze Saitenlänge, wie am Ende des ersten Satzes.



Abb. 23

<sup>188</sup> Restagno, Enzo und Cholopova, Valentina: *Sofija Gubajdulina*, Torino 1991, S. 217.

<sup>189</sup> Skizze 0485-0837

<sup>190</sup> Ebd.

Im Sinne der Themenstellung der Arbeit lässt sich der zweite Satz somit folgendermaßen darstellen: Das semantische Kompositions-konzept des zweiten Satzes knüpft als fortgeführter Hauptgedanke des zweiten Themas der Sonatenhauptsatzform an den des ersten Satz an. Die Idee der Transzendierung der Sphäre des Irdischen im Sinne eines schmerzhaften Vorgangs wird im zweiten Satz weitergeführt und erhält durch den Aspekt der Erkenntnis Gottes im Abgrund der eigenen Seele eine weitere Dimension. Dies wird verdeutlicht, indem Sofia Gubaidulina die von Valentina Cholopova als Seitenthema bezeichnete Chromatik und Mikrochromatik des ersten Satzes weiterverarbeitet, dem Tonmaterial eine noch tiefer gehende, der Profundität der menschlichen Seele entsprechende semantische Bedeutung ganz im Sinne der philosophischen Lehre Hryhorij Skovorodas zufügt und den ganzen zweiten Satz darauf aufbaut.

Gemäß ihrer Vorstellung vom Unterbewussten als treibende Kraft hinter dem kreativen Prozess, die allerdings kontrolliert und durch den *Rhythmus der Form* konkretisiert werden muss, ohne in ihrer Essenz verletzt zu werden<sup>191</sup>, stellt sich die Frage, welche ordnenden Mittel Sofia Gubaidulina im zweiten Satz nun anwendet, um ihrer starken intuitiven Idee in der *horizontalen* Ausführung, in der niedergeschriebenen Komposition, gerecht zu werden. Diese Frage stellt sich vor allem aufgrund der Tatsache, dass sich die Änderungen zwischen Erst- und Zweitfassung ausschließlich auf die Längenverhältnisse und Proportionen im Satz beziehen. Da die Komponistin zur Zeit der Umarbeitung der Sonate ihr Konzept des *Rhythmus der Form* schon weitgehend ausgearbeitet hatte, ja nach eigenen Aussagen seit 1984 an ihre Werke gleichsam als Etüden heranging, in denen es eine ganz bestimmte rechnerische Idee umzusetzen gilt<sup>192</sup>, zeigt sich, dass ihre Revisionen

---

<sup>191</sup> Vgl. dazu siehe: Lukomsky, Vera: „Hearing the subconscious“: Interview with Sofia Gubaidulina, in *In Tempo – New Series*, Nr. 209, Juli 1999, S. 30.

<sup>192</sup> Zenowa, Valeria: *Zahlenmystik in der Musik von Sofia Gubaidulina*, (studia slavica musicologia Bd. 21), Berlin und Hamburg 2001, S. 17.

einen Schwerpunkt in diesem semantisch formalen Aspekt zu Gunsten einer *konsonanteren*<sup>193</sup> Form haben.

In der Zweitfassung führt das Weglassen ungefähr eines Fünftels der Sechzehntel- beziehungsweise Zweiunddreißigstelgruppen und einer in der ersten Fassung angehängten Coda, vorwiegend aus spiegelartig angelegten *ricochet* Glissandi bestehend, nicht nur zu einer Straffung des Materials, sondern zu völlig neuen Proportionen im Satz. So fällt nun der eine auffällige Knotenpunkt, von dem aus sich die Stimmführung umdreht und Violine und Violoncello perfekt gespiegelt in eine letzte, lange von den anderen thematischen Elementen nicht mehr unterbrochene Kette von Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelgruppen zum Ende hin entwickeln, genau auf den Punkt des Goldenen Schnitts des gesamten Satzes, nämlich nach 60 Takten von insgesamt 97.

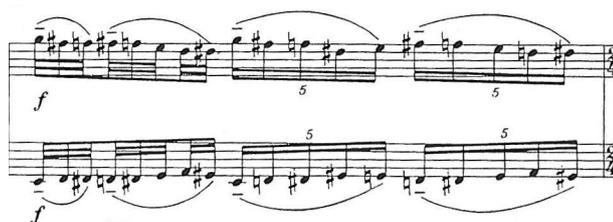


Abb. 24

Diese Spiegelung lässt die Skovorodsche Narzissthematik anklingen, in der es um das Selbsterkennen durch das Schauen in die Tiefe der eigenen Seele, in den verborgenen göttlichen Kern geht.

Von den diesen Goldenen Schnitt definierenden drei Zahlen 60 – 37 – 97 kann auf die Verwendung der sogenannten Bachreihe (1 – 4 – 5 – 9 – 14 – 23 – 37 – 60 – 97 – 137) als formale Gesetzlichkeit, die der neuen Fassung des zweiten Satzes von der Komponistin zugrunde gelegt wurde, geschlossen werden. Allerdings gibt es keine weitere Ausarbeitung eines *Rhythmus der Form*, basierend auf dieser Reihe, weder im Sinne einer weiteren Einteilung in Abschnitte noch in der Organisation innerhalb der

<sup>193</sup> Vgl. dazu siehe: Zenowa, Valeria: *Zahlenmystik in der Musik von Sofia Gubaidulina*, (studia slavica musicologia Bd. 21), Berlin und Hamburg 2001, S. 76.

Kleinstelemente. In den Skizzen zur Sonate *Freue dich!* fehlen auch die komplizierten Rechnungen und Blätter voller Zahlen, die ein ausgearbeitetes Proportionsschema für Kompositionen, die nach 1984 entstanden sind, kennzeichnen. Es kann demnach darauf geschlossen werden, dass Sofia Gubaidulina in ihrer Umarbeitung des zweiten Satzes vor allem die Straffung und die grobe Einteilung der Großform nach im Voraus definierten Zahlenproportionen (dem Goldenen Schnitt der Bachreihe) am Herzen lag. Von einer ganz diesem Zahlenprinzip folgenden Umarbeitung des Satzes hat sie abgesehen, hätte dies wohl eine fundamentale Änderung bedeutet, die jedoch die Schlüssigkeit der Aussage dieses Satzes nicht als zwingend erscheinen lässt.

## 6.5 Der dritte Satz

Sofia Gubaidulina setzt den dritten Satz *Freue dich, Rabbi! - Credo* („Радуйся, равви! – Credo“<sup>194</sup>) als Durchführungsteil im Rahmen des Sonatenhauptsatz-konzepts und der Satzchronologie entsprechend, in den Mittelpunkt der Sonate, und gibt so dem Gebet über die Leidensgeschichte und der Auferstehung inhaltliche Zentralität. Durch seine Schlüssigkeit ist er ein besonders gelungener Teil der Sonate *Freue dich!*. Bereits die Satzbezeichnung *Freue dich, Rabbi!* impliziert eine bestimmte thematische Aussage. Valentina Cholopova erkennt hier ein Zitat aus dem Matthäusevangelium, das den Judasverrat thematisiert, und zwar 26,49: „Und sogleich trat er zu Jesus und sprach: ‚Sei gegrüßt, Meister!‘ und küßte ihn.“<sup>195</sup> Bei diesem *sei gegrüßt* handelt es sich um eine traditionelle Grußformel, die in der altgriechischen Bibel an der gleichen Stelle des Matthäusevangeliums als *χαίρε ραββι* aufscheint und direkt übersetzt soviel wie *Freue dich, Rabbi!* heißt. Eine semantische Zuordnung des Satzes zur Passions-Thematik ist jedoch nicht nur inhaltlich durch das dem Satz vorangestellte Zitat gegeben, sondern auch aufgrund mehrerer explizite Hinweise der Komponistin selbst, unter anderem auf die *Johannes Passion* („Иоганнес-пассион“<sup>196</sup>), auf Verrat und Kreuzigung („предательство, распятие“<sup>197</sup>) und die Leidensgeschichte Jesu, worauf im Laufe der Analyse noch im Detail eingegangen wird.

Die meisten semantischen Anmerkungen in den Skizzen beziehen sich auf die Erstfassung. Um eine Deutung der wenig veränderten Zweitfassung nachvollziehen zu können, soll der semantische Gehalt des dritten Satzes von der Erstfassung ausgehend erschlossen werden.

---

<sup>194</sup> Gubaidulina, Sofia: *Радуйся!* Sonate für Violine und Violoncello, unveröffentlichte Erstfassung von 1981, Paul Sacher Stiftung Basel, S. 28.

<sup>195</sup> Mt 26,49

<sup>196</sup> Skizze 0485-0860

<sup>197</sup> Skizzen 0485-0837 und 0485-0828

Als Durchführungssatz der Sonate greift er vor allem Tonmaterial der ersten beiden Sätze auf, im Besonderen die Inkarnationsthematik des ersten Satzes, symbolisiert durch die Vereinigung von *Flageolett* und *Realität*. Ausgangspunkt ist das e<sub>2</sub> des Violoncello. Dieser erste zentrale Ton entspricht wiederum Sofia Gubaidulinas Definition der Dominante im Sinne der Inkarnation.



Abb. 25

Kompositionstechnisch wird jedoch vor allem der irdische, menschliche Aspekt durch das Umspielen des Tons in kleinen Sekundsritten und expressiven Mitteln wie *espr.*, *tr*, und Glissandi noch verdeutlicht. Des Weiteren wird ähnlich wie im ersten Satz der Charakter des Violoncello durch Personifizierung festgelegt: *cello – Christus* („cello – Христос“<sup>198</sup>). Auch wie im ersten Satz wählt die Komponistin einen Ton, bei dem die Einheit von *Realität* und *Flageolett* nur in der oberen Hälfte realisierbar ist, als semantische Ausdeutung der besonderen Natur und Stellung Jesus Christus als Mittler zwischen der irdischen und der himmlischen Welt. Dies wird durch die direkte Umdeutung des e<sub>2</sub> am Ende des ersten Abschnittes in *Flageolett* noch weiter verdeutlicht.

Sofia Gubaidulina fügt dieser kompositorisch und instrumententechnisch bewusst eingesetzten Semantik noch einen weiteren, außermusikalischen Aspekt hinzu: Sie bezeichnet diesen ersten Teil des Violoncellosolos in einer der frühesten Skizzen, die sich mit diesem Satz beschäftigen als *Gebet* („молитва“<sup>199</sup>). Dies deutet wiederum, zusammen mit ihren Hinweisen in ähnlichen Skizzen und dem weiteren kompositorischen Verlauf, auf eine konkrete Umsetzung des Leidensweges Jesu Christi, in

<sup>198</sup> Skizze 0485-0837

<sup>199</sup> Skizzen 0485-0820 und 0485-0837

diesem Falle auf das Gebet Jesu beim Gehöft Gethsemani. In einem Gespräch mit Vera Lukomsky merkte Sofia Gubaidulina an, dass für sie als orthodoxe Christin die Geschehnisse der Messe nicht ein Erinnern, sondern tatsächliches, reales Erleben sind. Diese Sichtweise erklärt die große Emotionalität der folgenden Passage. Das gegenständliche Gebet am Anfang des dritten Satzes hat Jesus verzweifelte Bitte an Gott um Abwendung seines Schicksals, des Todes durch Kreuzigung, zum Inhalt. Folgende Worte werden direkt als Worte Jesu im Matthäusevangelium zitiert: „Mein Vater, wenn es möglich ist, so gehe dieser Kelch an mir vorüber; doch nicht, wie ich will, sondern wie du willst“<sup>200</sup>, und: „Mein Vater, wenn dieser Kelch nicht vorübergehen kann, ohne dass ich ihn trinke, so geschehe dein Wille!“<sup>201</sup>. Die zwei Gebete zeigen ein Gefühlsspektrum von Verzweiflung bis zur stillen Annahme des Schicksals.

Die Komponistin setzt dies musikalisch um, indem sie Anfang und Ende des Violoncellosolos gleich gestaltet, wobei sie diesen zwei Passagen in einer späteren Skizze folgende Attribute hinzufügt: Der Beginn soll ein *extrovertiertes* und der Schluss ein *introvertiertes Gebet* („экстравертная молитва; интровертная молитва“<sup>202</sup>) darstellen. Die verschiedenen Teile zwischen diesen zwei Gebeten skizzieren die psychologische Wandlung von extrovertierter *Verzweiflung* („отчаяние“<sup>203</sup>) bis zu stiller Akzeptanz des Schicksals, was das Konzept der psychologischen Zustände vom *Schmerz eines Heiligen* („боль святого“<sup>204</sup>), *Trost trotz Verständnis der Tragik* („утешение хотя понимает трагизма“<sup>205</sup>) und der *ruhigen Annahme der Tragik des Lebens* („спокойное принятие трагизма жизнь“<sup>206</sup>) anklingen lässt. Dem entsprechen die Pizzicatoteile, die durch unruhige Intervallsprünge in großem Ambitus sowie durch die Dissonanz

---

<sup>200</sup> Mt 26,39

<sup>201</sup> Mt 26,42

<sup>202</sup> Skizzen 0485-0846 und 0485-0847

<sup>203</sup> Skizze 0485-0830

<sup>204</sup> Skizze 0485-0841

<sup>205</sup> Ebd.

<sup>206</sup> Ebd.

der Akkorde an die Verzweiflung der Violine im ersten Satz erinnern und an deren Semantik anknüpfen. Unterbrochen werden diese Passagen durch Flageolette, deren Sinngehalt sich wiederum semantisch von bereits vorangegangenen Bedeutungszuweisungen seitens der Komponistin herleiten lassen. So ist die in Flageolette umgedeutete Chromatik wie im *Kyrie* als Freude über die Verbindung zwischen Göttlichem und Menschlichem zu sehen.

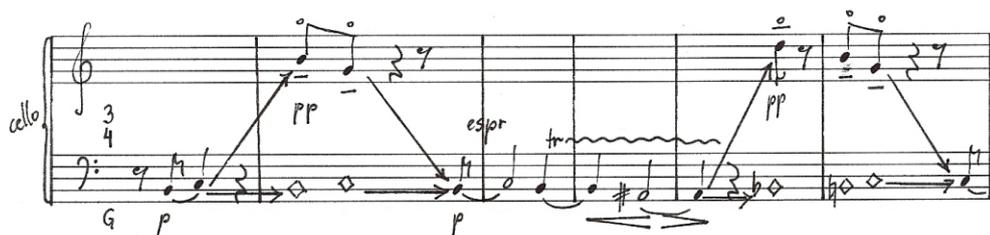


Abb. 26

Durch das Umdrehen der im ersten Satz vorgegebenen Richtung von Chromatik und Flageolett adaptiert Sofia Gubaidulina diese semantische Relevanz für den dritten Satz. Die Chromatik steigt auf, der Flageolett Dur-Dreiklang ist absteigend, die irdische Sphäre scheint gleichsam nach oben zu steigen, während die himmlische hernieder sinkt. Verbindung zwischen den beiden entsteht jedoch nicht so wie im ersten Satz durch ein absteigendes Glissando, gleichsam durch das Herabsteigen Jesu Christis, sondern durch die mystische Vereinigung, die im mystischen Gebet aus der tiefsten Verzweiflung heraus erlangt werden kann, dargestellt durch das ansteigende Glissando, das das Irdische mit dem Göttlichen verbindet. Die folgende kurze Flageolett passage thematisiert, ähnlich wie im *Engelschor* des ersten Satzes, diese hergestellte Vereinigung, indem durch Griffpositionen in der unteren Hälfte der Saite des Violoncellos Flageolette in den höchsten Sphären erklingen. Da Sofia Gubaidulina auch immer wieder im Sinne ihrer Ideendramaturgie konkrete Situationen des biblischen Geschehens in ihre Werke einfließen lässt, würde die beschriebene Flageolett passage auch im semantischen Zusammenhang der Stelle 22,43 des Lukasevangeliums entsprechen, wo beschrieben

wird, dass Jesus aufgrund des Gebets ein Engel erscheint, um ihm Trost und Kraft zu spenden, sodass er sein menschliches Schicksal auf sich nehmen kann.

Die den ersten Violoncellosoloteil abschließende Wiederholung des Gebets führt die allgemeine Entwicklung von Tempo, Lautstärke und absteigender Linie weiter und realisiert durch die Versetzung um eine Oktave nach unten und die erreichte Lautstärke *p* die von Sofia Gubaidulina in den Skizzen konzipierte Vorgaben von Introvertiertheit, ganz im Sinne einer stillen Akzeptanz des Todes, dem Passionsgeschehen folgend.

Im Sinne der *Mystik der Freude* („мистика радости“<sup>207</sup>) sind die folgenden Dreiklangszerlegungen der Violine zu verstehen, die, in Anlehnung an die Tonleiter der psychologischen Zustände, der *ruhigen Annahme der Tragik des Lebens* („спокойное принятие трагизма жизни“<sup>208</sup>) folgen. Sie leiten über in den zweiten großen Teil des Satzes, über den es in den Skizzen unterschiedliche semantische Hinweise zu finden gibt. Kompositionstechnisch auffällig sind hier vor allem die Diametralität der Stimmen und die graduelle Entwicklung zu einem Unisono auf dem c1, das im Zentrum des gemeinsamen Tonumfangs liegt.

Die Violinstimme wird ebenfalls von Sofia Gubaidulina personifiziert: *violino – Judas* („v-no – Иуда“<sup>209</sup>) und sie weist diesem zweiten Teil gleich folgenden programmatischen Inhalt zu: *die Verzweiflung des Judas* („отчаяние Иуды“<sup>210</sup>). Dieser ist auch aus der Partitur leicht nachzuvollziehen, werden doch die gleichen kompositorischen Mittel eingesetzt, wie für die Darstellung der Verzweiflung der Violine im ersten Satz und im Anfangssolo des Violoncellos im zweiten Satz. Sofia Gubaidulina steigert diese noch zusätzlich: gespreizte oder dissonante Akkorde, große Akkordsprünge, Glissandi mit Trillern in dissonanten

---

<sup>207</sup> Skizze 0485-0841

<sup>208</sup> Ebd.

<sup>209</sup> Skizze 0485-0837

<sup>210</sup> Ebd.

Intervallen, dissonante *col legno* Akkorde, Pizzicati, Tremoli, Abstrichketten, Accellerandi und Akzente.

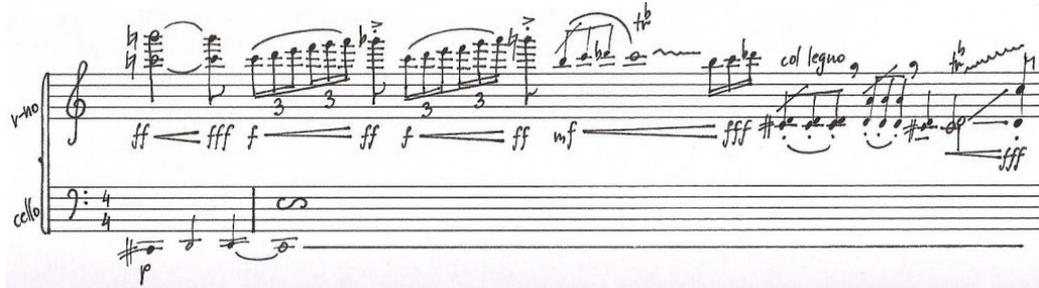


Abb. 27

Die so musikalisch ausgedeutete Verzweigung des Judas kann sowohl als individuelle Verzweigung im Sinne des Matthäusevangeliums<sup>211</sup>, als auch in einem abstrakteren Kontext des Passionsgeschehens gesehen werden. Diametral gegenübergestellt ist die Violoncellostimme, die vom allertiefsten gegriffenen Ton cis chromatisch aufsteigt. Diesen Aufstieg beschreibt die Komponistin als *Weg nach Golgotha* („шествие на Голгофу“<sup>212</sup>). Die Beschwerlichkeit wird durch ein sehr gedehntes Tempo, das immer wieder stehenzubleiben scheint, realistisch dargestellt. Dreimal wird die ansteigende Chromatik durch Quartsprünge unterbrochen – ein Sinnbild für das tradierte dreimalige Fallen Jesus unter dem Kreuz auf dem Weg nach Golgotha.

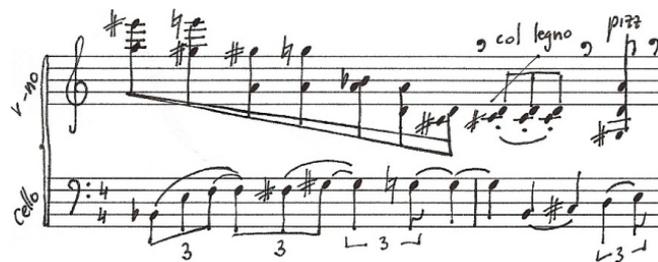


Abb. 28

<sup>211</sup> Mt 27,5

<sup>212</sup> Skizze 0485-0820

Semantisch interessant ist die Ausführung der Vereinigung von beiden Stimmen, die den zweiten Teil des Satzes abschließt. Das c1 und dessen Position auf den beiden Instrumenten erlaubt Sofia Gubaidulina wieder einen neuen Aspekt der Grundidee in der Handhabung der Dualität von normalen Tönen und dem Prinzip des Flageolets darzustellen. Zunächst gleichen sich die Stimmen in ihrer Artikulation an – das Ergebnis ist ein leicht flackernder Tremoloklang. Dann beginnt das Violoncello sein c1, das nach Angaben in der Partitur auf der C-Saite zu spielen ist, umzudeuten. Da es in hoher Lage in der oberen Hälfte der Saite zu spielen ist, also bei einer Teilung der Saite im Verhältnis von 3 : 1, in dem sich *Realität* und *Flageolett* entsprechen, handelt es sich hier um eine Verwirklichung des Flageolets, die ident ist mit deren Realisierung am Anfang des ersten Satzes der Erstfassung. Dies ist eine Vorwegnahme des Gedankens der Rückkehr. Konkret wird durch die grifftechnische Realisierung ein symbolisch-metaphysisches Zurückkehren des inkarnierten Jesus Christus in die himmlische Sphäre impliziert, merkt Sofia Gubaidulina doch explizit in den Noten an, dass diese erste Flageolettumdeutung eben genau in dieser Lage auf der C-Saite zu spielen ist, und somit bewusst in einen Kontext zum ersten Satz gestellt wird. Alle weiteren Flageolette sind auf der A-Saite zu spielen, und ergeben demgemäß auch kein *Unisono* von *Realität* und *Flageolett*. Genau dadurch erzielt Sofia Gubaidulina allerdings, zusammen mit der Tonumdeutung in der Violine, gleichzeitig ein Unisono beider Stimmen auf dem c1, als auch einen C-Dur-Dreiklang, der durch die umgedeuteten Flageolette – e3 im Violoncello und g2 in der Violine – verwirklicht wird.

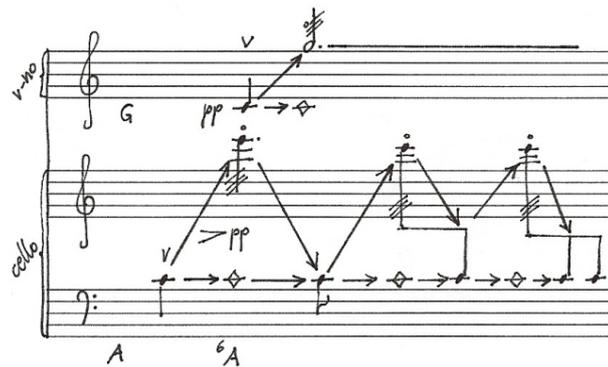


Abb. 29

Diese Verbindung von Transzendenz mit höchster Freude drückt die Glückseligkeit ob der nahenden Erlösung der Menschheit aus: *wahre Freude*, als dritte Stufe der *psychologischen Zustände*, die – realisiert durch die symbolisch dargestellte Kreuzigung in der Violoncellostimme – durch Tod und Auferstehung Jesu Christi schließlich erreicht wird.

Sofia Gubaidulinas symbolische Umsetzung des Kreuzes und der Kreuzigung ist immer wieder in Werken wie *In croce* (1979) oder *Sieben Worte* (1981/1982) von zentraler Bedeutung. Da die von der Komponistin bereits erarbeitete Bedeutungen von Symbolen ihrer musikalischen Sprache zuordenbar sind, lässt sich von den zwei oben erwähnten Werken auf die Umsetzung der Kreuzigung im dritten Satz der Sonate *Freue dich!* schließen. In *In croce*, dem zeitlich früheren Werk, das sich mit dieser Thematik beschäftigt, geschieht die Kreuzigung vor allem durch Stimmkreuzung, durch Stimmtausch, der im Laufe des Werkes langsam durch eine Kreuzbewegung aufgelöst wird.<sup>213</sup> Die Kreuzigungsszene im späteren Werk *Sieben Worte* wird wiederum anders umgesetzt: Hier wird die Saite des Violoncellos, dem wieder die Rolle des Erlösers Jesu Christ zukommt, im wahrsten Sinne des Wortes durch Glissandi gekreuzigt.<sup>214</sup>

In der Sonate *Freue dich!* kommt sowohl Stimmkreuzung als auch Saitenkreuzung vor. In der Unisono Stelle, die durch ihre Flageolette auf

<sup>213</sup> Vgl. dazu siehe: Neary, Fay: *Structural symbolism in the music of Sofia Gubaidulina*, DMA dissertation, Ohio State University, 1999, S. 8ff.

<sup>214</sup> Vgl. dazu siehe: Restagno, Enzo und Cholopova, Valentina: *Sofija Gubajdulina*, Torino 1991, S. 185.

die Auferstehung in himmlische Sphären vorgreift, kreuzen die Flageolette des Violoncellos bereits jene der Violine und implizieren eine Kreuzigung: An diesen Flageolettabschnitt schließen großangelegte Glissandi des Violoncellos, die zuerst in alle Tiefen hinuntergehen (bis zur leeren Saite C) und dann in die höchstmöglichen Sphären in einer welligen Bewegung aufsteigen und vergehen. Klanglich und visuell korreliert der technische Vorgang des Überschreitens von tradierten instrumentbezogenen Grenzl原因en als Metapher für das Überwechseln der Seele Jesu in eine andere Sphäre mit der symbolischen Darstellung des Verschwindens Jesu Christi in *Sieben Worte*. Diese Bewegung geschieht in *Freue dich!* nicht mit der rechten, also mit der Bogen-, sondern mit der linken, der Griffhand. Die Zeiteinheiten der Passage sind des Weiteren von der Komponistin in ungeraden Zahlen gehalten - 7 Wellen, 5 Tremoli, 7 Wellen, 5 Wellen im Violoncello, dazu 3 Flageolettglissandi in der Violine - und entsprechen Sofia Gubaidulinas Verständnis von göttlicher Ordnung durch Verwendung ungerader Zahlen.

Der letzte Teil führt das musikalische Geschehen zurück in die irdische Sphäre der Violine, die den Tod Jesu Christi beweint. Die fallenden Sexten und klagenden Halbtöne erinnern an eine Stelle in den Skizzen, die Sofia Gubaidulina als *Schluchzen* („всхлипывание“<sup>215</sup>) bezeichnet. Die Entwicklung dieses letzten Violinosolos ist von semantischer Besonderheit. Hier geschieht es zum ersten Mal in der Sonate, dass die Violine ihren gesamten Tonumfang der *Realität* durchmisst und einen ähnlichen Punkt erlangt wie das Violoncello: nämlich ein *Unisono* auf dem d4 in der oberen Hälfte der E-Saite, in dem sich normal gespielter Ton und Flageolett entsprechen. Dies ist als die musikalische Umsetzung der durch den Tod Jesu Christi dem Menschen ermöglichte Transzendierung des Todes in eine andere Sphäre zu sehen. Sie vollzieht sich zwar jenseits der dem Irdischen zugewiesenen unteren Hälfte der Violinsaite, aber doch ausschließlich innerhalb des dem Menschlichen zugerechneten Instrumentarium der Violine. Diese nun mögliche Transzendierung wird

---

<sup>215</sup> Skizze 0485-0823

durch das abschließende Glissando noch verstärkt. Wie die Violoncellostimme im ersten Satz ist es nun auch die Violine, welche die Verbindung zwischen dem Göttlichen und dem Irdischen herstellen kann, nicht nur abstrakt, durch Umdeutung der Flageolette in der unteren Hälfte der Saite, sondern durch einen tatsächlichen Akt der räumlichen Konnexion des Glissando.

Der Satz schließt wie er begonnen hat mit einem Gebet, dieses Mal allerdings in der Violine. Sowohl Anfang, als auch Ende allen Glaubens ist das Gebet, folgt man diesem *Credo* Sofia Gubaidulinas. Zentraler Gedanke neben der Kreuzigungsthematik ist vor allem der Verrat des Judas, mit dem Sofia Gubaidulina in diesem Satz allerdings ambivalent umgeht. Sie thematisiert sehr wohl seine Verzweiflung im zweiten Teil, nicht jedoch seinen gewaltsamen Tod, sondern löst die große Diametralität der beiden Stimmen im zweiten Teil des Satzes durch die Transzendierung des Todes infolge der Kreuzigung Jesu Christi auf. Erst der Verrat des Judas hat die Errettung der Menschheit durch den Tod Jesus ermöglicht, die Erlösung steht somit auch der Violine zu, die den Judas verkörpert. So sieht man, wie eng Sofia Gubaidulina das Schicksal von Jesus Christus und Judas in *Freue dich Rabbi!* musikalisch und thematisch verknüpft. Die Zusammenführung der Stimmen am Ende des gemeinsamen Teils verdeutlicht, dass nur durch beide Stimmen zusammen die mystische Freude des C-Dur-Dreiklages erreicht werden kann.

Mit dieser Deutung entspricht Sofia Gubaidulina der neueren Bibelexegese, die Judas weniger als den vom Satan verführten<sup>216</sup>, gefallenen Jünger sieht, sondern vielmehr als einen Heiligen, der durch seinen Verrat die Erlösungsgeschichte erst ermöglichte, also im Dienste Jesu stand und ihn durch seine Auslieferung befreite.<sup>217</sup>

---

<sup>216</sup> Vgl. dazu siehe: Lk 22,3.

<sup>217</sup> Vgl. dazu siehe: Lüthi, Kurt: Judas, in *Theologische Realenzyklopädie*, Teil 1, Band 36, hrsg. von Gerhard Krause u.a., Berlin 1977, 296ff.

Inwieweit die ausgeführten analytischen Betrachtungen auch für die zweite Fassung, die ja teilweise verändert und ergänzt wurde, noch semantisch zutreffen, soll nun im folgenden Abschnitt untersucht werden. Im Gegensatz zum zweiten Satz hat die Komponistin den dritten Satz 1988 für die Uraufführung durch Kürzungen großflächig umgearbeitet. Die wichtigsten Grundideen sind allerdings erhalten geblieben. So beginnt der Satz auch in der Zweitfassung mit dem Gebetsthema. Nach dem ersten Abschnitt gibt es jedoch schon einen Flageoletteinschub, in dem sogleich die vorangegangenen Halbtonschritte durch Flageolette umgedeutet werden. Die Zusammensetzungen der einzelnen Segmente sind, bedingt durch die Kürzungen, leicht verändert. Der zweite Teil wurde im Großen und Ganzen übernommen, allerdings fehlt in der Zweitfassung nicht nur die Vereinigung der beiden Stimmen im C-Dur Akkord, sondern auch das semantisch bedeutsame Schlussolo.

Dies und die oft unmittelbare Umdeutung von *Realität* und *Flageolett* lassen, ähnlich wie bei der Umarbeitung des ersten Satzes, eine weniger mystisch abstrakte Darstellung von biblischen Schilderungen in Relevanz zur Messe anklingen, sondern es zeigt sich eine viel direktere musikalische Umsetzung des Skovorodschen Gedankenguts, das auch 1988 noch von Belang für die Komponistin gewesen ist.

Somit ist im umgearbeiteten Anfang folgende semantische Intention der Komponistin zu erkennen: Das Gebet zu Beginn der Erstfassung wird übernommen, jedoch sind schon von Anfang an auch die Flageolette Teil dieses Themas. Das ist wohl auf die Änderungen des ersten Satzes zurückzuführen, die zur Folge hatten, dass das erste Thema der Exposition der Sonate in der Zweitfassung eine Kombination von *hier* und *dort*, von *Realität* und *Flageolett* mit direkter Umdeutung ist, und in der Durchführung, also im dritten Satz dem Gedanken der Durchführung entsprechend wieder zu finden sein sollte. Die Komponistin hat wohl deshalb die Chromatik mit den Flageoletten von Anfang an verknüpft.

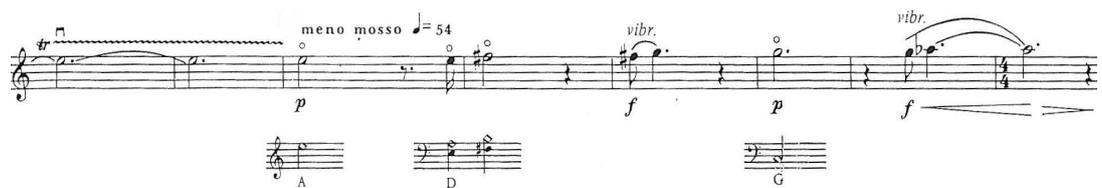


Abb. 30

Weiters wurde der Pizzicato Teil, der laut Sofia Gubaidulina die Verzweiflung thematisieren soll, weggelassen. Dies kann durch die Tatsache begründet werden, dass die Komponistin in der Endversion der Sonate von einer derart expliziten Umsetzung der Heilsgeschichte abgesehen hat, zu Gunsten einer allgemeineren, weniger auf die Messe bezogenen Umsetzung des Aspekts der Freude an sich. So folgen einem kurzen Flageoletteil, der aus der ersten Fassung übernommen wurde, Pizzicatoakkorde, denen die Komponistin in der Zweitfassung in einem Überblicksschema folgende Bedeutung zuschreibt: *Sühne durch die Akkorde* („искупление через аккордов“<sup>218</sup>)

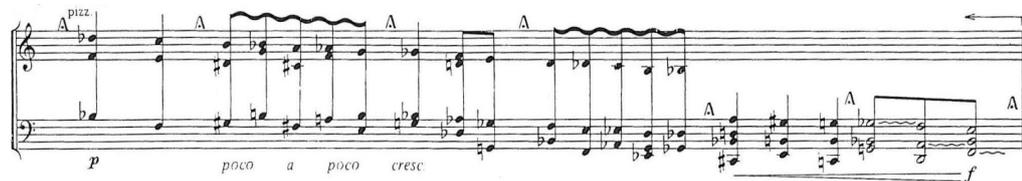


Abb. 31

Der Aspekt der Sühne ist neu in der Zweitfassung. Semantisch lässt sich dies jedoch leicht in den philosophischen Kanon Sofia Gubaidulinas und dessen Entwicklung in den Achtziger Jahren einfügen. So sieht sie die Möglichkeit, sich nicht nur durch Gebet mit Gott in Verbindung zu setzen, sondern auch durch Sühne Erlösung und wahre, mystische Freude zu erlangen. Die Sühne ist kausal mit der Buße verbunden, die im religiösen Sinne als Umkehr des Menschen zu Gott, von dem er sich durch die Sünde entfernt hat, zu verstehen ist. Im christlichen Kontext gilt Jesus als Sühneopfer, als rituelles göttliches Menschenopfer für die christliche

<sup>218</sup> Skizze 0485-0854

Urschuld aller Menschen. Jesus nimmt die Sünde der gesamten Menschheit auf sich und tut dafür Buße in Form der Kreuzigung. So können die *Sühneakkorde* des dritten Satzes sowohl in einem größeren, christlichen, als auch im individuell menschlichen Kontext gesehen werden. Die grundlegende semantische Aussage bleibt allerdings die selbe; es werden verschiedene Wege zu Gott thematisiert und musikalisch-kompositorisch umgesetzt. In Verbindung mit der Kausalität von Buße und Erlösung, von Verrat und Kreuzigung, von Tod und Auferstehung ist auch Sofia Gubaidulinas Anmerkung zur Zweitfassung des dritten Satzes: *ohne Kreuzigung keine Sühne* („без распятия не было бы искупления“<sup>219</sup>) zu verstehen. Diese Anmerkung verdeutlicht ihre eigenen semantisch-musikalischen Vorgaben zum dritten Satz noch einmal: ohne Kreuzigung kein Schmerz, ohne Schmerz keine Erlösung und keine Freude.

Im Mittelteil, der nach wie vor das Kernstück des Satzes ausmacht, gibt es, abgesehen von einigen Kürzungen und Transpositionen vom thematischen Material her, nur eine für das semantische Verstehen nennenswerte Änderung: In der Violoncellostimme werden die ausgehaltenen, chromatisch ansteigenden Noten immer wieder von ihren entsprechenden Flageoletten unterbrochen, was die Dualität und Verknüpfung von normalen Tönen und dem Prinzip des Flageoletts, mit ihrer semantischen Bedeutsamkeit als diametrale Aspekte der Freude noch deutlicher ausdrückt. Die tatsächliche Kreuzigung wird am Ende des Mittelteils ausschließlich durch Stimmkreuzung erzielt. Violine und Violoncello spielen beide in sehr hohen Registern, die Violine kreuzt immer wieder die chromatische Linie des Violoncellos.

---

<sup>219</sup> Skizze 0485-0854

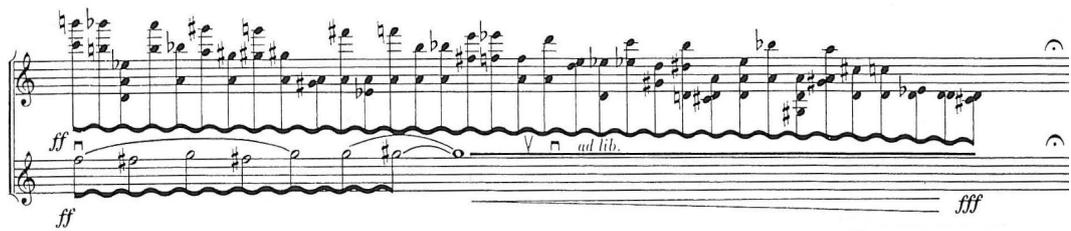


Abb. 32

Die Transzendierung der menschlichen *Realität* und das Übertreten in eine andere Sphäre wird in der Zweitfassung nicht mehr in der gleichen sichtbaren und symbolischen Art und Weise wie in der Erstfassung durch großes Glissandieren verwirklicht. Die Transzendierung geschieht viel mehr durch das Prinzip der Flageolette der unteren Hälfte der Saite, in jenem Bereich auf dem Griffbrett, in dem sich beide Instrumente am Ende des zweiten Teils treffen. Die Umdeutung und deren semantische Bedeutung entspricht jener des *Engelschors* in der Erstfassung des ersten Satzes – beide Instrumente sind in der gleichen Lage vereint und können den Schmerz von der *Realität* aus transzendieren und sich gemeinsam in eine himmlische Sphäre erheben. Der Satz klingt ähnlich wie die Erstfassung mit der Gebetspassage aus, in der allerdings beiden Instrumenten vereint sind.

Abschließend kann zusammengefasst werden, dass die Änderungen im dritten Satz eine ähnliche Tendenz wie jene des ersten Satzes aufweisen. Sofia Gubaidulina scheint in Richtung einer globaleren semantischen Aussage zu tendieren, die sich weniger auf rein liturgische Inhalte beschränkt, sondern mehr im metaphysischen Bereich angesiedelt ist. Wichtige Themen der ersten beiden Sätze werden wieder aufgenommen und weiter ausgedehnt, ergänzt und im Sinne einer Durchführung verarbeitet. Und doch führt wie ein roter Faden die zugrunde liegende semantische Idee auch durch diesen Satz und erfüllt ihn mit einer tiefliegenderen Bedeutung jenseits der kompositionstechnischen Notation.

## 6.6 Der vierte Satz

Im vierten Satz der Erstfassung fügt Sofia Gubaidulina der Satzbezeichnung *Agnus Dei* ein Zitat aus dem Brief Hryhorij Skovorodas an seinen Schüler und Freund Wassilij Michailowitsch Zemborsky, *Nun ist er in sein Haus zurückgekehrt* („И возвратился в дом свой“<sup>220</sup>) hinzu, das auch in die Zweitfassung als semantisch-programmatischer Titel übernommen wurde. Der Inhalt des *Agnus Dei*, scheinbar so klar mit der Aussage des Zitats verwoben, ist der Denkweise der Komponistin entsprechend wiederum komplex in Musik umgedeutet worden und fügt der essentiellen Grundidee der Sonate eine weitere Dimension des Aspekts der Freude hinzu. Bei der semantischen Analyse dieses Satzes ist es sinnvoll, wieder von der Erstfassung auszugehen, da viele der Überlegungen Sofia Gubaidulinas zur semantischen Aussage der Endfassung bereits 1981 musikalisch ausgearbeitet worden sind.

Der vierte Satz führt als *Agnus Dei* das dramaturgische Geschehen der Messe weiter und hat die Kommunion in der Eucharistiefeier zum zentralen Gedanken. Im *Agnus Dei* wird die sakramentale Einheit zwischen dem Auferstandenen und den Gläubigen erlangt, indem ihnen Leib und Blut des Erlösers in Form von Brot und Wein gereicht werden. Diese Vereinigung des Menschen mit Gott durch das Empfangen der himmlischen Gaben ist im vierten Satz kompositionstechnisch durch die im absoluten Einklang geführten Stimmen umgesetzt.

Formal gliedert sich der Satz in zwei Teile: einen ausgedehnten diatonischen Flageoletteil und einen chromatischen und mikrochromatischen zweiten Teil, der in einem Unisono von *Flageolett* und *Realität* in Violine und Violoncello endet. Bei Valentina Cholopova nimmt

---

<sup>220</sup> Gubaidulina, Sofia: *Радуйся!* Sonate für Violine und Violoncello, unveröffentlichte Erstfassung von 1981, Paul Sacher Stiftung Basel, S. 45. Sofia Gubaidulina übernimmt nicht ganz den Wortlaut des Originalbriefs: vgl.: „Возвратился в дом твой“ in Skovoroda, Hryhorij: *Werke in zwei Bänden*, hrsg. von V. Šynkaruk u.a., Kiev 1973, (Skovoroda, Grigoriy: *Повне зібрання творів у двох томах*, ред. Шинкарук, В. та ін., Київ 1973), S. 399f.

der vierte Satz den Platz eines Intermezzos ein.<sup>221</sup> Allerdings lässt sich aufgrund des Tonmaterials und dessen starker ideeller und semantischer Verwandtschaft zum ersten Satz durchaus von einer im vierten Satz anzusetzenden Reprise ausgehen. Die Komponistin selbst verweist in einer Skizze auf diesen Umstand, wenn sie schreibt, dass die Idee der Entsprechung der Tonhöhe von normalem Ton und Flageolett *wie zu Beginn des ersten Satzes* („как начало I часть“<sup>222</sup>) in den vierten übernommen worden ist. Diese Aussage spannt laut den Skizzen auch einen Bogen zum *Engelschor* („ангельский хор“<sup>223</sup>), der ja bereits im Sinne des *Kyrie* die Verbindung der menschlichen und der göttlichen Sphäre dargestellt hat. Auf kompositionstechnisch gleiche Weise geschieht dies auch in der Erstfassung des vierten Satzes, nämlich durch Flageolette in der unteren Saitenhälfte beider Instrumente, im Sinne einer gemeinsamen Transzendierung der irdischen Sphäre.

Abb. 33

Durch diese semantisch-kompositorische Umsetzung von höchster Freude über die im *Credo* thematisierte Erlösung entspricht Sofia Gubaidulina der tradierten Erwartungshaltung im *Agnus Dei*. Die allgemeine musikalische Entwicklung des Satzes ist allerdings ein langer, langsamer Abstieg beider

<sup>221</sup> Vgl. dazu siehe: Restagno, Enzo und Cholopova, Valentina: *Sofija Gubajdulina*, Torino 1991, S. 217.

<sup>222</sup> Skizze 0485-0846

<sup>223</sup> Skizzen 0485-0847 und 0485-0848

Stimmen aus diesen himmlischen Sphären bis zum d1, wobei in der Mitte fast unmerklich vom Flageolett ins normale Register gewechselt wird. Diese große *Catabasi*<sup>224</sup> kann metaphorisch als Herabsinken des Göttlichen in die menschliche Sphäre gesehen werden, ganz der Sinnidee des *Agnus Dei* entsprechend. Sofia Gubaidulina beschreibt diesen semantisch-kompositionstechnischen Vorgang als *Vorwissen des Wegs nach unten* („предзнание путь вниз“<sup>225</sup>), denn *dort ist die Erkenntnis in der Seele* („там: в душе познание“<sup>226</sup>), *dort, wo es keinen Unterschied gibt in der Tonhöhe zwischen normalem Ton und Flageolett = Himmel* [где нет различий звуковысоты между = небо“<sup>227</sup>]. Als dieser Ort ist das Haus im Titelzitat zu verstehen, in das man zurückkehrt, um *in den inneren Frieden zu finden* („присмирение“<sup>228</sup>) und *in sich selbst zu erfahren, dass das Göttliche dem Menschlichen gleich ist* („осознание в себе божественного равного человеческому“<sup>229</sup>). Dieses inhaltliche Beschreiben des thematischen Geschehens findet seine Entsprechung in der Systematik der *Tonleiter der psychologischen Zustände*, wo nach der dritten Stufe der *wahren Freude* die vierte Stufe der *Friedlichkeit* folgt. Die Idee des Einswerdens der zwei diametralen, den vierten Satz dominierenden, Klangcharaktere im Sinne von Rückkehr, ausgedrückt durch das Unisono am Ende, entspricht auch der religiös-philosophischen Erkenntnislehre Hryhorij Skovorodas, dessen Gedankengebäude für die ideelle Basis der Sonate herangezogen wurde: „Die Vereinigung der entgegengesetzten Prinzipien zu einer Einheit ist auch eine ‚Rückkehr‘. Alles in der Welt kehrt zu sich selbst zurück: Der erste und der letzte Punkt ist dasselbe. [...] Die menschliche Seele kehrt zu Gott zurück, ‚nach Hause‘.“<sup>230</sup> Der vierte Satz thematisiert jedoch nicht die Vereinigung durch

<sup>224</sup> Vgl. dazu siehe: Restagno, Enzo und Cholopova, Valentina: *Sofija Gubajdulina*, Torino 1991, S. 219.

<sup>225</sup> Skizze 0485-0858

<sup>226</sup> Ebd.

<sup>227</sup> Skizze 0485-0855

<sup>228</sup> Ebd.

<sup>229</sup> Skizze 0485-0858

<sup>230</sup> Tschizewski, Dmitrij: *Skovoroda – Dichter, Denker, Mystiker*, (Harvard Series in Ukrainian Studies Bd. 18), München 1974, S. 43.

Tod und Auferstehung in himmlischen Sphären, so wie man es auch nach dem dritten Satz erwarten würde, sondern, in Verbindung mit dem Inhalt des Briefes Hryhorij Skovorodas, aus dem das dem Satz vorangestellte Zitat stammt, kommt eine Vereinigung mit Gott, der im Innersten des Menschen selbst, gleich unserem geheimsten Schatz beherbergt ist, zur Darstellung. So ist auch der lange Abstieg des ersten Teils als ein In-Sich-Hineinversinkens in den eigenen seelischen Abgrund zu sehen. Gleich dem zweiten Satz greift die Komponistin in der Erstfassung am Ende des Abstiegs wiederum Chromatik und Mikrochromatik auf, um die Dunkelheit in der Tiefe des menschlichen Herzens auszudrücken und das Durchdringen des Tons wird wieder zur Metapher für das Ausloten der eigenen Seele. Erst das Durchwandern der *Realität der Seele* („реальность души“<sup>231</sup>) in ihrer Gesamtheit, von den Flageoletten bis zum kleinstmöglichen Intervall der mikrochromatischen *ricochet* Glissandi erlaubt ein Finden des göttlichen Friedens in uns. Der Satz wird auch mit einer Rückkehr im kompositionstechnisch-formalen Sinne als Reprise beschlossen, verdeutlicht durch die Wiederaufnahme und Vereinigung der symbolischen Grundelemente des ersten Satzes – *Flageolett*, *Realität*, Chromatik und mikrochromatische Glissandi - und die semantische Darstellung des Atmens.

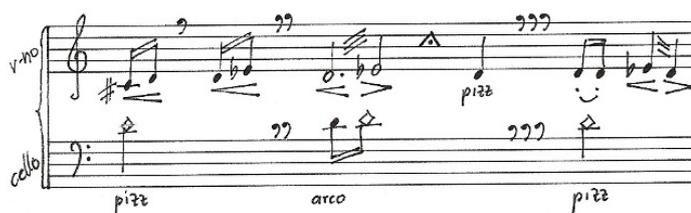


Abb. 34

In der Zweitfassung hat die Komponistin nur Weniges überarbeitet, was allerdings die semantische Aussage des Satzes beachtlich verändert. So sind zum Beispiel die Stimmen nicht von Anfang an in der Sphäre der Flageolette vereint.

<sup>231</sup> Skizze 0485-0865

Abb. 35

Die Violine beginnt ihren Abstieg zwar im gleichen hohen Register wie in der Erstfassung, jedoch mit normal gespielten Tönen und der zusätzlichen Spielanweisung *vibr.*, also höchst expressiv. Das Violoncello beginnt ebenfalls ähnlich wie in der Erstfassung in der Sphäre der Flageolette, doch wird auch diese Stimme durch mit *espr.* gekennzeichneten, normal gespielten Passagen unterbrochen. Die Divergenz von Klangfarbe und Tonqualität verschwimmen allerdings für den Hörer. Es gibt hier tatsächlich keinen Unterschied mehr zwischen normalem Ton und Flageolett – beide werden kompositorisch gleich verarbeitet und verbinden sich zu einem großen Ganzen – einer chromatisch absteigenden Linie. Diese neuen Handhabung von *Flageolett* und *Realität* stellt auf ganz besondere Art und Weise die Einheit von Göttlichem und Irdischem dar, ganz im Sinne der Komponistin, die sich auf den vierten Satz beziehend, den *Himmel* („небо“<sup>232</sup>) als Ort ohne Unterschied zwischen normalem Ton und Flageolett definiert. Ist in den ersten drei Sätzen dieser Himmel in seiner Vollkommenheit durch Unisono, Gleichklang, Transzendierung der Chromatik in der unteren Hälfte der Saite durch Flageolette, oder andere erwähnte kompositionstechnische oder instrumentspezifische Kunstgriffe erreicht, so wird er nun durch die einfache Verbindung und gegenseitige Durchdringung der beiden Klangqualitäten und der dadurch erlangten musikalischen Aufhebung ihrer Gegensätzlichkeit ausgedeutet.

<sup>232</sup> Skizze 0485-0860

Nachdem beide Stimmen das gemeinsame d1 erreicht haben, schließt sogleich der Schlussteil mit seiner klanglich vielschichtigen Auslotung dieses Unisono durch unterschiedlichste Artikulationen an, dessen semantische Bedeutung sich aufgrund des Wegfallens des Reprisencharakters durch die Umarbeitung des ersten Satzes in der Zweitfassung verändert hat. Das Aufgreifen der im ersten Satz der Erstfassung dargestellten Vereinigungsmöglichkeit von *Flageolett* und *Realität* ist in der Zweitfassung ein neuer Aspekt und ist als weitere Möglichkeit der Darstellung des Himmels durch Vereinigung von normalem Ton und Flageolett zu sehen.

Zum Ende des Satzes, mit seinen vielfachen Variationen an Artikulation, Klangfarbe und Dynamik ident in beiden Fassungen, weist die Komponistin in ihren Skizzen auf die spezielle *Mystik* („мистика“<sup>233</sup>) dieses Teiles hin. Laut Duden ist Mystik zu definieren als „besondere Form der Religiosität, bei der der Mensch durch Hingabe und Versenkung zu persönlicher Vereinigung mit Gott zu gelangen sucht“<sup>234</sup> Genau dies ist musikalisch sehr eindrucksvoll von Sofia Gubaidulina in beiden Fassungen mit leichten Unterschieden umgesetzt worden. Weiters deutet sie das Erleben von menschlicher und göttlicher Einheit in uns selbst als reinste Form *wahrer Freude* („истинная радость“<sup>235</sup>). Das im Vergleich zum Anfang des Satzes niedere Register soll zusammen mit der vorgeschriebenen unterschiedlich kurzen Artikulation Sofia Gubaidulina *Leichtsinn, Sorgenlosigkeit* („легкомыслие“<sup>236</sup>) ausdrücken, Leichtsinn weniger im Sinne von Fahrlässigkeit oder Unvorsicht, sondern verstanden im Sinne von sorgenfrei und voller Freude sein über die Existenz Gottes. Dies entspricht Hryhorij Skovoroda, der nach einer Nacht im Kampf mit den „Kräften der finsternen Welt“<sup>237</sup> hinaus in die Natur geht, um Gottes

---

<sup>233</sup> Skizze 0485-0837

<sup>234</sup> Mystik, in *Duden Fremdwörterbuch*, hrsg. von der Dudenredaktion, Mannheim 2005, S. 689.

<sup>235</sup> Skizze 0485-0837

<sup>236</sup> Ebd.

<sup>237</sup> Tschizewski, Dmitrij: *Skovoroda – Dichter, Denker, Mystiker*, (Harvard Series in Ukrainian Studies Bd. 18), München 1974, S. 21.

Schöpfung in Dankbarkeit ob seines Sieges und der Wiederfindung eines gestärkten Glaubens aus voller Seele zu preisen.

## 6.7 Der fünfte Satz

Die Satzbezeichnung der Erstfassung des 5. Satzes *Höre auf deine innere Stimme - Gratias* („Внемли себе – Gratias“<sup>238</sup>) bildet mit ihrer inhaltlichen Aussage einen schlüssigen Endpunkt für die ideelle Konzeption der Sonate. Das *Gratias* im Gottesdienst ist die Danksagung der Gläubigen im Anschluss an die Kommunion. Im thematischen Kontext des Werkes erhält dieses Danken für die zuteil gewordene Gnade jedoch in Korrelation mit dem Skovorodschen Zitat aus seinem Brief an Wassilij Mychailowitsch Zemborsky *Höre auf deine innere Stimme* („Внемли себї“<sup>239</sup>), einen zusätzlichen, tiefergehenden Aspekt. Diese Aufforderung *Höre auf deine innere Stimme (Höre dir selbst zu)* reiht sich in die Kette der von ihm immer wieder verwendeten Leitsprüche: „Erkenne zuerst dich selbst.' [...] ‚Wandere nicht zwischen den Planeten und zwischen den Sternen. Kehre heim, dort ist der Vater.' [...] ‚Höre dir selbst zu.“<sup>240</sup> Es ist die Aufforderung in sich zu gehen, in sich zu hören, um Gott, Glück und Freude in seinem eigenen Innersten zu finden.

Dieser semantische Grundgehalt ist in beiden Fassungen ident, da Sofia Gubaidulina bei der Umarbeitung dieses Satz 1988 nur wenige Änderungen vorgenommen hat. Als zweiter Teil der Reprise greift der fünfte Satz formal die Chromatik und Mikrochromatik vor allem des zweiten Satzes wieder auf und vereint sie mit einem dem gesamten Satz unterlegten Abstieg im Violoncello, der die Linie des vierten Satzes, vom d1 ausgehend, fortführt.

Für die Anlage der Stimmführung der beiden Instrumente ist wieder Hryhorij Skovorodas dualistische Weltansicht von Relevanz. Sie findet hier im fünften Satz durch die diametrale Gegenüberstellung und thematische

---

<sup>238</sup> Gubaidulina, Sofia: *Радуйся!* Sonate für Violine und Violoncello, unveröffentlichte Erstfassung von 1981, Paul Sacher Stiftung Basel, S. 53.

<sup>239</sup> Skovoroda, Hryhorij: *Werke in zwei Bänden*, hrsg. von V. Šynkaruk u.a., Kiev 1973, (Сковорода, Григорій: *Повне зібрання творів у двох томах*, ред. Шинкарук, В. та ін., Київ 1973), Bd. 2, S. 399f.

<sup>240</sup> Tschizewski, Dmitrij: *Skovoroda – Dichter, Denker, Mystiker*, (Harvard Series in Ukrainian Studies Bd. 18), München 1974, S. 146f.

Kontrastierung der beiden Stimmen eine weitere kompositionstechnisch-  
semantischen Umsetzung. So etabliert die Violine sogleich zu Beginn  
einen heiteren Charakter der erst ganz am Schluss in einen ruhigeren  
Duktus übergeht, wobei von Anfang an ein rondoartiges Thema das  
satztechnische Geschehen stark prägt:



Abb. 36

Dieses Thema ist keinerlei Entwicklung unterworfen, sondern wird  
vielmehr durch unterschiedliche Episoden erweitert, wodurch sich die  
Länge dementsprechend verändert. Die musikalischen Elemente dieser  
Episoden sind folgende:

1. Tremologlissandi



Abb. 37

2. Pizzicati



Abb. 38

3. diatonische Läufe/Sechzehntel- beziehungsweise  
Zweiunddreißigstelpassagen nach oben und nach unten



Abb. 39

#### 4. *ricochet*

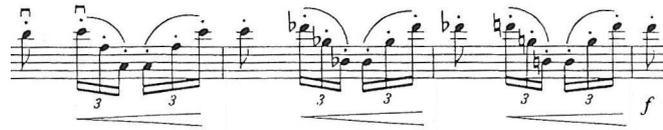


Abb. 40

Dieses Herausheben der wichtigsten thematischen Bestandteile lässt erkennen, dass im fünften Satz auch die zentralsten Elemente des dritten Satzes reprisenartig aufgenommen und weiterverarbeitet werden. Mit dem Skizzenhinweis *Materialien aus dem Credo* („материали из Credo“<sup>241</sup>) wird vor allem ein Bezug zu semantischen Inhalten des dritten Satzes hergestellt. Auch Valentina Cholopova sieht den fünften Satz als „risposta alle III parte“<sup>242</sup>. Das Wiederverwenden von Läufen, Tremoli, Glissandi und Pizzicatopassagen aus dem *die Verzweiflung des Judas* ausdrückenden Teil des dritten Satzes lässt den zunächst vordergründig vergnüglich wirkenden Grundcharakter, dem Sofia Gubdaidulina in den Skizzen die charakterliche Wesensart der, der fünften Stufe der *Tonleiter der psychologischen Zustände* entsprechenden, *Leichtsinnigkeit* („легкомыслие“<sup>243</sup>) zuschreibt, nun in einem negativen Licht von Weltlichkeit und äußerlichen Sinnenfreuden erscheinen. Ist die Violine in den Skizzen als *leichtsinig* und *extrovertiert* („легкомысленно, экстравертно“<sup>244</sup>) beschrieben, so verkörpert das Violoncello durch die Attribute *tiefsinnig*, *introvertiert* („глубокомысленно, интровертно“<sup>245</sup>) als Antithese die ernsthafte, religiöse Komponente. Dieser *religiöse* („религиозня“<sup>246</sup>) Charakter wird musikalisch durch eine sehr weit gespannte, absteigende Linie dargestellt, die, durchwegs chromatisch, aber auch gelegentlich mit rhetorischen Seufzerfiguren unterbrochen, den Sinngehalt des vierten Satzes - das In-Sich-Versenken als Metapher für die Erkenntnis Gottes in der eigenen Seele - semantisch weiterführt.

<sup>241</sup> Skizze 0485-0860

<sup>242</sup> Restagno, Enzo und Cholopova, Valentina: *Sofija Gubajdulina*, Torino 1991, S. 220.

<sup>243</sup> Skizze 0485-0846

<sup>244</sup> Ebd.

<sup>245</sup> Ebd.

<sup>246</sup> Ebd.

Der Kontrast der beiden Stimmen manifestiert sich auch durch ihre unterschiedlichen *Richtung, Charakter und Tempo* („направление, характер, темп“<sup>247</sup>). Die in den Skizzen in Bezug auf diese charakterliche Entwicklung angedeuteten diametral auseinandergehenden Entwicklungsstränge greifen das Bild des *Scheidens* („разошлись“<sup>248</sup>) des zweiten Satzes auf:

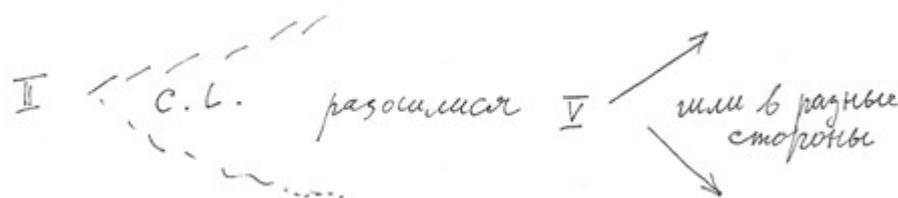


Abb. 41

Sofia Gubaidulina stellt auf diese Weise mit der ausgestalteten Stimmführung einen semantischen Bezug zum Hryhorij Skovorodschen Gleichnis der Nuss her, in dem es gilt im Durchdringen des Äußeren „den Kern der Auferstehung, den Samen des Wortes und der Weisheit Gottes, die im Schmutz des Fleisches und des Blutes vergraben liegt“<sup>249</sup> freizulegen. Erst ein Erkennen der „zwei Naturen“<sup>250</sup>, des Äußeren und des Inneren allen Seins, dargestellt durch die kontrastiv angelegte Violin- und Violoncellostimme, kann es zu einer umfassenden Erkenntnis der göttlichen Einheit kommen. Mit diesem Vordringen in das Tiefste greift Sofia Gubaidulina in der Entwicklung der Violoncellostimme die Thematik des langsamen Absteigens in die Tiefe der Seele des vierten Satzes auf, indem sie dessen langen chromatischen Abstieg, ausgehend vom Schlussston d1, weiterführt. Am Ende dieser metaphorischen Darstellung des Hineinhorchens, Hineinversenkens in sich selbst, des Durchwanderns der eigenen Seele steht im Sinne Hryhorij Skovorodas Aussage „Wenn du

<sup>247</sup> Skizze 0485-0837

<sup>248</sup> Skizze 0485-0846

<sup>249</sup> Tschizewski, Dmitrij: *Skovoroda – Dichter, Denker, Mystiker*, (Harvard Series in Ukrainian Studies Bd. 18), München 1974, S. 150.

<sup>250</sup> Ebd.

dich selbst erkennen würdest, so würdest du Gottes und Gott würde dein sein“<sup>251</sup> die mystische Vereinigung mit Gott. Dieses *endgültige Ergebnis* („окончательный итог“<sup>252</sup>), die *Zusammenführung der Stimmen in der Region des Flageolets* („вместе в области флажолетов“<sup>253</sup>), also das Besinnen auf das *Ursprüngliche* („первобытность“<sup>254</sup>) in uns, dem Lauschen auf Gottes Stimme in uns, wird im letzten, schwebenden Fis-Dur Flageolettakkord hörbar. Vor allem dessen Grundton im Violoncello ist wieder von besonderer semantischer Bedeutung und wurde ganz bewusst von Sofia Gubaidulina zum Abschluss der Sonate gewählt.<sup>255</sup> Seine Position auf der Saite leitet sich von dem abstrakten Grundkonzept der Sonate ab. Diese gegriffene, sich auf den Grundton beziehende Sekund ist der letzte mögliche Punkt, in dem noch ein natürlicher Flageolettton produzierbar ist. Auch der Umstand, dass Sofia Gubaidulina diesen semantisch wichtigen Ton dem Violoncello überlässt, ergibt sich aus der Tatsache, dass er auf der Violine nicht mehr spielbar ist. Auf dem Violoncello allerdings, aufgrund des größeren Klangkörpers und der größeren Abstände zwischen den einzelnen Tönen auf der Saite, ist dieses Flageolett möglich, wenn auch nicht besonders klangschön. Sofia Gubaidulina verwendet in diesem Zusammenhang das Wort *Heulen* („завывание“<sup>256</sup>). Der Grund für die Wahl dieses unschönen Tons ist seine starke Bedeutung innerhalb Sofia Gubaidulinas semantischen Konzepts der Sonate. Denn nur, wenn man sich zu diesem äußersten Punkt, zum absoluten Extrem, zum allertiefsten Punkt an die Grenze des tradiert als gerade noch spielbar Geltenden wagt, kann man, metaphorisch umgedeutet, Gott in sich selbst im Sinne seiner eigenen göttlichen Stimme erfahren. Gleichzeitig ergibt sich das höchstmögliche Flageolett mit der größtmöglichen Distanz zwischen tatsächlich gespielter

---

<sup>251</sup> Tschizewski, Dmitrij: *Skovoroda – Dichter, Denker, Mystiker*, (Harvard Series in Ukrainian Studies Bd. 18), München 1974, S. 147.

<sup>252</sup> Skizze 0485-0846

<sup>253</sup> Ebd.

<sup>254</sup> Skizze 0485-0855

<sup>255</sup> Vgl. dazu siehe Skizze 0485-0858

<sup>256</sup> Skizze 0485-0846

Tonhöhe auf der Saite und erklingendem Ton. So ist im tiefsten Abgrund der menschlichen Seele, des Herzens, eine Verbindung zum Höchsten, zu Gott zu finden. In den Skizzen steht: *Wenn man den siebenten Oberton im Violoncello hört, bedeutet das ‚Höre auf deine innere Stimme‘* („когда слышания 7-го обертоно у cello: ‚Внемли себе“<sup>257</sup>) Dieser letzte im Violoncello erklingende Ton ist dieser siebte Oberton, das b1, das als Flageolett auf besagtem niedrigsten Punkt D auf der C-Saite erklingt.

Das Konzept des *Hörens der innern Stimme* im letzten Akkord ist sowohl in der Erst- als auch in der Zweitfassung identisch ausgeführt. Lediglich die Vorbereitung zu dieser semantischen Klimax geschieht in der Fassung von 1981 trotz gleichem Tonmaterial anders. Der auffälligste Unterschied ist dabei, dass bei der Wiederaufnahme der Grundidee von Verbindung des chromatischen Abstiegs in der unteren Hälfte der Saite mit dem Dur-Dreiklang der entsprechenden Flageolette, das In-Beziehung-Setzen von *Realität* und *Flageolett* in der Zweitfassung - im Sinne des *hier* und *dort* der Zweitfassung des ersten Satzes - durch Glissandi verwirklicht wird, während in der Erstfassung dieses so wichtige Element durch ein Nacheinander von *Realität* und *Flageolett* realisiert wird.

Vor dem letzten Akkord erinnert die Anordnung der Tonwiederholungen des Cis in der Violinstimme der Zweitfassung wiederum sehr an den Anfang des ersten Satzes der früheren Fassung, beziehungsweise des zweiten Teils des ersten Satzes der Zweitfassung – die musikalischen Kleinsteinheiten sind durch Fermaten, Luftpausen und Kommas unterteilt, die Notenköpfe verringern sich, scheinen sich im *ricochet* ganz zu verlieren.

---

<sup>257</sup> Skizze 0485-0862

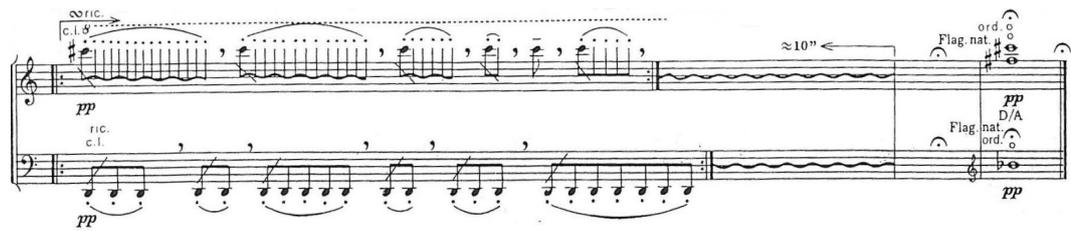


Abb. 42

Der anfängliche Prozess der graduellen Entwicklung des ersten Satzes scheint sich hier am Ende des fünften Satzes in fast spiegelbildlicher Form wieder zurückzuentwickeln. Der Endpunkt ist allerdings kein Unisono wie in der Erstfassung, sondern ein, wie es Valentina Cholopova sehr schön umschreibt, „un luminoso accordo ‚celeste‘ di flautati in fa diesis maggiore“<sup>258</sup> von Flageoletten. So sind auch die semantischen Aussagen des ersten und letzten Satzes ineinander verwoben. Der ersten Satz geht von der unvergänglichen Freude über die Existenz Gottes aus, der letzte schließt mit der Erkenntnis, dass diese Freude in uns selbst zu finden sei und wir nur auf sie als innere Stimme in uns selbst zu horchen hätten, um ihrer uneingeschränkt teilhaben zu können.

<sup>258</sup> Restagno, Enzo und Cholopova, Valentina: *Sofija Gubajdulina*, Torino 1991, S. 220.

## 7. Schlussbetrachtung

Wenn Sofia Gubaidulina postuliert, dass für sie am Anfang des Komponierens stets ein klar umrissenes gedankliches Ideenkonzept steht und dann erst allmählich die „Probleme in Klänge“<sup>259</sup> verwandelt werden, ist für ein Verständnis ihrer Musik ein Sich-Auseinandersetzen mit der Art, Beschaffenheit und Entwicklung der Konzeption als Grundbaustein eines Werkes unumgänglich. Vor allem im Laufe der Siebziger und Achtziger Jahre sind es überwiegend religiöse Themen, die als starker außermusikalischer Impuls zum Ausgangspunkt ihrer Werke werden und deren Gestalt und Ausführung nachhaltig beeinflussten. In dieser Arbeit wurde versucht anhand der Sonate *Freue Dich!* den Kompositionsprozess aufgrund der erhaltenen Skizzen von anfänglichen allgemein-musikästhetischen Reflexionen, über die Verbindung von thematischer Idee und möglicher semantischer Umsetzung in den ersten Entwürfen, bis zum fertigen Werk beispielhaft nachzuvollziehen. Wichtigster Ausgangspunkt für die Umsetzung von Inhalten sind stets semantische Überlegungen sowie das Auffinden und die Ausarbeitung eines adäquaten Tonmaterials, dessen inhärente Symbolik das innere Ideengut der Komponistin am besten zum Ausdruck bringt. Teile der so erstellten Konzepte werden von Sofia Gubaidulina oft in späteren Kompositionen wieder aufgegriffen und können dadurch als Bestandteil eines für ihre Musik allgemein gültigen symbolischen Gestaltungskanons angesehen werden. In der Sonate *Freue dich!* erschließt und adaptiert die Komponistin für ihre Musik semantisch und symbolisch das Phänomen der Flageolette bei Streichinstrumenten in seiner Gesamtheit. So findet man das Prinzip der Dualität von normalen Tönen und Flageoletten, von *Realität* und *Flageolett*, vom *hier* und *dort* im Sinne der irdischen und der himmlischen Sphäre seit 1981 immer wieder in ihren Werken. Als

---

<sup>259</sup> Dümmling, Albrecht: Auf dem Weg nach innen: die sowjetische Komponistin Sofia Gubaidulina im Gespräch mit Albrecht Dümmling, in *MusikTexte*, Nr. 21, 1990, S. 10.

instrumentale Messe im weiteren Sinne - zumindest in der Erstfassung - fügt sich das Duo, neben einer ganzen Reihe von weiteren Kompositionen mit starkem religiösen Bezug, in ihren Werkekanon der frühen Achtziger Jahre ein und realisiert die Idee der Komponistin von „Musik als Gottesdienst“<sup>260</sup>. 1988, zur Zeit der Überarbeitung von *Freue dich!*, hat sich die Sofia Gubaidulina jedoch weitgehend vom religiösen Sujet abgewendet, denn wichtiger scheint ihr zu dieser Zeit die Ausarbeitung des *Rhythmus der Form*, das Spiel mit den zeitlichen Proportionen in ihren Werken zu sein. Trotz diesem im Laufe der Achtziger Jahre entwickelten und vorherrschend formal-strukturellen Kompositionsansatzes offenbart sich doch bei einer Aufarbeitung der Zweitfassung der Sonate *Freue dich!* im Kontext der künstlerischen Weltanschauung Sofia Gubaidulinas nach wie vor ein eindrucksvoller Bezug zur Semantik und eine dementsprechend differenzierte Umsetzung der übernommenen inhaltlichen Grundidee des Werkes. Die Frage, ob ihre Werke eine zeitgemäße Auseinandersetzung mit der Problematik des Komponierens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts widerspiegeln, beantwortet die Komponistin mit den Worten: „Ob ich modern bin oder nicht, ist mir gleichgültig. Wichtig ist mir die innere Wahrheit meiner Musik.“<sup>261</sup> Ziel dieser Arbeit ist es letztlich, sich durch das Nachvollziehen der semantischen Absichten Sofia Gubaidulinas, die sie in ihren Skizzen und Entwürfen detailliert ausarbeitet, diesem inneren Fokus der Kompositionspersönlichkeit Sofia Gubaidulinas anzunähern und so Einsicht in ihre so faszinierende Gedankenwelt und deren musikalische Umsetzung zu erlangen.

---

<sup>260</sup> Nonnenmann, Rainer: *Musica contemplativa - eine Portraitskizze von Sofia Gubaidulina*, in *MusikTexte*, Nr. 93, Mai 2002, S. 19.

<sup>261</sup> Kurtz, Michael: *Sofia Gubaidulina - Eine Biographie*, Stuttgart 2001, S. 11.

## 8. Literaturliste

### Schrifttum:

Aho, Kalevi: Licht um ihre Gestalt: meine erste Begegnung mit Sofia Gubaidulina, in *Das Goetheanum*, Jg. 80, Nr 42., 2001, S. 764-766.

Becker, Hartmut: Vom Realen der Utopie: Sofia Gubaidulina's "The light of the end", in *Neuland, Lucerne Festival*, Konzertprogramm 14, S. 15-17.

Beyer, Anders: *The Voice of Music – Conversations with Composers of our Time*, Bodmin 2000.

Bott, Marie-Luise: Sofia Gubaidulina (geb. 1931) Stunde der Seele, Konzert nach Gedichten von Marina Zwetajewa (1976/87), in *Schostakowitsch und die Folgen: Russische Musik zwischen Anpassung und Protest*, (Schostakowitsch-Studien Bd. 6, studia slavica musicologia Bd. 32), Berlin 2003.

Cholopova, Valentina: Dramaturgie und musikalische Formen in der Kantate „Nacht in Memphis von S. Gubaidulina“, in *Fünzig sowjetische Komponisten der Gegenwart: Fakten und Reflexionen*, Leipzig und Dresden 1984.

Cooiman, Jurriaan: „Zwei Pfade“: Zur Uraufführung der Komposition von Sofia Gubaidulina, in *Das Goetheanum*, Jg. 78, Nr. 21-22, 1999, S. 384-385.

Cooiman, Jurriaan, und Kurtz, Michael: Sie will die Menschen bewegen: Interview mit Kurt Masur über Sofia Gubaidulina und das Werk „Zwei Pfade“, in *Das Goetheanum*, Jg. 78, Nr. 21-22, 1999, S. 385-387.

*Duden Fremdwörterbuch*, hrsg. von der Dudenredaktion, Mannheim 2005.

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

Essl, Karlheinz: Strukturgeneratoren. Algorithmische Komposition in Echtzeit, in *Beiträge zur Elektronischen Musik*, hrsg. vom Institut für Elektronische Musik der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Graz, Graz 1996.

Evdokimov, Paul: *Das Gebet in der Ostkirche – Mit der Liturgie des Hl. Chrysostomos*, Graz 1986.

Frohmann, Günther: Eruption und tiefe Stille: die russische Komponistin Sofia Gubaidulina, in *Musikfreunde*, Jg. 12, Nr. 7, 2000, S. 2.

Gärtner, Susanne: Komponieren als Rückzug in die Innerlichkeit, in *Basler Zeitung*, 16. 6. 1998, S. 38.

Gatzemeier, Matthias: Makrokosmos/Mikrokosmos, in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter u.a., Bd 5: L-Mn, Darmstadt 1980, S. 640-649.

Gojowy, Detlef: Šostakovič, Dimitrij Dimitrievič, in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 15. Kassel und Stuttgart 2006.

Gojowy, Detlef: Sofia Gubaidulina, in *Standorte: Komponistinnen heute: Sofia Gubaidulina - Moskau*, hrsg. von der Kölner Gesellschaft für Neue Musik, Köln 1990.

Gubaidulina, Sofia: „Vorgabe“ und „Aufgabe“ - Ein Gespräch mit O. Bugrow, in *Muzykal'naja akademija*, Heft 3/1994. („Данно“ и „задано“ - Беседа с О. Бугровой, *Музыкальная академия*, 3/1994)

Gubaidulina, Sofia: „Und das ist Glück!“ - Ein Gespräch mit J. Makejew, in *Sovetskaja muzyka*, Heft 6/1988. („И это счастье!“ - Беседа с Ю.Макеевой, *Советская музыка*, 6/1988)

Gubaidulina, Sofia: „My desire is always to rebel, to swim against the stream!“, in: *Perspectives of New Music*, Bd. 36/1, New York 1998.

Gubaidulina, Sofia und Reif, Adelbert: Das Klingen der Seele, in *FonoForum*, Jg. 51, Nr. 10, 2006, S. 40-43.

Haas, Alois M.: Einigung, mystische, in *Lexikon für Theologie und Kirche*, hrsg. von Walter Kasper, u.a., Bd. 3, Freiburg 1995 S. 552f.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, hrsg. von Friedhelm Nicolin und Otto Pöggeler, Verlag Meiner, Hamburg 1969.

Herzog, Benjamin: Classics – Ausnahmegeiger Kagan, in *Basler Zeitung*, 10.3.1999.

Ikramova, Anna: Dramaturgie der Gegensätze und Elementensymbolik bei Sofia Gubaidulina, in *Neue Musik vermitteln*, hrsg. von Bäßler Hans, u.a., Mainz 2004.

Jacoby, Edmund: *50 Klassiker Philosophen – Denker von der Antike bis heute*, Hildesheim 2005.

Karbusicky, Vladimir: *Grundriss der musikalischen Semantik*, Darmstadt 1986.

Kläy, Walter: „Es ist meine Aufgabe, die Tradition zu überwinden“: ein Porträt der russisch-tatarischen Komponistin Sofia Gubaidulina, in *Schweizer Musikzeitung*, Jg. 5, Nr. 16, 2002, S. 3-4.

Kloubert, Tetyana: *Volksbildung auf Wanderschaft – Bildungsidee und Menschenbild bei dem ukrainischen Denker Hryhorij Skovoroda (1722-1794)*, (Pädagogische Schriften und Kritiken Bd. V), Jena 2008.

Köchel, Jürgen: *Gedanken zu Sofia Gubaidulina*, Hamburg 1998.

Kremer, Gidon: *Zwischen Welten*, München 2003.

Kreuz, Johannes von: *Die dunkle Nacht der Seele: Sämtliche Dichtungen*, Salzburg 1952.

Kuhn, Ernst, u.a.: *Schostakowitsch und die Folgen – Russische Musik zwischen Anpassung und Protest* (Schostakowitsch-Studien Bd. 6, studia slavica musicologia Bd. 32), Berlin 2003.

Kultschytzkij, Alexander von: Hryhorij Skovoroda, Philosoph der Selbsterkenntnis und Vorläufer des Personalismus, in *Hryhorij Savyč Skovoroda (1722-1794)*, Ukrainische Freie Universität, Reihe: Monographien, Bd. 22, München 1975.

Kurtz, Michael: *Sofia Gubaidulina - Eine Biographie*, Stuttgart 2001.

Kurtz, Michael: Sofia Gubaidulina: An der Schwelle nach innen, in *Das Goetheanum*, Jg. 68, Nr. 40, 1989, S. 337-339.

Kurtz, Michael: „In mir treffen sich West und Ost“: Leben und Werk der russisch-tatarischen Komponistin Sofia Gubaidulina, in *Die Drei*, Bd. 67, Nr. 5, 1997, S. 468-475.

Laver, John, u.a.: *Years of Division – Europe since 1945*, hrsg. von John Laver, London 2004.

Lee, Stephen J.: Stalin and the Soviet Union, in *Questions and analysis in history*, hrsg. von Stephen J. Lee und Sean Lang, London und New York 1999.

Lendvai, Ernő: *Symmetrien in der Musik – Einführung in die musikalische Semantik*, Wien 1995.

Lewinski, Wolf-Eberhard von: *Gideon Kremer (Interviews, Meinungen, Tatsachen)*, München 1982.

Lobanova, Marina: Judina, Marija, in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 9. Kassel und Stuttgart 2003.

Lobanova, Maria: Rußland, in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 8. Kassel und Stuttgart 1998.

Lukomsky, Vera: „The Eucharist in my family“: Interview with Sofia Gubaidulina, in *In Tempo – New Series*, Nr. 206, September 1998, S. 29-35.

Lukomsky, Vera: Sofia Gubaidulina: „My desire is always to rebel, to swim against the stream“, in *Perspectives of New Music*, Vol. 36, Nr. 1, Winter 1998, S. 5-41.

Lukomsky, Vera: „Hearing the Subconscious“: Interview with Sofia Gubaidulina, in *In Tempo – New Series*, Nr. 209, Juli 1999, S. 27-31.

Lüthi, Kurt: Judas, in *Theologische Realenzyklopädie*, Teil 1, Band 36, hrsg. von Gerhard Krause u.a., Berlin 1977.

Makejew, Juli: „Erbarungslos für sich muss man erleben“, in *Standorte: Komponistinnen heute: Sofia Gubaidulina, Moskau*, hrsg. von der Kölner Gesellschaft für Neue Musik, Köln 1990.

Nattiez; Jean-Jaques: *Music and Discourse – Towards a semiology of Music*, New Jersey 1990.

Neary, Fay: *Structural symbolism in the music of Sofia Gubaidulina*, DMA dissertation, Ohio State University, 1999.

Nonnenmann, Rainer: Musica contemplativa - eine Portraitskizze von Sofia Gubaidulina, in *MusikTexte*, Nr. 93, Mai 2002, S. 19-23.

Porwoll, Tatjana: Sofia Gubaidulina - Ihr Weg ins eigene Ich, in *Programmheft Wien Modern*, Wien 1989.

Redepenning, Dorothea: Sofia Gubaidulina, in *Komponisten der Gegenwart*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, München 1992.

Redepenning, Dorothea: „...reingewaschen durch die Musik...“: „Stunde der Seele“ von Sofia Gubaidulina und Marina Zwetajewa, in *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 151, Nr. 1, 1990, S. 17-22.

Restagno, Enzo und Cholopova, Valentina: *Sofija Gubajdulina*, Torino 1991.

Riegert, Anke: Annäherung an die sowjetische Komponistin Sofia Gubaidulina, in *Eine Hommage zum 60. Geburtstag*, Saarbrücken 2000.

Rohde, Gerhard: Nach innen in die Stille gehen, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 23.12.1989, S. o. A..

Rupp, Jean Msgr.: Der ukrainische Rousseau – Skovoroda und seine theologischen Ansichten, in *Hryhorij Savyč Skovoroda (1722-1794)*, Ukrainische Freie Universität, Reihe: Monographien, Bd. 22, München 1975.

*Sammlung Sofia Gubaidulina – Musikmanuskripte*, hrsg. von Felix Meyer, Schott Musik International, Basel 2001.

Schlüren, Christoph: Interview mit Natalia Gutman, in *Münchener Kulturmagazin Applaus*, 19.12.1995, München 1995.

Skovoroda, Gregory S.: *Fables and Aphorisms – translations, biography and analysis by Dan B. Chopyk*, (American University Studies, Series XII, Bd. 8), New York 1990.

Skovoroda, Hryhorij: *Werke in zwei Bänden*, hrsg. von V. Šynkaruk u.a., Kiev 1973, (Сковорода, Григорій: *Повне зібрання творів у двох томах*, ред. Шинкарук, В. та ін., Київ 1973).

Sarkisjan, Svetlana: Gubaidulinas Streichquartette – eine Erfahrung der Aneignung des sonoristischen Raumes, in *Schostakowitsch und die Folgen: Russische Musik zwischen Anpassung und Protest*, (Schostakowitsch-Studien Bd. 6, studia slavica musicologia Bd. 32), Berlin 2003, S. 273-322.

*Terminorum musicae index septem linguis redactus - Polyglottes Wörterbuch der musikalischen Terminologie*, Budapest und Kassel 1980.

Tschižewski, Dmitrij: *Skovoroda – Dichter, Denker, Mystiker*, (Harvard Series in Ukrainian Studies Bd. 18), München 1974.

Uske, Bernhard: Akustische Ikonen: die Moskauer Komponisten-Troika Schnittke, Gubaidulina, Denissow, in *FonoForum*, Jg. 35, Nr. 7, 1990, S. 30-32.

Völkl, Ekkehard: Der ukrainische Philosoph Skovoroda und die Orthodoxie, in *Hryhorij Savyč Skovoroda (1722-1794)*, Ukrainische Freie Universität, Reihe: Monographien, Bd. 22, München 1975.

*Werkverzeichnis von Sofia Gubaidulina*, hrsg. von Sikorski Musikverlage, Hamburg 2007.

Zenowa, Valeria: *Zahlenmystik in der Musik von Sofia Gubaidulina*, (studia slavica musicologia Bd. 21), Berlin und Hamburg 2001.

### Bibeltexte:

*Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments*, hrsg. von Prof. Dr. Josef Kürzinger, Aschaffenburg und Oldenburg 1984.

*La Bibbia in lingua corrente*, hrsg. von Elle Di Ci, Torino 1985.

*Neue Jerusalemer Bibel*, hrsg. von Alfons Deissler u.a., Freiburg 2007.

*Septuaginta*, hrsg. von Alfred Rahlfs, Stuttgart 2006.

*The Good News Bible*, hrsg. von Bible Societies Collins-Fontana, London 1976.

*The Holy Bible – King James Version*, hrsg. von Robert Carroll, Oxford 1997.

*The New Testament – Recovery Version*, hrsg. von Witness Lee, Anaheim 1994.

### Musikalien:

Gubaidulina, Sofia: *Freue Dich!* Sonate für Violine und Violoncello, hrsg. von Sikorski Musikverlage, Hamburg 1990.

Gubaidulina, Sofia: *Радуйся!* Sonate für Violine und Violoncello, unveröffentlichte Erstfassung von 1981, Paul Sacher Stiftung Basel.

Gubaidulina, Sofia: 2. *Streichquartett*, hrsg. von Sikorski Musikverlage, Hamburg 2002.

### Skizzenmaterial:

Gubaidulina, Sofia: Skizzen zu *Freue dich!* Sonate für Violine und Violoncello 1988, Paul Sacher Stiftung Basel.

Gubaidulina, Sofia: Skizzen zu *Радуйся!* Sonate für Violine und Violoncello, unveröffentlichte Erstfassung von 1981, Paul Sacher Stiftung Basel.

## 9. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Gubaidulina, Sofia: *Радуйся!* Sonate für Violine und Violoncello, unveröffentlichte Erstfassung von 1981, Paul Sacher Stiftung Basel, eigenhändige Abschrift, 1. Satz, Takt 1, S. 1.
- Abb. 2: Gubaidulina, Sofia: *Радуйся!* Sonate für Violine und Violoncello, unveröffentlichte Erstfassung von 1981, Paul Sacher Stiftung Basel, eigenhändige Abschrift, 2. Satz, Takt 1, S. 11.
- Abb. 3: Gubaidulina, Sofia: *Радуйся!* Sonate für Violine und Violoncello, unveröffentlichte Erstfassung von 1981, Paul Sacher Stiftung Basel, eigenhändige Abschrift, 3. Satz, Ziffer 17-18, S. 41.
- Abb. 4: Gubaidulina, Sofia: Skizze 0485-0853 zu *Freue dich!* Sonate für Violine und Violoncello, Paul Sacher Stiftung Basel, eigenhändige Abschrift.
- Abb. 5: Theoretisches Modell der Flageolette bei Streichinstrumenten, Graphik hier abgedruckt mit der freundlichen Erlaubnis des Urhebers Yuri Landman.
- Abb. 6: Gubaidulina, Sofia: Skizze 0485-0817 zu *Freue dich!* Sonate für Violine und Violoncello, Paul Sacher Stiftung Basel, eigenhändige Abschrift.
- Abb. 7: Gubaidulina, Sofia: Skizze 0485-0817 zu *Freue dich!* Sonate für Violine und Violoncello, Paul Sacher Stiftung Basel, eigenhändige Abschrift.
- Abb. 8: Gubaidulina, Sofia: *Радуйся!* Sonate für Violine und Violoncello, unveröffentlichte Erstfassung von 1981, Paul Sacher Stiftung Basel, eigenhändige Abschrift, 1. Satz, Ziffer 1, S. 3.
- Abb. 9: Gubaidulina, Sofia: *Радуйся!* Sonate für Violine und Violoncello, unveröffentlichte Erstfassung von 1981, Paul Sacher Stiftung Basel, eigenhändige Abschrift, 1. Satz, Ziffer 4, S. 6.
- Abb. 10: Gubaidulina, Sofia: *Радуйся!* Sonate für Violine und Violoncello, unveröffentlichte Erstfassung von 1981, Paul Sacher Stiftung Basel, eigenhändige Abschrift, 1. Satz, Ziffer 4, S. 6.
- Abb. 11: Gubaidulina, Sofia: *Радуйся!* Sonate für Violine und Violoncello, unveröffentlichte Erstfassung von 1981, Paul Sacher Stiftung Basel, eigenhändige Abschrift, 1. Satz, Ziffer 6, S. 7.

- Abb. 12: Gubaidulina, Sofia: *Радуйся!* Sonate für Violine und Violoncello, unveröffentlichte Erstfassung von 1981, Paul Sacher Stiftung Basel, eigenhändige Abschrift, 1. Satz, 3 Takte vor Ziffer 7, S. 7.
- Abb. 13: Gubaidulina, Sofia: *2. Streichquartett*, hrsg. von Sikorski Musikverlage, Hamburg 2002, 1. Satz, Takte 13-14, S. 4.
- Abb. 14: Gubaidulina, Sofia: *2. Streichquartett*, hrsg. von Sikorski Musikverlage, Hamburg 2002, 1. Satz, Takt 15, S. 4.
- Abb. 15: Gubaidulina, Sofia: *Freue Dich!* Sonate für Violine und Violoncello, hrsg. von Sikorski Musikverlage, Hamburg 1990, 1. Satz, Takt 1-6, S. 2.
- Abb. 16: Gubaidulina, Sofia: *Freue Dich!* Sonate für Violine und Violoncello, Tonreihe zum 1. Satz der Zweitfassung, eigene Graphik.
- Abb. 17: Gubaidulina, Sofia: Skizze 0485-0814 zu *Freue dich!* Sonate für Violine und Violoncello, Paul Sacher Stiftung Basel, eigenhändige Abschrift.
- Abb. 18: Gubaidulina, Sofia: *Freue Dich!* Sonate für Violine und Violoncello, hrsg. von Sikorski Musikverlage, Hamburg 1990, 1. Satz, Takt 36-38, S. 3.
- Abb. 19: Gubaidulina, Sofia: *Freue Dich!* Sonate für Violine und Violoncello, hrsg. von Sikorski Musikverlage, Hamburg 1990, 1. Satz, Takt 49-52, S. 3.
- Abb. 20: Gubaidulina, Sofia: *Freue Dich!* Sonate für Violine und Violoncello, hrsg. von Sikorski Musikverlage, Hamburg 1990, 2. Satz, Takt 1-3, S. 4.
- Abb. 21: Gubaidulina, Sofia: *Freue Dich!* Sonate für Violine und Violoncello, hrsg. von Sikorski Musikverlage, Hamburg 1990, 2. Satz, Takt 21, S. 5.
- Abb. 22: Gubaidulina, Sofia: *Freue Dich!* Sonate für Violine und Violoncello, hrsg. von Sikorski Musikverlage, Hamburg 1990, 2. Satz, Takt 25-26, S. 5.
- Abb. 23: Gubaidulina, Sofia: *Freue Dich!* Sonate für Violine und Violoncello, hrsg. von Sikorski Musikverlage, Hamburg 1990, 2. Satz, Takt 92, S. 7.

- Abb. 24: Gubaidulina, Sofia: *Freue Dich!* Sonate für Violine und Violoncello, hrsg. von Sikorski Musikverage, Hamburg 1990, 2. Satz, Takt 61, S. 6.
- Abb. 25: Gubaidulina, Sofia: *Радуйся!* Sonate für Violine und Violoncello, unveröffentlichte Erstfassung von 1981, Paul Sacher Stiftung Basel, eigenhändige Abschrift, 3. Satz, Takt 1-7, S. 28.
- Abb. 26: Gubaidulina, Sofia: *Радуйся!* Sonate für Violine und Violoncello, unveröffentlichte Erstfassung von 1981, Paul Sacher Stiftung Basel, eigenhändige Abschrift, 3. Satz, Ziffer 2, S. 29.
- Abb. 27: Gubaidulina, Sofia: *Радуйся!* Sonate für Violine und Violoncello, unveröffentlichte Erstfassung von 1981, Paul Sacher Stiftung Basel, eigenhändige Abschrift, 3. Satz, Ziffer 7, S. 31.
- Abb. 28: Gubaidulina, Sofia: *Радуйся!* Sonate für Violine und Violoncello, unveröffentlichte Erstfassung von 1981, Paul Sacher Stiftung Basel, eigenhändige Abschrift, 3. Satz, Ziffer 12, S. 36.
- Abb. 29: Gubaidulina, Sofia: *Радуйся!* Sonate für Violine und Violoncello, unveröffentlichte Erstfassung von 1981, Paul Sacher Stiftung Basel, eigenhändige Abschrift, 3. Satz, Ziffer 16, S. 30.
- Abb. 30: Gubaidulina, Sofia: *Freue Dich!* Sonate für Violine und Violoncello, hrsg. von Sikorski Musikverage, Hamburg 1990, 3. Satz, Takt 18-25, S. 8.
- Abb. 31: Gubaidulina, Sofia: *Freue Dich!* Sonate für Violine und Violoncello, hrsg. von Sikorski Musikverage, Hamburg 1990, 3. Satz, Takt 45, S. 8.
- Abb. 32: Gubaidulina, Sofia: *Freue Dich!* Sonate für Violine und Violoncello, hrsg. von Sikorski Musikverage, Hamburg 1990, 3. Satz, Ziffer 40, S. 11.
- Abb. 33: Gubaidulina, Sofia: *Радуйся!* Sonate für Violine und Violoncello, unveröffentlichte Erstfassung von 1981, Paul Sacher Stiftung Basel, eigenhändige Abschrift, 4. Satz, Takt 1-8, S. 45.
- Abb. 34: Gubaidulina, Sofia: *Радуйся!* Sonate für Violine und Violoncello, unveröffentlichte Erstfassung von 1981, Paul Sacher Stiftung Basel, eigenhändige Abschrift, 4. Satz, Ziffer 15, S. 51.
- Abb. 35: Gubaidulina, Sofia: *Freue Dich!* Sonate für Violine und Violoncello, hrsg. von Sikorski Musikverage, Hamburg 1990, 4. Satz, Takt 1-9, S. 12.

- Abb. 36: Gubaidulina, Sofia: *Freue Dich!* Sonate für Violine und Violoncello, hrsg. von Sikorski Musikverage, Hamburg 1990, 5. Satz, Takt 1-10, S. 15.
- Abb. 37: Gubaidulina, Sofia: *Freue Dich!* Sonate für Violine und Violoncello, hrsg. von Sikorski Musikverage, Hamburg 1990, 5. Satz, Takt 16-20, S. 15.
- Abb. 38: Gubaidulina, Sofia: *Freue Dich!* Sonate für Violine und Violoncello, hrsg. von Sikorski Musikverage, Hamburg 1990, 5. Satz, Takt 65-70, S. 15.
- Abb. 39: Gubaidulina, Sofia: *Freue Dich!* Sonate für Violine und Violoncello, hrsg. von Sikorski Musikverage, Hamburg 1990, 5. Satz, Takt 81-86, S. 16.
- Abb. 40: Gubaidulina, Sofia: *Freue Dich!* Sonate für Violine und Violoncello, hrsg. von Sikorski Musikverage, Hamburg 1990, 5. Satz, Takt 135-137, S. 16.
- Abb. 41: Gubaidulina, Sofia: Skizze 0485-0846 zu *Freue dich!* Sonate für Violine und Violoncello, Paul Sacher Stiftung Basel, eigenhändige Abschrift.
- Abb. 42: Gubaidulina, Sofia: *Freue Dich!* Sonate für Violine und Violoncello, hrsg. von Sikorski Musikverage, Hamburg 1990, 5. Satz, Ziffer 28, S. 17.

# 10. Anhang

## 10.1 Zusammenfassung

Ziel dieser Arbeit ist es, das semantische Kompositions-konzept von Sofia Gubaidulinas Sonate *Freue dich!* für Violine und Violoncello (1981/1988) zu beschreiben. In diesem Sinne wurde versucht, gestützt auf die Skizzen, die unveröffentlichte Erstfassung und das 1990 im Druck erschienene Werk, die inhaltlichen Intentionen der Komponistin und deren musikalische Umsetzung nachzuvollziehen. Hierfür wurden auch relevante biographische Details und das für die Entstehung der Sonate wichtige Gedankengut des ukrainischen Religionsphilosophen Hryhorij Skovoroda als signifikante Faktoren für Sofia Gubaidulinas metaphysisches Verständnis der Freude miteinbezogen. Ausgehend einerseits von den Bibelziten und Aussprüchen Hryhorij Skovorodas, welche die Komponistin den fünf Sätzen der Sonate als Überschriften zuordnete, und andererseits von der Tatsache, dass sie die Erstfassung als instrumentale Messe entwarf, konnte in Verbindung mit den in den Skizzen ausgearbeiteten Kompositions-konzepten die Verknüpfung von außermusikalischen Inhalten mit der kompositorischen Faktur der Sonate erkannt und dargestellt werden. Für dieses semantische In-Bezug-Setzen bedient sich Sofia Gubaidulina vor allem des Phänomens der Flageolette bei Streichinstrumenten, wobei sie durch die Verwendung bestimmter Tonreihen eine Kombination von absteigender Chromatik und dem daraus resultierenden Flageolett Dur-Dreiklang erzielt. Durch die Zuordnung von irdischer Realität, Schmerz, Trauer zur Chromatik und himmlischer Transzendenz, höchster Freude zu den Flageoletten, verbindet die Komponistin diese dualistischen Entitäten zu einer subjektiv-individuellen Aussage über den Prozess der Erlangung von mystischer Freude, in dem die dunklen Abgründe alles Irdischen durch Schmerz transzendiert

werden können – eine Geisteshaltung, die sich in ihr ideelles Weltbild der Achtziger Jahre einfügt. So wird, den Satzbezeichnungen entsprechend, diese Freude aus unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchtet, indem Aspekte wie das In-Verbindung-Treten mit Gott, die Erlösung der Menschheit durch den Kreuzestod Jesu Christi und das Auffinden Gottes in den Tiefen der eigenen Seele thematisiert und als Wege zu ewiger Freude aufgezeigt werden.

Kompositorische Mittel, wie gezielt eingesetzte Griffpositionen der Instrumentalisten in der unteren oder der oberen Hälfte der Saiten, die die Diametralität der semantischen Grundidee zusätzlich visualisieren, eine spezifische Linienführung, motivisch eingesetzte Symbolik und eine detaillierte Zuordnung von außermusikalischem Gehalt zu musikalischen Parametern wie Artikulation, Dynamik und Intervalle in den einzelnen Sätzen sind weitere Instrumentarien, derer sich Sofia Gubaidulina zur Umsetzung ihrer inhaltlichen Konzeption bedient.

Durch die Auswertung und Analyse der Skizzen und beider Fassungen der Sonate *Freue dich!* wurden Einsichten in den Kompositionsprozess Sofia Gubaidulinas gewonnen, die einen Zugang zum Verständnis ihres weiteren Schaffens ermöglichen, da viele der in dieser Arbeit aufgezeigten Kompositionsmittel mit ihren entsprechenden semantischen Bedeutungen auch in späteren Werken wiederzufinden sind und als wichtige Bausteine ihrer musikalischen Sprache ausgewiesen werden konnten.

## 10.2 Danksagung

Meine Danksagung für die Hilfestellung beim Abfassen der vorliegenden Arbeit ergeht an:

Univ. Prof. Dr. Manfred Angerer, der die Arbeit betreute.

Die Paul Sacher Stiftung in Basel, die mir auf sehr entgegenkommende Weise Einsicht in die dort aufliegenden Skizzen Sofia Gubaidulinas, die handschriftliche Erstfassung der Sonate und Sekundärmaterial über die Komponistin gewährten.

Univ. Dr. Franz Hubmann, Dr. Herbert Stöllner, und Pastor Georg Vischer, die mir wertvolle Hinweise zur Interpretation von relevanten Bibelstellen gaben.

Prof. Evgenia Tchougaeva und Polina Goldberg für die tatkräftige Unterstützung bei der Übertragung der russischen Skizzennotizen ins Deutsche sowie bei der Übersetzung des Briefes von Hryhorij Skovoroda an Wassilij Mychailowitsch Zemborsky.

Prof. Christianne Engleder und Prof. Hélène Roussel, die Korrektur lasen.

Meine Eltern, die mir dieses Studium ermoglicht haben, mir stets mit selbstloser Unterstützung zur Seite standen.

## 10.3 Lebenslauf

Name	Mag. Katharina Hötzenecker
Geboren am	29. Juli 1982
Eltern	Dipl. Ing. Klaus Hötzenecker Dr. Brigitte Hötzenecker
Geschwister	DDr. Wolfram Hötzenecker Dr. Konrad Hötzenecker
Staatsbürgerschaft	Österreich
Adresse	Scholzgasse 10/6 1020 Wien
Email	khoetzenecker@yahoo.de
Ausbildung	2000 Matura mit ausgezeichnetem Erfolg an der Linz International School Auhof  1997-2007 Studium an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, Konzertfach Violine  2007 Diplomprüfung mit einstimmiger Auszeichnung, Ernennung zum Mag. art.  seit 2005 Studium der Musikwissenschaften an der Universität Wien  seit 2007 Studium der Rechtswissenschaften an der Johannes Kepler Universität Linz  2008/09 Erasmus Aufenthalt an der Universität 8 in Paris, Frankreich
Stipendien und Preise	2001-2003 Stipendiat der Stiftung Dr. Robert und Lina Thyll-Dürr  2002 1. Preis des Stefanie Hohl Wettbewerbs der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien

2006-2007 Stipendiat der Gustav Mahler  
Stiftung

2008 Würdigungspreis der Universität für Musik  
und Darstellende Kunst Wien