

Krzysztof Penderecki:

8. Sinfonie – Lieder der Vergänglichkeit

Krzysztof Penderecki, geboren 1933 in Dębica, etwa 120 km östlich von Krakau, ist der bekannteste und national wie international meistgespielte lebende Komponist Polens. Ein Jahr nach Abschluss seines Studiums der Komposition an der Musikakademie Krakau und der Philosophie, Kunst- und Literaturgeschichte an der Universität der Stadt begann seine Karriere mit einem Paukenschlag, als er, 26-jährig, am Wettbewerb des polnischen Komponistenverbandes teilnahm. Dabei reichte er drei Werke unter drei verschiedenen Pseudonymen ein. Um keinen Verdacht zu erregen, schrieb er nur eines der Werke in der Reinschrift mit der rechten Hand, ein zweites dagegen mit der Linken; das dritte kopierte ein Freund für ihn. „Am Ende gehen alle drei ersten Preise an Penderecki, der damit schlagartig bekannt wird und einen Reisepass erhält.“¹

1960, nur ein Jahr später, erzielte er beim Festival für Neue Musik in Donaueschingen mit dem Stück *Anaklasis* einen ersten internationalen Erfolg; 1961 wurde das den Opfern von Hiroshima gewidmete *Threnos* beim „Warschauer Herbst“, dem größten Festival für zeitgenössische Musik in Polen, triumphal gefeiert. Das krönende Werk dieser Schaffensphase ist die *Lukas-Passion*, die am 30. März 1966 vom Sinfonieorchester und -Chor des Kölner Rundfunks zusammen mit dem Tölzer Knabenchor in Münster zur Uraufführung kam. In der Folge wurde Penderecki eingeladen, in Essen, Berlin und den U.S.A. zu unterrichten; Ende der 60er Jahre führte Herbert von Karajan mit den Berliner Philharmonikern sein *Polymorphia für 48 Streicher* und *De natura sonoris* auf. „Es sind die modernsten Stücke, die Karajan je in Angriff nahm – der junge Pole war international etabliert.“² Seine Bühnenwerke wurden an der Hamburgischen Staatsoper, dem Lyric Theater Chicago, den Salzburger Festspielen und der Bayerischen Staatsoper uraufgeführt; seine Orchester- und Kammermusikwerke eroberten die ganze Musikwelt. 2001 ehrte ihn das Rheingau Musik Festival mit seinem

¹Ulrich Amling, „Krzysztof Penderecki zum 80. Kein Leben im Elfenbeinturm“, in *Tagesspiegel*, 22.11.2013, online <https://www.tagesspiegel.de/kultur/krzysztof-penderecki-zum-80-kein-leben-im-elfenbeinturm/9117106.html> (abgerufen am 1. 9. 2019).

²Volker Tarnow, „Krzysztof Penderecki. Der Abtrünnige, den die Avantgardisten hassen“. in *Die Welt – Kultur*, 24.11.2013.

jährlichen Komponistenporträt. Zugleich begann eine bedeutende Karriere als Dirigent eigener und fremder Werke. Schon 1988 wurde er zum ersten Gastdirigenten des NDR-Sinfonieorchesters Hamburg gewählt.

Ein vordergründig ganz anderer Mann als der Komponist und Dirigent ist Krzysztof Penderecki der Baumsammler. In Lusławice, einem Dorf im Süden Polens etwa 84 km südöstlich von Krakau, erwarb er um die Zeit seines 40. Geburtstages ein dreißig Hektar großes Landgut, auf dem er bald begann, ein Arboretum anzulegen. Wo immer er als Dirigent oder als zu Uraufführungen seiner Werke geladener Komponist hinkommt, erwirbt er seither Samen und Stecklinge, um sie auf seinem Grundstück einzupflanzen. Zur Zeit seines 80. Geburtstages waren dies bereits über 1700 Arten; sein Arboretum gilt als größter privater Baumgarten Osteuropas. Nach eigener Aussage fügt er seiner Sammlung jährlich etwa 100 Spezies hinzu.³ Von seinem Großvater hatte er die lateinischen Namen der Bäume gelernt; dessen Vater, der Urgroßvater des Komponisten, war Förster gewesen. Rechtzeitig zu seinem 80. Geburtstag im Jahr 2013 eröffnet in unmittelbarer Nähe dieses wachsenden Arboretums das *Europäische Musikzentrum Krzysztof Penderecki*, eine Begegnungsstätte für junge Musiker und Musikdozenten. Das imposante Gebäude beherbergt einen Konzertsaal mit 700 Plätzen, Proberäume, ein Aufnahmestudio, eine Bibliothek und Wohnräume für hochbegabte junge Musiker aus aller Welt, die hier als Stipendiaten zu Gast sind.

Hinsichtlich seiner Musiksprache begann Penderecki als Avantgardist. Bis um die Zeit seines 30. Geburtstages war seine Musik stark dissonant und geräuschbetont.⁴ Doch bereits in der *Lukas-Passion* von 1966 vollzog er eine erste vorsichtige Wendung zu einer Sprache, die nicht nur modern sein will, sondern Elemente der Vergangenheit einbezieht.⁵ Penderecki selbst beschreibt den so entstandenen Stil als Synthese aus Tradition und Innovation, doch für seine Kollegen, die ihn als Schöpfer postserieller Klanggebilde kennen und schätzen gelernt hatten, kam diese Wendung einem Verrat gleich. Dass Penderecki wie viele Komponisten des späten 20. Jahrhunderts Wert darauf legt, mit seinen Hörern zu kommunizieren, trägt ihm den Spott

³ Amling, *op. cit.*

⁴ Besonders die geräuschbetonten Passagen der Frühwerke sind bei Filmregisseuren für Horror- und Science-Fiction-Filme beliebt. Sie erklingen in William Friedkins *Der Exorzist* (1973), Stanley Kubricks *Shining* (1980), Peter Weirs *Fearless* (1993), David Lynchs *Inland Empire* (2006), Alfonso Cuaróns *Children of Men* (2006), Andrzej Wajdas *Das Massaker von Katyn* (2007) und Martin Scorseses *Shutter Island* (2010).

⁵ Vgl. dazu K Penderecki, *Labyrinth of Time. Five Addresses for the End of the Millennium* (Chapel Hill: Hinshaw Music, 1998), S. 75.

erklärter Neutöner ein. Seine Publikum und seine Interpreten dagegen danken es ihm. Anne-Sophie Mutter z.B. schwärmt besonders für die reifen Werke Pendereckis, die sie oft aufführt und auch eingespielt hat.⁶

Pendereckis 8. *Sinfonie* verbindet seine reife Tonsprache mit seiner Liebe zu den Bäumen. Sie gehört zu einer Dreiergruppe, über deren von der chronologischen Nummerierung abweichende Reihenfolge oft gerätselt wird. In den Jahren 1995-1996 komponierte Penderecki nach fünf rein instrumentalen Sinfonien⁷ ein Werk für fünf Vokalsolisten, einen Sprecher, drei gemischte Chöre und Orchester, das am 9. Januar 1997 in Jerusalem unter der Leitung von Lorin Maazel zur Uraufführung gelangte. Das Werk, das zum 3000-jährigen Bestehen der Stadt Jerusalem gemeinsam von der Stadt Jerusalem, dem Jerusalem Symphony Orchestra und dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks in Auftrag gegeben und zunächst als Oratorium kategorisiert worden war, erhielt den Titel *Seven Gates of Jerusalem*. Erst nach der polnischen Erstaufführung am 14. März 1997 fügte Penderecki den Titel "7. Sinfonie" hinzu, obwohl es zu diesem Zeitpunkt in seinem Werkkatalog noch keine "6. Sinfonie" gab. Tatsächlich spielt die Nummer 7 in diesem Werk eine bedeutende Rolle, sowohl hinsichtlich der Struktur mit sieben Sätzen⁸ als auch hinsichtlich der zahlreichen Anspielungen in den von Penderecki selbst aus Passagen der lateinischen und hebräischen Bibel zusammengestellten Texten. Auch die Zahl der Jerusalemer Tore hat symbolische Bedeutung,⁹ und so legte es sich wohl für den Komponisten nahe, die Zahl 7 gleich ein zweites Mal in den Titel aufzunehmen.

2007, ein volles Jahrzehnt später, vollendete Penderecki die Endfassung einer weiteren Komposition für Vokalsolisten, Chor und Orchester, die er im Haupttitel als Sinfonie auswies. In der Folge der oben beschriebenen

⁶Siehe ihre zum 85. Geburtstags im August 2018 bei Deutsche Grammophon erschienene Doppel-CD "Hommage à Penderecki" mit Lambert Orkis (Klavier), Roman Patkaló (Kontrabass) sowie dem London Symphony Orchestra unter Leitung des Komponisten.

⁷1. Sinfonie (1972-1973), 2. Sinfonie ("Christmas Symphony," 1979-1980), 3. Sinfonie (1988-1995), 4. Sinfonie (ein einsätziges Adagio, 1989) und 5. Sinfonie (1991-1992).

⁸Die Satzbezeichnungen sind 1. "Magnus Dominus et laudabilis nimis in civitate" (Groß ist der Herr und hoch zu loben in der Stadt) – 2. "Si oblitus fuero tui, Ierusalem" (Wenn ich dich vergäße, Jerusalem) – 3. "De Profundis" (Aus der Tiefe) – 4. "Si oblitus fuero tui, Ierusalem" (Wenn ich dich vergäße, Jerusalem) – 5. "Lauda, Jerusalem, Dominum" (Lobe den Herrn, Jerusalem) – 6. "Hajetà alai jad adonài" (Die Hand des Herrn legte sich auf mich) – 7. "Haec dicit Dominus" (So spricht der Herr.)

⁹Das achte Tor, "goldenes Tor" oder "Tor des Erbarmens" genannt, das direkt auf den Tempelberg führt, wurde nach dem Wiederaufbau im 16. Jahrhundert zugemauert und versiegelt. Es soll nach jüdischem Verständnis erst bei der Ankunft des Messias geöffnet werden.

7. *Sinfonie* schrieb er diesem Werk die Zahl 8 zu, obwohl seine Sechste nach wie vor auf sich warten ließ. Der Untertitel des Werkes wies den Inhalt als eine Folge von Liedern zum Thema der Vergänglichkeit aus. Erst eine weitere Dekade später, im Jahr 2017, fand die Uraufführung der 6. *Sinfonie* statt; mehr dazu im folgenden Kapitel.

Die Entstehungsgeschichte der 8. *Sinfonie – Lieder der Vergänglichkeit* geschah in zwei Etappen. Die Komposition begann als Auftragswerk des Luxemburgischen Kultusministeriums für die Eröffnung eines neuen Konzerthauses, der Salle de concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte, wo sie am 26. Juni 2005 uraufgeführt wurde. Bis zu diesem Zeitpunkt arbeitete Penderecki an einer Struktur, die aus drei Satzblöcken mit je drei Sätzen bestand. Jeder dieser Blöcke basierte auf drei deutschen Gedichten. Dafür wählte der Komponist Texte von drei romantischen Dichtern¹⁰ und drei Dichtern aus dem frühen 20. Jahrhundert.¹¹ Das erste Lied in jedem Block wurde zudem mit einer Strophe aus Rainer Maria Rilkes dreistrophigem Gedicht “Ende des Herbstes” erweitert. So entstand die folgende, äußerst regelmäßige Anlage:

Lieder der Vergänglichkeit: Erste Anlage (2005)

- | | |
|--|-----------------------------------|
| 1. “Nachts” (Eichendorff) | + “Ende des Herbstes” I (Rilke) |
| 2. “Bei einer Linde” (Eichendorff) | |
| 3. “Flieder” (Kraus) | |
| 4. “Frühlingsnacht” (Hesse) | + “Ende des Herbstes” II (Rilke) |
| 5. “Sag’ ich’s euch, geliebte Bäume?” (Goethe) | |
| 6. “Im Nebel” (Hesse) | |
| 7. “Vergänglichkeit” (Hesse) | + “Ende des Herbstes” III (Rilke) |
| 8. “Herbsttag” (Rilke) | |
| 9. “O grüner Baum des Lebens” (Arnim) | |

Wenig später erhielt Penderecki aus Peking den Auftrag, ein Werk für den 100. Jahrestag des Pekinger Musikfestivals zu schaffen. Zu diesem Anlass erweiterte er seine 8. *Sinfonie* um drei zusätzliche Gedichte: eines von einem weiteren Dichter des frühen 20. Jahrhunderts, Bertolt Brecht, eine Nachdichtung aus der chinesischen Lyrik durch Hans Bethge, und eines – das dritte Gedicht insgesamt – von Eichendorff.¹²

¹⁰Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832 (ein Gedicht), Achim von Arnim, 1781-1831 (ein Gedicht) und Joseph von Eichendorff, 1788-1857 (zwei Gedichte).

¹¹Karl Kraus, 1874-1936 (ein Gedicht), Rainer M. Rilke, 1875-1926 (zwei Gedichte), und Hermann Hesse, 1877-1962 (drei Gedichte).

¹²Bertolt Brecht, 1898-1956 und Hans Bethge, 1876-1946.

Diese überarbeitete Fassung wurde am 24. Oktober 2007 in Peking uraufgeführt und im selben Jahr veröffentlicht. Wie das Diagramm unten zeigt, fügte Penderecki diese Gedichte an immer anderen Stellen innerhalb der ursprünglichen drei Blöcke mit je drei Sätzen hinzu. Dies unterläuft den früheren Eindruck struktureller Regelmäßigkeit. Das Werk beruht jetzt auf zwölf zusammenhängend zitierten Gedichttexten, ergänzt wie zuvor um die drei getrennt angefügten Rilke-Strophen:

Lieder der Vergänglichkeit: Endfassung der Anlage (2007)

1. "Nachts" (Eichendorff) + "Ende des Herbstes" I (Rilke)
- + 2. "Der brennende Baum" (Brecht)
3. "Bei einer Linde" (Eichendorff)
4. "Flieder" (Kraus)
5. "Frühlingsnacht" (Hesse) + "Ende des Herbstes" II (Rilke)
6. "Sag' ich's euch, geliebte Bäume?" (Goethe)
7. "Im Nebel" (Hesse)
- + 8. "Der Blütengarten" (Bethge nach Zhang Yun)
- + 9. "Der Abschied" (Eichendorff)
10. "Vergänglichkeit" (Hesse) + "Ende des Herbstes" III (Rilke)
11. "Herbsttag" (Rilke)
12. "O grüner Baum des Lebens" (Arnim)

Mit dem ausdrücklichen Hinweis auf die Vergänglichkeit im Titel des Werkes nähert Penderecki sich dem Thema des Todes aus einer sehr persönlichen Perspektive. Der Begriff lädt zu einer Meditation über die allen Wesen und der Wirklichkeit insgesamt eingeschriebene Endlichkeit ein. Blumen und Bäume, Tiere und Menschen, ja sogar Berge, Kontinente, die Erde selbst und das Sonnensystem sind einerseits einem natürlichen Prozess des Vergehens unterworfen, können andererseits aber auch durch plötzliche Ereignisse verletzt und eventuell ganz zerstört werden.

In den Gedichten, die der Komponist für diese Liedsinfonie ausgesucht hat, geht es um die organische Natur, die in all ihren Entwicklungszyklen und ihrem Werden und Vergehen auf die Unbeständigkeit allen Seins hin durchsichtig wird. In ihrer Wahrnehmung durch den Menschen dient sie als eindrucksvolles Symbol für die Vergänglichkeit insgesamt.

Penderecki verbindet die zwölf Sätze sowohl tonal als auch motivisch in eindrucksvoller Weise, so dass das knapp 50-minütige Werk, einer Sinfonie entsprechend, als eine schlüssige Gesamtaussage gehört wird.

1. Nachts (Mezzosopran, Chor), Ende des Herbstes I (Chor)

Ich stehe in Waldesschatten
 Wie an des Lebens Rand,
 Die Länder wie dämmernde Matten,
 Der Strom wie ein silbern Band.

Von fern nur schlagen die Glocken
 Über die Wälder herein.
 Ein Reh hebt den Kopf erschrocken
 Und schlummert gleich wieder ein.

Der Wald aber rühret die Wipfel
 Im Traum von der Felsenwand.
 Denn der Herr geht über die Gipfel
 Und segnet das stille Land.

(Joseph von Eichendorff)

Der mit *Andante sostenuto* überschriebene Kopfsatz der Sinfonie basiert auf Eichendorffs sanfter Nachtszene, in der der Wald in Frieden zu ruhen scheint. Es ist eine zeitlose Szene; das aus der Ferne hereinklingende Glockenläuten zeigt nur sehr allgemein an, dass Zeit vergeht. Durch den empfundenen Segen des Schöpfers ist die Naturidylle metaphysisch überhöht. Dazu erzeugt die vom Komponisten als ‘fremde Coda’ angefügte erste Strophe aus Rilkes “Ende des Herbstes” einen starken Kontrast mit ihrer Warnung, dass Veränderung allgegenwärtig ist, verursacht durch etwas, das sich plötzlich erhebt, um Tod und Schmerz zu bringen.

Wie die polnische Musikwissenschaftlerin Ewa Siemdjaj beobachtet, hat Penderecki schon mit seiner ersten Sinfonie eine Strategie etabliert, die er in all seinen weiteren vielsätzigen Werken beibehält. Es ist dies die im Begriff *arché* – dem Titel des ersten und zweiten Satzes der Sinfonie Nr. 1 – angelegte Vorstellung von einem Werkanfang als Urgrund, Urprinzip oder Urstoff, auf den sich die nachfolgenden Sätze nach Art einer Weiterentwicklung oder Antwort zurückbeziehen.¹³ In Pendereckis frühen Werken, in denen er sich mit der Erweiterung des Spektrums geräusch-basierter Klänge an die Spitze der Avantgarde positionierte, war dies oft ein Klangereignis. Ein Beispiel sind die sieben Peitschenschläge zu Beginn der 1. Sinfonie, die später zu Tonwiederholungen im tiefen Register mutieren, bevor sie am Ende des Werkes in einem auffälligen siebenfachen Kontra-

¹³Ewa Siemdjaj, “Types of Climaxes in Krzysztof Penderecki’s Symphonic Works”, in Helmut Loos et al., Hrsg., *Krzysztof Penderecki: Musik im Kontext* [Konferenzbericht Leipzig 2003] (Leipzig: G. Schröder Verlag, 2006), 182-201 [186].

Nachts

(Mezzo solo) Ich ste-he in Waldesschatten wie an des Le - - - bens Rand,
 (Chor) Le - -

die Länder wie dämmernde Matten, — der Strom wie ein sil - - - bern Band. —
 - - bens, ————— Le - - - - - bens, Le - - - - - bens Rand.

(Mezzo solo)

Von fern, von fern — nur schla-gen die Glo-cken, schla-gen die Glo-cken,
 (wortlos)
 Glo - cken, Glo-cken, ü-ber die Wäl-der her-ein,
 ein Reh hebt den Kopf er-schro-cken — und schlummert gleich wie-der ein. —
 Der Wald a-ber rüh - ret die Wip - fel — im Traum von der Fel - sen - wand.

In der stark bewegten Liedmitte (im Gedicht: Vers 5-10) pausiert der Chor. Hier hat der Komponist Eichendorffs Text durch Wiederholungen erweitert. Das Glockenmotiv verlässt nach zweifachem Wechsel von den Röhrenglocken zur Bestätigung durch die Sängerin die Ebene der Sprache und verselbständigt sich auch gesungen als reine Musik (Zeile 4-5): In enger Verzahnung mit instrumentalen Imitationen, die nacheinander in Hörnern, Klarinette, Oboe und Flöte, später sogar in Trompete und Posaune

Nachts (Fortsetzung)

(Mezzo solo)

Denn der Herr, denn der Herr, — der Herr — geht — ü-ber die

(S)

Denn der Herr, — der

(A)

Denn der Herr, denn der Herr, denn der Herr, der

(T)

Denn der Herr, denn — der Herr, der Herr,

(B)

Denn der Herr, — Herr —

Gip - - - fel und seg - net

Herr, — geht ü - - ber die Gip - - fel —

Herr — geht ü-ber die Gip - - fel —

geht ü - ber die Gip-fel, Gip-fel, Gip-fel, Gip - - fel

geht, geht ü - - ber die Gip - - fel —

(Mezzo solo)

und seg - - - net — das stil - - - - le Land, das stil - - le Land. —

hinzutreten, singt die Solistin eine umfangreiche Vokalise, die das Motiv verkleinert, transponiert und schließlich auch aleatorisch variiert.¹⁴

¹⁴Die ursprünglich in *e* ankernde Figur *e-h-f-e* erklingt viermal, Transpositionen auf *cis* ebenfalls viermal (Hörner und Klarinette im originalen Rhythmus, Gesang verkleinert), auf *f* fünfmal (Oboe, Gesang, Flöte, Gesang aleatorisch als *c-f-g-f-c-f-c*, Flöte; alle verkleinert), auf *a* viermal (ausschließlich im Gesang, das erste und dritte Mal mit freier Tonanordnung). Zuletzt ertönt die Figur noch zweimal in vergrößertem Rhythmus in den Blechbläsern.

Erst nach dieser lautmalerischen Einlage kehrt die Musik zum Duktus des Satzanfangs zurück: Die Solistin singt den Gedichttext in ruhigen Notenwerten, begleitet von Trillern, Tremoli, Harfenglissandi und anderen klanglichen Manifestationen einer magischen Stimmung.

Ein drittes Mal ändert sich die Klangkulisse anlässlich der empfundenen Segnung durch den Schöpfer. Nach einer gliedernden Fermate ergänzt der Chor die Solistin zu einer anspruchsvollen siebenstimmigen Polyphonie, die er vor dem letzten Satz des Eichendorff-Textes mit zwei siebenstimmigen Akkorden beendet. Die instrumentale Begleitung beschränkt sich hier auf ein zwischen tiefen Streichern und Hörnern hin und her gereichtes leises *c*.

Den Strophenschluss singt die Mezzosopranistin erneut allein. Die Begleitung ist ähnlich spärlich wie während der vorausgegangenen Polyphonie, jetzt aber zusätzlich durch lang nachhallende Becken- und Tamtamschläge gefärbt. Wie das Notenbeispiel zeigt, beendet Penderecki die Musik zum Eichendorff-Gedicht auf dem primären Ankerton *f*: Mit ihm endet der Part der Gesangssolistin, von einem fünfkotavigen Streicher-*f* unterstrichen.

Die dem Kopfsatz angefügte Rilke-Strophe schließt in leicht beschleunigtem Tempo an den mit einer neuerlichen Fermate verlängerten Schlussklang an. Der Chor singt hier allein. Zunächst übernehmen die Tenöre die poetische Aussage, während die übrigen Stimmen die Hintergrundharmonien beisteuern, unterlegt

Ich sehe seit einer Zeit,
wie alles sich verwandelt.
Etwas steht auf und handelt
und tötet und tut Leid.

(Rainer Maria Rilke)

Ende des Herbstes I

(S) Ich se - - - - he. 3 3 3 3

(A) Ich se - he seit ei-ner Zeit, wie al - les sich verwan-delt. Et-was steht auf

(T) Ich se - - - - he. 5

(S) und han-delt. 5

(A) und han-delt und tö-tet.

(T) und han-delt und tö-tet und tut — Leid.

(B) und han-delt und tö-tet und tut — Leid.

mit Paukenwirbeln und verdoppelt in den tiefen Orchesterinstrumenten. Schließlich enden die Männerstimmen nacheinander auf dem Molldreiklang bzw. der leeren Quint über *g*.

Zuvor aber erzeugt Penderecki durch mehrere fallende Halbtöne einen subtilen Zusammenhang mit dem Vorausgehenden: Die Tenöre beginnen mit dem wiederholten Schritt *d-cis* und enden mit *d-cis-c-h-b*, die Bässe fallen von einem langgezogenen *as* nach *g*, und die im Nachspiel zweimal in den Bratschen und ein weiteres Mal in der Bassklarinette erklingende Figur *es-cis-d* ist eine Umspielung des Halbtonfalles *es-d*. Die Kombination der drei zuletzt genannten "Seufzer" – *h-b*, *as-g* und *es-d* dient als überzeugende Modulation zum Ausklang in einem angedeuteten *g-Moll*.

Der Kopfsatz strömt insgesamt eine große Ruhe aus. Dabei unterscheidet man deutlich zwischen der Schlichtheit des tonal in F-Phrygisch gehaltenen Beginns, den verschiedenen diffusen Dimensionen der Zeit im wortlos variierten Glockenmotiv, der feierlichen Polyphonie, mit der Natur und Menschheit sich als gesegnet begreifen, und der fatalistischen Warnung vor unvermeidlicher Gefährdung im Schlussabschnitt.

2. Der brennende Baum (Sopran, Mezzosopran, Bariton, Chor)

Durch des Abends dunstig roten Nebel
sahen wir die roten, steilen Flammen
schwelend schlagen in den schwarzen Himmel.
In den Feldern dort in schwüler Stille
prasselnd brannte ein Baum.

Hochauf reckten sich die schreckerstarrten Äste
schwarz, von rotem Funkenregen
wild und wirr umtanzt.

Durch den Nebel brandete die Feuerflut.
Schaurig tanzten wirre, dorre Blätter
Aufjauchzend, frei, um zu verkohlen
Höhnend um den alten Stamm.

Doch still und groß hinleuchtend in die Nacht
so wie ein alter Recke, müde, todmüd
doch königlich in seiner Not
stand der brennende Baum.

Und plötzlich reckte er auf die schwarzen, starren Äste.
Hoch schießt die Purpurlohe an ihm auf –
Hoch steht er in dem schwarzen Himmel eine Weile.
Dann kracht der Stamm, von Funken rot umtanzt
zusammen.

(Bertolt Brecht)

Die Ballade “Der brennende Baum” ist eines der über 80 Gedichte, die Bertolt Brecht als 15-jähriger Gymnasiast für die von ihm mitgegründete Schülerzeitung *Die Ernte* schrieb.¹⁵ In dem 22-zeiligen Text verwandelt der junge Dichter einen brennenden Baum vor der Kulisse eines schwarzen Himmels in ein Bild des Leidens und der Verklärung. Den verzehrenden roten Flammen zum Trotz steht der Baum majestätisch, glorreich bis zur letzten Minute, als sein Stamm schließlich inmitten eines Tanzes aus roten Flammen zusammenbricht. Wie Jan Knopf erläutert, sind Bäume in Brechts früher Lyrik “vornehmlich mit solchen ‘Nietzscheschen’ Werten konnotiert wie einsamer Größe, dem Über-sich-Hinaus-Streben, dem Königlichen und Heldenhaften”.¹⁶ Die Stimmung dieser Nachtszene kontrastiert somit in jeder Hinsicht mit der im vorausgehenden Eichendorff-Gedicht. Dies zeigt sich bereits in den visuellen Extremen. Während im stillen Wald Schatten und Dämmerung vorherrschen, mit “silbern” als einzigem zarten Farbton, erscheint der brennende Baum rot (viermal direkt, einmal indirekt in “Purpurlohe”) und schwarz (viermal direkt, einmal indirekt in “verkohlen”). Im dunstigen Nebel und der schwülen Stille, in der der alte, todmüde Baum heroisch ums Überleben kämpft, ist alles starr vor Schrecken. Nur die Flammen schlagen, branden, tanzen und schießen in die Höhe.

Penderecki trägt der Dramatik des Textes Rechnung, indem er dem vorausgehenden eher kurzen, tröstlichen Kopfsatz einen mehr als doppelt so langen zweiten Satz folgen lässt, dessen Tempi mit *Moderato senza misura – agitato molto – poco meno mosso – accelerando || Adagio – poco mosso – senza misura* ständig wechseln. Dabei bezieht er ungewöhnliche Klangfarben mit ein: In den improvisatorischen Rahmenabschnitten präsentiert eine solistische Altflöte zwei lange Solokadenzen. Den Hintergrund bilden leise, von den Chorsängern auf Okarinas geblasene Cluster “beliebiger Tonhöhe in Mittellage”.¹⁷ Im Vorspiel initiiert und unterbricht die Flöte ihre Kadenz mit beschleunigenden Tonwiederholungen, die das Geräusch der Funken und brechenden Äste vorausnehmen. Im Nachspiel des in Brechts Versen erschütternd beschriebenen Krachens und Splitterns übernehmen zwei Tempelblocks diese tonmalerische Rolle.

¹⁵Vgl. dazu Werner Hecht, Hrsg., *Bertolt Brecht – Werke* 13 [Gedichte 3: Gedichte und Gedichtfragmente 1913-1927] (Berlin: Aufbau, 1993), S. 418.

¹⁶Jan Knopf, *Brecht-Handbuch* II (Stuttgart: Metzler, 2001), S. 24.

¹⁷Okarinas sind etwa handgroße, leicht bauchige Flöten meist aus Ton mit unterschiedlicher Anzahl und Anordnung von Löchern, die in der Volksmusik vieler alter Kulturen beliebt sind. Der Name bedeutet “Gänschen”, doch imitieren die Formen vielerlei unterschiedliche Tiere.

Der Vortrag des Textes beginnt mit einer melodisch anspruchsvollen, aber emotional eher verhaltenen Darbietung der ersten drei Verse durch die Mezzosopran-Solistin; den vierten Vers singt der Bariton. Die Begleitung durch Bläser und Streicher ist durchsichtig und schlicht mit vielen Gesangs-Verdopplungen. Einzig die auf und ab gleitenden Einwürfe auf dem großen Gong und der Pauke, wiederholte Beckenwirbel sowie eine anschwellende Tonwiederholung am Schluss künden von der sich anbahnenden Dramatik.

Der brennende Baum (Strophe I)

(Mezzo)

Durch des A-bends duns-tig ro-ten, ro-ten Ne - - - bel, dunstig roten Ne - - - bel

sa - hen wir die ro - ten, stei-len Flam-men schwelend, schwelend schla-gen in den schwar-zen

(Mezzo) Him-mel.

(Bariton) In den Fel-dern dort in schwü - ler Stil-le pras-selnd brann-te ein Baum.

Das auf die Eröffnungstrophe folgende lange Zwischenspiel beginnt mit einem erregten Solo der Bratschen, mündet in rhythmisch wiederholte Blechbläsercluster und endet nach einer ausladenden Parallele von Xylophon und Streichern in einem vorläufig letzten akzentuierten Blechbläserklang.

Die zweite Balladenstrophe, bei Brecht mit sieben Zeilen nur wenig länger als die sechszeilige erste Strophe, nimmt in Pendereckis Sinfoniesatz den größten Raum ein. Damit reagiert der Komponist auf die hier besonders ausdrucksstarken Bilder mit sich reckenden Ästen, aufjauchzenden Blättern, wild und wirr tanzendem Feuerregen und einer brandenden Feuerflut. Auch emotional wird mit Beschreibungen wie “schreckensstarr” und “höhnend” ein erster Höhepunkt erreicht. Die ersten zwei Zeilen der Strophe singen die drei Gesangssolisten polyphon, während der vielstimmig homophone Chor einzelne Wörter hervorhebt. Alle Stimmen sind durch wiederholte Gesten gekennzeichnet. Dies ist besonders deutlich, wo die Beschreibung des “roten Funkenregens” um eine volle Zeile verlängert wird, während Dynamik und Harmonik von bisher freier Modalität im *forte* zu einem viertaktigen Ganztonfeld im *pianissimo* wechseln.¹⁸

¹⁸Vgl. das unterste System im Notenbeispiel S. 188, tonlich beschränkt auf *c-d-e-fis-as-b*.

Der brennende Baum (Strophe IIa)

(Sopran solo) Hoch-auf — reck - ten sich die schreckensstar - - ren, schreckensstarren Äs-te

(Mezzo solo) die schreckensstar-ren, schreckensstarren Äs-te

(Bariton solo)

(Chor S/A/T) Hoch-auf. Hoch-auf.

(Sopran solo) schwarz, von ro - - tem — Fun - - ken - re - - - - - gen —

(Mezzo solo) schwarz — von ro-tem, ro - - tem Fun - - - - - ken re - - - gen —

(Bariton solo) von ro - - - tem Fun-ken - - re - - - - - gen —

(Chor S/A/T) schwarz, schwarz, schwarz,

(Sopran solo) von ro - - tem Fun - - ken - re - - - gen —

(Mezzo solo) — von ro - - - tem — Fun - ken - - re - - gen —

(Bariton solo) von ro - - - tem Fun - - ken - - re - - - gen —

(Chor (S/A/T) von ro - - - - - tem Fun - - - - - ken —

Der brennende Baum (Strophe IIb)

(Sopran solo)
wild ³ und wirr ³ und wirr ³ um-tanzt, um-tanzt.

(Mezzo solo)
wild und wirr um ³ - - - - - tanzt.

(Bariton solo)
wild und wirr, und wirr, wild und wirr um ³ - - - tanzt.

(Chor S/A/T)
- - re - - - - - gen wild und wirr um-tanzt.

(Sopran solo)
Durch den Ne - - - bel bran - ³ - dete die

(Mezzo solo)
Durch den Ne - - - - - bel, durch den Ne - bel bran - dete die

(A)
Durch den Ne - - - bel, bran - - - - - te die

(B)
Durch den Ne - - - - - bel

(Sopran solo/
Mezzo solo)
Feu - - - - - er - flut, Feu - - - - - er - flut.

(A1)
Feu - - - - - er - - - - - flut, Feu - - - - - er - - - - - flut.

(A2)
Feu - - - - - er - - - - - flut.

(A3)
Feu - er - flut, Feu - er - flut, Feu - er - flut.

(B)
Feu - - - - - er - - - - - flut.

Zum neuen Schwung bei “wild und wirr” beginnen die Sänger und ein Teil der Streicher und Bläser im alternativen Ganztonfeld.¹⁹ Die chromatischen Läufe, die bereits die erste Erwähnung des “Funkenregens” begleiten – abwärts in Glockenspiel und Celesta, aufwärts vor allem in den Bratschen – verdichten sich in der Verlängerung des Funkenregens bei zunehmender Lautstärke zu vielstimmigen Streichertrillern und beziehen nun bei “wild und wirr” auch Vibraphon und Harfe mit ein, bis die Steigerung bei “umtanzt” plötzlich abbricht.

Danach ändert sich schlagartig sowohl die tonale Grundlage als auch die Beteiligung der Sänger. In einer ganz in a-Moll gehaltenen Zeile emanzipieren sich die Chorstimmen, indem sie ihre bisherige Homophonie aufgeben zugunsten eines vierstimmig polyphonen Satzes mit den beiden weiblichen Solostimmen.²⁰ Der gemeinsame Einsatz gipfelt zu dem Wort “Feuerflut” in einer nun in fis-Moll ankernden Gegenüberstellung der beiden Vokalsolistinnen mit einem Kanon der (dreifach geteilten und damit gleichfalls beinahe solistisch eingesetzten) Chor-Altstimmen, die drei verschiedene “Dimensionen” derselben Dreitonfigur gegeneinanderstellen,²¹ getragen von den langen Notenwerten der Chorbässe und den in der Oktave auf *fis* verbleibenden Liegetönen der tiefen Streicher.

Mit seiner musikalischen Umsetzung besonders der Worte “Funkenregen” und “Feuerflut”, die das Bild vom brennenden Baum mit den um sich greifenden Bewegungen des Sprühens und Überrollens verbinden, gelingt es Penderecki, dem, was in Brechts dramatisch gefärbter Lyrik auf vier Zeilen begrenzt ist, eine Dauer zu verleihen, die dem Todeskampf des alten Baumes seine ganze schmerzliche Ausdehnung zugesteht.

¹⁹Vgl. das oberste System im vorausgehenden Notenbeispiel, ganz gehalten in *cis-es-f-g-a-h*.

²⁰Vgl. das mittlere System im vorausgehenden Notenbeispiel.

²¹Vgl. das untere System im vorausgehenden Notenbeispiel, wo der Dreitonanstieg *fis-gis-a* zum Wort “Feuerflut” in der dritten Altstimmengruppe dreimal in einer Vierteltriole mit verlängernder Viertelnote ertönt, in der ersten Altstimmengruppe zweimal in punktierten Vierteln und in der zweiten Altstimmengruppe nur einmal, in 5/8-Werten, zum Schluss sogar noch von der Mezzosopranistin imitiert.

Penderecki erhöht den Grad der rhythmischen Komplexität noch zusätzlich, indem er auch den Instrumentalstimmen unsynchronisierte Wiederholungen ihrer je unterschiedlich dimensionierten Figuren unterlegt: Die Flöten spielen zweimal eine auf 4/4 gedehnte Punktierungsfigur, die 1. Geigen zweieinhalbmals eine aus neun Triolenachteln bestehende Tremologruppe (im Kanon gefolgt von der Hälfte der Celli mit zwei Wiederholungen einer tonlich unabhängigen aber rhythmisch und metrisch identischen Tremologruppe), die Marimba fügt einen dreifachen 10/16-Aufstieg hinzu und die 2. Geigen eine viermal wiederholte 8/16-Tremologruppe.

Dies lässt sich nicht nur in den Instrumentalklängen, sondern recht gut auch in den Akkorden des Chores beobachten. So singt der Chor beim dreifachen “schwarz” in Strophe IIa eine Kombination der Tritoni *g/cis* und *b/e* (mit hinzugefügtem *a* als Nachbarton von *b*), bevor Penderecki die Musik beim “roten Funkenregen” in das Ganztonfeld auf *c* einschwingen lässt. Dies greift die mit der zweiten Strophe verwandte vierte Strophe später in deutlicher Verstärkung wieder auf. Ihren Ursprung haben diese Chorklänge in den Akkorden im zweiten Takt des Satzes, die eine Kombination aus *e/b* (Harfe), *as/d* (1. Geigen), *des/g* (2. Geigen), *ges/c* (Bratschen), *h/f* (Celli) und *f/h* (Kontrabässe) darstellen, die man als fünf halbtönig verschobene und zudem oktaversetzte Tritoni – *e/b*, *f/h*, *ges/c*, *g/des*, *as/d* – lesen bzw. hören kann.

Die dritte Strophe aus Brechts Ballade setzt mit einem *Adagio* ein. Tiefe Bläser und Streicher bereiten den Boden für den solistischen Bariton, der sich von den Funken und Flammen, Ästen und Blättern weg nun dem Baum selbst zuwendet und sich vor ihm als einem “alten Recken”, der auch im Todeskampf noch königlich bleibt, ehrfurchtsvoll zu verneigen scheint.

Der brennende Baum (Strophe III)

(Bariton solo)

Doch still und groß hinleuchtend in die Nacht so wie ein alter Recke,
müd, todmüd doch königlich in sei-ner Not stand der brennende Baum.

Kaum hat die Baritonstrophe geendet, beschleunigt sich das Tempo wieder. Die tremolierenden Geigen spielen chromatische Gänge, wie sie zuletzt in den Stimmen der Solistinnen erklingen sind; die tiefen Streicher greifen den schnell fallenden Kleinterzschritt auf, den die Mezzosopranistin bei “schaurig” und zu Beginn der anschließenden Vokalise gesungen hat. Diese setzt daraufhin erneut ein. Der Text erinnert hier deutlich an die Wortwahl vom Beginn der zweiten Strophe, und so tritt auch bald die Sopranistin wieder hinzu, ebenso der Chor mit seinen Akkorden aus Tritoni mit einigen Halbtonnachbarn.²³ Die knappe fünfte Strophe ist dann noch einmal dem Bariton allein anvertraut.

²³ Chor im Notenbeispiel unten bei “Auf”: *b/e + g/cis + c*, bei “die”: *cis/g + h/f + d*, bei “schwarzen”: *des/g + es/a + b/e*, bei “Hoch schießt die” *cis/g + b/e + c*, bei “[Pur]purlohe”: *cis/g + h/f + d/as*, bei “in den schwarzen Himmel / eine Weile”: *f/h + as/d + e/b + g*.

Der brennende Baum (Strophe IV und V)

(Mezzo solo)
Und plötzlich reckt er auf — die schwar-zen, schwar - - zen, star - - - - ren,

(Chor S/A/T/B)
Auf die

(Sopran solo)
schwarzen, starren Äs - - - - te hoch, hoch —

(Mezzo solo)
star - - - - ren Äs - - - - te, Äs - te hoch, hoch —

(Chor S/A/T/B)
schwarzen Hoch schießt die

(Sopran solo)
an ihm, an ihm auf.

(Mezzo solo)
an ihm, an ihm auf.

(Chor S/A/T/B)
Pur-pur - - lo - he —

(Sopran solo)
Hoch — steht — er, — steht, — steht — er

(Mezzo solo)
Hoch, — hoch, — hoch steht — er, — steht, — steht —

(Chor S/A/T/B)
in den schwar-zen Him - mel
ei - - - - ne Wei - - - - le.

(Bariton solo)
Dann kracht der Stamm, von Fun-ken rot umtanzt zusammen.

10

3. Bei einer Linde (Bariton)

Seh ich dich wieder, du geliebter Baum,
In dessen junge Triebe
Ich einst in jenes Frühlings schönstem Traum
Den Namen schnitt von meiner ersten Liebe?

Wie anders ist seitdem der Äste Bug,
Verwachsen und verschwunden
Im här'tren Stamm der vielgeliebte Zug,
Wie ihre Liebe und die schönen Stunden!

Auch ich seitdem wuchs stille fort, wie du,
Und nichts an mir wollt weilen,
Doch meine Wunde wuchs – und wuchs nicht zu,
Und wird wohl niemals mehr hienieden heilen.

(Joseph von Eichendorff)

4. Flieder (Bariton)

Nun weiß ich doch, 's ist Frühling wieder.
Ich sah es nicht vor so viel Nacht
und lange hatt' ich's nicht gedacht.
Nun merk' ich erst, schon blüht der Flieder.

Wie fand ich das Geheimnis wieder?
Man hatte mich darum gebracht.
Was hat die Welt aus uns gemacht!
Ich dreh' mich um, da blüht der Flieder.

Und danke Gott, er schuf mich wieder,
indem er wiederschuf die Pracht.
Sie anzuschauen aufgewacht,
so bleib' ich stehn. Noch blüht der Flieder.

(Karl Kraus)

Die beiden auf die tröstliche Szene im Kopfsatz und den dramatischen Todeskampf im zweiten Satz folgenden Gedichte thematisieren den zeitlichen Aspekt der im Werktitel genannten Vergänglichkeit. Der Mann, der in reifem Alter zu der Linde zurückkehrt, in die er als Jugendlicher die Initialen seiner ersten Liebe geritzt hat, findet den Baum gealtert und die Buchstaben in der verhärteten Rinde kaum noch lesbar. Ihr verwischter Zustand entspricht der seiner frühen Liebe, die sie verewigen sollten. Im Gegensatz zur offensichtlichen Kurzlebigkeit der Jugendbeziehung und ihrer Markierung in der Natur ist allerdings der Schmerz des einstmals leidenschaftlich Liebenden nie ganz verheilt.

Noch kurzlebiger als die Buchstaben in der Borke der Linde ist der Flieder im Gedicht von Karl Kraus: Kaum hat er in der ersten Strophe den Beginn des Frühlings angekündigt, steht er schon in voller Blüte. Dankbar für die üppige Pracht ist sich der Dichter nur allzu bewusst, dass diese schon allzu bald der Vergangenheit angehören wird. Der Flieder wird hier zum Symbol einer auch und gerade der tief berührenden Schönheit eingeschriebenen Vergänglichkeit.

Penderecki komponiert diese Gedichte als zwei bewegte, kurze Sätze: als ein 33-taktiges *Allegro moderato* und ein 50-taktiges *Allegretto*. Beide Sätze werden vom Bariton ohne Beteiligung der solistischen Frauenstimmen und des Chores gesungen; beide enthalten in ihrer ersten Strophe einen wiederholten Oktavsprung, der sie aufeinander zu beziehen scheint, zumal er jeweils von einem gestimmten Schlaginstrument gefärbt wird.²⁵

In der Instrumentalschicht ist die Unbeständigkeit des irdischen Lebens in Eichendorffs "Bei einer Linde" rhythmisch symbolisiert: Die erste Strophe mit ihrem Rückblick auf die Jugend durchziehen wechselnde Holzbläserstimmen mit einem beschwingten Pulsieren in Sechzehnteltriolen, die nur ein einziges Mal – vor den Worten "von meiner ersten Liebe" – suspendiert werden; die zweite Strophe erklingt über einer komplexen Polyrythmik, und die wehmutsvolle dritte beginnt über Synkopen, bis im Nachspiel das anfängliche Pulsieren die erneute Erinnerung an die Jugend symbolisiert, nun um ein Vielfaches langsamer und zunehmend verträpfelnd. Dazu erhebt sich solistisch eine Oboe, die ihren Einwurf mit zwei BACH-Zitaten umrahmt, als wollte Penderecki Eichendorffs stille Resignation am Schluss seines Gedichtes zu der im Schluss der *Kunst der Fuge* ausgedrückten Demuthaltung des Thomaskantors in Beziehung setzen:

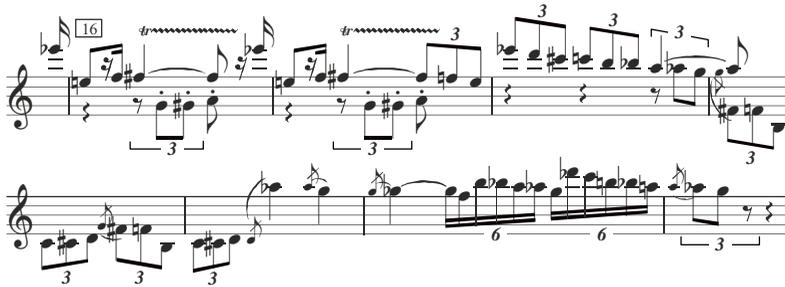
8. Sinfonie III: BACH als Krebs und Terztransposition im Oboen-Nachspiel

In der Vertonung von Karl Kraus' "Flieder" übersetzt Penderecki die Flüchtigkeit dieser Blütenpracht instrumental in seine eigentümlichen tonalen Konturen aus chromatischen Fragmenten, die mit Oktavversetzungen

²⁵In "Bei einer Linde" erklingt das aufwärts springende Intervall zunächst in Piccoloflöte und Violin-Pizzicato (T. 1-3), dann in Piccolo und Xylophon (T. 4-8). In "Flieder" wechseln fallende Oktavsprünge zwischen den tiefen Holzbläsern und Streichern einerseits und Piccolo mit Marimba andererseits.

und Tritoni unterbrochen sind. Solche Linien charakterisieren hier die Vorspiele zu jeder der drei Strophen. Besonders augenfällig ist dies zu Beginn der zweiten Strophe, wo die Kontur im Wechsel der hohen Holzbläser mit der Solovioline gebildet ist:²⁶

8. Sinfonie IV: Klangfarbenmelodie aus Tritoni und Halbtönen



e s e f fis g gis a *e s e f fis g gis a* *f e es d cis c h b a as g fis f* *h*
c cis d g fis f *h c cis d* *as g ges f* *h b a as g* *des c h b a as g*

Während die Instrumentalstimmen somit atmosphärisch konzipiert sind, halten die Gesangslinien sich eng an die poetische Metrik und das Reimschema. Beide Gedichte bestehen aus drei vierzeiligen Strophen in Jamben: Versen, in denen jeder betonten Silbe eine unbetonte vorausgeht. In beiden Sätzen gibt Penderecki dies in seinen Vokalstimmen wieder, indem er fast alle Zeilen mit γ  beginnen lässt. Eichendorff wählt das Reimschema [a b a b], wobei er das je erste [b] um zwei Versfüße verkürzt. Kraus dagegen dichtet im Muster [a b b a], wobei er in [a] stets “wieder” mit “Flieder” reimt. Penderecki gibt das Konventionelle dieser Metrik wieder, indem er in beiden Liedern auffällig häufig Punktierungspaare einsetzt: Das gewichtigere \downarrow  erklingt in “Bei der Linde” zwölfmal, in “Flieder” siebenmal; das leichtere \downarrow  unterliegt dem Gesang über den nie

²⁶Die hier beteiligten Holzbläser (aufwärts gehalten im Notenbeispiel) sind: zwei Flöten, zwei Oboen, die Piccolo-Klarinette und zwei Klarinetten. Die Solovioline (im Notenbeispiel abwärts gehalten) wird in ihren ersten kurzen Einwüfen von den übrigen Geigen, Bratschen und Cello verdoppelt, wobei alle zupfen; erst später führt sie – nun streichend – allein. Die Umschrift der Notennamen unter dem Exzerpt zeigt die Chromatik ohne Erwähnung der Oktavversetzungen sowie die wenigen Tritoni (t). Dieses duale Muster wird nur an zwei Stellen durch abweichende Intervalle unterbrochen (,).

Bei einer Linde

(Bariton solo)

Strophe I 

Seh' ich dich wie - - der, du ge - lieb-ter Baum,



in des-sen jun-ge Trie - - - be



ich einst in je - - - - nes - - Früh-lings schön - - stem Traum



den Na - - men schnitt von mei-ner er-sten Lie - - - be?

Strophe II 

Wie an-ders, - - an-ders ist seit-dem der Äs - te Bug,



ver - - wach - - - - - sen - - und - - ver-schwun - den



im här-tren - - Stamm der viel-ge - lieb - - - - te Zug,



wie ih - re Lie - - - - be und die schö - - - - nen Stun - - den,



schö - nen Stun - - den! - -

Strophe III 

Auch ich seit-dem wuchs stil - le fort, wie du,



und nichts an mir wollt wei-len,



doch mei-ne Wun-de wuchs und wuchs nicht zu



und wird wohl nie-mals mehr hienieden hei-len.

heilenden Schmerz der enttäuschten Jugendliebe sechsmal, dem Text über den frühlinghaft blühenden Flieder neunmal. Auch die zehn bzw. elf Achteltriolen tragen zum Eindruck eines fast volksliedhaften Duktus bei.

Gleichzeitig erweitert der Komponist die dichterische Vorlage durch einzelne Wortwiederholungen. Diese beschränken sich im Eichendorffgedicht auf den Rahmen der zentralen zweiten Strophe: Deren erster Vers beginnt mit “Wie anders, *anders*”, wobei das zweite anders den oben genannten rhythmischen Mustern ganz ‘anderes’ entgegengesetzt. Am Ende der Strophe dagegen wiederholt der Bariton die vier Silben der “schönen Stunden” notengetreu, als wollte er betonen, dass der späteren Entfremdung etwas unbedingt Erinnerungswertes vorausgegangen war. Im Gedicht von Karl Kraus fasst Penderecki mit seinen zwei Wortwiederholungen die Strophen I und II zusammen, indem er aus der zweiten und zweitletzten Zeile dieses Achtzeilenblocks Ausdrücke hervorhebt, die von den tröstlich blühenden Sträuchern auf die unaufmerksamen, im eigenen Dunkel befangenen Menschen abschwenkt: “ich sah es nicht, *ich sah es nicht* vor so viel Nacht” und “was hat die Welt, *was hat die Welt* aus uns gemacht”. Hier setzt Penderecki seine Wiederholungszusätze in nahezu analoger Weise, kleidet dafür aber die Unvorhersehbarkeit in die metrische Abweichung einer Quintole (“so viel Nacht”).²⁷

Zuletzt tragen auch die internen Echos ganz entscheidend zum Eindruck der Schlichtheit dieser Vertonungen bei. Neben der oben erwähnten sprachlichen und melodischen Wiederaufnahme der “schönen Stunden” erzeugt der Komponist in “Bei der Linde” im Zentrum der Strophen II und III je eine deutlich hörbare musikalische Entsprechung.²⁸ Im Gesang über den Flieder bedient er sich bei der Erwähnung der ursprünglichen Ungläubigkeit des Dichters (“Und lange hat ich’s nicht gedacht”) sogar der identischen Wiederholung. Dem in seiner Sprache und Reimstruktur sehr eingängigen Gedicht von Karl Kraus entspricht die Gesangskontur zudem durch eine gleichförmige Intervallstruktur: Sie windet sich um ein fast durchgängiges Auf und Ab aus insgesamt zwanzig Sextsprüngen.

²⁷ Die auf und ab springenden, chromatisch steigenden Sexten bei “Was hat die Welt, was hat ...” sind eine rhythmisch identische und tonal nur einmal geringfügig abweichende Transposition von “ich sah es nicht, ich sah ...” (vgl. *cis-b, h-d, es-c* mit *f-d, d-fis, g-e*). Es folgt jeweils eine Achteltriole mit anschließender verlängerter Viertelnote bei unterschiedlicher Kontur.

²⁸ Vgl. “[Verwach]sen und ver[schwunden]” mit “[im här]ten Stamm der vielge- [...]”, “nichts an mir wollt weil[en]” mit “wuchs und wuchs nicht zu” sowie “und lange hatt” mit “ich’s nicht gedacht”.

Flieder

(Bariton)

Strophe I

Nun weiß ich doch, — 's ist Frühling wieder.

Ich sah es nicht, ich sah es nicht — vor so viel Nacht

und lan-ge hatt' — ich's nicht ge-dacht.

Nun merk' ich erst, schon blüht der Flie - - - der.

Strophe II

Wie fand ich das Ge-heim - - nis wie - der?

Man hat-te mich — da-rum — ge-bracht.

Was hat die Welt, was hat — die Welt aus uns ge-macht!

Ich dreh' mich um, da blüht — der Flie - - - - der.

Strophe III

Und dan - ke Gott, er schuf mich wie - der,

in-dem er wie - der - schuf — die Pracht. —

Sie an - zu - schau - en — auf - ge - wacht,

so blieb' — ich stehn. Noch blüht — der Flie - - - der. —

Inhaltlich schlägt Penderecki in den Sätzen I bis IV seiner *Lieder der Vergänglichkeit* einen Bogen von der stimmungsvollen Nachtszene, in der der Wald und seine Bewohner gleichermaßen begnadet erscheinen, über die gewaltsame Zerstörung eines majestätischen Baumes in verzehrendem Feuer, den stillen Schmerz eines alten Mannes bei der Erinnerung an eine hoffnungsvoll begonnene Jugendliebe bis hin zur freudigen und dankbaren Wahrnehmung des im Frühjahr (trotz "so viel Nacht") im Umfeld der Menschen herrlich blühenden Flieders. Nimmt man zudem die dem Kopfsatz hinzugefügte erste Strophe aus Rilkes "Ende des Herbstes" in den Blick, in der der Chor ahnungsvoll von einer bevorstehenden allgemeinen Verwandlung und dem dabei zu erwartenden Leid singt, so ergibt sich ein angedeutet symmetrischer Aufbau:

- I Frieden in einer gesegneten Natur
- Ia Ahnung zukünftigen Leids
- II dramatisches Sterben
- III Wehmut über vergangene Liebe
- IV Trost in der Schönheit der Natur

Auch im Hörerlebnis erscheint diese Viersatzgruppe symmetrisch: Ein Rahmen aus Kopfsatz und Zusatzstrophe (zusammen 4 Minuten) und den Sätzen III + IV (zusammen 4½ Minuten) umschließt ein dramatisches Zentrum, das der Summe aus beiden mit 8'21" die Waage hält.

Die harmonische Folge in dieser Viersatzgruppe ist komplex gestaltet. Der Kopfsatz etabliert den Ankerton *f*, auf den die Musik im Verlauf des Werkes immer wieder zurückgreifen wird. Schon die dem eröffnenden Gedicht hinzugefügte Rilke-Strophe stellt diesen Zentralton mit ihrem Beginn über einem vieloktavigen *as* und ihrem Ausklingen auf *g/d* lokal in Frage. "Der brennende Baum" beginnt mit einer Kadenz der Altflöte, deren Fundament zunächst der Ton *as* ist und damit die vorausgegangene Ahnung des Chores in das Vorspiel des Brecht-Gedichtes hineinklingen lässt. Der Zielton des Satzes ist wieder das *d* aus dem Schluss der Vorahnungsstrophe des Chores.

Der dritte Sinfoniesatz, basierend auf Eichendorffs Gedicht "Bei der Linde", bewegt sich tonal mehrfach von *cis/des* (cis-Moll bzw. Des-Dur) nach As-Dur und f-Moll, bevor er im Bereich von As-Dur endet. Die Musik des vierten Sinfoniesatzes um den von Karl Kraus besungenen "Flieder" zielt dagegen wieder auf *d*. Das tonale Gerüst besteht somit aus dem Ankerton *f* mit seinen beidseitigen Kleinterzverwandten *as* und *d*.

5. Frühlingsnacht (Bariton), Ende des Herbstes II (Chor)

Im Kastanienbaum der Wind
Reckt verschlafen sein Gefieder,
An den spitzen Dächern rinnt
Dämmerung und Mondschein nieder.

[Alle Brunnen rauschen kühl
Vor sich hin verworrene Sagen,
Zehnuhrglocken im Gestühl
Rüsten feierlich zum Schlagen.]

In den Gärten unbelauscht
Schlummern mondbeglänzte Bäume,
Durch die runden Kronen rauscht
Tief das Atmen schöner Träume.

Zögernd leg ich aus der Hand
Meine warmgespielte Geige,
Staune weit ins blaue Land,
Träume, sehne mich und schweige.

(Hermann Hesse)

Die zweite Viersatzgruppe in Pendereckis 8. *Sinfonie* beginnt wie die erste mit einer friedlichen Nachtszene. Eine leichte Brise bewegt die Zweige eines Kastanienbaumes, die Bäume in den Gärten träumen im Mondschein, und auch der Dichter selbst legt die Geige zur Seite, auf der er tagsüber gespielt hat, und versenkt sich in Traumgespinste.

Penderecki unterstreicht die Ähnlichkeit der Stimmungen, indem er einige thematische Komponenten des Kopfsatzes aufgreift.

- Der Zwölftoncluster der gedämpften Violinen, der dort schon im Vorspiel einsetzt, die ganze Anfangsstrophe durchklingt und erst nach den Eröffnungsworten der zweiten Strophe verhallt, wird hier zum zweioktavigen Feld erweitert. Er färbt erneut Vorspiel und Strophe I, bevor er im Nachspiel der ersten Strophe nach einem 24-tönig parallelen Glissandosturz in die Tiefe ausgelöscht wird. Eine Transposition des Clusters erklingt zu Beginn von Strophe III des Hauptgedichtes und, überraschend, erneut am Ende des Rilke-Zusatzes, als wollte der Komponist die beiden Blicke auf die Gärten in einem Bild gegenüberstellen.²⁸

²⁸Vgl. 8. *Sinfonie* I, Cluster *c5-h5*: T. 4-6, 7-8, 9-10 und 11-12 mit 8. *Sinfonie* V, Cluster *h4-b6*: T. 1-7, andere Transpositionen: T. 7-9 und 10; getrillert und dramatisch abwärts stürzend: T. 13-14; als Liegecluster *ges4-f5*: T. 23-26 und erneut T. 40-41.

- Der Liegeton *f*, im Kopfsatz von einem Instrument zum anderen gereicht, ist hier auf den Subdominantton *b* transponiert. Er ertönt dreimal im Bass: im Vorspiel zu Strophe I in den tiefen Streichern, der Tuba und einem leisen triolischen Wirbel der Pauke, zu Beginn und nach Ende der Strophe III nur in den tiefen Streichern und je einem der zwei unterstreichenden Instrumente.
- Die “Seufzer”, im Kopfsatz als Halbtonfall *ges-f* eingeführt, später auch zu fallenden kleinen Nonen gespreizt, klingen hier subdominantisch als *h-b*. Die Harfe spielt sie zunächst als Nonensprünge, bevor eine Solovioline sie im höchsten Register zum ursprünglichen Halbtonfall zusammenzieht. Sie durchziehen die ganze Vertonung des Hessegedichtes, wobei sie oft von einem tonal verwandten, aufwärts gerichteten Glissando der Bratschen beantwortet werden.²⁹

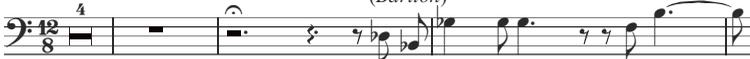
Abweichend vom Kopfsatz tritt im fünften Satz ein solistisches Blasinstrument in den Vordergrund: Das Englischhorn setzt im Vorspiel zu einer Art Kadenz in freier Rhythmik ein, die von den übrigen Holzbläsern mit einer kurzen, dreistimmig homophonen Geste abgerundet wird. Eine Variante dieser Kombination erklingt im Vorspiel zur dritten Strophe, überlappend mit dem Neueinsatz der Gruppe aus Zwölftoncluster, Bass-Liegeton *b* und Soloviolinseufzer sowie, zuletzt, auch zu den die Strophe eröffnenden Worten des Baritons. Dabei agiert das Instrumentalsolo als Dialogpartner des Vokalsolisten, was sich nicht zuletzt daran zeigt, dass die homophon abrundende Geste auch die letzten Worte des Baritons ‘bestätigt’ – nun allerdings in Trompeten und Hörnern.³⁰

Penderecki hat aus Hesses Gedicht nur drei Strophen vertont; die zweite Strophe lässt er aus. Man muss vermuten, dass der Komponist diese Entscheidung im Interesse einer musikalischen Bogenstruktur getroffen hat, denn inhaltlich hätte der ausgelassene Vierzeiler die Aussage der zentralen Strophe ergänzt (insofern die “verworrenen Sagen” der “vor sich hin rauschenden Brunnen” ein Pendant zu den Träumen der mondbeglänzt schlummernden Bäume bilden) und mit den “Zehnuhrglocken”, die “feierlich zum Schlagen rüsten”, zugleich einen weiteren Bezug zum Eichendorffgedicht des Kopfsatzes erzeugt, in dem ebenfalls fernes Glockenläuten in den schlummernden Wald hineinklingt.

²⁹Zur Paarung vgl. T. 2-3, 7-8, 11-12 (Vorspiel + Str. I) und die Kette in T. 23-30 (Str. III).

³⁰Vgl. T. 4-6: Englischhorn, T. 6: Holzbläsergeste, T. 6-12: Bariton Strophe I, [T. 13-14: Triller + Glissandosturz], T. 15-20: Bariton Strophe II, T. 20-24: Englischhorn, T. 24: Holzbläsergeste, T. 24-31: Bariton Strophe III, T. 31-32: Holzbläsergeste, nun in Blechbläsern.

Frühlingsnacht

Strophe I  *(Bariton)*
Englishhorn-Kadenz Im Ka-sta-nien-baum der Wind _____
 rekt ver-schla-fen—sein Gefie - - der, _____
 an den spit - - zen Dä-chern rinnt
 Däm-me-rung — und Mond-schein nie - - der. _____

Strophe II 
 In _____ den Gär - ten un - be - lauscht
 schlummern mond-be-glänz-te Bäu - - - me,
 durch die run - den—Kronen rauscht
 tief _____ das At - men, — At - - men — schö - - ner Träu - - - - me. _____

Strophe III  *Englishhorn-Kadenz*
 Zö-gernd leg ich aus der Hand mei-ne warm-ge-spiel-te Gei-ge,
 stau-ne, stau-ne weit ins blau-e Land, träu-me, träu-me,
 träu - - - - me, sch - - ne mich _____ und schwei - - ge. _____

Musikalisch ist die Strophe, die nun das Zentrum bildet, besonders dunkel gefärbt: Den Bariton umgeben ausschließlich Instrumente der mittleren und tiefen Lage: Bratschen, Celli und Bässe sowie Hörner und Bassklarinetten. Erst das abschließende Wort "Träume" inspiriert die Solovioline zu einem erneuten, diesmal dreifachen Seufzer, den das Englischhorn wie zuvor mit einer Kadenz beantwortet.

Der Gesangspart ist vor allem rhythmisch interessant. Im wiegenden 12/8-Metrum aus  und  mit gleichmäßigen Schwerpunkten auf dem 1., 4., 7. und 10. Achtel fallen Durchbrechungen besonders auf. An syntaktisch auffälligen Stellen fügt Penderecki Synkopen ein, in denen die Endsilbe eines Verses auf das 2., 6. oder 8. Achtel fällt. Zudem hebt er entscheidende Worte durch Duolen aus punktierten Achteln hervor.³¹ Tonal schwebt der Gesang ebenso wie die Einwürfe der Instrumente frei und oft chromatisch über den schwirrenden zweioktavigen Zwölftonfeldern, ohne allzu häufigen Rückbezug auf die soliden Ankertöne der Bassinstrumente.

Dies alles ändert sich in der als 'fremde Coda' hinzugefügten zweiten Strophe aus Rilkes Gedicht "Ende des Herbstes". Auch die poetische Grundstimmung wechselt hier, wie es schon in der an den Rumpf des Kopfsatzes angehängten ersten Strophe aus demselben Gedicht der Fall war. Der Jahresrhythmus der Natur endet nicht in Reifung, sondern in Welken. Darin fürchtet der Dichter ein Bild des eigenen Lebens zu erkennen.

Von Mal zu Mal sind all
die Gärten nicht dieselben;
von den gilbenden zu der gelben
langsamem Verfall:
wie war der Weg mir weit.

(Rainer Maria Rilke)

Sind es anfangs nur die Chorbässe, die das *b* der tiefen Streicher und des Paukenwirbels bekräftigen, während die dreistimmig geführten Tenöre eine fremde Harmonie dagegensetzen, so führen die melodisch aktiven, stark chromatisch durchwirkten Altstimmen und die ihnen darin folgenden Bässe bald zu einem Geflecht aus einem fugatoartig hin und her geworfenen *f-as*. Damit stimmen sie in die Zielerz von Hörnern und Kontrabässen ein, die zudem von den Röhrenglocken mit einem Geläut auf *f* sowie von Piccoloflöte und Solovioline mit einem zweifachen *ges-f*-Seufzer bestätigt werden. Indem er diesen Schluss mit einem letzten Zwölftoncluster in den 2. Geigen unterstreicht, schlägt Penderecki den Bogen zurück nicht nur zum Anfang des fünften Satzes, sondern auch zum Beginn des Kopfsatzes.

³¹Vgl. die Synkopen bei Gefieder, rinnt, nieder; Bäume, rauscht, Träume; und schweige; Duolen erklingen besonders in Strophe III zu den Worten Geige, staune, träume, sehne.

Ende des Herbstes II

(A) von den gil - - benden

(T1-3) Von Mal zu Mal sind all die Gärten nicht diesel-ben

(B) Von Mal zu Mal sind all die Gär - ten zu der

(A) wie war der Weg mir weit.

(T) lang-sa - - - mem Ver-fall.

(B1) lang - - sa-mem

(B2) gel - - ben lang Ver-fall.

Wie sehr die Gärten in Rilkes Strophe dem Verfall unterworfen sind, macht Penderecki dabei sprachlich deutlich: Keine der Chorstimmen artikuliert einen vollständigen Satz. Vielmehr ergibt sich der Text nur mühsam und zutiefst traurig stimmend aus versetzt erklingenden Wortfetzen.

6. Sag' ich's euch, geliebte Bäume (Sopran, Chor)

Sag ich's euch, geliebte Bäume,
Die ich ahndevoll gepflanzt,
Als die wunderbarsten Träume
Morgenrötlich mich umtanzt.
Ach, ihr wisst es, wie ich liebe,
Die so schön mich wiederliebt,
Die den reinsten meiner Triebe
Mir noch reiner wiedergibt.

Wachset wie aus meinem Herzen,
Treibet in die Luft hinein,
Denn ich grub viel Freud' und Schmerzen
Unter eure Wurzeln ein.
Bringet Schatten, traget Früchte,
Neue Freude jeden Tag;
Nur dass ich sie dicke, dicke,
Dicht bei ihr genießen mag!

(Johann Wolfgang von Goethe)

Das zweistrophige Gedicht, das Penderecki dem sechsten Satz seiner 8. Sinfonie zugrunde legt, stammt aus einem Brief Goethes an Charlotte von Stein. Beim Anblick der Bäume, die er einst im Vollgefühl einer jungen Liebe gepflanzt und deren Wurzeln er mit einer Mischung aus Freude und Schmerzen eingegraben hat, wünscht der Dichter sich die Geliebte nah, auf dass sie das so offensichtlich gesegnete Gedeihen mit ihm genießen möge.

Penderecki teilt jede der zwei Strophen in zwei Hälften. In Strophe I, die die Sopran-Solistin ohne Beteiligung des Chores singt, erklingt der erste Zweizeiler noch syllabisch vertont und ohne Wortwiederholungen, während die Erinnerung an die “wunderbarsten” Träume, die den Dichter beim Pflanzen “morgenrötlich umtanzt” haben, mit allerlei Verzierungen angereichert und auf beinahe dreifache Länge gedehnt ist. Dabei ist die an die Bäume gerichtete nahezu hymnische Anrede gleich anfangs mit aufstrebenden chromatischen Linien verschiedener Instrumente untermalt. Zur Erwähnung der Träume spielt das Orchester eine zweitaktige Walzereinlage, stilecht mit auf den Taktzeiten zupfenden Streichern und nachschlagenden Bläserakkorden. Wenn diese Träume den Dichter in Vers 4 “morgenrötlich umtanzen”, erklingt in den 1. Geigen und unmittelbar anschließend zweimal im Sologesang das Glockenmotiv, das der Komponist im Kopfsatz der Sinfonie als Symbol für das Verstreichen der Zeit eingeführt hat.³² Die Enderweiterung der ersten Halbstrophe mit zwei vokalisiert und drei artikulierten hohen Vorschlagstönen, die mit Blechbläsern und Trommeln unterfüttert sind, führt das Orchester mit mächtig anschwellender Beschleunigung zu einem ersten Höhepunkt.

Die zweite Strophenhälfte beginnt lyrisch. Auch sie ist im abschließenden Vers um mehrfache interne Wiederholungen verlängert, wobei statt der in der ersten Strophenhälfte eingeführten horizontalen Prozesse – den melismatischen Dehnungen und Wortwiederholungen – hier vertikale Erweiterungen erklingen: Die Beglückung des Dichters über die Erwidern seiner Liebe ist durch einen Kanon der Solistin mit tremolierenden ersten Violinen und Celesta symbolisiert, wobei sich die Musik acht Takte lang ausschließlich im anheimelnden Akkord *c-es/e-g-as* bewegt.³³

³²Vgl dazu im Notenbeispiel auf S. 209 die Figuren zu Beginn der dritten Zeile, *f-c-ges-f-c*, gefolgt von der verkürzten Transposition *d-a-es-d*. Das Glockenmotiv erklingt in diesem Lied zudem zweimal in untransponierter Form kurz vor Ende der zweiten Strophe zum Ausruf “neue Freude jeden Tag”, als sei “jeder Tag” im Verlauf vieler Jahre gemeint.

³³Die Sopranlinie zu “[die den reinsten] meiner Triebe mir noch reiner, mir noch reiner, mir noch reiner wiedergibt” wird im Abstand von zwei Achteln in 1. Geigen + Celesta imitiert, getragen von einem C-Dur/Moll-Dreiklang mit hinzugefügter Mollsext.

In der zweiten Strophe des Goethe-Gedichtes bereichert Penderecki die Anfangsverse jeder Hälfte mit zusätzlichen Vokalstimmen. Wie die erste Seite des folgenden dreiseitigen Notenbeispiels zeigt, beginnt Strophe II mit kurzen Einwüfen des Chores. Die Sopranistin greift deren innige Wünsche um das Gedeihen der Bäume (“wachset”, “treibet”) auf und ergänzt sie durch den vollständigen Text der Verse. Die Schlussverse der ersten Strophenhälfte singt sie wieder allein, verziert mit umfangreichen Melismen.

Seinen Höhepunkt erreicht das musikalische Bild des beim Anblick seiner Bäume wehmütig auf seine Jugend zurückblickenden Dichter in der zweiten Hälfte der Strophe II mit einem umfangreichen Fugato um ein Viertelnotiv.³⁴ Das Motiv, das Solistin und Chor zu den Worten “Bringet Schatten, traget Früchte” initiieren, erklingt zunächst im fünfstimmigen Vokalsatz. Eingeführt als $g \searrow e \searrow h \nearrow c$ in auffallend gleichförmigem Rhythmus, wird es bald rhythmisch vergrößert und in der Folge auch mehrfach transponiert. Bei “neue Freude jeden Tag” fügen die Hörner einen Einsatz hinzu. Nach einer kurzen Unterbrechung, in der die Solistin die zwei Abschlussverse hinzufügt, setzt dann ein Fugato in vier Blechbläserstimmen ein,³⁵ das, da Goethes Text bereits vollständig erklingen ist, zunächst wie der Beginn eines Nachspiels wirkt. Doch wird es, zur Wiederholung von “Bringet Schatten, traget Früchte, neue Freude jeden Tag”, durch eine polyphone Kombination aus Glocken und Chorstimmen abgerundet.³⁶ Penderecki scheint das motettenartige Zusammenspiel von Vokalsolo, Chorstimmen und Instrumentalpartien, vielleicht nicht zuletzt in Gedanken an sein eigenes Arboretum, als Sinnbild für eine gelungene Symbiose von Menschheit und Wald einzusetzen. Wie im Kopfsatz tönen Glocken von Zeitlosigkeit. Die Worte spielen dagegen eine untergeordnete Rolle, wie u.a. die Silbenverteilung zeigt, die oft das Metrum unterläuft.

Zuletzt wiederholt auch die Sopranistin zwei Verse. Ihre doppelte Wiederaufnahme des Glockenmotivs in “neue Freude jeden Tag” führt zum Höhepunkt: Der Satz endet mit dem Wort “Freude”, von Chor und Orchester in reiner $f/g/a/c/d$ -Pentatonik zum jubilierenden *fff* gestiegt.

³⁴Siehe die geschwungenen Klammern im doppelseitigen Notenbeispiel zu Strophe IIb.

³⁵Vgl. T. 58-60: Horn 1 + 2 in 3/4-Noten, gleichzeitig einsetzend Trompete 1 in Viertelnoten, verdoppelt in den Achteltriolen der 2. Geigen; imitierend Posaune 1 in Halbenoten, zuletzt Trompete 2 in Viertelnoten.

³⁶Vgl. T. 60-63: Röhrenglocken in Halbenoten, gleichzeitig einsetzend Chorsoprane in Viertelnoten, danach Chortenor und zuletzt Choralte, beide in Vierteln. Alle durchlaufen das Motiv mehrmals, bevor sie gemeinsam abbrechen.

Sag' ich's euch, geliebte Bäume (Strophe I)

Strophe Ia
(Sopran solo)

Sag' ich's euch, geliebte Bäu-me, die ich—ahn-de-voll ge-pflanzt,
als die wun-der-bar-sten,—wunderbarsten Träu - - me mor - gen -,
mor - - - - gen-röt-lich mich umtanzt, mich umtanzt, morgenrötlich mich umtanzt,
mor-gen-, mor-gen - - röt-lich mich umtanzt? a — a — mich um - tanzt?

Strophe Ib
(Sopran solo)

Ach, ihr wisst es, wie__ich lie - be, die so schön mich wie-der-lobt,
die den rein - sten mei - ner Trie - be mir__noch rei - ner, mir noch rei - - - ner, mir noch
rei - ner wie - der-gibt.

(Strophe IIa)

(Sopran solo)

Wach-set, wach-set wie aus mei-nem Her-zen,

(Chor S + A)

Wach-set, wach-set

(Chor T + B)

Wach-set, wach-set

(Sopran solo)

trei - bet in die Luft hin - ein, hin - ein, denn ich grub viel Freud und

(Chor S + A)

trei-bet, trei-bet

(Chor T + B)

trei-bet, trei-bet

(Sopran solo)

Schmer - - - - zen un - ter eu - - - - re Wur - zeln ein.

Sag' ich's euch, geliebte Bäume (Strophe IIb)

45 (Sopran solo)

Brin-get Schat-ten, brin - get Schat-ten, brin-get, brin-get Schat - ten, tra - get Früch-te

(S) Brin - get Schat - ten, brin - - get, tra - get Früch-te, tra - get

(A) tra - get Früch - te

(T) Brin-get Schat-ten, brin-get, tra - get Früch-te, tra - - get

(B) tra - - - get Früch-te,

50

(Horn 1-3)

(Solo)

(S)

(A)

(T)

(B)

neu - e Freu - - de - - - je - - - - den Tag.

neu - e Freu - - de je - - den Tag, je - - - - - den Tag.

neu - - - e Freu - - de je - - - den Tag.

neu - - e Freu-de je - - - den Tag. je - - - den Tag Freu-de.

neu - - e Freu - - de je - - - - - den Tag.

55

(Sopran solo)

Nur dass ich sie dich-te, dich - te, dicht bei ihr ge-nie - ßen mag.

Sag' ich's euch, geliebte Bäume (Strophe IIb, Fortsetzung)

59

(Glocke)

(Horn 1 + 2)

(Trp 1)

(Trp 2)

(Pos 1)

(Solo)

(S)

(A)

(T)

(B)

Brin-get Schat-ten, tra-get Früch-te, tra-get Früch-te.

Brin-get Schat-ten, tra - - get Früch-te.

Brin-get Schat-ten, tra - - - get Früch-te.

neu - - e Freu - - - de

64

(Solo)

- - get Schat - ten, tra - - get Früch - te, neu-e Freu - de - - je - den

67

(Solo)

Tag; Tag; Freu - - - - - de.

(Chor)

Freu-de, Freu-de, Freu-de, Freu - - - - - de.

7. Im Nebel (Sopran, Chor)

Seltsam, im Nebel zu wandern!
Einsam ist jeder Busch und Stein,
Kein Baum sieht den andern,
Jeder ist allein.

Voll von Freunden war mir die Welt,
Als noch mein Leben licht war;
Nun, da der Nebel fällt,
Ist keiner mehr sichtbar.

Wahrlich, keiner ist weise,
Der nicht das Dunkel kennt,
Das unentrinnbar und leise
Von allen ihn trennt.

Seltsam, im Nebel zu wandern!
Leben ist Einsamsein.
Kein Mensch kennt den andern,
Jeder ist allein.

(Hermann Hesse)

Wie Goethe schließt auch Hesse beim Anblick der Bäume auf die Befindlichkeit des Menschen. Im Nebel verschwinden die Umrisse der Welt, die vertrauten Beziehungen zwischen den Dingen lösen sich im Unbestimmten auf. So wie Gewächse in der feuchtigkeitsgeschwängerten Luft isoliert und im wörtlichen Sinn “allein auf weiter Flur” wirken, ist auch der Mensch einsam, wenn die Atmosphäre um ihn herum undurchsichtig und grau wird. Der Literaturwissenschaftler Walter Hinck formuliert dies so:

Das Gedicht beschreibt die Empfindungen, die beim Wandern im Nebel ausgelöst werden. Allerdings schließt Hesses Gedicht vom Naturphänomen “Nebel” auf die Verhältnisse des Lebens und der Welt, es setzt auch das menschliche Ich in Analogie zu den Einzelercheinungen der Landschaft. Der Isoliertheit von Steinen, Büschen und Bäumen antwortet im sehenden und empfindenden Subjekt das Erlebnis des Alleinseins, der Einsamkeit.³⁷

Das aus vier kreuzweise gereimten Quartetten bestehende Gedicht erfreut sich seit seiner Veröffentlichung im 1908 erschienenen Gedichtband *Unterwegs* einer großen Beliebtheit.³⁸ Dies gilt besonders für Leser,

³⁷Walter Hinck, *Stationen der deutschen Lyrik von Luther bis in die Gegenwart – 100 Gedichte mit Interpretationen* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001), S. 146.

³⁸Laut [https://de.wikipedia.org/wiki/Im_Nebel_\(Gedicht\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Im_Nebel_(Gedicht)) wurde es über 100mal vertont.

die darin einen Ausdruck von Altersresignation zu erkennen meinen. Allerdings war Hesse zum Zeitpunkt der Entstehung noch nicht 30 Jahre alt. Doch der eindringlich dargelegte Kontrast zwischen einem "lichten", aktiven Leben im Kreis zahlreicher Freunde und der "dunklen" Zeit der empfundenen Isoliertheit und Einsamkeit spricht Gefühle an, die häufig auch eine vorübergehende Melancholie begleiten. Poetisch besonders ansprechend ist die repressenartige Ähnlichkeit von Anfangs- und Schlussstrophe mit ihren identischen Rahmenversen: Beim Wandern im (realen oder metaphysischen) Nebel ist jeder allein.

Pendereckis Sinfoniesatz spiegelt die Struktur von Hesses Gedicht. Dies zeigt sich auf der Ebene der vokalen Besetzung und der Durchsichtigkeit der orchestralen Schicht ebenso wie in der tonalen und rhythmischen Gestaltung. Die beiden Rahmenstrophen singt der Chor (ohne die Tenöre) begleitet von einem Teil des Orchesters (ohne die Celli) im reinen Moll auf *d* (Strophe I) bzw. auf *f* (Strophe IV). Der Schwerpunkt der Vertonung liegt offensichtlich auf der musikalischen Darstellung des die Welt verändernden Nebels. Die Chorbässe singen wortlos: sie summen durchgehend den jeweiligen Ankerton. Diese monotone Fundierung wird zweifach unterstrichen: eine Oktave tiefer von Liegetönen der Kontrabässe (Strophe I) bzw. der Fagotte (Strophe IV) sowie eine Oktave höher von einer Hälfte der Altstimmen. Diese bringen die im Text angedeutete Orientierungslosigkeit zum Ausdruck, indem sie anfangs in langen Noten die Worte "im Nebel, im Nebel, im Nebel" intonieren, in der Reprise nur wenig erweitert zu "Seltsam im Nebel, im Nebel, im Nebel."

Über dieser fast umrisslosen, sehr langsam bewegten Grundierung erzeugen die höheren Instrumente eine Art musikalische Nebelschwaden: Einige 2. Geigen spielen 32stel-Wellen durch den tonalen Fünftonraum, verschränkt mit identischen Wellen einiger tieferer Streicher.³⁹ Für zusätzliche Undurchdringlichkeit sorgen die übrigen 2. Geigen, die den 32stel-Wellen im selben Fünftonraum Figuren in tremolierten Sechzehnteln bzw. Achteltriolen entgegensetzen, deren 4/4-Umfang das zugrunde liegende 5/4-Metrum unterläuft. Dazu klingen die Töne des jeweiligen Fünftonraumes als liegender Cluster in den übrigen Bratschen sowie als mehrfach kurz hinzutretender hoher Cluster in den getrillerten 1. Geigen, der Harfe und fünf hohen Holzbläsern, untermalt von leisen Wirbeln auf Tamtam und großer Trommel. In der Reprise klingt dieser 'Nebel' analog, wenn auch in zur Tiefe hin erweiterter Besetzung.

³⁹ Eine Hälfte der 2. Geigen, Strophe I ||: *d-e-f-g-a-g-f-e-* :||, Strophe IV ||: *f-g-as-b-c-b-as-g* :||, dazu dasselbe in einer Hälfte der Bratschen (I) bzw. Bässe (IV), um ein Achtel versetzt.

Im Nebel (Fortsetzung)

Strophe IV (Chor)

(S) 
Selt-sam, im Ne-bel zu wan-dern, Le-ben ist Ein-sam-sein.

(A1) 
im Ne - - bel zu wan-dern im Ne - - bel zu

(A2) 
(Pauken/Celli / Kontrabässe) Selt - - - - sam, im Ne -


etc. al fine

(S) 
Kein Mensch kennt den an-dem, je - der ist al - lein,

(A1) 
wan-dern, im Ne - bel zu wan - dern, im Ne - - bel,

(A2) 
- - - - - bel im Ne - - bel im -

(B) 
(gesummt)

(S) 
ist al - lein, al - lein.

(A1) 
zu wan-dern, zu wan-dern.

(A2) 
Ne - - - - - bel

(T) 
8 al - lein, al - - lein, al - lein, al - lein.

(B) 
im Ne - - - - - bel.

Unter den Chorsängern steigen die nicht auf den jeweiligen Ankerton fixierten Alte mehrmals zwei Töne aufwärts, wobei sie ebenfalls verwirrt erscheinen: Ihr Textausschnitt ist in beiden Rahmenstrophen auf die Worte “im Nebel zu wandern” beschränkt. Einzig die Soprane präsentieren den vollen Text der beiden Strophen, wobei sie den limitierten Tonraum der anderen Sänger zur Molltonleiter ergänzen.⁴⁰ Doch rhythmisch sind auch sie auf eine schlichte, mit Pausen durchsetzte Viertelbewegung beschränkt.

Ganz anders klingen die beiden mittleren Strophen, für die die Musik vom vagen 5/4- zum scheinbar vertrauten 3/4-Takt wechselt. Hier ist der Text allein der Sopran-Solistin anvertraut; der Chor schweigt ganz. Dabei wird die vokale Kontur von diversen Orchesterinstrumenten nach Art einer Klangfarbenmelodie verdoppelt. Tonal bewegen sich alle Beteiligten im Zwölftonraum, den die Solistin in Strophe II mit dem Ton *es* umrahmt, in Strophe III mit dessen Tritonus *a*. In deutlichem Gegensatz zu den Ganz- und Halbtonschritten in den Rahmenstrophen fallen die Konturen durch exzentrische Intervalle auf: In Strophe II erklingt “Voll von Freun[den]” als fallender übermäßiger Dreiklang vor dem Hintergrund desselben Klanges in den tremolierenden Violinen; im weiteren Verlauf enthält die Linie mehrere Sextsprünge und bei der dritten Artikulation des Wortes “Nebel” ein wild gezacktes Melisma. In Strophe III unterlegt Penderecki den übermäßigen Dreiklang, nun aufsteigend, den Worten “keiner ist weise” und spreizt die Gesangslinie nicht nur mit Sexten, sondern sogar mit zwei Septimen. Indem er ausgerechnet die beiden Wiederholungen des intim und tröstlich wirkenden Wortes “leise” als exzentrische Konturen mit Sprüngen über eine Dezime und eine Duodezime (Oktave + Quint) durchzieht, erweckt er einen Eindruck tiefer Verstörung: Wie die Musik betont, kann diese “leise” Trennung von allen Mitmenschen den im Dunkel Befangenen gänzlich aus der Bahn werfen. Rhythmisch umfasst die Gesangskontur dieser Strophen sieben unterschiedliche Notenwerte einschließlich zahlreicher Synkopen.⁴¹

Das Tempo beschleunigt sich nach dem *Andante* in Strophe I zunächst leicht in Strophe II, beruhigt sich in Strophe III jedoch bereits wieder, so dass Strophe IV überzeugend ins *Andante* zurückkehren kann.

⁴⁰Vgl. in Strophe I: die Soprane vervollständigen das *d* von Chor-Bass und Alt 2 sowie das *d*, *e* und *f* von Alt 1 mit den Tönen 4-7 der d-Moll-Tonleiter: *g*, *a*, *b* und *c*. In Strophe IV erreichen sie nur *b*, *c* und *des* und steigen nicht bis zum *es*, der 7. Stufe von f-Moll, auf.

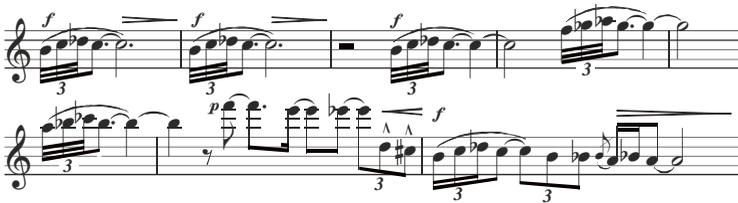
⁴¹Vgl. in Strophe II besonders die zweite Strophenhälfte, wo nach der zweifachen Synkope “fällt” das Wort “Nebel” als großes Melisma in einer Synkopenkette ertönt, und in Strophe III ebenfalls den Beginn der zweiten Strophenhälfte und die Melismen in der Mitte.

Autors.⁴² Der im Westen zunächst in Frankreich bekannt gewordene und als *Les deux cousines* übersetzte Roman *Yu jiao li* gehört zum im Bereich chinesischer Prosadichtungen beliebten “scholar-and-beauty”-Genre, in dem ein Gelehrter ein schönes junges Mädchen umwirbt. In dieser Geschichte geht es um einen nicht sehr attraktiven Mann, der sich noch dazu mit fremden Federn schmückt, indem er Varianten erfolgreicher Gedichte verfasst und mit ihnen vorgibt, selbst ein begnadeter Lyriker zu sein.

In Bethges deutscher Fassung dieses Gedichtes dankt das lyrische Subjekt dem Blumengarten und der Blütenpracht der Bäume für ihr Strahlen. Dies, so die Beteuerung, macht den Betrachter erst zum Dichter, insofern die Erinnerung an die Schönheit der Blumen innerlich weiterwirken wird, wenn der Frühlingsglanz längst vergangen ist. Zusätzliche Bilder, die offenbar nach Meinung des Möchtegerndichters in einem vorzüglichen chinesischen Gedicht nicht fehlen dürfen, sind der Wein im goldenen Pokal und die aus dem Garten herüberklingende “holde Melodie”.

Penderecki sorgt mit einer solistischen Bambusflöte für chinesisches Flair. Sie wird mit einer zweiteiligen chromatischen Figur vorgestellt: ein Doppelschlag führt zunächst zu zwei Wiederholungen und zwei steigenden Transpositionen; danach fallen Synkopen aus großer Höhe und münden nach Oktavversetzung erneut in den Doppelschlag, bevor dieser verklingt.

8. Sinfonie VIII: Die Bambusflöten-Figur



Den Hintergrund für dieses ‘chinesische’ Ambiente bilden halbtönig gegeneinander verschobene Quinten: Schon bevor der Baritonsolist mit dem ersten Vers einsetzt, erklingt in ruhig pulsierenden Anschlägen der Harfe

⁴²Der französische Übersetzer Jean-Pierre Abel-Rémusat schreibt 1826 den Roman einem “unbekannten Autor aus dem 17. Jahrhundert” zu; der vollständige Text ist online zugänglich als Link unter https://fr.wikipedia.org/wiki/Yu_Jiao_Li. Auch die bereits 1827 als Sekundärübersetzung nach dem Französischen erstellte englische Übersetzung ist als PDF auf der entsprechenden Seite verlinkt (<https://en.wikipedia.org/wiki/Iu-Kiao-Li>). Die Einschätzung des Romanautors als anonym hielt sich in Europa bis zum 3. Mai 2018. Am Abend dieses Tages fügte ein chinesischer Beiträger auf der englischsprachigen Wikipedia-Seite den leider durch keine zusätzlichen Informationen ausgewiesenen Namen Zhang Yun als Autor hinzu. — Eine deutsche Übersetzung des Romans scheint nicht zu existieren.

und der zupfenden Bratschen die Quint *c/g*, gestützt in verschiedenen Oktaven und unterschiedlich langen Noten in anderen Instrumenten, während die 1. Geigen und die Celesta die Quint *cis/gis* dagegensetzen. So entsteht ein Eindruck wie von Gong-Instrumenten, die in ihrer Tonhöhe charakteristisch schwanken. Der Bariton greift mit seiner von *as* (= *gis*) nach *g* führenden ersten Zeile “Im Frühlingsgarten sitz ich” beide Schattierungen auf (s. dazu den Vokalpart auf der folgenden Seite).

Anders als Bethges Gedicht nimmt Penderecki schon bei “Um mich her . . .” die erste harmonische Änderung vor: Sowohl die Figuren der Bambusflöte als auch die oszillierenden Gongschlag-Imitationen ändern ihre Lage zweimal, so dass das wiederholte *a* des Sängers bei “Bäume” von der Quint *d/a* getragen wird.

Die zweite Hälfte der ersten Strophe beginnt erneut mit der Doppelschlagfigur der Bambusflöte, die hier als verlangsamte Triole das Ziel des chromatischen Abstiegs bildet, sowie mit halbtönig gegeneinander versetzten Quinten, hier *f/c* und *fis/cis*. Die Bambusflöte unterbricht nun zunächst ihre Figuren und verdoppelt stattdessen, zusammen mit einem Solocello, den Gesang bei “weidet sich an diesem Glanz”. Zum Schlussvers der Strophe mit den Genrebild vom “duftenden Wein” im “Pokal von Gold” agiert die Bambusflöte dann sogar als Dialogpartner des Baritons. Der lange Vers endet mit einem kurzen Nachspiel der hohen Holzbläser, das Klarinetten, Oboen und Flöten statt des in diesem ‘chinesischen’ Lied zu erwartenden pentatonischen Fünfklanges mit einen fünftönigen Auszug aus der Ganztonskala auf *c* abrunden.

Die zweite Strophe – eine Hymne auf den herrlichen Blumengarten und seine Wirkung auf die Schöpferkraft des Dichters – ist schon im Text doppelt so lang wie die erste; Penderecki dehnt sie zusätzlich mit zwei orchestralen Zwischenspielen und einem Nachspiel. Wie zuvor entwirft der Komponist für jede Zeile des Sängers ein unterschiedliches Begleitmuster. Man erkennt mehrere wiederkehrende Elemente:

- Den Zeilenschluss bei “mich entflammen” begleitet ein übermäßiger Dreiklang auf *des*; nach “was ich fühle” folgt ein ganz aus der zugehörigen Ganztonskala gebildetes Zwischenspiel.⁴³
- “Du Garten” beginnt über der (diesmal reinen) Quint *d/a*.

⁴³Zu dieser Ganztonskala – in ihrer Grundform *es-f-g-a-h-cis* – vgl. in T. 25-28 die fünffach wiederholte Quintole der Celesta (*a-h-cis-f-es*), die dreifache Figur des Solocellos (*a-h-f-es*—), den langsamen Aufstieg in Harfe und Glockenspiel (*g-a-h-cis-es*) und den z.T. synkopisch nachschlagenden, gleichermaßen langsamen Abstieg des Kontrabasses (*es-g-h-cis-a*) über dem Liegeklang *f/g/a/h* der Violinen.

Der Blütengarten

(Bariton)

Strophe I



Im Früh-lings-gar - ten sitzt ich:



Um mich her ragt_ strah-lend auf die Blü - - - ten-pracht_ der Bäu - me,



mein Au-ge wei - det sich an die - - - - sem Glanz.



Ich hebe den Pokal aus Gold und lasse duftenden Wein_ durch mei-ne Keh-le ziehn. —

Strophe II



O Blu-men-gar-ten! Heim-lich rauscht_ es mir aus dir ent-ge - gen,



hol - de Me - - - - lo - di-en, die mich_ ent-flam - men,



Se - lig grei - fe ich zum Stift und schrei-be nie-der, was ich füh - le:



Du, Gar - ten, hast zum Dich-ter mich ge-macht!



Ich dan-ke dei - ner Schönheit, dei-nen Blü-ten!



So lang ich le - - be, wirst du_ in mir blü - hen!



du wirst noch strah - lend blü-hen in mei-ner See - le, —



wenn all_ dein Glanz schon längst ver-gan-gen ist.

- Schon zu dem Wort “blühen” setzt die Quint *cis/gis* ein, die das zweite Zwischenspiel initiiert, unmittelbar gefolgt von der Wiederaufnahme der Bambusflötenfigur. Der schnelle Doppelschlag wird hier von der Piccoloflöte chromatisch um *f* kreisend in Erinnerung gerufen, bevor er von drei Holzbläsern unter Führung der Bambusflöte auf *c* versetzt wiederholt und mit einem von Oktavsprüngen durchbrochenen chromatischen Abstieg der Instrumentalsolistin abgerundet wird.
- Zu “du wirst noch strahlend blühen” ertönt mit *b/f* eine erneute Quint. Sie wechselt bei “Seele” zur Quint *fis/cis*, die auch zum abschließenden “vergangen ist” wieder erreicht wird.
- In den letzten vier Takten des siebentaktigen Nachspiels ertönt eine erneute Gegenüberstellung von horizontalen Linien und vertikalen Klängen aus der Ganztonskala *es-f-g-a-h-cis*, diesmal ausgelöst von einem leisen Tamtamschlag.

Musikalische Überraschungen erklingen dagegen im Hintergrund von “Ich danke deiner Schönheit, deinen Blüten! So lang ich lebe, wirst du in mir blühen.” Es handelt sich um zwei Echos aus dem vorausgehenden Satz. Penderecki verdoppelt hier wie in den mittleren Strophen seiner Vertonung von Hesses “Im Nebel” die vokale Kontur nach Art einer Klangfarbenmelodie durch fragmentarisch hinzutretende Bläser und/oder Streicher. Zudem begleitet die Pauke den ersten der beiden Verse mit einer kurzen Erinnerung an die synkopische Ostinatofigur |: ♩ ♩ ♩ ♩ :|, mit der sich die Reprise des 7. Sinfoniesatzes von der in Text und Musik ähnlichen Exposition in der ersten Strophe unterscheidet. Auch hier erklingt der charakteristische Rhythmus auf dem dort die Strophe beherrschenden *f*, vom übrigen Orchester mit einem dreitaktigen f-Moll-Dreiklang gestützt.

Der Vokalpart enthält zwei Auffälligkeiten. Die eine findet sich in der angedeuteten Reprise der Anfangszeile, die Penderecki nicht durch notengetreue oder -ähnliche Wiederaufnahme erreicht, sondern durch die Identität von Rhythmus und Betonungsmuster sowie den zentralen Dreiklangsfall (vgl. “Im Frühlinggarten sitz ich” mit “Du wirst noch strahlend blühen”). Die zweite Besonderheit dieses ‘chinesischen’ Gesanges ist mit der ersten verwandt: die abschließenden Tonwiederholungen der beiden reisenartig verwandten Konturen ertönen als vielfaches Echo: auf *a* bei “Bäume” (Zeile 2), auf *c* bei “[Keh]le ziehn” (Zeile 4), wieder auf *a* bei “[Blumen]garten” (Zeile 5 Mitte), auf *d* bei “[Melo]dien” (Zeile 6 Mitte), noch zweimal auf *a* bei “fühle” (Zeile 7) und bei “Blüten” (Zeile 9), schließlich auf *cis* bei “[ver]gangen ist” (Zeile 12).

Wie im ersten Vier-Sätze-Block fasst Penderecki auch in der Gruppe aus Satz V-VIII die beiden abschließenden Lieder durch eine subtile musikalische Klammer zusammen. Die komplexesten Sätze sind die jeweils an zweiter Stelle stehenden: die hochdramatische Szene um den brennenden Baum und die wehmütige Erinnerung des alternden Dichters beim Anblick der selbst gepflanzten Bäume. Beide zeigen zahlreiche Tempoänderungen, Passagen in freier Gestaltung und starke Beschleunigungen. Daneben gibt es eklatante Gegensätze. So steht den abrupten Verlangsamungen in Satz II (von *agitato molto* zu *Adagio* und später von *più mosso* zu *Grave*) die unerwartete Leichtigkeit des *quasi un Walzer* in Satz VI gegenüber. Und während das Gedicht des jungen Brecht in Pendereckis Vertonung durch die rahmenden Cluster der ungestimmten Okarinas und die an berstendes Holz erinnernden Einwürfe der Tempelblocks lautmalerisch wirkt, verweist die Musik zum Gedicht des reifen Goethe durch vokal-instrumentale Fugati und Kanons auf die lebensgeschichtliche Komplexität der Metaphorik.

Die auffälligsten Korrespondenzen zwischen den beiden Blöcken bestehen zwischen den Sätzen I und V mit ihrem identischen Grundtempo, ihrem Beginn über schwirrenden Zwölftonclustern und dem immer wieder prominent fallenden Halbton des "Seufzermotivs". Beide Sätze zeichnen Bilder einer friedlichen Nachtstimmung, die am Schluss durch eine vom Chor hinzugefügte Rilke-Strophe pessimistisch in Frage gestellt wird.

9. Abschied (Sopran, Mezzosopran)

O Täler weit, o Höhen,
o schöner grüner Wald,
du meiner Lust und Wehen
andächt'ger Aufenthalt.
Da draußen, stets betrogen,
saust die geschäft'ge Welt:
Schlag noch einmal die Bogen
um mich, du grünes Zelt.

Wenn es beginnt zu tagen,
die Erde dampft und blinkt,
die Vögel lustig schlagen,
dass dir dein Herz erklingt:
Da mag vergehn, verwehen
das trübe Erdenleid,
da sollst du auferstehen
in junger Herrlichkeit.

[Da steht im Wald geschrieben
Ein stilles, ernstes Wort
Von rechtem Tun und Lieben,
Und was des Menschen Hort.
Ich habe treu gelesen
Die Worte, schlicht und wahr,
Und durch mein ganzes Wesen
Wards unaussprechlich klar.]

Bald werd ich dich verlassen,
Fremd in der Fremde gehn,
Auf buntbewegten Gassen
Des Lebens Schauspiel sehn;
Und mitten in dem Leben
Wird deines Ernsts Gewalt
Mich Einsamen erheben,
So wird mein Herz nicht alt.

(Joseph von Eichendorff)

In diesem Gedicht – es ist eines seiner bekanntesten – thematisiert Eichendorff anlässlich des Umzugs von seinem Landgut in Lubowitz in die Großstadt Wien den Gegensatz zwischen der als heiliger Raum erfahrenen und Geborgenheit schenkenden Natur und der von menschlicher Hektik bestimmten “geschäftigen” Welt. Umgeben von Tälern und Höhen sowie vor allem vom Wald und seinen frei lebenden Tieren “verwehen” die Sorgen des Alltags, hier fühlt man sich erneuert, wie auferstanden in “junger Herrlichkeit”. Allerdings versucht der Dichter sich auch Mut zum Leben in der Großstadt zu machen: Zwar wird er dort noch lange fremd und einsam sein, doch erwartet ihn buntes Leben, das ihn amüsieren kann, selbst wenn er es als Schauspiel erkennt. Als Fundament dieser neuen Erfahrungen jedoch, so hofft er, wird der Ernst der Natur ihm Anker und Orientierung sein.

Die Sprechhaltung des im Original vierstrophigen Gedichtes, von dem Penderecki die Strophen I, II und IV vertont, wechselt mehrfach. Strophe I spricht zur Natur; in ihr bittet das lyrische Ich anlässlich der bevorstehenden Erfahrung im “Draußen” der “stets betrogenen” Welt um die Geborgenheit und den Trost des “grünen Zeltes”. Strophe II richtet sich an den Menschen in der Natur, Strophe III erklingt als monologische Reflexion des Dichters, und erst Strophe IV wendet sich wieder, Abschied nehmend aber Treue versprechend, an die Natur selbst.

Der Sprachstil wirkt dank der durchgehenden Kreuzreime und der regelmäßig zwischen männlichen und weiblichen Endungen wechselnden Zeilen volkshiedhaft. Besonders für Hörer, die Mendelssohns schlichte Vertonung im Ohr haben, kommt es daher als Überraschung, wie komplex Pendereckis Musik diesen Text vermittelt. In der ersten Strophe singen die beiden Vokalsolistinnen nach der schlichten Anfangszeile in durchgehend polyphoner Zweistimmigkeit. Aufgrund zahlreicher Silbendehnungen und Wortwiederholungen erstreckt sich die Strophe über ganze 26 Takte. Derweil unterstreicht das Orchester die Struktur. Ein c-Moll-Geläut von Celesta und Glockenspiel, gefärbt von Triangel, Marimba und Harfe, umrahmt die erste Strophenhälfte, von einzelnen hohen Holzbläsern und Streichern ergänzt um die Mollsext *as*. (Dieser Molldreiklang mit hinzugefügter Sext bestimmt in unterschiedlichen Transpositionen weite Teile dieses Sinfoniesatzes und kann somit als harmonischer Basisklang angesehen werden.)

Im kurzen Zwischenspiel vor der zweiten Strophenhälfte stellen die Violinen ein neues Begleitmuster auf, dessen synkopisch nachschlagende Akkorde () erst nach neun Takten zum Wort “Bogen”

Abschied

Strophe 1

(Sopran solo) O Tä - ler weit, o Hö - hen, o schö - ner - grüner Wald, du mei - ner Lust, du mei - ner Lust

(Mezzosopran solo)

und We - hen, We - hen an - dächt' - ger Auf - ent - halt.
Saust die - ge - schäft' - ge Welt,

Da drau - ßen, stets be - tro - gen, — saust die ge - schäft' -

ge - schäft' - ge Welt
schlag - noch ein - mal, — schlag — noch einmal die Bo - - - - - gen, Bo - - - - - gen um mich

ge Welt, schlag noch ein - mal, noch - ein - mal, schlag — noch ein - - - - - mal die Bo - - - - - gen, — Bo - - - - - gen, — um mich, um mich

du grü - - - - - nes Zelt, du grü - - - - - nes Zelt, — du grü - nes Zelt.

du grü - nes, grü - nes Zelt, — du grü - - - - - nes Zelt, du grü - - - - - nes Zelt, du grü - - - - - nes Zelt.

abbrechen, um für die acht letzten Takte einem atmosphärischen Hintergrund aus ostinaten Figuren, Läufen, Tremoli und Trillern Raum zu geben. Die Singstimmen imitieren einander anfangs kurz,⁴⁴ gehen dann aber wieder polyphon getrennte Wege. Der Ankerton senkt sich im Verlauf der Strophe zweimal um eine kleine Terz, von *c* nach *a* und weiter nach *fis*.

Die Wehmut des Abschieds versteckt Penderecki in der ersten Strophenhälfte in den Singstimmen: Sie sind von einem subtilen Spiel aus fallenden chromatischen Linien durchzogen, das sich Hörern nur unterbewusst mitteilt, aber im Notentext gut zu erkennen ist.⁴⁵ (Im Vorspiel zur zweiten Strophenhälfte fügen hohe Holzbläser als dreioktavige Parallele eine letzte, diesmal direkt chromatisch fallende Linie hinzu.) Dem stehen in der ergänzenden Strophenhälfte fünf jeweils über vier Oktaven aufwärts schießende Harfenglissandi gegenüber, die man als Symbole eines vorsätzlichen Optimismus, einem ‘sich selbst gut Zureden’ zur neuen Lebensumwelt hören kann.

Die zweite Strophe beginnt in etwas schnellerem Tempo und deutlich veränderter Stimmung mit einem instrumentalen Vorspiel, das von Flöten-einsätzen bestimmt ist, die jeweils von Blechbläsern beantwortet werden. Die Sängerinnen setzen diesmal homophon ein, weichen aber schon bei der Erwähnung der Vögel vom schlichten Textgesang ins neckisch Spielerische aus und fügen sodann ein dreitaktig wortloses, mit großen Intervallsprüngen bei kleinen Notenwerten und weiter beschleunigtem Tempo höchst anspruchsvolles ‘Zwitscher’-Duett ein, dessen abschließende Bemerkung, “dass dir dein Herz erklingt”, mit einer Fermate bekräftigt wird.

Die zweite Hälfte dieser Strophe mit der Erwähnung des dank der Natur vergehenden und verwehenden “Erdenleids” ertönt im Sopran als *Adagio* über einem zwölftaktig wabernden, von einzelnen Paukenschlägen unterstrichenen aber sonst kaum veränderten Klang.⁴⁶ Sie endet nach einem feierlichen ‘Kommentar’ dreier Hörner mit einer neuerlichen Fermate.

⁴⁴Vgl. Mezzo bei “stets betrogen” (*a-e-f-fis-fis*) imitiert vom Sopran einen Ton höher bei “die geschäft’ge Welt” (*h-fis-g-as-as*) und, umgekehrt, Sopran bei “geschäft’ge Welt” (*g-es-ces-b*) imitiert vom Mezzo eine große Sext tiefer bei “schlag noch einmal” (*b-fis-d-cis*).

⁴⁵Diese fallende Chromatik erklingt in jeder Singstimme in latenter Zweistimmigkeit: vgl. im Sopran bei “[du mei]ner Lust, du meiner Lust und Wehen andächt’ger Aufenthalt” die Verschränkung der Linien *d-cis-c-h-b...a* und *g...fis-f-e-es...d-cis-c* und im Mezzosopran (ab “meiner Lust”) die Verschränkung aus *h-b-a...gis*, *h-b...a-as...g.fis...f* und *f...e, e-es-d...cis...[c]...h-b...a*. So ergibt sich zu “Lust und Wehen” ein vierstimmiger Abstieg.

⁴⁶Es handelt sich um einen d-Moll-Dreiklang mit hinzugefügter Sext, der hier in der Umkehrung über der Quint *a* erklingt.

Auch die abschließende Strophe beginnt mit einem kurzen Vorspiel, in dem eine ausdrucksvolle Cellokontur von Arpeggien und Tremolos begleitet wird.⁴⁷ Nach der vorausgehenden *Adagio*-Strophenhälfte immer noch *largamente* singt die Mezzosopranistin die erste Strophenhälfte. Den Hintergrund bilden leise pochende Tonwiederholungsanschlänge der Harfe und eine dreimal wiederholte Kombination aus Flötenakkorden vor nachschlagenden Basstönen in Fagotten und Kontrabässen. Harmonisch erreicht die Musik schon hier den Zielklang des Sinfoniesatzes, den d-Molldreiklang mit hinzugefügter Sext, verlässt diesen jedoch kurz anlässlich einer mächtigen Steigerung bei den Worten von “des Lebens Schauspiel”.

Die zweite Hälfte dieser Strophe beginnt, nun unter der Vorgabe *tranquillo* noch ruhiger als zuvor, mit einer Oktavparallele der beiden Sängerinnen. Erst als sich deren Stimmen zum Wort “erheben” wieder trennen, während sich die Harmonie erneut auf den Ankeron *d* senkt, greifen die Harfe und die hier synkopisch verschobenen Flöten ihr Pochen wieder auf, während drei Solocelli mit einer letzten kurzen Kantilene hervortreten, imitiert von einigen Violinen.

Im kurzen Nachspiel vereinen sich die hohen Streicher noch einmal zum Ankerklang *d/f/a/b*, bevor sie gemeinsam auszusetzen. Kurz darauf verklingt auch das pochende *d* der Harfe nach mehreren Unterbrechungen endgültig. Dieser Ausklang könnte die musikalische Reflexion über den Gegensatz zwischen Natur und Polis, zwischen der Sakralität des Waldes, in der der Mensch nur ehrfurchtvoller Gast ist, und der von geschäftigem Treiben allzu vieler Menschen bestimmten Großstadt versöhnlich beschließen, wäre da nicht das unerwartet hinzutretende Vibraphon. Dreimal setzt es auf metrisch unbetontem Schlag einen nachklingenden, dem Ankeron *d* ganz fremden Klang. Dies ist ein as-Moll-Dreiklang, dessen Grundton der Tritonus von *d* und damit dessen tonaler Gegenpol ist. Die ersten zwei Einsätze dieses die Versöhnlichkeit in Frage stellenden Klanges werden jeweils von den Flöten verdoppelt und von einem Schlag auf das hängende Becken unterstrichen, der letzte, eine Oktave tiefere, erklingt in drei gedämpften Trompeten über einem Schlag auf den großen Gong. Je zwei Hörner halten mit einem konkurrierenden *d* dagegen und verteidigen damit, letztlich erfolgreich, die Deutungshoheit: der Satz endet mit einem konkurrenzlosen leisen *d* in dreioktaviger Tiefe.

Mit diesem Sinfoniesatz über die spirituelle Kraft der Täler und Höhen und den zur Andacht rufenden Wald eröffnet Penderecki die dritte Viertesatzgruppe seiner *Lieder der Vergänglichkeit*.

⁴⁷Die Harmonie ist diesmal ein h-Moll-Dreiklang mit hinzugefügter Sext.

10. Vergänglichkeit (Sopran, Chor), Ende des Herbstes III (Chor)

Vom Baum des Lebens fällt
 Mir Blatt um Blatt,
 O taumelbunte Welt,
 Wie machst du satt,
 Wie machst du satt und müd,
 Wie machst du trunken!
 Was heut noch glüht,
 Ist bald versunken.

[Bald klirrt der Wind
 Über mein braunes Grab,
 Über das kleine Kind
 Beugt sich die Mutter herab.
 Ihre Augen will ich wiedersehn,
 Ihr Blick ist mein Stern,
 Alles andre mag gehn und verwehn,
 Alles stirbt, alles stirbt gern.
 Nur die ewige Mutter bleibt,
 Von der wir kamen,
 Ihr spielender Finger schreibt
 In die flüchtige Luft unsre Namen.]

(Hermann Hesse)

In den Zeilen aus Hesses Gedicht – Penderecki übernimmt nur die ersten acht der im Original zwanzig Verse – steht der herbstlich seine Blätter verlierende Baum für die Spätphase des Lebens. Allerdings geht es dem Dichter hier, wie schon der zweite Zweizeiler artikuliert, weniger um die Versickern der kreatürlichen Lebensäfte als um die nachlassende Freude an dem, was die “taumelbunte Welt” bietet. Im Kontext der erweiterten Endfassung der Sinfonie schließt die Aussage der Verse inhaltlich an die des vorausgehenden, erst bei der Überarbeitung des Werkes eingefügten Gedichtes an. Doch während Eichendorff beim Abschied von der vertrauten Natur dem Leben in der Stadt mit Unruhe entgegensieht und Trost aus der Erinnerung an ihre beseelende Kraft schöpft, ist in Hesses Gedicht der Lebensbaum nicht mehr Teil eines Paradieses, das noch keine Vergänglichkeit kennt, sondern im Gegenteil Symbol für das Lebensende. Entsprechend oszilliert das zentrale “satt” zwischen Fülle und Überdruß, Befriedigung und Erschöpfung.

Musikalisch ist es dem Satz anzumerken, dass er in der ursprünglich neunsätzigen Anlage der Sinfonie ein Pendant zu Satz I und V, zu Eichendorffs “Nacht” und Hesses “Frühlingsnacht” bildete: Wie diese wurzelt er

im Ankerton *f* und wird vom Chor mit einer hinzugefügten Strophe aus Rilkes “Ende des Herbstes” ergänzt. Indirekter aber umso folgenschwerer ist der Rückbezug auf die im Kopfsatz eingeführte und in “Frühlingsnacht” prominent aufgegriffene “Seufzer”-Figur *ges-f*, die Penderecki hier zur Viertonkurve *ges-f-es-f* erweitert. Sie erklingt in fast überwältigender Dichte, wo es gilt, den Aspekt des alles Positive in den Hintergrund drängenden Überdrusses hervorzuheben. Kaum hat der Text die “taumelbunte Welt” erwähnt, da setzt mit dem Vorwurf “wie machst du müd” ein Fugato ein, das mit insgesamt sieben untransponierten Einsätzen unterschiedlicher Rhythmik das Zentrum des Hesse-Auszuges beherrscht.⁴⁸

Ein weiteres musikalisches Symptom der Übersättigung ist die tonale Stasis: Die ersten 13 Takte (insgesamt 52 Halbenoten, vgl. das Notenbeispiel auf S. 230) sind mit einem ununterbrochenen Liegeton *f* unterlegt, der teils tremoliert, teils gehalten, teils als Tonwiederholung gesungen wird. Im Gesang setzt der Ankerton bereits zu den ersten Worten der Sopranistin ein, indem die Altstimmen das von der Harfe und den tremolierenden Bratschen vorgegebene *f* aufgreifen, in das wenig später Violinen, Hörner, Fagott und Klarinette sowie zuletzt auch Cello und Kontrabass einstimmen. So ertönt “Vom Baum des Lebens” als Tonwiederholung auf *f*, von der Hälfte der Altstimmen weiterhin monoton ergänzt um “O taumel-” und von den Bässen vervollständigt zu “O taumelbunte Welt”. Während des Fugatos mit dem Überdruss-Motiv sorgen die Fagotte und Hörner mit Liegetönen, die Streicherstimmen mit pulsierenden Tonwiederholungen, die Pauken mit einzelnen Einwürfen sowie die Röhrenglocken mit insgesamt sieben Schlägen für ein diffuses Weiterklingen des Ankertones. Tonal bewegt sich dieser Abschnitt des Sinfoniesatzes fast ausnahmslos in der phrygischen Skala auf *f*.⁴⁹

⁴⁸Vgl. dazu im Notenbeispiel unten die durch Rahmen markierten Motive in den Zeilen der Sopran-Solistin und der Chorstimmen; dazu kommen instrumentale Verdopplungen sowie sieben rein instrumentale Einsätze: [1] ab T. 6 Mitte: Chor-Alte und -Tenöre mit 2. Klarinette und Bratschen; [2] ab T. 6 Ende: Sopransolo mit Oboe; [3] ab T. 8 Anfang: Chor-Soprane und -Tenöre; [4] ab T. 8 Mitte: Trompete 1, [5] ab T. 9 zweites Viertel: Sopransolo mit je 2 Flöten, Oboen, Klarinetten und einer Hälfte der Celli sowie in Achteltriolen pulsierenden 1. Geigen; [6] ab T. 10 zweites Viertel: zwei Trompeten; [7] ab T. 10 viertes Viertel: Chor-Soprane und -Tenöre, verlängert zu “wie machst du trunken”.

⁴⁹Die phrygische Skala auf *f* besteht aus den Tönen *f-ges-as-b-c-des-es-f*. Abweichungen ertönen nur im wiederholten *ces* der Sopransolistin (T. 2 und 3), das allerdings als verminderte Quint eine besondere Farbe erzeugt, sowie im *h* der Chorsoprane (T. 5), wo der Ton, als chromatischer Durchgang verwendet, keine harmonische Aussage mit sich bringt.

Vergänglichkeit

(Sopran solo)

Vom Baum des Le-bens fällt mir Blatt um Blatt, O tau - mel-bun-te Welt, —
 fällt mir Blatt um Blatt. — O tau - - mel - - - - -

(S)

fällt mir Blatt um Blatt, O tau - - mel - - - - -

(A)

Vom Baum des Le-bens O tau - mel - - -

(B)

tau - - -

(Sopran solo)

O tau - - mel-bun-te Welt, — wie — machst — du — satt,
 bun - te — Welt, — wie — machst du, wie machst du

(S)

bun - te Welt, wie machst du satt, —

(A)

bun - te Welt, wie machst du satt, —

(T)

wie machst du satt, wie machst du

(B)

mel - bun - te Welt, — wie machst du satt,

(Sopran solo)

wie — machst — du satt und müd, wie machst du satt — und müd,

(S + T)

satt und müd, und müd, wie machst — du trun - ken,

(A + B)

wie machst — du trun-ken,

Vergänglichkeit (Fortsetzung)

(Sopran solo)

— wie machst du, wie machst du trun - ken, —

(Chor)

wie machst du trun - ken, trun - ken, was heut noch glüht,

(Sopran solo)

ist bald ver - sun - ken, was heut noch glüht, ist bald ver-sun-ken.

(Chor)

ist bald ver - sun - ken.

Erst als die Solistin die resignierte Feststellung, “wie machst du satt und müd”, vom Überdruß-Motiv gelöst und in Form zweier aufsteigender Linien dargeboten, in einem plötzlichen schnellen und steilen Anstieg ebenfalls durch “wie machst du trunken” ergänzt,⁵⁰ gibt der Chor sein polyphones Geflecht zugunsten eines homophonen Zweitakters auf. Das vereinte “wie machst du trunken, trunken!” erklingt in sonorem *forte*, wobei die Klänge von zwei über drei und vier bis auf fünf unterschiedliche Töne anwachsen. Diese homophone Folge wiederholt der Chor sodann in Auszügen unterschiedlicher Länge zu “was heut noch glüht” und “ist bald versunken”, im *fortissimo* unterstrichen von den Holzbläsern und hohen Streichern. Derweil verlängern die tiefen Streicher und Blechbläser den bordunartigen Ankerton *f* um eine weitere, hier synkopisch rhythmisierte 12/2-Passage. Die Tonalität des phrygischen F-Dur ist jetzt mit den Tönen *g* und *a* erweitert, so dass die strahlende Phrase zwischen dem Modus und einem angedeuteten F-Dur zu changieren scheint. Die Hesse-Vertonung endet mit der wie leise nachsinnenden Wiederholung der letzten Worte durch die Solistin, nun ohne definierenden Ankerton oder Modus.

⁵⁰Vgl. oben Zeile 1.

Die von Penderecki hinzugefügte dritte Strophe aus Rilkes Gedicht "Ende des Herbstes" nimmt sowohl auf die bei Rilke vorausgehenden Strophen als auch auf den gerade zuvor gehörten Text Bezug. Wenn ihr Anfangsvers von "den leeren" spricht, so meint er die Äste der Bäume im späten Herbst. Das Bild folgt bei Rilke auf die Beschreibung der sich verwandelnden Gärten (Strophe I) mit ihren zuerst gilbenden, dann gelben Blättern, im Kontext von Hesses "Vergänglichkeit" aber zugleich dem

Jetzt bin ich bei den leeren
und schaue durch alle Alleen.
Fast bis zu den fernen Meeren
kann ich den ersten schweren
verwehenden Himmel sehn.

(Rainer Maria Rilke)

metaphorischen "Vom Baum des Lebens fällt mir Blatt um Blatt". So leer sind die Äste der Allee-bäume am Ende, dass das lyrische Ich "fast bis zu den fernen Meeren" blickend den abweisenden Himmel sehen kann.

Auch musikalisch schließt die hinzugefügte Strophe sowohl an die beiden früheren als auch an das unmittelbar Vorausgehende an. Waren die ersten zwei Strophen des verteilten Textes spärlich begleitet, so ertönt die dritte *a cappella*; das Orchester tritt erst wieder zum abschließenden Wort "sehen" hinzu. Tonal entsteht ein Satz, der nach wie vor weitgehend auf die Töne der phrygischen Skala auf *f* beschränkt ist, ohne jedoch deren Ankerton zu bekräftigen. Wie zuvor bei den Hesse-Versen setzen die Stimmen nacheinander in frei polyphonem Satz ein, wobei auch hier kein einzelner Strang den ganzen Text vorträgt: "Jetzt bin ich bei den leeren" erklingt nur in den Sopranen, "und schaue durch alle Alleen" nur in den Sopranen und Tenören, "fast bis zu den fernen Meeren" nur in den Bässen.

Wenn der Blick zum undurchdringlichen Himmel geht, kommen sich die Chorstimmen immer näher. Wie beim strahlenden Schluss der Hesse-Vertonung gipfelt auch die Rilkestrophe im *forte* einer Homophonie, die nicht emphatischer gedacht werden könnte. Erneut ertönt zunächst eine Gruppe aus fünf Klängen, von denen die ersten drei wiederholt werden. Dabei sind, wie die Tontrauben in meinem Notenbeispiel visuell deutlich machen, die Akkorde als Cluster komponiert, von denen die ersten drei zwölfstimmig sind, der vierte neunstimmig und der fünfte nur noch siebenstimmig. Doch auch dieser enthält ausnahmslos alle Töne der phrygischen Skala auf *f*.⁵¹

⁵¹Wie in allen Sätzen seiner Sinfonie schreibt Penderecki auch in dieser homophonen Zeile die Vorzeichen vor die einzelnen Noten. Im Interesse der Übersichtlichkeit setze ich hier ausnahmsweise die Tonart-Signatur von F-Phrygisch.

Ende des Herbstes III

(S) Jetzt bin ich bei — den lee - ren und — schau - e durch
 (T) und schau - - - e, und schau - e durch

(S) al - - le Al - - - - - le - - en, kann ich
 (A) Kann ich — den ern - sten
 (T) — al - - le Al - - le - - en, kann — ich —
 (B) Fast bis — zu den fer - - - nen Mee - ren — kann ich den

(S) — den ern - - sten — schwe - ren — ver - weh - - ren - den
 (A) schwe - - - - - ren — ver - weh - ren - den
 (T) — den — ern - sten schwe - ren — ver - weh - - - ren - den
 (B) ern - sten schwe - - - ren ver - - weh - - - - - ren - den

(Chor) Him - - mel se - - - - - hen, Him - mel se - - - hen.

Auch das Nachspiel verdient Beachtung. Es beginnt, wo die Streicher den zwölfstimmigen Chorcluster aus der phrygischen Skala auf *f* in klangmächtigem *fff* um eine Quart tiefer versetzen. Dabei erreicht der unterste Strang, von der Hälfte der Celli gespielt, den Ankerton *f* erst nach einem langen, vorhaltartig wirkenden *ges*. Über dem achttaktigen Liegeklang spielt ein solistisches Horn eine Kantilene, die in mehreren Schüben erst aufsteigt, dann wieder fällt und schließlich auf einem tiefen *f* lange ausklingt. Der Ankerton wird bald von den tiefsten Instrumenten (Bassklarinetten, Fagott, Kontrafagott, Celli, Bässe) aufgegriffen, bis er in einer Stimme nach der anderen aussetzt. Bis zum Schluss präsent ist der Ton in drei Schlägen der Glocke, für die Penderecki diesmal ausdrücklich nicht die Röhrenglocke des Orchesterinstrumentariums verlangt, sondern eine „campana da chiesa“ – eine Kirchenglocke. Die religiöse Konnotation der Glockenschläge wurde ja in den zwei zuvor von Zeilen aus Rilkes „Ende des Herbstes“ ergänzten Sinfoniesätzen bereits angesprochen; jetzt erst, im übergreifenden Nachspiel, erfolgt die klangliche Verwirklichung.

Zuletzt tritt zum tiefklingenden Liegeton *f*, den drei Glockenschlägen und zwei synchronisierten Tamtamschlägen ein chromatischer Cluster. Er ist das Ergebnis einer Entwicklung: Im Kopfsatz noch zwölftönig, auf eine Oktave der 2. Geigen beschränkt, erklingt er in Hesses „Frühlingsnacht“ schon zweioktavig in allen Violinen, mit einoktavigem Echo in der hinzugefügten zweiten Rilke-Strophe. Hier nun ertönt der chromatische Cluster als Zielpunkt der dritten Rilkestrophe, umfasst alle Geigen und Bratschen und ist im Umfang auf zweieinhalb Oktaven (*f*₄ - *h*₆) erweitert.

11. Herbsttag (Bariton)

Herr, es ist Zeit. Der Sommer war sehr groß.
Leg deinen Schatten auf die Sonnenuhren,
und auf den Fluren lass die Winde los.

Befiehl den letzten Früchten, voll zu sein;
gib ihnen noch zwei südlichere Tage,
dränge sie zur Vollendung hin, und jage
die letzte Süße in den schweren Wein.

Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr.
Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben,
wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben
und wird in den Alleen hin und her
unruhig wandern, wenn die Blätter treiben.

(Rainer Maria Rilke)

Rilkes Gedicht aus dem Jahr 1902 thematisiert in drei Strophen mit wachsender Versanzahl den Übergang von Sommer zum Herbst sowohl in der Natur als auch im Leben des Menschen. Durch die Anrede "Herr" entsteht der Eindruck eines Gebetes. Die Sprechhaltung zeigt eine Folge, die in den ersten zwei Strophen von Beobachtungen ("es ist Zeit", "Der Sommer war sehr groß") zu ausdrücklichen Bitten (leg, lass, befehl, gib, dränge, jage) übergeht und in der dritten Strophe mit Ausblicken auf das zu Erwartende ergänzt wird. Parallel zu dieser Abfolge aus Beschreibung, Flehen und Ausblick gleitet der Blick schließlich von der herbstlichen Natur mit Sonne, Winden, Früchten und Wein zur Herbstzeit im Lebensablauf des Menschen. Auf beiden Ebenen kann Vollendung und Erfüllung erlangt oder aber verfehlt werden. Wie die Wärme einer spätsommerlichen Sonne den Wein und alle Früchte süß macht, sehnt sich der reife Mensch nach Erfüllung im anderen und wird zugleich gewahr, dass es dafür einmal zu spät sein kann.

Bezeichnend an den Bildern dieses Gedichtes ist das implizite "es könnte sonst zu spät sein", das hinter dem eröffnenden "es ist Zeit" durchscheint. Trauben, die keine Spätsommersonne zuletzt noch reift, werden nie wirklich süßen Wein ergeben; Menschen, die am Ende des Lebensommers noch kein Heim und keine Vertrauten gefunden haben, erwartet Einsamkeit. Doch während auf beiden Ebenen das für die Erfüllung Nötige und das bei Nichterfüllung Drohende genannt werden, mahnt Rilkes Gedicht, dass Reife und Erfüllung immer zugleich auch Abschied und Ende bedeuten. Sein Akzent liegt bei der Beschreibung der Natur (und des erbetenen Einwirkens des "Herrn") auf dem hoffnungsvollen, bei der Hinwendung zum Menschen dagegen auf dem eher resignativen Aspekt.

Dies zeigt sich auch darin, dass Rilke das helfende Eingreifen des Herrn nur für die Natur erbittet, die Erfüllung im Leben dagegen als Aufgabe des Menschen ansieht. Penderecki korrigiert dies: er überträgt den Aspekt des Gebets auf die menschliche Dimension, indem er die Anfangsworte "Herr, es ist Zeit" vor Beginn der Strophe III wiederholt und dabei durch den prägnanten Eröffnungsrhythmus samt dessen Umrahmung und durch zusätzliche eindrucksvolle Pausen unterstreicht.

8. Sinfonie XI: Die verdoppelte Anrede des Betenden



Herr, es ist Zeit.



Herr, es ist Zeit.

Die Musik bildet diese Nuancen auf subtile Weise ab. Noch dichter als schon in den anderen Sinfoniesätzen ist hier die Chromatik. Strophe I beginnt mit Aufstiegen, zuerst in latenter Zweistimmigkeit, dann einlinig (siehe unten [1], [2]), geht bei den Bittrufen zum “Herrn” jedoch in gegenläufige und schließlich ganz in fallende Fragmente über ([3], [4]).

8. Sinfonie XI: Die Chromatik von Hoffnung und Resignation

fis g as
d es e [1]
Herr, es ist Zeit. Der Som-mer war so groß.

a b h c
[2]
leg dei-nen Schat-ten auf die Son-nen-uh-ren,

des c h
[3]
und auf— den Flu-ren— lass die Win-de los.

c h as g fis es d cis c
[4]
gieb ih-nen — noch zwei süd-li-che-re Ta - ge, drän-ge sie zur Voll-en-dung hin

In der gleichfalls sechstaktigen Strophe II dominieren die fallenden Linien. Die Chromatik besteht jetzt aus zusammenhängenden und damit gut erkennbarem Fragmenten; vgl. die zweiteiligen, durch eine übermäßige Sekunde unterbrochene Linie bei “[ih]nen noch zwei südlichere Tage, dränge sie zur Vollendung” – wobei die Bassklarinette allerdings dem Wort “Vollendung” die Gegenbewegung *f-fis-g-as-a* unterlegt.

Die melancholische Stimmung der Strophe III spiegelt sich deutlich in der Gesangskontur.⁵² Im kurzen Orchesternachspiel, das zum Schluss-*c* des Gesanges beginnt und sich allmählich in das *f* auflöst, mit dem der Satz nahtlos in das Finale der Sinfonie übergeht, dominieren überraschend wieder die steigenden Fragmente. Dabei wird eine Parallele von Flöte und Bassklarinette in den Bratschen beantwortet.

⁵²Vgl. die fallenden Chromatikfragmente bei “baut sich keines mehr” (*as-as-g-g-fis*), “wer jetzt allein ist, wird es ... wachen, lesen .. lange Briefe” (*h-h-h-b-b-a-a ... as-as-g-g / e-e-es-es*) und “in den Alleen hin und her unruhig wandern” (*es-es-es-d-d-cis-cis / h-h-b-b-a-a*).

Herbsttag

(Bariton solo)

Strophe I



Herr, es ist Zeit. Der Som-mer war so groß.



Leg dei-nen Schat-ten auf die Son-nen-uh-ren, und auf_ den Flu-ren_ lass die Win-de los.



Be-fiehl den letz-ten Früch-ten voll zu sein;



gieb ih-nen_ noch zwei süd-li-che-re Ta - ge, drän-ge sie zur Voll-en-dung hin



und ja-ge die letz - te Sü - ße in den schweren Wein._____



Herr: es ist Zeit.

Strophe III



Wer jetzt kein Haus hat, baut sich kei-nes mehr.



Wer jetzt al-lein ist, wird es lan - ge blei - ben, wird wa-chen, le-sen, lan-ge Brie-fe schrei-ben



und wird _____ in den Al-le - en hin und her un-ru-hig wan-tern,



wenn die Blät - ter_ trei - - ben. _____

Zwei weitere Merkmale zeichnen diesen kurzen Satz aus. Das eine betrifft Metrum und Rhythmus. Die Viertel des zugrunde liegenden Takt-schemas werden bereits in Strophe I zweimal in Triolen unterteilt. Später

schreibt Penderecki Zeilen, die fast gänzlich in Triolen rhythmisiert sind, wobei der wiegende *lang-kurz, lang-kurz*-Rhythmus vorherrscht.⁵³

Das andere Merkmal umfasst mehrere aus denselben thematischen Komponenten gebildete Motive im Gesangsduktus, die zu dem Eindruck beitragen, dieser Text beleuchte durchgehend nur ein einziges Thema aus unterschiedlichen Perspektiven. Das erste Motiv, eingeführt bei “auf den Fluren lass die Winde los”, beginnt mit einem Molldreiklang, der statt auf den erwarteten Grundton auf dessen tieferalterierten Nachbarton fällt, dann chromatisch weiter absteigt und schließlich mit einer großen Sext aufwärts springt.⁵⁴ Die Intervallfolge, verkürzt um alle Tonwiederholungen und mit enharmonisch notiertem Schlussston (*gis = as*), ertönt erneut zu “lange bleiben, wird wa[chen]”, der Hauptabschnitt ohne den abschließenden Aufsprung und in rhythmischer Dehnung außerdem bei “und wird in den Alleen hin und ...”, und das Schlussglied, der fallende Halbton gefolgt von der aufspringenden großen Sext, bei “lange Briefe schreiben”.

8. Sinfonie XI: Das thematische Motiv und seine Ableitungen

auf den Flu-ren lass die Win-de los.

(wird es) lan - ge blei - ben, wird wa-chen,

und wird _____ in den AI-le - en hin und

lan-ge Brie-fe schrei-ben

⁵³In der Partitur wechselt das Metrum zwischen 4/4 und 12/8 mit 9/8- und 3/4-Einschüben, doch enthalten auch die Takte in jedem dieser scheinbar definierten Metren alternativ rhythmisierte Unterteilungen im horizontalen Verlauf und oft zudem in der vertikalen Gegenüberstellung.

⁵⁴Ich spreche bei all diesen klangidentischen Sprüngen von “großer Sext”, auch dort, wo Penderecki dasselbe Intervall aus Rücksicht auf seinen tonalen Kontext als verminderte Sept schreibt. Bei “wird wachen” müsste es streng genommen *h-gis* oder *ces-as* heißen.

Das zweite satzinterne Motiv endet ebenfalls mit der aufspringenden großen Sext und umfasst ebenfalls einen fallenden Halbton (zu Beginn). Es ist zudem dadurch hörbar hervorgehoben, dass es unmittelbar von seiner Transposition gefolgt wird.

8. Sinfonie XI: Eine neue, sequenzierte Ableitung



Weitere Varianten mit abschließend aufspringender großer Sext finden sich bei “gib ihnen” (*as-es-c*) und “Blätter treiben” (*e-d-es-c-c*).

Das Zusammenspiel aus einem steten, unregelmäßigen Wechsel von duolischen und triolischen Rhythmen und der Durchwirkung der melodischen Konturen mit häufiger fallender als steigender Chromatik sowie intervallisch eng verwandten Motiven erzeugt eine Atmosphäre, die beständig zwischen klarer Einsicht und Emotionalität, zwischen Hoffnung und Resignation schwankt und in einer Mischung aus sanfter Melancholie und stiller Akzeptanz resultiert. Die Vergänglichkeit aus dem Titel der Sinfonie wird hier zwar nicht manifest, droht jedoch implizit in der nachdrücklichen Anspielung auf ein mögliches “Zu spät”.

12. O grüner Baum des Lebens (Sopran, Mezzosopran, Bariton, Chor)

O grüner Baum des Lebens,
In meiner Brust versteckt,
Laß mich nicht flehn vergebens!
Ich habe dich entdeckt.
O zeige mir die Wege
Durch diesen tiefen Schnee,
Wenn ich den Fuß bewege,
So gleit' ich von der Höh'.

Ich bliebe dir gern eigen,
Ich gäb mich selber auf, –
Willst du den Weg mir zeigen,
Soll enden hier mein Lauf?
Mein Denken ist verschwunden,
Es schlief das Haupt mir ein,
Es ist mein Herz entbunden
Von der Erkenntnis Schein.

Ich werd' in Strahlen schwimmen,
Aus dieses Leibes Nacht,
Wohin kein Mensch kann klimmen,
Mit des Gedankens Macht.
Es ward mein Sinn erheitert,
Die Welt mir aufgetan,
Der Geist in Gott erweitert,
Unendlich ist die Bahn!

(Achim von Arnim)

Dieses Gedicht stammt nicht aus einer Gedichtsammlung, sondern aus Arnims Erzählung “Die Kirchenordnung”, deren Thema die Auseinandersetzung zwischen Katholiken und Protestanten um die wahre Lehre in der Mitte des 16. Jahrhunderts ist. Eine junge Frau namens Klelie erläutert einem geliebten Mann, dass der Glaube an Gott sie stärkt und nährt wie ein grüner Baum in ihrem Inneren. Strophe I kreist um die Hoffnung, dass die religiöse Ausrichtung dem Leben Ziel und Richtung geben und “den Weg weisen” möge, so dass auch bei Kälte und tiefem Schnee der Fuß der Gottesfürchtigen nicht ausgleitet. In Strophe II, die zunächst weiterhin der Suche nach dem wahren Weg gilt, tritt der Kontrast zwischen Denken und Fühlen, zwischen der Stimme des Herzens und der vom “Schein der Erkenntnis” irregeleiteten Rationalität in den Vordergrund. In Strophe III schließlich spielt der Dichter auf die Befreiung der Seele vom Körper auf ihrem Flug ins Licht an: Sie wird sich strahlend “aus dieses Leibes Nacht” lösen, um Höhen zu erreichen, die der Verstandeswelt allein nicht zugänglich sind. Erst aus dieser Perspektive zeigt sich die Welt in ihrer ganzen Schönheit, als ein unendlicher Weg zu Gott.

Der Finalsatz der “Lieder der Vergänglichkeit” erfüllt innerhalb des sinfonischen Ganzen mehrere Funktionen. Einerseits dient er als Reprise. Dies zeigt sich tonal und motivisch zum ersten Mal bereits in den Eröffnungstakten, die auf den Beginn des Kopfsatzes zurückverweisen:

8. Sinfonie I und XII: Tonale und motivische Reprise

Nachts

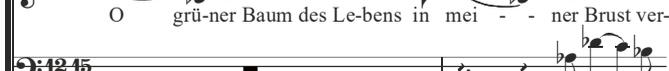
(Mezzo) 

Ich ste-he in Waldesschatten wie an des Le - - - bens Rand. —

O grüner Baum des Lebens

(Mezzo) 

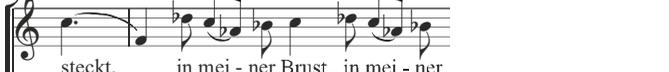
O grü-ner Baum des Le-bens in mei - - ner Brust ver-

(Bariton) 

O grü-ner

(Mezzo) 

steckt, — in mei - ner Brust, in mei - ner

(Bariton) 

Baum des Le - bens

Hinsichtlich seiner Länge und Komplexität ist das Finale zugleich ein Gegenstück zum zweiten Sinfoniesatz. In beiden Sätzen treten Blasinstrumente, die unter den Klangfarben des Sinfonieorchesters eine Sonderrolle einnehmen, mit ausladenden und zeitweise das Metrum verlassenden Solokadenzen in den Vordergrund: dort eine Altflöte, hier eine Basstrompete. Auch in ihrer Klangerzeugung sind die beiden Instrumente vom Rest des Orchesters abgesetzt: Die Altflöte im Satz über den brennenden Baum spielt "mit Verstärkung"; die Basstrompete im Finalsatz erklingt nicht von der Bühne, sondern aus dem Saal. Zuletzt entsprechen sich diese Kadenzen sogar hinsichtlich der Intervallik aus Halbtönen/kleinen Nonen und Tritoni:

8. Sinfonie II + XII: Solokadenzen in Abschnitten aus Halbtönen und Tritoni

II: Altflöte (mit Verstärkung)

XII: Basstrompete (im Saal)

Ein weiteres Reprisenerelement bildet der in den Streichern initiierte, später die Bläser einbeziehende Umkehrungskanon mit derselben Intervallik, der das kurze Streicherfugato in Satz II T. 30-34 zu 'vollenden' scheint (siehe das Notenbeispiel auf der folgenden Seite).

So stellt Penderecki auf subtile Weise mit musikalischen Mitteln eine Beziehung zwischen dem Bild vom majestätisch im Feuer sterbenden Baum draußen und dem grünen Baum drinnen her: zwischen einem Emblem der gefährdeten Natur, das uns die Verwundbarkeit alles Lebendigen vor Augen führt, und dem Symbol für die spirituelle Kraft – für die Welt der Gefühle im Gegensatz zur Rationalität und für den Ausblick auf die Ewigkeit.

8. Sinfonie XII: Kanon mit Umkehrungen, aus Halbtönen und Tritoni

Geigen

Bratschen

Celli/Bässe

Geigen + alle hohen Holzbläser

Bratschen + Hörner

Celli/Bässe + Fagotte

Entsprechend ihrer unterschiedlichen inhaltlichen Perspektiven setzt Penderecki die drei Gedichtstropfen in ganz unterschiedlicher Weise. Die Ausdrücke menschlicher Hoffnung auf geistliche Weisung in Strophe I nehmen fast genau die Hälfte des Satzes ein. Aus der reprisenartig auf den Kopfsatz zurückverweisenden, tonal sehr schlichten Eröffnungszeile der Mezzosopran-Solistin entwickelt sich ein Duett mit dem Bariton in freier Polyphonie, mit zahlreichen Wortwiederholungen im Text und vielen synkopischen Überbindungen.

Zur entscheidenden Bitte “O zeige mir die Wege” setzt der Mezzosopran aus; dafür tritt der Chor hinzu. Zuerst bilden die Männerstimmen zusammen mit dem Bariton einen Umkehrungskanon: die Bässe imitieren die Anfangskontur des Solisten eine Quint tiefer, die später einstimmenden Tenöre stellen das erste Intervall auf den Kopf und entwickeln in der Folge eine freie Spiegelung. Bald jedoch vereinen sich die chorischen Männerstimmen zum homophonen Satz, der die zweifache kurze Bitte des Baritons in noch kürzerer Form ergänzt. Schließlich setzt auch dieser Solist aus und überlässt das insistente Flehen dem nun mit den Frauenstimmen ergänzten, ganz homophon agierenden Chor.

Nach 19 Takten, von denen die Hälfte der Bitte "Zeige mir die Wege" gewidmet ist, scheint Strophe I beendet. Bis jetzt hat das Orchester eine nur untergeordnete Rolle gespielt. Als einziger motivischer Beitrag ertönt am Satzanfang ganz leise eine schlichte, von der Oktave zur Quint und weiter zum Grundton fallende Figur, die den ansonsten als Klangkissen angelegten Hintergrund allein dadurch interessant macht, dass sie in zwei unterschiedlichen, das herrschende Metrum unterlaufenden Rhythmen auftritt.⁵⁵ Bald beginnen einzelne Instrumente, die Konturen der zwei Vokalsolisten zu verdoppeln, wobei die Intensität vom anfänglichen *piano* über *mezzoforte* zum *forte* beim ersten Erklängen der Bitte "O zeige mir die Wege" ansteigt. Auch die Einsätze der Chorsänger werden von jeweils mindestens einem Instrument unterstrichen. Die schließlich erreichte Homophonie aller Stimmen erklingt, getragen von Holzbläsern und Streichern, in volltönendem *fortissimo*, skandiert von aufwärts schießenden chromatischen Läufen in den tiefen Streichern und der Bassklarinete.

Das Zwischenspiel ist umfangreicher als die vorausgegangene Vokalpassage. Nach einer kurzen, rhythmisch durch Blechbläser und Trommelschläge akzentuierten Brücke setzt der auf S. 246 abgebildete Umkehrungskanon ein. Darauf folgt ein intensives Klangkissen des Orchesters, das in der Notation neun Takte umfasst. Allerdings setzt im achtem Takt die Basstrompete aus dem Saal ein. Im *tenuto molto, senza misura* markierten neunten Takt entfaltet dieses Instrumentalsolo eine unbegleitete Kadenz, die mit insgesamt 87 frei ausgeführten Achtelwerten wesentlich länger ist als die vorausgegangene metrisch notierte Passage.

Hinter der vielgestaltigen Anlage dieser ersten Strophe verbirgt sich ein palindromischer Aufbau: Die Takte 1-7 mit der ersten Halbstrophe bilden mit den sieben Takten der abschließenden Ergänzung den Rahmen; dem um "Zeige mir die Wege" kreisenden Flehen des Chores in T. 7-19 entspricht hinsichtlich der Spieldauer die ohne Taktunterteilungen notierte Solokadenz der Basstrompete; als sinfonisches Zentrum des Abschnitts fungiert das Orchesterzweischenspiel mit Brücke, Kanon und ausleitender Vorbereitung auf den Einsatz des Instrumentalsolos.

Auch tonal greift dieser Abschnitt in interessanter Weise auf Früheres zurück. Der Beginn mit der vokalen Reprise steht wie der Sinfoniefanfang in F-Phrygisch. Beim ersten "O zeige mir" und erneut vor dem homophonen Chortutti sinkt der tonale Anker auf *d*, das dann im Zwischenspiel den Umkehrungskanon auslöst und die Basstrompetenkadenz beschließt, und erinnert damit an den Zielton des Satzes vom "brennenden Baum".

⁵⁵Vgl. T. 1-4 in den Violinen $3/8 + 3/8 + 3/8$ etc., in Flöten und Klarinetten $6/8 + 6/8 + 6/8$.

O grüner Baum des Lebens (Strophe I)

(Mezzo)

O grüner Baum des Lebens (Strophe I, Ergänzung)

(Chor a cappella)

(S) O grü - ner Baum des Le - bens

(A) O grü - ner Baum des Le - bens in meiner Brust, in mei - ner Brust, in

(T) O grü - ner Baum des Le - bens in meiner Brust

(B) O grü - ner Baum des Le - bens in meiner

(S1/2) in meiner Brust, in mei - - - - ner Brust, in mei - ner Brust _____ ver-steckt. _____

(S3/4) in meiner Brust, in mei - ner Brust, _____ in mei - - - - ner Brust ver-steckt. _____

(A1/2) mei - - - - ner, mein - - - - - ner, in mei - - - - ner Brust ver-steckt. _____

(A3/4) mei - - - - ner, mein - - - - ner Brust, Brust _____ ver-steckt. _____

(T1/2) _____ in mei - - - - - ner Brust, in mei - ner Brust ver-steckt. _____

(T3/4) _____ in mei - - - - - ner Brust, _____ in mei - ner Brust ver-steckt. _____

(B1/2) Brust, in mei - ner _____ Brust _____ in _____ mei - - - - ner, mei-ner Brust ver-steckt. _____

(B3/4) Brust, in mei - ner _____ Brust _____ in _____ mei - - - - - ner _____ Brust _____ ver-steckt. _____

(Sopran solo)

(Mezzo solo)

O _____ grü-ner Baum des Le-bens in mei-ner Brust ver-steckt. _____

Die zweite Gedichtstrophe ist in jeder Hinsicht kontrastierend komponiert. Penderecki entwirft auf dem knappen Raum von gut 15 Takten ein motettenartiges Geflecht. Es beginnt mit den drei Vokalsolisten, die in melodischer und textlicher Unabhängigkeit drei im Gedicht aufeinander folgende Verse einander gegenüberstellen, von den kurzen homophonen Einwüfen des Chores mit dem vierten Vers ergänzt, bevor auch Sopran und Mezzosopran diese Zeile aufgreifen. Der Skepsis gegenüber der Rationalität verleiht Penderecki Ausdruck, indem er den beiden weiblichen Solostimmen absurd wirkende Intervallsprünge zu singen gibt (vgl. bei "Mein Denken" und "Es schlief das Haupt"), während der Bariton mit scheinbar freudigem Zittern vom nun "entbundenen" Herzen singt.

Auch in dieser zweiten Hälfte der zweiten Gedichtstrophe ist der Schlussvers dem homophon singenden Chor vorbehalten, der in neun identischen, metrisch regelmäßigen und dabei gewaltig anschwellenden Schlägen die Scheinhaftigkeit der Erkenntnis anprangert. Damit erinnert die Musik an ähnlich zerrissene Akkordwiederholungen des Chores im zweiten Satz (vgl. besonders bei "hoch schießt die Purpurlohe . . . in dem schwarzen Himmel").

Bezeichnenderweise werden die Stimmen der Vokalsolisten, die in der Motettenzeile drei Texte gegeneinander stellen, ebenso wie der ergänzende Chorvers instrumental verdoppelt; das Orchester trägt in dieser Strophe keinerlei unabhängige Linien bei. Bei den exzentrischen Konturen in der Zeile über das Unbehagen am reinen Denken dagegen bleiben die Sänger zunächst ganz unbegleitet, als sollten sie sich ihrer Ausgesetztheit gewahr werden. Erst zum "verschwinden" der Mezzosopranistin tritt überraschend eine einzelne Trompete hinzu mit einer Figur, die von der Sopranistin in ihrem abschließenden ". . . das Haupt, das Haupt mir ein" kanonisch imitiert wird. Die das "entbundene Herz" feiernde Zeile des Baritons ertönt sodann im kammermusikalisch innigen Duett mit dieser Trompete.

Das Anschwellen des neunfach wiederholten Chorakkordes am Ende dieser Strophe korrigiert die vorausgehende Spärlichkeit der instrumentalen Beteiligung mit ihrem Gegenteil: "von der Erkenntnis, Erkenntnis Schein" wird zusätzlich zu Holzbläsern und Streichern von allen vier Hörnern unterstrichen und in der zweiten Hälfte zudem von Trompeten, Posaunen und Tuba sowie von einem Rhythmus auf der kleinen Trommel und einem gleichzeitigen Wirbel auf dem hängenden Becken verstärkt, wobei beide deutlich an Lautstärke zunehmen. Es folgt eine durch Fermate verlängerte Generalpause.

O grüner Baum des Lebens (Strophe II)

(Sopran solo)
(-steckt.) Willst du den Weg mir zeigen, sollen den hier mein Lauf?

(Mezzo solo)
(-steckt.) Ich gab mich selber auf, sollen den hier mein Lauf?

(Bariton solo)
Ich bleibe dir entgegen, willst du den Weg mir zeigen?

(Chor S/A/T/B)
Soll den hier mein Lauf?

(Sopran solo)
es schließ das Haupt, das Haupt, das Haupt mir ein.

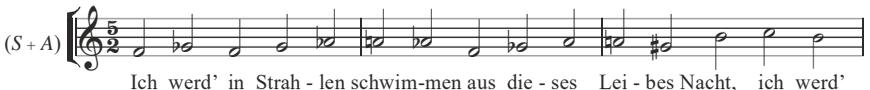
(Mezzo solo)
Mein Denken, Denken ist ver-schun-den,

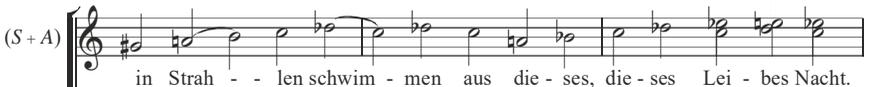
(Bariton solo)
es ist mein Herz ent-bun-den, ent-bun-den

(Chor S/A/T/B)
von der Er-kennt-nis Schein.

Strophe III aus Arnims Gedicht ist wiederum in gänzlich anderem Stil gesetzt. Sie beginnt nach der homophonen Steigerung zum *fortissimo* und der abschließenden Fermate mit einem kurzen Solo der Basstrompete, die in *maestoso* überschriebenen Halbenoten eine Art Choralzeile anspielt. Diese wird von den Frauenstimmen des Chores (verdoppelt in Klarinetten und Violinen) überlappend imitiert. Wenig später treten die choralischen Männerstimmen (mit Bassklarinetten, Hörnern und Celli) hinzu, die ihre Halbenoten anfangs synkopisch zwischen die der Frauenstimmen setzen, während immer mehr Orchesterstimmen den Hintergrund ausmalen und eine Kirchenglocke mit drei Schlägen (*f—e—f*) an den Grundton erinnert. Diese Vokaltextur bestimmt die Verse 1-3 der dritten Gedichtstrophe.⁵⁶ Wie das Beispiel zeigt, wird der Satz in Vers 3 einerseits mit bis zu acht Stimmen volltönender, zugleich aber homophon vereint.

O grüner Baum des Lebens (Strophe III, 'Choral')

(S+A) 

(S+A) 

(T+B) 

(S+A) 

(T) 

(B) 

⁵⁶Vers 4 fehlt merkwürdigerweise in der Partitur, im Klavierauszug und in der Tonaufnahme. Dabei muss es sich um ein Versehen handeln, da der Halbsatz "mit des Gedankens Macht" ja für Achims Aussage wesentlich ist. Ein Grund, gerade diesen Vers auszulassen, ist nicht erkennbar.

In der zweiten Hälfte der Strophe III setzt Penderecki die sinfonische Reprise fort, die mittels einzelner Fragmente einen Bogen zurück zu den Sätzen I und II schlägt – zu Eichendorffs tröstlicher Nachtszene und Brechts brennendem Baum. Das Reprisenenelement entstammt diesmal der dem Eröffnungssatz angehängten Strophe aus Rilkes “Ende des Herbstes”. Es klingt hier in zwei Chorabschnitten, nur leicht variiert aber tonal identisch mit der Musik, in der dort die Anfangszeile der Rilke-Strophe erklingen war (vgl. dazu das Notenbeispiel auf S. 184).

O grüner Baum des Lebens (Strophe III, Fortsetzung)

(S + A) Es ward mein Sinn —

(T) Es ward mein Sinn er-hei-tert.

(B) Es ward mein Sinn —

(Sopran) Es ward — mein Sinn — er - hei - - - - tert,
(+ Mezzo)

(Bariton) er - hei - tert, — er-hei - - tert,

(S + A) die Welt auf - ge - tan —

(T) die Welt mir auf - ge - tan.

(B) die Welt mir auf - ge - tan. —

(Mezzo) die Welt — mir auf - - - ge - - - tan —
(+ Sopran)

(Bariton) Die Welt, — Welt, die Welt — mir auf - - - ge - - - tan —

Mit diesem Rückbezug deutet die Musik eine subtile Korrektur der ersten lyrischen Aussage an, die ganz der titelgebenden Vergänglichkeit galt: Auf Rilkes "Ich sehe seit einer Zeit, wie alles sich verwandelt" lässt Penderecki Eichendorff antworten mit den Worten "Es ward mein Sinn erheitert" und wenig später, in einer rhythmisch gespreizten Transposition auf den oberen Ganztonnachbarn, "Die Welt mir aufgetan." Beide Reprise-Fragmente werden von den Vokalsolisten mit Zeilen beantwortet, die den Text wiederholen, dabei aber die Konturen des vorangegangenen Chorals im polyphonen Satz fortspinnen. Zum vorletzten Gedichtvers, "Der Geist in Gott erweitert", singen Solisten und Chor gemeinsam, verlangsamt, einen volltönend homophonen Abschluss des Chorals (siehe unten).

Im kurzen letzten Orchesterzwischenpiel ertönt noch einmal die Basstrompete aus dem Saal mit einer aus Halbtönen und Tritoni gebildeten Phrase über dem mit Pauken- und Trommelwirbel sowie einem Tamtamschlag unterstrichenen Orchester. Dann setzen der wortlose Chor und die Streicher zu einem Klang an, aus dem die Stimmen unabhängig voneinander in langsam anschwellendem Glissando in höchste Höhen steigen.

O grüner Baum des Lebens (Abschluss)

The musical score is arranged in four systems. The first system features four vocal parts: Soprano + Mezzo (Soprano + Mezzo), Baritone (Bariton), Soprano + Alto (S + A), and Tenor + Bass (T + B). The lyrics for the first system are "Der Geist in Gott, — in Gott — er-wei-tert". The Soprano + Mezzo part has a fermata over the final note. The Baritone part has a fermata over the final note. The S + A and T + B parts have a fermata over the final note. A note above the S + A part indicates a "Zwischenspiel mit letzter Basstrompeten-Kadenz". The second system features four vocal parts: Soprano, Mezzo, Baritone (Sopran, Mezzo, Bariton), S + A, Chor (wordless) (Chor wortlos), and T + B. The lyrics for the second system are "Unendlich ist die Bahn." The Soprano, Mezzo, and Baritone parts have a fermata over the final note. The S + A, Chor, and T + B parts have a fermata over the final note. The Soprano, Mezzo, and Baritone parts have a triplet of eighth notes over the first three notes of the phrase.

Nahe dem Anfang dieses Glissandos und in noch leiser Tonfärbung wird der einzige unbewegliche Ton, das in einer Hälfte der Bässe und Kontrabässe ertönende tiefe *h*, von den Vokalsolisten in der das Gedicht beschließenden Tonwiederholung “Unendlich ist die Bahn” verdoppelt. Unmittelbar vor dem Höhepunkt fügen Piccoloflöte, antike Zimbeln und Vibraphon in großer Höhe ein gemeinsames *f*, den Grundton der Sinfonie, hinzu. Damit endet das Finale von Pendereckis 8. *Sinfonie – Lieder der Vergänglichkeit* im lang gedehnten Schlusstakt mit dem über viereinhalb Oktaven gespreizten Tritonus *h–f*, den Chor und Streicher (wie in Erinnerung an den Klang der Okarinas im zweiten Satz) mit “ersterbend” markierten Clustern aus Tönen unbestimmter Höhe füllen.

Der umfangreiche zwölfte Sinfoniesatz erfüllt die Aufgabe einer Reprise somit auf unterschiedlichen Ebenen. Dabei wird deutlich, dass der Komponist die zwei Eröffnungssätze einschließlich der zwischengeschobenen ersten Strophe des Rilke-Gedichtes “Ende des Herbstes” als ‘Exposition’ betrachtet. Hinsichtlich der dichterischen Aussage kombiniert Penderecki somit die friedvolle Stimmung in Eichendorffs “Nachts” mit Rilkes fatalistisch anmutenden “etwas steht auf und handelt und tötet und tut leid” und dem dramatischen Todeskampf eines stolzen Baumes in Brechts Gedicht. Die Reprisen-elemente spiegeln diese Bandbreite wieder: Der motivisch mit den Anfangstakten der Sinfonie verwandte Beginn der Mezzosopran-Solistin im tonal ruhigen F-Phrygisch spricht, ebenso wie der Klang der Röhrenglocken zur schlichten Ergänzungszeile am Ende der ersten Strophe, von der heilenden Wirkung der gesegneten Natur. Die kaum variierte Wiederaufnahme der die Rilke-Strophe eröffnenden Dreitaktgruppe durch den Chor überschreibt die zuvor als bedrückend geäußerte Erkenntnis, dass alles sich wandelt, mit einem Bekenntnis zu innerer Heiterkeit und Weltverständnis, dass von neuer Gelassenheit kündigt. Die instrumentalsolistischen Einlagen der Basstrompete, deren Kadenz in ihrer Intervallstruktur die der Altflöte im Satz vom “brennenden Baum” aufgreifen, erinnern durch die überwältigende Chromatik aller Passagen an den schon im Kopfsatz eingeführten Zwölftoncluster. Und ähnlich wie Penderecki diesen Cluster im zweiten Satz zu einem Mischklang aus Tönen unbestimmter Höhe verdichtet, endet auch der Finalsatz mit einer aus steigenden Glissandolinien resultierenden Tontraube. Das Ende der beiden Kadenzabschnitte der Basstrompete auf einem langgezogenen *d* schließlich sorgt für den Rückbezug zu diesem zweiten Ankerton des Werkes, der in prominenter Form erstmals der Coda des zweiten Satzes mit der abschließenden Kadenz der Altflöte unterliegt, im Verlauf der Sinfonie aber auch das Ende der ersten und den Anfang der letzten Viersatzgruppe bestimmt.

Eine musikalische Autobiografie

Trauer und Friede, Melancholie und Hoffnung halten sich in dieser Liedsinfonie die Waage. Schon die Texte, die Vielseitigkeit der gewählten dichterischen Auseinandersetzungen mit dem Thema der Endlichkeit alles Lebendigen, überspannen ein Spektrum, das dem Werk eine besondere Tiefe verleiht. Nach Beata Bolesławska, Musikwissenschaftlerin am Kunstinstitut der polnischen Akademie der Wissenschaften, hatte Penderecki ursprünglich mit dem Gedanken gespielt, eine Elegie auf die sterbenden Wälder zu schreiben. Stattdessen entstanden die *Lieder der Vergänglichkeit* „als Apotheose der Schönheit und des Geheimnisses der Natur“.⁵⁷ Und im Beiheft zur CD-Einspielung der Komposition charakterisiert Iwona Lindstedt diese zwölfstimmige Sinfonie sogar als „einen großen sinfonischen Baum, betrachtet als Metapher für die menschliche Existenz.“⁵⁸

Goethe's Gedicht „Sag ich's euch, geliebte Bäume“, das Zentrum in beiden Fassungen der Sinfonie, wirft ein ganz besonderes Licht auf die Motivation des Komponisten zu diesem Werk. In seinen *Gesprächen mit Goethe* eröffnet Johann Peter Eckermann seinen Eintrag vom 22. März 1824 mit den Worten: „Mit Goethe vor Tisch nach seinem Garten gefahren.“⁵⁹ Im Halbkreis einer Baumgruppe setzen die beiden sich zu einer Rast, und Goethe, damals 75 Jahre alt, erklärt: „Ich habe die Bäume vor vierzig Jahren alle eigenhändig gepflanzt, ich habe die Freude gehabt sie heranwachsen zu sehen und genieße nun schon seit geraumer Zeit die Erquickung ihres Schattens.“⁶⁰ Eckermann seinerseits weist auf eine von Gebüsch umgebene Steintafel im Garten hin, die Goethe 1782 zu Ehren Charlotte von Steins auf ihrem Lieblingsplatz am Hang unweit seines Gartenhauses in Weimar hatte setzen lassen und auf der zu lesen stand. „Hier gedachte still ein Liebender seiner Geliebten“. Die Inschrift erläutert die Wehmut, die in dem von Penderecki als Zentrum seiner Sinfonie gewählten Gedicht zum Ausdruck kommt. Zugleich darf der vom Dichter angepflanzte Garten als Parallele zum Arboretum des polnischen Komponisten gelesen werden.

⁵⁷ Beata Bolesławska: *The Symphony and Symphonic Thinking in Polish Music since 1956* (Abington, Oxon: Routledge, 2019)

⁵⁸ Aufnahme von November/Dezember 2012 mit Iwona Hossa (Sopran), Agnieszka Rehlis (Alt), Thomas E. Bauer (Bariton), dem Opern- und philharmonischen Chor Białystok und dem Polnischen Jugendsinfonieorchester unter Leitung des Komponisten (DUX 0901).

⁵⁹ Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe – Erster Teil: 1823-1827* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1976), S. 101-105 [101].

⁶⁰ *Ibid.*, S. 105.

Um dieses Zentrum gruppiert der Komponist drei Satzgruppen, die in Aufbau und inhaltlicher Entwicklung in interessanter Weise miteinander korrespondieren. Auf die tröstlichen Szenen in den Eröffnungssätzen der drei Viersatzgruppen – dem friedlich schlafenden Wald in Eichendorffs “Nachts” (I), den vom Mondschein träumenden Bäumen in Hesses “Frühlingsnacht” (V) und der Versicherung ewiger Verbundenheit mit der die Seele nährenden Natur in Eichendorffs “Abschied” (IX) – lässt Penderecki jeweils Bilder folgen, die die Brüchigkeit der Verbindung des Menschen zu den Bäumen in den Vordergrund stellt. Dies zeigt sich besonders in der Dramatik, die der junge Brecht in seinem Gedicht “Der brennende Baum” einfängt (II). Umgekehrt fühlt sich Goethe gerade durch das Gedeihen der vor langer Zeit gepflanzten Bäume wehmütig an die Unbeständigkeit seiner damals voller Hoffnung begonnenen Liebe erinnert (VI). Und auch Hesses Gedicht “Vergänglichkeit”, das der Sinfonie ihren Namen gab (X), beweint nicht die Verletzlichkeit eines Baumes oder Waldes an sich, sondern vielmehr die so traurig begrenzte Dauer der menschlichen Wertschätzung für das, was das Leben schenkt. In den Folgesätzen jeder der Viersatzblöcke kehrt sich das Verhältnis wieder um: auf den stillen Schmerz eines alten Mannes bei der Erinnerung an eine traurig gescheiterte Jugendliebe in Satz III folgt in Satz IV die Dankbarkeit des lyrischen Subjektes angesichts des im Frühjahr herrlich blühenden Flieders; auf die Melancholie in Hesses “Im Nebel” (VII) antwortet das chinesische Gedicht in Satz VIII mit Freude über die Schönheit des Blütengartens. Und in Satz XI-XII schließlich führt das Bewusstsein unwiederbringlich verstreichender Zeit und nahender Kälte zur Erkenntnis, dass der wahre “Baum des Lebens” nicht draußen in der den Elementen ausgesetzten Natur, sondern vielmehr im Inneren der menschlichen Seele zu verorten ist.

Musikalisch sind die zwölf Sätze als komplexes sinfonisches Ganzes angelegt. Dabei spiegeln zahlreiche Aspekte der Vertonung die Parallelität des ersten und zweiten Viersatzblockes. Wie der Kopfsatz ist auch Satz V mit *Andante sostenuto* überschrieben und behält dieses Grundtempo durchgehend bei, sogar einschließlich der den beiden Sätzen angefügten Rilkestrophen. Der ungemein bewegte und ständig in Tempo und Intensität wechselnde zweite Satz findet im *quasi ein Walzer*, der Passage in freier Tempogestaltung, der ausgedehnten Beschleunigung und dem erhöhten Tempo des sechsten Satzes ein Pendant. Auch das abschließende Satzpaar der zwei Blöcke hat Penderecki korrespondierend vertont, indem er mit musikalischen Mitteln jeweils eine enge Verbindung herstellt: durch

interne Entsprechungen in den Sätzen III und IV, durch satzübergreifende Echos und ‘Zitate’ in den Sätzen VII und VIII.

Anders verhält es sich mit dem Aufbau des dritten Viersätzeblocks. Er beginnt in Satz IX mit einer komplexen Tempofolge, die zwischen *più animato* und *largamente* ausgespannt ist und somit nicht auf die eröffnenden, sondern auf die zweiten Sätze der vorausgehenden Gruppen zurückblickt. Umgekehrt findet sich die unbeirrbare Ruhe der Sätze I und V hier an zweiter Stelle: das *Adagio* von Hesses “Vergänglichkeit” setzt sich in der angefügten dritten Strophe aus Rilkes “Ende des Herbstes” fort. Und während auch in diesem Block das abschließende Satzpaar verbunden ist (diesmal durch direkten Anschluss), bietet der Finalsatz zugleich, wie oben im Detail gezeigt, eine auch thematisch konkretisierte Reprise der Sätze I und II einschließlich des ersten Rilke-Einschubs. Die den Satz charakterisierenden Tempowechsel korrespondieren mit dem in der Musik um den “brennenden Baum” erzeugten Spektrum.⁶¹

Penderecki legt der Sinfonie drei thematische Komponenten zugrunde. Alle erklingen erstmals im Kopfsatz. Eine ist in erster Linie instrumental gebunden, die zweite wandert von den Instrumenten zunehmend in den Vokalpart, und die dritte wird von Anfang an vor allem in den solistischen Gesangslinien vermittelt.

Das über einen Halbton (oder, später, über eine kleine None) fallende Tonpaar *ges-f* wurde in Anlehnung an seine Vorläufer in der im 17. Jahrhundert entwickelten musikalischen Rhetorik als “Seufzer” bezeichnet.⁶² Penderecki differenziert diese Deutung, indem er die für seine Sinfonie grundlegende Figur zunächst prominent in Sätzen verwendet, die eine friedvolle Atmosphäre beschreiben und damit ein Einverständnis mit den Gegebenheiten und Endlichkeiten des Lebens zu symbolisieren scheinen. Wie im Kopfsatz ertönt der “Seufzer” auch im formal analogen Satz V, wo er gleich zu Beginn als *h-b* auf die Subdominante transponiert einsetzt und in mehreren weiteren Transpositionen den ganzen Satz durchzieht, bis die

⁶¹Vgl. Satz II:

Moderato senza misura – Agitato molto – Poco meno mosso – Agitato – Poco meno mosso – accelerando – stringendo – Fermata lunga – Adagio – Più mosso – Grave – senza misura mit Satz XII:

Andante tranquillo – poco più mosso – agitato molto – poco meno allegro, tenuto molto, senza misura – meno mosso e tranquillo – molto tranquillo – poco più mosso – Allegro maestoso – poco animato – allargando – Adagio.

⁶²Zu den Anfängen der musikalischen Figurenlehre siehe vor allem Joachim Burmeisters *Musica Poetica* von 1606 und Athanasius Kirchers *Musurgia Universalis* von 1650.

angefügte Rilke-Strophe mit dem ursprünglichen *ges-f* ausklingt. In Satz X, der (wie oben erläutert) eine erste formale Abrundung der aufeinander bezogenen Sätze I und V bietet, erweitert Penderecki die “Seufzer”-Figur *ges-f* zur Viertonkurve *ges-f-es-f*. Diese wandert von den Instrumentalstimmen nun auch in den Gesang, im Zentrum des Satzes sogar in Form eines Chor fugatos mit sieben untransponierten Einsätzen, und signalisiert dabei die Stimmung des Weltüberdrusses, die Hesse in diesem Gedicht betont. Zuletzt erklingt die ursprüngliche Seufzerfigur im Finalsatz, wo sie in der zur kleinen None gespreizten Version der originalen Töne *ges-f* die große Solokadenz der Basstrompete initiiert. Da die Einwürfe dieses aus dem Saal ertönenden Soloinstrumentes als musikalische Bestätigung der Kritik am fatal falschen Vertrauen in die Rationalität gehört werden können, scheint Penderecki hier zur anfänglichen Bedeutung der “Seufzer” als Akzeptanz des natürlichen Lebens zurückzukehren.

Die zweite thematische Komponente, das Glockenmotiv, stellt dem “Seufzer” einen Ausdruck der diffus verstreichenden Zeit gegenüber. Es wird im Kopfsatz von den Röhrenglocken eingeführt, wo es auf das andauernde Schlummern des nächtlichen Waldes hinweist. Im Zentrum der hoch aufgereckten Kurve steht zwischen den großen Intervallen der Flanken auch hier ein fallender Halbton. In Engführung mit den Röhrenglocken singt die Mezzosopranistin eine zweifache Imitation zu den Worten “schlagen die Glocken” und entwickelt das Motiv sodann, in z. T. verkleinerter Rhythmik, zu einer wortlosen Vokalise, während verschiedene Bläser die vom Gesang begonnene Imitation der Glocken mit weiteren Einsätzen fortsetzen. In Satz VI, Goethes wehmütiger Erinnerung an eine lang zurückliegende, hoffnungsvolle junge Liebe, erklingt das Glockenmotiv gleich mehrmals, besonders prominent in Solovioline und Gesang zu dem Wort “morgenrötlich”. Bevor das Ende des Gedichtes mit Teilwiederholungen ergänzt wird, greift die Vokalsolistin das Motiv erneut auf. Und am Schluss des Satzes hört man die Sängerin geradezu jubilieren, wenn sie die mit “neuer Freude” assoziierten wiederholten Tage in ein zweifaches Glockenmotiv kleidet, vom Chor beantwortet mit dem vierfach zu *fff* gesteigerten Ausruf “Freude”.

Auch das dritte Motiv, das die ganze Sinfonie durchzieht, hat seinen Ursprung im Kopfsatz. Es handelt sich um einen fallenden Molldreiklang, der nach Oktave, Quint und Terz überraschend nicht den Grundton, sondern den darunter liegenden chromatischen Nachbarton erreicht, oft erweitert um einen fallenden Halbton und ergänzt um eine aufspringende Sext. Das Motiv erklingt zunächst in fünf Sätzen je einmal im Gesang.

- I, Zeile 6, “Ein Reh hebt den Kopf erschrocken”: *c-g-es-h-b-ges*,
- III, Zeile 1, “Seh ich dich wieder, du”: *cis-gis-e-c-h-g*,
- VI, Zeile 1, “Sag’ ich’s euch, geliebte Bäume”: *f-c-as-e-es-h-b-gis*,
- VIII, letzte Zeile, “Wenn all dein Glanz”: *d-a-f-des-des-b*
- IX, Zeile 6, “dass dir dein Herz”: *as-es-ces-g-fis-es*.

Wie die obigen Zeilenangaben zeigen, stellt Penderecki das Motiv in Satz III und VIII sogar in der exponierten Position der ersten bzw. letzten gesungenen Worte besonders heraus. In Satz XI, wie in Vorbereitung auf den reprisenartigen Finalsatz, wird dasselbe Motiv mit gleich drei Zitate thematisch aktiv, wobei der letzte Einsatz mit seiner Trennung von Anfangsglied und (umspielt) Schlussglied das umfangreichste ist;

- XI, Zeile 2, “auf den Fluren lass die Winde los”: *d-a-f-des-c-h-gis*,
- XI, Zeile 8, “[wer jetzt allein ist, wird es] lange bleiben, wird wachen”: *d-a-f-des-c-h-as* und
- XI, Zeile 9, “und wird in den Alleen hin [und her unruhig wandern,] wenn die Blätter treiben”: *e-h-g-es-d-cis / fis-f-e-[-]es-c*.

Dabei ist das aufwärts gerichtete Schlussintervall in den ersten drei Vorkommen des Motivs eine kleine Sext (vgl. die einfach unterstrichenen Tonpaare). Mit diesem sanft klingenden Endglied unterliegt das Motiv Äußerungen leiser Wehmut. In den späteren Zitate drückt sich eine zunehmende Melancholie aus. Dafür vergrößert Penderecki das Intervall zur großen Sext (doppelt unterstrichen). Der melancholische Charakter des zum tiefalterierten Grundton abfallenden Molldreiklages zeigt sich besonders deutlich im Vergleich mit dem ganz tonalen *h-fis-d-h*, das die Mezzosopranistin im vierten Lied zu “... und danke Gott, er schuf mich” singt. (Auch hier ergänzt Penderecki übrigens die steigende kleine Sext, wenn auch ohne den überleitenden Halbtonabstieg.)

Auch diese dritte, komplexeste thematische Figur kann als entfernte Verwandte des “Seufzers” aufgefasst werden, denn das Intervall zwischen dem Anfangs- und dem tiefalterierten Zielton des fallenden Dreiklages ist erneut die kleine None, zu der Penderecki den ursprünglichen Halbton im Verlauf der Sinfonie wiederholt spreizt. Die drei thematischen Komponenten drücken somit eine Haltung zur “Vergänglichkeit” des Lebens aus, die das ganze Spektrum von Wehmut, Weltschmerz, Resignation und Einwilligung ins Unvermeidliche überspannt.

Die Strophen aus Rilkes Gedicht “Ende des Herbstes”, die einzeln dem Kopfsatz und den zwei auf ihn zurückgehenden Sätzen V und X angehängt sind, nehmen eine Sonderstellung ein, insofern sie einerseits aufeinander, andererseits auf ihren jeweiligen ‘Satzpartner’ bezogen sind.

Alle drei Strophen verbindet, dass die Texte anders als in den ihnen vorausgehenden ‘Hauptsätzen’ ausschließlich vom Chor vorgetragen werden, während die drei Vokalsolisten schweigen und die instrumentale Begleitung auf ein Minimum beschränkt ist. In ihrem Material dagegen stellt die Musik eine Beziehung nicht nur der angehängten Strophen zueinander her, sondern zudem zwischen dieser jeweils ‘fremden Coda’ und dem Satz, dem die jeweilige Strophe angefügt ist. Rilkes “Ende des Herbstes” nimmt somit eine Mittelstellung ein zwischen einem dreizehnten Gedicht und einer dreigeteilten Coda, die poetisch vom jeweils Vorausgehenden abgesetzt ist. Diese Doppelrolle erweitert Penderecki zudem um eine weitere Bedeutungsnuance, indem er die dritte der angehängten Rilke-Strophen um ein beträchtliches instrumentales Nachspiel erweitert. Diese dreizehntaktige Orchesterpassage fungiert somit als eine interne Coda der drei getrennt erklingenden Chor-Anhänge. Indem das Nachspiel überraschenderweise sogar die Zwölftoncluster aus den Sätzen I und V zitiert, denen in Eichendorffs “Nachts” und Hesses “Frühlingsnacht” die beiden im Text besonders friedvollen Gedichte zugrunde liegen, korrigiert die instrumentale Schicht in dieser internen Coda die eher melancholische Stimmung des Textes.

Neben der ausführlich dargelegten Reprisenfunktion des Finalsatzes ist diese interne Coda eine zweite Komponente, die der zwölfsätzigen Sinfonie als Klammer dient. Eine dritte Rahmenfunktion liefert die Tonalität. Der Ankerton *f* windet sich, mal prominent, mal unterschwellig und oft vorübergehend vertreten von seiner Subdominante *b*, durch das ganze Werk. Sein Konkurrent und Gegenspieler ist der Tritonus *h*.

- Satz I beginnt mit einem fünftaktigen Vorspiel, in dem sich bereits eine Art stiller Kampf zwischen den beiden Tönen ankündigt: Während *f* in den 1. Geigen tremoliert, in den Klarinetten gehalten und von den *ges-f*-Seufzern in Hörnern und Oboe bestätigt wird, setzen die tiefen Streicher mit *h* ein, das auch den Zwölftonakkord der 2. Geigen krönt. Das “Glockenmotiv” ertönt in den Röhrenglocken mit *e-h-f-e-h* zunächst als Versuch einer tonalen Versöhnung, entwickelt sich dann jedoch zu der Transposition hin, die den Grundton bekräftigt: *f-c-ges-f-c*. Das *f* dient der ganzen ersten Strophe als Anker und wird auch am Ende des Satzes wieder erreicht – bevor die angehängte Strophe auf Abwege führt.
- In Satz II schließt die dramatische zweite Strophe mit einem von Bläsern und Streichern in fünffacher *fortissimo*-Attacke gespielten achttönigen Akkord über *f*.

- Satz V beginnt über dem Ankerton *b*, der Subdominante von *f*, die in der neueren Musik oft die Funktion der klassischen Dominante übernimmt. Die hinzugefügte Rilke-Strophe fügt den Satzschluss über dem Grundton *f* herbei – mit der schlichten Mollterz *f/as*.
- In Satz VI endet die vokal-instrumentale Coda, mit der Penderecki seine Vertonung von Goethes Gedicht erweitert, mit einem jubelnden “Freude, Freude, Freude – Freude”, das in Form eines durch Zusatznoten angereicherten F-Dur-Dreiklanges gesetzt ist.
- In Satz VII wird Hesses Wanderung “Im Nebel” von der in *d* ankernden Expositionstrophe in der reprisesartigen vierten Strophe auf *f* transponiert und dort besonders fest verankert.
- Satz X eröffnet mit 17 Takten über *f* und enthält einen Kanon über das Motiv des Weltüberdresses, der mit *ges-f-es-f* um den Grundton kreist. Der Chor beschließt die angefügte Rilke-Strophe mit einer Vertikalisierung der mit F-Phrygisch tongleichen b-Moll-Skala, bevor die interne Coda auf *f* schließt.
- Satz XII beginnt in der Tonart F-Phrygisch, die schon dem Anfang von Satz I zugrunde liegt. Auch die choralartige dritte Strophe, die die Basstrompete vom Tritonus *h* aus eingeführt, kehrt bald zum Ankerton *f* zurück. Nach weiteren harmonischen Exkursen endet die Sinfonie auf zwei verklingenden Tönen: *h* und *f*, vor deren Hintergrund die Chorstimmen (ohne eine Hälfte der Bässe) und die Streicher (ohne die Kontrabässe) in langsamem Glissando in das höchste dem jeweiligen Instrument zugängliche Register aufsteigen, wo sie “ersterben”.

Anlässlich der polnischen Erstaufführung der Sinfonie am 31. Januar 2008 in Warschau bekannte der Komponist: “Die Sinfonie ist meine Autobiografie; sie ist wie ein in Noten geschriebenes Tagebuch; [sie enthält] alles, was in den letzten 35 Jahren in meinem Leben passiert ist. [...] Sie ist die Summe meiner Erfahrungen, [...] die wichtigste Musik meines Lebens.”⁶³

Und die polnische Musikwissenschaftlerin Regina Chłopicka, die ihre Forschung ganz dem Werk Krzysztof Pendereckis gewidmet hat, schreibt in ihrem Beitrag zu dem englischsprachigen Sammelband *Music as a Message of Truth and Beauty*:

⁶³Übersetzt nach dem Zitat in Regina Chłopicka, “Krzysztof Penderecki’s *Saint Luke Passion* and *Eighth Symphony ‘Lieder der Vergänglichkeit’* in the Sphere of Existential Reflection,” in Teresa Malecka und Małgorzata Pawłowska, Hrsg: *Music as a Message of Truth and Beauty* (Krakau: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2014), S. 415-438 [416].

The *Eighth Symphony* allows us to raise the veil which conceals the thoughts and ideas from the internal world of the composer, where his two passions for music and nature, for composing and planting trees, are inextricably linked. Time past, recalled by the words of great German poets, leads to melancholic existential reflection. The human being and the tree are subject to the same laws of transition, and the suffering and lonely search for the path to take define the condition of man in the world, although, as von Arnim writes, the trail is infinite.⁶⁴

⁶⁴Chłopicka, *op. cit.*, S. 430.