

## Epilog

### Krzysztof Penderecki: 6. Sinfonie – Chinesische Lieder

Als Penderecki beschloss, seiner vorläufig letzten Sinfonie Gedichte aus Hans Bethges Sammlung *Die chinesische Flöte* zugrunde zu legen, griff er auf eine Textgattung zurück, mit der er bereits vertraut war. Nicht nur kannte er die sieben Gedichte, die Mahlers *Lied von der Erde* zugrunde liegen. Auch er selbst hatte sich seit einiger Zeit mit diesen Nachdichtungen chinesischer Lyrik beschäftigt, in denen Bethge deutschen Lesern ausgewählte Texte der großen Lyriker Chinas zugänglich macht. Schon vor der Komposition seiner 7. Sinfonie hatte Penderecki mit der Arbeit an einem Werk begonnen, das er viele Jahre später zur 6. Sinfonie erweitern sollte.<sup>1</sup>

Als Auftragswerk eines belgischen Immobilienkaufmanns kam eine frühe Fassung unter dem Titel *Drei chinesische Lieder* für hohen Bariton und Orchester am 31. Dezember 2008 im flämischen Ieper zur Uraufführung, mit Thomas E. Bauer als Vokalsolist und der Sinfonia Cracovia unter der Leitung des Komponisten. Die 'erste Endfassung' der Sinfonie entstand im Rahmen eines gemeinsamen Kompositionsauftrages des Guangzhou Symphony Orchestra und der Dresdner Philharmonie. Sie wurde am 24. September 2017 in der früher als Canton bekannten südchinesischen Stadt mit dem Bariton Yuan Chenye und dem Guangzhou Symphony Orchestra unter der Leitung des international renommierten Dirigenten Long Yu uraufgeführt und wenig später in Beijings Poly Theatre wiederholt.

Für die deutsche Erstaufführung, die am 5. Mai 2018 im Kulturpalast Dresden mit dem Bariton Stephan Genz und der Dresdner Philharmonie unter der Leitung von Cristian Măcelaru folgte, ergänzte der Komponist

<sup>1</sup>In einem Interview anlässlich der europäischen Erstaufführung der Sinfonie in Dresden erwähnt Penderecki, dass er seit 1995 regelmäßig zwei- bis dreimal jährlich in China weilt. Dort konzipierte er schon bald – seine 5. Sinfonie war 1992 vollendet worden – einen Zyklus mit "chinesischen Liedern", den er als seine 6. Sinfonie vorsah. Konsequenterweise sparte er diese Nummer dann aus, als ihn die Aufträge für zwei weitere Sinfonien erreichten, doch wurde der Plan für die "chinesische" Sechste all die Jahre nur aufgeschoben, nie verworfen. (Jan Brachmann: "Pendereckis Sechste in Dresden. Hören, wie der Tau im Gras perlt", *Frankfurter Allgemeine Zeitung – Feuilleton*, 25.05.2018)

das Werk erneut, indem er die Liedsätze durch vier Solo-Einlagen verband, die auf der Erhu, der zweisaitigen “chinesischen Geige”, gespielt werden. So entstand die (vorläufige?) Endform der Sinfonie, in der zwischen Satz I und II, III und IV sowie VI und VII ein je unterschiedliches Erhu-Solo erklingt, während Satz IV und V nahtlos ineinander übergehen und das letzte Solo, zwischen Satz VII und VIII, das erste wiederholt.

Die Erhu, in Dresden und anderen seitherigen Aufführungen von der Geigerin und Erhu-Solistin Zen Hu gespielt, klingt süßer, intimer und idyllischer als eine solistische Violine. Mit den vier sehr schlichten und kurzen pentatonischen Einlagen will der Komponist seine Hörer offenbar daran erinnern, dass die gesungenen Texte trotz der vertrauten deutschen Sprache Bilder aus großer kultureller Ferne und längst vergangenen Epochen beschwören.

In den 20 Monaten seit ihrer Aufführung in der ‘Dresdner Endform’ ist die Sinfonie weitere fünfmal erklungen: in Warschau am 17. 11. 2018, in Shanghai am 13. 4. 2019, in Sopot bei Danzig am 2. 8. 2019 und in Zürich am 25. und 26. 1. 2020. In den Zürcher Aufführungen sang wieder Thomas E. Bauer.

Während Mahler als Textgrundlage für sein *Lied von der Erde* ausschließlich Gedichte wählt, die auf chinesischer Lyrik aus der Zeit der Tang-Dynastie (617-907) basieren, integriert Penderecki die beiden einzigen in der *Chinesischen Flöte* enthaltenen Texte von Li Qingzhao, der größten Dichterin Chinas, deren Lebenszeit (1084-ca. 1155) dreieinhalb Jahrhunderte nach denen der Dichturfürsten Li Bai, Du Fu und ihren in der 6. *Sinfonie* vertretenen Zeitgenossen Li Yue und Zhang Ruoxu liegen. Allerdings hat sich der in den Originalen spürbare stilistische Unterschied der zeitlich so weit auseinander liegenden Gedichte in der Transmutation vom Chinesischen über das Französische ins Deutsche verloren. Im Gegensatz zu Mahler verzichtet Penderecki zudem darauf, Bethges Texte über Kürzungen hinaus zu verändern oder mit eigenen Versen zu erweitern.

Geht man von Bethges deutschen Nachdichtungen als der letztlich relevanten poetischen Grundlage der acht Orchesterlieder aus, so fällt auf, dass Penderecki für die drei ersten Sätze kürzere, aber dank ihrer Zeilensprünge und dem Verzicht auf strophische Formen sprachlich komplexere Texte wählt, für die Folgesätze dagegen fünf längere Gedichte, die Bethge in jambische Pentameter übertragen und, strophisch zu Terzetten oder Quartetten geformt, in volkstümlichen Ton gekleidet hat. Zudem erzeugt Penderecki mit seiner Anordnung einen Rahmen, insofern das erste und letzte Gedicht vom Lied und Klang der Flöte handeln – in entfernter Anlehnung an die rahmende Erwähnung der Laute im *Lied von der Erde*.

## 1. Die geheimnisvolle Flöte

An einem Abend, da die Blumen dufteten  
 Und alle Blätter an den Bäumen, trug der Wind mir  
 Das Lied einer entfernten Flöte zu. Da schnitt  
 Ich einen Weidenzweig vom Strauche, und  
 Mein Lied flog, Antwort gebend, durch die blühende Nacht.

Seit jenem Abend hören, wann die Erde schläft,  
 Die Vögel ein Gespräch in ihrer Sprache.

(Bethge nach Li Bai)

李白

春夜洛城聞笛

誰家玉笛暗飛聲，散入春風滿洛城。  
 此夜曲中聞折柳，何人不起故園情。

Das Gedicht, das dem Kopfsatz der Sinfonie zugrunde gelegt ist, beschreibt ein wortloses “Gespräch” zwischen zwei Flöten: einer von fern in den abendlichen Wald hinein klingenden und einer zweiten, die das lyrische Subjekt, tief berührt von diesem unerwarteten Gruß, aus Weidenrohr schneidet, um Antwort geben zu können.

In Pendereckis Musik bestimmt die titelgebende Flöte mit zwei eng verwandten thematischen Motiven große Teile der instrumentalen Schicht. Dies beginnt schon im Vorspiel: Hier umrahmt ein wiederholter, zweitönig aufsteigender ‘Ruf’ (unter eckigen Klammern) eine dreifache Figur (unter geschwungenen Klammern), die mit rhythmisch dichter werdenden Einleitungen jeweils auf den fallenden Quart/Quint-Klang *f/es/b* zuführt.

6. Sinfonie I: Das Flötenmotiv mit “Ruf” und Quart/Quint-Klang



Begleitet wird das Motiv von demselben Quart/Quint-Klang in seiner vertikalen und horizontalen Ausführung: *b/es/f* ertönt als Liegeklang in Horn, Posaunen und ersten Violinen sowie mit zusätzlichem *as* in drei Solocelli. Ergänzend spielen Marimba und 2. Geigen gut hörbar eine schnelle Kette tremoliert durch *f-es-b* fallender Arpeggien. Die übrigen Instrumente unterstreichen dies mit den Tönen, die den Quart/Quint-Klang zur pentatonischen Skala *as/b/des/es/f* ergänzen.

Wenn der Bariton nach dem Ende dieses Motivs einsetzt, klingt seine Kontur bis zu dem Wort “Blumen” ganz tonal in es-Moll. Nach einer fallenden Chromatik jedoch führt der Gesang bei der Erwähnung der Blätter an den Bäumen überraschend zum *h* statt zurück zum *b*. Dies nimmt die Flöte zum Anlass für eine ebenfalls um einen Halbton höher versetzte Variante, umrahmt von dem nun auf *a-h* ertönenden Ruf. Die dreifache zentrale Figur klingt hier kürzer, schlichter und gleichförmiger; dafür erhält der rahmende Ruf eine erste ‘Antwort’ von einer Parallele der zweiten Flöte mit dem Fagott, schon bevor der Text dies erwähnt.

6. Sinfonie I: Die Variante des Flötenmotivs mit erster Antwort

The image shows a musical score for two woodwind parts. The top staff is labeled '(Flöte 1)' and the bottom staff is labeled '(Flöte 2, Fagott)'. The Flöte 1 part features a melodic line with a central triplet of eighth notes. The Flöte 2 and Fagott part provides a lower, more rhythmic accompaniment.

Wie sehr den Sänger das Lied der fernen Flöte berührt, hört man in dem langen Melisma, das er auf die Silbe “fern” singt. Gleichzeitig nimmt der Schluss dieser Gesangszeile mit dem fallenden Quart/Quint-Klang *e-d-a* das lyrische Ich in die abendliche Stimmung auf: Derselbe Klang hat schon sechs Takte lang den Hintergrund bestimmt.

Dass der unerwartete Gruß aus weiter Ferne den lauschenden Naturfreund aufschreckt, vermittelt die Musik im ersten Zwischenspiel: Über einem *ff*-Ausbruch der Bläser und Streicher ertönen drei mächtige Stöße in Horn und Trompeten, jeweils unterstrichen von Schlägen auf dem hängendem Becken und der O-daiko, der aus Japan bekannten “dicken Trommel”. Darüber erhebt sich ein nun noch etwas komplexeres ‘Flötengespräch’, angeführt von der 1. Flöte mit einer erneut variierten und transponierten Version des Flötenmotivs, beantwortet von einer Oktavparallele aus Oboe und Bassklarinette und begleitet von einem viertönig erweiterten fallenden Quart/Quint-Klang in drei Instrumenten.

Im letzten Zweizeiler der ersten Strophe zeigt der Sänger seine Freude über diesen Austausch, wie die zwei Sextaufsprünge bei “Weidenzweig” und “mein Lied, mein Lied” zeigen. Dann sprechen die Flöten und einige Violinen trillernd vom säuselnden Wind, während die Baritonkontur von tiefen Streichern gestützt wird.

Das folgende zweite Zwischenspiel leitet mit verändertem Charakter zur zweiten Gedichtstrophe hin. Hier fügt die Musik eine neue Farbe hinzu: statt des etwas elegischen Rufes der fernen Flöte mit Quart/Quint-Klängen im Hintergrund hören wir ein Flötenduett in fröhlich gestoßenen Tönen,

gefolgt von einem zweifachen, nacheinander in die Höhe schießenden Glissando – chromatisch über anderthalb Oktaven auf dem Vibraphon, ganztönig über vier Oktaven auf der Harfe.

Als unmittelbare Einführung in die zweite Gedichtstrophe erklingt im Orchester ein Zweitakter aus fallenden, steigenden und Kurven schlagenden Arpeggien in je unterschiedlicher Rhythmik. Dabei wird der zuvor von der Harfe initiierte Ganztonklang *g/a/h/des/es/f* in eine schwirrende Polymetrik aus 5:6:8:12:16:18 Teilwerten zersplittert. Dennoch fehlt auch hier der thematische Ruf der Flöte nicht ganz: Inmitten der sie umgebenden rauschenden Klänge spielt die Oboe ein vierfaches *g-a*.

### Die geheimnisvolle Flöte

*Strophe I*

An ei-nem A - bend, da die Blu-men dufteten —  
 und al - le Blät-ter— an den Bäu-men,  
 trug\_ der Wind mir das Lied — ei-ner ent-fern - - - - ten Flö-te zu.  
 Da schnitt ich einen Wei-denzweig vom Strauche, und mein Lied, mein Lied  
 flog, flog Ant-wort gebend durch die blühende, durch die blü-hende Nacht.

*Strophe II*

Seit je-nem A-bend hö-ren, wann die Er-de schläft,  
 hören, hören die Vögel, Vögel ein Ge-spräch in ih - rer Spra-che.

Auch in der kurzen zweiten Gedichtstrophe übergibt Penderecki das thematische Material dem Orchester. Nach dem vom Cello verdoppelten Einsatz des Baritons mit Worten, die die singuläre Erfahrung der vom Wind

herbeigetragenen Flötenmelodie zur Grundlage eines fortan in der Natur gehörten wortlosen Gesprächs macht ("Seit jenem Abend ..."), ertönt als Zwischenspiel zunächst ein durchsichtiges Geflecht aus gestoßenen Figuren, das nach dem ersten Takt von einer dichteren Schicht aus wiederholten Molldreiklängen überlagert wird. Auf der Ebene des sinfonischen Kopfsatzes fungiert diese wiederholten Molldreiklänge als Seitenthema. Zum letzten Vers des Gedichtes reichert das Orchester das Dreiklangsgeflecht mit Bratschenarpeggien und einem vierfachen Läuten des Schellenbaumes an. Die Strophe endet – nun ohne die dichte Begleitung – mit *ges/as/b/c/d/e*, dem halbtönig abgesenkten Ganztonklang.

Als sinfonische Reprise folgen 29 rein instrumentale Takte mit den thematischen Komponenten in umgekehrter Reihenfolge. Das lange Nachspiel wird eröffnet vom Seitenthema mit seiner Schicht aus Molldreiklängen. Ein gemeinsamer Aufstieg in Flöte, Bassklarinetten und Kontrabass führt zum ersten pentatonischen Feld des Satzes zurück. Die Reprise setzt sich fort mit einer Wiederaufnahme des Flötenmotivs einschließlich seiner nur leicht variierten Begleitung. Die erste Variante des Motivs folgt im Fagott, ergänzt durch vier erweiternde Takte über derselben Begleitung.

Die Struktur der Musik, die Penderecki für diesen geheimnisvollen abendlichen Flötendialog komponiert, zeigt somit entfernte Anklänge an die sinfonische Hauptsatzform, gibt aber gleichzeitig der Tatsache Raum, dass es sich um ein Gespräch "in der Sprache der Vögel" handelt: Die 77 Takte des Dialogs, der, wie Hans Bethge dem chinesischen Lyriker Li Bai ablauschte, nicht der Worte bedarf, sind gegliedert in 48 Takte, in denen sich Passagen mit und ohne Gesangsbeteiligung die Waage halten, gefolgt von 29 Takten rein instrumentaler Musik.

#### 6. Sinfonie I: Aufbau mit Gesangszeilen und thematischen Komponenten

Gedichtzeile	[1-2]	[3]	[4-5]	[6]	[7]	
Flötenmotiv (1. Thema)	a.....	a'...	a"...			a....a'... (a...)
Quart/Quint-Begleitung	x.....	x.....				x.....
Molldreiklänge (2. Thema)				b.....	b.....	

In den letzten neun Takten erzeugt Penderecki mit Wiederholungen in polymetrischen Überlagerungen eine geheimnisvolle Stimmung, die mit musikalischen Mitteln die Natur zu beschreiben scheint, in der sich Bethges "chinesisches" Gedicht entfaltet. Überhöht von letzten Rufen der Flöte (*f-g*) und deren stark verlangsamten Echos im Horn endet der Orchestersatz ohne jegliche Temporeduktion oder andere Schlusswirkung mit diesem schwirrenden Klang.

## 2. In der Fremde

In fremdem Lande lag ich. Weißen Glanz  
Malte der Mond vor meine Lagerstätte.  
Ich hob das Haupt, – ich meinte erst, es sei  
Der Reif der Frühe, was ich schimmern sah,  
Dann aber wusste ich: der Mond, der Mond ...  
Und neigte das Gesicht zur Erde hin,  
Und meine Heimat winkte mir von fern.

(Bethge nach Li Bai)

李白

靜夜思

床前明月光，疑是地上霜。  
舉頭望明月，低頭思故鄉。

Die Sehnsucht nach der Heimat, die den in der Fremde Weilenden beim Anblick des Mondscheins erfüllt, klingt in Pendereckis zartem *Andante* lautmalerisch konkret: Der sehr durchsichtig instrumentierte Satz beginnt und endet mit einer Figur der zwei Hörner des Orchesters, die von zwei anderen, “von fern” (hinter der Bühne) tönenden Hörnern, zurückgeworfen wird. Eine dreifache Klarinettengeste über einem Paukenwirbel und die ersten Worte des Sängers leiten über zu einem zweiten Echo.

### 6. Sinfonie II: Der Ruf der Hörner aus der Heimat

1

(Klarinette)

(Hörner)

(Bariton) In fremdem Lande lag ich

(Hörner von fern)

(Pauke)

Bei der Beschreibung des Zaubers, den der weiße Glanz des Mondes auf dem Boden der Schlafkammer erzeugt, klingt das Orchester warm und üppig. Den Gesangspart erhellt der Mondschein mit der tröstlichen Intervallik vieler großer und kleiner Sexten, oftmals gefolgt von Echos oder Verdopplungen in einem der Melodieinstrumente. Mit der mehrfach aus den Sexten erwachsenden Chromatik in den vokalen Konturen zeichnet die Musik die Aussage des Textes nach: Dreimal – zweimal in Zeile 1, einmal

in Zeile 4 – schwingt sich die Linie steil aufwärts und fällt dann langsam ab; zweifach gestaffelt taucht der Gesang anlässlich des vermuteten Morgenrauens in die Tiefe, um dann umso allmählicher anzusteigen. Zum doppelten Ausruf “der Mond” sowie zum abrundenden “von fern” ertönen steigende Sexten, die wie mit innerer Kraft erfüllt im Raum stehen bleiben, von Celesta und Glockenspiel umtönt.

### In der Fremde

In fremdem Lande lag ich. Weißen Glanz malte der Mond vor meiner Lagerstätte.

Ich hob das Haupt, ich meinte erst, es sei der Reif der Frühe, was ich schimmern sah,

dann a - ber wuss - - te ich: der Mond, der Mond! ...

und neig-te das Gesicht zur Er - de hin, und mei - ne Heimat winkte mir von fern

Tempo und Metrum vollziehen die seelische Entwicklung des nächtlichen Betrachters nach. Während er den hellen Schein auf dem Boden der Schlafkammer zunächst nur mit Verwunderung wahrnimmt, schwingt die Musik im *9/8-Andante*. In dem Augenblick, da er erkennt, dass es sich um einen Boten aus der Ferne handelt, wechselt sie zum *4/4*-Takt; zu seiner ehrfurchtsvollen Freude über den erneuerten Bezug zur Heimat verlangsamt sie sich zum *Lento*. Am Schluss des kurzen Satzes ertönt ein Glockenschlag, gefolgt vom Motiv der Hörner mit ihrem fernen Echo, das diesmal verlängert verklingt.

### 6. Sinfonie II: Erneut tönt es aus der fernen Heimat

(Corni)

(Corni da lontano)

### 3. Auf dem Flusse

Mein Schiff treibt durch das Wasser leicht dahin, –  
 Ich seh sein Spiegelbild auf klarer Flut.  
 Am Himmel gehn die Wolken, stumme Wanderer,  
 Und auch den Himmel seh ich in der Flut.  
 Wenn eine Wolke an dem blauen Monde  
 Vorüberleitet, fein wie ein Gedanke,  
 So seh ich, wie sie unter mir verschwebt,  
 Ein Märchenbild...

Mir ist, mein Schiff zieht selig durch den Himmel,  
 Ich fühle mich den Wolken nah verwandt, –  
 Und plötzlich weiß ich: Wie der Himmel sich  
 In diesem Wasser spiegelt, also blüht  
 Das Bild meiner Geliebten mir im Herzen.

(Bethge nach Du Fu<sup>2</sup>)

**杜甫**

泛江

方舟不用楫，極目總無波。長日容杯酒，深江淨綺羅。  
 亂離還奏樂，飄泊且聽歌。故國流清渭，如今花正多。

In diesem Gedicht dreht sich alles um Spiegelungen. Das Wasser im Fluss spiegelt nicht nur das auf ihm treibende Schiff, sondern auch Wolken und Himmel. Dieses Abbild des Oben im Unten versetzt den Betrachter für einen Augenblick in den Himmel zwischen Wolken, bevor er die Täuschung durchschaut und sie als Metapher seiner Liebe zu deuten lernt.

Nach einer Fermate am Ende des zweiten Sinfoniesatzes beginnt der dritte gestisch neu, schließt dabei aber tonal an das zuletzt gehörte f-Moll an. Die polymetrische Begleitung, die die ersten beiden Verse untermalt, kehrt reprisenartig im Nachspiel wieder. Dabei erzeugen die mit Dämpfer spielenden und alle Taktschwerpunkte mit Überbindungen vermeidenden Streicher den Eindruck einer diffusen, nicht ganz stillen Projektionsfläche, wie sie für Spiegelungen in fließendem Wasser charakteristisch ist.

<sup>2</sup>Die chinesische Vorlage dieses Gedichtes ist umstritten. Bethges deutscher Text geht auf Judith Gautiers "Sur le fleuve Tchou" zurück (*Le livre de Jade*, 1867, S. 25-26), doch enthält schon die französische Nachdichtung zahlreiche Bilder, die sich in keinem Gedicht von Du Fu finden. Den obigen, mit ausdrücklichem Vorbehalt geäußerten Vorschlag verdanke ich Chan-Fai Cheung, Professor emeritus der Chinese University of Hong Kong.

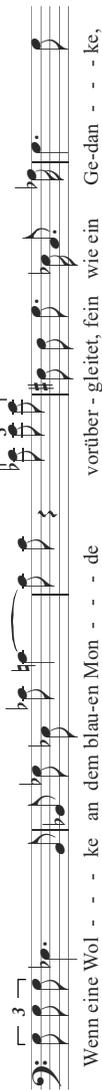
## Auf dem Flusse

*Strophe I* 

Mein Schiff treibt durch das Wasser leicht da-hin, da-hin, ich seh sein Spie - - gel-bild auf kla - rer Flut.



am Himmel gehn die Wolken, stumme Wanderer, und auch den Him - - mel seh ich in der Flut.



Wenn eine Wol - - ke an dem blau-en Mon - - de vorüber - gleitet, fein wie ein Ge-dan - - ke,



so seh ich, wie sie un - ter mir ver-schwebt, ein Märchenbild.

*Strophe II* 

Mir ist, mein Schiff zieht selig durch den Himmel, ich füh - le mich den Wolken nah verwandt,



und plötzlich weiß ich: wie der Him - - mel sich in diesem Was - ser spie - - gelt



also blüht, das Bild mei - - ner Gelieb-ten mir im Her - - - zen.

Das Instrument, das die zarten Kräuselungen der Wasseroberfläche nachzeichnet, die solistische Oboe, reiht kleine, sich langsam wandelnde Zierfiguren aneinander, die ebenfalls alle Taktschläge auslassen.

6. Sinfonie III: Die Polymetrik des gekräuselten Wassers

The image shows a musical score for the Oboe and Violins/Violas. The Oboe part is in 3/4 time and features a melodic line with sixteenth-note patterns, marked with '6' above the notes and a box '1' at the start. The Violin and Viola parts are in 3/4 time and feature a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with '6' above the notes and a box '5' at the start.

Die Kontur des Sängers ankert großflächig gesehen in *c*, der Quint des zugrunde liegenden *f*-Moll; vgl. Beginn und Ende des ersten Gedichtverses (“Mein ... [da]hin, [da]hin”), das zentrale Wort “Monde” sowie Beginn und Ende der zweiten Strophe. Zudem fallen ungewöhnliche ‘Spiegelungen’ auf. Dazu gehört die in einer Gesangskontur ungewöhnliche chromatische Linie mit Oktavversetzung, die dem Sänger das exzentrische Intervall der kleinen None abverlangt. Aufsteigend hört man dies erstmals in Verbindung mit dem Wasser (vgl. Zeile 1 “Wasser leicht”); fallend in Zeile 2 (“gehn die Wolken, stumme Wanderer”) und in Zeile 6 (“und plötzlich weiß ich”).

Den Eindruck von Verzauberung bewirken Einwüfe des gestimmten Schlagzeugs: Das Xylophon kommentiert die Spiegelung des Himmels im Fluss, ein Vibraphontremolo das “Märchenbild”; ein Tamtamschlag markiert das Atemanhalten des plötzlich Wissenden, und die Triangel untermalt das Bild der Geliebten, das im Herzen “erblüht”. Im Nachspiel wird das allmähliche Versickern der Oboenfigur vom Satzbeginn mit einem langen Wirbel auf Röhrenglocken und Becken begleitet.

#### 4. Die wilden Schwäne und 5. Verzweiflung

Mit den Satztiteln in der Partitur erweckt Penderecki den Eindruck, als handle es sich bei der Musik zu diesen zwei Gedichten der Dichterin Li Qingzhao, die in Hans Bethges Band *Die chinesische Flöte* unmittelbar aufeinander folgen und beide von Schwänen und Tränen sprechen, um zwei Sinfoniesätze. Tatsächlich kürzt der Komponist jedoch die aus sechs- bzw. siebenstrophigen Terzetten bestehenden Texte und verbindet die Torsos zu einem einzigen Gedicht. Die Musik verschmilzt die Sätze, indem das instrumentale Nachspiel des vierten Satzes ohne Unterbrechung in die Anfangstakte des fünften Satzes hineinreicht. In Aufführungen hört man die zwei poetischen Auszüge daher als einen einzigen Text:

Ein grauer Regen düstert in der Landschaft.  
 Der Nebel weht. Der Fluss wälzt schwere Wogen, –  
 Doch meinen Jammer wälzt er nicht hinweg.  
 Auf meines Umhangs dunkeln Tuche schimmert  
 Der Regen meiner bitterlichen Tränen;  
 Die wilden Schwäne schreien unter mir.  
 Ich schüttle meine armen Tränen nieder  
 Auf die erwachten Vögel, – fliegt, o Vögel!  
 Bringt meine Tränen ihm, der mich verzehrt!  
 Jetzt kommen die wilden Schwäne wieder;  
 Mein Herz ist voller Qual. Wie oft  
 Sah ich euch gehn und kommen, wilde Vögel!  
 Auf leisen Sohlen steigt die Dämmerung nieder,  
 Der Abend kommt, die Nacht umfängt die Erde, –  
 In mir jedoch bleibt alles, wie es war.  
 Wer zieht den Dorn aus meinem wunden Herzen?  
 Verzweiflung wühlt in mir und tötet mich...!<sup>3</sup>

(Penderecki verkürzt aus Bethge nach Li Qingzhao)

Musikalisch präsentiert sich der Doppelsatz als eine dreiteilige Form: Der 27-taktige Abschnitt aus “Die wilden Schwäne” beginnt mit triolisch gestoßenen, wiederholten es-Moll-Dreiklängen der hohen Holzbläser und endet mit einem unter einer Fermate lange ausklingenden Tamtamschlag. Der 20-taktige Schlussabschnitt, zu dem der Bariton mit dem zweiten Vers des stark gekürzten Gedichtes “Verzweiflung” einsetzt, beginnt nach einer durch eine Fermate gedehnten Pause mit einem Paukenwirbel ebenfalls zu triolisch gestoßenen, wiederholten es-Moll-Dreiklängen, diesmal in den hohen Streichern. Die beiden Unterbrechungen des musikalischen Flusses sowie die in Harmonie und Begleitmuster analogen Anfänge der zwei Großabschnitte umgeben eine siebentaktige zentrale Passage, die ihrerseits mit es-Moll-Dreiklängen beginnt, aber im Tempo beschleunigt ist. In dieser Passage erklingt die kurze Zeile von der Wiederkehr der wilden Schwäne.

Auch in thematischer Hinsicht unterscheidet sich der zentrale Doppelsatz von den anderen Sinfoniesätzen. Viele der Vokalzeilen enthalten Kleinfiguren, deren ungewöhnliche Intervallfolgen sie als Zitate aus früheren Sätzen erkennbar machen. Durch den implizit mitklingenden, jedoch meist eher heiter-gelassenen Wortlaut der Ursprungspassagen scheinen sie die Traurigkeit des Gedichtes zu konterkarieren. So greift der viertönige Beginn des Vokalparts in Satz IV (und seine Transposition) auf den Anfang von Satz III zurück und lässt damit hinter grauem Regen und Nebel das

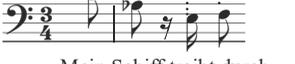
<sup>3</sup>Vgl. die vollständigen Gedichte Bethges und deren chinesische Originale in Anhang II.

Bild eines leicht dahintreibenden Schiffes durchscheinen. Ähnlich präsentiert der Gesangseintritt in Satz V die Wiederkehr der wilden Schwäne als Variante des aus seiner Heimat begrüßten Fremden in Satz II.

6. Sinfonie IV und III, V und II: Rückblicke in den Anfangszeilen

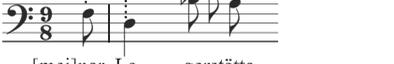
IV Zeile 1  
  
 Ein grau - er Re - gen

IV Z. 1  
  
 der Ne - bel weht.

III Z. 1  
  
 Mein Schiff treibt durch

V Zeile 1  
  
 Jetzt kommen die wil - den Schwä - ne

II Z. 1  
  
 In frem - dem Lan - de lag ich.

II Z. 1  
  
 [mei]ner La - - gerstätte.

Drei weitere Kurzzitate in Satz IV stammen gleichfalls aus Satz III. Am Beginn von Zeile 2 kontrastiert die Musik den angeschwollenen Fluss mit der Ruhe, die ein "blauer Mond" ausstrahlt; am Beginn von Zeile 4 erinnern die wilden Schwäne an stumm wandernde Wolken; und das ganztaktige Bild der tränenbenetzten Vögel am Ende von Zeile 5 greift zurück auf die Symbolkraft des im Wasser gespiegelten Himmels.

6. Sinfonie IV und III: Aufruhr und Tränen zu Mondschein und Spiegelung

IV Zeile 2  
  
 Der Fluss wälzt; schwere Wogen

III Z. 3  
  
 an dem blauen Mon - - - de

IV Zeile 5  
  
 auf die er - wach - ten Vö - gel

III Z. 6:  
  
 der Him - mel sich in diesem

IV Zeile 4  
  
 Die wil - den Schwä - ne

III Z. 2  
  
 gehn die Wolken, stumme Wandrer

III Z. 6  
  
 und plötzlich weiß ich:

## Die wilden Schwäne



Ein grau-er Re-gen düstert in der Land-schaft, der Ne-bel weht.



Der Fluss wälzt schwere Wogen, doch mei-nen Jam-mer wälzt er nicht hin-weg.



Auf meines Um-hangs dun-kelem Tu - che schimmert der Re-gen meiner bitterlichen Trä-nen,



Die wil-den Schwä-ne schreien unter mir.



Ich schütt-le mei - ne ar - men Trä - nen nie - der auf die er-wach-ten Vö - gel,



fliegt, o Vö - gel, fliegt, fliegt, bringt — mei-ne Trä-nen ihm, der mich verzehrt!

## Verzweiflung



Jetzt kommen die wil-den Schwä-ne wie - - der,



mein Herz — ist vol-ler Qual. — Wie oft sah ich euch gehn und kommen wil-de Vö-gel! —



Auf leisen Soh - len steigt die Däm-mrung nieder, der A-bend kommt,



die Nacht um-fängt die Er - - de, in mir je-doch bleibt al-les, wie es war



Wer — zieht, wer zieht — den Dorn aus meinem wunden Herzen? Verzweiflung wühlt in mir



und tötet mich ...!

Die dritten Zeilen der beiden zum Doppelsatz vereinten Gesänge verbindet Penderecki dagegen untereinander durch gleich zwei gemeinsame Motive:

6. Sinfonie IV und V: Tränenregen und Abenddämmerung

IV Zeile 3



Auf meines Um-hangs dun-kelem Tu - che schimmert der Re-gen meiner bitterlichen Trä-nen,

V Zeile 3



Auf leisen Soh - len ... der A-bend kommt, die Nacht umfängt die Er - - de,

Die melodisch eindrucksvollste und in ihrer emotionalen Aussage dramatischste Figur, die in Satz V zu den Worten “Mein Herz ist voller Qual” zur Wiederkehr der triolisch gestoßenen es-Moll-Dreiklänge ertönt und damit wie eine Art zweiter Anfang des Gedichtes von der Verzweiflung wirkt, geht in ihrer zentralen Vier-tonfolge bezeichnenderweise auf eine Wendung in Satz III zurück, die gegensätzlicher nicht sein könnte.

6. Sinfonie V und III:  
Herzensqual, leicht genommen?

V Zeile 2



Mein Herz ist vol - ler Qual

III Z. 1



leicht da-hin, da-hin

Bei dieser Kontur verweilt die Musik innerhalb des “Verzweiflung”-Satzes. Sie wird vom Bariton nach wenigen Verbindungstönen in gedehnter Form wiederholt, sodann von den zwei Hörnern aufgegriffen und auch von diesen instrumentalen Partnern sogleich noch einmal gedehnt:

6. Sinfonie V: Die dreifache Verlängerung der Herzensqual

V Zeile 2



Mein Herz \_\_\_ ist vol - ler Qual. \_\_\_

[Wie oft  
sah ich  
euch gehn  
und]

V Z. 2, T. 8-9



kommen wil-de Vö - gel. \_\_\_

V T. 10-12 (2 Hörner)



Während diese Zeilen mit *tranquillo* und *più lento* die nicht enden wollende Qual um den fernen Geliebten zum Ausdruck bringen, scheint im plötzlich erregten Tempo der letzten sieben Takte die mit der Zeit nicht absondern zunehmende Bedrückung ganz in Verzweiflung umzuschlagen.

8. Sinfonie I und 6. Sinfonie IV-V:  
das Glockenmotiv

8. Sinfonie I, T. 12-13



6. Sinfonie IV, T. 19-21 und V, T. 3-5  
*coll'8va*



Motiv, das im Kopfsatz der 8. Sinfonie von den Röhrglocken in Engführung mit dem solistischen Mezzosopran eingeführt wurde. Die Sängerin spinnt daraus unmittelbar eine virtuose Vokalise, die im Zusammenspiel mit verschiedenen Instrumenten ein vokal-instrumentales Fugato bildet. Der dortige Text weist mit “von fern schlagen die Glocken” auf die kaum merklich vergehende Zeit während der nächtlichen Waldszene hin.<sup>4</sup> Im Kontext der Trostlosigkeit, die aus den beiden Texten der chinesischen Dichterin zu spricht, beschreibt der Glockenschlag als Emblem gleichmäßig unemotionaler Zeitmessung die Enttäuschung darüber, dass ein Abstand zum ursprünglich erfahrenen Schmerz nicht immer heilt, dass der Seelenzustand vielmehr bei Abflug und Rückkunft der Schwäne als unverändert empfunden wird.

Durch die zahlreichen musikalischen Querverweise und die damit erzeugte Unterlegung der von Tränen, Qual und Verzweiflung gezeichneten Verse mit Empfindungen von Gelassenheit, Akzeptanz und Freude erzeugt Penderecki im zentralen Doppelsatz der Sinfonie ein anspruchsvolles Palimpsest.

Eine noch wesentlichere Überraschung als die Rückgriffe des Sängers auf Konturen, die in vorausgehenden Sätzen der 6. Sinfonie eine Rolle gespielt haben, bietet ein zweifaches nicht-vokales Zitat aus der vorausgehenden Sinfonie Pendereckis – den *Liedern der Vergänglichkeit*. So erklingt in beiden Teilen des Doppelsatzes zwischen satzeigenen und einmaligen Instrumentalphrasen zweimal ein mehrfach wiederholtes

<sup>4</sup>Vgl. dazu die Ausführungen im vorausgehenden Kapitel dieses Buches und das Notenbeispiel auf S. 181-182.

## 6. Mondnacht

Hinter der schroffen Felsenkuppe sinkt  
Das goldene Gestirn des Tags zur Ruh,  
Aus feuchtem Tale steigt der Mond herauf.

Ich schlage meines Wagens Dach zurück,  
Mit unbedecktem Haupte lenke ich  
Mein weißes Pferd durch schöne kühle Nacht.

O Welt um mich herum! Ein feiner Wind  
Bringt mir den Duft von unbekannten Blumen,  
Der Tau liegt perlend auf dem Wiesengras.

Du meine Laute, hätt ich jetzt dich hier!  
Wie wollte ich dich rühren, um den Stimmen  
Der Nacht zu künden, dass ich sie versteh.

Mein Herz ist voll von unbestimmter Sehnsucht,  
Wie wär ich selig, wenn ich singen dürfte, –  
O meine Laute, hätt ich jetzt dich hier!

(Bethge nach Li Yue<sup>5</sup>)

### 李約

#### 城南訪裴氏昆季

相思起中夜，夙駕訪柴荆。早霧桑柘隱，曉光溪澗明。  
村蹊蒿棘間，往往斷新耕。貧野煙火微，晝無烏鳶聲。  
田頭逢餉人，道君南山行。南山千里峰，盡是相思情。  
野老無拜揖，村童多裸形。相呼看車馬，顏色喜相驚。  
荒圃雞豚樂，雨牆禾莠生。欲君知我來，壁上空書名。

Nach der Trostlosigkeit des zentralen Doppelsatzes bietet der sechste Satz in Pendereckis *6. Sinfonie* erneut eine Naturbetrachtung, die das lyrische Ich in tiefem Einklang mit der Natur zeigt. Die von Blumenduft und Mondglanz erfüllte Abendstimmung verlangt fast wie von selbst nach einer Übersetzung in Musik. Wie im Kopfsatz mittels einer schnell geschnitzten Flöte wünscht sich der Dichter bei diesem Anblick, seiner Sehnsucht in lyrischer Form Ausdruck zu verleihen und die Stimmung besingen zu können.

<sup>5</sup>Bethge identifiziert als Herkunft des Gedichtes die als *Tangshi biecai* betitelte Sammlung von Gedichten der Tang-Zeit. Ich danke Prof. Chan-Fai Cheung von der Chinese University of Hong Kong für die Identifizierung des Autors. Li Yue lebte ca. 751-810.

Auch für diesen Satz übernimmt Penderecki eine der thematischen Komponenten aus seiner 8. Sinfonie. Es ist das komplexeste der drei zentralen Motive in den *Liedern der Vergänglichkeit*: der zum tiefallerierten Grundton fallende Molldreiklang, der nach kurzer Überleitung mit absteigender Chromatik durch eine aufspringende Sext ergänzt wird. Dieses Motiv erklingt in der vorausgehenden Sinfonie, nach einzelnen Auftritten in fünf verschiedenen Sätzen, besonders konzentriert im vorletzten Satz mit der Vertonung von Hermann Hesses “Herbsttag”.<sup>6</sup>

In der 8. Sinfonie geht es bei dieser Komponente um menschliche Einsamkeit. Doch wie im zentralen Doppelsatz der 6. Sinfonie unterlegt Penderecki auch dieses musikalische Emblem hier einem Text ganz gegensätzlicher Stimmung: Die Bilder vom goldenen Sonnenuntergang und dem Mondaufgang über einem taubeglänzten Tal evozieren eine heitere Abendstimmung. Das weiße Pferd, das in einer dritten vollständigen Variante des Motivs erklingt, erscheint im Gedicht als ein treuer Begleiter des lyrischen Ich, das somit offenbar nicht der Einsamkeit ausgesetzt ist. Im Schlussglied wird die Figur bei “schöne kühle Nacht” sogar um einen zweiten Sextaufsprung erweitert, wie um die positive Konnotation zu unterstreichen.<sup>7</sup>

### 6. Sinfonie VI: Melancholie als Gegenbild zur tröstlichen Mondnacht

#### 8. Sinfonie XI

auf\_ den Flu-ren\_ lass die Win-de los.  
 (wird es) lan - ge blei - ben, wird wa-chen,  
 und wird \_\_\_\_\_ in den Al-le - en hin und  
 lan-ge Brie-fe schrei-bein

#### 6. Sinfonie VI

sinkt das goldene Ge-stirn  
 aus feuchtem Ta-le steigt  
 [der Mond herauf]  
 len-ke ich mein wei-ßes Pferd  
 durch schö - ne küh - le Nacht.

<sup>6</sup>Vgl. im vorigen Kapitel die Ausführungen und Beispiele auf S. 238 und 257.

<sup>7</sup>Wie oben in Zusammenhang mit dieser Komponente erläutert, behalte ich die für das ursprüngliche Intervall geltende Bezeichnung “große Sext” auch dort bei, wo Penderecki – wie hier mit *h-as* und *e-des* – den Sprung enharmonisch als verminderte Sept schreibt.

## Mondnacht

I

Hinter der schroffen Felsenkuppe sinkt das goldene Gestirn — des Tags zur Ruh,  
aus feuch-tem Ta-le steigt der Mond herauf. —

II

Ich schla-ge meines Wagens Dach zu-rück, — mit unbedeck-tem Haupte  
len-ke ich mein wei-Bes Pferd — durch schö - ne küh - le Nacht.

III

O Welt um mich herum! Ein fei-ner Wind — bringt mir den Duft — von unbekannt-Blu-men, —  
der Tau — liegt perlend auf — dem Wiesengras.

IV

Du meine Laute, hätt ich jetzt dich hier! Wie wollte ich dich rühren, —  
um den Stimmen der Nacht zu künden, dass ich — sie ver-steh.

Weitere melodische Details, die zum tröstlichen Gesamteindruck des Gesanges in diesem Sinfoniesatz beitragen, sind Wechselnotenfiguren (vgl. in Strophe II unter eckigen Klammern: *dis-h-dis ... dis-h-dis-h-dis*) und transponierte wiederholte Kleinfiguren (vgl. in Strophe III und IV unter geschwungenen Klammern: *des-c-h-as / as-g-ges-es* sowie *f-e-h / e-es-b*). In Strophe V beschreibt ein Muster aus einander ergänzenden Quinten und Quartan, dass chromatisch durch *g – ges – f – e* absteigt, die überwältigende Sehnsucht (vgl. im folgenden Beispiel unter eckigen Klammern: *g-g-c-c ... c-g-g — ges-ces-ges — f-f-b-b-f-b ... f-f — e-a-a-a ... a-e-e-e*).

## Mondnacht (Abschluss)

*v*

Mein Herz ist voll von unbestimmter Sehnsucht,

wie wär ich se-lig, wenn ich sin - gen dürf-te.

O meine Laute, hätt ich jetzt dich hier!—

Tonal vollzieht dieser Sinfoniesatz einen allmählichen Abstieg, den das Orchester in der ersten Satzhälfte durch mehrere Liegeklänge unterbricht, bevor es ihn in der zweiten Satzhälfte direkt in fallende Linien überträgt. Nach dem d-Moll-Schluss des zentralen Doppelsatzes IV/V setzt Satz VI in des-Moll ein. Diese äußerst ungewöhnliche, mit durchgehenden  $\flat$ -Vorzeichen notierte und daher mühsam zu lesende Tonart<sup>8</sup> (im folgenden Beispiel im Interesse der Übersichtlichkeit enharmonisch durch cis-moll ersetzt) zieht sich anlässlich der im Text erwähnten “Ruh” noch einmal kurz auf den gerade erst verlassenen Nachbarklang d-Moll zurück, hebt sich zu Beginn der zweiten Strophe zur Molldominante as-Moll und fällt von dort zu Beginn der dritten Strophe auf g-Moll. Eine hervorgehobene Bratschenstimme intoniert eine chromatische Tonfolge, die den Abstieg vom *des* zu vollenden scheint: *f-e-es-d-des-c*. Dem folgt jedoch am Ende der Strophe mit h-Moll der nächste Schritt mit einem weiteren Liegeklang. Erst jetzt nehmen sich die tiefen Streicher und die Bassklarinette des Abstiegs an, indem sie in Strophe IV-V gemeinsam chromatisch absteigen – von *a* zunächst bis zum *d*. Dann folgt eine erste Fermate vor der refrainartig wiederholten Zeile, die Bethge ans Ende seiner Nachdichtung stellt. Während dieser Zeile vollenden die tiefen Streicher den Abstieg mit *cis-c* und enden damit noch einmal auf dem unteren Halbtonnachbarn des den Satz eröffnenden *des*. Gleichzeitig strebt die solistische Oboe in einer ornamentiert aufsteigenden Kantilene ebenfalls nach *c*, während der Sänger, die Harfe und die hohen Streicher in der leeren Quint *a/e* Ruhe finden. Eine weitere Fermate beschließt den Satz.

<sup>8</sup>Die Töne der von Penderecki verwendeten harmonischen des-Moll-Tonleiter stellen nicht zuletzt wegen der als *h* und *e* klingenden, aber als *ces* und *fes* geschriebenen Töne eine Herausforderung beim Lesen dar: *des-es-fes-ges-as-b-ces-des*.

## 7. Nächtliches Bild

Vom Wind getroffen, schäumt der Teich empor,  
Dann ruht er wieder still in seinen Ufern.  
Die Fische springen: ihre Leiber leuchten,  
Als blühten Lotosblumen durch die Nacht.

Der Mond schwimmt durch die Wolken, durch die Bäume  
Verklärt dahin. Der Silberreif der Nacht  
Wandelt den Tau zu wundersamen Perlen,  
Die leuchten durch die wundersame Nacht.

(Bethge nach Zhang Ruoxu<sup>9</sup>)

### 張若虛

#### 春江花月夜

春江潮水連海平，海上明月共潮生。  
滸滸隨波千萬里，何處春江無月明！  
江流宛轉繞芳甸，月照花林皆似霰；  
空裡流霜不覺飛，汀上白沙看不見。  
江天一色無纖塵，皎皎空中孤月輪。  
江畔何人初見月？江月何年初照人？  
人生代代無窮已，江月年年望相似。  
不知江月待何人，但見長江送流水。  
白雲一片去悠悠，青楓浦上不勝愁。  
誰家今夜扁舟子？何處相思明月樓？  
可憐樓上月徘徊，應照離人妝鏡台。  
玉戶簾中卷不去，擣衣砧上拂還來。  
此時相望不相聞，願逐月華流照君。  
鴻雁長飛光不度，魚龍潛躍水成文。  
昨夜閒潭夢落花，可憐春半不還家。  
江水流春去欲盡，江潭落月復西斜。  
斜月沉沉藏海霧，碣石瀟湘無限路。  
不知乘月幾人歸，落月搖情滿江樹。

<sup>9</sup>Bethges Nachdichtung, die wie viele andere seiner Texte auf der freien französischen Wiedergabe von Judith Gautier fußt, gibt nur einen kurzen Auszug aus dem berühmtesten, sehr umfangreichen Gedicht von Zhang Ruoxu (c. 660-720), einem der größten Dichter der frühen Tang-Zeit. In *Die chinesische Flöte* ist der Name des Autors als Tschan-Jo-Su umschrieben. Bethge verortete diesen Dichter im 19. Jahrhundert. Doch konnten die Musikdramaturgen in Guangzhou anlässlich der dortigen Uraufführung der 6. Sinfonie das korrekte Herkunftsgedicht identifizieren, das hier als Ganzes wiedergegeben ist.

Bethges Gedicht gehört zu einer großen Gruppe von Naturschilderungen mit den grundlegenden Bildelementen Nacht, Mondschein und perlenden Tau sowie Wind, Wasser und Wolken. Was die Aussage der zwei Strophen jedoch von zahlreichen anderen unterscheidet, ist das Fehlen eines lyrischen Ich. Die Facetten dieser "wundersamen" Nacht werden geschildert, ohne zu Metaphern individueller Stimmungen oder Gefühle zu werden. Der Eindruck des Bildes auf den Betrachter zeigt sich vielmehr in den poetischen Vergleichen und Deutungen – springende Fische erscheinen als blühende Lotosblumen und der Mond wirkt "verklärt" – sowie in den auffälligen Wiederholungen der Worte Nacht, leuchten und wundersam.

Das Zusammentreffen dieser Charakteristika – die Schilderung einer Natur ohne expliziten Rückbezug auf einen Menschen und die begrenzte Wortwahl – lässt dem Komponisten umso größere Freiheit. Die knappen Verse, die eine geheimnisvolle Stimmung hervorrufen, sind in Pendereckis Musik, besonders in deren Orchesterpart, in die unterschiedlichsten Parameter übersetzt.

Dies beginnt mit dem Gesamteindruck dieser "wundersamen Nacht". Das Orchester erzeugt durch polymetrische Begleitmuster einen Höreindruck, der atmosphärische Schwingungen evoziert, deren Einzelheiten aber im Bereich des verstandesmäßig Unfassbaren belässt. Die Muster bestehen aus mehrtaktigen Segmenten, in denen bis zu neun Instrumente oder Instrumentengruppen neutrale Figuren wie auf und ab laufende Skalen, Triller, Arpeggien etc. innerhalb eines 3/4-Taktes in unterschiedlichem Abstand wiederholen. Dabei verwenden alle Stimmen die Töne derselben Tonleiter und spielen entweder mit Dämpfer oder jedenfalls sehr leise. So entsteht ein durchaus harmonisches, aber unbestimmbares Raunen wie aus geheimnisvollen Quellen: ähnlich mag ein dafür empfänglicher nächtlicher Spaziergänger die Laute der nächtlichen Natur wahrnehmen.<sup>10</sup>

<sup>10</sup>Um ein Beispiel dieser insgesamt 21 Takte füllenden Begleitmuster zu erläutern: In T. 1-5 erklingen die Töne der natürlichen g-Moll-Tonleiter (*g-a-b-c-d-es-f-g*). Eine Hälfte der 1. Geigen spielt dreimal im Takt einen Skalenlauf aus 32stelsextolen: 6 Schritte steigend, 6 Schritte fallend; die andere Hälfte setzt Gruppen aus vier tremolierten 16teln dagegen. Die Bratschen arpeggieren dreimal pro Takt in 16tel-Triolen. Die 2. Geigen trillern drei Achtel in jedem Halbtakt; der Umfang ihrer Figur konterkariert somit den der 1. Geigen und Bratschen. Auch Celli und Bässe spielen rhythmisierte Figuren im Umfang von 2/4, die zudem um 1/4 gegeneinander verschoben sind. Die Harfe schließt sich dem Umfang der Cellofigur an, setzt jedoch gleichmäßige 16tel gegen deren Achteltriolen. Die Marimba unterstreicht die Figur der Bässe. – Jeweils zu Beginn von Vers 2, 3 und 4 ändern sich Tonleiter und Instrumentierung, nicht jedoch der flüsternd-flirrende Gesamteindruck.

Melodisch beginnt Strophe I nach Art einer barocken Obligato-Arie: Zum Bariton gesellen sich instrumentale Duettpartner. In Vers 1 ist dies ein Unisono aus Piccolo, Flöte, Oboe und Fagott, in Vers 2 das solistische Fagott allein. Vers 3 beginnt noch einmal mit einer Partnerstimme in Form einer Parallele aus Flöte und Fagott. Danach singt der Bariton als Solist, verdoppelt zuerst vom Cello, dann von der Bassklarinetten.

Nach einem viertaktigen Zwischenspiel, in dem die Begleitmuster der Strophe 1 durch neue Kleinfiguren in der Gegenüberstellung 5 : 4 : 3 : 2 ersetzt sind, gestaltet Penderecki die Struktur des Gesangsparts unabhängig von Bethges Versen mit Zeilensprung nach den Sinneinheiten des Textes. Das Fagott, zuvor Duettpartner des Baritons, wird zur lediglich verdoppelnden Stütze, bevor es aussetzt. Auch hier spielen die übrigen Instrumente kleinräumig wiederholte Muster aus asynchron unterteilten Figuren. Den Höhepunkt dieser schimmernden Kulisse erreicht die Musik zu den Schlussworten "leuchten, leuchten durch die wundersame Nacht": Die Piccoloflöte erhebt sich zu einer in höchste Höhen steigenden Gegenstimme, während Streicher und Harfe über Beckenwirbeln ein Geflecht unterschiedlich rhythmisierter Triller entstehen lassen.

Während das polymetrische Spiel der Instrumente, das ein atmosphärisches Flimmern erzeugt, nicht in seinen Einzelheiten verfolgt werden will, gilt dies nicht für den Gesangspart. Auch für diesen Text ohne poetischen Hinweis auf einen tief berührten Betrachter schreibt der Komponist dem Bariton einen Part, der von innerer Bewegung und emotionaler Entzückung geprägt ist. Dies beginnt bei der Artikulation der Worte selbst: Dreimal verweilt der Sänger in Wortwiederholungen, dreizehnmal – und damit unvergleichlich häufiger als in den anderen Sätzen der Sinfonie – dehnt er eine Textsilbe über drei, vier oder sogar fünf Töne, wobei er oft sogar größere Intervallsprünge einbezieht.<sup>11</sup> Die tonale Basis seiner Vokalzeilen verschiebt sich dabei chromatisch von einem Molldreiklang zum anderen,<sup>12</sup> zum Teil unabhängig von der Ankerung des Orchesters.

Auch die rhythmische Gestaltung des Gesangsparts ist emotional aufgeladen: Vierteltriolen (dreimal in Zeile 3 und 4), Achteltriolen (achtmal in Strophe II) und punktierte Achtel ( bei "Bäume") stellen sich dem 3/4-Takt

<sup>11</sup>Vgl. im Notenbeispiel die Wortwiederholungen in Zeile 2: "wieder still, wieder still", Zeile 3: "Leiber, Leiber" und Zeile 7: "leuchten, leuchten". Vier- und fünftönige Melismen erklingen in Zeile 3 bei "sprin[gen]" und "leuch[ten]", in Zeile 4 bei "-blu[men]", in Zeile 6 bei "Sil[berreif]" und in Zeile 7 bei "wun[dersame]". Die acht dreitönigen Melismen konzentrieren sich in Strophe 1 auf Zeile 1 und 2, durchziehen Strophe 2 aber ganz.

<sup>12</sup>Vgl. Zeile 1-3: Molldreiklänge auf *g, as, a*, Zeile 5-6: auf *fis, f, e, es*.



## 8. Das Flötenlied des Herbstes

Du armer Wanderer! Fern dem Vaterlande  
Und müd und ohne Freunde, sehnst du dich  
Umsonst nach deiner Heimat Mutterlaut.

Zwar blüht der Sommer so verschwenderisch,  
Dass du noch reich scheinst. Auch der Vögel Sang  
Ertönt wie in der Heimat dir vertraut.

Doch wehe! Wenn das Flötenlied des Herbstes  
Dein Ohr trifft: das Gezirpe der Zikaden, –  
Und wenn der Sturmwind durch die Wolken wühlt!

Dann wirst du das Gesicht in beide Hände  
Vergraben, und dein Aug wird überfließen,  
Und deine Seele wird sich heimwärts wenden

Voll Qual in das geliebte Vaterland.<sup>13</sup>

Als sei es für die Schlussposition in dieser Sinfonie geschrieben, vereint das achte Gedicht reprisenartig verschiedene Bilder aus den Texten der vorangegangenen Sätze: Das "Flötenlied" schlägt den Bogen zurück zum Kopfsatz, auch wenn es hier für das Singen der Grillen steht; das Leben in der Fremde und die Sehnsucht nach der Heimat erinnern an das Thema des zweiten Satzes, während Qual, bittere Tränen und allgemeines "Wehe", metaphorisch konzentriert im rauen Wind, aus dem zentralen Doppelsatz in den Finalsatz hinüberklingen.

Der Satz beginnt mit einem mächtigen Schlag auf dem großen Gong. Dieser markiert den Einsatz eines dreifachen, *fortissimo* gespielten *f*, zu dem sich Klarinetten, Fagotte und Streicher mit den volltönenden Glocken vereinen. Über einem im Kontrabass und Horn aufgegriffenen tiefen *f* erhebt sich die Flöte mit einer Kantilene, die erneut aus Pendereckis *Liedern der Vergänglichkeit* in diese *Chinesischen Lieder* hineinklingt. Wie schon in den vorausgegangenen sinfonieübergreifenden Zitatzen ändert sich auch hier der emotionale Gehalt ins Gegenteil: Während die Motivik der Bambusflöte im früheren Werk die Freude eines Betrachters über die schönen Blütengärten zum Ausdruck bringt, führt ihr Echo hier zur Anfangszeile, die einen "armen Wanderer" als Adressaten des Gedichtes einführt.

<sup>13</sup>Bethge nennt als Autor des zugehörigen chinesischen Gedichtes den Tang-Dichter Du Fu. Darin folgt er Judith Gautier (*op. cit.*, "La Flûte d'automne"). Doch weder meine chinesischen Freunde noch der auf das Werk dieses Dichters spezialisierte Sinologe an der Universität Trier, Dr. Liu Huiru, kennen ein Du Fu-Gedicht, das diesen Nachdichtungen zugrunde liegen könnte.

## Sinfonie 8, VIII und Sinfonie 6, VIII: Verwandte Flötenmotive

8. Sinfonie VIII, Anfang  
Einführung der Bambusflötenfigur

8. Sinfonie VIII, letztes Zwischenspiel  
Reprise der Bambusflötenfigur

6. Sinfonie VIII, Anfang  
Einführung der Flötenfigur

6. Sinfonie VIII, Abschluss  
vertröpfelnde Flötentöne

Die identische Eröffnungsfigur, der chromatische Abstieg – wenn auch hier nicht wie im “Blütengarten” durch Oktavsprung unterbrochen – und der Abschluss mit der Eröffnungsfigur stellen eine direkte Verbindung her. Im ersten Zwischenspiel, das nach Ende der ersten Gedichtstrophe musikalisch aus dem in die Tiefe abgestiegenen Linien aller Instrumente und textlich aus dem Wort “Mutterlaut” hervorgeht, setzt die Bassklarinetten mit einer Kantilene ein. In gestuften Girlanden steigt sie bis ins Sopranregister, wo sie ihre Kontur an die Flöte weitergibt, die nach zwei weiteren Takten den nächsten Einsatz des Baritons einleitet.

Im Gesangspart gibt Penderecki die untröstliche Grundstimmung des Gedichtes in einer überwältigenden Dichte chromatisch fallender Linien wieder. Dies beginnt in Zeile 1 mit dem zweifachen *des-c*, einem Tonschritt, der seit Jahrhunderten als “Seufzer” gehört wird und an das entsprechende Motiv der *Lieder der Vergänglichkeit* erinnert. Er wird am Beginn der Zeilen 7 und 8 erneut aufgegriffen. Danach zeigt jede Zeile innerhalb der Rahmenverse Halbtonabstiege aus drei, vier oder fünf Schritten.

## Das Flötenlied des Herbstes

*Strophe I*



Du ar-mer Wanderer! Fern dem Va-ter-lande

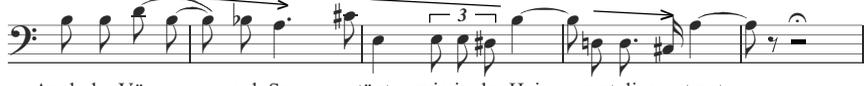


und müd und oh-ne Freunde sehnst du dich umsonst — nach dei-ner Heimat — Mutterlaut.

*Strophe II*



Zwar blüht der Sommer so verschwenderisch, dass du noch reich scheinst.



Auch der Vö - - - gel Sang er - tönt wie in der Hei - - mat dir ver-traut. —

*Strophe III*



Doch we-he! Wenn das Flötenlied — des Herbstes dein Ohr trifft;



das Gezirpe der Zi-ka-den, und wenn der Sturmwind durch die Wolken wühlt!

*Strophe IV*



Dann wirst du das Ge-sicht in bei - de Hände vergra-ben,



und — dein Aug wird ü - ber-flie-ßen, und dei - - nc Sec - - - le wird sich heimwärtswenden

*Schlussvers*



voll Qual in das ge-lieb-te Vaterland.

Am Ende der zweiten Gedichtstrophe erklingt ein weiteres umfangreiches Zwischenspiel. Es ist in der Partitur in einem einzigen Takt notiert, der jedoch durch eine Fermate und eine faktische Suspendierung des Metrums auf 12/4 verlängert ist und damit exakt dieselbe Ausdehnung hat wie das dreitaktige erste Zwischenspiel. Eine solistische Altflöte zitiert

hier zweimal das “Glockenmotiv” aus der 8. Sinfonie und lässt es dann frei ausklingen. Dieses Motiv hatte Penderecki in den *Chinesischen Liedern* zuvor bereits in beiden Hälften des zentralen Doppelsatzes prominent in den hohen Holzbläsern verwendet. Ein kräftiger Schlag auf den großen Gong, unterstrichen von einem Beckenschlag, verbindet dieses Emblem der verstreichenden Zeit mit dem darauf folgenden “Doch wehe”.

Strophe III, in der das “Flötenlied des Herbstes” mit dem Gezirpe der Zikaden identifiziert ist, wird von dunklen Streicherfarben unterstrichen. Ein Bassklarinettenriller, gefolgt von einer gespenstischen Parallele aus Trompetentriller, Klarinettenremolo und steigendem Wirbel auf dem hängenden Becken, machen den Sturmwind hörbar. Statt eines weiteren Zwischenspiels geht der deutlich langsamer zu spielenden Strophe IV eine mit Fermate verlängerte Pause voraus.

Diese letzte vollständige Strophe wird vom Orchester noch spärlicher gestützt als die vorausgehenden. Nach der mit “deine Hände vergraben” endenden ersten Strophenzeile – Penderecki gibt im Gesangspart wieder dem semantischen Zusammenhang Vorrang vor Bethges Zeilensprung – erklingt noch einmal der große Gong, diesmal jedoch sehr leise; den Strophenschluss mit der sich heimwärts wendenden Seele untermalt ein flüsternder Beckenwirbel.

Den Schlussvers, den Bethge seinen vier Strophen separat hinzufügt, begleiten die 1. Geigen mit Celesta und, in deren Verlängerung, die titelgebende Flöte mit einem chromatischen Kreiseln. Dieses geht von dem am Satzanfang erklingenden Bambusflötenmotiv aus, wirkt zunächst mit schnellem Tremolieren noch emotional engagiert, verklingt dann aber verträufelnd in immer kürzeren Fragmenten. In den übrigen Instrumentalstimmen wird der Tritonus *h/f* als Liegeklang von Fagott und Klarinette zuerst zu den Trompeten und von dort zu den “fernen Hörnern” weitergereicht, während die tiefen Streicher zupfend das fallende Intervall des dazu äquidistanten Tritonus *as-d* dagegensetzen. Auch die Kontur des Sängers bewegt sich in dieser Zeile ausschließlich in den Tönen der beiden Tritoni, wobei der Zielpunkt der Sehnsucht, die Rückkehr “in das geliebte Vaterland”, auf einem achtfachen *as* gesungen wird (vgl. dazu die unterste Zeile im Notenbeispiel auf S. 288). Im Kontext der Instrumentalstimmen steht dieses *as* des Sängers für die verminderte Sept des harmonisch unaufgelösten Septakkordes *h/d/f/as*. Die Musik entlässt somit das schmerzgefüllte lyrische Ich dieses Sinfoniesatzes und der ganzen Sinfonie auf der Basis *chinesischer Lieder* metaphorisch ‘unerlöst’.

## Sehnsuchtsbilder einer verzauberten Natur

Die Frühfassung der Sinfonie, 2008 als *Drei chinesische Lieder* aufgeführt, bestand aus den Liedsätzen zu “Die geheimnisvolle Flöte”, “Mondnacht” und “Nächtliches Bild”. Alle drei schildern eine beseelte und den Menschen einbeziehende Natur. Die sinnliche Stimmung dieser Naturbilder erzeugt Penderecki durch den betonten Einsatz entsprechender Instrumente: Im Kontext der “geheimnisvollen Flöte” sind dies die antiken Zimbeln, die Anfang und Schluss des Satzes mit ihrer Farbe verzaubern, sowie Marimba, Celesta, Vibraphon und Harfe. Wenn der Baritonsolist die “Mondnacht” besingt, wird er fast durchgehend von Harfe, Glockenspiel und Celesta begleitet, bevor sich bei seinem wiederholten Bedauern, keine Laute zu haben, eine solistische Oboe als Duettpartner zu ihm gesellt. In der Musik über das “Nächtliche Bild” ist die Funktion der Orchesterinstrumente ebenfalls lautmalerisch: Das Klingeln eines Schellenbaumes unterstreicht über leisen Schlägen der großen Trommel zusammen mit Marimba und Harfe den Anfang des Satzes und ertönt auch zum abschließenden Wort “Nacht” erneut, bevor ein solistischer Bläser – diesmal das Englischhorn – im Nachspiel das im Gedicht nicht genannte lyrische Ich in die Naturszene aufzunehmen scheint.

Als Penderecki die drei vokalsinfonischen Sätze zu seiner 6. Sinfonie erweiterte, wählte er mit “Die geheimnisvolle Flöte” den umfangreichsten Satz für den Anfang, während die beiden ursprünglich folgenden, etwas kürzeren Liedsätze einen Neubeginn nach einem zentralen Kontrast bilden.<sup>14</sup> Dem damit zum Kopfsatz erhobenen Flötenlied stellte er mit dem “Flötenlied des Herbstes” ein thematisches Pendant palindromisch gegenüber an den Schluss der Sinfonie; in Symmetrie zu den beiden Naturbildern in Satz VI und VII wählte er für Satz II und III mit der mondbeschiedenen Schlafkammer “In der Fremde” und dem aufgrund der Wasserspiegelungen wie durch Wolken ziehenden Schiff zwei in ihren Naturschilderungen verwandte Gedichte.

Diese beiden äußeren vokalsinfonischen Dreierblöcken, die einander mit jeweils gut sieben Minuten Gesamtspielzeit ungefähr entsprechen, umgeben den thematisch und emotional deutlich abgesetzten zentralen Doppelsatz. Hier geht es nicht um eine mondbeschiedene Abendstimmung, auch nicht um Bäume oder Blumen, Wolken oder Wasser. Vielmehr spricht das Bild der jahreszeitlich fortziehenden und wiederkehrenden

<sup>14</sup> Im Live-Mitschnitt der Uraufführung hat “Die geheimnisvolle Flöte” eine Spielzeit von 3'40" gegenüber der kombinierten Dauer von 4'50" für “Mondnacht” und “Nächtliches Bild”.

Schwäne vor allem für die vergehende aber sich rhythmisch wiederholende Zeit, die keine Wunden heilt, keinen Jammer lindert und die Verzweiflung nicht zuletzt aufgrund dieser Unveränderlichkeit zur unerträglichen Qual werden lässt.

Musikalisch verbindet Penderecki die Sinfoniesätze auf verschiedenste Weise. Thematisch hört man den Echoruf der “Hörner aus der Ferne” in Satz II als Fortsetzung des Flötenrufes und seiner Antworten und Echos in Satz I. Die zum Doppelsatz verschmolzenen Gedichttorsos der Lyrikerin Li Qingzhao im Zentrum verknüpft der Komponist mit den vorangehenden Sätzen, indem er in Kleinfiguren, die in Satz IV und V durch ihre Stellung innerhalb der Gesangszeilen sowie durch ihre Intervallmuster hervorgehoben sind, identische Konturen aus Satz II und III zitiert. Zugleich verwebt er die beiden Abschnitte des Doppelsatzes über die durchgehende Begleitschicht hinaus untereinander sowohl mit satzeigenen Mitteln – die wesentliche motivische Verwandtschaft der jeweils dritten Gesangszeilen – als auch durch eine externe Komponente – das in jeder Hälfte instrumental erklingende Glockenmotiv aus seiner 8. *Sinfonie*. Letzteres wiederum wirkt als Vorbild für die Verknüpfung der Sätze VI, VII und VIII mit dem zentralen Doppelsatz, die nun ebenfalls ihre motivischen Erinnerungen nicht aus den werkimmanent vorausgehenden Sätzen beziehen, sondern aus den zehn Jahre früheren *Liedern der Vergänglichkeit*.

Dabei handelt es sich keineswegs nur um die Übernahme einzelner Konturen. Vielmehr transportiert jedes dieser externen Zitate implizit auch den emotionalen oder spirituellen Kontext, in dem es ursprünglich erklang. Dieser ist im Fall des “Glockenmotivs” bereits innerhalb der 8. *Sinfonie* als tönendes Emblem für die unbestimmt verstreichende Zeit eingeführt. Das komplexe Gebilde aus fallendem Molldreiklang, tiefalteriertem Grundton, weiter absteigender Chromatik und aufspringender Sext, dort mit Untertönen der Melancholie gehört, fügt hier der unbeschwert genossenen Mondnacht eine zum Nachdenken anregende Dimension hinzu. Dagegen dient die Figuration, mit der die Bambusflöte in der 8. *Sinfonie* in das einzige ‘chinesische’ Gedicht der Komposition einführte, in der 6. *Sinfonie* der Thematisierung des Topos, der im Hintergrund so vieler Naturschilderungen der klassischen chinesischen Dichtung mitschwingt: dem in die Ferne verschlagenen, sich nach der Heimat sehnenen “Wanderer”. Mit den Seufzern des Finalsatzes schließlich nähert sich auch diese Liedsinfonie der Melancholie anlässlich aller irdischen Vergänglichkeit an.