
KLEINE BEITRÄGE

Pendereckis Hommage an Mozart

von Manfred Schuler, Mainz

Krzysztof Penderecki, zu Anfang der sechziger Jahre einer der profiliertesten Vertreter der musikalischen Avantgarde, tat mit seiner 1963 – 1966 geschaffenen *Lukaspassion* einen folgenreichen Schritt: Er wandte sich wieder der Tradition zu. Schon das Auftreten des *b-a-c-h*-Motivs in diesem Werk dokumentierte Geschichtsbewußtsein und ließ Traditionsbezüge anklingen. Im Abstand eines Vierteljahrhunderts glaubt Penderecki sagen zu können, er habe mit seiner „Lukaspassion 1966 direkt an Bach und die Polyphonie der alten Niederländer angeknüpft“¹.

Neben der *Lukaspassion* darf das in den Jahren 1980 bis 1984 entstandene und 1984 als Ganzes uraufgeführte *Polnische Requiem* für vier Soli, gemischten Chor und Orchester als ein Hauptwerk Pendereckis gelten. Da sich das Traditionsbewußtsein des Komponisten in den vergangenen zwei Jahrzehnten eher noch verstärkt hat, liegt die Frage nach traditionellen Bezügen im *Polnischen Requiem* nahe. Diesen begegnet man denn auch häufig, seien sie tonaler oder satztechnischer Art. So finden sich tonale Fortschreitungen, Dreiklänge, Ostinato-Bildungen, Orgelpunkt, Instrumentalrezitative, Imitation und thematisch-motivische Entwicklungsprozesse.

Liturgische Texte wie die der Passionen oder des Requiems haben im Laufe der Musikgeschichte Vertonungen erfahren, denen die Nachwelt künstlerische Einmaligkeit und zeitlose Gültigkeit zuerkennt. Mit diesem Faktum sieht sich ein Komponist, will er diese Texte vertonen, stets konfrontiert. Auf dem Gebiet der Passionskomposition nehmen bekanntlich Johann Sebastian Bachs *Johannes-* und *Matthäuspassion* einen solchermaßen singulären Rang ein. Penderecki zollte, als er seine *Lukaspassion* schrieb, diesem Anspruch dadurch Tribut, daß er über das *b-a-c-h*-Motiv Beziehungen musikgeschichtlicher, assoziativer und persönlicher Art herstellte. Dieses Motiv tritt in der *Lukaspassion* nicht nur als Zitat auf, sondern ist Bestandteil einer Reihe und wird thematisch-motivischen Prozessen unterworfen². Nach den Worten des Komponisten ist das *b-a-c-h*-Motiv „das Grundmotiv des ganzen Werkes [...], das Leitmotiv sozusagen“³, wobei diesem „Leitmotiv“ eine doppelte Symbolik eignet: Zum einen verweist es auf Johann Sebastian Bach, zum anderen im Sinne des Chiasmus auf das Kreuz und damit auf Christus.

Was nun die Requiem-Vertonungen angeht, so erkennt das musikalische Geschichtsbewußtsein dem *Requiem* von Mozart einen besonderen Rang zu. Von daher drängt sich die Frage auf, ob Penderecki als ein der Geschichte verpflichteter Komponist sein *Polnisches Requiem* in einen wie auch immer gearteten Traditionszusammenhang zu Mozarts *Requiem* gestellt haben könnte.

Grundsätzlich verschieden sind die beiden Vertonungen in ihrer originären Funktion: Während Mozart sein Werk unter liturgischem Aspekt schrieb, siedelte Penderecki sein Requiem außerhalb der Liturgie an. In der Auswahl der Texte stimmt er teils mit Mozart überein (nämlich im Introitus, Kyrie, in der Sequenz, Communio sowie im Agnus Dei), teils geht er eigene Wege, so wenn er auf das Offertorium, Sanctus und Benedictus verzichtet, die Antiphon des Introitus nach dem Psalmvers nicht wiederholt, die Communio um den Versus kürzt, der Communio das der „Absolutio super tumultum“ entnommene Responsorium „Libera me, Domine“ (ohne den letzten Versus) folgen läßt und mit einem aus verschiedenen Textquellen zusammengestellten Finale schließt.

¹ Zitiert nach *Der Spiegel*, Jg. 45 (1991), Nr. 28, S. 181

² Dazu ausführlich Manfred Schuler, *Das b-a-c-h-Motiv in Pendereckis „Lukaspassion“*, in: *KmJb* 65 (1981), S. 105ff.

³ Karl-Josef Müller, *Informationen zu Pendereckis Lukas-Passion*, Frankfurt/M. 1973, S. 19

Eine strukturanalytische Untersuchung des *Polnischen Requiems* bringt uns nun auf eine Spur, die zu Mozarts *Requiem* führt. Das entscheidende Indiz liefert dabei das *Recordare, Jesu pie*, die Vertonung der Strophen 9–11 der Sequenz. Penderecki widmete diesen Satz dem polnischen Franziskanerpater Maximilian Kolbe, der 1941 im Konzentrationslager Auschwitz zu Tode kam und 1982 heiliggesprochen wurde. Das Stück beginnt einstimmig mit einer von den Bratschen vorgetragenen melodischen Linie, an deren Kopf das folgende Motiv steht:



Notensbeispiel 1

Einige Takte später setzt der Solo-Sopran mit diesem Motiv ein.



Notensbeispiel 2

Wie unschwer zu erkennen ist, geht dieser motivische Gedanke zurück auf das Eingangsmotiv des *Recordare, Jesu pie* in Mozarts *Requiem*. (Nur am Rande sei erwähnt, daß sich Mozart zu dem Motiv offensichtlich durch einen motivischen Einfall Wilhelm Friedemann Bachs anregen ließ⁴.)



Notensbeispiel 3

Hier sowohl als auch bei Penderecki tritt dieses Motiv zu Anfang des Satzes zuerst instrumental, sodann vokal auf. Bemerkenswert ist, daß Penderecki das Motiv nicht als Zitat verwendet, sondern daß er es stilistisch integriert. Im weiteren Verlauf bringt er einen thematisch-motivischen Prozeß in Gang, der durch die Intervallstruktur dieses Motivs — eine kleine Sekunde und einen Tritonus — bestimmt wird.

Ein zweites, diesen Satz konstituierendes Motiv entstammt dem polnischen Kirchenlied *Święty Boże*.



Notensbeispiel 4

⁴ Vgl. Carl de Nys, *Mozart et les fils de Jean-Sébastien Bach*, in: *Influences étrangères dans l'oeuvre de W. A. Mozart*, Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique. Sciences humaines, Paris 1956, hrsg. von André Verchaly, Paris [o. J.], S. 10f.

Penderecki machte von diesem Motiv bereits in der *Lukaspassion* Gebrauch, und zwar setzte er es als Zitat wie auch als thematisch-motivisches Material ein⁵. Im *Recordare, Jesu pie* entwickelt er aus diesem Motiv durch Wiederholungen sowie rhythmische und melodische Veränderungen einen Cantus firmus, dem er den Text der ersten Zeile des polnischen Kirchenlieds unterlegt.

Świę - ty Bo - że, świę - ty moc - ny, świę - ty i nieś - mier -
 (Heiliger Gott, Heiliger, Starker, Heiliger und Unsterb -

tel - ny zmi - luj się nad na - mi.
 licher, Herr, erbarme dich unser!)

Notenbeispiel 5

Dieser Cantus firmus gibt dem *Recordare, Jesu pie* dadurch Form, indem er stets in derselben Tonart zitatarig in Abständen von 5 bis 23 Takten nicht weniger als sieben Mal erscheint, das letzte Mal auf drei Takte reduziert und nach zwei Takten unterbrochen. Den Höhepunkt bildet das Auftreten des Cantus firmus im Alt und Baß des Chors und des Solistenquartetts über einem Orgelpunkt auf *c*, wobei die zweiten Violinen, die Bratschen, Oboen und Hörner die Vokalstimmen verstärken. Mit dem Fragmentzitat in *ppp* endet der Satz. Vom ersten Einsatz abgesehen erklingt — analog der *ars antiqua*-Motette des Mittelalters — zum Cantus firmus der lateinische Text der Sequenz, vorgetragen und begleitet von Stimmen, deren melodische Struktur sich von dem polnischen Kirchenliedzitat oder dem Mozartschen Motivzitat herleitet.

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß die beiden genannten Zitate, genauer: deren Intervalle, nämlich die kleine Sekunde, die kleine Terz und der Tritonus, das gesamte melodische Geschehen im *Recordare, Jesu pie* strukturieren.

Wie eine Strukturanalyse des weiteren zeigt, prägt das Mozartsche Fragmentzitat auch das melodische Geschehen in anderen Sätzen des *Polnischen Requiems*, sei es, daß das Motiv in der originären melodischen Gestalt auftritt, sei es, daß die das Motiv konstituierenden Intervalle den linearen Ablauf bestimmen. So begegnet man beispielsweise im *Dies irae*, *Ingemisco* und *Libera me*, *Domine* Läufen und Skalen, die nur aus kleinen Sekunden und Tritoni bestehen. Ähnlich wie dem *b-a-c-h*-Motiv in der *Lukaspassion* räumt Penderecki somit dem Mozartschen Motivzitat in seinem *Polnischen Requiem* eine zentrale, strukturbildende Stellung ein.

Die beiden frühesten Teile des *Polnischen Requiems*, das *Lacrimosa*, das 1980 im Auftrag Lech Walesas zur Einweihung des Denkmals für die Opfer des Danziger Aufstands von 1970 entstand, und das *Agnus Dei*, das der Komponist 1981 in memoriam des verstorbenen polnischen Kardinals und Primas Stefan Wyszyński schrieb, strukturieren sich allerdings mit anderem motivischen Material. Was das *Lacrimosa* betrifft, so dürfte es kaum Zufall sein, wenn auf dem Hintergrund eines reinen *d*-moll-Dreiklangs in den Fagotten, im Kontrafagott, in den Violoncelli und Kontrabässen die nachstehende melodische Wendung erklingt (T. 27f.).

⁵ Dazu ausführlich Manfred Schuler, *Das Zitat in Pendereckis „Lukaspassion“*, in: *Musik — Welt von innen. Festschrift für Robert Wagner*, hrsg. vom Institut für Didaktiken der bildenden Künste und der Musik der Universität München, München 1980, S. 20f.



Notenbeispiel 6

Sie erinnert nämlich, läßt man die Durchgangstöne *Gis* bis *c* weg, überdeutlich an den Anfang von Mozarts *Lacrimosa*.



Notenbeispiel 7

Diesem Motiv entstammt denn auch die kleine Sext, mit der Pendereckis *Lacrimosa* beginnt und die in diesem Satz strukturprägenden Charakter hat.

Die Mozartschen Motive in Pendereckis *Polnischem Requiem* exponieren sich nicht als Fremdelemente, sondern sie sind vielmehr Material geworden, das den kompositorischen Organisationsprinzipien des neuen Werkes unterworfen wird. Durch rhythmische Veränderungen, melodische Manipulationen und Interpolationen verlieren diese Motive von ihrem ersten Auftreten an den Charakter eines Zitats. Sie sind deshalb im Gegensatz zu dem Fragmentzitat aus dem polnischen Kirchenlied oder zu dem *b-a-c-h*-Motiv in der *Lukaspassion* auch nicht als historische Bedeutungsträger erkennbar. Geschichtliches Material und zeitgenössisches Musikdenken verbinden sich hier zu einer Synthese. Wie sagte doch Penderecki selbst in einem Interview? „Meine Musik ist heute eine Synthese“⁶.

⁶ Zitiert nach *Der Spiegel*, Jg. 45 (1991), Nr. 28, S. 183. Ähnlich in einem Interview ebda., Jg. 41 (1987), Nr. 2, S. 144: „Mein derzeitiges Schaffen ist eine Synthese“.