

Stationen der polnischen Musikgeschichte – vom Mittelalter zur Postmoderne

Kurzbeschreibung des Moduls

Polens Musikkultur basiert nicht nur auf der eigenen (überwiegend westslawischen) Volksmusik, sondern bekräftigt ihren Platz innerhalb der europäischen Musikgeschichte auch durch zahlreiche Bezüge zur westeuropäischen Kunstmusik. Ihre Entwicklung steht dabei nicht selten im Zusammenhang mit geschichtlichen Ereignissen, so dass das Modul neben Inhalten für den Musikunterricht auch Anlass für gesellschaftliche und geschichtliche Betrachtungen bietet. Neben kulturellen Verbindungen zu Italien (Renaissance, Barock) oder Frankreich (Romantik: F. Chopin; Moderne: K. Szymanowski) sind auch zahlreiche Anknüpfungspunkte im deutsch-polnischen Kontext vorhanden, die mit Blick auf den Rückgriff auf polnische Volkstänze etwa bei J. S. Bach oder G. P. Telemann oder die Wirkung der „Wiener Klassik“ (W. A. Mozart, J. Haydn) auf polnische Komponisten in der Zeit vor Frédéric (poln. Fryderyk) Chopin auszumachen sind.

Das Modul vermittelt einen Überblick über die Entwicklung der polnischen Kunstmusik und ihre wichtigsten Stationen unter Berücksichtigung wichtiger Komponisten. Es enthält eine Einführung zu den musikalischen Entwicklungen in der Zeit vor Chopin (vom Mittelalter bis zur Klassik) und vertieft zugleich das Verständnis für die polnische Musikentwicklung ab Chopin (von der Romantik bis zur Postmoderne). Anhand von Noten- und Hörbeispielen sowie ausgewählten Zitaten bieten die Arbeitsblätter dabei eine eingehende Auseinandersetzung mit den drei bekanntesten polnischen Volkstänzen Krakowiak, Mazurka und Polonaise, der Bedeutung Chopins für Polens kulturelles Empfinden sowie dem Einfluss Krzysztof Pendereckis und seiner „Lukas-Passion“ auf die Musikentwicklung seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Konzeption des Gesamtmoduls, Text und Arbeitsblätter: Sebastian Borchers (Berlin 2015)

Das Modul enthält

- Eine **didaktische Einführung** zum Thema
- Hinweise zu **Referatsthemen, Links** und **weiterführender Literatur**
- **Einführung 1:** Vom Mittelalter bis zur Klassik (11. bis 19. Jahrhundert)
- **Einführung 2:** Von der Romantik bis zur Postmoderne (19. und 20. Jahrhundert)
- **Arbeitsblatt 1:** Polnische Volksmusik: Krakowiak, Mazurka, Polonaise
- **Arbeitsblatt 2.1:** Die Musik Fryderyk Chopins (1810-1849) – „Flucht nach vorne“
- **Arbeitsblatt 2.2:** Die Musik Fryderyk Chopins – „Romantischer Dramatiker“ am Klavier
- **Arbeitsblatt 2.3:** Die Musik Fryderyk Chopins Musik aus Sicht seiner Zeitgenossen
- **Arbeitsblatt 3.1:** Krzysztof Penderecki – Auf der Suche nach neuem Klang und Ausdruck
- **Arbeitsblatt 3.2:** Die „Lukas-Passion“ – Zwischen Fortschritt und Tradition

Didaktische Einführung zum Thema**Stationen der polnischen Musikgeschichte**Hinweise zum Einsatz im Unterricht

Das Thema „Stationen der polnischen Kunstmusik“ lässt sich in folgenden Zusammenhängen bearbeiten

- Europäische Volksmusik und -tänze
- Der Komponist Fryderyk Chopin und die Romantik
- Zeitgenössische Musik am Beispiel der Lukas-Passion Krzysztof Pendereckis

Film/Hörprobe

Werke von Fryderyk Chopin zum Nachhören bei BBC

<http://www.bbc.co.uk/programmes/p01lflk7>

„Drei Komponisten“ – Witold Lutosławski, Henryk Mikołaj Górecki, Krzysztof Penderecki

<http://trzejkompozytorzy.pl>

Lebensläufe und Materialien (auf Englisch) und kostenlose Hörbeispiele.

Interview mit Krzysztof Penderecki „Turning History into Avantgarde“ (17.24 Min.)

<http://channel.louisiana.dk/video/krzysztof-penderecki-turning-history-avant-garde>

“World Routes in Poland” (70 Min.), 9./10.05.2008

<http://www.bbc.co.uk/programmes/b00bc49y>

Feature der BBC über polnische Volksmusik mit Aufnahmen verschiedener Gruppen.

Warsaw Village Band (Kapela ze wsi Warszawa)

<http://www.warsawvillageband.net/>

Das bekannteste-Ensemble der polnischen Folk- und Weltmusikszene.

Filme und Hörproben zur Verdeutlichung der Inhalte sind im Fließtext der Arbeitsblätter durch einen Hyper-Link gekennzeichnet.

Einführungstext:

Der Einführungstext gibt einen Überblick über die Entwicklung der polnischen Kunstmusik vom Mittelalter bis zur Klassik (Einführung 1) und von der Romantik bis zur Postmoderne (Einführung 2) unter Berücksichtigung der wichtigsten Komponisten.

Themen der Arbeitsblätter:

Arbeitsblatt 1: Polnische Volksmusik: Krakowiak, Mazurka, Polonaise

Arbeitsblatt 2.1: Die Musik Fryderyk Chopins (1810-1849) – „Flucht nach vorne“

Arbeitsblatt 2.2: Die Musik Fryderyk Chopins – „Romantischer Dramatiker“ am Klavier

Arbeitsblatt 2.3: Die Musik Fryderyk Chopins aus Sicht seiner Zeitgenossen

Arbeitsblatt 3.1: Krzysztof Penderecki – Auf der Suche nach neuem Klang und Ausdruck

Arbeitsblatt 3.2: Die „Lukas-Passion“ – Zwischen Fortschritt und Tradition

Themen, Links und Literatur

Themen für Referate und Hausarbeiten

Die Themenvorschläge für Referate oder Hausarbeiten sollen LehrerInnen die Möglichkeiten aufzeigen, das Thema über den Unterricht hinaus mit den SchülerInnen zu bearbeiten. Entsprechende Hinweise zur Sekundärliteratur erleichtern die Recherche und geben erste Anhaltspunkte für den Arbeitseinstieg.

Polnische Bezüge in Leben und Werk des Komponisten Fryderyk Chopin

Stellen Sie anhand des Lebens und Werkes von Witold Lutosławski dessen Bedeutung für die zeitgenössische polnische Musik dar.

Stellen Sie anhand des Lebens und Werkes von Karol Szymanowski dessen Bedeutung für die zeitgenössische polnische Musikentwicklung ab 1956 heraus.

Vergleichen Sie die Komponisten Fryderyk Chopin, Karol Szymanowski und Witold Lutosławski miteinander und arbeiten sie heraus, warum diese drei zu den wichtigsten Persönlichkeiten der polnischen Musik gezählt werden.

Recherchieren Sie im Internet zum „Polish Jazz“ und vergleichen Sie dessen Entstehung in Polen mit den Entwicklungen in der Kunstmusik.

Das Thema im Internet

Hier finden sich Hinweise auf weiterführende Materialien zum Thema, die im Internet vorhanden sind und das Modul ergänzen können.

Polish Music Information Center (in englischer Sprache)

<http://www.polmic.pl/index.php?lang=en>

Sehr informative Seite, mit vielen guten Übersichtsartikeln, z.B. „About Polish Music“

Polish Music Journal (in englischer Sprache)

http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/

Polish Music Center (in englischer Sprache)

http://www.usc.edu/dept/polish_music/

Sehr gute Biografien polnischer Komponisten, Essays, Festivals, uvm.

Brigitte Jäger-Debek: „Mehr als nur Chopin – Musik in Polen“, 29.01.2009

<http://www.das-polen-magazin.de/musik-i-polen/>

Zur Person Fryderyk Chopins

http://www.chopin-musik.com/chopin_charakter.php

Material zu Fryderyk Chopin

http://www.chopin-musik.com/s_material.php

Ausführliche Informationen zum Leben von Fryderyk Chopin (auf Englisch)

<http://en.chopin.nifc.pl/chopin/life/calendar>

Informationen des Chopin Museums in Warschau

<http://chopin.museum/en>

Leben und Werk von Krzysztof Penderecki (auf Englisch)

<http://culture.pl/en/artist/krzysztof-penderecki>

Material zum Vergleich der „Lukas-Passion“ Pendereckis mit der „Matthäus-Passion“ Bachs

[http://www.4teachers.de/material/18215/J. S. Bach Matthäuspasion - K. Penderecki](http://www.4teachers.de/material/18215/J._S._Bach_Matthäuspasion_-_K._Penderecki_Lukaspassion.html)

[Lukaspassion.html](http://www.4teachers.de/material/18215/J._S._Bach_Matthäuspasion_-_K._Penderecki_Lukaspassion.html)

Ausgabe der Zeitschrift *Polen+* „Lauschangriff – Musik im Neuen Osten“

http://vliegen-verlag.eu/downloads/presse/p+/12_2010/lauschangriff.pdf

Interview mit Krzysztof Penderecki „Ich fühle mich hier wie zu Hause“ auf S. 33-34.

Cindy Bylander: „Music and Politics in Poland: The Warsaw Autumn Festival (1956-1961)“

http://www.usc.edu/dept/polish_music/essays/byland.html

„Contemporary Polish Composers of Classical Music“

<http://culture.pl/en/article/contemporary-polish-composers-of-classical-music>

Gertrud Pickhahn: „Polski Jazz: Ein Fenster zur Freiheit“, 07.09.2009

<http://www.bpb.de/internationales/europa/polen/40819/polski-jazz>

Weiterführende Literatur

Erhardt, Ludwik: Musik in Polen, ins deutsche Übertragen von Siegfried Schmidt, Warschau: Interpress 1978.

Halski, Czesław: Folk Music in Poland: Songs – Dances – Instruments. A study of their Origins and their Development. London: Polish Cultural Foundation, 1992.

Kalisch, Volker (Hrsg.): Warschauer Herbst und neue polnische Musik : Rückblicke – Ausblicke. Essen : Verl. Die Blaue Eule, 1998.

Ochlewski, Tadeusz (Hrsg.): Geschichte der polnischen Musik, ins deutsche Übertragen von Cesar Rymarowicz, Warschau: Interpress 1988.

Ritter, Rüdiger: Musik für die Nation: der Komponist Stanisław Moniuszko (1819-1872) in der polnischen Nationalbewegung des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 2005.

Rogala, Jacek: Die polnische Musik des 20. Jahrhunderts, ins deutsche Übertragen von Maurycy Merunowicz, Krakau: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 2000.

Sapper, Manfred, Weichsel, Volker (Hrsg.): Witold Lutosławski. Ein Leben in der Musik, Osteuropa 62. Jg., Heft 11–12/2012.

Schmidt-Rost, Christian: Jazz in der DDR und Polen: Geschichte eines transatlantischen Transfers, Frankfurt am Main: Lang-Ed., 2015.

Schwinger Wolfram: Penderecki. Begegnungen, Lebensdaten, Werkkommentare. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1979, Erweiterte Ausgabe, Schott: Mainz 1995.

Seehaber, Ruth: Die „polnische Schule“ in der Neuen Musik: Befragung eines musikhistorischen Topos, Böhlau Verlag: Köln Weimar, 2009.

Thomas, Adrian: Polish music since Szymanowski. Cambridge, UK [u.a.]: Cambridge University Press, 2005.

Zamoyski, Adam: Chopin. Der Poet am Piano, ins deutsche Übertragen von Nathalie Lemmens, btb Verlag: München 2014.

Einführung 1: Vom Mittelalter bis zur Klassik (11. bis 19. Jahrhundert)

Mittelalter

Der Beginn der polnischen Musikgeschichte reicht weit zurück und war durch die ost- und westslawische Kultur geprägt. Mit der Christianisierung Polens seit Ende des 10. Jahrhunderts erfolgte eine engere Anbindung an den westeuropäischen Kulturkreis und der in Westeuropa gepflegte *gregorianische Choral* hielt Einzug. Auf Grundlage dieses einstimmigen religiösen Mönchsgesangs schrieben eine Vielzahl polnischer Komponisten Werke. Ende des 11. Jahrhunderts basierten solche Choräle auf lateinischen Texten. Sie wurden oftmals heiligen Patronen wie Adalbert (Wojciech), Wenzel (Wacław) oder Stanislaus (Stanisław) gewidmet. Ab dem 13. Jahrhundert setzte sich zusätzlich eine gesonderte einstimmige und polnischsprachige Form des *Ritterliedes* durch. Die „Gottesgebährerin“ (poln. „Bogurodzica“), das bekannteste fromme Lied dieser Art, ist in Bedeutung und Funktion einer heutigen Nationalhymne vergleichbar. Ab dem 15. Jahrhundert wurde die polnische Sprache vermehrt auch in der geistlichen Musik verwendet.

Renaissance

Im 16. Jahrhundert, zur Zeit der *Renaissance*, entwickelten sich schließlich auch geistliche (*Mottete*) und weltliche (*Madrigal*) Lieder sowie Tänze. Sowohl im städtischen Musikleben als auch am königlichen Hof in Krakau war die Lautenmusik besonders beliebt. Ebenso nahmen die kirchliche Orgelmusik und große religiöse Werke wie die *Messe* einen wichtigen Platz ein. Ein wichtiges Zeugnis dieser Zeit bildet die *Tabulatur des Jan (Johannes) aus Lublin*. Sie enthält neben einer Zusammenstellung polnischer Notierungen für Orgel (*Tabulatur*) auch solche französischer, deutscher oder italienischer Lieder. So u. a. die des deutschsprachigen Komponisten Heinrich Finck (1444/5-1527), der in Krakau studierte und dort im Hof-Chor sang.

Barock

Seit Beginn des 17. Jahrhunderts entwickelte sich die *Instrumentalmusik*. Zu dieser Zeit kam der italienische *Barock* in der Architektur, Malerei und Musik nach Polen. *Lieder* und *Chorwerke* wurden nun instrumental durch das *Generalbass-Spiel (basso continuo)* begleitet. Gleichzeitig führten die neuen musikalischen Anforderungen zur Gründung von *Kammerorchestern*.

Die charakteristischste Gattung stellte jedoch das *Drama per Musica (Oper)* dar. Durch politische Verbindungen des königlichen Hofes mit Italien gelangte sowohl die *Florentiner Camerata* als auch die *Venezianische Oper* nach Warschau, wohin der königliche Hof inzwischen umgezogen war. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wirkten sich zahlreiche Kriege und widrige politische Umstände ungünstig auf die Förderung der Musik aus. Zu Zeit der „Sachsenkönige“ (1697-1763) wurde die Oper am stärksten gefördert und Aufführungen der *Dresdener Oper* in Warschau waren sehr beliebt.

Das übrige Konzertleben in der polnischen Adelsrepublik zog sich dagegen auf Adelshöfe und in Kirchenkreise zurück. Die polnische Volksmusik hatte zu jener Zeit auch besonderen Einfluss auf die Kirchenmusik. Traditionelle Tänze wie der *Krakowiak*, die *Mazurka* oder die *Polonaise* wurden immer bekannter. Auch der deutsche Komponist Johann Sebastian Bach (1685-1750) griff auf die *Polonaise* zurück. Weitaus größeren Einfluss hatte die polnische Volksmusik jedoch auf den deutschen Komponisten Georg Philipp Telemann (1681-1767). Ab 1704 war er für einige Zeit Hofkapellmeister in Sorau {Scharä}. Hier lernte er die „polnische [...] Musik in ihrer wahren barbarischen Schönheit“ kennen, wie er einmal selbst schrieb. Telemann komponierte zahlreiche *Polonaisen*, aber auch in seinen *Suiten* verband er eine Fülle polnischer Melodien, Rhythmen und Harmonien mit dem Barockstil.

Aufklärung/Klassik

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in der Zeit der polnischen *Aufklärung*, blühte Polen erneut geistig und kulturell auf. Komponisten wie Jan Stefani (1746-1829) schrieben erste polnische Opern wie *Das vermeintliche Wunder oder Die Krakauer und die Goralen (Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale)* 1794. Das Zusammenspiel des Textes (*Libretto*) von Wojciech Bogusławski (1757-1829) und Stefanis volksmusikalische Bezüge wirkten wie ein „patriotischer Weckruf“.

Vor dem Hintergrund der drei Teilungen Polens (1772, 1793, 1795) durch die drei Nachbarmächte Preußen, Österreich und Russland entstanden in jener Zeit zahlreiche lyrische *Liebes-* und *Patrioten-Lieder*. Deren Popularität spiegelt sich etwa in der Entstehung der polnischen Nationalhymne „Noch ist Polen nicht verloren“ („Jeszcze Polska nie zginęła“) 1797 wider. Zu dieser Zeit begannen auch Komponisten wie Antoni Milwid, Wojciech Dankowski und Feliks Janiewicz {*janiäwitsch*} *Sinfonien* zu schreiben. Neben den damals gängigen Kompositionsmethoden der *Wiener Klassik* (Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn) verliehen sie ihren sinfonischen Werken durch Elemente aus der Volksmusik ebenfalls eine „slawische Note“.

Text: Sebastian Borchers (Berlin 2015)

Einführung 2: Von der Romantik bis zur Postmoderne (19. und 20. Jahrhundert)

Romantik

Die endgültige Aufteilung der polnischen Adelsrepublik 1795 brachte weitere gesellschaftliche und politische Veränderungen mit sich. Neben dem 123-jährigen politischen Kampf für die Wiedererlangung der staatlichen Souveränität galt es auch die kulturelle Identität Polens zu bewahren. Das betraf unter anderem auch das Musikleben.

☞Vergleiche hierzu die Arbeitsblätter > Geschichte > Nation ohne Staat – Polen im 19. Jahrhundert

Nachdem in Warschau Ende des 18. Jahrhunderts das kulturelle Leben insgesamt stark zurückgegangen war, wurde die Stadt seit Anfang des 19. Jahrhunderts wieder zu einem wichtigen Musikzentrum. Der berühmte Violinist Niccolò Paganini, aber auch Klaviervirtuosen wie John Field und Johann Nepomuk Hummel konzertierten hier. Deren *brillanten Stil* verfolgte der junge Fryderyk Chopin mit Begeisterung. Hinzu kamen auch die kulturellen Gewohnheiten preußischer Beamter, die wie der Schriftsteller und Komponist E.T.A. Hoffmann, nach Warschau gelangten. Dieser organisierte einen Musikklub mit regelmäßigen Konzerten und 1805 die erste Aufführung einer Beethoven-Sinfonie in Polen.

☞Vergleiche hierzu die Arbeitsblätter > Deutsch > E.T.A. Hoffmann – ein Künstler und preußischer Beamter in Warschau.

Abgesehen von der *Klaviermusik* war die Oper weiterhin die bestimmende Musikgattung. Hier setzte vor allem der Musiklehrer Chopins, der Komponist Józef Elsner (1769-1854), neue Maßstäbe. Elsner stammte selbst aus dem preußisch-schlesischen Grodków (dt. Grottkau). Er thematisierte in seinen *Opern*, *Operetten* und *Balletten* oft den Ruhm des vergangenen polnischen Königreichs. Der Opernkomponist Karol Kurpiński (1785-1857) schrieb zudem anlässlich des 1830 gescheiterten Novemberaufstandes gegen Russland Lieder wie die „Warschauerin“ („Warszawianka“).

☞Vergleiche hierzu auch die Arbeitsblätter > Deutsch > Deutsche Polenlieder im Vormärz

Der erste polnische Komponist, dessen Musik international zu höchster Anerkennung gelangte, war Fryderyk (Frédéric) Chopin (1810-1849). In seinen Klavierwerken verband er heimatliche Tänze kunstvoll mit dem gefühlsbetonten Ausdruck seiner Zeit und berührte das polnische Identitätsgefühl so auf außerordentliche Art. Durch seinen „nationalen Kompositionsstil“ inspirierte Chopin wiederum andere Komponisten zu eigenen heimatbezogenen Werken. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begründete der Komponist Stanisław Moniuszko {*stanüswaw moniuschko*} (1819-1872) vor diesem Hintergrund mit seiner Oper „Halka“ (1858) die *polnische Nationaloper*.

Moderne

Mit dem ausgehenden 19. Jahrhundert entwickelte sich das polnische Musikleben nur in bescheidenem Maße weiter. Es gab auch noch kein festes Sinfonieorchester. Die Eröffnung der *Warschauer Philharmonie* 1901 markierte deshalb einen wichtigen Wendepunkt. Die meisten polnischen Komponisten orientierten sich damals noch an der *Wiener Klassik*. Daneben wurden sie auch sehr stark von der *deutschen Romantik* (Felix Mendelssohn Bartholdy, Franz Schubert, Johannes Brahms) beeinflusst. Viele studierten in dieser Zeit in Berlin. Dazu zählten auch die beiden Musiker Mieczysław Karłowicz {*miätschüsuaw karowitsch*} (1867-1909) und Karol Szymanowski {*szümanowski*} (1882-1937). Sie gehörten einem Kreis junger Komponisten an, der sich gegen die bisherigen musikalische Traditionen stellte. Sie orientierten sich dabei an den modernen Forderungen einer Literaturbewegung in Krakau, die den Namen *Junges Polen* (*Młoda Polska*) trug. Das *Junge Polen in der Musik* forderte neben zeitgemäßen Kompositionsmethoden auch wieder eine „polnischen Note“ in der europäischen Musik. Die hohe Kunst der Musik Chopins diente ihnen dabei als Leitbild. Sie veröffentlichten ihre Werke selbst und organisierten eigene Konzertaufführungen in der

Warschauer Philharmonie. Zur Zeit der Zweiten Republik Polen (1918-1939) bemühte sich besonders Szymanowski um einen erneuten Anschluss an das Pariser Musikleben. Er wurde dort als der bedeutendste polnische Komponist nach Chopin durch seine Werke bekannt, in denen er gekonnt polnische Melodien und Rhythmen mit Hilfe neoklassizistischer Kompositionsmethoden verarbeitete.

Der Beginn des Zweiten Weltkrieges und die Besetzung Polens 1939-1945 durch die Nationalsozialisten unterbrachen diese vielversprechende Entwicklung abrupt. Mit dem Ziel, die polnische Kultur zu beseitigen, schlossen die Nationalsozialisten fast alle Bildungs- und Kultureinrichtungen. Die Sprengung des Chopin-Denkmal im Warschauer Łazienki-Park {*uaschänki park*} 1940 unterstrich dieses Vorhaben. Öffentliche Konzerte mit polnischen Werken waren verboten. Um sich zu behaupten, wurden Konzerte jetzt von einem geheimen Musikerbund organisiert. Komponisten wurden in der früheren Musikakademie heimlich ausgebildet. Die deutschen Behörden hatten hier ausnahmsweise eine Musikschule unter der Leitung des Komponisten und Musiklehrers Kazimierz Sikorski {*kaschimiäsch schükorski*} (1895-1986) erlaubt. Hier wurden polnische Orchestermusiker für deutsche Konzerte vorbereitet. Viele Komponisten, wie der talentierte Józef Koffler (1896-1944), wurden allerdings durch die Nationalsozialisten ermordet.

Witold Lutosławski {*lutosuawski*} (1913-1994), der bedeutendste polnische Komponist nach Chopin und Szymanowski, überstand diese existenzbedrohende Zeit wiederum als Pianist in den Caféhäusern Warschaus. Er entwickelte ab den späten 1950er-Jahren unaufhörlich ein vielfältiges musikdramatisches Programm, das auch die Hörerwartungen des Publikums berücksichtigte. Dabei verwendete er auf einfallsreiche Art sowohl traditionelle als auch moderne Kompositionsweisen. Er entwarf beispielsweise eine Begleitharmonik auf der Grundlage von zwölf Tönen. Außerdem ordnete er die einzelnen Orchesterstimmen (*Kontrapunktik*) mit Hilfe der Zufallsmusik. Allerdings gab er hierbei die Melodie, den Rhythmus und den zeitlichen Rahmen vor. Die Musiker durften nur das Spieltempo „nach Belieben“ (*ad libitum*) wählen.

Neue Musik und „Warschauer Herbst“

In der Nachkriegszeit nahm der *Polnische Komponistenverband (Związek Kompozytorów Polskich)*, der aus dem geheimen Musikerbund hervorgegangen war, eine Hauptfunktion bei der Neuorganisation des musikalischen Lebens ein. Allerdings misslang ihm der Versuch, wieder dauerhaft in Kontakt mit der westeuropäischen Musikszene zu treten. Im Zuge des „Aufbaus des Sozialismus“ verbot die Regierung Kulturkontakte mit dem westlichen „kapitalistischen Ausland“. Die polnischen Musiker sollten sich nun am *Sozialistischen Realismus* orientieren, der von der Sowjetunion vorgegeben wurde. Als Leitlinie der sozialistischen Kunst forderte man von den Komponisten eine einfache, verständliche und volksnahe *Massenmusik* mit Bezügen zur heimischen Tradition. Die Musikentwicklung in Polen befand sich weiterhin auf dem Stand von 1939. Durch die erzwungene Trennung von der internationalen Musikszene im Westen verlor man in Polen endgültig den Anschluss an die zeitgenössischen Trends.

Infolge der Entstalinisierung, des politischen Umschwungs nach den Posener Arbeiterprotesten 1956 und des darauffolgenden Regierungsantritts Władysław Gomułkas öffnete sich Polen kulturell wieder etwas. Die Komponisten durften wieder ins westliche Ausland reisen, gleichzeitig erlaubte man westlichen Komponisten nach Polen zu kommen. Hier nahmen sie in Warschau am *Internationalen Festival für zeitgenössische Musik „Warschauer Herbst“ (Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień“)* teil. Der „Warschauer Herbst“ entwickelte sich schnell zum Mittelpunkt der zeitgenössischen Musikszene Polens. Er war innerhalb des Einflussgebietes der Sowjetunion einzigartig, da er auch zu einem Ort des Austausches „zwischen Ost und West“ wurde.

Polnischer Avantgardismus / Polnische Komponistenschule

Damals junge Komponisten wie Henryk Mikołaj Górecki {henrük mikoai guretski} (1933-2010) und Krzysztof Penderecki {kschüschtöf penderetski} (1933-) experimentierten mit neuen Spielmethoden im Orchesterinstrumentarium. Streich- oder Blasinstrumente erhielten beispielsweise rhythmische, Rhythmusinstrumente hingegen melodiose Eigenschaften. Sie loteten die Grenze zwischen „Ton“ und „Geräusch“ aus (*Sonorismus*). Dabei standen nun der Klang und seine Farben als wichtigste Elemente der Musik im Vordergrund. Mit solchen teils sehr ausdrucksvollen Klangkompositionen prägten sie das Bild einer polnischen Avantgarde, die auch als „polnische Komponistenschule“ bezeichnet wurde und damals großes Interesse in der Bundesrepublik Deutschland auf sich zog. Viele Kompositionen wurden von Sendern wie dem *Südwestrundfunk (SWF)* und dem *Westdeutsche Rundfunk (WDR)* in Auftrag gegeben und etwa durch polnische Dirigenten uraufgeführt. So auch die „Lukas-Passion“ (1965) von Penderecki, die 1966 während der 1000-Jahrfeier des westfälischen Doms zu Münster unter der Leitung des polnischen Dirigenten Henryk Czyż {tschüsich} durch das Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester, den Kölner Rundfunkchor, den Tölzer Knabenchor sowie mit einem deutschen Sprecher und polnischen Solisten uraufgeführt wurde. Sie stellt heute ein Schlüsselwerk der Musik des 20. Jahrhunderts dar.

Postmoderne

Etwa seit Mitte der 1970er-Jahre vollzog sich ein erneuter Wandel in der polnischen Musikszene. Einerseits stellte sich die junge „Generation von Stalowa Wola“ – ein Komponisten-Kreis, der am neugegründeten Musikfestival *Junge Musiker einer jungen Stadt (Młodzi Muzycy Młodego Miastu)* in der südost-polnischen Stadt Stalowa Wola teilnahm – gegen die Fortschritte der Musik-Avantgarde. Andererseits griffen die Avantgarde-Komponisten nun selbst auf traditionelle Gestaltungsmethoden und religiöse Formen zurück und beschäftigten sich mit *altpolnischer Musik*. Henryk Mikołaj Górecki und Krzysztof Penderecki unterstützten zudem seit Anfang der 1980er-Jahre die Forderungen der Gewerkschaft *Solidarność* {solidarnoschtsch} (dt. Solidarität) nach gesellschaftlichen Veränderungen, indem sie ihren Werken dieser Zeit bewusst eine „nationale Atmosphäre“ verliehen.

☞Vergleiche hierzu auch die Arbeitsblätter > Geschichte > [Solidarność – Widerstand im Kommunismus](#)

Die gesellschaftlichen Veränderungen und Freiheiten in Polen nach 1989 wirkten sich auch auf die Musikszene aus, da sämtliche Musiker nun im Ausland studieren und ungehindert in den Austausch mit der internationalen Musikszene treten konnten. Dabei rückte eine intensive Auseinandersetzung mit der eigenen musikalischen Tradition in den Mittelpunkt. Bis heute hat dies zu einer enormen Vielfalt an neuen musikalischen Ausdrucksformen geführt, die einen wesentlichen Bestandteil der europäischen Musikkultur bilden.

Gegenwärtig ist sicherlich Krzysztof Penderecki der bekannteste polnische Komponist in Deutschland. Er pflegt nach wie vor sehr gute Beziehungen zu deutschen Konzerthäusern und ist dort ein gern gesehener Gast. Ein weiterer international sehr erfolgreicher und in Deutschland geschätzter polnischer Komponist ist Leszek Możdżer {leschäk moschdschär}. Er ist zudem ein ausgezeichnete Jazz-Pianist, der durch seine einzigartigen Improvisationen über Chopin-Themen von sich reden machte. Seine Kompositionen folgen einer eigenständigen Jazz-Entwicklung, wie sie ebenfalls seit 1956 in Polen stattgefunden hat. Ähnlich wie die polnische Kunstmusik zeichnet sich der „Polish Jazz“ dabei durch rhythmische oder melodiose Bezüge zur polnischen Volksmusik oder aber Anspielungen auf die Musik Chopins aus.

Text: Sebastian Borchers (Berlin 2015)

Arbeitsblatt 1: Polnische Volksmusik: Krakowiak, Mazurka, Polonaise

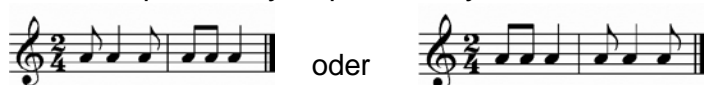
Die Lieder und Tänze der polnischen Volksmusik werden in einigen Gegenden zu besonderen gesellschaftlichen Anlässen wie Hochzeiten, Todesfällen, Ernten oder während der Weihnachts- und Adventszeit vorgetragen. Die ältesten und bekanntesten Volksrhythmen sind der *Krakowiak*, die *Mazurka* und die *Polonaise*.

Merkmale des Krakowiak

Der *Krakowiak* stammt aus der Gegend von Kraków (dt. Krakau). Seit dem 19. Jahrhundert wird er – wie beispielsweise in Werken von Chopin – auch als *Cracovienne* bezeichnet. Er ist ein sehr lebendiger Gesellschaftstanz in einfacher Liedform im 2/4-Takt. Das Ende eines bestimmten Takt-Abschnittes ist dabei mit einer rhythmischen Betonungen (*Synkope*) versehen. Dabei stampfen die Tänzer in der Regel kräftig auf und halten mit einer schmeichelnden oder spöttischen Geste kurz inne bevor sie weitertanzen.

🎵 [Krakowiak-Aufführung der Musikgruppe "Mazowsze" auf YouTube](#)

Notenbeispiel des synkopierten Rhythmus:



Notenbeispiel einer Strophe:

Vivo

Al bo śmy to ja-cy ta-cy ja-cy ta-cy ja-cy ta-cy

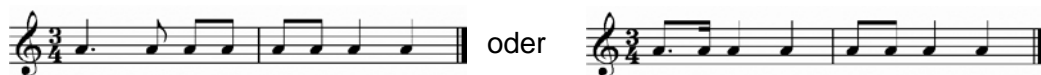
całop cy Kra-ko - wia__ cy, czer - wo-na cza - pecz__ ka,

i bia- 3 ła suk - ma__na, da na mo-ja da-na

Aus: Halski, Czesław: *Folk Music in Poland. Songs – Dances – Instruments. A study of their origins and their development*, London 1992, S. 112/13.

Merkmale der Mazurka

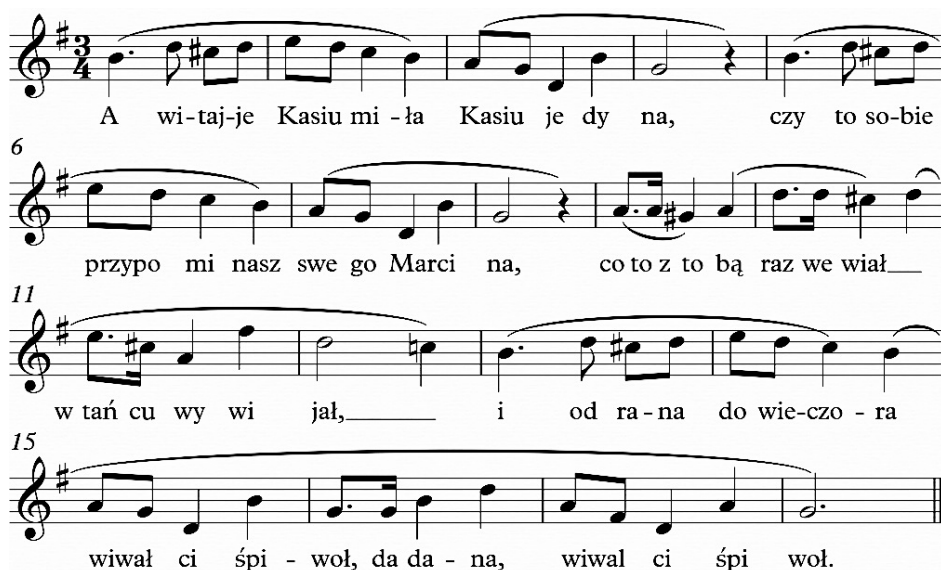
Die *Mazurka* stammt aus der heutigen Woiwodschaft Mazowsze (dt. Masowien), in der sich auch die Hauptstadt Warschau befindet. Sie ist ein rascher und fröhlicher Gesellschaftstanz, in dem die männliche Kraft und die weibliche Anmut zur Schau gestellt werden sollen. Dabei sind drei Grundformen zu unterscheiden: der langsame *Kujawiak* und die *Mazurka* selbst im 3/4-Takt sowie der sehr schnelle *Oberek* im 3/8-Takt. Für den Rhythmus ist eine punktierte Achtel (oder Achtel-Triole) auf dem ersten Taktschlag bezeichnend. Sie bewirkt eine Verschiebung des zweiten Taktschlages:



Die Melodie einer Mazurka ist meist sehr einfach und in zwei-, vier- oder achttaktigen Motiven zusammengefasst. Diese werden häufig wiederholt. Der formale Aufbau gliedert sich dabei in der Regel in zwei oder drei Abschnitte: *A-Teil* + *A-Teil* oder *A-Teil* + (*gegensätzlichen*) *B-Teil* + *A-Teil*.

🎵 [Mazurka-Aufführung der Musikgruppe "Mazowsze" auf YouTube](#)

Notenbeispiel einer Mazurka:



A wi-taj-je Kasiu mi -ła Kasiu je dy na, czy to so-bie
 6 przypo mi nasz swe go Marci na, co to z to bą raz we wiał__
 11 w tań cu wy wi jał,_____ i od ra-na do wie-czo - ra
 15 wiwał ci śpi - woł, da da - na, wiwał ci śpi woł.

Aus: Halski, Czesław: *Folk Music in Poland. Songs – Dances – Instruments. A study of their origins and their development*, London 1992, S. 108

Merkmale der Polonaise

Der eher „bäuerlichen“ *Mazurka* steht die „majestätische“ *Polonaise* gegenüber, die mit ihrem sehr feierlichen Ausdruck der weit verbreitetste polnische Tanz ist. Sie entstand etwa zum Ende des 16. Jahrhunderts (*Spät-Renaissance*) und wurde vor allem bei Hochzeits-Umzügen getanzt. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war sie in Frankreich besonders beliebt, wo sie auch ihre Bezeichnung erhielt. Bevor man auch in Polen dann von einer *Polonez* sprach, wurde sie dort etwa als *Wielki* (poln. *groß, riesig*), *Polski* (polnisch) oder *Weselny* (*Hochzeitstanz*) bezeichnet. Ihr fließender Rhythmus im 3/4-Takt und ihre Melodie bauen auf sechs Achtelnoten auf. Bezeichnend ist auch der fehlende Taktschlag am Ende eines Takt-Abschnittes (*Kadenz*) auf der dritten Zählzeit.

Notenbeispiel des Rhythmus einer Polonaise:



Aus: [http://de.wikipedia.org/wiki/Polonaise_\(Tanz\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Polonaise_(Tanz)) (Zugriffsdatum: 13.04.2015)

 [Polonaise--Aufführung der Musikgruppe "Mazowsze" auf YouTube](#)

Aufgaben

1. Klicken Sie auf die YouTube-Links im Text. Schauen Sie sich nacheinander die Aufführungen des *Krakowiak*, der *Mazurka* und der *Polonaise* durch die Musikgruppe „Mazowsze“ an. Notieren Sie Ihre ersten Eindrücke.
2. Welche Unterschiede oder Übereinstimmungen in der Musik und im Tanz können Sie feststellen? Nehmen Sie gegebenenfalls die Beschreibung der Merkmale der einzelnen Tänze sowie die Notenbeispiele zur Hilfe.
3. Recherchieren Sie, welche Volkstänze in Ihrer Region getanzt werden. Finden Sie heraus, ob zum Beispiel die *Mazurka* oder *Polonaise* auch in Deutschland getanzt werden.

Arbeitsblatt 2.1: Die Musik Fryderyk Chopins (1810-1849) – „Flucht nach vorne“

Kurz vor dem Novemberaufstand 1831 gegen die russischen Besatzer war Fryderyk (franz. Frédéric) Chopin aus Warschau abgereist. Er begab sich auf eine Konzertreise über Breslau, Wien, Linz, Salzburg, München bis nach Stuttgart, von wo aus er schließlich weiter nach Paris reiste. Chopin kehrte nie nach Polen zurück, weil er dort wegen seiner Herkunft und seines Alters vermutlich den Aufständischen zugerechnet worden wäre. Obwohl er nie politisch aktiv war, bestand die Gefahr, dass ihn in der Heimat Strafmaßnahmen hätten treffen können.

Frankreich bot damals vielen polnischen Künstlern einen Zufluchtsort. Außerdem war Paris seinerzeit eines der bedeutendsten Kulturzentren in Europa. In den Salons wurde Chopin wegen seines hervorragenden Improvisationsspiels am Klavier geschätzt. Hier schloss er Freundschaft mit dem Komponisten und Klaviervirtuosen Franz Liszt und kam mit Persönlichkeiten wie dem französischen Maler Eugène Delacroix (1798-1863), dem polnischen Dichter Adam Mickiewicz {*mitzkiewitsch*} (1798-1855) oder dem deutschen Dichter Heinrich Heine (1797-1856) in Kontakt.



Fryderyk Chopin (Public domain)

Heinrich Heine schilderte seine Eindrücke von Chopin 1837 in der *Allgemeinen Theater-Revue* mit den Worten:

„[E]r ist nicht bloß ein Virtuose, er ist auch ein Poet, er kann uns die Poesie, die in seiner Seele lebt, zur Anschauung bringen, er ist ein Tondichter, und nichts gleicht dem Genuss, den er uns verschafft, wenn er am Klavier sitzt und improvisiert. Er ist alsdann weder Pole, noch Franzose, noch Deutscher, er verrät dann einen weit höheren Ursprung, man merkt alsdann, er stammt aus dem Lande Mozarts, Raphaels, Goethes, sein wahres Vaterland ist das Traumreich der Poesie.“

Zit. nach Zamojski, Adam: *Chopin. Der Poet am Piano*, München 2010, S. 234.

Chopin schrieb nie großangelegte Werke wie Opern oder Sinfonien und auch nur wenige Kammermusik-Werke. Zeit seines Lebens war er von der Musik Johann Sebastian Bachs fasziniert. Er konnte sämtliche Werke Bachs auswendig spielen. In der Klaviermusik setzte er dagegen neue Maßstäbe und erprobte die musikalische Sprache des Klaviers in seinen *Etüden* Schritt für Schritt. Der *Revolutions-Etüde* in c-Moll (op. 10, Nr. 12) von 1831, die er Franz Liszt widmete, verlieh er beispielsweise einen sehr schwungvollen und stürmischen Ausdruck. Das Stück ist seine bekannteste Etüde und wirkt eher wie ein Gedicht, nicht wie ein reines Übungsstück.

 [Etüde c-Moll, Op. 10, Nr. 12 auf YouTube](#)

Aufgaben

1. Klicken Sie auf den YouTube-Link und hören Sie sich die „Revolutions-Etüde“ mehrmals an. Notieren Sie Ihre Eindrücke. Diskutieren Sie, was sie gehört und was Sie vielleicht empfunden haben.

2. Was meint Heinrich Heine mit der Aussage „sein wahres Vaterland ist das Traumreich Poesie“? Stimmen Sie ihm im Hinblick auf Chopins musikalische „Poesie“ zu?

Arbeitsblatt 2.2: Die Musik Fryderyk Chopins – „Romantischer Dramatiker“ am Klavier

Obwohl Chopin weit weg von Polen lebte, übertrug er die Stimmung seiner Heimat brillant in seine Kompositionen (*Balladen, Fantasien, Nocturnes, Präludien, Rondos, Scherzi, Sonaten* usw.). Er drückte seine heimatlichen Gefühle dabei mit Hilfe von Rhythmen und Tonarten polnischer Volksweisen aus, die er in seiner Warschauer Jugend gesammelt hatte. Im *Scherzo h-Moll, op. 20* von 1835 verarbeitete Chopin beispielsweise auch Elemente eines alten polnischen Weihnachtsliedes im Stile der Romantik. Auch seine 16 *Polonaisen* und 58 *Mazurkas* verknüpfte er geschickt mit dem romantischen Ausdruck. Mit so komponierten musikalischen Formen begründete er den *Nationalstil* in der Kunstmusik.

Besonders die *Polonaise* diente Chopin als Ausdrucksmittel seiner nationalen Empfindungen: „In Form eines polnischen Hoftanzes beklagte er den Untergang einer verlorenen Welt, beschwor vergangene Größe herauf oder schrie die Verzweiflung, die Wut und das Aufbegehren seines unterdrückten Volkes heraus.“

Aus: Zamoyski, Adam: *Chopin. Der Poet am Piano*, S. 137.

In seinen beiden *Polonaisen op. 26, Nr. 1* in cis-Moll und *Nr. 2* in es-Moll wich er erstmals vom ursprünglich feierlichen Charakter ab. Er versah die eine stattdessen mit einem ergriffenen und nachdenklichen Ausdruck und verlieh der anderen eine wehklagende und düstere Atmosphäre. Ähnlich ging er später vor: der *Polonaise A-Dur, op. 40, Nr. 1* (1839) stellte er die *Polonaise c-Moll, op. 40, Nr. 2* (1839) in der Paralleltonart gegenüber, um den Eindruck des einmal siegreichen dem nun besieigten Polen gegenüber zu stellen.

Ausschnitt der Polonaise A-Dur, op. 40, Nr. 1

☞ [Polonaise A-Dur, op. 40, Nr. 1 auf YouTube](#)

2 (12)


ZWEI POLONAISEN
für das Pianoforte
von
FRIEDRICH CHOPIN.
Op.40.
Julius Fontana gewidmet.

Chopin's Werke. Band V. N^o 3.

N^o 1. *Allegro con brio.*

Aus: Chopin, Fryderyk Franciszek: *Polonaise A-Dur, Op. 40, no. 1*, B. 120, Breitkopf und Härtel 1936, S. 1 (Online-Ausgabe der Staatsbibliothek zu Berlin mit DFG-geförderter Lizenz für elektronische Medien).

Ausschnitt der Polonaise c-Moll, op. 40, Nr. 2

 [Polonaise c-Moll, op. 40, Nr. 2 auf YouTube](#)

2 (16)
Chopin's Werke. Band V. N^o 4.

Allegro maestoso.

N^o 2.



Aus: Chopin, Fryderyk Franciszek: Polonaise c-moll, Op. 40, no. 2, B. 121, Breitkopf und Härtel 1936, S. 1 (Online-Ausgabe der Staatsbibliothek zu Berlin mit DFG-geförderter Lizenz für elektronische Medien).

Aufgaben

1. Analysieren Sie die Notenbeispiele in kleinen Gruppen. Welche typischen Merkmale der Polonaise können Sie erkennen?
2. Hat Chopin die typischen Merkmale der Polonaise Ihrer Meinung nach in den beiden Beispielen noch beachtet? Warum (nicht)? Welche Veränderungen können Sie feststellen?
3. Klicken Sie auf die YouTube-Links und hören sich nacheinander die Polonaise op. 40, Nr. 1 und Nr. 2 an. Können Sie die Bilder eines „siegreichen“ und eines „verlorenen“ Polens in den beiden Polonaisen nachvollziehen? Notieren Sie Ihre Eindrücke.

Arbeitsblatt 2.3: Die Musik Fryderyk Chopins aus Sicht seiner Zeitgenossen

Schon Chopins Zeitgenossen äußerten sich anerkennend zu seinem außerordentlichen musikalischen Talent. Der deutsche Komponist Robert Schumann (1810-1856) beobachtete und kommentierte Chopins Werke allerdings wie kein anderer. Er lernte Chopin 1835 persönlich in Leipzig kennen und traf ihn dort im Jahr darauf ein zweites Mal. In seinen Artikeln in der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* und der 1834 selbst gegründeten *Neue Zeitschrift für Musik* bewies Schumann, dass er als einer der Ersten das Neue in der Musik Chopins erkannte:

„Er ist und bleibt der kühnste und wagemutigste poetische Geist der Epoche... Und dies ist hoch genug, seinen Namen den unvergänglichen in der neueren Kunstgeschichte anzureihen, so beschränkt sich seine Wirksamkeit doch nur auf den kleineren Kreis der Klaviermusik...“

1831 besprach er erstmals die *Variationen für Klavier und Orchester, op. 2* (1827) über das Duett „*Là ci darem la mano*“ aus Mozarts Oper *Don Giovanni*. Dabei schloss er den Artikel mit einem Zitat aus derselben Mozart-Oper, indem er schrieb: „Hut ab, ihr Herren, ein Genie!“

Ein anderes Mal schrieb er:

„Was neuerdings von polnischen Kompositionen aufgetaucht, läßt sich mehr oder weniger auf Chopin zurückführen. Durch ihn hat Polen Sitz und Stimme erhalten im großen musikalischen Völkerbund; politisch vernichtet, wird es vielleicht noch lange in unserer Kunst fortblühen.“

Wie viele Zeitgenossen außerhalb Polens stand auch Robert Schumann dem Aufbegehren des polnischen Volkes gegen die Fremdherrschaft und dem Wunsch nach einem eigenen polnischen Staat wohlwollend gegenüber. Ohne an der „polnischen Seele“ Chopins zu zweifeln, schrieb Schumann dessen Werken ausdrücklich politische Kräfte zu. Chopin habe

„[e]ine entschieden originelle Nationalität, nämlich die polnische... Denn wüßte der gewaltige selbstherrschende Monarch im Norden, wie in Chopins Werken, in den einfachen Weisen seiner Mazurkas, ihm ein gefährlicher Feind droht, er würde die Musik verbieten. Chopins Werke sind unter Blumen eingesenkte Kanonen.“

Alle zit. nach: Ochlewski, Tadeusz (Hg.): *Geschichte der polnischen Musik*, Warschau 1988, S. 84.

Ähnlich äußerte sich 23 Jahre nach Chopins Tod auch der mit Chopin befreundete Musikschriftsteller Wilhelm von Lenz (1808-1883):

„Die Mazurken Chopin sind das Tagebuch seiner seelischen Reisen auf den politisch-socialen Gebieten sarmatischer Traumwelt! - Da war seine Reproduktion zu Hause; Da wohnte die Eigenartigkeit des Pianisten Chopin. Er vertrat Poland, sein Traumland, im Pariser Salon, den er in den Zeiten von Louis-Philippe, auf seinem Standpunkt für eine politische, massgebende Größe ansehen durfte. Chopin war der einzige politische Pianist. Er gab Poland, er komponierte Poland.“

Aus: Lenz, Wilhelm v.: *Die grossen Pianoforte-Virtuosen*, 1872, S. 86.

Aufgaben

1. Informieren Sie sich über die politische Situation in Polen zu Lebzeiten Chopins.
2. Diskutieren Sie, inwieweit die politische Situation Polens Einfluss auf die Musik Chopins gehabt hat. Berücksichtigen Sie dabei auch die Kommentare Robert Schumanns und Wilhelm von Lenz.
3. Kennen Sie deutsche Künstler und Musiker in Vergangenheit und Gegenwart, die aus politischen Gründen ins Exil gegangen sind?

Arbeitsblatt 3.1: Krzysztof Penderecki – Auf der Suche nach neuem Klang und Ausdruck

Bevor Krzysztof Penderecki (*1933) durch die „Lukas-Passion“ 1966 weltweit bekannt wurde, konnte er in der Bundesrepublik in Werken wie *Anaklasis* für 42 Streichinstrumente und 6 Schlagzeuggruppen (1959/60) und *Threnos* (Klagelied), *den Opfern von Hiroshima* für 52 Streichinstrumente (1960) mit neuartigen Klängen im Streichinstrumentarium bereits auf sich aufmerksam machen.

Vor allem *Anaklasis*, das 1960 als Auftragswerk des Südwestfunks (heute der SWR) bei den *Donaueschinger Musiktage*n uraufgeführt wurde, stellte dabei eine wahre Sensation dar. Es musste umgehend wiederholt werden. Aber nicht nur wegen des bis dahin unbekannteren Klangausdrucks, sondern auch wegen der ungewöhnlichen Gestaltung der Partitur überraschte das Stück. In *Anaklasis* verzichtete Penderecki zum ersten Mal auf die Schreibweise herkömmlicher Partituren und entwickelte eigene Notationsweisen, um seine Klangvorstellungen ausreichend darzustellen: Er nahm sich dabei graphische Darstellungen wie schwarze Balken, Pfeile und unterschiedliche Wellenformen zur Hilfe. Damit der Dirigent und die Musiker genau wissen wie sie die verschiedenen Symbole deuten müssen, stellte er seiner Partitur eine kurze Anleitung voran.



© Akumiszczka / Creative Commons Attribution 3.0

Ausschnitt aus *Anaklasis* für 42 Streichinstrumente und 6 Schlagzeuggruppen (1959/60):

Anaklasis (1959/60) auf www.ninateka.pl

Aus: Penderecki, Krzysztof: *Anaklasis* für Streicher und Schlagzeuggruppen, Edition Moeck Nr. 5003, Celle 1960, S. 6/7. © Mit freundlicher Genehmigung SCHOTT MUSIC, Mainz. ED 20158 (Studienpartitur).

In *Threnos* (Klagelied), *den Opfern von Hiroshima* für 52 Streichinstrumente (1960) entwickelte er die neuen Klang-Techniken in den Streichern weiter. Das Stück, das den Opfern des amerikanischen Atombomben-Angriffs auf die japanische Stadt Hiroshima 1945 gewidmet ist, beeindruckt wiederum durch seinen bemerkenswerten Gefühlsausdruck. Neben Angaben zum Spiel des höchstmöglichen Tones, zu unregelmäßigen Bogen-Bewegungen

oder zur Verwendung verschiedener *Vibrati*, griff der Komponist auch auf rhythmische Effekte zurück: Die Streicher sollten die Saiten ihrer Instrumente beispielsweise auf bestimmte Art und Weise zupfen oder schlagen und mit Hilfe der Hand oder der Rückseite des Streichbogens auf den Resonanzkörper klopfen.

Auf diese Weise komponierte Penderecki so genannte *Cluster* („Tonballungen“ mit sehr eng beieinander liegenden Intervall-Abständen). Solcher *Cluster* schichtete er zu „Klangflächen“, welcher er wiederum miteinander kombinierte und ineinanderfließen ließ. Der Wechsel von einer Klangschicht zur nächsten zog beispielsweise auch einen Wechsel der instrumentalen Klangfarben nach sich. Eines der bekanntesten *Cluster* Pendereckis befindet sich ganz am Ende von *Threnos*: hier hat Penderecki die Streicherstimmen so dicht aufeinander gestapelt, dass es vom menschlichen Ohr nur noch als lärmende „Geräusch-Masse“ wahrgenommen werden kann.

☞ [Threnos, den Opfern von Hiroshima \(1960\) auf YouTube \(mit animiertem Verlauf der Partitur\)](#)

Neben neuen Klängen für Streichinstrumente suchte Penderecki nach neuen Ausdrucksformen für die menschliche Stimme. In *Dimensionen der Zeit und der Stille* (*Wymiary czasu i ciszy*) von 1959/60, das für Schlagzeug, Streicher, Celesta, Harfe, Klavier und für einen gemischten Chor geschrieben wurde, experimentierte er beispielsweise mit konsonanten und vokalen Sprachlauten. Auch diese organisierte er in *Cluster*.

Ausschnitt von *Dimensionen der Zeit und der Stille* (1959/60):

☞ [Dimensionen der Zeit und der Stille \(1959/60\) auf www.ninateka.pl](#)

Aus: Penderecki, Krzysztof: *Dimension der Zeit und der Stille* für vierzigstimmigen gemischten Chor, Schlagzeuggruppen und Streichinstrumente, PWM-Edition Nr. 6951, Hermann Moeck Verlag Celle – PWM Kraków 1962, S. 11/12. © Mit freundlicher Genehmigung SCHOTT MUSIC, Mainz. ED 20165 (Studienpartitur).

Aufgaben

1. Hören Sie sich „Anaklisis“ an und notieren Sie Ihre Eindrücke. Diskutieren Sie, was Sie wahrnehmen und empfinden. Gibt es Dinge, die Ihnen besonders oder gar nicht gefallen?
2. Hören Sie sich „Threnos“ an und betrachten Sie dabei die animierte Partitur im Youtube-Video. Notieren Sie Ihre Eindrücke. Diskutieren Sie die gewählten Grafiken und Symbole unter Einbeziehung der hier abgebildeten Partiturausschnitte. Scheinen Ihnen die gewählten Darstellungsformen geeignet oder fallen Ihnen vielleicht weitere Möglichkeiten ein?

Arbeitsblatt 3.2: Die „Lukas-Passion“ – Zwischen Fortschritt und Tradition

Die „Lukas-Passion“ (1963-65) komponierte Penderecki (*1933) im Auftrag des Westdeutschen Rundfunks (WDR). Sie markiert einen Wendepunkt im Schaffen des Komponisten, weil sie ihn einerseits weltweit bekannt machte und andererseits sein steigendes Interesse an traditionellen musikalischen Formen offenbarte. Dieses machte sich auch in der Notenschrift durch die Wiederverwendung des Fünflinien-Notensystems bemerkbar.

Bereits in Pendereckis geistlicher Komposition „Stabat Mater“ für drei gemischte *a cappella*-Chöre von 1962 erklangen harmonische, rhythmische und melodische Elemente, die an das traditionelle Klangbild des gregorianischen Chorals anknüpften. Das Stück ist mit einem lateinischen Text unterlegt und reiht sich in die Tradition der westeuropäischen Chormusik ein. Penderecki hat es später der „Lukas-Passion“ hinzugefügt. Neben dem Sprechen oder dem Flüstern von Worten ist zudem bemerkenswert, wie Penderecki einzelne Wort-Silben räumlich auf die drei Chöre verteilt. Daneben wirkt auch die Art und Weise, wie der Komponist einen ersten Höhepunkt des Stücks erzeugt: mit Hilfe von *Cluster* wiederholt der vierstimmige Chor hierbei dreimal das Wort „Christe“. Diese Stimmen-*Cluster* werden in der Partitur durch Baumwipfel-ähnliche Noten dargestellt. Ihnen steht ganz am Ende des Stücks ein „Gloria“ des Chores in klarer D-Dur-Harmonie entgegen. Es bildet einen abschließenden Höhepunkt im Stück.

Ausschnitt von Stabat Mater in der Chorpartitur der Lukas-Passion (1963-65)

🎵 Stabat Mater für drei Chöre a cappella (1962) auf YouTube

The image displays a musical score excerpt for three vocal parts (I, II, III) in a cappella setting. The score is written on five-line staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices. The lyrics are in Latin: "da per Matrem me venire ad palmam victoriae." and "Christe, da per Matrem me venire ad palmam victoriae." The musical notation includes various dynamics such as *sub p* and *pp*, and features complex rhythmic patterns and melodic lines. The score is divided into three systems, each corresponding to one of the vocal parts. The lyrics are written below the vocal lines, and the musical notation includes notes, rests, and dynamic markings.

Aus: Penderecki, Krzysztof: *Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam* 1963-65, Partitura di coro, Hermann Moeck Verlag Celle – PWM Kraków 1966, S.177 und S.184. © Mit freundlicher Genehmigung SCHOTT MUSIC, Mainz. ED 20144 (Studienpartitur).

Der vollständige Titel der „Lukas-Passion“ lautet „Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam“ (Das Leiden und der Tod unseres Herrn Jesus Christus nach Lukas). Sie wurde für drei gemischte Chöre, einen Knabenchor, einen Sprecher, drei Solisten (Sopran-,

Bariton- und Bass-Stimme) sowie für Orchester komponiert. Sie gliedert sich in zwei Teile und unterteilt sich noch einmal in 27 Abschnitte. *Stabat Mater*, in dem die heilige Mutter Maria ihren Schmerz über die Kreuzigung ihres Sohnes ausdrückt, bildet beispielsweise den 24. Abschnitt und kommt erst gegen Ende des zweiten Teils zur Aufführung.

Die „Lukas-Passion“ dauert etwa 80 Minuten und knüpft an die musikalische Tradition der christlichen Passions-Musik an. Durch die Art ihrer Gestaltung beinhaltet sie vor allem Bezüge zur „Matthäus-Passion“ (BWV 244), aber auch zur „Johannes-Passion“ (BWV 245) Johann Sebastian Bachs (1685-1750). Wie in vielen vorangegangenen Werken der Musikgeschichte, zeigt auch Penderecki seine Anerkennung gegenüber J. S. Bach dadurch, dass er das so genannte „b-a-c-h-Motiv“ verarbeitet.

Notenbeispiel des b-a-c-h-Motivs:



Aus: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:B-a-c-h.svg> (Zugriffsdatum: 13.04.2015)

Ähnlich wie bei J. S. Bach, stützt sich auch Krzysztof Pendereckis Darstellung der Passionsgeschichte auf einen ständigen Wechsel der (27) unterschiedlichen Abschnitte. Er vertonte hauptsächlich den lateinischen Text des Lukas-Evangeliums, griff aber auch auf Teile des Johannes-Evangeliums zurück. Während die Evangelien aber bei J. S. Bach gesungen werden, lässt Penderecki diese wiederum durch einen Sprecher rezitieren. Neben den Evangelien erklingen zudem Hymnen, Psalme, Klagegesänge und Arien. Während Sprecher und Chor die Handlung aus einer beobachtenden Haltung heraus darstellen, nehmen die Solisten, mit Jesus in der Bariton-Stimme, eine selbst handelnde Rolle ein. Einige Chor-Abschnitte spiegeln daneben aber auch die Stimme des Volkes wider.

🎧 Die vollständige Lukas-Passion (1963-65) auf YouTube

Die Bedeutung der „Lukas-Passion“ im katholischen Bewusstsein Polens

Wie der größte Teil der polnischen Bevölkerung ist auch Penderecki ein bekennender Katholik. Die katholische Kirche in Polen vertrat zu Zeiten der Volksrepublik generell eine Haltung, die der polnischen Staatsführung entgegengesetzt war. Da 1966, das Jahr der Münsteraner Uraufführung der *Lukas-Passion*, zugleich die 1000-jährige Zugehörigkeit Polens zum Christentum symbolisierte, stritten beide Seiten damals auch um die Deutung der Entstehung des polnischen Staates.

So verwundert es auch nicht, dass die *Lukas-Passion* schon damals als Reaktion auf diese politischen Umstände gewertet wurde. Sie wurde in Polen zwei Wochen nach ihrer deutschen Uraufführung auch zuerst in Krakau und später auf dem „Warschauer Herbst“ aufgeführt. Da die polnische Kulturpolitik bis dahin öffentliche Aufführungen geistlicher Musik weitgehend verhindert hatte, leitete die *Lukas-Passion* in dieser Hinsicht eine Änderung ein. Penderecki beschrieb dieses einmal selbst mit den Worten:

„Die Kirche war in Schwierigkeiten, da habe ich die Lukaspassion geschrieben. Nach dem großen Erfolg war es möglich, nach dem Kriege zum ersten Mal ein geistliches Werk in einer Kirche aufzuführen.“

Alle zit. nach: Meyer, Thomas: „Man kann nur einmal Avantgardist sein“. Gespräch mit Krzysztof Penderecki, in: NZ 12/1989, S. 21.

Aufgaben

1. Recherchieren Sie die typischen Merkmale der Passionsmusik. Hören Sie in das bereitgestellte Beispiel zur Lukas-Passion hinein und versuchen Sie, entsprechende Elemente zu identifizieren.
2. Vergleichen Sie die „Lukas-Passion“ Pendereckis mit der „Matthäus-Passion“ J. S. Bachs unter Zuhilfenahme des bereitgestellten Materials auf www.4teachers.de
3. Ordnen Sie die „Lukas-Passion“ in ihrer Entstehungszeit ein. Diskutieren Sie, warum sie im sozialistischen Polen als politisches Signal aufgefasst wurde.
4. Erläutern Sie warum der Kunstmusik in der polnischen Gesellschaft ein so hoher Stellenwert für das polnische Selbstverständnis zukommt. Berücksichtigen Sie dabei auch die herausragende Bedeutung Chopins für die Musikgeschichte bis Penderecki.

Konzeption des Gesamtmoduls, Text und Arbeitsblätter: Sebastian Borchers (Berlin 2015)