

vorgestellt als die Zurückbildung – die Reformation – des Menschen hin zur Stille, was schließlich zur Vereinigung mit Gott in der Seele des Menschen führt. Eine ähnliche Bewegung ist der Kompositionsweise im zweiten Satz eingeschrieben. Die Klänge kommen aus der Stille, ihre Reihenfolge wird zunächst auf den Notizblättern von innen nach außen notiert, im ästhetischen Erleben bewegen sich aber die Klänge von Orchester und Klavier zum Kreisinneren, auf den Ausgangspunkt der Bewegung zu. Gewissermaßen bildet das Kästchen, das den Mittelpunkt aller Kreise enthält, Ausgangs- und Endpunkt des 2. Satzes. Konsequenterweise erklingt der in diesem Kästchen notierte Klang nicht, da er für die Stille steht.

Natürlich war es nicht zufällig, dass Cage eine Kompositionsmethode konzipierte, mit der Meister Eckhart geradezu wörtlich genommen wurde. Es ist Cages Versuch, Spiritualität zu leben und zu praktizieren. Er verband damit die Hoffnung, durch eine spirituell fundierte Kompositionstechnik auch dem Interpreten und dem Hörer eine spirituelle Erfahrung zu ermöglichen.

Ruth Seehaber (Weimar–Jena)

Die ›polnische Schule‹

Überlegungen zu einem polnischen Stil in der Neuen Musik am Beispiel des Komponisten Kazimierz Serocki

Was ist die ›polnische Schule‹? Die Antwort scheint zunächst so einfach wie die Frage: Der Terminus ›polnische Schule‹ bildete sich Ende der 1950er Jahre in der westeuropäischen Literatur für die polnischen Komponisten der Generation um Krzysztof Penderecki heraus. Komplizierter wird es allerdings schon dann, wenn man die besonderen Merkmale aufzählen sollte, durch die sich die Musik dieser Komponisten von derjenigen ihrer Kollegen aus anderen ost- oder westeuropäischen Staaten des gleichen Zeitraums unterscheidet.

Eine Möglichkeit, hierüber Auskunft zu erhalten, besteht darin, exemplarisch Leben und Werk eines ›typischen‹ polnischen Komponisten zu untersuchen. Die Wahl fiel hierbei auf Kazimierz Serocki. Er ist nicht der berühmteste Vertreter der polnischen Neuen Musik, aber auch kein so unbedeutender, wie es aufgrund der Unbekanntheit seines Namens und des Fehlens von Sekundärliteratur in der westeuropäischen Musikwissenschaft auf den ersten Blick erscheinen mag. Denn Serocki hat die Neue Musik Polens sowohl durch seine organisatorischen Aktivitäten als auch durch seine Kompositionen erheblich mitbestimmt. Vor allem aber ist sein Schaffen eng mit der allgemeinen musikalischen Entwicklung im Nachkriegspolen verwoben und somit in vielerlei Hinsicht repräsentativ für den sogenannten ›polnischen Sonderweg‹.

Diese Repräsentativität Serockis zeigt sich bereits in seiner Biographie. 1922 in Toruń geboren, studierte er wie viele andere polnische Komponisten nicht nur in Polen, sondern vervollständigte seine Studien im Ausland, in seinem Fall 1947 bei Nadia Boulanger in Paris. Im Jahre 1949 auf dem gesamtpolnischen Kongress der Komponisten und Musikkritiker in Łagów Lubuski, auf dem die Postulate des sozialistischen Realismus in der Musik für Polen verkündet wurden, schloss sich Serocki gemeinsam mit Tadeusz Baird und Jan Krenz zur Gruppe 49 zusammen, deren künstlerisches Programm im Einklang mit der Doktrin des sozialistischen Realismus stand. Als es jedoch 1956 in Folge der sogenannten ›Tauwetterperiode‹ in Polen zu einer kulturpolitischen Liberalisierung kam, nutzten die gleichen Komponisten, nämlich Serocki und Baird, die Gunst der Stunde und gründeten noch im selben Jahr das Internationale Festival Neuer Musik ›Warschauer Herbst‹. Das Festival bot erstmals im Ostblock die Gelegenheit, die zeitgenössische Musik des Westens zu hören, und leistete damit einen entscheidenden Beitrag zur Entwicklung der musikalischen Avantgarde in Polen sowie in den anderen östlichen Staaten. Serocki lebte bis zu seinem Tod 1981 in Polen, doch ähnlich wie bei anderen polnischen Komponisten waren viele seiner Werke Auftragskompositionen für das westeuropäische Ausland, speziell für die BRD, so dass sie dort uraufgeführt und auch gedruckt wurden.

In Analogie zu dieser Biographie ist Serockis kompositorische Entwicklung durch einen tiefgreifenden Wandel vom Folklorismus und Neoklassizismus über die Auseinandersetzung mit Atonalität und Dodekaphonie hin zu avantgardistischen Kompositionstechniken gekennzeichnet. Das Gesamtwerk Serockis, wie es die nachstehende Übersicht dokumentiert,¹ lässt sich entsprechend in drei Phasen unterteilen, die sich ähnlich auch bei Lutosławski oder Baird finden.

Tabelle: Chronologische Übersicht über das Gesamtwerk Serockis

Titel	Besetzung	Jahr
Concertino	Klavier und Orchester	1946
<i>Scherzo symfoniczne</i> (Symphonisches Scherzo)	Orchester	1947
<i>Tryptyk</i> (Triptychon)	Kammerorchester	1948
Sonatine	Klavier	1949
<i>Trzy melodie kurpowskie</i> (Drei Kurpenlieder)	Chor und 16 Instrumente	1949
<i>Cztery tańce ludowe</i> (Vier Volkstänze)	Kammerorchester	1949
<i>Koncert romantyczny</i> (Romantisches Konzert)	Klavier und Orchester	1950
<i>Obrazy symfoniczne</i> (Symphonische Bilder)	Orchester	1950
<i>Trzy śpiewki</i> (Drei Liedchen)	Chor	1951
<i>Warszawski murarz</i> (Der Warschauer Maurer)	Bariton, Chor u. Orchester	1951

1 Herausgelassen sind in der Übersicht lediglich die Lieder für Singstimme und Klavier, die Transkriptionen eigener Kompositionen und die 19 Filmmusiken, da sie für die behandelte Themenstellung nicht relevant sind. Für ein ausführliches Werkverzeichnis siehe Zofia Helman, Art. »Kazimierz Serocki«, in: *Komponisten der Gegenwart*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, 17. Neulieferung, München 1999.

<i>Mazowsze</i> (Masowien)	Sopran, Tenor, Chor und Kammerorchester	1951
1. Symphonie	Orchester	1952
<i>Suita preludiów</i> (Suite aus Präludien)	Klavier	1952
Konzert	Posaune und Orchester	1952
2. Symphonie <i>Symfonia pieśni</i> (Symphonie der Lieder)	Sopran, Bariton, Chor und Orchester	1953
<i>Krasnoludki</i> (Die Zwerge)	Klavier	1953
Suite	vier Posaunen	1953
<i>Miniatury taneczne</i> (Tanzminiaturen)	Klavier	1953
Sonatine	Posaune und Klavier	1954
<i>Suita opolska</i> (Oppeln-Suite)	Chor	1954
<i>Sobótkowe śpiewki</i> (Mitsommerfest-Liedchen)	Chor	1954
Sonate	Klavier	1955
<i>Sinfonietta</i>	zwei Streichorchester	1956
<i>Serce nocy</i> (Herz der Nacht)	Bariton und Orchester	1956
<i>Oczy powietrza</i> (Augen der Luft)	Sopran und Klavier	1957
<i>Musica concertante</i>	Kammerorchester	1958
<i>Epizody</i>	Streicher und drei Schlagzeuggruppen	1959
<i>Segmenti</i>	Orchester	1960/1961
<i>A piacere</i>	Klavier	1962/1963
<i>Freski symfoniczne</i> (Sinfonische Fresken)	Orchester	1963/1964
<i>Continuum</i>	Sextett für Schlaginstrumente	1965/1966
<i>Niobe</i>	zwei Sprecher, Chor und Orchester	1966
<i>Forse e piano</i>	zwei Klaviere und Orchester	1967
<i>Poezje</i> (Gleichnisse)	Sopran und Kammerorchester	1968/1969
<i>Dramatic Story</i>	Orchester	1968/1970
<i>Swinging Music</i>	Klarinette, Posaune, Cello und Klavier	1970
<i>Fantasmagoria</i>	Präpariertes Klavier und Schlagzeug	1970/1971
<i>Fantasia elegiaca</i>	Orgel und Orchester	1971/1972
<i>Impromptu fantasque</i>	sechs Blockflöten, drei/sechs Mandolinen, drei/sechs Gitarren, Schlagzeug und Klavier	1973
<i>Ad libitum</i>	Orchester	1973/1977
<i>Concerto alla cadenza</i>	Blockflöte und Orchester	1974
<i>Arrangements</i>	1–4 Blockflöten	1975/1976
<i>Pianophonie</i>	Klavier, Live-Elektronik und Orchester	1976/1978

Zur 1. Phase zählen die Werke vom Concertino für Klavier und Orchester, mit dem Serocki 1946 sein Diplom für Komposition erlangte, bis zur Kantate *Mazowsze* (Masowien) aus dem Jahr 1951. Sämtliche Werke dieses Zeitraums zog Serocki später selbst zurück und er-

klärte sie für wertlos. Abgesehen von zwei Ausnahmen² gingen diese Kompositionen nicht in den Druck, sondern liegen heute – wenn überhaupt – nur als Manuskript vor.

Schon bei einer näheren Betrachtung der Werktitel und der vertretenen Gattungen lässt sich erahnen, dass die Werke der 1. Phase wahrscheinlich weitgehend durch die Ästhetik des sozialistischen Realismus beeinflusst sind. In den Titeln zeigt sich dies beispielsweise in den Bezügen zur Volksmusik, wie bei *Cztery tańce ludowe* (Vier Volkstänze) und *Trzy śpiewki* (Drei Liedchen), in der Verwendung nationaler Elemente, wie bei *Trzy melodie kurpowskie* (Drei Kurpenlieder) und *Mazowsze* (Masowien),³ oder in sozialistischen Inhalten, wie bei der Kantate *Warszawski murarz* (Der Warschauer Maurer). Bei den Gattungen der 1. Phase fällt auf, dass die Sonatine für Klavier die einzige kammermusikalische Komposition ist, während alle anderen Werke für Chor oder Orchester bestimmt sind. In den späteren Phasen existieren weiterhin einige Kompositionen, auf die diese Merkmale zutreffen, beispielsweise die *Suita opolska* (Oppeln-Suite) und die *Sobótkowe śpiewki* (Mitsommerfest-Liedchen). Doch insgesamt sind die Werktitel wesentlich abstrakter sowie oft nicht mehr in polnischer Sprache, und bei den Gattungen treten häufiger kleine Instrumentalbesetzungen auf, während der Anteil an Chor- bzw. allgemein an Vokalmusik stark abnimmt.

Die 2. Phase im Schaffen Serockis, die die Werke von der 1. Symphonie im Jahr 1952 bis zu den *Epizody* von 1959 umfasst, ist durch eine weitreichende kompositorische Entwicklung gekennzeichnet, welche auch in der zeitgleichen Öffnung Polens gegenüber der Neuen Musik des Westens begründet ist.

Zu Anfang der 2. Phase finden sich noch klassische Gattungen mit traditionellem Formbau, folkloristische Elemente oder volksnahe Thematik der Texte. Parallel dazu beginnen allerdings die chromatische, ansatzweise zwölftönige Melodik, die atonale Harmonik und die komplizierte Rhythmik ab der 1. Symphonie die Grenzen des sozialistischen Realismus zu überschreiten. Damit war Serocki neben Baird einer der ersten Komponisten, die die dodekaphone Technik nach dem Zweiten Weltkrieg in Polen verwendeten, obwohl die Werke Arnold Schönbergs dort zu dieser Zeit praktisch unerreichbar und offiziell verpönt waren.

Wenig später verzichtete Serocki endgültig auf die stilisierte Folklore und widmete sich ausschließlich dem Experimentieren mit der Dodekaphonie. In der Sonate für Klavier und in der *Simfonieta* für zwei Streichorchester von 1956 wird die Dodekaphonie noch auf eine recht freie Weise behandelt, indem verschiedene 12-Ton-Folgen aneinander gereiht und in einen neoklassischen Tonfall integriert sind. Im Vergleich dazu findet sich in den Liederzyklen *Serce nocy* (Herz der Nacht) und *Oczy powietrza* (Augen der Luft) eine voll entwickelte Dodekaphonie, bei der die einzelnen Lieder auf unterschiedlichen 12-Ton-Reihen basieren. Außerdem tritt in diesen Werken erstmals ein punktualistisches Klangbild auf, bei dem, abgesehen von der Gesangspartie, ein kompositorisches Denken in Stimmen aufgegeben ist. Hinzu kommt ein sehr freies Metrum, das sich fast durchgängig mit jedem Takt ändert.

2 *Mazowsze* und *Trzy śpiewki* erschienen 1951 bzw. 1954 bei PWM.

3 Masowien bezeichnet das Gebiet um Warschau, und Kurpen sind die Bewohner Ost-Masowiens.

Die *Musica concertante* für Kammerorchester aus dem Jahr 1958 stellt schließlich die strengste Reihenkomposition Serockis dar, bei der die Parameter Tondauer, Klangfarbe und Dynamik konsequent punktualistisch variiert sind. Gleichzeitig schien jedoch mit der *Musica concertante* für Serocki eine Grenze erreicht zu sein, denn danach wandte er sich von der seriellen Technik ab. Die *Epizody* von 1959 sind daher bereits eine Art Übergangswerk zwischen der 2. und 3. Phase: Einerseits basieren sie noch auf der Grundlage von 12-Ton-Gruppen, andererseits verschiebt sich der musikalische Schwerpunkt bereits in Richtung der Parameter Klangfarbe und Raum.

Der freie Umgang und das Experimentieren mit übernommenen Kompositionstechniken, wie er sich bei Serocki z. B. im Zusammenhang mit der Dodekaphonie beobachten lässt, ist allgemein ein Merkmal der polnischen Komponisten.⁴ Unglaublich schnell übernahmen sie nach 1956 die innovativen Strömungen der westeuropäischen Avantgarde – von den seriellen Techniken über Aleatorik und elektronische Musik bis zur Minimal Music – und überraschten den Westen dabei vor allem mit der Abwesenheit jeglicher Dogmatik.

Die 3. Phase macht in Serockis Gesamtschaffen zeitlich gesehen den größten Anteil aus. Der Beginn ist eher fließend, da sich die kompositorischen Mittel bereits in der 2. Phase zu entwickeln begannen. Dennoch lässt sich noch einmal ein deutlicher Einschnitt 1960/1961 ab den *Segmenti* erkennen.

Rein äußerlich zeigt sich diese Zäsur in einer neuen Notationsweise, die Serocki ab den *Segmenti* durchgehend in allen Werken verwendete und die sich ähnlich bei vielen polnischen Komponisten findet. Dabei handelt es sich um eine metrisch freie Raumnotation, die auf Takteinteilungen und Notenwerte verzichtet und stattdessen durch räumliche Proportionen im Notentext die zeitlichen Proportionen der Töne untereinander angibt. Als grobe Anhaltspunkte dienen zusätzlich Sekundenangaben für einzelne Abschnitte und die Vorgabe der Gesamtdauer des jeweiligen Werkes. Neben konventionell notierten Tönen existieren in der Tonhöhe unbestimmte Notationen, verbale Anweisungen und graphische Zeichen, die in den Vorbemerkungen zu den Partituren erklärt werden.

Im Vergleich zu früheren Werken tritt ab den *Segmenti* die Organisation der Tonhöhe in den Hintergrund, und die Klangfarbe wird zum wesentlichen musikalischen Faktor, was zu Neuerungen im klanglichen und formalen Bereich führt. Mit dieser Vorrangstellung des Parameters Klangfarbe weisen Serockis Werke jene Eigenschaft auf, die die Sekundärliteratur häufig als das charakteristischste Kennzeichen der polnischen Neuen Musik anführt.⁵

Die Erweiterung des Klangspektrums geschieht bei Serocki zum einen durch die Instrumentation, was sowohl die Auswahl der Instrumente als auch die Kombination derselben betrifft. Hierbei fallen z. B. die Mandoline und Gitarre als Bestandteile des Orchesters oder die Verwendung von Blockflöten auf. Außerdem wird der Schlagwerkapparat stark vergrößert und um teilweise recht exotische Instrumente wie Kuhglocken oder Flaschen bereichert. Zum anderen werden neue Klänge durch unkonventionelle Spieltechniken auf traditionellen Instrumenten erzeugt. Originär von Serocki sind wahrscheinlich nur

4 Vgl. z. B. Ulrich Dibelius, »Polnische Avantgarde«, in: *Melos* 34 (1967), S. 7–16, hier: S. 7.

5 Vgl. z. B. Zofia Helman, Art. »Polen«, in: *MGG* 2, Sachteil Bd. 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 1623–1661, hier: Sp. 1654.

wenige Techniken wie z. B. das *Glissando gettato*, eine Schleuderbewegung der Hand über nebeneinanderliegende Saiten bzw. Klangstäbe bei Klavier, Harfe oder Xylophon. Andere Artikulationsarten wie das Spiel zwischen Steg und Saitenhalter oder der Schlag auf den Rand des Instruments werden beispielsweise auch von Penderecki angewandt. Einen Höhepunkt im Hinblick auf die Erweiterung des Klangspektrums bildet schließlich die Einbeziehung von Live-Elektronik in Serockis letztem Werk, der *Pianophonie*. Daneben finden sich in mehreren Werken räumliche Effekte, indem die Instrumentalisten in besonderer Anordnung auf der Bühne oder um das Publikum herum im Saal postiert sind.

In formaler Hinsicht unterscheiden sich die Werke ab den *Segmenti* von den vorhergehenden dadurch, dass sie sich aus kurzen, oft nur sekundenlangen Abschnitten zusammensetzen, die in Dynamik, Tempo, Artikulation und Instrumentation variieren und oft kontrastierend nebeneinander stehen. Auf großformaler Ebene kommt es trotz der gemeinsamen Segmentstruktur zu recht verschiedenen Lösungen. Drei Kompositionen weisen beispielsweise eine offene Form auf: In *A piacere* und *Ad libitum* können sowohl die Segmente innerhalb der größeren Teile beliebig angeordnet als auch die Abfolge der größeren Teile frei entschieden werden, und in den *Arrangements* wird durch die veränderbare Besetzung bestimmt, welche Segmente aufzuführen sind, wobei auch hier deren Reihenfolge freigestellt ist. Daneben existieren Werke mit ein- oder mehrsätziger Anlage, wobei die mehrsätzigen Formen häufig an die Satzfolge klassischer Symphonien erinnern und die einsätzigen Werke sich bei genauerem Hinsehen nicht selten als versteckte Sonatensatzform oder Double-function-Form erweisen. Dadurch ergibt sich eine – wiederum für Polen typische – Symbiose aus traditionellem Formbau auf der einen Seite und avantgardistischen Klängen auf der anderen Seite. Außerdem zeigt sich hierin exemplarisch die unbefangene Verwendung traditioneller Elemente in der polnischen Neuen Musik.⁶

Eine weitere laut Sekundärliteratur polnische Eigenart findet sich bei Serocki darin, dass die Experimente im Bereich der Klangfarbe und der Form nicht um ihrer selbst willen geschehen, sondern das Ziel verfolgen, neue Möglichkeiten des Ausdrucks zu finden.⁷ Denn auch wenn es die eher abstrakten Werktitel zunächst nicht vermuten lassen, ist die Musik Serockis äußerst expressiv, wobei das Spektrum von Witz über Brutalität bis Lyrismus reicht.

Somit lassen sich in Serockis Gesamtwerk einerseits durchaus viele Besonderheiten der polnischen Komponisten ausmachen. Andererseits kann man jedoch feststellen, dass Serocki nicht in allen Punkten mit dem verbreiteten Bild der polnischen Neuen Musik konform geht. Er folgte beispielsweise nicht dem polnischen Trend der 1970er Jahre mit einer Rückkehr zu einer traditionelleren Tonsprache, sondern hielt bis zu seinem letzten Werk an den avantgardistischen Mitteln fest. Weiterhin fällt auf, dass Serockis Œuvre keine einzige Komposition mit geistlichem Kontext enthält und damit der allgemeinen These entgegensteht, ein Kennzeichen polnischer Neuer Musik sei auch die zentrale Rolle von Religiosität.⁸

6 Vgl. z. B. Anna Czekanowska, *Studien zum Nationalstil der polnischen Musik*, Regensburg 1990, S. 121.

7 Vgl. z. B. Wilfried Brennecke, »Polen. Musikalische Streiflichter«, in: *Musica* 14 (1960), S. 304–305.

8 Vgl. z. B. Detlef Gojowy, »Musik«, in: *Länderbericht Polen*, hrsg. von Wilhelm Wöhlke, Bonn 1991, S. 423–427, hier: S. 425.

Hier kommen erste Zweifel an der Einheitlichkeit der sogenannten »polnischen Schule« auf, erst recht, wenn man an andere polnische Komponisten wie etwa Zygmunt Krauze oder Tomasz Sikorski denkt, bei denen sich noch wesentlich mehr Abweichungen als bei Serocki feststellen ließen. Verfolgt man diesen Gedanken weiter, stellt sich die Frage, wie es überhaupt zu dem Bild der polnischen Neuen Musik mit ihren bestimmten Merkmalen gekommen ist. Im Hinblick darauf, dass der Terminus der »polnischen Schule« in der polnischen Literatur kaum anzutreffen ist, drängt sich der Verdacht auf, dass diese Charakteristika möglicherweise eine reine Außensicht darstellen. Und in Anbetracht der westeuropäischen Konzertprogramme, die an polnischen Komponisten in erster Linie Penderecki enthalten, könnte es sein, dass sich die Fremdwahrnehmung der polnischen Neuen Musik möglicherweise zu sehr an deren berühmtestem Vertreter orientiert und dadurch zu pauschal urteilt. So bliebe z. B. festzustellen, ob das polnische Musikschritftum die gleichen Merkmale der polnischen Neuen Musik hervorhebt.

Ein anderer Weg, die anfangs gestellte Frage zu beantworten, wäre es demnach, zum einen zu klären, wie das Bild der polnischen Neuen Musik in der Literatur entstanden ist oder ob möglicherweise mehrere differierende Sichtweisen existieren, und zum anderen die Werke verschiedener polnischer Komponisten auf Gemeinsamkeiten und Besonderheiten hin zu untersuchen bzw. an ihnen die Aussagen des Musikschritftums zu überprüfen. Dabei könnte sich zeigen, was die »polnische Schule« wirklich ist – oder aber, dass es sie gar nicht gibt.

Renata Skupin (Danzig)

L'Identité retrouvée

Aspects orientaux et occidentaux de la poésie musicale de Giacinto Scelsi

Giacinto Scelsi, ayant atteint la quarantaine, se mit à la recherche de sa propre identité artistique et intime. Il la trouva enfin (après une période de crise créatrice et psychique) entre l'Orient et l'Occident, dans l'espace qui s'étend entre leurs traditions culturelles et spirituelles.¹ Dans la poésie tardive et originale de Scelsi, comprise comme l'ensemble des constantes techniques du langage musical, de l'écriture, et des qualités métatechniques indiquées par le contexte biographique et culturel, coexistent les aspects orientaux et occidentaux. Ils forment des espaces séparés, mais aussi ceux qui se trouvent réunis, coïncident,

1 C'est cela dont il parle dans une phrase devenue célèbre: »South of Rome the East starts, and north of Rome, the West starts. This borderline now, runs exactly over the Forum Romanum. There's my house. This explains my life and my music.« (Giacinto Scelsi, [sans titre], dans: *Musik-Konzepte* 31 [1983], p. 111).