

UDK 781.6(438) Szabelski

Karol Bula  
KatowiceNEOBAROCKE STILMERKMALE IN DER  
POLNISCHEN ZEITGENÖSSISCHEN MUSIK AM  
BEISPIEL BOLESŁAW SZABELSKIS SCHAFFEN

In der Einführung zu seinem Buch "Komponist in seiner Welt" spricht Paul Hindemith von "unsterblichen Werken, die den Ehrentitel unserem Glauben an die 'Stabilität musikalischer Werke' verdanken."<sup>1</sup>

Nicht zufällig wird hier dieses Zitat im Zusammenhang mit dem Thema des Referates angeführt, wenn auch Bolesław Szabelski nicht unter den Unsterblichen erwähnt wird und seine Werke sich erst den ihnen gebührenden Platz unter den Meisterwerken erarbeiten müssen. Es geht hier mehr um die Wendung "Stabilität musikalischer Werke" und um den Hintergrund des "Glaubens" an das Bestehen solcher Musik. Dieser muss verständlicherweise nicht nur im irrationalen, beziehungsweise psychologisch-soziologischen aber auch im musikhistorischen und ästhetischen Aspekt betrachtet werden und zur Feststellung objektiver Faktoren führen, die diesen Glauben begründen.

Der in den unterschiedlichsten Situationen bewiesene Hang des Menschen an geordnete, übersichtliche Formen im breitesten, also in der Musik alle Parameter umfassenden Sinne, führte in den Jahrhunderten der Musikgeschichte immerwieder zu diese Bedingung erfüllenden Lösungen. Aus unserer Perspektive betrachtet, scheint die Evolution der abendländischen Musik im Schaffen der Wiener Klassiker ihren Gipfelpunkt erreicht zu haben, wonach die fortschreitende Individualisierung des Schaffensprozesses als stufenweise vorsichgehender Rückzug von den klassischen Idealen und Vorstoss in die Regionen des "Unbestimmten" gedeutet werden darf. Die in der Musikkultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts im Aspekt des Ordnungsprinzips bemerkbare Krise hatte eine musikästhetische Strömung zufolge, die sich u. a. in einem auf die Klassik gerichteten Aneignen ausgewählter satztechnischer Mittel bemerkbar machte, wobei man jedoch nicht auf die Errungenschaften der zeitgebundenen Musik, vor allem im klanglichen Bereich, verzichten wollte. Es ist bemerkenswert, dass die polnische Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts diesen hier in Erinnerung zurückgerufenen Prozess, verrückt um einige Jahrzehnte, offensichtlich widerspiegelt. Ein suggestives Beispiel gibt hierin Szymanowskis Schaffen, welches in drei nacheinanderfolgenden Phasen vorsichtig, der ersten, auf das Aneignen der

1 Paul Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, Zürich 1959, S. 3.

spätromantischen Mittel gerichtet (Wagner-, Strauss-, und später Skrjabinfaszination), der zweiten, sogenannten "impressionistischen", gekennzeichnet durch die Neigung zur maximalen Raffiniertheit, und der dritten, in der der Komponist eine Vereinfachung der musikalischen Aussprache aufgrund einer Anlehnung an die polnische Folklore erstrebte.

Im Schatten dieser grossen Individualität schufen andere polnische Komponisten Werke, die grösstenteils ähnliche Eigenschaften aufweisen. Doch schon in den zwanziger Jahren machte sich eine Gruppe jüngerer Komponisten bemerkbar, welche die klassifizierende Richtung, vermittelt u. a. durch Nadia Boulanger (viele polnische Komponisten studierten in Paris) und teilweise durch Stravinskys Schaffen, vertreten. Es kann behauptet werden, dass diese Richtung in den dreissiger Jahren in Polen zum Begriff moderner Musik wurde.

Nach 1945 entstanden in unserem Lande neue sozialpolitische Bedingungen für bestimmte Präferenzen im kulturellen Bereich, was auch im Musikschaffen reflektierte. Die neoklassische Richtung verlor nichts von ihrer Aktualität und zusammen mit der folkloristischen Tendenz wurde sie für viele Jahre Dominante im Schaffen polnischer Komponisten.

Zu den hervorragenden Persönlichkeiten der polnischen Musik dieser Entwicklungsphase zählt Bolesław Szabelski.

Geboren 1896 (gestorben 1979), repräsentiert Szabelski in der polnischen Musik des 20. Jahrhunderts die ältere Komponistengeneration (neben L. Kóżycki, B. Woytowicz, St. Wiechowicz, T. Szeligowski u. a.). Seine Werke entstanden in der Zeitspanne von 55 Jahren (seine erste Komposition - die Klaviervariationen - stammt aus dem Jahre 1923, das letzte Werk - ein Klavierkonzert - schrieb Szabelski 1978), also in einer Zeit, die sich durch die aussergewöhnliche Evolution im musikstilistischen Bereich auszeichnet - einer Zeit in der die polnische Musik schrittweise in die Musikkultur von Weltniveau hineinwuchs. Als symbolischer Wendepunkt wird in dieser Hinsicht der I. Warschauer Herbst 1956 bezeichnet. Mit diesem internationalen Festival zeitgenössischer Musik wurde eine Ebene gewonnen, auf der eine Konfrontation polnischer Musik mit den Errungenschaften anderer Nationen möglich wurde.

Der Warschauer Herbst war es auch, der 1959 in dem dreihundsechzigjährigen Komponisten Szabelski einen Avantgardisten der polnischen Musik entdeckte. Die kompositorisch-technischen Mittel des im Rahmen des III. Warschauer Herbstes präsentierten Werkes "Improwizacje" für Kammerorchester und gemischten Chor, und des ein Jahr früher entstandenen, doch erst im folgenden IV. Warschauer Herbst aufgeführten Werkes "Sonety" für Orchester, zeugen von einem radikalen Bruch in seinem Schaffen, welches nun der serialen, dabei jedoch höchst individuell behandelten Technik verschrieben war.

Auf die erste, hier in Betracht kommende Schaffensperiode Szabelskis fallen etwa 20 Werke zu, wovon die meisten, in den Vorkriegsjahren entstandenen Werke während des 2. Weltkrieges verloren gingen, einige im Manuskript erhalten (diese waren dem Autor zum Teil zugänglich) und 6 Werke herausgegeben worden sind. Im Polnischen Musikverlag (PWM Kraków) erschienen: *Toccata* 1959 - sie stammt aus der 1936 entstandenen Orchestersuite, *Orgelsonate* 1966 (entstanden 1943),\* *III. Sinfonie*

\* 1962 erschien im Druck allein das *Largo* aus der *Orgelsonate*.

1975 (entstanden 1957) und eine episodische Komposition: der 1948 geschriebene und in demselben Jahre herausgegebene *Soldatenmarsch*.

Die Aufstellung einer vollkommenen Werkliste würde zum Feststellung führen, dass Szabelski sich vor allem zum sinfonischen Schaffen hingezogen fühlte. Das mag seine Ursache weniger in der kompositorisch-technischen Disposition gehabt haben, als im Willen einer monumental angelegten Aussage in welcher das Persönliche dem allgemein Menschlichen untergeordnet wäre. Hierin näherte sich Szabelski in seiner ästhetischen Grundhaltung dem Ideengut der Klassiker und ihrer etwaigen Nachfolger. In seiner Musik wird vor allem stark das Elegische, und bei grösserer Intensität des Ausdrucks das Tragische hervorgehoben. In Bezug auf diese Eigenschaften spricht Zofia Lissa im Vorwort zu Szabelskis Partitur der III. Sinfonie von einer "Kraft des Ausdrucks und Vollkommenheit der Mittel, die zur Feststellung führen, dass wir hier mit einem historisch verspäten 'polnischen Brucknerismus' oder 'Mahlerismus' zu tun haben, nicht im Sinne konkreter Parameter der musikalischen Aussage ... aber im Sinne der philosophischen Narration, der Art einer Auseinandersetzung mit der Frage des Seins und des Lebens des Menschen auf dieser Welt".<sup>2</sup> Es ist eine für das ganze Werk Szabelskis zutreffende Charakteristik.

Bei der intuitiv erfassten Funktion seines Schaffens, bei eindeutiger, dieser Funktion entsprechender Wahl der Gattungen, traf Szabelski auch den Entschluss hinsichtlich der satztechnischen Mittel, die zur Verwirklichung seiner künstlerischen Vorstellung führen sollten. Kurz gefasst, drückt er sich mehr oder weniger in einer bewussten Reaktion auf Hindemiths Parole "zurück zu Bach" aus. Die ersten Spuren dieser Stilrichtung sind in der Orchestersuite aus dem Jahre 1936 zu finden. Verglichen mit der ein Jahr früher entstandenen II. Sinfonie, bezeugt sie die entgeltliche Loslösung Szabelskis von den Einflüssen seines Lehrers und Meisters Karol Szymanowski.

Der einmal beschrittene Weg sollte etwa zwanzig Jahre über den persönlichen Stil Szabelskis entscheiden. Seine Musik kann von da an generell als Verschmelzung klassischer und barocker Konstruktionsnormen mit Elementen der zeitgenössischen Musik im Geiste eines überzeitlichen Ideengeistes betrachtet werden.

Das klassische Vermächtnis verdeutlicht sich nicht nur in der ideellen Sphäre, aber auch in der Gattungswahl (Sinfonie, Sonate, Quartet, Concertino) und der Formdisposition (3- und 4-sätzig Form mit meistens frei behandelten Sonatensatz und ebenfalls frei gestalteten Repriseform; sowohl die Sonatenreprise als auch die Wiederholung in dreiteiligen Formen wird des öfteren als symbolische Klammer angewandt).

Beachtenswert ist im Schaffen Szabelskis die Art der Anknüpfung an die barocke Musik. Als äusseren Umstand dafür darf man den fortdauernden Kontakt des Komponisten mit der Orgelmusik betrachten - Szabelski war jahrelang ausübender Künstler und Professor des Orgelspiels am Schlesischen Konservatorium (nach 1945 Musikhochschule) in Katowice. Die Gründe, die Szabelski dazu bewegten aus diesem Gut zu schöpfen, lagen jedoch, wie schon vermerkt wurde, tiefer. Es war auch kein

2 Zofia Lissa, B. Szabelski, III. Sinfonie (Partitur - Einführung) Kraków 1956, S. 34.

mechanisches Übernehmen der für den Barock charakteristischen Formen (eine nach allen Regeln der Kunst durchgeführte 4-stimmige Fuge treffen wir in seinem ganzen Schaffen ein einziges mal im III. Satz der 1943 entstandenen Orgelsonate) und nur selten trifft man auf Beispiele strenger Imitation (beispielsweise im Heldenpoem für Chor und Orchester 1952, in der Orchestersuite 1939, im I. Satz des II. Streichquartetts 1956, im III. Satz des Concerto grosso).

Concertogrosso, III. Satz, Takte 82—92

The musical score consists of several staves. The top staff is for Flute I and II (Fl. I II), followed by Oboe I and II (Ob. I II), Bassoon I (Fg. I), Trombones (Ptto), and Violin (Vle). The bottom section includes Cymbals and Timpani (c. bacch. d. Tmpn.) and a string part (arco). Dynamics include *pp*, *ppp*, and *arco*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Umkehrung, Augmentation, Diminution, aber keinesfalls doppelter Kontrapunkt, den Z. Lissa im erwähnten Vorwort zur III. Sinfonie suggeriert, sind sonstige, im Vergleich mit der

einfachen Imitation jedoch sehr selten angewandte kontrapunktische Mittel, deren sich Szabelski in seinen Werken bedient. Bei Imitationen werden die Themen des öfteren in varierter Gestalt angewandt.

Generell standen Szabelski näher freie Formen, wie die Passacaglia, Toccata oder der Ricercar und die freie Art, polyphonische Strukturen zu gestalten, was unmittelbaren Einfluss auf die Substanz seiner Musik hatte. Szabelskis Eigenstil bestimmt vor allem die spezifische Faktur seiner Werke. Das Übergewicht hat in allen Kompositionen der hier behandelten Schaffensperiode die lineare Faktur, sowohl im traditionellen Sinne als auch im Sinne eines Zusammenwirkens von Einzelstimmen und Klangflächen, ohne dass der harmonische Faktor zur ausschlaggebenden Geltung kommt. Das Lineare äussert sich dabei auch gern in zweistimmigen Strukturen, die sich zusätzlich durch einen grossen Abstand der Stimmen kennzeichnen. In Verbindung mit ausgesprochener Kantabilität stellt es einen wichtigen Wesenszug Szabelskis Ausdrucksvermögens dar (Beispiele dafür liefern uns die ersten Sätze der III. und IV. Sinfonie).

III. Sinfonie, I. Satz, Takte 47-61

The image displays a musical score for Violin I (Vni I) and Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.) for measures 47-61 of the first movement of the Third Symphony. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three systems of music. The first system (measures 47-50) shows the Violin I part with a dynamic marking of *p* and the Cello/Double Bass part with a dynamic marking of *p*. The second system (measures 51-54) shows the Violin I part with a dynamic marking of *f* and the Cello/Double Bass part with a dynamic marking of *f*. The third system (measures 55-61) shows the Violin I part with a dynamic marking of *p* and the Cello/Double Bass part with a dynamic marking of *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Der barocken Gestaltungstechnik nähern sich vor allem die auf Figurationen gestützten Fragmente, die das Motorische hervorheben - oft mit Anwendung polymetrischer Strukturen. Hier wären die Toccata und die Orchesteretüde zu erwähnen, in denen die Figurationen meistens auf diatonischer Reihenfolge basieren und teilweise auch eine tonale Zentralisation aufweisen.

**Toccata, Takte 18-20**

I  
Vni  
II  
Vle  
Vc.  
Cb.

*sf* *mf* *p subito*

*sf* *p*

Oft ist der melodische Ablauf - wie z. B. in der III. Sinfonie oder im Concerto grosso chromatisch gestaltet. Beide Typen des motorischen isorythmischen Melodieablaufs (meistens in Achtel- oder Sechzehntelnoten) können auch als Kontrast zu kontemplativen Stellen, die selbstverständlich anderer Mittel benötigen, auftreten.

Dem barocken Geist entsprossen auch die melodischen Gebilde, die aus Motiven tänzerischer Provenienz evolvieren (z. B. das Thema der Toccata):

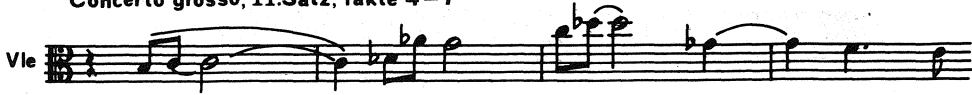
**Toccata, Takte 57-58**


Trbl.  
in B

*f*

Im Kontrast zu diesen Melodietypen stehen die erwähnten kontemplativen, beziehungsweise dramatischen Themen. In solchen Fällen treten überwiegend chromatische Tonfolgen mit grösseren Intervallen auf, nach kontrapunktischen Regeln durch Sekundenschritte voneinander getrennt:

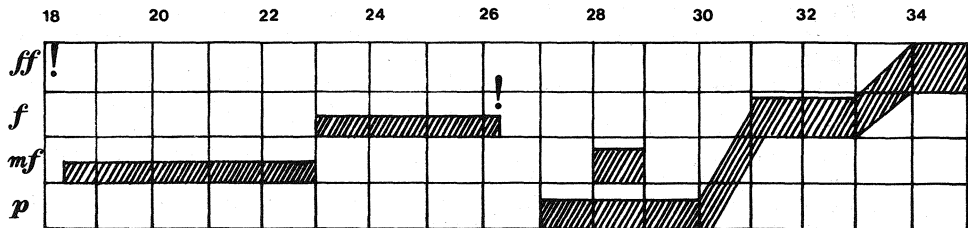
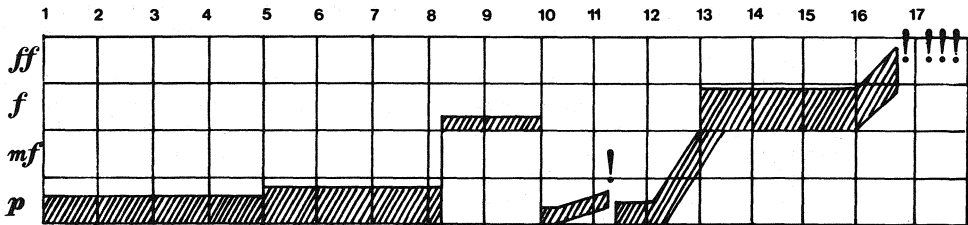
Concerto grosso, II.Satz, Takte 4-7

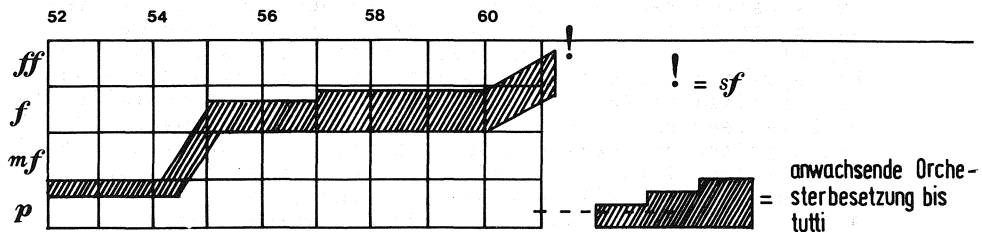
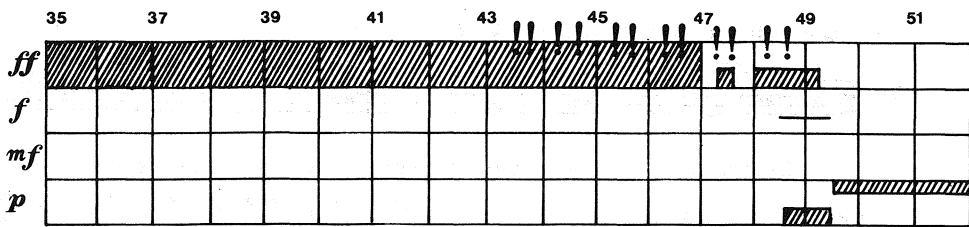


Rhythmisch sind sie sehr unterschiedlich bearbeitet, doch prinzipiell an barocke Schemen - 

usw. - gelehrt. Was dabei am wichtigsten erscheint, ist die Art des Konstruierens dieser melodischen Gebilde. Sie entstehen durch ein Fortspinnen von Motiven unter Anwendung der Variationstechnik und nur selten nähern sie sich in ihrer Konzeption klassischen Formprinzipien. Die asymmetrische, in unregelmässigen Phasen ablaufende Form weist jedenfalls die barocke Tendenz zur Geschlossenheit auf. Das Anwenden der Rondo- und Reprisesform wäre das beste Beispiel dafür. Auch gibt diese Technik Szabelski Gelegenheit zu frei gestalteten energetischen Kulminationen. Sie kommen meistens zustande bei der Aufschichtung der Linien und Flächen, wobei eine dementsprechende Instrumentation (mit häufiger Anwendung von Stimmenkopplungen) und Dynamik diesen Prozess fördert. Charakteristisch ist für Szabelskis Musik der Aufbau von energetischen Prozessen, die sich in längeren oder kurzen Phasen von einem "neutralen" Ausgangspunkt zur faktuellen und dynamischen Kulmination entwickeln, wonach der Vorgang - verständlicherweise anders geartet, wiederholt wird.

Diagramm des energetischen Ablaufs - Toccata, Takte 1-60





Monorhythmischer, blockförmiger Stimmenaufbau ohne tonale Beziehung, aus der Orgelmusik auf das Orchester übertragene Mixturen, Anhäufung von vertikalen Sekunden bzw. Septimen, bilden einige der klanglichen, zu den dramatischen Höhepunkten führende, charakteristische Mittel. Sie gehören nicht mehr zum barocken Gut und zeugen von Szabelskis Sinn für die Synthese stilistisch weit entfernter satztechnischer Kategorien. Es zeugt davon ebenfalls die Behandlung des Orchesters - die Art, Instrumente nach barockem Verfahren konzertant einzusetzen, aber auch die Möglichkeiten auszunutzen, die der spätromantische Klangkörper bietet.

Diese synthetische Zusammenfassung der Stileigenschaften der vor 1956 entstandenen Werke Szabelskis kann verständlicherweise nur als ein Beitrag zum Thema "neobarocke Tendenzen in der polnischen zeitgenössischen Musik" ausgewertet werden - Szabelskis Musik ist für diese Richtung die meist repräsentative! Zur Bekräftigung dieser Meinung möge hier ein weiteres, von Zofia Lissa stammendes Zitat angeführt werden: "In der polnischen Musik fehlte es an dieser Richtung, die in Deutschland durch Hindemith und seine Schule repräsentiert war, in Frankreich durch Roussel und Honegger, in England durch Britten - der Richtung, die Hindemith in seinem lapidären Stichwort "Zurück zu Bach" zusammenfasste und die Franzosen als "klassifizierenden Stil" bezeichneten und somit die verschiedenartigen Proben einer Anknüpfung an die Historie abschlossen. Wir hatten in unserer Musik um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert keinen Max Reger und kein auf den Barock orientiertes Schaffen. Bemüht Europa einzuholen, mieden wir diese Etappe. Wir erleben sie heutzutage in einer anderen Gestalt, in Anlehnung an andere Gehalt- und Werkstattprinzipien, eben heute, und das Schaffen Szabelskis ist dessen bester und eindeutiger Ausdruck. Es ist ein interessantes und wichtiges Schaffen für die heutige Entwicklungsphase, denn es bildet einen Flügel im breiten Fächer der polnischen zeitgenössischen Musik. In dem vielseitigen polnischen sinfonischen Schaffen repräsentiert seine Musik die



Strömung, die wir als neobarock bezeichnen können".<sup>3</sup>

#### POVZETEK

*Glasbeni neoklasicizem oziroma neobarok se je pojavil na Poljskem v dvajsetih letih našega stoletja in se nato razcvetel v naslednjem desetletju. Ostal pa je prav tako aktualen v obdobju po letu 1945. Tej smeri se je neposredno pred II. svetovno vojno pridružil tudi Bolesław Szabelski (1896-1979), eden najpomembnejših skladateljev starejše generacije sodobne poljske glasbe in ji ostal zvest vse do leta 1956, ko se je preusmeril v serialnost. Za omenjeno razsežno obdobje ustvarjalnosti Szabelskega je značilno svojstveno spajanje klasicističnih in baročnih elementov z elementi sodobne glasbe. Tako pri tem ne gre za nikakršno mehanično prevzemanje starih form, medtem ko skladateljev izraz dosega močno stopnjo elegičnega in tragičnega.*

3 Zofia Lissa, III, *Symfonia*, "Muzyka", Jg. 1956 Nr. 1, S. 36.