



*Stefan Jarocinski schrieb uns den folgenden Artikel über den bedeutenden polnischen Komponisten Witold Lutoslawski. Die Reduktion erklärt sich **nickt mit allen Thesen und Schlüssen** des Verfassers einverstanden. Trotzdem glaubt sie, verpflichtet zu sein, auch einer Ansicht Raum zu geben, die nicht die ihre ist.*

WITOLD LUTOSLAWSKI

wurde am 25. 8. igj in Warschau geboren. Er studierte Komposition (bei W. Maliszewski), Violine und Klavier am Warschauer Konservatorium. Von 1929 bis 1931 studierte er an der dortigen Universität Mathematik. Er lebt heute ständig in Warschau. Zahlreiche polnische und internationale Kompositionspreise wurden ihm zuerkannt. igs8 war er Mitglied der Jury der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik.

Unter allen begabten Komponisten, die im ersten Viertel dieses Jahrhunderts geboren wurden, ist sicher Witold Lutoslawski die mächtigste Persönlichkeit. Er ist die repräsentativste Gestalt, ein Brennpunkt, in dem sich die höchsten Ziele und Errungenschaften zeitgenössischer polnischer Musik vereinigen. Ein wahres, großes Kunstwerk ist das Produkt einer phantasievollen Verschmelzung der Gedanken und des Temperaments des Komponisten mit dem Bewußtsein seines Zeitalters. Focillon, Malraux und andere Denker würden solcher Definition zustimmen. Lutoslawskis Musik wird ihnen gelegen kommen, diese These zu stützen. Sein ganzes Werk ist persönlich ausgeprägt, jedoch zu gleicher Zeit reflektiert es die musikalischen Probleme unserer Zeit.

1937, als der 24jährige Lutoslawski sich am Warschauer Konservatorium seine kompositorischen Sporen verdiente, war von der Fassade der Tonalität, mit welcher die ehrenhaften Professoren den jungen Mann gefüttert hatten, schon eine Menge abgebröckelt. Aus dem Schutthaufen, zu welchem Debussy, Strawinsky und Schönberg das Gebäude der klassischen Harmonie zertrümmert hatten, begannen seltsame junge Bäume zu sprießen. Der neue Garten wurde von keinem Geringeren gepflegt als Strawinsky, dessen neuen Stil man als Neo-Klassizismus definierte. Nicht weit davon entfernt arbeitete Hindemith an seiner „Unterweisung im Tonsatz“, die die theoretische Basis für sein Lebenswerk liefern sollte. Berg und Webern, die beiden Schönberg-Schüler, verfolgten ihren gewählten Weg in Einsamkeit.

Europa, das seit dem Beginn des Jahrhunderts in den Geburtswehen einer großen kulturellen Krise lag, wurde nun in eine neue Phase dieser Krise gestürzt. Die jungen Kom-

ponisten der Generation Lutoslawski, die in diesen Jahren, am Ende der Epoche zwischen den beiden Kriegen, zu künstlerischem Leben erwachte, waren so ganz unähnlich ihren Eltern. Die Sturm- und Drangperiode der Neuen Musik lag hinter ihnen. Sie brauchten sich nicht gegen das System der Orthodoxen Tonalität, die tot war, aufzulehnen. Die junge Generation träumte eher von einem neuen Johann Sebastian Bach, der ihnen den Weg aus dem hoffnungslosen Gewirr musikalischer Schulen und Währungen zeigen und eine neue Ordnung im Reich des Klanges aufstellen würde. Lutoslawski wagte den Versuch, die ungeheuer reichen Möglichkeiten, die der zeitgenössischen Kunst offenstanden, auszunutzen.

Das früheste erhaltene Zeugnis seiner Musik, die Klaviersonate aus dem Jahre 1934, offenbart schon ein bedeutendes Element seiner künstlerischen Persönlichkeit: einen bemerkenswerten Sinn für Form und Konstruktion. Dieser Formsinn half ihm, den impressionistischen Versuchen zu widerstehen, denen er durch seine reizbare Sensibilität für Farbe und Harmonie ausgesetzt war. Szymanowsks 3. Sinfonie berührte Lutoslawski tief. Wenn er sie hörte, war er wie berauscht. Er selbst sagte, daß er sich „einige Wochen lang schwindlig fühlte“. Seine Reaktion half ihm nicht nur, den Zauberspruch des Impressionismus abzuwehren, sondern auch den jeder anderen durch morbide Überempfindlichkeit oder geistigen Narzissmus inspirierten Kunst. Der Komponist Lutoslawski wurde einer wachsenden Notwendigkeit des Konkretens, des Konkreten, gewahr, der Klarheit der Harmonien, des präzisen und bestimmten Rhythmus. Sein Sinn für alles, was Musik vor Schläflichkeit der Form beschützt und

den Künstler wappnet gegen die Tyrannei des Unbewußten, schärfte sich.

Die „Symphonischen Variationen“ (1939) — begonnen, als Lutoslawski noch Schüler des Konservatoriums war — sind ein Werk, in dem jugendliche Frische vereinigt ist mit bemerkenswerter technischer Meisterschaft. Das Stück ist Ausdruck eines echten musikalischen Temperamentes, ein farbiges, geistvolles Werk mit geschmackvollem Witz. Der Komponist trat hier den greifbaren Beweis an, daß er völlig immun war gegen die staubige Atmosphäre jedes launischen Subjektivismus oder romantischer Hysterie. Obgleich im Stil des frühen Strawinsky geschrieben, bewegt sich das Stück schon klar in den Grenzen einer eigenen Klangwelt, in der der Unterschied zwischen Dur- und Mollskalen fast nicht mehr existent ist.

Die 1941 geschriebenen „Variationen über ein Thema von Paganini“ repräsentieren einen weiteren Schritt bei der Suche des Komponisten nach seiner eigenen harmonischen Sprache (u. a. in seiner originellen Konzeption der Akkordverwandtschaft). Er versteht brillant für das Klavier zu schreiben, verwendet kühne Harmonien und entfaltet einen bewundernswerten Scharfsinn bei der Contrastierung der Variationen durch verschiedene Rhythmen und Farben. Paganinis 24. Caprice für Solovioline ist als Thema für Variationen von einer Reihe großer Komponisten benutzt worden (u. a. Liszt, Brahms, Schumann, Busoni, Szymanowsky, Rachmaninoff, Blacher). Wie sie, wurde auch Lutoslawski durch dieses geniale Thema inspiriert.

Man erinnert sich, daß Baudelaire zwei verschiedene Arten der Sensibilität des Künstlers unterschied: die des Herzens und die der Vorstellungskraft. Beim Schöpfungspro-

zcß hielt er die letztere für die bedeutendere, denn, wie er sagte, „läßt sie wählen, entscheiden, vergleichen, hier verwerfen, dort bejahen — im Augenblick, spontan. Es ist die Empfindsamkeit, die sich hauptsächlich an den Geschmack wendet, die uns die Fähigkeit, das Gute vom Schlechten zu sondern, in dichterischer Weise verleiht“. Ich zitiere diesen Ausspruch, weil mir Lutoslawski in außerordentlicher Weise mit dieser Sensibilität begnadet scheint.

In dem Augenblick, als Lutoslawski seine geistige Spannweite und die Originalität seiner schöpferischen Kraft erkannte, wurde er gleichzeitig gewahr, daß ihm keine Gefahr drohen würde, im Meer der atonalen Musik zu ertrinken, solange er den Fels der Tonalität im Auge behielt. Aber für eine solche Politik der Sicherheit mußte ein Preis bezahlt werden, d. h. er würde unfähig sein, die Flügel seiner musikalischen Phantasie ganz auszubreiten oder sein Bedürfnis, sich auszudrücken, voll zu befriedigen. Aber weder wollte er das Wagnis eingehen, ohne Kompaß eine gefährliche Reise zu bestehen, noch fand er Geschmack an der Aussicht, von Werk zu Werk neue Gesetze der musikalischen Steuermannskunst zu improvisieren. Kein polnischer Komponist außer Josef Kofler, der im Kriege umkam, komponierte ernsthaft zwölftönig. In den Jahren der deutschen Besetzung begann Lutoslawski jedoch die Notwendigkeit einiger ordnender Prinzipien zu fühlen, denn eine Reihe musikalischer Gesetze „würden mir“, wie er bescheiden sagte, „helfen, mich leichter innerhalb der Grenzen von 12 Noten zu bewegen“.

In dieser Zeit schrieb er „30 kleine polyphone Stücke für Bläser“ (1943 bis 1944), eine Reihe von typisch experimentellen Stücken, deren Bedeutung in der Klärung von Lutoslawskis musikalischem Vokabular liegt, hauptsächlich jedoch in der Tatsache, daß sie seine ersten atonalen und polytonalen Versuche sind. Sie statten ihn mit der Erfahrung aus, auf die er später häufig zurückgreifen mußte. Das „Trio für Oboe, Klarinette und Fagott“ (1945), unmittelbar danach geschrieben, ist bemerkenswert durch die strenge Logik seiner musikalischen Gedanken. Als man 1945 Lutoslawski bat, eine Auswahl polnischer Volksmelodien für Klavier für den Unterricht in Schulen zu arrangieren, glaubte der Komponist nicht, daß sein Kontakt mit der Volksmusik 10 Jahre lang dauern würde. Das Problem, Folklore als Basis für eine Komposition zu benutzen, war ein Antrieb, den er „wie auch Chopin und Szymanowsky“ nicht verwerfen wollte.

Während der Arbeit an den Volksmelodien, den 20 polnischen Liedern und den Kinder- gesängen (1947), Vertonungen von Versen von Julian Tuwin, vervollkommnete Lutoslawski seine Technik besonders im Gebrauch der Harmonik. In den Volksmelodien z. B. verband er tonale Melodik mit atonaler Harmonik, ein Kunstgriff, den er liebt und oft mit ausgezeichneten Resultaten benutzt. Seine Exkursion in die Volksmusik hinderte den Komponisten nicht an der Beendigung seiner 1941 begonnenen Sinfonie im Jahre 1947. Er benutzte diese dichte, klassische Form, die — sogar wenn sie Abweichungen von traditionellen Vorbildern zuläßt — rhapsodischen Seitensprünge keinen Raum gibt, als Mittel, die Quintessenz seines Denkens auszudrücken. Im Vergleich zu den »Symphonischen Variationen« kann man nicht sagen, daß in der Sinfonie die Ver-

wandschaft zur Tonalität lockerer wird. Im 1. und 4. Teil des Werkes ist eine Art von tonalem Zentrum erkennbar, die Note „d“. Jedoch nur die größeren harmonischen Flächen der Sinfonie sind Gegenstand der Macht ihrer Attraktivität, nicht aber der Mikrokosmos des Klanges, in dem vollständige tonale Freiheit herrscht. Technisch enthält die Sinfonie alle Aspekte von Lutoslawskis Meisterschaft in der Beherrschung der zeitgenössischen musikalischen Sprache.

Die „Kleine Suite für Orchester“ (1950) und das „Schlesische Tryptichon für Sopran und Orchester“ (1951) — zwei Werke, die einen spontanen Publikumserfolg hatten — bedeuten fast die Rückkehr zur Welt der Folklore, aber nun entfaltet die Musik eine weit größere Verzahnung sowohl der formalen als auch der harmonischen Struktur. Das Material der Volksmusik ist geordnet und sozusagen „verfremdet“. Lutoslawskis Einfallsreichtum und Geschicklichkeit schufen im Verein mit seiner individuellen Annäherung an die einzelnen Probleme und seine Vertrautheit mit ihnen ein Werk von zauberhafter Einfachheit, lyrischem Reiz und klarer Konstruktion.

In den „Fünf tänzerischen Präludien für Klarinette und Klavier“ (1954), die Lutoslawski selbst als seinen „Abschied an die Folklore auf unbestimmte Zeit“ bezeichnete, versuchte der Komponist hauptsächlich das Problem zu lösen, einen fließenden Übergang von einem musikalischen Einfall in den anderen zu erreichen. Diese Geläufigkeit, den musikalischen Dialog zu dirigieren, die er während der Arbeit an den Preludes erwarb, befähigte ihn, ein anderes Werk zu vollenden, an dem er seit 1950 arbeitete. Nach seiner Vollendung wurde dieses Stück, das „Konzert für Orchester“ (1954), als eine seiner bedeutendsten Schöpfungen erkannt. Es ist zwar von Volksmotiven inspiriert, echten wie nachgebildeten, die jedoch nur als Rohmaterial gebraucht werden, das vollkommen der größeren Einheit des Werkes untergeordnet ist und nicht als formbestimmender Faktor benutzt wird. Wie seinerzeit in der Sinfonie, so zeigt das Konzert — in monumentaler Form — eine Synthese von Lutoslawskis musikalischem Denken.

Als die politische Atmosphäre sich änderte und die alten Beziehungen mit den Musikzentren des Westens wieder aufgenommen wurden, konnte leicht vorhergesehen werden, daß die Phantasie der Komponisten neuen Antrieb erhalten würde. Die „Trauermusik“ bestätigte diese Vorhersage.

Die „Trauermusik für Streicher“, dem Andenken an Bela Bartók gewidmet, wurde am 26. März 1958 in Kattowitz uraufgeführt. Die Kritik begrüßte es einstimmig als Werk von höchster Bedeutung. Hier führt Lutoslawski beharrliche Suche nach einer eigenen Technik ihn zu wahrer künstlerischer Unabhängigkeit.

Obgleich er erwägt, daß die serielle Technik die Schönberg-Schule befähigt, Werke zu schaffen, die überdauern, fühlt er sich unzufrieden als Untertan der Gesetze der Zwölfton- und seriellen Musik. Er findet ihre Vernachlässigung der Harmonie und besonders ihre Unterschätzung der Rolle, die gewisse Akkorde und ihre Sequenzen im Ohr des Hörers spielen, nicht angemessen, und er fühlt, daß serielle Musik unzusammenhängend und undynamisch ist. Er ist keinesfalls blind gegenüber dem Nutzen der Zwölftontechnik, jedoch er rebelliert gegen den doktrinen Blick, der sie als einzige und univer-

selle Konipositionsmethode ansieht. Lutoslawski sieht den wunden Punkt der Zwölftonmusik in der Tatsache, daß die Ordnung der Noten in der Reihe vorherbestimmt ist. Das mißachtet völlig die Natur der Reaktion des Hörers auf verschiedene Intervallfolgen, Töne, Akkorde. Sie ist im Gesetz der Klanganpassung untergeordnet und hindert ihn, sein Aufnahmevermögen den jeweils wechselnden Impulsen anzupassen.

Anstatt abstrakt errechneter Reihen stellt Lutoslawski Tonreihen zusammen, entsprechend der Möglichkeit ihres Effekts auf den Hörer. Das befähigt ihn, sich allen Unregelmäßigkeiten anzupassen und einen kontinuierlichen Kontakt mit dem Fortschritt der Musik zu halten. Weder diejenigen, die die Erfahrungen des Gefühls in der Musik wirklich sehen wollen, noch die, die besonderes Vergnügen am intellektuellen Abenteuer, im Aufspüren der logischen Entwicklung einer Komposition finden, können von Lutoslawskis „Trauermusik“ unberührt bleiben. Die Komposition entwickelt sich durch vier Phasen hindurch, denen der Komponist die Untertitel gab: Prologue/Metamorphosis/Apogee/Vepilog. Sie stellt einen Gipfel in Lutoslawskis Musik dar.

Sogar im „PointÜlismus“, der seiner Persönlichkeit an sich so fremd ist, fand er einen Antrieb für seine musikalischen Vorstellungen, erprobte in den schönen „Fünf Liedern für Mezzosopran und 30 Instrumente“ auf einen Text von K. Illakowicz (1958).

Lutoslawskis Musik läßt uns nicht zweifeln, daß er ein Künstler ersten Ranges ist, in Polen mit keinem seit Szymanowsky vergleichbar. Eine Haltung wie die seine, die beständig auf einen Ausgleich zwischen Herz und Hirn abzielt, ist ungewöhnlich selten, ermutigend und der Bewunderung wert in unserer Epoche, die uns einmal täuschte mit dem Wunder einer Verwirklichung höchst utopischer Träume und uns nun erschreckt mit atomarer Vernichtung. Sie erinnert uns — und das wird oft vergessen —, daß das Ziel aller großen Kunstwerke eine harmonische Vereinigung des Bewußten und Unbewußten ist.

Diskografie:

Sinfonische Variationen

Polnisdies Radio-Sinfonieorchester,
Dir.: Der Komponist MUZA L 0009 B

Variationen über ein Thema von Paganini

Wronsky und Babin, Klavier HMV

Kleine Suite

Warschauer Philharmoniker,
Dir.: Der Komponist MUZA L 0002 B
Version für Kammerorchester:
Warschauer Radio-Orchester,
Dir.: J. Kolaczowski
Rückseite: 6 Kinderliedcr
Janina Godlewska, Gesang
Dir.: Der Komponist
Vanguard VRS 6013

Schlesisches Tryptichon

Maria Drenniakówna, Gesang
Polnisches Radio-Sinfonieorchester,
Dir.: G. Fiteiberg MUZA L 0009 A

Trauermusik

Warschauer Philharmoniker
Dir.: W. Rowicki MUZA XL 0072 A