

STEFAN KEYM (Leipzig)

“Od Chopina do ... Noskowskiego”?
Zygmunt Noskowskis langer
Weg zu Chopin

ABSTRACT: The aim of this text is to present the process whereby Zygmunt Noskowski grew closer to the music of Chopin, which he initially treated with considerable distance. In the first part of the article, the author analyses verbal testimony of Noskowski's Chopin reception on the basis of extant columns written by him. Noskowski's attention first focused on Chopin towards the end of the 1880s, the catalyst being the Chopin anniversaries celebrated in 1894 and 1899, for the purposes of which Noskowski arranged piano compositions by Chopin for orchestra and voice. The picture of Chopin sketched by Noskowski in his press writings contained Classicist components in which his sense of form and his affinities with the work of Bach were underlined; on the other hand, Noskowski stressed in Chopin's music – as a specifically Polish characteristic – its links with nature. Both these factors influenced the shape of Noskowski's own music.

In the second part of the article, the author shows Chopin's influence on Noskowski's compositions, which initially found expression through the intermediary of the dramatic aspects of the *Second Symphony* of Ignacy Feliks Dobrzyński, and then in episodic links between Noskowski's symphonic poem *Step* [The steppe] and Chopin's *Rondo à la krakowiak*, Op. 14. The climactic point of Noskowski's dialogue with Chopin is defined by his programmatic-patriotic orchestral work *Z życia... [narodu]* [From the life... [of the nation]], in which Chopin's *Prelude in A major* from opus 28 served as the basis for a set of variations; this work, despite a number of inconsistencies, is regarded by the author as an important work, both in its form and in its cultural-historical significance.

KEYWORDS: Fryderyk Chopin, Zygmunt Noskowski, reception, aesthetics, analysis, variation form, national music, programme music

Die Komponisten Fryderyk Chopin und Zygmunt Noskowski scheinen bis auf ihre polnische Nationalität wenig gemeinsam zu haben. Der frühreife Chopin verließ seine Heimat 1830 als bereits voll ausgebildeter Künstler; dagegen erhielt Noskowski (1846-1909) wesentliche Impulse zur Entwicklung seiner schöpferischen Persönlichkeit erst während seines späten

Auslandsstudiums in Berlin (1872-1875).¹ Während Chopin den Rest seines Lebens im Pariser Exil verbrachte, kehrte Noskowski nach fünfjähriger Tätigkeit als städtischer Musikdirektor und Chorleiter in Konstanz (1876-1880) zurück nach Warschau, wo er fortan auf zahlreichen Ebenen eine mühsame, nur von kleinen Erfolgen belohnte „Arbeit an den Grundlagen“ des polnischen Musiklebens verrichtete und zugleich seine eigene Karriere voranzubringen suchte. Auch in ästhetisch-stilistischer Hinsicht stand der „Positivist“ Noskowski, der das Prinzip der „organischen Arbeit“ musikalisch in Gestalt motivisch-thematischer Arbeit nach deutschem Muster umsetzte, in deutlicher Distanz zu dem vom mediterranen Belcanto Bellinis inspirierten „Romantiker“ Chopin. Dieser erwarb sich frühzeitig den Ruf eines nonkonformistischen Künstlers, der sich selbst von Adam Mickiewicz nicht dazu verleiten ließ, eine seinen ästhetischen Prinzipien widersprechende Nationaloper zu schreiben. Dagegen ging Noskowski immer wieder und – in den Augen seiner zahlreichen Schüler aus der „Młoda Polska“ – Generation² – allzu bereitwillig Kompromisse ein, um die Gunst des Publikums und bedeutender Förderer zu erlangen: vom deutschen Kaiser Wilhelm I, für den er einen Huldigungsmarsch komponierte, über die Honoratioren der Warschauer Musikgesellschaft bis hin zum Operettenpublikum.

Angesichts dieser grundlegenden Unterschiede überrascht es kaum, dass Noskowski gegenüber seinem großen Vorgänger lange Zeit eine distanzierte Position einnahm. Erst ab den späten 1880er-Jahren zeigte er öffentlich seine Bewunderung Chopins, die sich – katalysiert durch die Chopin-Gedenkfeiern von 1894 und 1899 – in einer Gruppe von Texten, Arrangements und eigenen Kompositionen niederschlug, deren abschließenden Höhepunkt das Orchesterwerk *Z zycia...* (1901) bildete. Es ist nicht auszuschließen, dass diese späte „Bekehrung“ Noskowskis teilweise dem Kalkül entsprang, den patriotischen Chopin-Kult in Polen für seine eigenen künstlerischen Ziele zu nutzen. Der langwierige Prozess der Annäherung Noskowskis an Chopin bildet indes ein komplexes Phänomen, das sich nicht monokausal erklären lässt. Im Folgenden wird dieser Weg anhand von Texten und Partituren nachgezeichnet. Damit soll ein Beitrag geleistet werden zur Erforschung der polnischen Chopin-Rezeption, aber auch und vor allem zu einem besseren Verständnis der in mancherlei Hinsicht widersprüchlich anmutenden Position Noskowskis – einer Schlüsselfigur der polnischen Musikgeschichte des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die immer noch unzureichend erforscht ist.

¹ Zu Noskowskis Studienaufenthalt in Berlin siehe Stefan Keym, *Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867-1918* (Hildesheim, 2010), 97-125.

² Siehe Marcin Gmys, 'Mistrz i uczniowie? Kompozytorzy Młodej Polski wobec Zygmunta Noskowskiego', *Muzyka* 54 (2009/3-4), 3-19.

1.

Einer unvoreingenommenen Rezeption der Musik Chopins durch Noskowski standen drei wesentliche Hindernisse im Weg:

1. Noskowski wuchs in einer Familie auf, die der messianistischen Lehre Andrzej Towiański anhing.³ Da sich Chopin sehr kritisch zum Towianismus geäußert hatte, wurden seine Werke in Noskowskis Elternhaus nicht gespielt.⁴

2. Obgleich Noskowskis Werkkatalog einige Klavierzyklen enthält, stand das Klavier nie im Zentrum seiner musikalischen Aktivitäten. Sein Hauptinstrument war die Violine.

3. Seit seinem Studium in Berlin bei Friedrich Kiel galten Noskowski die großen mehrsätzigen Formen der deutschen Instrumentaltradition (vor allem Symphonie und Streichquartett) als Maßstab des Komponierens. Daneben hegte er ein bereits von seinem Warschauer Lehrer Stanisław Moniuszko gewecktes, von Kiel bestärktes Interesse an vokalen Großformen wie Kantate, Oratorium und Oper. Zum Werk Chopins boten diese beiden Ansatzpunkte keinen geeigneten Zugang.

Wie gering das Interesse Noskowskis an Chopin lange Zeit war, zeigt sich vor allem daran, dass in den großen programmatischen Artikelserien *Drogowskazy* (1879) und *Ideal opery* (1888)⁵, in denen er sein künstlerisches Credo darlegte und weitreichende Vorschläge zur Reform des polnischen Musiklebens unterbreitete, Chopin nahezu keine Rolle spielt. In den Vordergrund tritt dessen Name erst in einem Aufsatz zu einer Thematik, bei der er sich in Polen schlechterdings nicht umgehen ließ: zur Frage des Nationalen in der Musik (*Piętno narodowe w sztuce muzyce*, 1888).⁶ Auf diese Frage gab Noskowski hier eine doppelte Antwort. Auf der einen Seite beschrieb er diverse Stilmerkmale der polnischen Folklore wie die Tanzrhythmen von Polonaise, Mazurka, Oberek, Kujawiak und Krakowiak, Intervalle wie übermäßige Quarte und abspringender Leitton sowie eine eigentümliche, zugleich pastorale („sielankowy“) und wehmütige („rzewny“) Stimmung⁷; diese Merkmale sollten von den polnischen Komponisten in die großen For-

³ Andrzej Towiański (1799-1878) verbreitete die messianistische Lehre, dass das unterdrückte, leidende Polen dazu berufen sei, die christliche Kirche und die ganze Welt nach dem Willen Gottes zu erlösen.

⁴ Siehe Witold Wroński, *Zygmunt Noskowski* (Kraków, 1960), 16-17.

⁵ Zygmunt Noskowski, ‘Drogowskazy. Szkice i gawędy z dziedziny muzyki’, *Echo Muzyczne* (1879/15/5), 2-3, (1879/6/1), 2-3, (1879/6/15), 2-4, (1879/7/1), 3-4, und (1879/8/1), 3-4, sowie ‘Ideal opery’, *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 14., 21., 28.4. und 5.5.1888, S. 169-171, 186-187, 194-196 und 207-208.

⁶ Zygmunt Noskowski, ‘Piętno narodowe w sztuce muzyce’, *Świat* (1888), 15-18 und 82-85.

⁷ *Ibid.*, 83.

men der Kunstmusik eingebracht werden, um ihnen „Weltbürgerrecht“ zu erringen.⁸ Auf der anderen Seite entwarf Noskowski eine Theorie des Nationalen in der Musik, die nicht von der kollektiven, anonymen Folklore ausging, sondern vom großen, genialen Künstler und dessen stil- und normbildender Kraft:

Jeder berühmte Komponist bringt in seinen Werken seine Gefühle und Gedanken, seine Wünsche und sein Streben, seine Überzeugungen zum Ausdruck mit solcher Kraft und Aufrichtigkeit, dass er die Allgemeinheit hinter sich herzieht, die – geblendet von der Macht seiner künstlerischen Individualität – [schließlich] beginnt, seine Inspirationen als die ihrigen zu betrachten, und die Werke seines Genies zum nationalen Erbe zählt.⁹

Als Kronzeugen für diese Theorie, die auf die romantische „Idee der absoluten Musik“ zurück- und auf die Ästhetik der „Młoda Polska“ – Generation vorausweist, führte Noskowski Chopin und Moniuszko an: Die oben genannten Merkmale eines polnischen Stils im engeren Sinne seien nämlich nur für einen kleinen Teil des Schaffens dieser Komponisten charakteristisch, das im Übrigen auch deutliche ausländische Einflüsse aufweise. Aufgrund der nationalen Vorbildwirkung dieser Genies bilde gleichwohl ihr gesamtes Schaffen einen integralen Bestandteil der polnischen Nationalmusik.

Während Noskowski Chopin hier auf einer Ebene mit Moniuszko ansiedelte¹⁰, erhob er ihn in seiner 1892 publizierten Vortragsreihe *Od Bacha do Chopina*¹¹ zum letzten, krönenden Höhepunkt einer Reihe genialer Komponisten der vergangenen zwei Jahrhunderte (Bach, Händel, Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven, Chopin), die er emphatisch mit einer Kette majestätischer Berggipfel verglich. Dahinter steht die damals weit verbreitete entwicklungsgeschichtliche Idee, dass sich die Künste „organisch“ weiter- und höherentwickelten, wobei ein „Meister“ auf den anderen aufbaue.¹² Nos-

⁸ Ibid., 83 und 85.

⁹ Ibid., 84. „Każdy kompozytor wybitny uwydatnia w swych dziełach uczucia i myśli, pragnienia i dążenia swoje, a uwydatnia z taką siłą przekonania, z tak wielką szczerością, iż pociąga za sobą ogół, który olśniony potęgą indywidualności artysty, natchnienia jego uważać zaczyna za swoje i twory jego geniuszu do skarbca narodowego zalicza“.

¹⁰ In dem wichtigsten Feuilleton des jungen Noskowski aus der Zeit vor seinem Berlin-Aufenthalt (‘Trochę prawdy z dziedziny muzyki’, 1872; siehe Fußnote 42) wird allein Moniuszko als Vorbild der zeitgenössischen polnischen Komponisten genannt.

¹¹ Zygmunt Noskowski, ‘Od Bacha do Chopina’, *Świat* (1892), 254-260, 279-282, 308-310 und 323-325.

¹² Diese Idee vertrat auch der junge Karol Szymanowski in einem Brief an Zdzisław Jachimecki vom 4.12.1910, zitiert in: Karol Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, hrsg. von Teresa Chylińska, i (Kraków, 1982), 244-245.

kowski betonte besonders Chopins Verbundenheit mit Bach¹³ – ein Aspekt, der später in der Chopin-Rezeption der 1920er-Jahre aufgegriffen wurde, u.a. von seinem Schüler Karol Szymanowski.¹⁴ Mit dem neoklassizistischen Chopin-Bild deckt sich auch seine Einschätzung, dass unter den nach 1800 geborenen Komponisten allein Chopin den „großen“ alten Meistern ebenbürtig sei. Diese Einschätzung steht freilich in einem gewissen Widerspruch zu der von der „neudeutschen Schule“ entlehnten Fortschrittsrhetorik, die Noskowskis Text prägt. Bemerkenswerter als die bekannten, klischeehaften Vorzüge, die Noskowski an Chopin preist (Zauber der Poesie; Kraft, Tiefe und Erhabenheit der Inspiration etc.), erscheint vor diesem Hintergrund die Tatsache, dass er Chopins Musik ausdrücklich abhebt von den „äußerlichen“ Effekten des Klavierstils Franz Liszts¹⁵ – eines Komponisten, dem er persönlich in Dank verbunden war und den er an anderer Stelle gegen Kritik verteidigte.¹⁶

Noskowski hob wiederholt hervor, dass die Bedeutung und das Zukunftspotenzial der Musik Chopins erst in jüngster Zeit voll erkannt würden (auch und gerade in Polen).¹⁷ Demnach wäre die Entwicklung seines eigenen Verhältnisses zu Chopin beispielhaft für einen größeren Teil der polnischen Melomanen. Seine Kritik an deren langem Verkennen der Größe Chopins kann durchaus als indirekte Selbstkritik gedeutet werden. (In ähnlicher Weise revidierte er nach einem Besuch 1904 in Bayreuth auch seine Skepsis gegenüber Wagner.¹⁸)

Dank Noskowskis vielfältigem Engagement im Warschauer Musikleben hatte seine Annäherung an Chopin von Beginn an auch eine praktische Komponente. Ab 1886 bearbeitete er für seine Konzerte diverse beliebte Klavierstücke Chopins für Orchester – darunter die *Préludes e-Moll* und *A-Dur* (op. 28, Nr. 4 und 7).¹⁹ In den 1890er-Jahren folgten Arrangements für Chor und Orchester, zu denen er selbst die Texte verfasste: So brachte er 1892 die *Préludes c-Moll* und *g-Moll* (op. 28, Nr. 20 und 22) unter den Titeln *Odlot*

¹³ Vgl. Noskowski, 'Od Bacha do Chopina', 325.

¹⁴ Karol Szymanowski, 'Fryderyk Chopin' [1923], in: Ders., *Pisma muzyczne*, hrsg. von Kornel Michałowski (Kraków, 1984), 89-102.

¹⁵ Noskowski, 'Od Bacha do Chopina', 324.

¹⁶ Noskowski, 'O Liszcie', *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* (1892/7/23), 30.7. und 6., (1892/8/20), 346-347, 361-363, 375-376 und 401. Noskowski wurde zudem in seiner Chopin-Rezeption durch Liszts Chopin-Monographie beeinflusst (siehe Fußnote 27).

¹⁷ Noskowski, 'Od Bacha do Chopina', 323-325; vgl. auch Noskowski, 'The Essence of Chopin's Works' (siehe Fußnote 24), 23.

¹⁸ Vgl. Wroński, *Noskowski*, 101-102.

¹⁹ Diese Arrangements entstanden für ein Konzert am 22.11.1886. Des Weiteren orchestrierte Noskowski Chopins *Mazurka* op. 33/2, die *Polonaise* op. 53, die *Etüden* op. 25/3 und 25/10 sowie das *Prélude* op. 28/5. Vgl. Wroński, *Noskowski*, 66 und 118.

ducha („Geistesflug“) und *Elfy* („Elfen“) zur Aufführung.²⁰ Diese Aktivitäten verstärkten sich im Zusammenhang mit der Errichtung des Chopin-Denkmal, das zum 45. Todestag des Komponisten in Żelazowa Wola enthüllt wurde. In einem Feuilleton über diese Veranstaltung behauptete Noskowski, das Denkmal sei zu drei Vierteln aus den Einnahmen eines Benefizkonzerts finanziert worden, das er mit der Warschauer Musikgesellschaft veranstaltet habe.²¹ Bei der Einweihungsfeier am 14. Oktober 1894 wurde eine eigens für diesen Anlass von ihm komponierte Kantate *Nad Utratą* für gemischten Chor und Orchester uraufgeführt.²² Zum Chopin-Jubiläum von 1899 arrangierte Noskowski den Trauermarsch aus *Chopins Klaviersonate* op. 35 für Chor und Orchester (auf den Text des Introitus der Totenmesse).²³

Im selben Jahr hielt er in Krakau und Warschau einen Vortrag über das „Wesen“ der Werke Chopins (*Istota utworów Chopina*), der im *Kurier Porynny* sowie 1902 als Separatdruck erschien und das wichtigste Dokument seiner publizistischen Chopin-Rezeption bildet.²⁴ Im Unterschied zur (neo-)klassizistischen Tendenz seiner Vortragsreihe von 1892 stehen in diesem Text expressive und programmatisch-malerische Aspekte im Vordergrund. Chopin erscheint hier weniger als Erbe Bachs denn als würdiger Nachfolger des „großen Beethoven“, der – in Abwendung vom „kalten“ ästhetischen Prinzip des „l’art pour l’art“, das in der älteren (Instrumental-) Musik vorherrsche²⁵ – Musik als poetisches Ausdrucksmittel der Gefühle und Geheimnisse der menschlichen Seele begriffen habe.²⁶ Als dominierende Empfindung nahezu aller (!) Melodien Chopins machte Noskowski (anknüpfend an Liszts Chopin-Monographie²⁷) eine spezifische Wehmut („żałość“) aus, die er von verwand-

²⁰ Konzert am 19.3.1892. Außerdem arrangierte Noskowski drei Mazurken Chopins für gemischten Chor (op. 68/3, 33/3 und 17/1) und Lieder aus op. 74 für Chor bzw. für Klavier (für Anfänger). Vgl. *ibid.*, 134-135 und 148.

²¹ Zygmunt Noskowski, 'Pomnik Chopina', *Wiek* 10 (1894), 223, zitiert nach Wroński, *Noskowski*, 163.

²² Zu dieser Feier, an der auch der russische Komponist Milij Balakirew teilnahm, siehe *ibid.*, 78-79 und 128.

²³ Konzert am 17.10.1899. Vgl. *ibid.*, 135.

²⁴ Zygmunt Noskowski, *Istota utworów Chopina* [1899] (Warszawa, 1902); Reprint in: *Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie*, hrsg. von Mieczysław Tomaszewski (Kraków, 1959), 68-89; englisch von Maja Trochimczyk und Anne Desler: 'The Essence of Chopin's Works', in *After Chopin. Essays on Polish Music*, hrsg. von Maja Trochimczyk (Los Angeles, 2000), 23-45. Vgl. auch Wroński, *Noskowski*, 92-93.

²⁵ Diese Vorstellung war damals weit verbreitet (auch bei Mieczysław Karłowicz) und wurde erst nach 1900 durch die Studien von Albert Schweitzer u.a. zum Einfluss der Rhetorik auf Bachs Instrumentalmusik widerlegt.

²⁶ Noskowski, 'The Essence of Chopin's Works', 25-26.

²⁷ Franz Liszt, *Frédéric Chopin* (Paris, 1852); 2., unter Mitarbeit der Fürstin Caroline von Sayn-Wittgenstein erweiterte Auflage (Leipzig, 1879), deutsch von La Mara als: Franz Liszt, *Gesammelte Schriften*, I: *Friedrich Chopin* (Leipzig, 1880), besonders 17-18.

ten Gefühlen wie Trauer, Schmerz etc. abzugrenzen suchte.²⁸ Die Quelle dieser Empfindung und zugleich des spezifisch polnischen Gehalts von Chopins Musik liege in der Natur. Den Einfluss der heimatlichen Landschaft auf Chopins künstlerische Prägung hatte Noskowski bereits 1894 in seinem Bericht aus Żelazowa Wola hervorgehoben und polemisch abgegrenzt von snobistisch-urbanen Chopin-Gedenkfeiern in der Metropole Paris.²⁹ In dem Text von 1899 heißt es dazu, Chopin habe die Pariser Salons mit einem Strauß wilder Blumen betreten.³⁰ Die Natur, so Noskowski, sei die „Meisterin aller Künste und Künstler“; auf ihrer Widerspiegelung beruhe Poesie in ihrer „reinsten Form“³¹. Chopin habe die landschaftlichen Eindrücke seiner Jugend in Musik umgesetzt und dadurch den Nationalgeist Polens wiedergegeben.³² Zur Illustration dieser These bezog Noskowski verschiedene Klavierstücke Chopins auf polnische Landschaften und bestimmte Jahreszeiten. So machte er in der *Mazurka b-Moll* op. 24 Nr. 4 die melancholische Stimmung des Frühherbstes mit seinen schwächer werdenden Sonnenstrahlen aus und in der *Mazurka cis-Moll* op. 41 Nr. 1 eine schneebedeckte, wolkenverhangene Winterszenerie.³³ Das *Prélude A-Dur* op. 28 Nr. 7 deutete er als „verlorenen Sonnenstrahl“, der auf „unsere Wiesen und Felder“ scheine und den der „Meister“ auch später im Exil beim Anblick der Naturwunder des Südens nicht vergessen habe.³⁴

2.

Der Wandel in Noskowskis publizistischer Auseinandersetzung mit Chopin ist nicht nur auf seinen „ästhetischen Eklektizismus“³⁵ zurückzuführen, sondern auch auf seine schöpferische Entwicklung. Wie viele Texte von Komponisten über andere Komponisten sagen auch diejenigen Noskowskis mehr über das Schaffen ihres Verfassers als über das des Kollegen. Die Neigung zu immer konkreteren, meist naturverbundenen außermusikalischen Bezügen kennzeichnet das Spätwerk Noskowskis. Der hermeneutische Kommentar zum *Prélude A-Dur* verweist auf sein fast zur gleichen Zeit entstandenes Orchesterwerk *Z życia...*, dem eben jenes *Prélude* zugrunde liegt. Vor der Analyse

²⁸ Noskowski, 'The Essence of Chopin's Works', 29.

²⁹ Vgl. Noskowski, 'Pomnik Chopina', zitiert nach Wroński, *Noskowski*, 163-164.

³⁰ Noskowski, 'The Essence of Chopin's Works', 32.

³¹ *Ibid.*, 30.

³² *Ibid.*, 33ff.

³³ *Ibid.*, 34.

³⁴ *Ibid.*, 42.

³⁵ Vgl. Magdalena Dziadek, 'Walka bogów z gigantami, czyli legenda Młodej Polski muzycznej', *Ruch Muzyczny* 41 (1997/9), 9.

dieses Werks, das zu den umfangreichsten und anspruchsvollsten kompositorischen Hommages à Chopin zählt, ist indes ein Blick auf Bezüge zu Chopin in einigen früheren Orchesterpartituren Noskowskis zu werfen.³⁶

Es ist bezeichnend für Noskowskis kompliziertes Verhältnis zu Chopin, dass es sich bei einem der auffälligsten Bezüge in seinem früheren Schaffen, der sowohl die Form- als auch die Ausdrucksebene betrifft, um einen indirekten Einfluss handelt. In seiner *Symphonie Nr. 2 c-Moll (Elegijna; 1876-79)* lieferte Noskowski ein klangmächtiges Plädoyer für die nationale Unabhängigkeit Polens, indem er die auf Beethoven zurückgehende, mit der Devise „per aspera ad astra“ verbundene Moll-Dur-Dramaturgie mit der Verarbeitung und finalen Apotheose eines patriotischen Lieds kombinierte (*Jeszcze Polska nie zginęła*).³⁷ Eine ähnliche Kombination findet sich auch bei Chopin in seiner *Klavierfantasie f-Moll op. 49 (1840/41)*.³⁸ Ebenfalls auf Chopin – auf die *Klaviersonate b-Moll op. 35* – verweist der Umstand, dass der an dritter Stelle platzierte langsame Satz von Noskowskis *Symphonie (Elegia. Andante molto sostenuto)* wie die Ecksätze in einer Molltonart gehalten ist. Das unmittelbare Vorbild sowohl für diese seltene Konstellation als auch für die satzübergreifende patriotische Aufhellungsdramaturgie von Noskowskis „Elegischer Symphonie“ lieferte indes nicht Chopin, sondern sein Studienkollege Ignacy Feliks Dobrzyński mit seiner *Symphonie Nr. 2 op. 15 (Symfonia charakterystyczna w duchu muzyki polskiej)*.³⁹ Dieses bereits kurz nach dem polnischen Novemberaufstand von 1830-1831 komponierte, 1835-1836 beim Wiener Symphonie-Wettbewerb ausgezeichnete Werk hatte Dobrzyński um 1840 dahingehend revidiert, dass er den ursprünglichen langsamen Satz, eine idyllische *Canzonetta in Es-Dur*, durch eine *Elegia: Andante doloroso in f-Moll* ersetzte, der die Melodie der Kościuszko-Polonaise zugrunde liegt. Es spricht viel dafür, dass sich Dobrzyński bei dieser Revision von der ungewöhnlichen Tonartendramaturgie in Chopins gerade zu dieser Zeit erschiener „Trauermarsch-Sonate“ inspirieren ließ.⁴⁰ Ob Noskowski dies bewusst war, als er seine Symphonie komponierte, ist zweifelhaft. Dobrzyńskis Konzeption einer Moll-Symphonie mit langsamem elegischem Moll-Mittelsatz

³⁶ Eine Untersuchung von Noskowskis Klavierwerken auf Einflüsse Chopins wäre lohnenswert, kann jedoch im begrenzten Rahmen dieses Beitrags nicht unternommen werden.

³⁷ Zur Struktur, Dramaturgie und Botschaft von Noskowskis zweiter Symphonie siehe Keym, *Symphonie-Kulturtransfer* (wie Anm. 1), 334-348, sowie ders., ‘The Tradition of „per aspera ad astra“ in Polish Symphonic Music from Zygmunt Noskowski to Karol Szymanowski’, *Muzyka* 54 (2009/3-4), 24-30.

³⁸ Vgl. Mieczysław Tomaszewski, *Frédéric Chopin und seine Zeit* (Laaber, 1999), 208-220.

³⁹ Zu diesem Werk siehe Keym, *Symphonie-Kulturtransfer*, 331-333.

⁴⁰ Vgl. Stefan Keym, ‘The Historical Context of the Tonal Dramaturgy in Fryderyk Chopin’s Sonata op. 35’, in *Chopin 1810-2010. Ideas – Interpretations – Influence*, Kongressbericht Warszawa 2010, hrsg. von Irena Poniatowska u.a., Druck in Vorbereitung.

war zwischenzeitlich bereits von Władysław Żeleński in seiner *Symphonie Nr. 1 h-Moll* (1872) aufgegriffen worden⁴¹, der Noskowski eine ausführliche, weitgehend positive Rezension gewidmet hatte.⁴²

Bei seinen großen Orchesterwerken pflegte Noskowski von einem konkreten Modell auszugehen, dessen Werkidee er weiterentwickelte. Während bei seiner zweiten Symphonie die Preissymphonie Dobrzyńskis Pate stand (die beiden Werke teilen nicht nur die Tonart c-Moll und die patriotische „per aspera ad astra“-Dramaturgie, sondern auch das Hauptthema des Kopfsatzes), ging er bei seiner Ouvertüre *Morskie Oko* (1875) von Żeleńskis Ouvertüre *W Tatrach* (1870) aus.⁴³ In beiden Fällen gelang es ihm, das jeweilige Vorbild hinsichtlich der motivisch-thematischen Durcharbeitung und „Logik“ zu übertreffen. Bei seinem bis heute bekanntesten Orchesterwerk, der „Symphonischen Dichtung in Form einer Ouvertüre“ *Step* („Die Steppe“, 1895-1896), ließ sich Noskowski von einer Gruppe in relativ freier Form gehaltener Orchesterwerke mit programmatisch-nationalem Hintergrund inspirieren, die alle die (seit Beethoven) mit „heroischen“ Assoziationen belegte Tonart Es-Dur teilen: Bedřich Smetanas Symphonische Dichtung *Vyšehrad* (1872-1874), Max Bruchs *Schottische Fantasie* op. 46 für Violine, Harfe und Orchester (1879-1880) und Piotr Tschaikowskys *Ouverture solennelle 1812* (1880).⁴⁴

Für den Anfang von *Step* gibt es jedoch auch ein polnisches Vorbild: Chopins frühen *Krakowiak. Grand Rondeau de Concert F-Dur* op. 14 für Klavier und Orchester (1828). Bei beiden Werken wird in einer langsamen Einleitung eine zeitenthobene landschaftliche Idylle evoziert (siehe Notenbeispiele 1 und 2). Auf einen langen Halteakkord (bei Chopin eine leere „Bordunquinte“, bei Noskowski ein Sextakkord), der das dreizeitige Metrum (3/4- bzw. 6/8-Takt) quasi außer Kraft setzt, folgt eine einfache diatonische Melodie, die in in gleichförmigen Achteln und repetitiven Figuren einen Zentralton umkreist: bei Chopins F-pentatonischer Weise die Terz *a*, bei Noskowskis Es-Dur-Thema (das von Bruchs Fantasie inspiriert wurde) die subdominantische Quarte *as*. Trotz ihrer charakteristischen Melodik sind beide Einleitungen primär klanglich geprägt und entfalten eine spezifisch räumliche Wirkung, die vor allem aus Registerkontrasten resultiert: Die Oberstimme der in Oktavparallelen vorgetragenen Melodie (rechte Hand des Klavierparts bzw. Piccoloflöte) bewegt sich jeweils in der dreigestrichenen Oktave, während die

⁴¹ Von Władysław Żeleński's *Symphonie Nr. 1 h-Moll* ist leider nur der langsame Satz erhalten, ein *Andante sostenuto* fis-Moll, das separat gedruckt wurde unter dem Titel *Trauerklänge (Pieśni żałobne)*; Leipzig, 1884).

⁴² Zygmunt Noskowski, „Trochę prawdy z dziedziny muzyki z powodu koncertu Władysława Żeleńskiego i jego utworów”, *Tygodnik mód i powieści* (1872/5/8), 2-3, und (1872/5/22), 2-4.

⁴³ Vgl. Keym, *Symphonie-Kulturtransfer*, 375-385.

⁴⁴ Vgl. *ibid.*, 385-393.

Begleitung bis in die große (bei Chopin sogar in die Kontra-)Oktave hinabreicht. Außerdem spielt die Harmonik eine wichtige Rolle: Bei dem extrem langsamen Tempo erscheint jede ungewöhnliche Akkordfortschreitung als besonderes, sorgsam inszeniertes Ereignis (bei Chopin Doppeldominante G-Dur in T. 10 und Dur-Moll-Wechsel in T. 19-20, bei Noskowski die modal wirkenden „Rückschritte“ von Dominante zu Subdominante *B-As* und *g-f* in T. 5-6, die mediantische Wendung B-G in T. 7-8 etc.).

Ähnlich wie bei *Morskie Oko* und der *Symphonie c-Moll* fällt es Noskowski auch hier nicht schwer, sein Vorbild (das noch zu den sehr frühen Werken Chopins zählt) in seinen charakteristischen Eigenschaften zu übertreffen: im harmonischen und instrumentalen Klangreiz. Die eigenartige Aura des Eingangsthemas von *Step* resultiert zum einen aus seiner scheinbaren „Schwerelosigkeit“, die sich durch die Bevorzugung von Sextakkorden in Verbindung mit einigen archaisch-modal anmutenden Fortschreitungen ergibt, zum anderen aus der Besetzung mit einem 13-stimmigen gedämpften Streichersatz (achtfach geteilte Violinen; zweifach geteilte Bratschen; dreifach geteilte Celli; die Bassstimme wird von den Kontrabässen verstärkt), dessen Melodie von der Piccoloflöte verdoppelt wird, wobei in den ersten Akkord ein Harfen-Arpeggio hineinklingt (das auf Bruch und Smetana verweist).

Während die langsame Einleitung bei Chopin auf der Tonika F-Dur verhallt und der schnelle Hauptteil mit einem konzertanten Überraschungseffekt („imprévu“) einsetzt, bei dem das Klavier ausgehend vom Tritonus *h³* eine harmonische Molltonleiter in sturzbachartigem Fortissimo abwärts gleitet, bemüht sich Noskowski in *Step* um einen schrittweisen Übergang zum Hauptteil: Eine ostinate rhythmische Figur führt mit einem Crescendo zum *Moderato marcato*, das festlich-emphatisch von einem polnischen Nationaltanz eröffnet wird. Anstelle des im Mittelpunkt von Chopins Konzertstück stehenden Krakowiak präsentiert Noskowski als Hauptthema seiner Tondichtung, die nach dem Vorbild von Henryk Sienkiewiczs Roman *Ogniem i mieczem* (1884) polnischen Heldenmut glorifiziert⁴⁵, eine Polonaise. Damit vermeidet er einerseits eine allzu deutliche Parallele zu dem konkreten Vorbild des *Krakowiak* op. 14, stellt sich andererseits aber durchaus in Chopins „nationale Tradition“. Diese Strategie eines Mittelwegs zwischen Anknüpfung und Abgrenzung hatte er auch bereits in den späten 1870er-Jahren (wenn auch mit umgekehrten Vorzeichen) verfolgt, als er sich auf dem deutschen Musikalienmarkt mit Krakowiaks für Klavier einzuführen suchte und dies damit begründete, dass „diese schöne Tanzform“ ebenso wie die durch Chopin international verbreitete Mazurka in die „Kunstwelt eingeführt werden“ müsse.⁴⁶

⁴⁵ Vgl. Adam Sutkowski, *Zygmunt Noskowski* (Kraków, 1957), 48.

⁴⁶ Brief Noskowskis an Franz Liszt vom 21.7.1877, D-WRgs, Sign. 59/24,14.

Es dürfte kein Zufall sein, dass Noskowski eine direkte Bezugnahme auf Chopins Musik – und zwar auf dessen Umgang mit polnischen Nationaltänzen – gerade in demjenigen Werk unternahm, mit dem er nach einer langen Pause zur national gefärbten Orchestermusik zurückkehrte, und dass dies kurz nach dem Chopin-Jubiläum von 1894 geschah.

3.

Noskowskis nächstes symphonisches Werk, ‘*Z życia...*’. *Obrazy fantazyjne na tle Preludium A-Dur F. Chopina* („Aus dem Leben...”. Fantasiebilder vor dem Hintergrund von F. Chopins Prélude A-Dur“, 1901), entstand nach dem Chopin-Jubiläum von 1899. Die patriotische Komponente seiner kompositorischen Chopin-Rezeption tritt hier noch deutlicher hervor. Als äußerer Entstehungskontext ist vor allem die Eröffnung der Warschauer Philharmonie 1901 zu berücksichtigen – ein für den Symphoniker Noskowski entscheidendes Ereignis, auf das er seit seiner Rückkehr nach Warschau hingearbeitet hatte, das jedoch letztlich weitgehend an ihm vorbeilief.⁴⁷ (Als Direktor der Warschauer Musikgesellschaft stand er sogar in Konkurrenz zu dem neuen, als Aktiengesellschaft geführten Konzerthaus.) Den Mittelpunkt des feierlichen Eröffnungskonzerts am 5. November 1901 bildeten die in Leipzig preisgekrönte *Symphonie d-Moll* von Zygmunt Stojowski und der Auftritt seines Förderers Ignacy Jan Paderewski. Noskowski war erst als fünfter von sechs Programmpunkten mit *Step* vertreten. Es erscheint durchaus denkbar, dass er eigens für dieses kulturelle Ereignis von nationaler Bedeutung *Z życia...* komponiert hatte (das im Herbst 1901 bereits vorlag), sich angesichts seines eher peripheren Platzes bei der Veranstaltung letztlich jedoch für eine Wiederholung des bekannten, erfolgssicheren *Step* entschied. Die Uraufführung von *Z życia...* erfolgte erst am 25. Februar 1902 bei einem ausschließlich Noskowskis Schaffen gewidmeten Komponistenkonzert, das die neue Philharmonie ihm als dem damals führenden Warschauer Komponisten ermöglichte.

Es entspricht ganz dem feierlich-patriotischen Kontext der Inauguration der Philharmonie, dass *Z życia...* auf einer besonders beliebten, eingängigen Melodie des „Nationalkomponisten“ Chopin basiert, die ihrerseits auf den Nationaltanz Mazurka Bezug nimmt. Im Übrigen bildet das nationale Moment auch die zentrale Idee des Programms von Noskowskis Komposition. Es gilt als ausgemacht, dass die Auslassungspunkte im Titel für das Wort „narodu“ („der Nation“) stehen, das mit Rücksicht auf die russische Zensur wegge-

⁴⁷ Siehe Noskowskis skeptisch-distanzierte Rezensionen des Eröffnungskonzerts in *Kurier Poranny* (1901/11/6), 2-3, und *Głos* (1901/11/16), 717-718.

lassen werden musste.⁴⁸ In dem Programmtext, den Noskowski der bis heute unveröffentlichten Partitur voranstellte, wird das historische Schicksal eines nicht näher bezeichneten Volks wie ein Naturphänomen beschrieben:

Die Morgenröte erstrahlte hell und durchsichtig wie ein tiefer See. Im Schoß der Natur, inmitten grüner Auen und blumenübersäter Wiesen strömte fröhlich und ruhig die Morgenfrühe des Lebens. Die Menschheit wuchs auf in freundlicher Witterung, Wohlergehen begleitete ihr Aufblühen, bei ihrer Hochzeit näherte es sich üppigem Wachstum. Plötzlich erschien am reinen blauen Himmel eine kleine Wolke. Sie vergrößerte sich rasch, wuchs schließlich enorm, und ein Sturm blieb über dem bislang von Glück erfüllten Tal hängen. Ein Donner nach dem anderen fuhr hernieder, und in dem allgemeinen Durcheinander ertönten Klänge einer Trauerhymne... Auf einem Grabhügel stand ein Sänger, ein grauhaariger Barde mit einer Harfe in der Hand und stimmte ein Lied voller Klage an. [...] Eine Vorahnung der Erlösung erweckte in den bekümmerten Herzen Hoffnung auf die Rückkehr der goldenen Morgenröte. Nach den Stürmen und der Dunkelheit erglänzten von Neuem helle Sonnenstrahlen bei dem fröhlichen Klang der Trompeten. Und in alle Richtungen der Welt erscholl das mächtige Lied der Wiedergeburt.⁴⁹

Aus heutiger Sicht mag diese allegorische Darstellung der Geschichte der polnischen Nation befremden.⁵⁰ Die Verklärung der Frühzeit der Menschheit

⁴⁸ Vgl. Wroński, *Noskowski*, 94-95. Der vervollständigte Titel *Z życia narodu* findet sich in keiner der eingesehenen Rezensionen der Uraufführung des Werks, dafür jedoch sieben Jahre später in mehreren Nekrologen auf Noskowski. *Scena i Sztuka* (1909/7/31), 3, und *Młoda Muzyka* (1909/8/15), 2.

⁴⁹ Zitiert aus dem Autograph (PL-Wtm, R18/N). „Zaświeciła jutrzeńka jasna i przejrzysta niby toń jeziora. Na łonie przyrody, pośród niw zielonych i łąk kwiecistych, radośnie i spokojnie płynęło zaranie życia. Wzrastała ludzkość w pogodzie, pomyślność była towarzyszką jej rozkwitu, w weselu doszła do wybujałości. Nagle na czystym nieba lazurze zjawiała się chmurka. Zwiększając się szybko, olbrzymiejąc wreszcie, zawisła burzą nad dolą szczęścia dotychczas pełną. Bił grom po gromie, a w zamęcie ogólnym zabrzmiały dźwięki hymnu żałobnego...

Nad mogiłą stanął piewca, bard siwowłósy z harfą w ręku, i zawodził pieśń skargi pełną. Cienie zmarłych wzlatać poczęły w krainę wieczności, a pozostali na tym padole gorące wznosili modły za wieczny ich odpoczynek, gdy dzwonek wieczorny rozbrzmiewał na Anioł Pański.

Wracały duszyczki na chwilę, aby pod postacią błędnych ogników pobujać nad grobami. Igraszki ich i płasy wlewały otuchę w żyjących na ziemi, i oto wzrastała z wolna chęć do dźwignięcia się z upadku.

Przeczcucie odkupienia wzbudzało w zmartwiałych sercach nadzieję powrotu złotej jutrzeńki. Po burzach i mrokach zabłysły znowu jasne słońca promienie przy radosnym trąb dźwięku.

I zabrzmiała na wsze świata strony potężna pieśń odrodzenia!...”

⁵⁰ Die letzten Worte dieses Texts fanden ein deutliches Echo im Programmtext zu Mieczysław Karłowicz *Symphonie e-Moll op. 7 (Odrodzenie, 1900-02)*, der in Zusammenhang mit deren Lemberger Uraufführung erschien. *Słowo Polskie* (1903/161).

zum „goldenen Zeitalter“ erscheint ebenso fragwürdig wie die Stilisierung des singulären und keineswegs zufällig-unfallartigen Untergangs der polnischen Rzeczpospolita zu einer Naturkatastrophe. Diese Darstellung veranschaulicht jedoch plastisch, wie man das traumatische Ereignis damals zu deuten und zu verarbeiten versuchte. Sie dürfte nicht nur mit Rücksicht auf die russische Zensur gewählt worden sein, sondern auch zur „Stärkung der Herzen“ (Henryk Sienkiewicz) in dem Sinne, dass für die polnische Nation „naturgemäß“ irgendwann wieder „die Sonne aufgehen“ müsse. Vor allem aber ermöglichte sie Noskowski, das Schicksal Polens in einer neuen, originellen Weise zu thematisieren: auf dem Feld des symphonischen Landschaftsgemäldes, das er zuvor bereits in *Morskie Oko* und *Step* beackert hatte (und später erneut betrat mit seiner dritten Symphonie *Od wiosny do wiosny*). Originell war insbesondere die Verwendung der Variationsform. Ihre Wahl dürfte weniger auf das Vorbild Chopins zurückzuführen sein (bei dem diese Form eine eher marginale Rolle spielte – trotz Schumanns einflussreicher Rezension der „*Don Giovanni*“-Variationen op. 2). Eher ist hier an den Einfluss von Noskowskis Berliner Lehrer Friedrich Kiel zu erinnern, in dessen Unterricht die Variation den dritten Grundpfeiler neben Sonate und Fuge bildete.⁵¹ (Das Fortwirken der Kiel-Tradition zeigt sich noch bei Noskowskis Meisterschüler Szymanowski, der eben jenen drei Formen in seiner zweiten Symphonie ein überaus originelles Denkmal setzte.) Dass die Variationsform um 1900 keineswegs eine rein akademische Gattung war, zeigt sich auch darin, dass sie fast zur selben Zeit auch von anderen Komponisten in Programmmusik als Alternative zur abgegriffenen Sonatenform eingesetzt wurde, namentlich von Vincent d'Indy (*Istar*, 1896) und Richard Strauss (*Don Quixote*, 1897).

Ebenso wie diese Komponisten handhabte Noskowski die grundsätzlich kleingliedrige Variationsform in *Z życia...* recht frei und ergänzte sie durch Rahmenteile (siehe Tabelle). Die ausgedehnte Einleitung (*Moderato pastorale*) soll offensichtlich den paradiesisch-glückseligen Naturzustand der frühen Menschheit darstellen. In ihrer bewusst zurückgenommenen, fast rein diatonischen Harmonik und ihrem idyllisch-pastoralen Charakter erinnert sie an die Einleitungen zu Mendelssohns *Reformationssymphonie* und Liszts *Christus-Oratorium*. Allerdings fehlt ihr der Bezug zur Religion, die bei Noskowski durch den Glauben an die urwüchsige Naturgemeinschaft der Nation ersetzt wird. Die thematische Struktur der Einleitung wird bestimmt durch eine Vor- oder „Urform“ des Chopin'schen Themas (T. 1), bei der dessen Kopfmotiv innerhalb der A-Dur-Tonleiter eine Quinte aufwärts verscho-

⁵¹ Zu Kiels Unterricht, den zahlreiche polnische Musiker genossen, siehe Helga Zimmermann, *Untersuchungen zum Kompositionsunterricht im Spannungsfeld von Traditionalismus und neudeutscher Schule, dargestellt am Beispiel der Lehrtätigkeit Friedrich Kiels (1821-1885)* (Hagen, 1987).

ben wird und so nicht mehr die Terz, sondern die leittönige große Septe akzentuiert (siehe Notenbeispiel 3). Als Kontrapunkt dienen einige tonmalerische Topoi (Holzbläsertriller, -vorschläge etc.), die das Erwachen der Natur evozieren. Wie bei anderen symphonischen Landschaftsgemälden ist die Einleitung durch eine allmähliche Belebung und Verdichtung des Satzes geprägt, die nach einem emphatischen Fortissimo-Auftritt der Vorform des Themas (S. 13, T. 2) wieder zurückgenommen wird. Anders als in *Morskie Oko* und *Step* öffnet sich die Einleitung harmonikal nicht zum Hauptteil, sondern endet vollschlüssig auf der Tonika (wie in Chopins *Krakowiak*).

Das anschließend einsetzende eingängig-kantable Chopin-Thema (*Andantino*), das von der Klarinette vorgetragen und von mehreren Holzbläsern sowie gezupften Streichern begleitet wird, ähnelt hinsichtlich seiner Punktierung auf der starken Zeit des 3/4-Takts dem Mazurka-Rhythmus, widerspricht ihm jedoch durch seine Auftaktigkeit, die eher an einen Walzer erinnert.⁵² Es verbindet eine idyllisch-behagliche Stimmung mit einem Anflug von Nostalgie (durch die Ausweichung nach h-Moll im zweiten Teil) und erscheint damit für sich genommen als Klangsymbol des im Programm erwähnten „Wohlergehens“ der frühen Menschheit durchaus schlüssig.

Die 15 Variationen schließen sich – wie bei Variationszyklen seit Beethoven üblich – zu mehreren Gruppen zusammen: Heitere Dur-Episoden (Variationen 1-7 und 14-15) umrahmen einen gewichtigen Moll-Mittelteil in langsamerem Tempo.

Die ersten Variationen wahren weitgehend den anmutig-volkstümlichen und miniaturartigen Charakter des Themas, wobei es wie in der Einleitung zu einer allmählichen Verdichtung des Orchestersatzes kommt, dessen einzelne Protagonisten nacheinander in teilweise fast lehrbuchartiger Manier vorgestellt werden. Die Melodie des Themas wird bereits in der zweiten Variation (*Scherzando*)⁵³ aufgegeben, seine quadratische sechzehntaktige Syntax ab der dritten (*à la valse*). In Nr. 4 und 7 (*Alla polacca* und *Mazur*) wird das Thema durch Ergänzung eines durchführungsartigen bzw. kontrastierenden Mittelteils zu der für Tanzsätze typischen dreiteiligen Liedform (aba') erweitert. Während die Polonaise durch vornehme Zurückhaltung charakterisiert ist, markiert die Mazurka mit ihrer ausgelassenen Volksfeststimmung einen ersten Höhepunkt. Dabei handelt es sich indes um einen „Tanz auf dem Vulkan“: Schon ab dem Mittelteil der Polonaise (S. 43) sind in jeder Variation

⁵² Aleksander Poliński deutete in seiner Rezension des Werks [*Kurier Warszawski*, (1902/2/26)] das Thema als „Symbol eines bereits gesellschaftlich organisierten Stamms“ (Polen) im Unterschied zur Einleitung, die auf die „prähistorische Zeit, das Ovid'sche 'goldene Zeitalter'“ der Menschheit bezogen sei.

⁵³ Die Titel sämtlicher Variationen finden sich in dem zwischen Programm- und Notentext eingeschobenen Inhaltsverzeichnis des Autographs. Im Notentext fehlen sie teilweise oder erscheinen in variiertem Form.

leichte Eintrübungen durch Mollakkorde und Dissonanzen erkennbar, die sich in der Mazurka stellenweise zu Alarmsignalen ähnlichen Blechbläser-einwürfen des Themenkopfs verdichten (S. 59-60 und 66-67). Bei diesem Eintrübungsprozess könnte Noskowski an Vorbilder Chopins gedacht haben wie den Übergang vom lyrischen Mazurka-Mittelteil zur grimmigen Reprise des Hauptteils in der *Polonaise fis-Moll* op. 44. Die endgültige Wende zum weichen Tongeschlecht vollzieht sich in der achten Variation, die wieder zur Melodie des Themas zurückkehrt, jedoch überraschend in die Tonikaparallele fis-Moll moduliert.

Die im Zentrum des Werks stehenden fünf Moll-Variationen (Nr. 9-13) sind in Struktur und Umfang sehr verschieden. Während Nr. 9 (*Niepokój*/„Unruhe“) noch die sechzehntaktige Syntax des Themas wahrt und auch durch die synkopenreiche Rhythmik an den „polnischen Stil“ früherer Episoden anknüpft, durchbrechen die folgenden drei Variationen diesen Rahmen und lassen – bei kontinuierlicher Bezugnahme auf den Themenkopf – durch ihre freie, rhapsodische Anlage die Variationsform nahezu vergessen. Nr. 10 (*Walka*/„Kampf“) verbindet wie in *Step* durchführungsartige Elemente mit einschlägigen Topoi einer Schlachtmusik (Blechbläser und Schlagwerk; schrille Holzbläser-Einwürfe etc.), wobei es zu einer Modulation von fis- nach b-Moll kommt. In dieser von der Tonika A-Dur weit entfernten Tonart bewegt sich die elfte Variation (*à la marcia funebre*), deren pathetische Unisono-Melodie der Violinen eher an Tschaikowsky als an Chopin erinnert. Mit der am Ende dieser Episode stehenden metrisch freien Solo-Harfen-Kadenz (S. 96-99) greift Noskowski – deutlicher als in *Step* – den im Programm angekündigten, zuvor bereits in Smetanas *Vyšehrad* und Bruchs *Schottischer Fantasie* zu findenden Topos des Barden auf, der das Schicksal seiner Nation besingt. Bekanntlich galt Chopin – ebenso wie die Dichter Mickiewicz, Słowacki und Krasiński – als polnischer Nationalpoet und -prophet („wieszcz“), der in seinem Schaffen das Leid, aber auch die Hoffnung der Polen auf eine bessere Zukunft zum Ausdruck brachte. Anders als Smetana und Bruch setzt Noskowski hier keine archaischen, im Sinne eines Balladentons auf die ferne Vergangenheit verweisenden Stilmittel im Sinne einer musikalischen „couleur historique“⁵⁴ ein. Tatsächlich liegen die Ereignisse, die sein Barde beklagt, ja nicht in grauer Vorzeit, sondern in der politischen Gegenwart bzw. jüngeren Vergangenheit Polens, die Noskowski als mutmaßlicher Teilnehmer am Januaraufstand von 1863-1864 selbst miterlebt hatte.

Der Bezug auf die nationale Tragödie Polens wird noch deutlicher in der zwölften Variation, die ganz in der Elegie-Tradition der langsamen Moll-Mittelsätze polnischer „per aspera ad astra“-Symphonien steht. Wie das An-

⁵⁴ Vgl. Siegfried Oechsle, *Symphonik nach Beethoven. Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade* (Kassel, 1992), 282.

dante in Noskowskis „Elegischer Symphonie“ trägt sie den Titel *Elegja*, steht in f-Moll und basiert auf einer expressiven weitgespannten Kantilene, die sich allmählich vom Solo-Vortrag zum leidenschaftlichen Tutti-Höhepunkt verdichtet (siehe Notenbeispiel 4).⁵⁵ Die Melodie wird zunächst abwechselnd von Englischhorn und Violoncello gespielt, begleitet von ostinaten Figuren der Harfe und Pizzicato-Einwürfen der tiefen Streicher. Die kontrapunktische Verschlingung von Englischhorn- und Cello-Stimme kann vor dem Hintergrund der damaligen Instrumenten-Charakteristik auf die auch bereits in *Step* konstatierte Idee einer Symbiose von Natur und Mensch bezogen werden. Sie zählt zu den originellsten Momenten des Werks⁵⁶, bei der ähnlich wie am Anfang von *Step* Einfachheit und Raffinesse eng zusammenwirken.

Die in a-Moll gehaltene Variation Nr. 13 (*Promyki* / „Sonnenstrahlen“) leitet zurück zu dem Scherzando-Charakter, dem schnelleren Tempo und der quadratischen Syntax früherer Episoden. In Nr. 14 (*Pieśń wieczorna* / „Abendlied“) werden die Tonart A-Dur und der sechzehntaktige Grundriss endgültig wiederhergestellt (2 x 16 Takte + je 2 einleitende und ausklingende Takte). Die heitere Atmosphäre bleibt auch in der letzten Variation (*Błądne ogniki* / „Irrlichter“) erhalten, die in eine kurze Überleitung mündet, bei der auf die Motive der Einleitung zurückgegriffen wird. Das Finale bildet eine eingängige *Cracoviennne*, deren ausgelassene Volksfeststimmung – anders als bei der Mazurka-Variation – keine Wolke mehr trübt.

Hinsichtlich seiner programmatischen und formalen Konzeption ist *Z życia...* zweifellos das originellste Orchesterwerk Noskowskis. Wenn die musikalische Umsetzung dennoch einen zwiespältigen Eindruck hinterlässt, so liegt dies zunächst an der geringen Eignung des 16-taktigen lyrisch-graziösen Chopin-Préludes als Ausgangspunkt für ein etwa 30-minütiges, streckenweise tief tragisches Orchesterwerk, in dem es um nichts Geringeres als das Schicksal Polens geht. Dieses Problem benannte bereits Henryk Opieński, der die Konzeption des Werks anschaulich mit dem Versuch verglich, die feinen Stiftzeichnungen Artur Grottgers auf die Dimensionen der historischen Schlachtengemälde Jan Matejkos zu vergrößern.⁵⁷ Die Juxtaposition von biedermeierlicher, genrehafter Naturmalerei und pathetischer Klage über die nationale Tragödie Polens ist freilich bereits im Programm angelegt. Im Übrigen entspricht die Verbindung von alltäglicher Kleinarbeit und großer, nationaler Fernperspektive ganz der Geisteshaltung des Warschauer Positivismus. Der ambitionierte Versuch, Landschaftsmalerei und „per aspera ad astra“-Dramaturgie zusammenzubringen, scheitert indes nicht nur an der Reali-

⁵⁵ Ein Echo dieser Variation findet sich in der Durchführung von Szymanowskis wenig später komponierter *Konzertouvertüre E-Dur* op. 12 (1904-05), T. 138: *Adagio, mesto*.

⁵⁶ Dies wurde bereits hervorgehoben von Henryk Opieński in *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* (1902/3/1), 106.

⁵⁷ Henryk Opieński, *ibid.*, 106.

tätsferne und Klischeehaftigkeit des Programms, sondern auch an den Grenzen der Variationsform: Sie veranlasst Noskowski, den einzelnen Stationen des Programms wesentlich enger zu folgen als in seinen anderen Orchesterwerken.⁵⁸ Obwohl die nahezu vollständig aus der Chopin-Melodie entwickelte Komposition einen hohen Grad an motivisch-thematischer Einheit aufweist, gelingt es Noskowski nicht, die vielen Episoden zu einem überzeugenden Ganzen zu verbinden. Hoher und niedriger Stil, nationales Pathos und ländliche Idylle, subjektive Emotion und lärmiges Volksfest stehen unvermittelt nebeneinander. Ähnliches gilt zwar auch für die etwa zur gleichen Zeit entstandenen Symphonien Gustav Mahlers; anders als bei Mahler sind in *Z życia...* jedoch keinerlei Anzeichen dafür erkennbar, dass die Brüche bewusst komponiert wurden im Sinne der Widerspiegelung einer als ambivalent empfundenen Lebenswirklichkeit. Das Werk nimmt vielmehr eine durchgängig affirmative Haltung ein, mit der Noskowski offenkundig nicht nur den polnischen Patriotismus stärken, sondern auch selbst endlich die Stellung eines populären „Nationalkomponisten“ erlangen wollte. Daher zählt *Z życia...* – trotz vieler gelungener und origineller Einzelmomente, vor allem in der Instrumentation – zu jenen Orchesterwerken, die nach Irena Poniatowska⁵⁹ mehr für die nationale Kultur- und Ideengeschichte Polens als für die allgemeine Kompositionsgeschichte von Bedeutung sind.

Auch hinsichtlich des Verhältnisses zu Chopin ergibt *Z życia...* ein ambivalentes Bild: Auf der einen Seite ist Chopins Musik in diesem Werk stärker und durchgängiger präsent als in irgendeiner anderen Komposition Noskowskis. Auf der anderen Seite stehen die Art und Weise, wie er mit dem Thema des Prélude umgeht, und der inhaltliche und formale Kontext, in den er es stellt, den ästhetischen Prinzipien Chopins denkbar fern. Gleichwohl dokumentiert diese eigentümliche Komposition, die wohl nur aus ihrem spezifischen Entstehungskontext heraus verständlich wird, den abschließenden Höhepunkt des langjährigen Annäherungsprozesses Noskowskis an seinen großen Vorgänger. Sie bildet einen ambitionierten Versuch, den Lyrismus Chopins mit den großen Formen der deutschen Instrumentalmusiktradition zu verschmelzen. Wenngleich das Ergebnis dieses Versuchs nicht voll zu überzeugen vermag, sollte doch seine Ausstrahlung auf Noskowskis Schüler, insbesondere Szymanowski, nicht unterschätzt werden, denen eine solche Synthese auf einem abstrakteren, sublimierten Niveau in einigen Werken

⁵⁸ Dass *Z życia...* zur Programmmusik zählt, räumte im *Kurier Warszawski* (1902/2/26), auch der mit Noskowski befreundete Kritiker Aleksander Poliński ein, der sich an gleicher Stelle als Gegner dieses Genres bezeichnete.

⁵⁹ Irena Poniatowska, ‘„Polonia Restituta“ in der polnischen Symphonie zu Beginn des 20. Jahrhunderts’, in *Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Konferenzbericht Leipzig 2002*, hrsg. von Helmut Loos und Stefan Keym (Leipzig, 2004), 210.

gelang. Auch Noskowskis Musik zeigt (ebenso wie seine Texte) Charakteristika, die vorausweisen auf die Chopin-Rezeption des 20. Jahrhunderts.

Notenbeispiele

A Madame la Princesse Adam Czartoryska née Princesse Sapieha

KRAKOWIAK

Grand Rondeau de Concert

3 INTRODUCTION FR. CHOPIN

4 Andantino quasi Allegretto $\text{♩} = 104$ op. 14

Corni in fa II

Pianoforte

Violini I

Violini II

Violeni

Violoncelli

Contrabassi

Cori in fa I

Pfte

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

p

p legato e semplice

p sempre legato

pp

g

1

1

Notenbeispiel 1: Chopin, *Krakowiak* op. 14, *Introduction*, T. 1-21

STEP

ZYGMUNT NOSKOWSKI, op. 66

6/8 Andante con moto (Andante tranquillo) ♩ = 60-88

Flauti I, II
 Flauto piccolo *pp* (Piccolo tacet ad libitum w całym wstępie)
 Oboi I, II
 Clarinetti in si^b I, II
 Fagotti I, II
 Corni in fa I, II, III, IV
 Trombe in si^b I, II, III, IV
 Tromboni I, II, III
 e Tuba
 Timpani in mi^b, si^b
 Tamburino
 Piatti
 Arpa
 Violini I divisi a 4 con sord.ⁿ *pp* sul tasto *senza cresc.*
 Violini II divisi a 4 con sord.ⁿ *pp* sul tasto
 Viole div. con sord.ⁿ *pp* sul tasto
 Violoncelli divisi a 3 con sord.ⁿ *pp* sul tasto
 Contrabbassi con sord.ⁿ *pp* sul tasto *senza cresc.*

Notenbeispiel 2: Noskowski, *Step* op. 66, T. 1-7



Beginn der langsamen Einleitung mit Antizipation des Themas (S. 2, T. 1, - S. 4, T. 4: Moderato pastorale)



Variationsthema (= Fryderyk Chopin, Prélude A-Dur op. 28/7) (S. 21, T. 1, - S. 23, T. 2: Andantino)



4. Variation: "Alla polacca" (S. 31, T. 3, - S. 32, T. 1: Molto moderato cantabile)




Variation 7: "Mazur" (S. 55, T. 10, - S. 57, T. 1: Poco allegro)



Finale: "à la Cracovienne" (S. 131, T. 4, - S. 132, T. 4: Allegretto con anima)



9. Variation: "Niepokój" (S. 71, T. 3, - S. 72, T. 4: Moderato con passione)



11. Variation: "Marcia funèbre" (S. 91, T. 1, - S. 92, T. 1: Andante mesto)

Notenbeispiel 3: Noskowski, *Z życia...*, Thema und Variationen

12. Variation: "Elegja" (S. 101, T. 1, - S. 106, T. 3: Larghetto)

Notenbeispiel 4: Noskowski, *Z życia...*, Variation Nr. 12: *Elegja*, T. 1-28

Tabelle: Noskowski, Z życia... (Symphonische Variationen über Chopins Prélude op. 28/7; 1901)

Seite	Formteil	Titel*	Tempo	Tonart	Taktmaß	Taktzahl
2	(Einleitung)	Wstęp (Einleitung)	<i>Moderato pastorale</i>	A-Dur, Modulation, A-Dur	4/8	115
21	Tema	Temat	<i>Andantino</i>	A-Dur	3/4	16
23	Var. 1	<i>z tematem</i>	<i>Stesso tempo</i>		3/4	16
26	Var. 2	<i>Scherzando</i>	<i>Moderato scherzando</i>		4/4	16
31	Var. 3	<i>à la Valse</i>	<i>Allegretto grazioso</i>		3/4	44
36	Var. 4	alla Polacca	<i>Molto moderato cantabile</i>	A-Dur (Mittelteil: C-Dur, Modulation)	3/4	55
47	Var. 5	<i>Allegretto</i>	<i>Allegro molto</i>	A-Dur	2/4	37
53	Var. 6	<i>Moderato</i>	<i>Moderato</i>		3/4	18
55	Var. 7	Mazur	<i>Poco allegro</i>	A-Dur (Mittelteil: F-Dur, Modulation)	3/4	98

*Die Titel der Variationen entstammen dem zwischen Programm- und Notentext eingeschobenen Inhaltsverzeichnis des Autographs.

Seite	Formteil	Titel	Tempo	Tonart	Taktmaß	Taktzahl
68	Var. 8	Temat w nowym oświetleniu	<i>Andante</i>	A-Dur → fis-Moll	3/4	16
70	Var. 9	<i>Niepokój</i> (Unruhe)	<i>Moderato con passione</i>	fis-Moll	3/4	20
75	Var. 10	Walki (Kämpfe)	<i>L'istesso tempo, con fuoco</i>	fis-Moll, Modulation, b-Moll	3/4	55
90	Var. 11	à la marcia funebre	<i>Andante mesto – Cadenza ad libitum</i>	b-Moll	4/4	50 (+ Kadenz)
100	Var. 12	Elegja	<i>Larghetto</i>	f-Moll	6/8	69
114	Var. 13	<i>Promyki</i> (Sonnenstrahlen)	<i>Moderato scherzando</i>	a-Moll	2/4	28
119	Var. 14	<i>Pieśń wieczora</i> (Abendlied)	<i>Andantino cantabile</i>	A-Dur	6/8	36
124	Var. 15	<i>Błędne ogniki</i> (Irrlichter)	<i>Allegretto</i>		4/4	34
129	(Rückgriff auf Einleitung)					14
131-167	(Finale)	Zakończenie: à la Cracovienne	<i>Finale: Allegretto con anima</i>	A-Dur (Mittelteil: B-Dur, Modulation)	2/4	226