

# Goethe und die Polnische Musik

von Karol Musioł, Katowice

Goethes Verhältnis zur Musik ist in einer Reihe wissenschaftlicher Abhandlungen erörtert worden, die Vertonungen seiner lyrischen, epischen und dramatischen Werke sind zum größten Teil bibliographisch erfaßt<sup>1</sup>. Obwohl in diesen Dokumentationen die inspirierenden Einwirkungen des großen Klassikers auf die gesamteuropäische Tonkunst miteinbezogen sind, betrifft dies leider nur in bescheidenem Maße die polnische Musikkultur. Veröffentlichungen allgemeinen Inhalts über Goethes Beziehungen zur Tonkunst und zu Musikern seiner Zeit berücksichtigen zwar den Komponisten Anton Radziwill und die Pianistin Maria Szymanowska, jedoch findet man Goethe-Lieder als Vertonungen polnischer Künstler, die zweifellos einen wesentlichen Beitrag zur Geschichte der Rezeption dieses Dichters in Osteuropa darstellen, mit einigen wenigen Ausnahmen nicht einmal in einschlägigen bibliographischen Verzeichnissen registriert.

Es ist verständlich, daß im geteilten, wirtschaftlich und kulturell unterentwickelten Polen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Werke Goethes dem breiten Publikum nur in bescheidenem Maße bekannt werden konnten. Der Dichter wirkte jedoch intensiv auf das Geistesleben dieses Landes durch seine romantische Poesie. Die deutsche Literatur des Sturm und Drang und ganz besonders die Werke der Weimarer Klassiker wurden dank dieses tiefgründigen Einflusses zu einem wesentlichen Bestandteil von Ideologie und Weltbild der polnischen Romantik<sup>2</sup>.

Goethes Beziehungen zur Tonkunst werden vor allem von einem erstaunlichen ständigen Bemühen um die Erweiterung und Vertiefung musikalischer Kenntnisse und um das Verständnis musikalischer Werke der Vergangenheit und Gegenwart bestimmt. Der Dichter ist überzeugt von ihrer Größe und auch von ihrer Bedeutung für die ästhetische Erziehung des Menschen. Das rege Interesse Goethes für die Musik und deren Auswirkungen kann gleichfalls mit dem hier zu behandelnden Thema in Verbindung gebracht werden.

Wir dürfen annehmen, daß Goethe nur wenige Werke der polnischen Kunstmusik bekannt waren. Er hatte jedoch zweifellos einen Begriff von der Eigenart polnischer

<sup>1</sup> U. a.: M. Friedländer, *Goethes Gedichte in der Musik*, in: *Goethe-Jahrbuch* 1886; W. von Bode, *Die Tonkunst in Goethes Leben*, 2 Bde., Berlin 1912; F. Starczewski, *Goethe w muzyce polskiej (Goethe in der polnischen Musik)*, *Muzyka* 9 (1932), Nr. 5-6, S. 138-139, enthält nur ein unvollständiges Verzeichnis einschlägiger Vertonungen; H. J. Moser, *Goethe und die Musik*, Leipzig (1949), Anhang I: *Verzeichnis von Goethe-Vertonungen*, Anhang II: *Verzeichnis von Goethe-Vertonern*; F. Blume, Art. *Goethe* in: *MGG*, 5, Sp. 432-457; F. Blume, *Johann Wolfgang Goethe*, in: *Syntagma Musicologicum. Gesammelte Reden und Aufsätze*. Kassel-Basel 1963, S. 735-757, ibidem: *Goethe und die Musik*, S. 757-813.

<sup>2</sup> G. Karpeles, *Goethe in Polen. Ein Beitrag zur allgemeinen Literaturgeschichte*, Berlin 1890; Z. Ciechanowska, *Twórczość Goethego w Polsce (Goethes Schöpfungen in Polen)*, *Twórczość* 5 (1949), H. 8, S. 81-95.

Nationaltänze, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich besonders großer Beliebtheit erfreuten. Die Polonaise gehörte ja schon seit dem Zeitalter des Barock zu den bevorzugten Rhythmen der europäischen Kunstmusik, und Goethe hatte bestimmt oft Gelegenheit, sie als Konzertstück oder als Gesellschaftstanz zu erleben. In einem seiner Briefe aus dem Jahre 1815, in dem er sich über den Charakter und die Wirkung der Tonarten äußert und Moll als „konzentrierend und ins Einzelne gehend“ charakterisiert, bezeichnet er diesen polnischen Tanz als für dieses Tongeschlecht ganz besonders geeignet. „Die Polonaisen sollen in diesem Ton geschrieben sein“, meint Goethe, und das „nicht blos, weil die Tänze ursprünglich nach sarmatischer Art darin verfaßt sind, sondern weil die Gesellschaft, die hier das Subjekt vorstellt, sich konzentrieren, sich gern ineinander verschlingen, bei und durcheinander verweilen soll. Diese Ansicht allein läßt begreifen, wie solche Tänze, wenn sie einmal eingeführt sind, sich bis zur unendlichen Wiederholung einschmeicheln können. . .“<sup>3</sup>.

## I

Zu den tiefgreifendsten künstlerischen Erlebnissen des alternden Goethe führte seine Begegnung mit der polnischen Pianistin Maria Szymanowska (in der polnischen Musikgeschichte gilt sie sowohl als Virtuosin wie auch als schaffende Künstlerin als Vorläufer Frederic Chopins), die der Dichter zusammen mit ihrer Schwester Kazimiera Wołowska während seines Aufenthaltes in Marienbad kennenlernte, wohin er sich 1823, kaum von einer schweren Krankheit genesen, begab. Wie bekannt, ist dies die Zeit der zum letzten Mal aufflammenden erotischen Leidenschaft des Dichters, der hoffte, Ulrike von Levetzow, den Gegenstand seiner Liebe, in dem berühmten böhmischen Kurort wiederzusehen.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß musikalische Erlebnisse dem Dichter über seine große Enttäuschung hinweghelfen und ihm die letzte große Resignation seines Lebens erleichterten. In Marienbad hatte Goethe nicht nur Gelegenheit, dem Gesang der berühmten Pauline Anna Milder-Hauptmann zu lauschen, er konnte auch das Spiel der genannten Klaviervirtuosin bewundern. Er verbrachte dort sechs Tage angeregten Gedankenaustausches mit der polnischen Künstlerin.

Wir besitzen Zeugnisse von Männern aus Goethes Kreis, aber auch des Dichters persönliche Aufzeichnungen, die seine Eindrücke und Begeisterung für Maria Szymanowska und ihre menschlichen und künstlerischen Vorzüge zum Ausdruck bringen. „Diese zierliche Ton-Allmächtige“, schreibt Goethe, „das Talent würde einen erdrücken, wenn es ihre Anmut nicht verzeihlich machte . . . man ist erstaunt und erfreut, wenn sie den Flügel behandelt und wenn sie aufsteht und uns mit aller Liebenswürdigkeit entgegenkommt, so läßt man sich eben so wohl gefallen“<sup>4</sup>.

In einem Brief an Carl Friedrich Zelter vom 24. August 1823 nennt Goethe die polnische Künstlerin „eine unglaubliche Pianospielderin“ und „eine schöne liebens-

<sup>3</sup> J. W. von Goethe, *Werke*. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, IV. Abt. 25. Bd., Weimar 1901, S. 310.

<sup>4</sup> *Werke*, IV. Abt. 37. Bd., Weimar 1906, S. 182, 212.

würdige Frau“. Bei einem Vergleich mit dem ihm wohlbekannten Johann Nepomuk Hummel unterstreicht der Dichter ihren Liebreiz: „Wenn Hummel aufhört, so steht gleichsam ein Gnome da, der mit Hilfe bedeutender Dämonen solche Wunder verrichtete, für die man ihm kaum zu danken sich getraut; hört sie aber auf und kommt und sieht einen an, so weiß man nicht, ob man sich nicht glücklich nennen soll, daß sie aufgehört hat“<sup>5</sup>.

Zu dieser Zeit hatte Goethe Gelegenheit, die Kunst mehrerer bedeutender Virtuosen kennenzulernen, und er meint gleichfalls Maria Szymanowska, wenn er, in dem schon angeführten Brief an Zelter, über die Musik schreibt: „Nun fällt die Himmlische auf einmal über dich her, durch Vermittlung großer Talente, und übt ihre ganze Gewalt über dich aus, tritt in alle ihre Rechte und weckt die Gesamtheit eingeschlummerter Erinnerungen . . .“<sup>6</sup>.

Wenn nun die Erscheinung der polnischen Künstlerin einen besonderen Niederschlag in Goethes Korrespondenz und Dichtung findet, ist das wohl unter anderem auch das Verdienst ihrer persönlichen Vorzüge, die im Verein mit hoher künstlerischer Fertigkeit die Bewunderung des greisen Dichters erweckten.

Am 24. Oktober desselben Jahres besuchte ihn dann Maria Szymanowska in Weimar. Während ihres Aufenthaltes in dieser Stadt war sie ein täglicher Gast im Haus am Frauenplan. Goethe, der von ihren finanziellen Nöten wußte, arrangierte ein öffentliches Konzert, das am 4. November 1823 im Saal des Stadthauses gegeben wurde und an dem die polnische Virtuosin teilnahm. Diese Veranstaltung wurde zu einem künstlerischen Ereignis in der Residenzstadt. Auch Goethe selbst maß ihr hohe Bedeutung bei, worüber Kanzler Müller in einem seiner Briefe an Julie von Egloffstein berichtet und einen Ausspruch des Dichters zitiert: „Wenn Julie nur eine Tagereise entfernt wäre“, meinte Goethe, „so müßte man sie mit Kurierpferden holen, denn so etwas hört man so leicht nicht wieder“<sup>7</sup>.

In dem genannten Konzert kamen Beethovens 4. Sinfonie und sein Klavierquintett mit Blasinstrumenten (op. 16), Hummels Klavierkonzert in *a*-moll, ein Duett von Nicolini, eine Szene und Arie von Paër, ein Notturmo für Klavier von Field mit Quartettbegleitung, sowie das Rondo brillant aus dem 1. Klavierkonzert von Klengel zur Ausführung.

Der Weimarer Auftritt wurde ein großer Erfolg für Maria Szymanowska und fand auch seinen Niederschlag in einer ausführlichen Rezension<sup>8</sup>; die Weimarer Kritik nennt das Konzert eines „der glänzendsten und auserwähltesten“. Sie

<sup>5</sup> Ebenda, S. 189.

<sup>6</sup> Ebenda, S. 191.

<sup>7</sup> F. von Müller, *Unterhaltungen mit Goethe*. Kritische Ausgabe, besorgt von E. Grumach, Weimar 1956, S. 304-305.

<sup>8</sup> *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, 1823, Nr. 109, S. 889-898. Auch die internationale musikalische Chronik der Zeitschrift *The Hammonicon. A Journal of music, containing essays, criticism, biography and miscellanies* vom Jahre 1824, No. 19, S. 133 bringt eine kurze Notiz über das Weimarer Konzert der polnischen Künstlerin: „Unter allen [Weimarer] Konzerten ist der Auftritt der Madame Szymanowska, der berühmten Klaviervirtuosin, sowohl durch die Kraft der Ausführung als auch durch Gefühl und Ausdruck, die ihr Spiel kennzeichnen, ganz besonders erwähnenswert“.

unterstreicht die „*Kraft und Zartheit, Fertigkeit, Präzision und Rundung*“ in der Ausführung des Hummelschen Konzertes durch die polnische Künstlerin, die gewiß auch den Komponisten selbst zufriedengestellt hätte.

Entwickelte Maria Szymanowska in Hummels Klavierkonzert vor allem ihre technischen Fertigkeiten, so kam der „*geistige Teil ihres Spiels*“ ganz besonders in Beethovens Quintett zum Ausdruck: „*Mit dem feinsten weiblichen Zartgefühl erfaßt sie den Geist des Tonstücks und die Andeutungen des Dichters über den Vortrag im wesentlichen beachtend, stellt sie zwar jenen getreulich dar, aber er wird durch ihre Genialität gleichsam zu einem neuen Gebilde. Die Tiefe ihres Gemütes und die Kraft ihrer schöpferischen Phantasie statten ihn mit einem Reichtume der mannigfaltigsten Schattierungen und Darstellungsformen aus, welche, von den kräftigsten Forte's bis zu den anmutigsten und zartesten der Äolsharfe nachgehauchten Verzierungen, der Künstlerin wie ein Farbenapparat zu Gebote stehen. . .*“

Der Verfasser dieser enthusiastischen Rezension glaubt in der „*harmonischen äusseren Darstellung*“ eine weitere Quelle des hohen Künstlertums der polnischen Pianistin zu sehen, was er u. a. in folgender Weise zu begründen versucht: „*In natürlicher Haltung schweben die Hände der Künstlerin mit einer Behaglichkeit, Leichtigkeit und Grazie über den Tastenreihen, daß eine mechanische Einwirkung auf dieselben kaum bemerkbar wird, die Bewegungen und deren Formen immer weich und gerundet erscheinen und dem feinsten Anschlage die vollen Silbertöne begierig entgegenquellen. Dabei übt dieses schöne Organ fast eine Art von Mimik, indem es den Vortrag und folgeweise die Empfindungen, die es in Töne ergießt, dem Auge versinnlicht. Das seelenvolle Auge, frauenhaft kindlich dem Spiele zugeneigt, doch zuweilen in dem Auffluge des Gefühls nach oben blickend, die ganze edle Stellung und durch innige Empfindung verklärte Äußerlichkeit der Darstellerin gleichen einem Spiegel des eben ausstrahlenden Tonstücks, mit dem sie in dem reinsten Einklange stehen. Durch die Verbindung aber einer so edlen plastischen Anschauung mit der Kunstwirkung selbst mag es einer lebhaften Einbildungskraft so vorkommen, als ob ein feenhaftes Wesen durch die Geistersprache der Töne zu ihr rede und sie in ein Zauberreich entrücke . . .*“

Goethe verlebte diese Zeit bis zum 5. Oktober, dem Abreisetag Maria Szymanowskas, umspinnen von musikalischen Eindrücken und vom Liebreiz seines polnischen Gastes, der ihn als Gesprächspartner, als Künstlerin wie auch als Frau entzückte. In den Tagen des Weimarer Aufenthaltes seiner polnischen Freundin schreibt Goethe an Knebel: „*Da bin ich nun wieder in den Strudel der Töne hineingerissen, die mir modern gereicht nicht immer zusagen, aber nicht doch diesmal durch soviel Gewandtheit und Schönheit gewinnen und festhalten, durch Vermittlung eines Wesens, das Genüsse, die man immer entbehrt, zu verwirklichen geschaffen ist*“<sup>9</sup>.

Von den zahlreichen Zeugnissen Dritter, die Goethes Verhältnis zu Maria Szymanowska schildern, scheint eine kurze Eintragung Eckermanns vom 24. Oktober 1823 ganz besonders eindrucksvoll: „*Abends bei Goethe. Madame Szymanowska, deren Bekanntschaft er diesen Sommer in Marienbad gemacht, phantasierte auf*

dem Flügel. Goethe im Anhören verloren, schien mitunter sehr ergriffen und bewegt“<sup>10</sup>.

Aufschlußreich sind ferner zwei weitere Dokumente, die die herzliche Zuneigung zum Ausdruck bringen, die der Dichter zu der polnischen Künstlerin gefaßt hatte, und auch einen wichtigen Hinweis auf die tiefe Empfindsamkeit Goethes musikalischen Eindrücken gegenüber geben. Beim Abschied in Marienbad schrieb Goethe in das Stammbuch der ihm in so kurzer Zeit wertgewordenen Freundin ein Gedicht mit zusätzlicher eigener französischer Übersetzung, das er später in seine *Trilogie der Leidenschaft* aufnahm. Über die Entstehung dieses Zyklus läßt er sich selber in einem Gespräch mit Eckermann aus. Er informiert seinen Sekretär, daß diese drei Gedichte ursprünglich nicht als Trilogie gedacht waren, daß sich vielmehr diese Form Zufälligkeiten verdankt. Zuerst entstand als selbständiges Gedicht „*Elegie*“. Der Besuch der polnischen Pianistin und ihre „*reizenden Melodien*“ erweckten später einen Nachklang jener jugendlich seligen Tage in Goethe, der das Versmaß und die Strophen dieses Gedichtes der „*Elegie*“ anglich, so daß sie „*sich dieser wie von selbst als versöhnlicher Ausgang*“ anfügten. Zu einer neuen Ausgabe seines berühmten Jugendromans schrieb dann Goethe als Vorrede das Gedicht „*An Werther*“, welches er später als Einführung jener „*Elegie*“ voranstellte. „*So kam es dann*“, beschließt der Dichter seine Ausführungen, „*daß alle drei jetzt beisammenstehenden Gedichte von demselbigen liebesschmerzlichen Gefühle durchdrungen werden und jene ‚Trilogie der Leidenschaft‘ sich bildete*“<sup>11</sup>.

Das Widmungsgedicht an Maria Szymanowska ist nicht nur eine Huldigung für die charmante Frau und die bedeutende Künstlerin, sondern auch eine der wunderbarsten Hymnen auf die Tonkunst in der deutschen Literatur, zugleich ein wesentlicher Beweis für eine besondere Art von Musikalität des Verfassers, die über theoretisches Interesse weit hinausgeht.

*An Madame Marie Szymanowska*

*Die Leidenschaft bringt Leiden! – Wer beschwichtigt  
Beklommnes Herz, das allzuviel verloren?  
Wo sind die Stunden, überschnell verflüchtigt?  
Vergebens war das Schönste dir erkoren!  
Trüb' ist der Geist, verworren das Beginnen;  
Die hehre Welt, wie schwindet sie den Sinnen!*

*Da schwebt hervor Musik mit Engelsschwingen,  
Verflucht zu Millionen Tön' um Töne,  
Des Menschen Wesen durch und durch zu dringen,  
Zu überfüllen ihn mit ew'ger Schöne:  
Das Auge netzt sich, fühlt im höhern Sehnen  
Den Götterwert der Töne wie der Tränen.*

*Und so das Herz erleichtert merkt behende,  
Daß es noch lebt und schlägt und möchte schlagen,*

<sup>10</sup> J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Leipzig (um 1902), S. 429.

<sup>11</sup> Ebenda, S. 616.

*Zum reinsten Dank der überreichen Spende  
Sich selbst erwidern willig darzutragen.  
Da fühlte sich – o daß es ewig bliebe! –  
Das Doppelglück der Töne wie der Liebe.*

Das andere erwähnte Dokument stellt eine Art Trinkspruch auf die Erinnerung dar, den man beim Abschiedessen in Weimar kurz vor der Abreise der polnischen Künstlerin vorschlug. Goethe meint hier nicht die Erinnerung im üblichen Sinne, die er eine unbeholfene Art sich auszudrücken nennt: „*Was uns irgend Großes, Schönes, Bedeutendes begegnet, muß nicht erst von außen her wieder erinnert, gleichsam erjagt werden; es muß sich vielmehr gleich vom Anfang her in unser Inneres verweben, mit ihm eins werden, ein neueres besseres Ich in uns erzeugen und so ewig bildend in uns fortleben und schaffen. Es gibt kein Vergangenes, das man zurücksehnen dürfte; es gibt nur ein ewig Neues, das sich aus den erweiterten Elementen des Vergangenen gestaltet. Und die echte Sehnsucht muß stets produktiv sein, ein neues Besseres erschaffen*“. Und dieses produktive Neue Bessere bezieht Goethe eindeutig auf seine polnische Freundin und auf die Tonkunst: „*Und haben wir dies nicht alle an uns selbst erfahren?*“, fährt der Dichter fort; „*fühlen wir uns nicht alle insgesamt durch diese lebenswürdige edle Erscheinung, die uns jetzt wieder verlassen will, im Innersten erfrischt, verbessert, erweitert? Nein, sie kann uns nicht entschwinden. Sie ist in unser innerstes Selbst übergegangen; sie lebt mit uns fort. Und fange sie es auch an, wie sie wolle, mir zu entfliehen: ich halte sie immerdar fest in mir*“<sup>12</sup>.

Kurz nach der Abreise seiner polnischen Freundin verfiel der Dichter in eine schwere Krankheit<sup>13</sup>.

## II

Die Geschichte der *Faust*-Rezeption ist eng mit dem Namen eines polnischen Musikers verbunden. Es handelt sich hierbei um Fürst Antoni Henryk Radziwill, der sich als Cellist, Sänger und Tonsetzer einen Namen gemacht hat. Er gehörte zu den Gönnern und Förderern Frédéric Chopins. Beethoven widmete ihm die Ouvertüre *Zur Namensfeier* op. 115.

Im April 1814 war der polnische Fürst Radziwill Goethes Gast in Weimar. Des Dichters Brief an Knebel vom 2. April 1814 zeigt ihn stark beeindruckt von der ungewöhnlichen Erscheinung des polnischen Künstlers: „*Er ist der erste wahre Troubadour, der mir vorgekommen; ein kräftiges Talent, ein Enthusiasmus, ja wenn man will etwas Phantastisches zeichnen ihn aus, und alles, was er vorbringt, hat*

12 E. von Müller, op. cit., Eintrag vom 4. November 1823.

13 Vgl. J. Mirski, *Maria Szymanowska a Goethe (Maria Szymanowska und Goethe)*, Tygodnik Ilustrowany, Warszawa 1931, Nr. 2; I. Belza, *Marija Šimanovskaja*, Moskva 1956, S. 45-49, 52-56; M. Iwanejko, *Maria Szymanowska*, Kraków 1959, S. 40-63; T. Syga, *Maria Szymanowska i jej czasy (Maria Szymanowska und ihre Zeit)*, Warszawa 1960, S. 242-259, 263-272, 277-281, 469-478.

einen individuellen Charakter. Wäre seine Stimme entschiedener, so würde der Eindruck, den er machen könnte, unberechenbar sein“<sup>14</sup>.

Bei dieser Begegnung spielte Radziwill dem Dichter auch Fragmente seiner *Faust*-Komposition vor<sup>15</sup>. Die erste Vertonung aus dieser Dichtung, den „König von Thule“, schrieb der polnische Fürst bereits 1812. In den folgenden Jahren beschäftigte er sich weiter intensiv mit diesem Stoff und konnte schon im Mai 1819 im Palais Monbijou in Berlin, wo er, durch Heirat mit dem preußischen Königshaus verbunden, einen großen Teil seines Lebens verbrachte, zwei Szenen zur Aufführung bringen.

Goethe war über die Arbeit Radziwills wohl unterrichtet und schrieb auf dessen Wunsch Zusätze (die beiden Geisterchöre 9a und 9b sowie das Quartett Nr. 19) und ließ sich auch zu einigen Textänderungen bereden.

Am 24. Mai 1820 wurden größere Auszüge des Werkes in Berlin aufgeführt. Dieser Tag ist in die Theatergeschichte als Datum der Uraufführung des größten deutschen dramatischen Gedichtes eingegangen. Erst von diesem Zeitpunkt an beginnt der erste Teil des *Faust* sein Bühnendasein.

Zelter, der regen Anteil an diesen Ereignissen nahm, informierte Goethe über die Inszenierung und ließ sich auch über ihre kulturhistorische Bedeutung aus: „Wenn Radziwills Komposition auch gar kein einziges Verdienst hätte, so würde man ihm doch das große zugestehen müssen: dies bisher im dichtesten Schatten verborgen gewesene Gedicht an's Licht zu bringen, was jeder, der es gelesen und durchempfunden, glaubte seinem Nachbar vorenthalten zu müssen. Ich wüßte wenigstens keinen Anderen, der Herz und Unschuld genug gehabt hätte solchen Leuten solche Gedichte vorzusetzen, wodurch sie nun erst deutsch lernen . . .“<sup>16</sup>.

14 *Werke*, IV. Abt. 29. Bd., S. 213.

15 J. P. Schmidt, *Über die erste Aufführung des „Faust“ von Goethe mit Musik vom Fürsten Radziwill von der Singakademie zu Berlin am 26. October 1835*, AMZ 1835, Sp. 800, 805; ders., *Partiturausgabe des Fürsten Anton Radziwill Compositionen zu dem dramatischen Gedichte „Faust“ von Goethe*, AMZ 1836, S. 601, 629; *Über des Fürsten Anton Radziwill Compositionen zu Goethes Faust. Nebst Goethes späteren Einschaltungen und Änderungen*, Königsberg 1839, 2. verm. Aufl. 1841; Ph. Spitta, *Die älteste Faustoper*, Deutsche Rundschau 1889; J. Simon, *Faust in der Musik*, (Berlin 1906); F. Ulbrich, *Radziwills Privataufführungen von Goethes Faust in Berlin. Ein Abschnitt aus der Bühnengeschichte des Goetheschen Faust*, *Studien zur Literaturgeschichte*, Leipzig 1912; R. Baetz, *Schauspielmusiken zu Goethes Faust*, Diss. Leipzig 1924; W. Russo, *Goethes Faust auf den Berliner Bühnen*, 1924; St. Niewiadomski, *O pierwszej muzyce do „Fausta“ i jej twórcy (Über die erste Faust-Vertonung und deren Schöpfer)*, *Muzyka* 6 (1929), Nr. 3, S. 125-131, Nr. 4, S. 203-205; W. Bloem, *Faust in Monbijou. Roman*. Leipzig 1931; C. Fr. Zelter, *Darstellungen seines Lebens*. Zum ersten Male vollständig nach den Handschriften herausgegeben von J. W. Schottländer, Weimar 1931; Z. Jachimecki, *Od pierwszej do ostatniej muzyki do „Fausta“ (Über die erste und letzte Musik zu „Faust“)*, Kraków 1932; T. Strumillo, *Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej. (Die Quellen und die Anfänge der Romantik in der polnischen Musik)*, Kraków 1956, S. 135-152; Z. Jachimecki, W. Poźniak, *Antoni Radziwill i jego muzyka do „Fausta“ (Anton Radziwill und seine Faust-Vertonung)*, (Kraków 1957).

16 *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, hrsg. von M. Hecker, Leipzig 1915, Bd. 2, S. 69.

Goethe selbst lernte größere Fragmente der ersten Komposition seines *Faust* durch Friedrich Förster kennen, einen Augenzeugen der Berliner Aufführung, dessen Gattin bei einem Besuch des Ehepaars in Weimar dem Dichter u. a. „*König von Thule*“, „*Meine Ruh ist hin*“, „*O neige, du Schmerzensreiche*“ und auch Chor-melodien aus Radziwills Komposition vortrug. Außer einigen kritischen Bemerkungen, vor allem die seiner Meinung nach überflüssige Begleitung der Selbstgespräche in der Tragödie betreffend, war Goethe von der Musik des polnischen Künstlers sehr eingenommen. Seinen „*König von Thule*“ schätzte er sogar höher ein als die Vertonung seines Freundes Zelter. Außerdem enthält das Gespräch mit Friedrich und Louise Förster über die *Faust*-Musik auch neue interessante Gedanken des Dichters über seine Tragödie.

Vollständig erklang der erste vertonte *Faust* zum erstenmal im Jahre 1835, zwei Jahre nach Radziwills Tod, in der Berliner Singakademie. Später folgten Auf-führungen in Hannover, Leipzig und Danzig (1837), Halle (1838), Königsberg (1839), Lüneburg, Potsdam und Prag (1841), Jena (1842), Coburg (1848), und noch im Jahre 1880 spielt man dieses Werk im Londoner Hyde Park College. Auf die Bretter des Weimarer Theaters gelangte es im Jahre 1843.

Antoni Radziwill, der erste Komponist der Goetheschen Tragödie, hat auch noch weitere Texte des Weimarer Klassikers in Musik gesetzt. Um 1814 erschien bei Breitkopf und Härtel das „*Spinnerlied*“, das später mit einem neuen Text als Lied des Bettlers in die *Faust*-Musik aufgenommen wurde. Im Jahre 1815 kamen in Petersburg Radziwills „*9 Lieder aus Wilhelm Meisters Lehrjahren*“ heraus; 1820 wurde sein Koptisches Lied „*Lasset Gelehrte sich zanken*“ für 4-stimmigen Männerchor zum erstenmal aufgeführt.

Als Komponist bedient sich Radziwill der Tonsprache der Klassik, erweist sich jedoch in manchen seiner Lieder, Arien und Chören schon als Vertreter einer neuen romantischen Melodik. Dies betrifft auch seine *Faust*-Musik, die in thematischer Hinsicht keinen Ausnahmefall darstellt, sondern am Anfang der Entwicklung einer vielseitigen Goethe-Rezeption in der polnischen Musikgeschichte steht.

Auch Frédéric Chopin war Goethes Tragödie nicht unbekannt. Es steht fest, daß er sie von der Bühne her kannte. Am 26. August 1829 schreibt Chopin aus Dresden an seine Familie: „. . . *gestern also um fünf Uhr früh, fuhren wir in einem für zwei Taler gemieteten Fuhrwerk von Teplitz ab und kamen um 4 Uhr nachmittags in Dresden an. . . Die Reise scheint wohl gelungen; heute Goethes Faust, und morgen, wie mir Klengel mitteilte, die italienische Oper*“. Nach der Vorstellung fügt der Künstler diesem Brief noch eine Nachschrift bei, in der es heißt: „. . . *bin eben vom Faust zurückgekommen. Von halb fünf an mußte man vor dem Theater stehen; die Vorstellung dauerte von 6 bis 11. Devrient, den ich schon in Berlin gesehen habe, spielte den Faust. Gerade heute hat man hier den 80. Geburtstag Goethes gefeiert. Eine schreckliche, jedoch große Phantasie. In den Zwischenakten spielte man Aus-schnitte aus der gleichnamigen Oper von Spohr . . .*“<sup>17</sup>

---

17 Fr. Chopin, *Korespondencja*, Zabr. i oprac. B. E. Sydow, Warszawa 1955, Bd. 1, S. 102 (Übersetzung der Zitate vom Verfasser).

Die erste *Faust*-Musik lernte Chopin anlässlich eines Besuches beim Fürsten Radziwill kennen. In einem Brief an seinen Freund Tytus Woyciechowski läßt er sich über diese Vertonung aus. Chopin findet darin „*viele gute, sogar geniale Einfälle*“. Ganz besonders beeindruckt ist er von der Verführungsszene unter Gretchens Fenster, und den Kontrast zwischen Mephistos Spiel und den zu gleicher Zeit aus dem in der Nähe liegenden Gotteshaus ertönenden Chorgesang findet er ganz besonders effektiv in der Ausführung. Chopin sieht in der Bearbeitung dieser Szene und deren Gegensatz zwischen „*künstlich gefertigtem Gesang und viel ernsthafterer teuflischer Begleitung zum Choral*“ ein Beispiel für Radziwills Musikauffassung überhaupt. Er nennt seinen fürstlichen Gönner einen eingefleischten Gluckisten, für den die Bühnenmusik insofern von Bedeutung ist, als sie Situationen und Gefühle malt. Hier sucht er auch eine Begründung für das Fehlen eines Schlusses in der *Ouvertüre* der *Faust*-Musik, die in die Introduction übergeht und auch für das nach Radziwills Anordnungen verborgene Orchester, das sich hinter der Szene befinden soll, „*damit die Bewegungen der Bogen, die Anstrengungen und das Blasen nicht zu sehen sein sollen . . .*“<sup>18</sup>.

### III

Der bedeutendste Liederkomponist der polnischen Romantik, Stanisław Moniuszko, der auch als Schöpfer der Nationaloper in die Musikgeschichte seines Landes eingegangen ist, hat sechs Vertonungen zu Goetheschen Texten hinterlassen, die zu den schönsten Perlen seiner Vokallyrik gehören. Die Wahl dieser Texte steht im Zusammenhang mit Moniuszkos bewußtem Streben nach mustergültigen Gedichten, von denen er sich eine Wiedergeburt des polnischen Liedschaffens erhoffte. An J. I. Kraszewski, den lange Jahre in Dresden lebenden polnischen Romancier, schreibt Moniuszko aus Wilno im Mai 1842: „*Die deutschen Musiker sind imstande, sich durch gewählte Gedichte inspirieren zu lassen, und ihr Schiller und Goethe und alle anderen berühmteren Poeten haben manchmal die wunderbarsten Melodien erfunden. Es ist traurig zu sehen, daß keiner unserer Komponisten seine Kraft an Gedichten erprobt hat, die schon lange auf ihren Sänger warten . . . Ich halte es für eine falsche Ansicht, daß es schwer sein soll, ein gutes Gedicht zu vertonen, und daß es ein Wagnis sei, schöne Poesie in Musik zu setzen. Mir wenigstens scheint es, daß jedes gute Gedicht eine fertige Melodie in sich birgt, und wer fähig ist, diese herauszuhören, und dem es gelingt, sie zu Papier zu bringen, kann dann als glücklicher Komponist gelten, wenn er sich nur als Übersetzer des Textes in die Sprache der Musik vorkommt. . .*“<sup>19</sup>.

Moniuszko war zeitlebens ein Verehrer des großen Klassikers. Im Jahre 1858 besuchte er Weimar, dem er sich „*aufgeregt, schlagenden Herzens näherte*“. „*Es ist ein kleines Nest*“, berichtete er seiner Frau, „*hier wohnten jedoch Schiller, Goethe, Herder, Wieland und heute Monsieur Liszt. . .*“<sup>20</sup>.

18 Ebenda, S. 112.

19 St. Moniuszko, *Listy zebrane (Gesammelte Briefe)*, (Kraków 1969), S. 61.

20 Ebenda, S. 311.

Moniuszko studierte in den Jahren 1837-1840 bei Carl Friedrich Rungenhagen, dem damaligen Direktor der Singakademie in Berlin, wo der polnische Künstler auch die *Faust*-Komposition seines Landsmannes Radziwill kennenlernte. Da er Fragmente daraus in sein Notizbuch aufnahm, kann ihm diese Musik gewiß nicht unbedeutend erschienen sein<sup>21</sup>.

Moniuszko verdanken wir auch eine etwas boshafte und stark übertriebene humoristische Interpretation der Korrespondenz zwischen Goethe und Zelter. Indem sich der polnische Komponist ironisch über den gegenseitigen Briefwechsel Elsners und Każyński<sup>22</sup> ausläßt, vergleicht er ihn mit dem zwischen Goethe und seinem Berliner Freund. „*Der letztere*“, meint Moniuszko, „*enthüllte vor dem großen Dichter seine geheimsten Gedanken – worauf ihm Goethe angeblich meistens antwortete: Mein Lieber, besten Dank für Deine Aufmerksamkeit, schicke mir doch bitte ein paar jener vorzüglichen Pommerschen Gänsehälften. Nach dem Tode beider Männer hat man vier Bände ähnlicher Briefe herausgegeben, in denen man die Größe Zelters erkennen wollte, die anderen dagegen kommen mir wie ein Scherz vor. . .*“<sup>23</sup>.

Die Kompositionen Moniuszkos zu Goetheschen Texten sind in folgender chronologischer Reihenfolge entstanden<sup>24</sup>. Um 1844 vertonte er das Gedicht *An die Entfernte* („*So hab ich wirklich dich verloren*“) in einer Übersetzung von W. Grzymałowski, um 1846 den Gesang *Die Bekehrte* („*Bei dem Glanz der Abendröte*“), übertragen von dem bekannten polnischen Frühromantiker Kazimierz Brodziński. In derselben Zeit entstand das Lied *Die Spröde* in einer ausgezeichneten Umdichtung Adam Mickiewiczs, der es in den II. Teil seiner berühmten *Totenfeier* (*Dziady*) aufnahm. Auch das weltbekannte *Heidenröslein*, das zu den meistvertonen Texten Goethes gehört, hat den polnischen Meister zu einem gelungenen Lied inspiriert, das um 1856 entstanden sein muß.

Einen Höhepunkt für das polnische Liedschaffen überhaupt bedeutet Moniuszkos meisterhafte Vertonung von Mignons Lied „*Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn?*“ aus dem III. Buch von *Wilhelm Meisters Lehrjahren*, komponiert um 1846. Der Musiker wurde hier inspiriert von der zweiten Fassung einer kongenialen freien Übersetzung aus der Feder des größten polnischen Dichters Adam Mickiewicz. In beiden Umdichtungen ist die jambische Form des Originals beibehalten, wobei sich die erste Fassung strenger an das Goethesche Gedicht anlehnt. (In den ersten

21 Aus der Vorrede zur polnischen Übersetzung des *Faust* aus dem Jahre 1844, der auch einige Gesänge Radziwills beigelegt sind, geht hervor, daß St. Moniuszko diese ausgewählt und ihren Klaviersatz bearbeitet hat: J. W. Goethe, *Faust*. Übersetzt aus dem Deutschen von A. Walicki, Wilno 1844, S. X.

22 Józef Elsner (1769-1854), bedeutender, um die Entwicklung der polnischen Musikkultur hochverdienter Komponist und Musikpädagoge. Vor allem bekannt als Lehrer und Freund Chopins; Wiktor Każyński (1812-1867), polnischer Komponist, Dirigent und Publizist, u. a. Musikdirektor der Kaiserl. Petersburger Theater.

23 Moniuszko, op. cit., S. 118-119.

24 E. Nowaczyk, *Pieśni solowe S. Moniuszki. Katalog tematyczny* (Die Sologesänge S. Moniuszkos. Thematischer Katalog), (Kraków 1954); K. Mazur, *Pierwodruki St. Moniuszki* (Die Erstdrucke S. Moniuszkos), Warszawa 1970.

Ausgaben erschien das Lied, um vom zaristischen Zensor zum Druck zugelassen zu werden, nur mit den Namen Goethes und Moniuszkos.)

Unter den zahlreichen Vertonungen dieses Gedichtes, von denen vor allem die Kompositionen von Spontini, Beethoven, Schubert, Schumann und Liszt zu nennen sind, nimmt das polnische Opus zweifellos eine Sonderstellung ein und ist möglicherweise als die gelungenste Vertonung dieses Textes in der europäischen Musik überhaupt anzusehen, was Zdislaw Jachimecki, einer der Begründer der modernen polnischen Musikwissenschaft, in einer ausführlichen Studie nachgewiesen hat<sup>25</sup>. Der ungewöhnlich hohe künstlerische Wert des polnischen Mignon-Liedes ist schon von dem hervorragenden russischen Kritiker Alexej Serov in seiner Besprechung des IV. Bandes des *Hausgesangbuchs* von Moniuszko, der das Lied enthält, aufgezeigt worden. Es handelt sich hier nach Serov um ein „*Meisterwerk der Konzentration und eines echten Stimmungsgehaltes, um eine herrliche Melodieführung, trotz ihrer sparsam angewandten Konstruktionsmittel, um die konsequente Entwicklung einer dramatischen Spannung, um eine außergewöhnlich fein ausgedachte Begleitung, um originelle harmonische Einfälle . . . mit gleichzeitiger Beibehaltung des Charakters des polnischen Kunstliedes*“<sup>26</sup>.

Von der großen Popularität dieses Gesanges in Polen zeugen zahlreiche Chorbearbeitungen (W. Rzepko, P. Maszyński, S. Kwaśnik, J. Maklakiewicz). Der polnische Pianist Henryk Melcer setzte es für Klavier, G. Adolfson brachte eine Transkription *Mignons* für Violine heraus.

Wie sehr dieser Text Moniuszko selbst fasziniert haben muß, bezeugt das erhaltene gebliebene Manuskript seiner zweiten Vertonung dieses Gedichtes, die bis heute noch nicht veröffentlicht worden ist. Es ist leider unbekannt, wann diese zweite Version entstanden ist, da sie jedoch an das Niveau der Vertonung aus dem Jahre 1846 nicht heranreicht, ist als sicher anzunehmen, daß es die erste Probe war.

#### IV

Im 19. und 20. Jahrhundert entstand in Polen noch eine Reihe weiterer Vertonungen der Mignon-Strophen; jedoch ist keine von diesen auch nur im entferntesten mit dem Meisterlied Moniuszkos zu vergleichen. Von Komponisten seien hier u. a. Josef Nowakowski, Erasmus Dłuski, Władysław Rzepko, Adam Gross, Wilhelm Czerwiński und schließlich Gustav Heinrich Graben-Hoffmann genannt, der dieses Gedicht als sein Opus 76 mit dem polnischen und dem Originaltext zugleich vertont hat.

---

25 Z. Jachimecki, „Czy znasz ten kraj?“ *Ballada Mignon Goethego w kompozycji Beethovena, Spontiniego, Liszta, Schumannna i Moniuszki* („Kennst du das Land?“ *Goethes Ballade der Mignon in den Vertonungen von Beethoven, Spontini, Liszt, Schumann und Moniuszko*), *Ruch Muzyczny* 4 (1948), Nr. 7, S. 5-10.

26 [A. Serov] Modest Z-n (= Pseudonym), *Muzykal'nye sočinenija Stanisława Moniuško* (*Die musikalischen Werke Stanisław Moniuszkos*), *Muzykal'nyi i Teatral'nyj Vestnik*, Petersburg 1856, Nr. 14.

Mignons Lied ist wiederholt von polnischen Dichtern in patriotischer Umdeutung travestiert worden. Zu den bekanntesten Bearbeitungen dieser Art gehören das Gedicht des schon erwähnten J. I. Kraszewski: „*Kennst du das Land, wo über den Gräbern Wermut wächst?*“ und die Strophen von Kazimierz Gliński, einem Epigonen der Romantik und Meister des literarischen Pastiches: „*Kennst du das Land, das einzige auf der Welt, wo Liebe stets des Menschen Los erhellt?*“ Diese Travestien haben auch in das polnische Liedschaffen Eingang gefunden (Rzepko, H. Dobrzycki, St. Kazuro). Den Text Kraszewskis hat auch Stanisław Moniuszko im Jahre 1862 in Musik gesetzt. Auf diese Weise ist eines der berühmtesten Gedichte Goethes in die patriotische Poesie und Musik des polnischen Volkes eingegangen.

Von weiteren weniger bekannten polnischen Romantikern, die Goethe-Lieder geschrieben haben, ist noch Ignacy Komorowski hervorzuheben. Ferner sind auch von Josef Wieniawski, dem Bruder des weltberühmten Geigers, und Moritz Moszkowski, sowie dem als Wunderkind gefeierten Klaviervirtuosen Raoul Koczalski Goethe-Texte vertont worden.

Um die Jahrhundertwende trat das Neue Polen in Erscheinung, dessen Repräsentanten eine Erneuerung der Musik ihres Landes anstrebten. Einer der führenden Köpfe dieser Richtung war Ludomir Rozycki, der bedeutendste polnische Opernkomponist nach Moniuszko, ein Schüler Engelbert Humperdincks. Różycki hat sich zweimal von Goethe-Texten inspirieren lassen. Er ist der Komponist einer bisher nicht im Druck erschienenen *Faust*-Musik und einer leider verschollenen Melo-Deklamation mit Orchester, der *Braut von Korinth*, entstanden im Jahre 1919. Der Komponist schrieb dieses Werk in Berlin, wo es unter seiner Leitung im Rahmen einer gigantischen Veranstaltung zur Aufführung kam. Dieses von Leo Kestenberg, dem damaligen Direktor der Volksbühne, organisierte erste große polnische Konzert vor einem Riesenpublikum von 3000 Zuhörern fand unter der Mitwirkung des Blüthnerschen Orchesters und der bekannten Schauspielerin Reinharda Tilla Durieux statt.

Der hervorragendste Repräsentant des Jungen Polen und einer der bedeutendsten polnischen Tonsetzer überhaupt, Karol Szymanowski, hat keine Goethe-Texte vertont, gehört jedoch zu den Verehrern des Dichters. Der rege Umgang mit den Werken Goethes hat zweifellos in Szymanowskis Kunstauffassung Spuren hinterlassen, wie ja auch allgemein die deutsche Literatur und Philosophie die künstlerische Entwicklung des jungen Musikers beeinflußt haben. Während seiner italienischen Reise greift Szymanowski u. a. auch zu Goethes gleichnamigem Tagebuch, das ihm helfen soll, das Wesen der Kunst des Südens zu ergründen. Zitate aus dem genannten Werk finden wir auch in Szymanowskis Notizen aus den Jahren 1916 bis 1920 zu seinem unvollendeten Roman *Efebos*, in dessen erhalten gebliebenen Fragmenten die Einwirkungen von Goethes Kunst- und Weltanschauung offensichtlich sind. Außer der *Italienischen Reise* und *Wilhelm Meister* haben die *Gespräche mit Eckermann* einen ganz besonders intensiven Einfluß auf den geistigen Gehalt dieses Entwicklungsromans ausgeübt, dessen Held Ala, ähnlich wie Wilhelm Meister „*Aufschlüsse über das Leben, über sich selbst und über die Kunst*“ sucht. Beide Romane basieren ferner auf der bildenden und erzieherischen Funktion des Gesprächs. Von besonderer Bedeutung für die künstlerische Entwicklung Alas erweist sich seine

Konversation mit von Relow, einem Deutschen, der seine ästhetischen Ideale an den Kunstanschauungen Goethes und Winckelmanns ausgebildet hat. Seinem Freund, dem polnischen Schriftsteller Jaroslaw Iwaszkiewicz gegenüber bezeichnete Szymanowski im Jahre 1912 in jugendlichem Überschwang Goethes *Gespräche mit Eckermann* und Nietzsches *Geburt der Tragödie* als die „schönsten Bücher der Welt“<sup>27</sup>.

Goethesche Motive und Texte reichen hinein bis in die polnische Musik unserer Tage. Der 1930 geborene Romuald Twardowski, einer der bekanntesten polnischen Komponisten seiner Generation, der moderne avantgardistische und archaisierende Elemente in seiner Musik verarbeitet, ist bereits mit mehreren Balletten hervorgetreten. Im Jahre 1963 entstand seine Ballettmusik *Die Skulpturen des Zaubermeisters*, deren Titel der Komponist später abänderte und sie als *Die Skulpturen Meister Peters* auf die Bühne brachte. Er schuf dieses Werk während seiner Pariser Studien bei Nadia Boulanger. Im Jahre 1965 wurde er dafür mit dem I. Preis beim Internationalen Wettbewerb in Monte Carlo ausgezeichnet. Inspirieren ließ sich Twardowski hier durch den *Zauberlehrling* von Paul Dukas, dessen musikalische Motive auch in dem polnischen Ballett scherzhaft anklingen. Der Komponist ändert in seinem Werk, das sich durch scharf kontrastierende melodische Linienführung auszeichnet und Elemente einer Leitmotivtechnik aufweist, Äußerlichkeiten, um einen dramatischen Ablauf zu ermöglichen, und anstelle der Besen führt er Statuen ein. Das Ballett ist bereits an drei polnischen Bühnen zur Aufführung gelangt.

Einer der bedeutendsten zeitgenössischen polnischen Komponisten Tadeusz Baird (geb. 1928) hat Goethe im Jahre 1970 eine ganz besondere Huldigung dargebracht. Im Rahmen eines Kompositionsauftrags der Dresdner Philharmonie, anlässlich ihres 100jährigen Jubiläums, schrieb er seine Kantate für Bariton, gemischten Chor und Orchester zu Texten von Johann Wolfgang von Goethe und Charlotte von Stein. Die *Goethe-Briefe* wurden am 4. Juni 1971 von der Dresdner Philharmonie unter der Leitung von Kurt Masur mit Siegfried Lorenz als Solisten uraufgeführt<sup>28</sup>.

Baird, der als bedeutendster Lyriker in der modernen polnischen Musik gilt, hat aus Brieffragmenten Goethes und einem Gedicht der Charlotte von Stein eine kleine poetische Anthologie, die sich durch eine hervorragende synthetische Struktur auszeichnet und den Übergang von Liebe in Freundschaft widerspiegelt, zusammengestellt. Trotz seines lyrischen Charakters fehlt es in diesem Werk nicht an dramatischen und psychologischen Spannungen, deren musikalischer Gehalt sich oft dem emotionellen Gehalt des Textes zu widersetzen scheint.

Auf diese Weise wird die Goethe-Rezeption in der polnischen Musik zu einem permanenten Ereignis. Von der ersten *Faust*-Musik in der europäischen Literatur bis zu den *Goethe-Briefen* von Tadeusz Baird spannt sich ein weiter Bogen gemeinsamer geistiger und künstlerischer deutsch-polnischer Wechselbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert.

---

<sup>27</sup> J. Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim (Begegnungen mit Szymanowski)*, (Kraków) 1976, S. 58-67; *Książka moich wspomnień (Das Buch meiner Erinnerungen)*, Kraków 1957, S. 47.

<sup>28</sup> K. Lisicki, „Goethe-Briefe“ Tadeusza Bairda, *Ruch Muzyczny* 20 (1976), Nr. 5, S. 3-5.

So kann das klassische Weimar, dem auch die slawischen Völker bedeutende schöpferische Impulse und Anregungen verdanken, auch auf dem Gebiet der Tonkunst als völkerverbindendes Symbol angesehen werden.

Znasz-li ten kraj? Gdzie cy-try-na doj-rze—wa Po-ma-rańcz

blask zie-lo—ne zło-ci drze—wa Gdzie świeży bluszcz ru-

—i—ny da-wne stro—i Gdzie bu-ja laur i cy-prys ci-cho

Stanisław Moniuszko: „Kennst du das Land, wo die Zitronen blüh'n?“

II. Version (bisher unveröffentlicht) nach einer handschriftlichen Kopie, die sich in der Bibliothek der Warschauer Musikgesellschaft – Warszawskie Towarzystwo Muzyczne befindet.

sto-i                      Znasz-li ten kraj?      Znasz-li o mo-ja mi-ła

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a half rest followed by a quarter note 'sto-i', then a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

Tam był mi raj , tam był mi raj ,      pokiś ty ze mną by-ła      Tam był mi raj ,

The second system continues the musical piece. The vocal line has a similar melodic structure to the first system, with a half rest at the beginning of the phrase. The piano accompaniment maintains its rhythmic accompaniment, with some chordal textures in the right hand.

tam był mi raj      pokiś ty ze mną by-ła

1. 2.      FINE

The third system concludes the piece. It includes a first ending bracket labeled '1. 2.' and a 'FINE' marking. The vocal line ends with a half note, and the piano accompaniment features a final cadence with a fermata over the final chord.