



AKADÉMIAI KIADÓ

Karol Szymanowskis Stellung im polnischen Musikschaffen

Author(s): Jan Steszewski

Source: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 24, Supplementum:

Report of the Musicological Congress of the International Music Council (1982), pp. 47-56

Published by: Akadémiai Kiadó

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/902023>

Accessed: 17-08-2016 12:48 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at

<http://about.jstor.org/terms>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Akadémiai Kiadó is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*

Karol Szymanowskis Stellung im polnischen Musikschaffen

Jan STESZEWSKI

Warschau

Es sei mir erlaubt vorerst das Wesentliche aus der Raumschiffperspektive zu berichten. Karol Szymanowskis (1882—1937) Anliegen war den fruchtlosen, akreativen Konservatismus der polnischen Komponisten der Nach-Chopin-Periode zu überwinden, was ihm auch tatsächlich gelungen ist. Seine Werke weisen nicht nur ein technisches Niveau, das den damaligen avancierten Standards vergleichbar ist, sondern auch hohe stilistische Eigenständigkeit auf. Das wertvolle Musikidiom von Szymanowski, seine wichtige Motivationen und seine verantwortungsvolle Haltung sind ein unleugbares Faktum.

Schon zu seinen Lebzeiten und auch später darf praktisch von einer — um sein Idiom herum — Komponistenkonstellation gesprochen werden, egal ob es sich um akzeptierende, neutrale oder gar gegensätzliche Haltungen handelt. Ab 1949 bis Mitte der 50er Jahre das Idiom von Szymanowski war für polnische Komponisten nicht nur ein Anhaltspunkt, man hat es auch für sozialistische Manipulationen verwendet.

Der nächste Umbruch im polnischen Musikschaffen hat sich nach 1956 ereignet und trug neben dem noch immer wirksamen Szymanowski-Vorbild — zur Herausbildung neuer Idiome und folglich neuer Konstellationen bei. Es sind vornehmlich die Konstellationen um Witold Lutosławski (1913) und um Krzysztof Penderecki (1933), die aber ohne Musik von Szymanowski undenkbar wären, also im weiteren Sinn auch zu Szymanowski-Konstellation zugerechnet werden können, auch wenn teilweise mit Minuszeichen.

Der meist bedeutende, neben Chopin, polnische Komponist des 19. Jahrhunderts, Stanisław Moniuszko (1819—1872) schrieb: »Daß jemand so dumm ist, um sich nach dem Verlust von Chopin mit mir trösten zu können, ist nicht meine Schuld.« In dieser selbstkritischen Reflexion Moniuszkos muß man wenigstens zwei Aspekte unterscheiden, den ersten, der sich auf den Wert von Musikwerken selbst bezieht, und diesen, der die gesellschaftliche Funktion, die Nützlichkeit und den Umlauf des

künstlerischen Schaffens erleuchtet. Was den ersten Aspekt betrifft, kann man die Meinung von Moniuszko teilen und auf das Schaffen aller polnischen Komponisten, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu komponieren begonnen haben, verallgemeinern. Was den zweiten Aspekt betrifft, so haben sowohl Moniuszko, als auch die anderen Komponisten dieser Zeit von kleinerem und größeren Talent — z. B. Henryk Wieniawski (1835—1880), Władysław Żeleński (1837—1921), Zygmunt Noskowski (1846—1909), Roman Statkowski (1859—1926) und Ignacy Paderewski (1860—1941) — ihre Rollen in der damaligen polnischen Gesellschaft zweifellos am besten zu erfüllen versucht, ihrer Begabung, der professionellen Vorbereitung und den objektiven Möglichkeiten gemäß, insbesondere auf dem Gebiet der Popularisierung der Musikkultur, der Erhaltung der national-kulturellen Identität, und im Falle Paderewskis auch im Bereich einer bedeutenden patriotischen und politischen Tätigkeit. All die Komponisten hatten doch unter besonderen politischen und kulturellen Umständen zu wirken, im Lande, das von drei Okkupanten geteilt worden ist, in dem die polnische Kultur unterdrückt wurde, im Lande mit einer schwach entwickelten bürgerlichen Musikkultur und einem schwachen Netz der Musikinstitutionen. Nur die Existenz der Warschauer Oper war besser gesichert, aber schon die erste polnische Philharmonie aus politischen und finanziellen Gründen auf ihre Eröffnung in Warschau bis zum Jahre 1901 warten mußte und bis zu dieser Zeit durch die Gastauftritte anderer Ensembles ersetzt wurde. Die Tatsache ist jedoch, daß sich die Symphonik der genannten Komponisten im Kreise der künstlerischen Mittel von Berlioz, Mendelssohn, Liszt und Tschaiowsky bewegte. Wenn man also die europäischen Wertkriterien annimmt, so wie etwa die künstlerische Originalität, die Innovationen, dann waren die Werke polnischer Komponisten aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts konservativ, epigonenhaft und sekundär.

Die Opposition gegen die dargestellte Situation war im 20. Jahrhundert der erste modernistische Protest der polnischen Künstler, der bis zum heutigen Tag reich an Nachwirkungen bleibt. Es handelt sich um die Entstehung, zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Gruppe von Komponisten, genannt *Junges Polen* (*Młoda Polska*). Ihre praktischen Bedürfnisse haben sie 1905 für eine kurze Zeit verbunden, die Idee der Erneuerung der polnischen Musik war vom bleibenden Wert. Ihr Ziel war nicht die Wünsche des wenig anspruchsvollen Publikums zu erfüllen, sondern eine künstlerische Selbstverwirklichung. In jeder anderen Hinsicht war diese Gruppe wenig zusammenhaltend, die Komponisten unterschieden sich voneinander in Temperament und Individualitätsgrad,

vertraten unterschiedliche Ästhetiken und bedienten sich verschiedener Musikidiome. Aus heutiger Sicht betrachtet sind zwei von ihnen, Mieczysław Karłowicz und Karol Szymanowski, die das Wesentlichste geschaffen haben.

Mieczysław Karłowicz (1876—1909), nicht von allen zum *Jungen Polen* gezählt, war ein nostalgischer, neoromantischer Lyriker. Er zeichnete sich als Symbolist und Anhänger der musikalischen Programmierung aus. 1906 schrieb er an den Musikwissenschaftler Adolf Chybiński: »Ich habe eine Komposition beendet, die ich [. . .] *Litauische Rhapsodie* nennen werde. Ich bemühte mich in ihr den Schmerz, die Trauer und die Unfreiheit dieses Volkes zu beschwören, dessen Lieder in meiner Kindheit erklangen.« In die Geschichte ging er als Komponist von interessanter Invenz, einer großen koloristischen Sensibilität, die in der Tonalität und der Harmonik fest eingewurzelt ist, ein. Bei zweifellos eigener künstlerischer Position bewegte sich Karłowicz im Kreis der Mittel von Liszt, Wagner, Tschaikowsky und R. Strauss. Da er am Rande der künstlerischen Welt stand und früh ums Leben in der Tatra gekommen ist, hat dieser Komponist vom europäischen Rang keinen wesentlicheren Einfluß auf die Wahl der künstlerischen Ideologien und Métiers seiner jüngeren polnischen Komponisten ausgeübt.

Anders war Szymanowskis Fall. Geboren einige Jahre nach Schönberg und Ravel, ein Jahr nach Bartók, in demselben Jahr wie Strawinsky und Kodály, ein Jahr vor Webern und Hauer. Ein Jahr vor seiner Geburt stirbt Musorgsky, ein Jahr nach Szymanowskis Geburt Richard Wagner. Das nicht besonders wohlhabende landadelige Familienhaus in der fernen Ukraine war eine bedeutende Oase der intellektuellen Aspirationen, der Literatur und anderer Künste. Es genügt zu erwähnen, daß zum familiären Kreise Szymanowskis auch Jarosław Iwaszkiewicz und Harry Neuhaus gehörten. Ähnlich wie im Falle von Karłowicz war die allgemeine und musikalische Vorbereitung Karols ein Formant, dessen Konsequenzen nicht zu überschätzen sind. Im Bewußtsein des polnischen Adels und der hauptsächlich aus ihm stammenden städtischen Intelligenz hat sich der Musikberuf völlig nobilitiert, als ein Beruf, der nicht nur eine künstlerische sondern auch eine gesellschaftliche Mission, mit einem geistigen und intellektuellen Hintergrund, zu erfüllen hat. Deshalb haben die Schwester und der Bruder Szymanowskis die Musikberufe gewählt, deshalb ist Szymanowski Rektor des Warschauer Konservatoriums gewesen, deshalb schrieb er Essays von besonderer Tragfähigkeit, und mit vollem Bewußtsein steuerte, bis zum Schluß des Schaffens, die Veränderungen seines musikalischen Idioms. Der Grund

all dieser Entscheidungen und Handlungen — ohne Rücksicht auf die Konsequenzen — war ein ethischer: Szymanowski ist Mensch vom großen Format gewesen.

Die kompositorische Ausbildung bekam er vom konservativen Noskowski. Selbständig lernte Szymanowski die Werke von Wagner, Brahms, Mahler, R. Strauss, Skriabin und Reger kennen. Die erste, sog. deutsche Periode im Schaffen Szymanowskis verlief unter dem Zeichen einer intensiven Selbstbildung, obwohl auch in dieser Zeit wertvolle Werke entstanden, z. B. die II. Klaviersonate (1910—1911) und die II. Symphonie (1909—1910), in deren der Wiener Musikkritiker Richard Specht ein erstaunliches, originelles Talent entdeckte, befruchtetes durch alle möglichen Kulturen, und trotzdem solch ein, das seinen eigenen Weg gefunden hatte.

In der Zeit nach dem Jahre 1910 vollzog sich in der Ideologie und dem Métier Szymanowskis eine wichtige Reorientierung, die gezielt war auf einen kulturellen und religiösen Synkretismus, auf die französische und russische Musik, mit Debussy, Ravel, Strawinsky, obwohl man die Abhängigkeit des Komponisten von den genannten Franzosen, trotz stilistischer Konvergenz, in Frage stellt. Im Jahre 1913 schrieb Szymanowski: »Genial ist Strawinsky, ich bin von ihm sehr ergriffen und par conséquence beginne ich die Deutschen zu hassen.« 1909: »Es nützt nichts, wenn man mir die deutschen Einflüsse in einer bestimmten Zeit meines Schaffens verweist. Ich weiß von ihnen mehr und besser, als irgendjemand von Kritikern. Ich kenne gut die Geschichte meines Kampfes mit dem Gespenst der Konvention, mit dem drückenden Alp, den ich jedoch zu bekämpfen mußte.« In den Werken des Komponisten aus dieser Zeit begegnet man einer modernistischen Neigung zur intensiven Chromatik bis zur Atonalität, Polytonalität, zu komplizierten Rhythmen, exotischen und orientalen Zügen in der Melodik. Als ein repräsentatives Werk der zweiten Periode kann man die III. Symphonie *Das Lied über die Nacht* (1914—1916) nennen.

In den 20er Jahren beginnt die dritte und die letzte, die sog. nationale Periode im Schaffen Szymanowskis. In dieser Zeit geschieht die nächste Reorientierung, nämlich — trotz oder mit der künstlerischen Reife des Komponisten — eine Vereinfachung und Reduzierung der Mittel; überwunden werden die früheren Zweifel, ob es im 20. Jahrhundert möglich sei, an das Schaffen Chopins anzuknüpfen, und ob die Ausnutzung des Volksmaterials im eigenen Schaffen keinen ästhetischen Kompromiß bedeutet, der ev. Risse in den Werken zur Folge hätte. 1907 schreibt Szymanowski vom Dilettantismus der musikalischen Kon-

servatisten in Polen, die den Mangel an Invenz zu retten versuchen, indem sie sich »der ländlich-idyllischen Motive bedienen«, 1910: »Oh, diese abscheulichen Scherenschnitte, diese *Oberkas*, diese ‚dana-dana‘, das ist die Verfluchung unserer Kunst.« Ganz im Sinne von Adornos Äußerung über Bartók schreibt er 1920: »ein primitives Lied oder ein Volkstanz, verarbeitet in der Retorte des individuellen Talents, dem zugrunde ein musikalisches Wissen liegt [. . .], wird zum Kunstwerk von allgemeinmenschlicher Bedeutsamkeit« obwohl »wir immer mit Eigensinn betonen, daß die polnische nationale Musik kein erstarrtes Gespenst einer Polonaise oder eine Mazurka ist, keine Fuge zum Thema ‚Grüner Hopfen‘«. Eigentlich, schreibt er 1923, nur Chopin wußte aufzuweisen »die einfachste, einzige Lösung jenes Problems der nationalen Kunst,« obwohl leider »bei dem ganz kritiklosen, fast religiösen Kult Chopins, des nationalen Helden, ist er nie [bei uns] völlig verstanden worden, als ein großer polnischer Künstler, deswegen sein unschätzbares Werk fruchtlos geblieben ist.« Ein Jahr später schreibt er an seine jüngeren Kollegen-Komponisten eine Sendung: »Ich möchte, daß die junge Generation der polnischen Musiker versteht, was für ein Reichtum in dieser polnischen [volkstümlichen] ‚Barbarei‘ verborgen bleibt, das unsere anemische Musik neu belebt, und das ich schon eindeutig für mich ‚entdeckt‘ und verstanden habe«. Noch ein Jahr später weist er in einer Polemik mit Bartók ab, das rohe volkstümliche Material auf eine mechanische Weise mit der Technik des zeitgenössischen Komponisten zu verbinden, obwohl er in der Volksmusik eine revolutionäre Kraft sieht, die verhilft, die »an der Altersschwäche sterbende akademische Ästhetik« zu überwinden, weil die Volkstümlichkeit »enthüllt deutlich die tiefsten Urmerkmale einer Rasse [heute würden wir eher über Ethnos sprechen] im Verhältnis zur Sphäre der ästhetischen Eindrücke.« Die repräsentativen Werke der letzten Schaffensphase sind *Mazurkas* für Klavier (1924—1926), das *II. Quartett* (1927), *Stabat Mater* (1926), das Ballett *Harnasie* (1931), dem die Tatrafolklore zugrunde liegt, *Lieder aus Kurpie* (1932), die ihre Inspiration dem Volkslied des nord-östlichen Polens verdanken, *IV. Symphonie concertante* (1932) und das *II. Violinkonzert* (1933).

Wir müssen doch einen Schritt weiter tun, mit dem Risiko, daß die verbale Charakteristik des übertechnischen und außermusikalischen Idioms von Szymanowski ein nebliger Geschoß ist, und daß der Zugang zu ihm, wie auch der analytischer Erdgeschoß mit Fehlern belastet sein können. Die genannte Charakteristik ist notwendig, denn es wäre schwer, die Rolle Szymanowskis für die nächste Komponistengeneration zu erläutern. Zu den wesentlichsten Merkmalen dieses Idioms gehören: die

Sensibilität im Bereich der Sprache und der Literatur, die Fähigkeit einer tieferen philosophischen, ästhetischen und soziologischen Reflexion, das Verständnis der gesellschaftlichen Rollen der Musik und der Künstler, der neue Romantismus und der raffinierte Sensualismus, die intensive und ekstatische Expression, hohe künstlerische Ansprüche, französische Orientierung, ein besonderes Verhältnis zum nationalen Charakter, darunter zur Tradition und zur Folklore. Wichtiger als eine spekulierte Konstruktion und Technik war für Szymanowski die Invenz und die Intuition.

Der Kampf um ein neues und um sein Publikum in Polen hat Szymanowski während seines Lebens verloren, was ihm übrigens schmerzlich bewußt war. Umstandshalber hat er auch bis heute keinen entsprechenden Platz in der Hierarchie der Grossen seiner Zeit eingenommen. Wir wollen hoffen, daß man es ihm wie der gutmacht 1982, in dem Jubiläumsjahr, in dem der hundertste Geburtstag Szymanowskis gefeiert wird. Er starb in der Glorie des größten nach Chopin polnischen Komponisten, doch war diese Glorie mehr eine nominale als eine tatsächliche. Eine entscheidende Resonanz riefen aber Szymanowskis Schaffen und Haltung im polnischen kompositorischen Milieu hervor. Die ältere Generation von Komponisten und Kritikern, z. B. Piotr Rytel (1884—1970) und Aleksander Poliński (1845—1916), verbarg nicht ihre Feindschaft Szymanowski gegenüber. Einige waren bemüht, ihre eigene Unabhängigkeit zu behalten, wie z. B. Józef Koffler (1896—1943), der schon in den 20er Jahren dodekaphonisch komponierte. Jüngere Komponisten, z. B. Tadeusz Szeligowski (1896—1963), Piotr Perkowski (1901), Michał Kondracki (1902), Tadeusz Kassern (1904—1957), Zygmunt Mycielski (1907), waren in überwiegender Zahl Szymanowskis Enthusiasten. Dies bestätigt auch Kazimierz Sikorski (1895), ein naher Mitarbeiter Szymanowskis aus seiner Konservatoriumszeit. Es stellte sich heraus, daß das polnische Musikmilieu, bei seinen mannigfaltigen und umfangreichen Kontakten mit der musikalischen Welt, war, um sich der kybernetischen Terminologie zu bedienen, ein relativ isoliertes System, in dem die Komponisten in ziemlich klaren Relationen zueinander standen. Szymanowski spielte in dieser Konstellation die Hauptrolle.

Szymanowski war sich der Gefahr völlig bewußt, die mit seiner gut verdienten Position und seiner Autorität verbunden war. Zwei Beweise dafür. Er behauptete, daß »über die künftige Rolle des Komponisten in der Welt der Kunst bestimmt der Grad der Intensität, mit der sich sein künstlerischer Instinkt, sein Talent einem direkten Einfluß widersetzt, also den Lehrmethoden seines offiziellen Professors.« Im Einklang mit

dieser Überzeugung war Szymanowski ein sehr liberaler Kompositionsprofessor. Obwohl er nie ein ausländisches Studium aufnehmen konnte, er hat immer die jüngeren Komponisten zu Wanderjahren angeregt. Damit glaubte er sie vor dem Provinzialismus und zahlreichen Beschränkungen des künstlerischen Weges zu schützen.

So ist auch geschehen. Fast alle Komponistengenerationen nach Szymanowski verblieben, nach dem Abschluß der polnischen Studien eine Zeit im Ausland. Ihr Mekka ist Paris geworden, wo sie Hilfe Roussels, Koechlins, Dukas', d'Indys und am häufigsten N. Boulangers in Anspruch nahmen. Nur wenige von ihnen suchten Inspirationen irgendwo anders, z. B. in Wien, was übrigens verstehen läßt, warum die von Schönberg, Webern und Hauer vorgeschlagene Richtung in unserem kompositorischen Milieu erst in den 50er Jahren eingehender getestet wurde. Wie zahlreich war die Gruppe der jungen polnischen Musikern in Paris, zeugt die Tatsache, daß 1926 Association des Jeunes Musiciens Polonais à Paris ins Leben gerufen worden ist. Von den wichtigsten Komponisten wäre nur Lutosławski zu nennen, der seine formale Bildung in Polen beendet hatte, was zu zeugen scheint, sowohl von der künstlerischen Selbständigkeit Lutosławskis wie auch vom Niveau der damaligen Kompositionsstudien in Polen. Vor Jahre 1939 also — nicht ohne einen wesentlichen Anteil Szymanowskis — sind ein hohes technisches Niveau und ein gesunder ästhetischer und stilistischer Pluralismus bei vielen jungen und talentierten polnischen Komponisten Tatsache geworden.

Möchten wir den zweiten Wendepunkt im polnischen Musikschaffen eingehender besprechen, diese Periode des Weltruhms von Lutosławski, von in diesem Jahre verstorbenen Kazimierz Serocki (1922—1981) und genau vor einem Monat verstorbenen Tadeusz Baird (1928—1981), von Penderecki, Andrzej Panufnik (1914), Henryk Górecki (1933), Wojciech Kilar (1932) und von anderen, müßten wir die Rahmen dieses Gespräches weit überschreiten. Hier also nur einige wichtige Gesichtspunkte. Der Wendepunkt kam nach der trüben Zeit des II. Weltkrieges und nach der Periode 1949—1956, in der sich die damaligen ideologischen, ästhetischen und technischen Ansprüche, im Sinne des sogenannten sozialistischen Realismus, als fragwürdig erwiesen haben. Nur in einem Punkt stimmten die Thesen des Realismus mit den Ansichten Szymanowskis überein, nämlich, daß die Musikkunst eines nationalen Ausdrucks bedarf und die Folklore eins von Mitteln sei, dieses Ausdruck zu erreichen, obwohl Szymanowski die damals angewandten Methoden, es zu realisieren, nie akzeptieren würde. Deswegen konnte Lutosławski von dieser Zeit sagen:

»Bei bloßer Erinnerung an dieses Erlebnis wird mir kalt. In der Tat wäre es schwer um eine mehr absurde These als solch eine, daß man auf das Erbe der letzten Jahre verzichten soll und zur Musiksprache des 19. Jahrhunderts zurückkehren. Doch versuchte man uns es einzureden. Man bemühte sich epigonenhafte und unfruchtbare Werke zu popularisieren und für die originellen und wertvollen Werke den Weg auf die Bühne zuzusperren. [...] Die Periode, von der ich hier spreche, dauerte vielleicht nicht lange, [...] genug lang jedoch, um unserer Musik einen großen Schaden anzurichten. Die Psyche des schaffenden Künstlers ist ein unwahrscheinlich zartes und präzises Instrument. Deswegen haben das Attentat auf dieses Instrument und jede Probe es zu unterdrücken bei vielen unter uns starke Depressionen hervorgerufen. Die Tatsache, daß man sich von der Kunst des Westens völlig getrennt hat, hat auch eine nicht zu unterschätzende Rolle in diesem trüben Experiment gespielt, dem wir unterzogen wurden.«

Nach der Hälfte der 50er Jahre, in der sich die entscheidende Mehrheit der polnischen Komponisten vor Servilismus zu verteidigen mußte, begannen sie eine fleißige Wiedergewinnung der verlorenen Zeit. Dabei verhalfen die neuen Wanderjahre der Komponisten nach Paris und Darmstadt und im hohen Grade auch das Internationale Festival der Zeitgenössischen Musik *Warschauer Herbst* ins Leben gerufen 1956 von Baird und Serocki, das nicht nur die neue Weltmusik dem polnischen Bewußtsein nahegebracht hatte, sondern auch zum Forum der Präsentation der polnischen Erfahrungen, Vorschläge und Ergebnisse wurde. Im einleitenden und im letzten Konzert des ersten Festivals 1956 finden wir die Werke von Szymanowski gespielt, die bezeugen, daß dieser Komponist ein wichtiger Anhaltspunkt geblieben ist, wenn nicht im Sinne der angewandten kompositorischen Techniken, dann im geistigen Sinne, unabhängig davon ob die Einstellung ihm gegenüber eine akzeptierende, neutrale, eine sich distanzierende oder eine negierende wäre. 1971 versucht Bogusław Schäffer (1929), der bekannte polnische Avantgardist die Rolle Szymanowskis nicht nur falsch aber auch übertrieben auf die kompositorische Werkstatt zu reduzieren. Szymanowski »repräsentiert schließlich traditionelle Richtungen, damit maskiert, daß wir in unserem Nest keinen wesentlichen Kontakt mit der neuen Kunst hatten.« Als 1973 Lutosławski von seinem frühen Werk aus dem Jahre 1938 *Sinfonische Variationen* sprach, stellte er fest: »Ferner gab es noch einen schwachen Szymanowski-Einfluß, aber eben nur schwach, weil ich mich schon sehr bald von Szymanowski distanzierte und gegen exzessiv romantischen, expressionistischen Züge seiner Musik aufbegehrte. Diese

Wesensmerkmale waren mir fremd.« Bitte zu merken, daß Lutosławski nur diese Merkmale erwähnt. Vor einigen Jahren erklärte sich Baird eindeutig für Szymanowski: »Szymanowski war, ist und bleibt für mich wohl die zentrale Gestalt, die Hauptfigur der polnischen Musik des 20. Jahrhunderts und dies ist für mich die einzige Möglichkeit mein eigenes Verhältnis zur polnischen Vergangenheit und der polnischen Tradition kundzugeben. Auf diese Weise kann ich zugleich mein Verhältnis zum Schaffen Szymanowskis bestimmen; von allen Komponisten der polnischen musikalischen Vergangenheit steht er mir am nächsten. Wenn man manchmal hört, daß ich auf eine gewisse Weise — gelungen oder nicht — an den Nachlaß Karol Szymanowskis anknüpfe, betrachte ich es als ein der größten Komplimente, die ich erwarten kann.« Das allerletzte Werk von Baird *Stimmen aus der Ferne* für Bariton und Orchester, nach dem Text von Jarosław Iwaszkiewicz, ist eine Huldigung für Szymanowski. Eben mit diesem Werk soll das Szymanowski-Jahr 1982 eingeleitet werden. Ähnliche Glaubensbekenntnis hat Mikołaj Górecki abgelegt: auf eine unbewohnte Insel würde ich die *Mazurkas* von Chopin und Szymanowskis *Stabat Mater* mitnehmen wollen.

Diese vier repräsentativen Aussagen scheinen davon zu zeugen, daß der übertechnische und außermusikalische Idiom Szymanowskis das Bewußtsein der zeitgenössischen polnischen Komponisten auch heute mitgestaltet, daß er an ihren künstlerischen Handlungen seinen Anteil hat. Es unterliegt keinem Zweifel, daß sich die kompositorische Werkstatt ändert, daß neue Konstellationen — wie etwa die um Lutosławski und Penderecki — entstehen, doch die fundamentalen Merkmale des Idioms von Szymanowski ein auffallend langes Leben haben, was einerseits durch seine universellen Werte, andererseits durch sein Verhältnis zu verschiedenen polnischen esoterischen Realien, wie das Verhältnis zum nationalen Charakter und zum Patriotismus, bestimmt ist. Das von der Goralenmusik inspirierte Werk *Krzesany* (1974) mußte für Wojciech Kilar eine Art Selbstbestimmung in Relation zu *Harnasie* von Szymanowski bedeuten.

Die Konzeption der humanistischen Interpretation (J. Kmita), hier in enthymematischer Gestalt, der ich mich in gewissen Grad bediente, beruht hauptsächlich auf der Überzeugung, daß die menschlichen Handlungen, auch die künstlerischen, auf eine eigentümliche Weise rationell sind. Die Interpretation ist also eine Art Suche nach rationellen Präferenzen und Wertsystemen, nach innerer Logik der Sachen, die den menschlichen Handlungen zugrunde liegen könnten. Das aber ist eine zerbrechliche Methode. Wenn also sogar ein Teil von den hier dargestell-

ten Reflexionen diskutabel ist, dann bleibt trotzdem sicher, daß das Schicksal des polnischen Musikschaffens ohne Karol Szymanowski anders gewesen wäre.

Literatur

- J. CEGIELLA, *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*. Kraków 1976
 J. CHOMIŃSKI, *Muzyka Polski Ludowej*. Warszawa 1968
 J. CHOMIŃSKI (Hrsg.), *Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego*. Kraków 1960
 E. DZIEBOWSKA (Hrsg.), *Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza*. Kraków 1970
 L. ERHARDT, *Muzyka w Polsce*. Warszawa 1974
 L. ERHARDT, *Poniżej muzyki*. Kraków 1972
 L. ERHARDT, *Spotkania z Krzysztofem Pendereckim*. Kraków 1975
 M. GLIŃSKI (Hrsg), *Muzyka współczesna*. Warszawa 1926
 S. GOLACHOWSKI, *Karol Szymanowski*. Kraków 1977³
 S. JAROCIŃSKI, *Debussy*. Kraków 1972
 S. JAROCIŃSKI, *Orfeusz na rozdrożu*. Kraków 1974
 T. KACZYŃSKI, *Gespräche mit Witold Lutosławski*. Leipzig 1976
 Z. LISSA (Hrsg.), *Karol Szymanowski*. Warszawa 1964
 S. ŁOBACZEWSKA, *Karol Szymanowski*. Kraków 1950
 K. MICHAŁOWSKI, *Karol Szymanowski. Katalog tematyczny dzieł i bibliografia*. Kraków 1967
Muzyka polska a modernizm, Kraków 1981
 Z. MYCIELSKI, *Postludia*. Kraków 1977
Program I-go Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej. Warszawa 1956
 B. SCHÄFFER, *Leksykon kompozytorów XX wieku*. Bd. 1, 2, Kraków 1963
 B. SCHÄFFER, *Maty informator muzyki XX wieku*. Kraków 1975
 H. H. STUCKENSCHMIDT, *Neue Musik*. Berlin 1951
 K. SZYMANOWSKI, *Wychowawcza rola kultury muzycznej*. Kraków 1949
 S. ŚLEDZIŃSKI (Hrsg.), *Muzyka polska. Informator*. Kraków 1967
 J. VINTON (Hrsg.), *Dictionary of Contemporary Music*. New York 1974³
 T. ZIELIŃSKI, *Spotkania z muzyką współczesną*. Kraków 1975