



Karol Szymanowski

London Symphony Orchestra

Valery Gergiev

Saison 2012/13

«Nous ne devons pas perdre le lien organique avec une culture universelle, car c'est seulement à un tel niveau qu'un art vivant vraiment grand, incluant la musique nationale, peut fleurir.»

Karol Szymanowski, 1920

«Ich musste wohl oder übel in den großen, blühenden Feldern fremder Musik umherschweifen, suchen, forschen, wühlen und schnüffeln, um herauszufinden, wie diese wundervoll präzisen Instrumente hergestellt werden, die den ganzen Reiz jener Musik ausmachen, die geradezu vor unseren Augen entsteht, lebendig und gegenwärtig.»

Karol Szymanowski, 1932

«For the sophisticated public – and I am sure that every city where we go with the music of Szymanowski is a very, very important capital of music where people are experiencing a big number of important events and where quite many things happen – those symphonies of Szymanowski will be a good and interesting new discovery.»

Valery Gergiev, 2012



Karol Szymanowski

Hors-série pour les concerts des /
Sonderheft zu den Konzerten am

- 08.10.2012
- 09.10.2012
- 13.12.2012
- 14.12.2012

Sommaire / Inhalt

- 3 **Bienvenue / Willkommen**
Matthias Naske

- 4 **Entre Apollon et Dionysos**
Didier van Moere en entretien avec Hélène Pierrakos

- 13 **L'avenir de la culture**
Karol Szymanowski (1933)

- 18 **  ber die moderne Musik**
Auszüge aus einem Interview mit Karol Szymanowski
V  clav Fiala (1927)

- 21 **Die spezifisch polnische Note**
Karol Szymanowski zwischen Ost und West, Nord und Süd
Mieczys  w Tomaszewski (2004)

- 28 **«There will be something to remember about every composition»**
Valery Gergiev talks about the Szymanowski cycle with the LSO in 2012
Extracts from a conversation with Martina Taubenberger

- 31 **Discover Szymanowski**
Die erste iPhone-Applikation der Philharmonie Luxembourg
Martina Taubenberger

- 35 **Calendrier / Kalender**

- 36 **Impressum**

Bienvenue / Willkommen

Dans le programme très diversifié qui est le sien, la Philharmonie Luxembourg propose chaque saison depuis son ouverture des découvertes surprenantes, à côté d'œuvres familières. Cela vaut particulièrement pour les quatre concerts du London Symphony Orchestra sous la direction de son Principal Conductor, Valery Gergiev: avec cette série hors du commun qui marque trois grands abonnements de la saison 2012/13 à la Philharmonie, nous vous invitons à écouter, aux côtés des quatre symphonies de Brahms, les quatre symphonies du compositeur polonais Karol Szymanowski (1882–1937) ainsi que ses deux concertos pour violon. Pour vous accompagner dans votre découverte de cette fascinante musique orchestrale, comme nous le faisons habituellement avec les programmes du soir et les rencontres «Backstage» autour des concerts, nous vous proposons pour la première fois une application interactive pour iPhone et iPad, que vous pouvez télécharger gratuitement dans l'App Store, ainsi que cette brochure. Je vous souhaite de captivantes découvertes musicales!

Bien cordialement,
Matthias Naske
Directeur Général

Im vielfältigen Programm der Philharmonie Luxembourg findet sich seit der Eröffnung immer wieder Überraschendes an der Seite des Vertrauten. In besonders bemerkenswerter Form gilt das für die vier Gastspiele des London Symphony Orchestra unter seinem Principal Conductor Valery Gergiev: Mit dieser außerordentlichen Serie, die in der Saison 2012/13 ihre Spuren in drei großen Abonnementreihen der Philharmonie hinterlässt, laden wir Sie ein, neben den vier Symphonien von Johannes Brahms auch die vier Symphonien und die beiden Violinkonzerte des polnischen Komponisten Karol Szymanowski (1882–1937) zu hören. Beim Kennenlernen dieser faszinierenden Orchestermusik möchten wir Sie begleiten – wie gewohnt mit Abendprogrammen und «Backstage»-Begleitveranstaltungen, dazu erstmals mit einer interaktiven iPhone- und iPad-Applikation, die Sie kostenlos im App Store downloaden können, sowie mit dieser Broschüre. Ich wünsche Ihnen spannende musikalische Entdeckungen!

Mit herzlichen Grüßen
Matthias Naske
Generaldirektor

Discover Szymanowski

Scannez les codes QR avec votre iPhone ou votre iPad et découvrez les contenus associés sur l'App gratuite.

Scannen Sie die QR-Codes mit iPhone oder iPad und entdecken Sie zusätzliche Inhalte über die kostenlose App.



Info:
About the App
(D + E)

Entre Apollon et Dionysos

Karol Szymanowski

Didier van Moere en entretien avec Hélène Pierrakos

Vous avez publié en 2008 un livre-somme, le premier en français de cette envergure, sur la vie et sur l'œuvre de Karol Szymanowski. Étiez-vous animé par le désir de sauver Szymanowski de l'oubli dans lequel il était relativement tombé?



Podcast:
Who is
Szymanowski?
(E)

Il n'est pas assez connu, en effet, surtout si l'on pense qu'en France, par exemple, il était de son vivant l'un des compositeurs les plus régulièrement joués à Paris. Mais la situation évolue, depuis un certain temps: de très grands interprètes, voire des «stars» de la musique classique, s'intéressent à Szymanowski – pour ne parler que des chefs d'orchestre, Sir Simon Rattle, Pierre Boulez, Valery Gergiev. On représente de plus en plus, aussi, l'opéra *Le Roi Roger*, dans des mises en scène souvent très modernes.

Après Chopin, qui fait d'ailleurs l'essentiel de sa carrière à Paris, Szymanowski semble être le premier grand compositeur polonais. Existe-t-il une vie musicale polonaise après Chopin et avant Szymanowski?

Szymanowski est effectivement le plus grand après Chopin, avant Lutoslawski et Penderecki pour la seconde moitié du 20^e siècle. Mais la situation de la musique polonaise entre Chopin et Szymanowski n'est pas aussi désertique qu'on le lit ici ou là. S'il n'y pas de compositeur de leur stature, il faut rappeler que certaines partitions de Paderewski sont des chefs-d'œuvre, que Karłowicz est un grand musicien, que les opéras de Moniuszko tiennent leur place dans la production européenne de son temps...

Le fait que la Pologne ait été sous le joug pendant une très longue période explique-t-il qu'il n'y ait pas eu davantage d'effervescence musicale dans ce pays?

C'est lié entre autres à cela, et au fait que Chopin n'était pas en Pologne. Pendant plus d'un siècle, jusqu'en 1918, le pays se voit rayé de la carte de l'Europe et divisé en trois zones: autrichienne, allemande et russe. Au moment de l'insurrection de 1830/1831, à la suite de laquelle Chopin n'est pas rentré en Pologne et a choisi l'exil, le Conservatoire a été fermé; dans la partie soumise au tsar, la politique de russification s'est intensifiée après l'insurrection de 1863. Il n'existe ni institutions ni orchestres permanents: rien ne favorise la création musicale. On doit attendre 1861 pour que soit créé un Institut de musique qui ne porte pas le nom de Conservatoire, parce que les Russes l'interdisent, mais qui en est l'équivalent.

Karol Szymanowski naît le 3 octobre au manoir de Tymoszkówka, au sud-est de Kiev.
 Karol Szymanowski wird am 3. Oktober auf dem Gut Tymoszkówka südöstlich von Kiev geboren.

1861, 21 ans avant la naissance de Szymanowski, contemporain de Ravel et de Bartók. Szymanowski naît dans une famille cultivée et reçoit une solide formation musicale, soutenu en particulier par son père?

Il a été en effet son premier professeur de musique et, d'emblée, a cru à son génie. Le deuxième personnage très important dans sa formation est Gustav Neuhaus, le père de Heinrich – maître d'Emil Gilels et de Sviatoslav Richter –, qui avait fondé une école de musique à Elisavetgrad. Neuhaus, c'est l'école allemande et également l'initiation à la musique de Wagner, ainsi qu'à un certain nombre de lectures, en particulier celle de Nietzsche. Szymanowski n'a ensuite jamais étudié au Conservatoire de Varsovie, il a seulement pris des cours en privé avec Noskowski. On le présente parfois, et c'est vrai en partie, comme un autodidacte, formé par la lecture approfondie des grandes partitions de Beethoven, de Bach (les dernières sonates et les derniers quatuors du premier, *Le clavier bien tempéré* du second étaient pour lui des absolus, il ne les reniera jamais, restant très attaché aux grandes formes). Quant à Wagner, il en devint fou: «Mon Dieu, écrira-t-il, je n'avais plus d'yeux et d'oreilles que pour Wagner!»

Szymanowski au piano, entouré de portraits de Beethoven, Mozart (?), Chopin et Wagner, 1907
 Szymanowski am Klavier, mit Portraits von Beethoven, Mozart (?), Chopin und Wagner, 1907



À l'Opéra de Vienne, *Lohengrin* détermine la vocation musicale de Szymanowski.
Nach dem Besuch einer *Lohengrin*-Aufführung in der Wiener Oper steht für Szymanowski fest,
dass er sein Leben der Musik widmen will.

Dans sa jeunesse, Szymanowski crée avec d'autres musiciens le groupe «Jeune Pologne en musique». De quoi s'agit-il?

Ce sont quatre mousquetaires de la musique polonaise: Szymanowski, Fitelberg, qui ne se consacrera plus ensuite qu'à la direction d'orchestre, Szeluto, qui va se voir très mal accueilli par la critique et renoncer pour une longue période à la composition, et Różycki. Ces quatre jeunes compositeurs veulent «en découdre» avec le conservatisme régnant à Varsovie, dans les salles de concerts, la vie musicale polonaise en général ou encore au sein de la critique musicale, souvent réactionnaire. Ils veulent «secouer ce cocotier» et promouvoir une jeune musique polonaise digne de ce nom, surtout face à ce qu'on fait ailleurs, notamment en Russie. Il faut préciser aussi que la Philharmonie de Varsovie est créée assez tard, en 1901 – premier orchestre permanent digne de ce nom, disposant de sa propre salle, susceptible de mettre la Pologne au rang des nations européennes. La «Jeune Pologne» se range surtout sous la bannière de Richard Strauss. Pourquoi Strauss? Parce qu'il constitue pour elle le modèle de la modernité – à l'époque, Strauss est considéré comme un moderniste.

Richard Strauss n'a à cette époque pas encore composé d'opéra; les musiciens de la «Jeune Pologne» sont donc surtout inspirés par l'orchestrateur des poèmes symphoniques?

Exactement. Cela dit, *Salomé*, créé en 1905, sera ensuite entendu et travaillé régulièrement par eux. Różycki raconte qu'il jouait Strauss à quatre mains avec Szymanowski (qui le jouait d'ailleurs également avec Neuhaus): «Nous ne pouvions nous empêcher de faire résonner, résonner et résonner encore les accords de la fin de *Mort et Transfiguration*. Nous n'arrêtons pas de les répéter tant nous étions sous le charme, l'enchantement!». Une véritable fascination, dont on

Szymanowski, le violoniste Pawel Kochański et le chef d'orchestre Grzegorz Fitelberg, 1910
Szymanowski, der Geiger Pawel Kochański und der Dirigent Grzegorz Fitelberg, 1910



entend très bien l'écho dans l'*Ouverture de concert* de Szymanowski, pour ne citer que cet exemple. Il fait là preuve d'audace: on compose encore, en Pologne, des partitions post-mendelssohniennes, post-schumaniennes.

Relativement à la Pologne de son temps, Szymanowski est moderne, mais relativement au monde germanique, à la future École de Vienne par exemple, n'est-il pas quelque peu académique?

Pas du tout. Certes, même lorsque Szymanowski ira aux frontières de sa propre modernité, ce ne sera pas jusqu'à l'atonalité ou au dodécaphonisme. Dans certaines œuvres, cependant, il est assez proche, du moins parfois, de la musique atonale. Mais il était contre le dodécaphonisme, qu'il considérait comme complètement stérile, comme une impasse. Sa modernité a emprunté d'autres voies, il n'a jamais été académique.

De l'œuvre de Karol Szymanowski aujourd'hui, et même parmi les interprètes, on retient en général, non pas la grande exaltation straussienne, mais plutôt les œuvres d'inspiration impressionniste, peut-être parce que l'on donne souvent ses Mythes pour violon et piano.

L'impressionnisme correspond à une période féconde en chefs-d'œuvre. C'est une grande attention portée à la couleur, un grand raffinement de l'instrumentation, une nouvelle façon aussi de composer pour le violon – on peut s'en faire une bonne idée en écoutant les *Mythes*, en effet. Cela dit, il faut un peu nuancer les choses. Même s'il est fondé de dire qu'il y a trois périodes dans la production de Szymanowski – la période straussienne, la période impressionniste et la période nationale – aucun abîme ne les sépare: à condition d'observer avec attention l'évolution de Szymanowski, on constate que le terrain, chaque fois, a été préparé. Dans certaines œuvres précédant la période impressionniste, il y a déjà un très grand soin apporté à la couleur. C'est donc une évolution plutôt qu'un tournant radical. Franz Schreker, qui passe souvent pour être une synthèse entre le post-wagnérisme et l'impressionnisme, a contribué à cette évolution. Szymanowski l'aimait beaucoup et cela a contribué à cette mue chez lui. N'oublions pas non plus un compositeur complètement obscur aujourd'hui, auteur surtout d'opérettes, Charles Cuvillier, rencontré à Vienne. Dans leur correspondance, Cuvillier écrit à Szymanowski: «Je vais vous faire découvrir les beautés de la musique française et vous me ferez découvrir les beautés de la musique allemande.» Et pour le piano, rappelons l'influence du pianiste Arthur Rubinstein, grand ami de Szymanowski. On sait que Rubinstein achetait toute la musique qui se publiait, et quand il rencontrait Szymanowski en Pologne, il est probable qu'il lui jouait, voire lui offrait ces partitions nouvelles, Debussy, Ravel. Neuhaus était, de son côté, très ouvert à la nouveauté, à Scriabine bien entendu, mais aussi à Debussy. Tous ces contacts ont progressivement ouvert Szymanowski à l'impressionnisme. Il s'est ainsi détourné de Strauss, jugeant qu'il ne fallait pas risquer de composer du «sous Strauss» – lui-même parlait de sa «straussomania».

En revenant aux Mythes de Szymanowski, ce triptyque pour violon et piano, ce n'est pas là l'impressionnisme de Debussy, ni le monde «à l'antique» des Français, mais un univers musical plus oriental. ... Quelle est la conception szzymanowskiennne du monde antique, qui le fascinait tant?

Parlons plutôt de l'«imaginaire méditerranéen» de Szymanowski: cela signifie aussi bien l'Antiquité grecque que, comme vous venez de le dire, l'univers oriental. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il donnera à son opéra *Le Roi Roger* un acte byzantin, un acte oriental et un acte antique.



Podcast:
Szymanowski's
creative periods
(E)

Szymanowski n'est pas allé en Grèce, mais a découvert le monde antique grec par les vestiges grecs de la Sicile, qui sont très importants.

Absolument. Cela dit, il y était préparé à travers ses lectures, notamment par celle de Nietzsche – *La Naissance de la tragédie*, entre autres. Quand il arrive en Italie, il retrouve quelque chose qu'il connaît déjà par les livres.

Peut-être aussi un idéal du sud conçu comme l'univers par excellence de la lumière et d'une sorte de juvénilité de l'art, avec tous les aspects dionysiaques que cela pouvait suggérer pour lui?

Tout à fait. Ce n'est pas un hasard si le personnage principal du *Roi Roger*, après Roger, est un berger qui se révélera être Dionysos – l'opéra est librement adapté des *Bacchantes* d'Euripide. Même dans la période nationale ou folklorique de Szymanowski, il y a ce courant dionysiaque, l'un des points d'ancrage de sa musique. Dionysos est également à l'œuvre dans le ballet montagnard *Harnasie*.

Szymanowski (à droite) et Stefan Spiess en Algérie, 1914

Szymanowski (rechts) und Stefan Spiess in Algerien, 1914



Y a-t-il un lien entre sa fascination pour le monde antique grec, l'idée de la belle jeunesse et son homosexualité? Même si ce n'est bien sûr pas fondamental pour comprendre son art, c'est un aspect de la personnalité de Szymanowski assez fondateur dans ses rencontres, et dans ses écrits. Je pense ici à Ephebos, un roman écrit par lui dont le titre indique bien la thématique, en référence au Banquet de Platon, avec un banquet et un dialogue sur l'amour et l'art...

Oui, mais on gagne à aller un peu au-delà d'une interprétation strictement autobiographique du *Roi Roger*. Ce personnage entre Dionysos et Apollon, ce n'est pas seulement l'homme Szymanowski entre deux sexualités. C'est aussi Szymanowski, compositeur, entre une certaine forme de tradition et une certaine forme de modernité. Voilà comment il faut considérer *Le Roi Roger*, dont on doit transposer la thématique sur le plan esthétique.

Cette grande culture du monde antique chez Szymanowski, on la trouve dans beaucoup d'œuvres musicales, ou surtout dans ses écrits?

Il a écrit beaucoup d'articles et de brochures sur la musique. Il a aussi écrit des essais littéraires, où la figure de Dionysos ressuscité apparaît très souvent, avec un élément intéressant: l'assimilation entre Dionysos et le Christ. Bien souvent, la figure du Christ sur les icônes se transforme en une figure de Dionysos adolescent. En cela, il s'éloigne d'ailleurs de Nietzsche – mais pas de son époque. Szymanowski était un écrivain doté d'un style assez caractéristique de la fin de siècle – c'est ce que disent tous les spécialistes polonais: un style très fleuri, très imagé (les mauvaises langues disent même contourné, ce qui ne facilite pas la traduction de ses écrits...). Et il a laissé une correspondance de plusieurs milliers de pages.

En revenant à l'inspiration orientale de Szymanowski, on peut citer les Chants d'amour de Hâfiz, écrits sur les poèmes de ce grand poète soufi, où l'on sent qu'il a saisi très finement l'esprit de cette poésie à la fois sensuelle et mystique...

Il était en effet fasciné par le mélange d'érotisme et de mysticisme qu'il trouvait chez Hâfiz, ou chez Rûmî, qui a inspiré sa *Symphonie N° 3*, dite «*Chant de la nuit*».

On sait que parmi ses nombreux voyages, Szymanowski est allé au Maghreb. Est-ce aussi dans ce cadre que s'exerce sa fascination pour l'orient musical?

Oui, il effectue un grand périple en 1914, en Tunisie et en Algérie, en passant par la Sicile. À son retour en Europe, il assiste en juin 1914, à Londres, à des représentations des Ballets russes, très importantes pour lui puisqu'il découvre, par exemple, *Daphnis et Chloé* ou *Le Rossignol*. Il rencontre justement Stravinsky avec lequel il a toute une conversation, rapportée par Rubinstein. Stravinsky constitue à ses yeux un modèle de musique nationale bien comprise. Il distingue en effet deux types de musique nationale. Celle qui arrange de façon plus



Podcast:
Polish folk music
(E)

ou moins académique des thèmes folklorisants – incarnée par Rimski-Korsakov, qu’il n’aime pas beaucoup. Et celle qui plonge dans les racines immémoriales d’une culture, au-delà ou en-deçà du temps – celle de Stravinsky. D’une certaine façon, lorsqu’il devient un compositeur national après l’indépendance de la Pologne en 1918, il veut être le Stravinsky polonais.

Et c’est dans cet esprit qu’il compose Harnasie, ballet montagnard, inspiré par des chants populaires polonais et par tout cet esprit qui entoure la ville de Zakopane, centre de la culture ancestrale de la Pologne?

Il s’inspire en effet du folklore de ces montagnes. Il s’est d’ailleurs établi là-bas à partir de 1930, et la musique montagnarde est une façon pour lui d’accéder à la modernité, de ne pas faire du «sous-Chopin». Car là résidait bien le problème, pour un compositeur polonais: être un compositeur national sans être un épigone de Chopin. Ce n’est pas parce que l’on compose une mazurka ou une polonaise, écrira-t-il, qu’on est vraiment un compositeur polonais. Pour lui, l’essentiel, c’est de réussir, tout en étant un compositeur polonais, à être un compositeur universel. Chopin, qu’il a toujours vénéré, fait figure de modèle, mais pour ses audaces, pour sa modernité... et il ne faut surtout pas le plagier.

Est-ce cet accès à la modernité, passant chez Szymanowski par le monde populaire de façon très authentique, qui le rapproche ici encore de Stravinsky, celui des Nocces par exemple?

Bien sûr! Il a entendu *Les Nocces*, que Stravinsky lui a joué au piano alors qu’il travaillait à la partition, avant même qu’elle fût achevée. Il y a des points communs entre *Harnasie* et *Les Nocces*: un rituel de mariage, les rythmes syncopés, la présence des chœurs. Mais *Harnasie* opère aussi un certain retour au ballet traditionnel, avec une fin romantique sur fond de clair de lune... D’autre part, Szymanowski n’y renonce pas à traiter les thèmes presque comme des *leitmotive*, alors que c’est par ailleurs la seule partition où il emprunte directement au folklore – ailleurs il s’agit plutôt d’un «folklore imaginaire», à la Bartók. *Harnasie*, en tout cas, n’est nullement un «Sucre du printemps», comme l’a écrit perfidement un critique lors de sa présentation au Palais Garnier en 1936 dans une chorégraphie de Serge Lifar!

Szymanowski a connu le succès dans l’Europe de l’entre-deux guerres, mais pas toujours dans son propre pays...

Il y a toujours été en butte à cette critique conservatrice dont nous parlions plus haut, qui le trouvait beaucoup trop moderniste... et traître à sa patrie parce qu’il faisait allégeance à Strauss, puis à Debussy, etc. Un critique dont il était la bête noire a pu ainsi écrire: «C’est de la musique judéo-bolchévico-futuriste!» On lui reprochait de dilapider l’héritage de Chopin...

Il a été l'ami de très grands interprètes: Rubinstein que vous avez cité...

Et aussi celui de Paweł Kochański, l'un des plus grands violonistes de son temps, qui lui a en quelque sorte appris le violon, tous les effets spéciaux qu'on peut en tirer et qu'il a intégrés dans sa musique à des fins expressives. Cela explique l'écriture du violon de *Mythes*, mais aussi celle des parties de cordes dans son orchestre, source de cette couleur si particulière, si caractéristique. Les deux concertos pour violon ont été composés en collaboration avec Kochański et Szymanowski a dit plus tard: «Nous avons créé le violon du 20^e siècle, tous les autres sont venus après nous.» Effectivement, quand Kochański a aidé Prokofiev à composer son *Premier Concerto*, le premier de Szymanowski était déjà écrit. Quant à Arthur Rubinstein, rencontré en 1904, il a immédiatement reconnu son génie et leur amitié a duré jusqu'à la mort de Szymanowski en 1937.

Dans l'ouvrage que vous avez consacré à Szymanowski, vous parlez à plusieurs reprises de la dimension «franciscaine» de son œuvre. De quoi s'agit-il?

Cela s'exprime à travers la *Stabat Mater*, à travers la *Litanie à la Vierge Marie*. C'est là la dimension dépouillée, mais jamais austère, volontiers extatique, de Szymanowski, essentielle dans son œuvre, qui apparaît très tôt – ce que l'on oublie trop souvent. Lorsque l'on pense à sa musique, on pense d'abord à la profusion et à la générosité orchestrale, à la sensualité impressionniste ou encore à la musique nationale. Un musicologue polonais qualifie cette dimension de «franciscaine» – saint François a d'ailleurs inspiré deux mélodies à Szymanowski: c'est l'autre versant de sa personnalité. En lui coexistent toujours, décidément, le côté «Dionysos débridé» et le côté «Apollon sublimé».

Entretien réalisé à Paris en février 2009 pour la radio Fréquence Protestante.
Didier van Moere est l'auteur du livre *Karol Szymanowski*. – Paris: Fayard, 2008

Arthur Rubinstein, Szymanowski, Zofia Kocharńska et Paweł Kochański en route pour l'Amérique, 1914
Arthur Rubinstein, Szymanowski, Zofia Kocharńska und Paweł Kocharński auf der Fahrt nach Amerika, 1914





L'avenir de la culture

Karol Szymanowski (1933)

Dans un article sur Frédéric Chopin, et cherchant à exprimer le caractère essentiel de la signification la plus profonde de sa musique, j'en ai donné la définition suivante: «Il a su résoudre le problème essentiel de tout le grand art: comment atteindre dans son œuvre l'expression parfaite d'une grandeur et d'une dignité profondément et universellement humaine sans rien perdre de ses traits innés et de son originalité nationale».

Si j'évoque ici le nom de mon grand compatriote, c'est parce qu'il me semble que cette définition de son art, toute sommaire et insuffisante qu'elle puisse paraître, se rattache en quelque sorte au problème essentiel qui nous intéresse actuellement, celui des rapports et des liens entre les cultures individuelle, nationale et humaine.

D'une part, il est vrai qu'un génie créateur ne peut être considéré que comme une exception, un hasard heureux, mais d'autre part, n'est-il pas vrai que c'est dans l'instinct profond, dans l'intuition spontanée de l'artiste que se révèle si souvent la résolution définitive de tant de problèmes tragiques de l'humanité entière?

Et c'est précisément la musique par son élément abstrait et transcendant qui, s'adressant de la manière la plus directe à la sensibilité humaine, y crée cette atmosphère unique où les vérités cachées semblent devenir évidentes. N'est-ce pas Beethoven lui-même, le plus grand entre les musiciens allemands, qui – il y a exactement cent ans – entonna l'hymne joyeux et puissant: «*Alle Menschen werden Brüder*»... Était-ce que – flamand de naissance – il n'appartenait guère à la «race pure»?¹

Si j'insiste sur l'importance du rôle d'intuition, c'est que s'il s'agit d'un nouvel état de choses en train de se former il est à peu près impossible d'en trouver une formule définitive par le raisonnement pur et abstrait et en ne s'appuyant que sur une connaissance plus ou moins exacte du passé. Comme nous avons pu le constater au cours de nos entretiens actuels, en cherchant cette formule on a eu trop souvent recours à diverses mythologies historiques, à des aspects

Szymanowski, l'éditeur de musique Ernest Philpitt et Arthur Rubinstein à Miami, 1921

Szymanowski, der Musikverleger Ernest Philpitt und Arthur Rubinstein in Miami, 1921

d'un passé peut-être glorieux mais à jamais éteint. Le spectre farouche de l'avènement d'un moyen âge, nous a tous fait frémir...

N'est-il pas plus justifié de se tourner résolument vers l'avenir et de s'appuyer dans nos recherches sur l'élan créateur de l'homme moderne, sur ses conquêtes incontestables dans le domaine de la vie spirituelle, celles précisément qui ont creusé un abîme sans fond entre nous et «l'homme historique», l'homme des époques précédentes, même celles qui ont contribué le plus à former notre civilisation.

Car cet élan, cette force créatrice est pour nous l'unique base réelle d'où – malgré le chaos tragique, la confusion et la lutte acharnée d'idées apparemment contraires – semblent émerger déjà les contours essentiels de la vie spirituelle de l'humanité future. Les idées qui pour nous les dessinent déjà, naissent dans les esprits les plus élevés et les plus abstraits, mais une fois conçues elles sont déjà vivantes et se frayent aveuglément leur voie vers une réalisation complète – telle une œuvre d'art qui, germant dans le subconscient de l'artiste, se réalise infailliblement sous une forme définitive et concrète.

Il me semble hors de doute que si l'on descend vers le plus profond de la conscience humaine, malgré les apparences toutes contraires, on peut constater déjà que nous sommes sur la voie des grandes synthèses.

Ces tendances se manifestent d'une façon tout à fait évidente dans le domaine de la science, dont l'essor puissant nous différencie complètement de l'homme des époques précédentes. Je ne me sens pas en droit de parler en son nom, mais il me reste l'autre domaine de l'esprit: l'art – ou pour en restreindre encore la vaste étendue – la musique qui est le champ de ma propre activité. Cet élan sourd et puissant vers la création des formes nouvelles, vers un nouvel état de choses, nous apparaît là sous son aspect le plus pur, libéré de toute contrainte, imposé par une conception objective de la réalité extérieure.

Tâchons donc d'approcher un peu ces forces mystérieuses qui semblent déterminer la destinée de la musique contemporaine. Un des phénomènes les plus significatifs au cours de notre siècle est le développement prodigieux des écoles nationales. Tout le siècle précédent avait, en effet, été dominé par l'épanouissement formidable de la musique allemande. Son sens démesuré des proportions, son pathos romantique et transcendant nous suggérait une vision de valeur unique, d'une certaine universalité du style, en dehors desquelles toute autre conception de la musique semblait puérile et vaine. Ce n'est que dans les dernières décades du siècle précédent que nous voyons naître un mouvement de réaction contre cet état de choses. Nous voyons d'abord l'école russe se libérer peu à peu de l'esthétique traditionnelle imposée par les grands maîtres allemands. À l'ouest, l'apparition soudaine du génie de Claude Debussy nous pose d'emblée en face d'une tout autre conception esthétique.

Szymanowski assume désormais son homosexualité. Voyages en Italie, au Maghreb, à Paris et Londres. Rencontre de Stravinsky, qui le fascine. *Chants d'amour de Hâfiz*. Szymanowski bekennt sich zu seiner Homosexualität. Reisen nach Italien, in die Maghreb-Staaten, nach Paris und London. Prägende Begegnung mit Strawinsky. *Des Hafis Liebeslieder*.

1914

L'œuvre de Claude Debussy est bien le fait le plus révolutionnaire qui se soit produit dans le royaume de la musique dans la période d'avant-guerre. Bientôt une autre personnalité puissante s'associe à cette révolution: celle d'Igor Stravinski, et la légende de l'universalité de la musique allemande commence à s'estomper, ce qui ne diminue nullement son importance et la vraie grandeur qu'elle a su atteindre au cours des siècles précédents.

Si j'ai mentionné les noms de ces deux grands compositeurs (du reste combien différents dans leur caractère) ce n'est pas uniquement à cause de leur influence directe sur toute une génération de musiciens, mais plus encore parce que toutes les possibilités nouvelles qu'a apportées leur esthétique constituent une époque de l'histoire de la musique. De nouvelles portes furent ouvertes nous conduisant vers les espaces infinis d'une création libre, indépendante de toute ancienne doctrine autoritaire. Le génie de la race, la beauté et la fraîcheur primitive du folklore furent le point de départ de la création d'un style nouveau, de moyens d'expression inédits. Dois-je rappeler ici les faits et les noms connus de tous ceux qui s'intéressent à la musique moderne?

Après ce que je viens de rappeler il pourrait sembler que c'est précisément la musique qui s'est trouvée au tournant dangereux d'un nationalisme à toute épreuve. Heureusement il n'en est point ainsi. L'histoire brève – comptant à peine plus d'une décennie – de cette «nationalisation» de la musique fournit des preuves incontestables que dans cette voie l'esprit humain a trouvé un des moyens les plus sûrs d'une entente commune. La musique, langage universellement compréhensible, nous a permis de descendre aux sources mêmes de la sensibilité de telle nation dont la langue parlée ou écrite ne nous confierait jamais les vrais secrets. De la variété et de la richesse même de styles, de moyens d'expressions dus à cet éveil de la conscience de la race, naquit un besoin de connaissances et de rapprochement mutuels, où se révéla la signification profonde du côté non seulement esthétique mais éthique de toute activité

Szymanowski dans le jardin de son chalet «Atma» à Zakopane, 1935
Szymanowski im Garten seines Chalets «Atma» in Zakopane, 1935



artistique. On eût dit que toutes ces recherches, tous ces efforts d'atteindre le plus profond de l'âme nationale pour en dégager le réel aspect n'ont eu pour but que l'enrichissement de quelque précieux trésor commun.

Cet état de choses ne tarda point à se manifester aussi dans la vie pratique. La Société internationale de la Musique contemporaine (SIMC) se constitua et son excellente organisation nous permit de passer en revue aux Festivals annuels tout ce que la musique de chaque pays produit de plus remarquable. Grâce à cette confrontation des différents styles il nous est possible de nous orienter dans toute cette richesse, d'en établir l'exacte évaluation. Pourrait-il naître de ces tendances un nouvel «universalisme», une certaine unification du langage musical, une sorte d'espéranto sans couleur ni caractère dont useraient les générations futures des compositeurs, cela ne me semble pas à craindre. Il nous paraît évident aujourd'hui que l'idéal de l'entente humaine ne consiste pas à effacer les frontières naturelles imposées par les particularités de milieu et de race, mais il s'agit d'abolir ces «douanes spirituelles» qui, nées d'une fausse conception de l'intérêt national, s'opposent à une compréhension mutuelle des peuples.

J'ai la ferme croyance qu'à la base de toute activité spirituelle et avant tout artistique repose un sentiment profondément et universellement humain, qui en révèle en quelque sens la signification transcendante. Les particularités individuelles et nationales ne font qu'en assurer une variété et une richesse infinies de moyens d'expression. C'est ainsi que dans la sphère pure et désintéressée de l'art nous entrevoyons une résolution idéale de l'antinomie apparente des cultures nationale et humaine. N'est-ce point une lumière qui nous indique la route à suivre? [...]

¹ Szymanowski utilise ici la notion de race telle que définie par Hippolyte Taine («race, milieu et moment»): disposition culturelle collective par laquelle l'individu est gouverné inconsciemment et à laquelle il ne peut se soustraire.

Karol Szymanowski: «L'avenir de la culture», dans: *L'avenir de la culture*, éd. par Viggo Brandal, Agustin Calvet et Marie Curie. – Paris: Société des Nations. Institut international de coopération intellectuelle, 1933, pp. 188–135 (entretiens du colloque organisé par le Comité permanent des lettres et des arts à Madrid, 3 au 7 mai 1933)



Über die moderne Musik

Auszüge aus einem Interview mit Karol Szymanowski

Václav Fiala (1927)

Würden Sie mir etwas über das Verhältnis der modernen polnischen Musik zur zeitgenössischen ausländischen Musik einerseits und zur klassischen polnischen andererseits sagen?

Es ist nicht leicht, diese Frage mit einigen Sätzen zu beantworten. Die polnische Musik von heute ist bemüht, sich der Musik der übrigen Welt anzunähern, wobei sie allerdings ihre eigenen Züge bewahren will. Sie muß Schritt mit der Moderne des Auslandes, ihren jüngsten Strömungen halten. Ich persönlich gehöre zu denen, die die klassische Musik lieben. Aber ich zweifle keinen Augenblick daran, *daß die heutige Musik neue künstlerische und lebenswahre Werte nur dann erschaffen kann, wenn sie neue Wege geht.* Das ist ein natürliches Gesetz des Lebens. Mit der Rückkehr zu irgendeinem Neoklassizismus würden wir künstlerisch nichts erreichen. Der Kampf um die neue Musik ist ein Kampf um neue künstlerische Ziele, ein Kampf um echte Kunst. Was das Verhältnis der heutigen polnischen zu unserer klassischen Musik angeht, so wäre dies zu sagen: unser größter Klassiker ist Chopin und sein Werk ist auch ein ewiges Beispiel dafür, was die polnische Musik sein könnte und was sie sein mußte. Chopin hat eine vollendete Grundlage für die Entwicklung der polnischen Musik geschaffen, nicht nur dadurch, daß in seinem Schaffen kein einziger wichtiger Zug der polnischen Rasse¹ verloren gegangen ist, sondern auch insofern, als sein Werk zu seiner Zeit einer der Gipfel der europäischen Musik überhaupt gewesen ist. [...]

Sie fragen, ob die moderne Musik einen besonderen Charakterzug hat, auf den ich aufmerksam machen könnte? Ob dieser Zug den verschiedenen heutigen Richtungen gemeinsam sei? Nun, es ist schon so – die moderne Musik hat bereits ihr eigentümliches Merkmal und es ist wirklich ein mehr oder weniger allgemeiner Zug. Die moderne Musik hat sich zum Unterschiede gegen das vergangene Jahrhundert auf gewisse nationale Elemente gestützt. Ich meine damit nicht das, was man unter Folklore versteht, sondern tiefer wurzelnde innere Kräfte. Während des ganzen 19. Jahrhunderts hat der Glaube an die universale deutsche Musik gelebt. Die Legende von ihrem universalen Charakter gehört heute der Vergangenheit an, wenn die deutsche Musik auch weiterhin das reichste Vermächtnis für die musikalische Weltkultur bleibt. Eine große Musik kann auch auf einer anderen Grundlage als im Kreis der deutschen «Sensibilität» entstehen. *Es müssen die Rasseeigentümlichkeiten auch der anderen nationalen Gruppen auf das Niveau der höchsten musikalischen Werte gehoben werden.* Es wird

sich freilich nicht nur um formale Valeurs handeln, sondern auch um den «Geist» der Musik, um ihren tiefsten Inhalt. Ein lebendiger Beweis dafür ist mir die französische Musik, wo dieser Prozeß schon seit Jahrzehnten vor sich geht. Denken Sie nur an Debussy. Hört man nicht in seinem Werke das neue Frankreich singen und ist seine Musik nicht gerade wegen dieses besonderen Tones eine Bereicherung der Weltkultur gewesen?

Sie fragen auch nach meiner Meinung über ein vielbesprochenes Problem: ob die moderne Musik im Vergleich mit der Musik der Vorkriegszeit nicht eine Vereinfachung entgegengeht? Ich kann Ihre Frage nur bejahen. In der Zeit vor dem Kriege und vielleicht auch im Kriege selbst hat die Kompliziertheit der neuen Musik ihren Höhepunkt erreicht. Der Impressionismus ist ein Meer orchestraler Töne, die ganze Musik der Vorkriegszeit ist so, während die Gegenwart zu den primären Grundlagen der Musik zurückkehrt sich bemüht, einen einfachen, schlichten Ausdruck zu finden; es finden sich auch immer mehr Musiker, die sich vom Aeußeren zum Inneren wenden. [...]

¹ Szymanowski benutzt das Wort Rasse im Sinne Hippolyte Taines («race, milieu et moment») als Synonym für eine kollektive kulturelle Disposition, der sich das Individuum nicht entziehen kann, da es ihr unbewusst unterworfen ist.

Auszüge aus:

Václav Fiala: «Karol Szymanowski über die moderne Musik. Aus einem Gespräch mit dem Komponisten», in: *Prager Presse* 03.05.1927, S. 6 (Hervorhebungen sind original)

Szymanowski (au milieu) pendant un voyage au bateau à la Havane, 1921
Szymanowski (Mitte) während einer Bootsfahrt in Havanna, 1921





1904–1917

Konzertouvertüre
Symphonien N° 1 und N° 2
Streichquartett N° 1
Dehmel-Lieder
Bunte Lieder

1914–1916

Mythen
Symphonie N° 3
Violinkonzert N° 1

1914–1918

Nocturne und Tarantella
Des Hafis Liebeslieder
Lieder des verliebten Muezzins
Lieder der Märchenprinzessin

1918–1924

König Roger
Demeter
Agave

1921–1934

Słowieńnie, Polnische Lieder
Mazurken, Harasie
Kinderreime, Kurpische Lieder
Symphonie N° 4
Violinkonzert N° 2
Stabat Mater, Litanei

Russland

Skrjabin, Strawinsky
Musik der orthodoxen Kirche

Polen

Chopin
Volksmusik, Kirchenmusik

Deutschland

Wagner, Strauss, Reger

Frankreich & Italien

Debussy, Ravel

Nordafrika & Orient

Arabische und muslimische Musik

Die spezifisch polnische Note

Karol Szymanowski zwischen Ost und West, Nord und Süd

Mieczysław Tomaszewski (2004)

Unseren Geburtsort, unsere Heimat können wir nicht wählen. Karol Szymanowski kam zur Welt auf einem polnischen Adelshof in der Ukraine, die bis 1772 dem polnischen Staat angehört hatte. Er kam zur Welt und wuchs auf zur Zeit der Teilung Polens, als die Ukraine schon einen Teil des russischen Kaiserreiches bildete. Erst nachdem Polen seine Unabhängigkeit wiedergewonnen hatte, nahm er – damals schon 37 Jahre alt – seinen Wohnsitz in seinem eigenen freien Land, wobei er abwechselnd in Warschau und Zakopane wohnte.



Podcast:
Who is
Szymanowski?
(E)

Der englische Historiker und Kenner der polnischen Geschichte Norman Davies schrieb 1975: «Wie in einer Falle eingeschlossen, seiner natürlichen Grenzen beraubt, die diesem Land hätten helfen können, die Angriffe der stärkeren Nachbarn zurückzuschlagen, führte [Polen] einen ungleichen Kampf mit Deutschland und Russland, den Kampf ums Überleben.»¹ Das darf nicht vergessen werden, wenn wir irgendein Thema näher betrachten wollen, das die polnische Kultur der letzten Jahrhunderte betrifft. Die geopolitische Lage erzwang geradezu die Hervorhebung des Aspekts der nationalen Identität im Werk jedes Künstlers. Nur durch die Kultur konnte die weitere Existenz der Nation gesichert werden. Daher war auch – anders als in anderen, politisch unabhängigen Ländern – das Adjektiv «national» in Polen eindeutig positiv gekennzeichnet: ohne irgendwelche chauvinistischen Konnotationen, ausschließlich identitätsbezogen, vom Charakter her nicht aggressiv, sondern defensiv. Die damalige Hervorhebung des Nationalen ist also auf keinen Fall mit der Opposition gegen das Universelle, das Andersartige gleichzusetzen. Das Polnische «schrieb sich» in das Europäische ein und als das beste, spektakulärste Beispiel dafür kann hier die Musik Chopins dienen.

Für Szymanowski bedeutete das national gekennzeichnete Werk den Ausgangspunkt, und nach vielen Jahren kehrte er wieder zu den nationalen Quellen zurück – in einer anderen politischen und kulturellen Situation. Er kehrte zurück, nachdem er einen langen Umweg gemacht hatte. Es gibt Künstler – und zu diesen gehört Szymanowski –, die ihren eigenen Weg gehen, sich aber dabei ständig umschaun, suchen, probieren, irren, stilistische Volten schlagen. Einzelne stilistische Phrasen im Werk Igor Strawinskys oder Pablo Picassos «wundern

sich übereinander». Ähnlich bei Szymanowski: Wenn wir die expressionistischen Hymnen nach Texten von Jan Kasprowicz mit den modernistischen Liedern nach Richard Dehmel, die impressionistischen *Liedern der Märchenprinzessin* und die orientalisch gefärbten *Des Hafis Liebeslieder* mit den in der polnischen Folklore verwurzelten *Stopiewnie* oder den *Kurpischen Liedern* vergleichen, müssen wir feststellen, dass das Werk Szymanowskis mehr als ein Gesicht hat. Auf seinen Umwegen hat es doch vieles in sich aufgenommen, aus vielen Quellen geschöpft – Quellen des Ostens und Westens Europas, des Nordens und Südens. Jede Station dieses Weges war mit der Entstehung wichtiger Werke verbunden, obwohl der Komponist eigentlich erst nach über zwanzig Jahren dieser stilistischen Wanderung – in Zakopane, in der Tatra – bereit war zu gestehen: «Erst hier habe ich mich selbst gefunden.»² (siehe Karte Seite 20). Szymanowski wechselte also in jeder Phase sein Gesicht, oder – vielleicht besser gesagt – seine Maske. Denn man muss sofort hinzufügen: Er wechselte – blieb aber trotzdem immer der gleiche, ein Romantiker in einer unromantischen Zeit.



Podcast:
 Szymanowski's
 creative periods
 (E)

1. Die Anfangsphase (1898–1904) wurde durch eine Art musikalisches Erbe determiniert, das Szymanowski in Tymoszwówka, dann in Elisawetgrad und schließlich in Warschau von den Eltern und Lehrern übernahm. Gemeint ist hier die große klassisch-romantische Tradition: von Beethoven über Schumann und Brahms bis zum jungen Skrjabin. Eine besondere Funktion hatte in dieser **spätromantischen** Phase die Musik Chopins auszuüben als «das glänzende, unerreichbare Muster»,³ wie es der Komponist selbst formuliert hat. In dieser Phase entstanden Sonaten, Variationen, Préludes und Etüden für Klavier in Chopin'scher Art sowie Lieder auf Worte polnischer Dichter in zwei verschiedenen stilistischen Richtungen: spätromantisch und (avant la lettre) expressionistisch (Beispiele: «*Czasem gdy dhigo*» *op. 2 N° 4* [Text: Kazimierz Tetmajer]).

2. Die nächste, frühe Phase (1904–1910) könnte als **modernistisch** bezeichnet werden. Sie kann als Resultat der ersten, leidenschaftlichen Faszination gesehen werden, deren Quelle das Neue war, das von außerhalb kam und dem Kreis des unmittelbaren Erbes nicht angehörte. Dieses Neue war die Musik Wagners

Szymanowski et sa sœur Zofia, vers 1907

Szymanowski mit seiner Schwester Zofia, um 1907



und später die von Richard Strauss, schließlich auch die Max Regers. «Wagner wurde zum einzigen Gegenstand meiner Träume»,⁴ gestand Szymanowski ein paar Jahre später. «Ich habe mich in Wagner zu Tode verliebt»,⁵ schrieb er anderswo. In dieser Zeit präsentierte er auf der Berliner Bühne die *Konzertouvertüre* und dann seine *Erste* und *Zweite Symphonie*. Ein boshafter und rücksichtsloser Warschauer Kritiker bezeichnete diese Musik als «bar jeder individuellen und nationalen Originalität», im Komponisten hörte er die Stimme eines «bösen Geistes», der ihn dazu zwingt, sich in einen «Wagner und Strauss ungeschickt nachahmenden Papagei» zu verwandeln⁶ (Beispiel: Anfang der *Konzertouvertüre*).

Drei Liederzyklen zu Texten deutscher Modernisten entstanden damals, vor allem zu Worten Richard Dehmels und der Wiener Sezessionisten, und lieferten den besten Beweis dafür, dass der Stil und Ton der «nachtristanschen» und der durch den Schöpfer von *Salome* und *Elektra* inspirierten Musik von Szymanowski perfekt adaptiert und beherrscht wurde. Seine Musik hat die chromatisierte und übermäßig aufgeschichtete Satzweise, den Reger'schen Kontrapunkt und die Strauss'sche Orchestertechnik absorbiert (Beispiel: «*Stimme im Dunkeln*» op. 13 N° 1 [Richard Dehmel]).

Dann aber begann für Szymanowski seine «Sturm und Drang»-Periode, was für ihn eine neue Faszination bedeutete und vor allem die Abkehr von der alten. Seine *Erste Symphonie* bezeichnete er damals als «ein kontrapunktisch-harmonisches Orchestermonstrum». ⁷ Bei der Arbeit an der Oper *Hagith* (die Bestellung kam aus Wien) ärgerte er sich über sich selbst. Unwillkürlich geriet er nämlich – wie er selbst gestand – in die «Strauss'sche Manier». Sein Verhältnis zu Wagner hatte sich plötzlich verändert: «Mit der Kraft seines Genies», schrieb er später in einem Aufsatz über Strawinsky, »hat er [Wagner] die ganze Welt gefesselt und bewegt, sich blindlings in den phantastischen Abgrund seiner Kunst zu stürzen, deren außermusikalische ideelle Atmosphäre in vielen Fällen – wie zum Beispiel in unserem – geradezu fremd und feindlich war». ⁸

3. Die neue Phase des reifen Schaffens Szymanowskis (1911–1920) wird manchmal als **impressionistisch** bezeichnet, von anderen als eine **Mittelmeerphase**. An die Stelle des deutschen Nordens trat der italienische, dann auch der nordafrikanische und orientalische Süden; parallel dazu auch der Westen, aber diesmal der romanische. Den Platz Wagners und Strauss' belegten also Debussy und Ravel und nach der Phase der Begeisterung für Skrjabin kam das große Interesse am Werk des Schöpfers des *Feuervogels* und *Petruschkas*. Die inspirierende Funktion von Richard Dehmel übernahm der persische Dichter Hafis. «Allah selbst hat ihn in meine Hände geworfen»,⁹ schrieb der Komponist einem Freund. So entstanden zwei Zyklen von *Des Hafis Liebeslieder* und dann die *Lieder eines verliebten Muezzins*; Beispiel: «*Allah, Akbar*» op. 42 N° 1 [Jarosław Iwaszkiewicz]). Aus einer ähnlichen orientalischen Inspiration entstand auch der zweite, sogenannte «arabische» Akt der Oper *König Roger* und die *Dritte Symphonie* («*Das Lied der Nacht*»). Dieses Werk, dem ein Text eines anderen Persers, Dzalaluddin Rumi, zugrunde liegt, ist ganz von mystischer Erotik sufischer Provenienz

durchdrungen, die mit impressionistisch-expressionistischen Mitteln zum Ausdruck gebracht wird (Beispiel: *Dritte Symphonie*).



Blog:
 On travelling
 (D + E)

Die Faszination und das Interesse an der romanischen und orientalischen Kultur war das Ergebnis der persönlichen Erlebnisse des Komponisten, der diesen Teil Europas mit allen Einflüssen der Mittelmeerkultur besichtigte. Mehrmals besuchte er Italien, ließ sich von Sizilien begeistern, Algier und Tunis faszinierten ihn – all das fand im Werk Szymanowskis eine lebendige und euphorische Resonanz. «Wenn es Italien nicht gäbe – könnte ich auch nicht existieren»,¹⁰ gesteht er mit seiner eigenartigen Emotionalität. Alle genannten Reisen – nach Berlin und Wien, später nach Moskau und Petersburg, schließlich nach Paris und Palermo – bedeuteten im Grunde eine Art von Flucht oder einen Versuch, sich aus der ukrainischen Provinz mit Elisawetgrad und Umgebung herauszureißen. Dort begann er seine Reisen und dort kehrte er zurück. Und dort eben, in seinem Familienhaus sind bis zum Jahr 1919 fast alle seine Werke entstanden.

Szymanowski, le danseur et chorégraphe Serge Lifar et le poète Jan Lechoń à Paris en 1936

Szymanowski, der Tänzer und Choreograph Serge Lifar und der Schriftsteller Jan Lechoń 1936 in Paris



4. Dieses Jahr eben, 1919, eröffnete eine neue Phase im Leben und Werk des Komponisten, **die Gipfelfase**, von manchen Forschern auch **Nationalphase** genannt (1919–1927). Die Anregungen kamen jetzt vor allem aus der gut bekannten, selbst erlebten und aufgenommenen Folklore. Gemeint ist hier vor allem die Folklore der Tatra-Bewohner. «In dieser Musik und in diesem Tanz», sagte Szymanowski zu einem seiner jungen Komponistenfreunde, «steckt eine ungewöhnlich suggestive Kraft, ursprünglich, uralte, prähistorisch.»¹¹ «Das urgeschichtlich Wilde, die Strenge des Urwüchsigen, die Unnachgiebigkeit, hart wie ein Granitfelsen»,¹² sogar das spezifisch «Barbarische» der Tatra-Folklore, wie er es selbst nannte, rissen ihn mit und diese Faszination ließ nie nach (Beispiel: Volkslied aus *Harnasie*: «*Ej wolny, ja wolny*»).

Den Ausgangspunkt der neuen Schaffensperiode bildete der Liederzyklus nach halbdadaistischen Texten, zum Urslawischen stilisiert, mit dem Titel *Słopiewnie*. Dieser Zyklus fasste zusammen und verband die Musikinspirationen, die vom archetypischen Ursprung der polnischen Folklore herrührten, mit denjenigen, denen das alte Kirchenlied zugrunde lag. Gleichzeitig entdeckte Szymanowski für sich aufs Neue die Musik Chopins als die einzige große polnische Tradition, als – wie er sie selbst bezeichnete – «den vollkommensten polnischen Kanon des musikalisch Schönen».¹³ Szymanowski hatte den Mut, das Idiom der Chopin'schen Mazurka wieder aufzunehmen, und schrieb einen Zyklus von zwanzig Stücken dieser Art; die Rhythmik eindeutig masowischer Provenienz wird hier Melodien auferlegt, die typisch für die Tatra-Folklore sind. Des Weiteren komponierte er einen Zyklus von zwanzig «pflanzenartig-zärtlichen» Liedern, die durch die *Kinderreime* der polnischen Dichterin Kazimiera Iłakowiczówna inspiriert wurden. Und vor allem komponierte er sein wohl bestes Werk, die Kantate *Stabat Mater* auf die polnische Fassung des Kirchentextes und in der «Tonart» der alt-polnischen kirchlichen Musik (Beispiel: *Stabat Mater*, N° 4: «*Spraw, niech płacze*»). Die Situation und den Charakter dieser neuen kompositorischen Phase beschrieb Roger Scruton, einer von Szymanowskis scharfsinnigsten Kritikern, mit einer ziemlich gewagten These. Demnach erfolgte die Überwindung der Dekadenz bei Szymanowski endgültig und vollständig durch eine solche künstlerische Formel, die ihm seine geistige und musische Übereinstimmung mit dem katholischen Polen zurückgab.¹⁴

In der künstlerischen Existenz Szymanowskis lassen sich, auf «natürliche» Weise, noch zwei Phasen unterscheiden: die späte und die letzte Phase.

5. **Die späte Phase** (1927–1931) kann **folkloristisch** genannt werden. Die Hauptrolle und eigentlich auch die einzige Rolle spielte hier nicht mehr die Nationalmusik im weitesten Sinne des Wortes (d.h. die durch Anknüpfung an die Chopin'sche Tradition ins Leben gerufene), sondern die authentische Volksmusik. Szymanowski scheint hier also eher mit seinen Zeitgenossen Strawinsky und Bartók als mit Chopin verwandt zu sein. Die Folklore zweier Regionen bildete hier den Ausgangspunkt: Folklore der Tatra, die dem Ballett *Harnasie* zugrunde liegt, und die der Kurpie, die zwei Liederzyklen für Chor und Solostimme inspi-



riert hat. Szymanowski griff hier zur maximalen Reduktion der Mittel, die zuvor nicht selten im Übermaß gebraucht wurden. Damit wurde ein Moment erreicht, an dem kein einziger Ton unmotiviert kommen darf (Beispiel: «*Lecioly zurazie*»).

6. Die letzte Phase, die die letzten sieben Lebensjahre (1931–1937) umfasst, war durch eine bedrohliche Krankheit und durch tiefe Einsamkeit gekennzeichnet, die in Briefen und Interviews des Komponisten deutlichen Ausdruck fand. Szymanowski versuchte jetzt das Nationale mit dem Universellen zu synthetisieren und komponierte zwei bedeutsame Werke – die *Vierte Symphonie* (*Symphonie concertante*) und das *Zweite Violinkonzert* –, welche die Koexistenz der polnischen Volksmusik mit dem allgemeineuropäischen neoklassizistischen Stil mit sich brachten. Sein Abschiedswerk war die *Litanei an die Jungfrau Maria*. Szymanowski sagte über diese Komposition: «Es ist vielleicht mein innigstes, am tiefsten erlebtes Werk.»¹⁵ [...]

Zum Schluss möchte ich zum Ausgangspunkt zurückkehren. Obwohl auf einem polnischen Adelshof in der fernen Ukraine geboren, hat Szymanowski «seinen Platz auf der Erde» in der Heimat, in Zakopane, in der Tatra gefunden. Ich möchte nochmals anführen, was er einmal über deren Rolle in seinem Leben gesagt hat: «Hier habe ich mich selbst gefunden.» Der folgende Teil des Aussage ist auch sehr wichtig und gibt viel zu denken: «Das Volkstümliche der Ukraine hat mich nicht gerührt, [...] während die Tatra in mir sofort das Gefühl der Rassenverwandschaft mit dieser Folklore erweckt hat.»¹⁶ Das Wort «Rasse» war damals noch nicht negativ besetzt, bedeutete vielmehr nur so viel wie heimatlich, national.

Der Komponist war sich des Zieles seines künstlerischen Weges immer bewusst. Es war für ihn die Tätigkeit, deren Sinn er als «Europa einholen» bezeichnet hat: einholen, d.h. heraustreten aus einem gewissen Provinzialismus, in dem sich die polnische Musik nach Chopin befand als besetztes Land ohne eigenes Musikleben von europäischem Rang. Auch sein eigenes Leben, das Leben eines Reisenden, hat Szymanowski so erklärt: «Ich musste wohl oder übel in den großen, blühenden Feldern fremder Musik umherschweifen, suchen, forschen, wühlen und schnüffeln, um herauszufinden, wie diese wundervoll präzisen Instrumente hergestellt werden, die den Reiz jener Musik ausmachen, die geradezu vor unseren Augen entsteht, lebendig, gegenwärtig.»¹⁷

«Europa einzuholen» bedeutete für Szymanowski selbstverständlich nicht nur aufzunehmen, Europas aktuelles Potenzial auszunutzen. Es bedeutete auch die Bereicherung der europäischen Kultur um den polnischen Ton, um die spezifisch polnische Note. Der Autor von *Słowieńie* und des polnischen *Stabat Mater* hat unter den Bedingungen des 20. Jahrhunderts die schöpferische Geste Chopins wiederholt: In die europäische Kultur hat er sich durch Musik «eingeschrieben», die in seiner eigenen Nationalität verwurzelt war. Möglich wurde dies dadurch, dass Szymanowski es vermochte, sich selbst mit einer universellen Sprache, mit Mitteln seiner Epoche auszudrücken.

Nommé recteur de l'École supérieure de musique de Varsovie. Se partageant entre Varsovie et les Tatras, il loue le chalet «Atma» à Zakopane, son premier domicile fixe depuis le départ d'Ukraine. Szymanowski wird Rektor der Warschauer Hochschule. Er pendelt zwischen Warschau, der Tatra und dem Chalet «Atma» in Zakopane, seinem ersten festen Wohnsitz nach der Vertreibung aus der Ukraine.

1930

- ¹ Norman Davies: *Boże Igrzysko. Historia Polski.* – Krakau: Wydawnictwo Znak, 1999, S. 47 (Originalausgabe: *God's Playground. A History of Poland.* – Oxford: Oxford University Press, 1981–1982). – Alle Übersetzungen ins Deutsche stammen vom Autor.
- ² Ludwika Ciechanowiecka: «Rozmowa z Karolem Szymanowskim» (Interview mit Karol Szymanowski), in: *ABC Literacko-Artystyczne* 08.11.1933, in: *Karol Szymanowski. Pisma muzyczne* (Schriften zur Musik), hg. v. Kornel Michałowski. – Krakau: Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, 1984, S. 438
- ³ Michał Choromański: «Karol Szymanowski», in: *Wiadomości Literackie*, 16.10.1932, abgedruckt in: *Pisma muzyczne*, S. 421
- ⁴ Brief vom 04.03.1909 an Adolf Chybiński, abgedruckt in: *Karol Szymanowski. Korespondencja*, hg. v. Teresa Chylińska. – Krakau: Państwowe Wydawnictwo Muzyczne (Musica Iagellonica) 1982–2002, Bd. 1 (1982), S. 175
- ⁵ Ciechanowiecka: «Rozmowa z Karolem Szymanowskim», S. 437
- ⁶ Aleksander Poliński: «Młoda Polska w muzyce» (Junges Polen in der Musik), in: *Kurier Warszawski*, 22.04.1907, S. 6
- ⁷ Brief vom 11.07.1906 an Anna Klechniowska in: *Korespondencja*, Bd. 1 (1982), S. 105
- ⁸ Karol Szymanowski: «Igor Strawiński», in: *Warszawianka* 01.11.1924, in: *Pisma muzyczne*, S. 139
- ⁹ Brief vom 12.10.1911 an Zdzisław Jachimecki, in: *Korespondencja*, Bd. 1 (1982), S. 298
- ¹⁰ Brief vom 04.12.1910 an Zdzisław Jachimecki, in: *Korespondencja*, Bd. 1 (1982), S. 245
- ¹¹ Aussage Szymanowskis 1930 gegenüber Wawrzyniec Zuławski, zitiert nach Teresa Chylińska: *Zakopańskie dni Karola Szymanowskiego 1894–1936* (Karol Szymanowskis Tage in Zakopane). – Krakau: Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, 1986, S. 59
- ¹² Karol Szymanowski: «O muzyce góralskiej» (Über die Musik der Góralen), in: *Pani N* 8/9 (1924), in: *Karol Szymanowski. Pisma muzyczne*, S. 107
- ¹³ Karol Szymanowski: «Chopin», in: *Wiadomości literackie* 30.11.1930, in: *Pisma muzyczne*, S. 261.
- ¹⁴ Roger Scruton: «Between Decadence and Barbarism. The Music of Szymanowski», in: *Karol Szymanowski in seiner Zeit*, hg. v. Michał Bristiger u.a. – München: Fink, 1984, S. 171
- ¹⁵ Brief vom 08.09.1933 an Zofia Kocharńska, in: *Korespondencja*, Bd. 4/2 (2002), S. 219
- ¹⁶ Ciechanowiecka: «Rozmowa z Karolem Szymanowskim», S. 438
- ¹⁷ Choromański: «Karol Szymanowski», S. 422

Der vorliegende Text ist eine leicht gekürzte Fassung des Aufsatzes «Karol Szymanowski zwischen Ost und West, Nord und Süd», in: *Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Konferenzbericht Leipzig 2002*, hg. v. Helmut Loos und Stefan Keym. – Leipzig: Schröder, 2004, S. 223–234. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

Szymanowski à Zakopane, 1931
Szymanowski in Zakopane, 1931



«There will be something to remember about every composition»

Valery Gergiev talks about the Szymanowski cycle with the LSO in 2012

Extracts from a conversation with Martina Taubenberger



Podcast:
Valery Gergiev
on Szymanowski
(E)

The departure point for me to embark on such a project and conduct not only the symphonies of Johannes Brahms but also four symphonies of Karol Szymanowski was my own experience with his great opera *Król Roger*. About four years ago I had this experience, first in Saint Petersburg and then at the festival here in Edinburgh. This was a good experience, very enjoyable – it was impressive to work hard on something and then feel that the public shares your own enthusiasm. [...] The singers, orchestra, chorus, public, atmosphere, everyone seemed to be really enjoying it.

The four symphonies of Szymanowski – this is yet another cycle. Until this point of my life, for the last five or seven years, I have been trying to focus on gigantic cycles, like all Mahler symphonies, all symphonies of Shostakovich, all symphonies of Prokofiev, and of course, for a long time already, I conduct all of Tchaikovsky's symphonies. And it has been very enjoyable; for example I have done it for the Carnegie Hall, in Beijing in China, in Japan and of course in Russia. It has been my own curiosity and also a logical choice to learn more about the music of the 20th century, since long ago, as a student, I used to look at all the symphonies of Tchaikovsky, all the symphonies of Brahms and even all the symphonies of Sibelius. Not to mention Beethoven, Schubert, Schumann, Bruckner, and so on. So it was natural. [...]

I think Szymanowski was one of the last romantic expressionists. He was very attracted [...] to take the best examples of the musical language of Richard Strauss or... some French compositions come to my mind, the Russian composer Scriabin as well. And he was able to gradually find his own musical language, his own expression – what we in Russia sometimes call «to speak with your own tongue». Of course, his *Violin Concertos*, his *Third* and his *Fourth Symphony* are well known and recognized by many musicians and the public alike as masterpieces, where the composer impresses the public and the musicians, the orchestras, with many, many beautiful ideas.

In his *First* and *Second Symphonies* he is going through a huge development, and I will try, of course, to perform every symphony in such a way that there will be something to remember about every composition. This cycle is not about how I conduct or how the London Symphony plays, it's mainly about how Szymanowski will be seen today and heard in several leading concert halls in Europe. I am talking about London, the Edinburgh Festival, Paris, Luxem-

Achèvement du ballet *Harnasie*, la seule œuvre où Szymanowski reproduit littéralement des éléments du folklore des Tatras.
Vollendung des Balletts *Harnasie*, dem einzigen Werk, in dem Szymanowski direkt Elemente der Tatra-Folklore in seine Komposition einfließen lässt.

1931

bourg, and we will maybe continue in Russia or Poland, but it will already be quite a significant presentation in four capitals. This is what I personally expect to happen – that the whole cycle will look like an impressive project which was not only very promising but will become a very exciting, very interesting journey with a lot of strong discoveries and a lot of questions answered. [...]

For the sophisticated public – and I am sure that every city where we go with the music of Szymanowski is a very, very important capital of music where people are experiencing a big number of important events and where quite many things happen – those symphonies of Szymanowski will be a good and interesting new discovery. At the same time, I don't want people to expect that Szymanowski will sound like Stravinsky or like Chopin. It will be his own compositions, his own language. It will be a wonderful combination of a famous symphonic cycle of Johannes Brahms and a less famous, but promising one with a lot of curious, hidden details, some musical wonders which I am sure people will discover in each composition of Szymanowski. [...]

You have 30, 35 years of experience, and your experience helps you to form opinions and even make some statements about certain musical compositions, and then you are in a way responsible. So I think that in a big hall in Luxembourg, where the sonority is very good (acoustic helps) and you hear a lot of details, Szymanowski's symphonies will sound in a very interesting way. Also his concertos are famous.

Szymanowski et le violoniste Paweł Kocharński à Londres, 1914
Szymanowski und der Geiger Paweł Kocharński in London, 1914



And we have wonderful soloists – to play with Leonidas Kavakos the *Second Concerto* of Szymanowski will be wonderful. And we also have Janine Jansen, a wonderful young violinist. To play with Denis Matsuev the so-called *Symphony N° 4*, where the leading role belongs to the pianist. Strictly speaking, it is not a piano concerto, it's a symphony, but with a very, very strong presence of the piano solo. And Denis is a formidable pianist, he is hugely popular as a performer when he plays the Rachmaninov *Concerto N° 3*, Tchaikovsky *Concerto N° 1*, or the Shostakovitch or Prokofiev concerti. It is absolutely granted that he will have a huge variety, very powerful sonority, incredible virtuosity, a very strong artistic presence and a very good sense of theatricality, if needed. His pianism is beyond description. In the same time, he learned the composition of Szymanowski, and the *Fourth Symphony* will be in very brilliant hands – a most promising reading. [...]

A conductor and an orchestra have a certain amount of time in which they are allowed to stay together, and we try to go into the music, and we try to understand how to phrase, how to articulate it – if you want: how to sell it. Because you have to take the best out of this global picture that you have, and then the best should shine, should really impress. There will be some very good brass playing, some very good violin playing. The music can be quite flashy – the young composer in the *Symphony N° 1* obviously wanted to make a statement. It starts in a very imperative way; obviously he wanted to have a, how he called it, «Allegro patetico». [...] If Szymanowski in the beginning of his composing career, when he was twenty-something, already wanted to write like this, well, then we have to respect this. It will sound more or less like a very decisive, very brave account, highly charged. Some people might even find it too emotional or too energetic, but this is what you see in the score.

You see that the composer wants to prove that he is ready to take the world. Everyone is obviously very hopeful when he or she composes the first symphony, the first big composition. So, I believe Szymanowski was not an exception. He hugely believed in this genre, he believed that the symphony would give him space to release this huge potential which was in him, already there. I think he felt that he had good ideas which would form a fantastic symphony. Both the London Symphony and myself, we will of course do our best to play it extremely well, and maybe differently than some of our colleagues before us.

The interview was conducted in Edinburgh on August 19, 2012.

Discover Szymanowski

Die erste iPhone-Applikation der Philharmonie Luxembourg

Martina Taubenberger

Es ist ein Experiment. Soviel ist von Anfang an klar. Ein Vermittlungsprojekt soll es werden, unter kreativem Einsatz digitaler Medien.

Der Protagonist: Karol Szymanowski.

Der Kontext: das Gastspiel des London Symphony Orchestra unter Leitung von Valery Gergiev im Herbst 2012 in der Philharmonie.

Das Programm: ein Szymanowski-Zyklus – alle vier Symphonien, beide Violinkonzerte.

Die Methode: eine iPhone-Applikation.

Ziel des Experiments:

Einen Komponisten, der zwar in Polen als der bedeutendste Komponist neben Chopin gilt und der in der Fachwelt hohe Reputation genießt, der breiten Öffentlichkeit aber noch nicht in dem Maße bekannt ist – diesen Komponisten und seine Musik vorzustellen.

Die Schwierigkeit:

Szymanowskis Musik ist geprägt von einer ausschweifenden, bisweilen schweren Expressivität, von einer Ernsthaftigkeit und emotionalen Tiefe, die mitunter überbordende Züge hat. Prall gefüllt mit Farben und Texturen, hochkomplex. Die Herausforderung ist, einen Vermittlungsweg zu finden, der mit Leichtigkeit, Neugierde und Unvoreingenommenheit, mit echtem Entdeckergeist an Szymanowski herangeht. Es geht um einen verspielten Zugang. Darum, diese Musik für das Publikum zu «entdecken».

Keine leichte Aufgabe. «Quite a journey», so sagt man auf Englisch. Also begeben wir uns auf Entdeckungsreise.

«Discover Szymanowski», so heißt dann auch die iPhone-Applikation. Das Konzept: Wir möchten ganz persönliche individuelle Erfahrungen mit Szymanowskis Musik freilegen. Es geht nicht um Wissen, nicht um Vorbildung oder Analyse. Es geht um die Begeisterung jedes Einzelnen und um die Faszination, sich einen Komponisten und seine Musik ganz neu zu erarbeiten. Und auch um die Irritation, das Nichtverstehen, das so wichtig ist für die Neugierde und das Verstehenwollen.

Grundlage der Anwendung sind daher zum einen Blog-Artikel von Musikern des London Symphony Orchestra (LSO), von Zuhörern und von uns, den Ma-



Podcast:
Trailer for the App
(E)

chern des Projekts. Die zweite große Säule sind eine Reihe kurzer Videoclips, die wir aus den Probenarbeiten und der Tournee des LSO zusammenstellen. Wir begleiten das Orchester nach London und Edinburgh, reisen zu den Originalschauplätzen von Szymanowskis Wirken, nach Warschau, Krakau und Zakopane, führen Interviews.

Das entstandene Material soll dem Publikum über einen Zeitraum von mehreren Wochen 'portionsweise' über die App zugestellt werden und so zu einem Begleiter durch den Szymanowski-Zyklus in der Philharmonie werden. App steht hier also nicht nur Applikation, sondern auch für: Appetithappen. Über QR-Codes werden diese Materialien später direkt mit den Abendprogrammen der Philharmonie Luxembourg verknüpft.

Und so geht es am 12. August los. Im Gepäck habe ich einen Kameramann mit schlankem mobilen Equipment, mein Hintergrundwissen über Szymanowski, eine Menge Fragen und eine große Portion Neugierde. Wir treffen die Musiker des LSO in London – am Tag nach dem Finale der Olympischen Spiele. Kontrastprogramm für das ganze Orchester: Eben saßen sie noch mit bunten Schuhen und Hüten auf der Showbühne der Olympia-Abschlussfeier, heute Szymanowski und Brahms. In den ersten Gesprächen mit Musikern stellt sich heraus, dass das LSO wenig Erfahrungen mit Szymanowskis Musik hat. Einige Musiker haben noch nie Szymanowski gespielt, die meisten kannten die ersten beiden Symphonien vorher nicht. Die Musik ist für sie so neu wie für die meisten Zuhörer.

Großartig. Auch hier beginnt also eine Entdeckungsreise, ein Kennenlernen der Musik.

Szymanowski, Natalia et Harry Neuhaus à Tymószowksa, vers 1904
Szymanowski, Natalia und Harry Neuhaus in Tymószowksa, um 1904



Szymanowski est transporté à Lausanne, où il meurt le 29 mars
veillé par sa sœur Stanisława, grande interprète de ses œuvres. Il est enterré à Cracovie.
Szymanowski wird nach Lausanne gebracht. Dort stirbt er am 29. März im Beisein seiner Schwester
Stanisława, die sich als Sängerin um sein Werk verdient gemacht hat. Beisetzung in Krakau.

1937

Und wir können diese Reise mit unserem Projekt begleiten. In den ersten Tagen führen wir viele Interviews mit Musikern des Orchesters. Wir sprechen über die Anfangsirritation bei der Blattleseprobe. Über die Schwierigkeiten, sich beim Spielen in den komplexen Strukturen zu orientieren. Über die Faszination der Musiker, wie viel da parallel passiert in der Musik, wie sie bei jedem neuen Spielen Neues entdecken. Sie erzählen von den Herausforderungen ihrer eigenen Stimme und darüber, was sie selbst über Szymanowski herausfinden in den wenigen Proben Tagen. Und die Musiker diskutieren und mutmaßen, was es mit der Kombination aus Brahms und Szymanowski auf sich haben könnte.

Die Proben können wir zunächst nicht filmen. Unser Antrag auf Drehgenehmigung ging in den Wirren der Olympiade verloren. Kurzfristig ist nichts zu machen. Wir scheitern an den bürokratischen Strukturen des Orchesterapparats.

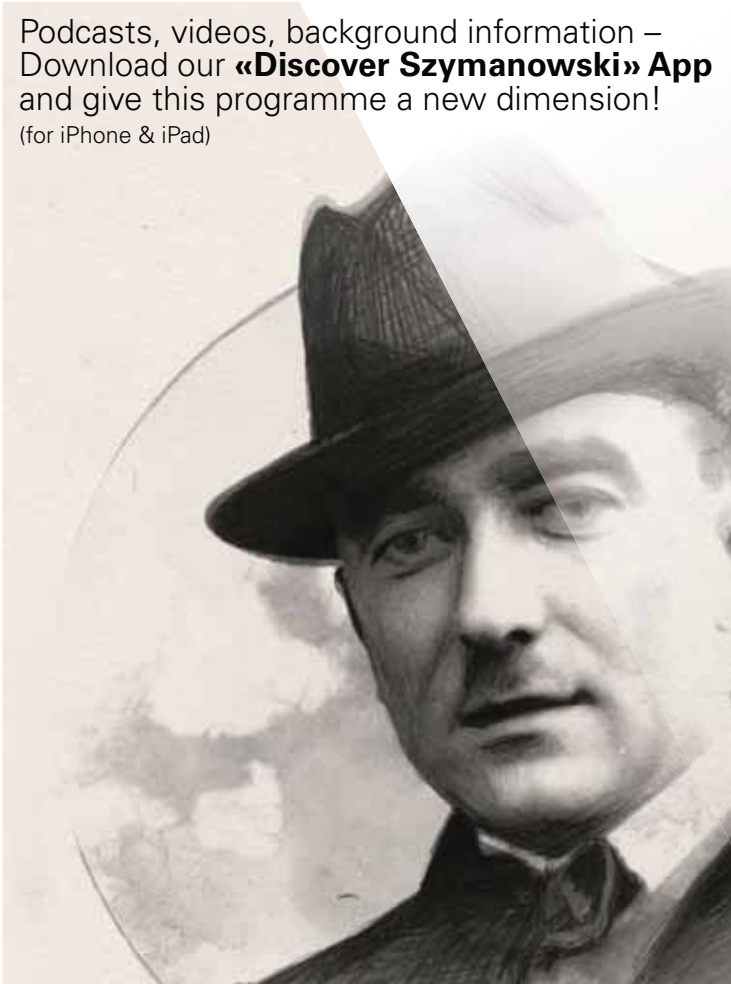
Also schmuggeln wir mit Hilfe einiger Musiker eine kleine Miniaturkamera in die Proben, befestigen sie am Brustkorb eines Percussionisten oder an einem Kontrabass, direkt unter den Saiten. Das Orchester beobachtet uns mit wachsender Neugierde. Es spricht sich herum, dass wir aus Luxemburg kommen und irgendein verrücktes Szymanowski-Projekt machen. Später werden wir Gelegenheit haben, die Kamera während einer Probe am Dirigentenpult von Valery Gergiev zu befestigen.

Natürlich sind davon keine neuen musikwissenschaftlichen Erkenntnisse über Szymanowski zu erwarten. Aber wir bekommen großartiges Filmmaterial, «Footage», wie man in der Filmsprache sagt. Und die Aufnahmen stehen stellvertretend für die Perspektive, die wir wählen: Wir wollen hineinkriechen in den Blickwinkel der Musiker. Wir möchten das Thema aus ihrem Blickwinkel betrachten. Nicht vom Schreibtisch aus, sondern wortwörtlich von innen – am liebsten direkt aus einem Kontrabass heraus. Dass die Bilder Weitwinkelaufnahmen sind, passt zur Philosophie...

Von London aus steigen wir mit dem Orchester in den Zug nach Edinburgh, wo der gesamte Szymanowski- und Brahms-Zyklus auf dem Edinburgh International Festival aufgeführt wird. Wir drehen im Zug, sind backstage dabei, filmen durch die Bühneneingänge, durch die einen Spalt breit geöffneten Türen der Usher Hall. Jede Perspektive ist willkommen, die abweicht von dem bekannten Blickwinkel. Und wir sprechen mit den Solisten Leonidas Kavakos, Denis Matsuev und mit Maestro Valery Gergiev (siehe Seite 28).

Wenn die App in den Store kommt, ist das Projekt noch längst nicht abgeschlossen. Wer sie herunterlädt, ist im wahrsten Sinne live dabei. Denn wir begleiten das LSO noch bis Dezember auf seiner Reise zu und mit Szymanowski. Und wir freuen uns auf viele Mitreisende.

Podcasts, videos, background information –
Download our **«Discover Szymanowski» App**
and give this programme a new dimension!
(for iPhone & iPad)



Calendrier / Kalender

GRANDS SOLISTES

Lundi / Montag / Monday 08.10.2012 20:00 Grand Auditorium

London Symphony Orchestra / Valery Gergiev direction

Janine Jansen violon

Szymanowski: *Symphonie N° 1*

Szymanowski: *Concerto pour violon et orchestre N° 1*

Brahms: *Symphonie N° 1*

Backstage 19:15 Espace Découverte

Dr. Martina Taubenberger: «Karol Szymanowski – Eine audiovisuelle Reise auf den Spuren des polnischen Komponisten» (D)

Dans le cadre de Luxembourg Festival

GRANDS ORCHESTRES

Mardi / Dienstag / Tuesday 09.10.2012 20:00 Grand Auditorium

London Symphony Orchestra / Valery Gergiev direction

Brahms: *Tragische Ouverture*

Szymanowski: *Symphonie N° 2*

Brahms: *Symphonie N° 2*

Backstage 19:30 Salle de Musique de Chambre

Meet the artist – Pre-concert talk with Valery Gergiev and Matthias Naske (E)

Dans le cadre de Luxembourg Festival

L'ORCHESTRAL / iPHIL

Jeudi / Donnerstag / Thursday 13.12.2012 20:00 Grand Auditorium

London Symphony Orchestra / Valery Gergiev direction

Denis Matsuev piano, **Leonidas Kavakos** violon

Szymanowski: *Symphonie N° 4 (Symphonie concertante)* pour piano et orchestre

Szymanowski: *Concerto pour violon et orchestre N° 2*

Brahms: *Symphonie N° 4*

Backstage 19:15 Salle de Musique de Chambre

Didier van Moere: «Karol Szymanowski, musicien national?» (F)

Option A GRANDS ORCHESTRES

Vendredi / Freitag / Friday 14.12.2012 20:00 Grand Auditorium

London Symphony Orchestra & Chorus / Valery Gergiev direction

Toby Spence ténor

Brahms: *Symphonie N° 3*

Brahms: *Variationen über ein Thema von Joseph Haydn*

Szymanowski: *Symphonie N° 3* («*Le Chant de la nuit*» / «*Das Lied der Nacht*») pour ténor, chœur et orchestre



Blog:
Fringe Benefits 1
Symphonie N° 4
(E)



Blog:
Fringe Benefits 2
Concerto N° 2
(E)

 DZ PRIVATBANK

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2012

Philharmonie Luxembourg
Orchestre Philharmonique du Luxembourg
1, Place de l'Europe
L-1499 Luxembourg

www.philharmonie.lu
www.facebook.com/philharmonie
blog.philharmonie.lu

Pierre Ahlborn, Président
Matthias Naske, Directeur Général

Responsable de la publication:
Matthias Naske

Rédacteur en chef:
Bernhard Günther, Dr. Karsten Nottelmann

Rédaction:
Hélène Pierrakos, Dr. Martina Taubenberger, Linus Eusterbrock, Dr. Dominique Escande

Photos:
Adam Mickiewicz Institute
Cover: Library of Congress

Mise en page:
Patrick Ackermann, Karsten Nottelmann

Print management: Print solutions, Luxembourg

Nous remercions / Dank an:
London Symphony Orchestra, Valery Gergiev, Adam Mickiewicz Institute, Didier van Moere

Sous réserve de modifications /
Änderungen und Irrtümer vorbehalten
Tous droits réservés