

## Leszek Polony

Akademia Muzyczna w Krakowie

### Nowe spojrzenia na muzykę Karłowicza

Od czasu zainicjowania pod koniec lat 80. ubiegłego wieku wydania źródłowo-krytycznego *Dzieł Mieczysława Karłowicza* literatura muzykologiczna poświęcona polskiemu kompozytorowi wzbogaciła się o kilka doniosłych pozycji. Należy tu wymienić, po pierwsze, pionierską monografię zagraniczną autorstwa Alistaira Wightmana (1996), ekspresowo przetłumaczoną na język polski<sup>1</sup>. Po drugie, pierwszą kompleksową polską monografię autorstwa Henryka Andersa (1998)<sup>2</sup>. Po trzecie – zbiorową monografię problemową twórczości kompozytora pod redakcją włoskiego muzykologa Luki Sali (2010)<sup>3</sup>.

Cieszy przede wszystkim niezmiernie obecność w gronie autorów wybitnych muzykologów zagranicznych. Jeszcze w 2010 roku Stefan Keym pisał, iż „przez długi czas polska muzykologia nie była prawdziwie zainteresowana studiami nad niemieckimi wpływami na polską muzykę”, natomiast

w Niemczech, młodzi polscy kompozytorzy, którzy studiowali w Berlinie, zostali prawie kompletnie zapomniani – przez muzyków jak i muzykologów. Aż do dzisiaj, nie ma żadnych niemieckich studiów na temat Karłowicza, Paderewskiego lub Noskowskiego;

- 1 Alistair Wightman, *Karłowicz, Young Poland and the Musical Fin-de-siècle*, Ashgate, Aldershot 1996; wyd. polskie *Karłowicz. Młoda Polska i muzyczny fin-de-siècle*, przeł. Ewa Gabryś, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1996.
- 2 Henryk Anders, *Mieczysław Karłowicz. Życie i dokonania*, Abos, Poznań 1998.
- 3 *European Fin-de siècle and Polish modernism. The Music of Mieczysław Karłowicz*, red. Luca Sala, Ut Orpheus Edizioni, Bologna 2010.

nawet na temat Szymanowskiego pozostaje tylko garść krótkich artykułów<sup>4</sup>.

Otóż właśnie dzięki Stefanowi Keymowi opisana sytuacja uległa diametralnej zmianie. W tymże 2010 roku ukazała się fundamentalna monografia jego autorstwa na temat polskiej muzyki orkiestrowej lat 1867-1918 ukazanej w perspektywie „przekazu kultury symfonicznej” – gdzie muzyka Karłowicza zajmuje oczywiście poczesne miejsce<sup>5</sup>. Co najistotniejsze, autor ujmuje tytułowe zagadnienie „przekazu kultury symfonicznej” nie w wąskich kategoriach „wpływologii”, ograniczonej do przejmowania materiału muzycznego, lecz w szerokich pojęciach „translacji», adaptacji i interpretacji, bazującej na specyficznym horyzoncie rozumienia i zainteresowania «kultury przyjmującej»<sup>6</sup>. Wcześniejsze bowiem badania na temat przekazu kulturowego były skoncentrowane z reguły na „kulturze dającej”, traktowanej jako „dominująca i wyższa”.

Wreszcie, w roku 2012 muzyka Młodej Polski doczekała się kompleksowej polskiej monografii autora Marcina Gmysa<sup>7</sup>. Z erudycją godną wybitnego hermeneuty, autor ukazuje muzykę Młodej Polski jako formacji historyczno-stylistycznej w szerokiej perspektywie kultury i innych sztuk, także przewodnich tematów literackich oraz idei estetyczno-filozoficznych epoki. Uzupełnia między innymi obraz twórczości Karłowicza ciekawym studium porównawczym na temat *Zygmunta Augusta i Barbary Opieńskiego* w relacji do *Stanisława i Anny Oświecimów*. Wskazuje w nim na uderzające analogie ideowo-literackie (temat tragicznej miłości), tematyczne (muzyczne reprezentacje bohaterów, motyw fatum, wizja konduktu żałobnego), wreszcie formalne (droga od aury majorowej ku minorowej) między obu poematami<sup>8</sup>.

4 „For a longtime, Polish musicology was not very interested on studying German influences on Polish music. In Germany, the young Polish composers who had studied in Berlin were completely forgotten – by musicians as well as by musicologist. Up to now, there are no German studies on Karłowicz, Paderewski or Noskowski; even on Szymanowski there remain only a handful of short articles”. Stefan Keym, «Tearing Knowledge from the Germans». *Mieczysław Karłowicz and the German Symphonic Tradition* [w:] *European Fin-de-siècle...*, s. 263, przeł. L.P.

5 S. Keym, *Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867-1918*, Olms Verlag, Hildesheim 2010.

6 S. Keym, «Tearing Knowledge...», s. 262.

7 Marcin Gmys, *Harmonie i dysonanse. Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2012.

8 M. Gmys, *Harmonie i dysonanse...*, s. 135-143.

Wszystkie owe pozycje wniosły do literatury karłowiczowskiej nowe analizy i interpretacje, niekiedy bardzo twórcze i inspirujące, niekiedy dyskusyjne. Nie sposób oczywiście omówić je tutaj w wyczerpujący sposób. Wybieram zatem dwa obszerne artykuły – Stefana Keyma i Stephena Downesa – ze wspomnianej wyżej monografii pod redakcją Luki Sali, jak się wydaje diametralnie przeciwstawne w interpretacji muzyki Karłowicza.

Na początku wszakże mała dygresja wprowadzająca w centralny i ciągle diskutowany problem programowości *versus* absolutności muzyki Karłowicza. Luca Sala w swej rozprawie otwierającej zbiorową monografię muzyki Karłowicza pod jego redakcją cytuje myśl niżej podpisanego<sup>9</sup>, która w oryginale odnosi się do opublikowanych programów literackich *Symfonii „Odrodzenie”* oraz poematu symfonicznego *Powracające fale*: „Ktoś mógłby dojść do wniosku, że programy owe, w swym ostatecznym sformułowaniu, są jedynie wtórnym opisem literackim czystej formy muzycznej, opisem, który ma jedynie ułatwić słuchaczowi odbiór dzieła”<sup>10</sup>. Rzecz w tym, iż dalszy ciąg tej myśli, urwanej przez cytującego, brzmi następująco:

Oczywiście nic bardziej fałszywego nad to mniemanie. Studia nad korespondencją Karłowicza przekonują, iż u podłoża każdego nowego poematu symfonicznego leżał jakiz zamysł treściowy, poetycki. Wstępne sformułowania późniejszych „programów” znamy więc z listów kompozytora i one właśnie są dla nas najbardziej interesujące, bowiem powstawały w trakcie pracy nad dziełem lub nawet poprzedzały akt twórczy<sup>11</sup>.

Również Stefan Keym wywodzi, iż Karłowicz był zwolennikiem muzyki „absolutnej” (lub „czystej”), w Dahlhausowskim sensie „metafizyki muzyki instrumentalnej” – powołując się na słynny list kompozytora do Heleny Egerowej<sup>12</sup>. Istotnie, kompozytor formułuje w tym liście swoje *credo*, w którym przyznaje „pierwszeństwo muzyce czystej, uniezależnionej od oków poezji (...)”, muzyce, która w jego przekonaniu „zdolna jest sięgać najdalej i najgłębiej”. Rzecz w tym, iż deklaracja owa

---

9 L. Sala, *Il senso dell'assoluto e l'idea dell'arte nell'opera di Mieczysław Karłowicz* [w:] *European Fin-de-siècle...*, s. 11.

10 Leszek Polony, *Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza. Program literacki, ekspresja i symbol w poemacie symfonicznym*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1986, s. 76.

11 L. Polony, *Poetyka muzyczna...*, s. 76.

12 S. Keym, *«Tearing Knowledge...»*, s. 273.

stoi w sprzeczności z praktyką kompozytorską Karłowicza, który – jak wiadomo – kultywował muzykę programową. Warto więc zwrócić uwagę na końcowe sformułowania wzmiankowanego listu: kompozytor dodaje, iż myśli o muzyce „(...) uniezależnionej od poezji i s z c z e g ó ł o w e g o programu” (wyróżnienie – L.P.). A więc nie „programu” w o g ó l e – w sensie pewnej „idei poetyckiej” czy „substancji duchowej” muzyki. Nie kto inny, jak Carl Dahlhaus właśnie, wskazuje na różne rozumienia programowości i absolutności muzyki (choćby Liszta czy Wagnera z jednej, zaś Alfreda Brendla z drugiej strony), a przede wszystkim na idealizacyjny, by nie powiedzieć więcej – fałszywy i ahistoryczny charakter tej dychotomii: „rzeczywistość muzyczna w swych niezliczonych formach przejściowych rozpościera się pomiędzy typami idealnymi muzyki absolutnej i programowej”<sup>13</sup>. Jak podkreślają badacze<sup>14</sup>, znajomość pozamuzycznego programu literackiego nie jest koniecznym warunkiem rozumienia muzyki. Muzyka jest samowystarczalna w wyrażaniu swych znaczeń, wypływają one wprost ze struktur dźwiękowych i rozmaitych elementów muzyki. Karłowiczowskie narracje muzyczne mają charakter introspekcyjny i ewokatywny, nie zaś fabularny czy opisowy.

Keym wyraża także sceptycyzm co do filozoficznych inspiracji w muzyce Karłowicza. Teza o wpływie Nietzschego wydaje mu się nie do utrzymania. Nie ma w życiu i muzyce kompozytora żadnych śladów fascynacji ideą „nadczłowieka”. Inaczej niż u Straussa, Różyckiego czy Szymanowskiego, optymizm i witalizm są Karłowiczowi całkowicie obce. Dionizyjskie upojenie jest ukazane w jego utworach wyłącznie w „negatywnym, trywialnym świetle”, i ogranicza się do trzech przykładów: III części *Symfonii „Odrodzenie”*, walca z *Powracających fal* oraz obrazu balu w *Epizodzie na maskaradzie*. Wpływ Schopenhauera manifestuje się pośrednio – poprzez muzykę *Tristana i Izoldy*. Pesymizm Karłowicza ma swoje źródło nie w filozofii Schopenhauera, lecz w problemach psychologicznych kompozytora, jego kontaktach społecznych, w „dezaprobach dla powierzchownych postaw wobec życia i sztuki”. Podobnie Karłowiczowski panteizm, jego idea Wszechbytu, ma swą genezę nie w filozofii Schopenhauera, lecz w poezji Kazimierza

13 Carl Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. Antoni Buchner, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988, s. 216.

14 Por. James L. Zychowicz, *Mieczysław Karłowicz, The New Symphony, and His Innovative Symphonic Style* [w:] *European Fin de- siècle...*, s. 303-307.

Tetmajera i przeżyciach związanych z tatrzańskimi wędrownkami twórcy *Odwiecznych pieśni*<sup>15</sup>.

Stefan Keym oczywiście nie neguje programowego charakteru utworów orkiestrowych Karłowicza. Bardziej niż ich hermeneutyka interesują go wszakże modele formalne, gatunkowe i estetyczne muzyki symfonicznej, w ich niewątpliwym związku z ideami pozamuzycznymi, oraz styl i język dźwiękowy a także oryginalność w adaptacji i interpretacji wzorców. W *Symfonii „Odrodzenie”*, a także w *Odwiecznych pieśniach*, odkrywa oddziaływanie modelu *per aspera ad astra* („przez ciernie do gwiazd”), czyli trajektorię od ciemności do światła, od smutku czy heroicznej walki do radości. Model ów zrodził się w twórczości Beethovena, w jego *Piątej* i *Dziewiątej*. Zainspirował I *Symfonię c-moll* Brahmsa oraz V *Symfonię e-moll* Czajkowskiego, stanowiącą niewątpliwie jeden ze wzorów dla autora *Symfonii „Odrodzenie”*. Jest także obecny w symfoniach kilku polskich kompozytorów (Dobrzyńskiego, Noskowskiego, Paderewskiego, Młynarskiego), zabarwiony funkcją patriotyczną. Takie motywacje przypisywano zresztą także Karłowiczowi, mimo jego zupełnie odmiennych, „egocentrycznych i niepolitycznych intencji”. Osobliwością *Symfonii* Karłowicza jest chorał blachy w finale (hymn „Odrodzenia”) – brzmiący jak reminiscencja chorału protestanckiego, w istocie jednak przejęty niemal *in crudo* z *Ocean-Symphony C-dur* op. 42 Antoniego Rubinsteina.

Tryptyk *Odwieczne pieśni* jest oryginalnym wariantem tego modelu. Ostatecznie przełamanie aury minorowej na majorową (f-moll – Des-dur) następuje tu już w środkowej części, *Pieśni o miłości i śmierci*, wraz z wejściem ugrupowania reprzyzowego, które wydaje się realizować romantycznej proveniencji „ideę przemienienia”, na wzór Wagnerowskiego dramatu *Tristan i Izolda* czy Straussowskiego poematu *Tod und Verklärung*. Ostatnia część, *Pieśń o wszechbycie*, zawiera „panteistyczną syntezę” poprzez użycie skali alikwotów jako symbolu natury. Jak twierdzi jednak autor, nikt dotąd nie zauważył braku wyraźnie zaznaczonych tematów w tej finałowej części tryptyku. Zbudowana z surowego materiału, rozłożonych trójdźwięków i skal, stanowi ona raczej „rodzaj preludium”, „przeciwieństwo pieśni”, zgoła wczesną próbę utworu „brzmieniowego”, antycypującą ważną zasadę muzyki XX wieku. W konkluzji swego artykułu Stefan Keym wskazuje

---

15 S. Keym, «Tearing Knowledge...», s. 275-276.

na oryginalne aspekty stylu Karłowicza. Stanowi on adaptację przejmowanych wzorów. Zakończenia większości jego poematów symfonicznych są ciemne i beznadziejne, inne niż w przypadku Wagnerowskiego czy Straussowskiego „wybawienia” (*Erlösung*) lub „przemienienia” (*Verklärung*). Aura jego muzyki jest melancholijna i pesymistyczna, w przeciwieństwie do pełnego optymizmu i wigoru charakteru większości poematów symfonicznych Straussa. Tendencja do stosowania nietematycznych czy „subtematycznych” struktur, przebiegów skalowych i motywów dwudźwiękowych osiąga swe apogeum w *Smutnej opowieści*, poemacie ekspresjonistycznym, w swej aurze dalekim już od muzyki Wagnera, Straussa czy Czajkowskiego, a bliższym raczej muzyce niemieckiej początków XX wieku (czyżby autor miał na myśli wczesnego Schönberga? To bardzo ciekawa sugestia). Keym wskazuje przenikliwie na dalsze swoistości stylu orkiestrowego Karłowicza w porównaniu z późnoromantyczną symfonią niemiecką – melancholijny liryzm tematów, generalnie cichszą dynamikę, powolniejsze tempa, solowe barwy i kameralne faktury, także przeraźliwe czy groteskowe kombinacje barw. Reasumując, jego muzyka to przykład indywidualnej adaptacji i transformacji głównie niemieckiej (Wagner i Strauss), ale także rosyjskiej (Czajkowski i Rubinstein) tradycji symfonicznej. Wśród innych przykładów takiej twórczej adaptacji znajdujemy te bardziej znane (Czajkowski, Sibelius), jak i zapomniane (Rubinstein, Noskowski, d’Indy).

Diametralnie odmienny punkt widzenia na muzykę Karłowicza prezentuje Stephen Downes<sup>16</sup>. Jego metodologia ma charakter na wskroś heteronomiczny i hermeneutyczny, jakkolwiek poparty ścisłymi analizami strukturalnymi harmoniki i procesu dźwiękowego. Punktem wyjścia w jego interpretacjach dzieł Karłowicza jest mit dionizyjski, w jego wielorakich postaciach i modyfikacjach oraz skomplikowanych powiązaniach z pesymizmem, nihilizmem i dekadencją. Autor polemizuje między wierszami z tezą Leszka Polonego<sup>17</sup> o nietrwałym i ulotnym charakterze „dionizyjskiego upojenia” w muzyce kompozytora. Wiąże bowiem „wyobraźnię” dionizyjską nie tylko z jej „mocną”, afirmatywną wersją nietzscheańską, stanowiącą odpowiedź na egzystencjalny kryzys dekadentyzmu i nihilizmu. Dekadencki pesymista – a takim

16 Stephen Downes, *Karłowicz and the Dionysian: Pessimism, Nihilism, Decadence* [w:] *European Fin-de-siècle...*, s. 147-187.

17 L. Polony, *Poetyka muzyczna...*, s.118, 119. Por. także zrelacjonowany wyżej pogląd na tę sprawę Stefana Keyma.

był niewątpliwie Karłowicz – „przeprowadza kontratak” na ową nietzscheańską, heroiczną wersję mitu dionizyjskiego, ukazując ją w krzywym zwierciadle ironii czy też w nostalgicznej aurze wspomnienia, jako niespełnione pragnienie erotyczne. Aby wyświetlić tę kwestię, Downes poddaje wnikliwej interpretacji „muzyczne wzorce” Karłowicza – „świętą trójcę” Wagnera (postać Zygfyda), Czajkowskiego (*Symfonia „Manfred”, Symfonia „Patetyczna”*) oraz Ryszarda Straussa (*Tod und Verklärung, Don Juan*) – a także twórczość ulubionego jego pisarza: Turgieniewa. Późnoromantyczne, wagnerowskie przypiły i odpływy erotycznie zabarwionego, dionizyjskiego upojenia (*Steigerung*) prowadzą coraz częściej nie do wybawienia, wzniosłości, transfiguracji, lecz do upadku. Znamienna w tym aspekcie jest ewolucja Karłowicza – od banalnego napażenia finału *Symfonii „Odrodzenie”*, po śmierć „dionizyjskiego Erosa” w *Powracających falach, Stanisławie i Annie Oświecimach* oraz *Smutnej opowieści*. „W miejsce Nietzscheańskiego *amor fati* wcielającego się w wiecznym powrocie, Karłowiczowska wieczna tęsknota prowadzi do totalnej, niszczącej rozpacz i samodestrukcji”<sup>18</sup>.

Oryginalnym konceptem analityczno-interpretacyjnym Downesa, reprezentatywnym dla jego metody, jest kategoria „akordu tragicznej inicjacji”, przeważnie w postaci różnych form akordu dominant-septymowego. W *Symfonii „Odrodzenie”* pojawia się on najpierw w takcie 206 I części (*ais-c-e-g*), jako potężna kulminacja w zakończeniu przetworzenia, wprowadzająca fatalistyczną fanfarę przeznaczenia; następnie na początku III części, w postaci przejścia z długo wytrzymanego „oktawowego unisono” na dźwięku *g* na akord Fis-dur z noną. Ów zwrot harmoniczny przywodzi na myśl początek erotycznej zabawy w grocie Wenus z Wagnerowskiego *Tannhäusera*. W *Powracających falach* akord o takim charakterze otwiera w takcie 96 temat III (*es-f-a-c*), któremu odpowiadają w programie słowa; „(...) napłynęły powracającą falą wspomnienia. Odżyły dni jasne, młode. Życie roześmiało się weselem i mocą”. Wcześniej jednak ten sam akord, w postaci *dis-f-a-c*, otwiera II temat, kojarzący się z depresyjnym krążeniem myśli „w szarym kole bezuroczej powszedniości”. Zatem, dopowiadając myśl autora, akord ów ma ambiwalentny charakter.

18 „Instead of a Nietzschean *amor fati* embedded in eternal recurrence Karłowicz’s eternal longing is one who leads to toral, obliterating despair and self-destruction”. S. Downes, *Karłowicz and the Dionysian...*, s. 182, przeł. L.P.

Symbolizuje w równej mierze tragiczne napływy melancholii, jak i dramatyczne załamania, a wreszcie – iluzoryczny i nostalgiczny charakter szczęścia i dionizyjskiego upojenia, które chwilowo wyrwywiają bohatera muzycznej opowieści z depresyjnej aury.

Mimo odmienności zainteresowań, metodologii i punktów widzenia (choćby na filozoficzne inspiracje w muzyce Karłowicza), rozważania autorów zmierzają do podobnych konkluzji – muzykę kompozytora cechuje narastający z biegiem lat pesymizm, aż po krańcowe doświadczenia otchłani czy nicości. W tekście Downesa padają nawet słowa o dekadencim nihilizmie. Wydaje się jednak, iż obaj autorzy pomijają lub traktują zbyt marginalnie kwestię formy i jej estetyczno-katartycznej funkcji – a mówiąc bardziej bezpośrednio, kwestię muzycznego piękna. W światopoglądzie estetycznym Karłowicza ogromną rolę odgrywają kategorie klasycznej celowości i logiki formy, które to cechy przypisuje nawet „późniejszym dziełom” Wagnera czy dramatowi *Salome* Ryszarda Straussa<sup>19</sup>. Najbardziej wstrząsające doświadczenia egzystencjalne, wyrażone w muzyce, nie mogą kolidować z owymi wartościami: prawda wyrazu nie może unicestwiać logiki, celowości i piękna muzycznej formy. Budzą więc wątpliwości takie koncepty analityczne, które zaprzeczają jakby tym przymiotom dzieł Karłowicza: np. u Keyma, tak czułego na autonomiczne wartości muzyki, „połknięcie” przetworzenia przez grupę II tematu w ewidentnej, swobodnej formie sonatowej *Stanisława i Anny Oświecimów*<sup>20</sup>, u Downesa – negowanie harmonicznego logiki formy *Powracających fal* – wyraźnie uchwytną w badaniu typu schenkerowskiego<sup>21</sup>.

W tej perspektywie nawet najbardziej ekspresjonistyczne dzieło Karłowicza, *Smutna opowieść*, gdzie konfrontacja z otchłanią nicości dochodzi do głosu ze szczególną siłą, nie unicestwia owych „klasycznych” wartości artystycznych, a wraz z nimi kategorii wzniosłości. Nasuwają

19 Z listu do A. Chybińskiego, 28 V 1907. Cyt. za: H. Anders, *Karłowicz w listach i wspomnieniach*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1960, s. 490.

20 S. Keym, *«Tearing Knowledge...»*, s. 284, przyp. 79. Autor nie zauważa, iż w inicjującym przetworzeniu takcie 67 zostaje wprowadzony nowy, IV temat utworu, nawiązujący do chromatycznego motywu tęsknoty miłosnej z *Tristana i Izoldy* Wagnera; w jego kulminacji na początku t. 74 pojawia się akord tristanowski. Temat ów odgrywa zasadniczą rolę w procesie dźwiękowym przetworzenia.

21 S. Downes, *Karłowicz and the Dionysian...*, s. 173. W kontrpolemice z autorem stwierdzam, iż między kulminacyjną harmonią e-c-as w t. 481 poematu, a dominantą e-h-d-gis ostatecznej kadencji zachodzi oczywisty związek, wynikający z głębokiej struktury harmonicznego utworu.



się tu pamiętne słowa Zygmunta Kubiaka o greckich tragediach jako „strukturach utkanych z grozy i piękna”, wypowiedziane na jednym ze Spotkań Baranowskich.

Zmierzam do konkluzji: naprawdę nie sposób określić postawy twórczej i samej muzyki Karłowicza mianem nihilistycznej. Dojmujący smutek tej muzyki niesie z sobą rezygnację, ale i zarazem ukojenie. Uśmierza ból istnienia.

### **Bibliografia**

- Anders H., *Mieczysław Karłowicz. Życie i dokonania*, Abos, Poznań 1998.
- Downes S., *Karłowicz and the Dionysian: Pessimism, Nihilism, Decadence [w:] European Fin-de-siècle and Polish Modernism. The Music of Mieczysław Karłowicz*, red. L. Sala, Ut Orpheus Edizioni, Bologna 2010.
- European Fin-de-siècle and Polish Modernism. The Music of Mieczysław Karłowicz*, red. L. Sala, Ut Orpheus Edizioni, Bologna 2010.
- Gmys M., *Harmonie i dysonanse. Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2012.
- Keym S., *Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867-1918*, Olms Verlag, Hildesheim 2010.
- Keym S., «Tearing knowledge from the Germans». *Mieczysław Karłowicz and the German Symphonic Tradition [w:] European Fin-de-siècle and Polish Modernism. The Music of Mieczysław Karłowicz*, red. L. Sala, Ut Orpheus Edizioni, Bologna 2010.
- Polony L., *Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza. Program literacki, ekspresja i symbol w poemacie symfonicznym*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1986.
- Wightman A., *Karłowicz, Young Poland and the Musical Fin-de-siècle*, Ashgate, Aldershot 1996; wyd. polskie: *Karłowicz. Młoda Polska i muzyczny fin-de-siècle*, przeł. Ewa Gabryś, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1996.

## New Perspectives on Karłowicz's Music

### Summary

Since the source and critical edition of *Dzieła Mieczysława Karłowicza* was published by the end of 1980s, several momentous positions were added to the musicological literature devoted to the Polish composer was increase. The presence of outstanding foreign musicologists among these authors is especially gratifying. Their studies introduced new analyses and interpretations into Karłowicz's literature, sometimes very creative and inspiring, at other times debatable. The text discusses two extensive articles – Stefan Keym's and Stephen Downes's – from Karłowicz's collective monograph edited by Luca Sala. Both the articles are radically contradictory to one another in interpreting Karłowicz's music.

Stefan Keym argues that Karłowicz was essentially a supporter of "absolute" (or "pure") music in the sense of Dahlhaus's "metaphysics of instrumental music". He does not negate the ideologically-inclined nature of Karłowicz's orchestra compositions, although he considers it a secondary matter. More than their hermeneutics, he is rather interested in formal, genre and aesthetic models of symphonic music in their unquestionable relations with non-musical ideas, as well as the style and musical language and originality in adaptations and interpretations of patterns.

The methodology of Stephen Downes is in turn thoroughly heteronymous and hermeneutical in nature, though supported by strict structural analyses of harmonics and the sound process. The starting point in his interpretations of Karłowicz's works is the Dionysian myth in its diverse forms and modifications as well as complex connections with pessimism, nihilism, and decadence. Karłowicz's "musical patterns" – are the "holy trinity" of Wagner, Tchaikovsky and Richard Strauss – as well as the work of his favourite writer: Turgeniev.

The deliberations of both authors aim at similar conclusions – the composer's music is characteristic for its pessimism which increases with the passage of time, ending with extreme experiences of abyss and nothingness.

**Słowa kluczowe:** Mieczysław Karłowicz, Młoda Polska, modernizm, muzyka absolutna, muzyka programowa

**Keywords:** Mieczysław Karłowicz, Young Poland, modernism, absolute music, programme music