

Mieczysław Tomaszewski (Kraków)

Karol Szymanowski zwischen Ost und West, Nord und Süd

Unseren Geburtsort, unsere Heimat können wir nicht wählen. Karol Szymanowski (1882–1937) kam zur Welt auf einem polnischen Adels- hof 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 (1919) schon 37 Jahre alt – seinen Wohnsitz in seinem eigenen freien Land, wobei er abwechselnd in Warschau und Zakopane wohnte.

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 chau- vinistischen Konnotationen, ausschließlich identitätsbezogen, vom Charakter her nicht aggressiv, sondern defensiv. Die damalige Her- vorhebung des Nationalen ist also auf keinen Fall mit der Opposition gegen das Universelle, das Andersartige gleichzusetzen. Das Polnische

¹Norman Davies, *Boże igrzysko. Historia Polski*, Kraków 1999, S. 47 (engl. Ori- ginalausgabe: *God's Playground: A History of Poland*, 2 Bde., New York 1982) (alle Übersetzungen ins Deutsche stammen vom Autor MT).

Tabelle 1: Szymanowski: Knotenpunkte des Lebens – Hauptphasen des Schaffens

→ **Übernahme des Erbes** / CHOPIN, poln. Tradition und große klassische Musik

1898–1905 Anfangsphase: **spätromantisch**

Tymoszówka	<i>Préludes/Etüden</i>	Lieder
Elisawetgrad	<i>Variationen/Fantasie</i>	zu Worten polnischer
Warschau	<i>Sonaten</i>	Dichter

→ Moment der **ersten Faszination** / WAGNER, R. STRAUSS, REGER, dt. Kultur

1904–1911 frühe Phase: **modernistisch**

Tymoszówka	<i>Konzertouvertüre</i>	Lieder zu Worten
Berlin/Leipzig	<i>I., II. Symphonie</i>	deutscher Dichter
Wien	<i>II. Sonate</i>	<i>Hagith</i>

→ Moment der **Auflehnung** / DEBUSSY u. a., Mittelmeer- und orient. Kultur

1910–1920 reife Phase: **impressionistisch**

Italien/Nordafrika	<i>Mythen/Metopen/Masken</i>	<i>Des Hafis Liebeslieder</i>
Paris	<i>III. Symphonie/III. Sonate</i>	<i>Demeter/Agave</i>
Elisawetgrad	<i>I. Violinkonzert</i>	<i>König Roger</i>

→ Moment der **bedeutungsvollen Begegnung** / poln. Volks- und Nationalmusik, CHOPIN

1919–1928 Gipfelphase: **national**

Warschau	<i>Mazurken</i>	<i>Stopiewnie</i>
Zakopane	<i>Polnische Tänze</i>	<i>Kinderreime</i>
Reisen		<i>Stabat Mater</i>

→ Moment der **Bedrohung der Existenz** / poln. Volksmusik: Tatra und Kurpie

1927–1931 Späte Phase: **folkloristisch**

Warschau	<i>Harnasie</i>	<i>Kurpische Lieder</i>
Zakopane	<i>II. Streichquartett</i>	für Chor/Solostimme
Davos		

→ Moment der **tiefen Einsamkeit** / Synthese der nationalen und europ. Kultur

1931–1937 Letzte Phase: **neoklassizistisch**

Zakopane	<i>IV. Symphonie (concertante)</i>	<i>Litanei an die Jungfrau Maria</i>
Reisen	<i>II. Violinkonzert</i>	Projekte: <i>Messe</i>
Grasse/Lausanne	<i>Zwei Mazurken</i>	und <i>Odysseus' Rückkehr</i>

Tabelle 2: Szymanowski zwischen Ost und West, Nord und Süd

Germanische Kultur

Slawische Kultur

N

WAGNER

STRAUSS

REGER

Konzertouvertüre
I. und II. Symphonie
I. Streichquartett
Dehmel-Lieder
Bunte Lieder

SKRJABIN

STRAWINSKY

Musik der
 orthodoxen Kirche

Polnische Kultur

CHOPIN

Volksmusik

Kirchenmusik

W

O

Mythen

III. Symphonie

I. Violinkonzert

Słopiewnie

Polnische Lieder

Préludes, Variationen

Mazurken, Harnasie

Kinderreime, Kurpische Lieder

Stabat Mater, Litanei

König Roger

Demeter

Agave

DEBUSSY

RAVEL

Nocturne und Tarantella

Des Hafis Liebeslieder

Lieder des wahnsinnigen

Muezzins

Lieder der Märchenprinzessin

Arabische und

moslemische Musik

S

Romanische Kultur

Orientalische Kultur

„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 *Pieśni księżniczki z baśni* („Lieder der Märchenprinzessin“) und die orientalisch gefärbten *Pieśni miłosne Hafiza* („Des Hafis Liebeslieder“) mit den in der polnischen Folklore verwurzelten *Stopiewnie* oder den *Pieśni kurpiowskie* („Kurpische Lieder“) 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 Tabellen 1 und 2). 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.

* * *

²Ludwika Ciechanowiecka, *Rozmowa z Karolem Szymanowskim* („Interview mit Karol Szymanowski“), in: *ABC Literacko-Artystyczne*, 8.11.1933, abgedruckt in: Karol Szymanowski, *Pisma muzyczne* [„Schriften zur Musik“], hrsg. von Kornel Michałowski, Kraków 1984, S. 438.

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 dhugo* (Text: Kazimierz Tetmajer) op. 2,4; *Jestem i placzę* (Jan Kasprowicz) op. 5,2).

2. Die nächste, frühe Phase (1904–10) 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 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 schrieb er und präsentierte auf der Berliner Bühne die *Uwertura koncertowa* („Konzertouvertüre“) und dann seine I. und II. Symphonie. Ein boshafter und rücksichtsloser Warschauer Kritiker bezeichnete diese Musik als „bar jeder individuellen und nationalen Originalität“ und in dem Komponisten selbst 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 *Uwertura koncertowa*).

³Michał Choromański, *Karol Szymanowski*, in: *Wiadomości Literackie*, 16.10.1932, abgedruckt in: Szymanowski, *Pisma muzyczne*, S. 421.

⁴Brief vom 4.3.1909 an Adolf Chybiński, abgedruckt in: Karol Szymanowski, *Korespondencja*, hrsg. von Teresa Chylińska, Bd. 1, Kraków 1982, S. 175.

⁵Ciechanowiecka, *Rozmowa z Karolem Szymanowskim*, S.437.

⁶Aleksander Poliński, *Młoda Polska w muzyce* [„Jungpolen in der Musik“], in: *Kurier Warszawski*, 22.4.1907, S. 6.

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 „nach-tristanschen“ 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* (Dehmel) op. 13,1).

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 I. 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 hat sich plötzlich verändert: „Mit der Kraft seines Genies“, schrieb er später in einem Aufsatz über Strawinsky, „hat er [Wagner] die ganze Welt gefesselt und bewogen, 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 (1911–20) 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 persi-

⁷Brief vom 11.7.1906 an Anna Klechniowska in: Szymanowski, *Korespondencja*, Bd. 1, S. 105.

⁸Karol Szymanowski, *Igor Strawiński*, in: *Warszawianka*, 1.11.1924, abgedruckt in: Szymanowski, *Pisma muzyczne*, S. 139.

sche Dichter Hafis. „Allah selbst hat ihn in meine Hände geworfen“,⁹ schrieb der Komponist einem Freund. So entstanden zwei Zyklen der *Pieśni miłosne Hafiza* („Des Hafis Liebeslieder“) und dann die *Pieśni muezzina szalonego* („Lieder des wahnsinnigen Muezzins“; Beispiel: *Allah, Akbar* (Jarosław Iwaszkiewicz) op. 42,1). Aus einer ähnlichen orientalischen Inspiration entstand auch der zweite, so genannte „arabische“ Akt der Oper *Król Roger* („König Roger“) und die III. Symphonie *Pieśń o nocy* („Das Lied von der Nacht“). Dieses Werk, dem ein Text eines anderen Persers, Dżalaluddin Rumi, zugrunde liegt, ist ganz von mystischer Erotik sufischer Provenienz durchdrungen, die mit impressionistisch-expressionistischen Mitteln zum Ausdruck gebracht wird (Beispiel: III. Symphonie).

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.

4. Dieses Jahr eben, 1919, eröffnete eine neue Phase im Leben und Werk des Komponisten, die *Gipfelphase*, von manchen Forschern auch *Nationalphase* genannt (1919–27). 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 Szy-

⁹Brief vom 12.10.1911 an Zdzisław Jachimecki in: Szymanowski, *Korespondencja*, Bd. 1, S. 298.

¹⁰Brief vom 4.12.1910 an Zdzisław Jachimecki, ebd., S. 245.

manowski 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 *Stopiewnie*. 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 *Rymy dziecięce* („Kinderreime“) der zeitgenössischen polnischen Dichterin Kazimiera Iłakowiczówna inspiriert wurden. Und vor allem komponierte er sein bestes Werk, die Kantate *Stabat Mater* auf die polnische Fassung des Kirchentextes und in der „Tonart“ der alt-polnischen kirchlichen Musik (Beispiel: *Stabat Mater*, Nr. 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

¹¹ Aussage Szymanowskis 1930 gegenüber Wawrzyniec Żuławski, zitiert nach Teresa Chylińska, *Zakopańskie dni Karola Szymanowskiego 1894–1936* [„K. Szymanowskis Tage in Zakopane“], Kraków 1986, S. 59.

¹² Karol Szymanowski, *O muzyce góralskiej* [„Über die Musik der Góralen“], in: *Pani*, 1924, Nr. 8/9, abgedruckt in Szymanowski, *Pisma muzyczne*, S. 107.

¹³ Karol Szymanowski, *Chopin*, in: *Wiadomości literackie*, 30.11.1930, Nr. 48, abgedruckt in Szymanowski, *Pisma muzyczne*, S. 261.

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 (1927–31) 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 inspiriert 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: *Lecioty zurazie* (Volkstext)).

6. Die letzte Phase, die die letzten sieben Lebensjahre (1931–37) 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 IV. Symphonie (*concertante*) und das II. Violinkonzert –, welche die Koexistenz der polnischen Volksmusik mit dem allgemeuropäischen neoklassizistischen Stil mit sich brachten. Sein Abschiedswerk war die *Litania do Marii Panny* („Litanei an die Jungfrau Maria“). Szymanowski sagte über diese Kompo-

¹⁴Roger Scruton, *Between Decadence and Barbarism: The Music of Szymanowski*, in: *Karol Szymanowski in seiner Zeit*, hrsg. von Michał Bristiger u. a., München 1984, S. 171.

sition: „Es ist vielleicht mein innigstes, am tiefsten erlebtes Werk“.¹⁵ Das Projekt des Ballettes *Powrót Odyssa* („Die Rückkehr des Odysseus“) wurde nie realisiert.

* * *

Zwei entgegengesetzte und zugleich komplementäre Strömungen beherrschten das Musikdenken Szymanowskis in etwas mehr als den letzten zehn Jahren: „choreico barbaro“ und „semplice e divoto“. Sie sind entgesetzt, was Charakter und Ausdruck betrifft, „sacrum“ oder „profanum“; komplementär, d. h. einander zu einem Ganzen ergänzend – wie Dur und Moll. Dieser Ganzheit liegt die polnische Volks- und Nationaltradition zugrunde.

Die Strömung „semplice e divoto“ wurde durch die Tradition der kirchlichen Musik inspiriert, in der das Volkstümliche mit dem Katholischen verschmolzen ist. Sie könnte als „franziskanisch“ bezeichnet werden. Bevor sie im Lied *Święty Franciszek* („Heiliger Franziskus“; Text: Julian Tuwim) aus dem Zyklus *Słopiewnie* deutlich zum Ausdruck kam, hatte sie Antizipationen in Liedern nach Worten von Tadeusz Miciński und Richard Dehmel. In ihrer ganzen Fülle trat sie im *Stabat Mater* auf. Ihr Echo ist in Szymanowskis letztem Werk, der *Litania do Marii Panny*, zu finden. Unter den konstitutiven Eigenschaften der Komposition treten bestimmte expressive Qualitäten in den Vordergrund: Einfachheit („semplice“) und Frömmigkeit, d. h. Andacht („divoto“). Eine ergänzende Funktion haben bestimmte Begleiteigenschaften zu erfüllen: „tranquillo“, „dolce“ und „pianissimo“, d. h. innerliche Ruhe, Sanftmut, sogar Süße und größte Stille. Ich meine hier einen solchen Ausdruck, wie er die Äußerungen von einfachen Menschen und Kindern kennzeichnet. Spezifische Sanftmut und Euphonie des Klanges wurden durch Zusammenwirken von Tonalität und Modalität erreicht, durch die Rückkehr zur Terzschichtung der Akkorde und zur Überordnung der Melodie gegenüber den anderen Musikelementen. Das Sangbare und das Lyrische der musikalischen

¹⁵Brief vom 8.9.1933 an Zofia Kochańska in: Karol Szymanowski, *Korespondencja*, Bd. 4,2, hrsg. von Teresa Chylińska, Kraków 2002, S. 219.

Erzählung führte manchmal zum spezifischen „Belcanto“ (Beispiel: *Stabat Mater*, Nr. 6: *Christus niech mi będzie grodem*).

Die Strömung „choreico barbaro“ dagegen wurde durch die weltliche Volksmusik inspiriert und bedient sich spitzer und scharfer Ausdrucksmittel. Sie bildet geradezu das Gegenteil der Strömung „semplice e divoto“. Hier haben wir es mit der Vorherrschaft der rhythmischen gegenüber der melischen Geste zu tun. An die Stelle von Ruhe und Andacht tritt das schwungvolle Tanzelement. Die ununterbrochene Motorik bedient sich einer vereinfachten Satzweise, einer Dynamik, die sich am häufigsten der Lautstärke forte nähert, und einer ungewöhnlich ausdrucksvollen, durch volkstümliche Vortragsmanieren inspirierten Artikulation (Beispiel: *Bzicem kunia* (Volks-text) aus den *Pieśni kurpiowskie* („Kurpische Lieder“)). Der Anfang der Strömung „choreico barbaro“ ist in einigen Liedern des Zyklus *Słopiewnie* zu finden. Später ist sie in den Mazurken für Klavier und in den „Kurpischen Liedern“ für Chor zu hören. Ihren Höhepunkt erreicht sie in der Musik für das Ballett *Harnasie*. Ihr Echo ist noch in den Werken der letzten Phase, z. B. in der IV. Symphonie zu verzeichnen (Beispiel: IV. Symphonie (*concertante*), 3. Satz: *Allegro non troppo*, Oberek-Rhythmen).

* * *

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 Satzes 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 Rassenverwandtschaft mit dieser Folklore erweckt hat“.¹⁶ Das Wort „Rasse“ war damals noch nicht negativ besetzt, bedeutete vielmehr nur so viel wie heimatlich, national.

¹⁶Ciechanowiecka, *Rozmowa z Karolem Szymanowskim*, S. 438.

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 Provinzionalismus, 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: „Gern oder ungern musste ich in den großen, blühenden Feldern fremder Musik umherschweifen, suchen, forschen, wühlen, schnüffeln, wie zum Teufel diese wundervollen, präzisen Instrumente hergestellt werden, die es möglich machen, den ganzen Reiz der Musik zutage zu fördern, 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 *Śtopiewnie* 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.

¹⁷Choromański, *Karol Szymanowski*, S. 422.