

Portræt af en fin-de siècle komponist Mieczyslaw Karłowicz (1876-1909)

AF EVA MARIA JENSEN



Mieczyslaw
Karłowicz
fotografi
fra 1903.

Den i Danmark ukendte, i Polen meget værdsatte, men indtil fornyligt sjældent spillede komponist, Mieczyslaw Karłowicz, kan studeres som en typisk repræsentant for århundredeskiftets kultur. Hans alt for tidlige død bevirkede, at han ikke nåede at udvikle sig videre og derved fjerne sig fra epokens åndelige klima. Hans forholdsvis lille oeuvre, hvoraf de 6 symfoniske digtninger er tungest vejende, danner således en helhed, der ikke er blevet modsagt af komponistens senere værker. Hans produktion tilhører den retning, man i den nyere tyske musikhistorisk skrivning benævner for “Weltanschauungsmusik”,¹ eller “Ideenkunstwerk”,² musik, der bærer et filosofisk-poetisk program. Det er dette aspekt af komponisten Karłowicz, præsentation af Karłowicz’ åndelige univers og hans programmers egenart, der er mit hovedærinde i denne artikel. Der er således ikke plads til en mere detaljeret beskrivelse eller analyse af selve musikken, et emne, der må vente til en anden lejlighed.

Biografi³

Den polske komponist Mieczyslaw Karłowicz fødtes den 11. december 1876 ind i en velhavende adelig familie, der i flere generationer har været godsejere i Litauen.⁴ Denne samfundsmæssige position indebar mange fordele for Mieczyslaw Karłowicz: han kendte ikke til økonomiske bekymringer, kunne selv finansiere sine studier og udlandsrejser, udgive værker og leje orkestre til egne koncerter.

Komponistens fader, Jan Karłowicz (1836-1903) var noget af et renæssancemenneske: habil cellist (uddannet ved konservatoriet i Bruxelles), værdsat videnskabsmand (uddannet i Moskva, Paris, Heidelberg og Berlin), stifter af en andelsbank for landmænd i Wilnius-amtet, oversætter af A. Comtes og H. Spencers filosofiske værker til polsk, men kendt først og fremmest som etnolog og lingvist. Han var bl.a. forfatter til polsk fremmedordbog, ordbog over de polske dialekter og den monumentale ordbog over det polske sprog. Han var fritænker, troede på fremskridtet og det menneskelige fornufts ubegrænsede muligheder.

Komponistens moder, Irena, født Sulistrowska, stammede også fra en gammel adelsfamilie, og det var i hendes familiegods, Wiszniewo, Mieczyslaw blev født og tilbragte den tidligste barndom. Det var et landskab rig på moser, søer og skove, beboet af hviderussiske bønder, og da Karłowicz i 1906 skrev sin *Litauisk Rapsodi*, brugte han de primi-

tive folkemelodier som værkets vigtigste tema. Ved denne lejlighed skrev han til sin ven og senere biograf, A. Chybinski: "Den uendelige vemod, tristhed og evigt slaveri af dette folk, hvis sange lød i min barndom, prøvede jeg at trylle ind i musikken."⁵

Mieczyslaw, der var det yngste barn i familien, respekterede og ærede sin fader og elskede sin moder, hvis øjsten han var. Denne stærke moderbinding kom til at præge ham hele livet igennem, og efter faderens død i 1903 boede han sammen med sin moder. Han havde ikke noget særligt forhold til sine søskende, ej heller til andre børn, og han forblev et menneske, der sjældent åbnede sig over for andre.

En stor ændring i familiens liv indtrådte i 1882, da faderen solgte alle sine besiddelser (en meget upopulær, upatriotisk handling, da jorden på den måde faldt i russiske hænder) for at bosætte sig i udlandet, hvor han bedre kunne dyrke sine videnskabelige interesser. Mieczyslaw tilbragte således sine skoleår i henholdsvis Heidelberg (3 år), Prag (1 år) og Dresden (lidt over 1 år), for til sidst at havne i Warszawa, hvor han afsluttede sin skolegang.

På et meget tidligt tidspunkt har moderen besluttet, at Mieczyslaw skulle blive en violinvirtuos, noget han havde evner, men ikke psykisk kondition til. Det var også for at studere hos J. Joachim, at Karłowicz i 1893, efter afsluttet studentereksamen, rejste til Berlin. Han bestod dog ikke optagelsesprøve til Konservatoriet, hvad der var et stort nederlag for ham. I stedet for indskrev han sig på Universitetet for at læse filosofi, fysik og musik, samtidigt med at han begyndte på privatundervisning i komposition hos H. Urban, en på det tidspunkt meget kendt lærer. Beslutningen om at hellige sig kompositionen kom som en overraskelse for alle, der kendte Mieczyslaw – man regnede snarere med, at han vil få en videnskabelig karriere (inden for naturvidenskaber, som han var meget interesseret i).

Studier hos Urban varede indtil mesterens død i 1901. På det tidspunkt havde Karłowicz skrevet alle sine sange (2 cyklusser blev publiceret i 1897-98), en strygerneserenade, scenemusik til skuespil *Biała gołabka* (Den hvide due) og det meste af en symfoni, *Odrodzenie* (Genfødsel), som blev afsluttet i Warszawa i 1902.

Omtalen af Karłowicz' ungdom ville ikke være fuldkommen uden at nævne hans store fascination af Tatra-bjergene. Han kom der for første gang i 1889 og vendte ofte tilbage. Han var en af de første rigtige bjergbestigere, en af de første, der tog i Tatra om vinteren (han var også

en af de første i Polen, der lærte sig at stå på ski), han publicerede mange artikler om bjergbestigning og han var en ypperlig fotograf – med bjerglandskaber som speciale. I 1907 bosatte han sig (sammen med moderen) i Zakopane, en lille by ved foden af Tatra. Det var bjergene, der blev hans store passion og skæbne, det var også her han fandt sin død, d. 8. februar 1909, da han på en ensom vandring blev overrasket af en snelavine.

Karłowicz' voksne liv begyndte i Warszawa, hvor han boede mellem 1901-08, afbrudt af mange rejser til udlandet. Polen har siden 1797 været delt mellem tre lande, Rusland, Preussen og Østrig-Ungarn, og Warszawa hørte ind under det russiske herredømme. Polakkerne har to gange, i 1830 og i 1863, gjort oprør mod russerne, der begge endte tragisk. Som følge deraf har man opgivet de væbnede aktioner og vendt interessen mod de indre værdier: Højnelse af uddannelse blandt befolkningen samt arbejdet for industriel- og social fremskridt. De mere praktisk orienterede tendenser fik stor betydning for polsk kultur. Litteraturen og malerkunsten blev i høj grad præget af realisme, i musikken var der sat focus på det pædagogiske (mange sange til brug for hjemmet, enkle, letforståelige, nemme at fremføre) og populære (musik for korforeninger og amatørforestillinger). Samtidigt var den russiske besættelse præget af stor undertrykkelse af polsk offentligt liv. Således var først i 1901 at Warszawa fik sin første professionelle orkester knyttet til den nybyggede Filharmonik, hvis repertoire, på grund af de store finansielle problemer, var præget af tilfældighed og leflen for publikum. Der spillede ikke værker af samtidige polske komponister, noget, der fik Karłowicz til at kritisere institutionen offentligt. Han gik så langt som, at han, under pseudonym, skrev en morsom fortælling om en rig amerikaners besøg i Warszawa, som i Filharmoniens bygning fik tilfredsstillet alle sine musikalske, kulinariske og erotiske lyster. De manglende muligheder for at høre og udgive værker af de yngste polske komponister har fået Karłowicz til også at støtte den i året 1905 stiftede "De unge polske komponisters udgivelsesforening"⁶

Karłowicz var også stærkt engageret i Warszawa Musikforenings virke, hvis formand han blev i 1902.⁷ I sin testamente begunstigede han endda Foreningen med hele sin formue. En af Karłowicz' vigtigste bedrifter i forbindelse med Foreningen var udgivelse i 1903 af publikationen De endnu ikke udgivene Chopin-dokumenter, der indeholdt bl.a. Chopins breve til og fra hans polske familie og venner.⁸

De mange rejser, som Karłowicz foretog, førte ham til feriesteder i Italien, Schweiz og Dalmatien,⁹ endvidere til storbyer (Berlin, Paris og Wien) for at promovere sine værker ved koncerter. Han har også boet i Leipzig i årene 1906-07, hvor han studerede dirigentkunst hos Arthur Nikisch.

Til de mest succesrige blandt hans tidligere værker hører *Symfoni i e-mol, Genfødsel*, op. 7 fra 1900-1902 og *Violinkoncert* i A-dur op. 8, uropført i 1903 i Berlin. Fra 1904 til sin død skrev Karłowicz udelukkende symfoniske digtninge:

op. 9: *Powracajace fale* (De tilbagevendende bølger), 1904

op. 10: *Odwieczne piesni* (De ur-gamle sange) (1904-06) i 3 dele:

Piesn o wiekuistej tesknocie (Sangen om den evige længsel)

Piesn og milosci i smierci (Sangen om kærligheden og døden)

Piesn o Wszzechbycie (Sangen om Altet)

Op. 11: *Rapsodia litewska* (Litauisk rapsodi), 1906

Op. 12: *Stanislaw i Anna Oswiecimowie* (Stanislaw og Anna Oswiecim), 1907

Op. 13: *Smutna opowiesc /Preludia do wiecznosci/* (Den sørgelige historie/præludier til evigheden/), 1908

Op. 14: *Epizod na maskaradzie* (En episode ved maskeballet), 1908-09, uafsluttet, instrumenteret af Grzegorz Fitelberg i 1913.

Karłowicz kan, set fra et vesteuropæisk perspektiv, anskues som en typisk repræsentant for sin tid. Født i 1876 stiller han sig entusiastisk over for R. Wagners operaer (især *Tristan og Isolde*, som han første gang oplever i Berlin i 1905),¹⁰ og over for R. Strauss' musik.¹¹ Ret tidligt, nemlig allerede da han var i Berlin, besluttede han sig for udelukkende at skrive orkestermusik, som for ham var "fremtidens musik". Han havde ikke meget tilovers for J. Brahms' værker, var derimod meget glad for P. Tjajkovkij, A. Bruckner og E. Grieg. Overraskende nok reagerede han ret negativt for musik af H. Berlioz, G. Mahler og E. Elgar.

Set fra et polsk perspektiv er Karłowicz' musik temmelig utypisk. Han skrev ikke i den polske tradition, han var endda skeptisk over for "de folkloristiske elementer" hos F. Chopin. De polske komponister fra den anden halvdel af 1800-tallet repræsenterede for det meste en meget konservativ retning, der dels byggede på klassisk og tidlig romantisk musik, dels på de folkloristiske idealer (hvad der var forståeligt i betragtning af Polens politiske situation). Af de samtidige kritikere ytrin-

ger kan man erfare ret fjendtlig indstilling til Kalowicz' produktion, først og fremmest fordi man i ham så en repræsentant for tysk, altså "ikke polsk", musik, en epigon af den ny-tyske skole, "en Strauss fra top til tå".¹² Eftertiden var også ret hurtig til at skrinlægge Karlowicz' værker, som værende af hovedsagligt historisk interesse (han var den første "rigtige" polske symfoniker). Dels kom K. Szymanowskis produktion til at skygge for ham, dels har man (i hvert fald fra 20-erne og helt op til 80-erne) generelt forholdt sig skeptisk over for værkerne fra århundredskiftet. Man understregede f.eks. , at Karlowicz' programmer ikke nødvendigvis burde tages alvorligt (de fleste af dem er, for at ret skal være ret, skrevet efter værkernes tilblivelse). Det er først i de sidste 20 år, at den fornyede interesse i senromantisk musik generalt, og i Karlowicz' værker specifikt (underbygget af intens forskningsindsats i Polen) har fået hans "mærkværdige" symfoniske digtninger ud af glemslen. De fleste af hans kompositioner blev således både udgivet,¹³ og indspillet.¹⁴

Karlowicz' åndelige univers¹⁵

Det er vist ikke nogen overdrivelse at sige, at M. Karlowicz' livsanskuelse, litterære og filosofiske interesser, såvel som hans musiksmag var typiske for hans tid. I Polen forbindes dette "moderne gennembrud" med en kunstnerisk retning kendt under betegnelsen "Mloda Polska" (Det Unge Polen), som både omfattede kunst og litteratur. Selve navnet blev for første gang brugt i 1899, selv om lignende tendenser kunne spores en halv snes år forinden. Som reaktion mod den foregående tids naturalisme, realisme og materialisme begyndte man nu at hylde individualisme, mysticisme og symbolisme, hvad der svarer til retningens inspirationskilder: fransk digterkunst (C. Baudelaire, P. Verlaine og A. Rimbaud), de engelske prærafaelitter (J. E. Millais, W. H. Hunt, D. G. Rossetti) og de tyske filosoffer (A. Schopenhauer og F. Nietzsche). Mloda Polska, hvis centrum blev den under Østrig-Ungarn¹⁶ hørende Krakow, er en af de mest markante modernistiske bevægelser i Europa. Den har fostret mange malere (de mest kendte er S. Wyspianski (1869-1907)¹⁷ og J. Malczewski (1854-1929)), kunsthåndværkere, forfattere (S. Wyspianski , Z. Przesmycki (1861-1944), S. Przybyszewski (1868-1927)) og digtere (J. Kaspruwicz (1860-1927), K. Przerwa-Tetmajer (1865-1940)). Bevægelsen har, med forbilledet i den Wienske Sezession, etableret egne udstillingslokaler og udgivet egne tidsskrifter.¹⁸

En af hovedskikkelserne for Det Unge Polen var forfatteren S. Przybyszewski, i mange år bosat i Berlin, hvor han udgav sine betydeligste værker. Han hyldede den kunstneriske, og hvad der var mere problematisk, den etiske og religiøse frihed, mente at kunst var en slags religion og kunstneren en præst, der forblev ren og hellig, selv når han beskrev de mest bestialske hændelser. Han var satanist,¹⁹ hyldede “den nøgne sjæl” (forstået som den i mennesket iboende, ikke diskursive lag af følelser, drifter og instinkter), og geniet; som for ham var drivkraften for al fremskridt.²⁰ Et af hans vigtigste værker hed *Totenmesse*,²¹ der begyndte med den provokerende og blasfemiske sætning: “I begyndelsen var liderligheden”. Przybyszewski var ven med E. Munch, K. Hamsun og A. Strindberg²² og introducerede den nordiske litteratur på polsk grund.

En anden indflydelsesrige person i Det Unge Polen var F. Jasienski (1861-1929), kunsthistoriker, forfatter, en kunstsamler og -mecæn.²³ Hans kunstsamlinger, især af japansk kunst, havde stor betydning for polsk malerkunst, grafik og kunsthåndværk. Der var således både nordiske og japanske inspirationskilder i Det unge Polen-bevægelse. Desuden var det denne kreds, der “opdagede” Tatra-bjergene med deres særegen folkløse, især egnens arkitektur og folkekunst (træskærerarbejder). Det er mest i sin fascinationen af bjergene, at Karłowicz kom tættest på Det Unge Polen bevægelse. Desuden brugte han mange tekster af K. Przerwa-Tetmajer i sine sange.

Musikhistorikere har senere forsøgt at kalde den kreds af komponister, som samledes i “De unge polske komponisters udgivelsesforening”²⁴ for “Det Unge Polen” inden for musikken,²⁵ selv om sammen slutningen aldrig kom til at være andet end praktisk foranstaltning. Navnet er derfor misvisende, men vidner om hvor vanskeligt det er at finde en adækvat benævnelse for perioden 1890-1914 inden for musikken.²⁶ Efter min mening er Karłowicz den eneste komponist, som med rette kan anses for repræsentant for “Det Unge Polen”. Både L. Rozyccki og K. Szymanowski udviklede sig hurtigt i andre retninger, mens G. Fitelberg opgav kompositionen og helligede sig dirigentvirksomheden.

Karłowicz’ psykologiske profil fremviser en del tilsyneladende modsatrettede tendenser. På den ene side var han et barn af den positivistiske, rationalistiske epoke, og var stærkt præget af sin faders overbevisninger.²⁷ Dette udgangspunkt fik ham til at træne sin vilje for at styre og

organisere sit liv på en rigoristisk måde, med en fast arbejdsskema.²⁸ Samtidigt var han fysisk meget aktiv; han både cyklede, stod på ski, vandrede i naturen, besteg lodrette klipper og løb på rulleskøjter i byen!. På den anden side var de naturalistiske, anti-religiøse overbevisninger en kilde til en særpræget fatalisme, idet han så livet som styret af kræfter og love, der både var uafhængige og upåvirkelige af mennesket. Disse kræfter kunne have deres udspring såvel i naturen som i den menneskelige psykes uudgrundelige, uforståelige dybder. I Karłowicz' skrifter møder man tit ytringer som: "blind skæbne, der kaster mennesket rundt om i verden", "skæbnens ubarmhjertige gang", "kæden, der binder fortid og fremtid fast", "lidenskaber, som slider sjælen op".²⁹

Kernen i Karłowicz' overbevisninger var hans pessimisme, bevidstheden om livets immanente tragik. Endda hans virke som komponist var for ham en kilde til evig utilfredsstillelse, hvor han hele tiden syntes at forfejle målet. Hans pessimisme, som ofte ligner den for epokens karakteristiske "spleen", fik ham ligeledes til at foragte dagliglivets trivialiteter, hvad der kompenseredes af en stærk higen efter noget andet, noget højere og bedre. Der var ligesom tale om en evig konflikt mellem de prosaiske realiteter og de erindringer, drømme og idealer, der fyldte hans sjæl med længsel. Realiteterne i Karłowicz' liv var bl.a. hans dårlige helbred (til dels forværret af hans hypokondri), hans manglende held, eller ringe interesse, i kærligheden (hvori den stærke moderbinding havde sin andel) og hans samtids "vandrette tanker",³⁰ som han foragtede.

Bekræftelsen for de pessimistiske tendenser fandt Karłowicz hos de af ham yndede forfatterskaber: i K. Przerwa-Tetmajers digte, i I. Turgenevs fortællinger, i H. Ibsens dramaer samt i A. Schopenhauers filosofi. Hos Karłowicz, som hos så mange af hans samtidige, blev kærligheden og døden til to uadskillelige størrelser. Derom vidner de digte, han satte i musik, og de programmer, og kommentarer, som han knytter til sin musik. Den tragiske kærlighed, som kun kan forløses af døden er således et tema både i skuespillet *Den hvide due*, som han skrev ledsagermusik til, og i hans egne symfoniske digtninger *Stanisław og Anna Oswiecim*, *De tilbagevendende bølger* og *En episode ved maskeballet*, samt anden del af *De ur-gamle sange: Sangen om kærligheden og døden*. I sin pessimisme kunne Karłowicz gå så langt som til at mene, at selvmordet kunne være den eneste løsning.³¹ I hans symfoniske digtning *Den sørgelige historie, prælud-*

dier til evigheden begår “helten” selvmord, hvad der i musikken skulle illustreres med et revolverskud. Skuddet står angivet i partituret, det har dog aldrig været praktiseret ved værkets relativt få opførelser. Man fandt det både for makabert og i strid med politivedtægterne.³²

Der er ingen vidnesbyrd om, at Karłowicz fandt trøst i den traditionelle religiøsitet, selv om han både var døbt og opdraget katolsk. Derimod syntes han at finde trøst i den, for epokens så karakteristiske, pantheisme, hvor naturen opfattedes som besjælet og sakraliseret. For mennesket fra århundredeskiftet symboliserede naturen de ur-gamle kræfter hvorigennem man glimtvis kunne skue ind i evigheden. Higen efter sammensmeltning med naturen, hvad Karłowicz giver utallige eksempler på i sine skrifter, var en kilde til lykke, forstået som glemsel og smelten sammen med noget, der er større end mennesket. For Karłowicz var naturen hans absolut største inspirationskilde. Det var især i bjergvandringerne, at han syntes at opleve de metafysiske løft, det var her han mærkede evigheden, forstået som overvindelse af døden. Følgende, meget karakteristiske tekst, kan tjene som illustration for Karłowicz’ metafysiske tankegods:

“... når jeg befinder mig oppe, alene på en stejl tinde, kun med den azurblå himmelkuppel over mig, og de høje tinders størknede bølger, der ses op over den omkringliggende slette-hav, – da begynder jeg at smelte sammen med verdensrummet, jeg holder op med at føle mig som et enkelt individ, og mærker verdens-altets vældige sus, dets urgamle åndedrag. Denne pust løber igennem alle fibre af min sjæl, fylder den med et blidt lys og, mens den (sjælen) rækker ned i dybet, hvor erindringerne om de gennemlivede bekymringer og smerte ligger, heler dem, retter op, udjævner. Timerne gennemlevet i denne halv-bevidsthed er ligesom en midlertidig tilbagevenden til ikke-væren; de giver mig ro i forhold til liv og død, mens de viser mig den evige glæde i at smelte sammen med ur-væren.”³³

Denne citat har man nogle gange associeret med den symfonisk digtning *De ur-gamle sange*. Således kan man i partituret, udgivet af PWM i 1981, se disse ord gengivet på omslaget, hvad der giver læseren en formodning om, at de er værkets program. Der findes dog ingen belæg for, at Karłowicz selv har delt denne opfattelse. Citatet stammer da også fra en artikel skrevet i 1907, mens den symfoniske digtning er fra 1904-06.³⁴

Programmer for Karlowicz' symfoniske værker³⁵

Karlowicz har, som de fleste komponister fra århundredeskiftet, arbejdet med udenommusikalske inspirationskilder. Dette gjorde ham dog ikke til en komponist af ren programmusik. Diskussionen omkring det programmatisk idé i forbindelse med musikken fra århundredeskiftet må efterhånden anses for at være en ældre sag, der ikke kræver så meget spalteplass og musikforskernes energi, som det gjorde for f.eks. 20 år siden. Jeg vil derfor lade den ligge og henvise den interesserede læser til den relevante litteratur. Men jeg vil, til at begynde med, citere Karlowicz' egen deklARATION omkring den symfoniske musiks førende rolle. Dette kommer klarest til udtryk i et brev til fru H. Eger.³⁶ Efter venligt at have afslået fru Egerts opfordring til at skrive operaer konkluderer han (understregningerne er Karlowicz' egne):

*“Først når menneskeheden, æstetisk set, opnår et højere udviklingsniveau, vil den rene musik kunne anerkendes og æres, som den højeste. Den rene musik er uafhængig af poesien, da poesien, som en mere konkret kunst, holder musikken fast på det stadium, som den selv kan løfte sig op til. Det kan være, at musikken ikke kan nå højere end poesien, men den kan, helt sikkert, når **et andet sted hen**, gå i en anden retning. Den slags tanker har allerede længe siden tvunget mig til at sværge troskab mod den rene musik, som, efter min mening, kan nå dybest og længst, det vil sige til orkestermusik, der er uafhængig såvel af poesi som af **detaljeret program.**”*

Teksten siger, for det første, at symfonisk musik uden vokale indslag er det højeste udviklingsstrin ikke kun inden for musikken, men også inden for alle kunstarter. Den poetiske tekst vurderes af Karlowicz som en slags lænker, der binder musikken til bestemte associationer. Det er måske denne antagelse, som fik ham til at ytre sig yderst kritisk om G. Mahlers musik. Karlowicz selv skrev kun sange i sin lærertid, og de hører til det mest traditionsbundne i hans produktion.

For det andet forkaster han det “ydre program”, på samme måde, som Mahler gør det når han skelner mellem “det ydre” og “det indre” program.

Karlowicz var heller ikke den, der ytrede sig særlig meget om sine programmer – i hvert fald ikke i de tekster, han selv publicerede.

Den stærkeste behov for at forklare sin musik med ord følte han i for-

bindelse med *Symfonien Genfødsel*,³⁷ et værk, der tilhører den tidligste fase af hans produktion.

Her er der tale om en særegen blanding af ideer: en tristesse, der var meget karakteristisk for polske digtere fra samme tid (f. eks. Tetmajer), står side om side med Nietzsches viljen til kamp og en særegen panteisme.

Teksten, der er skrevet efter musikken, retter sig efter musikken og skæmmes af de mange unødige gentagelser. Man kan ligefrem høre musikken, uden at have hørt den: den langsomme indledning præget af dystre toner (“requiem æternam”) med forudgriben af hele symfoniens apoteose (“genfødsel”-tema), den kæmpende første sats, hvor sejren skimtes glimtvis, men det er “for tidligt”, den lyriske anden sats (“sjælen drømmer”), hvor “genfødsels”-tema lyder 3 gange, og “den soloplyste” ekstase ved slutning af satsen. Den tredje sats fører os tilbage til virkeligheden, der er tale om forglemmelsen, om de kalejdoskopiske indtryk, der aflyser hinanden, og musikalsk kan det næsten ikke være andet end en insisterende perpetuum mobile, der repræsenterer livets negativitet, meningsløshed. Det er den fjerde sats, der bringer værkets apoteose. Af teksten kan man se, at der er tale om to store bølger frem mod sejr ledsaget af den triumferende genfødsels-hymne.

Man kan med udbytte sammenligne dette program med f.eks. G. Mahlers program for hans 2. symfoni. Også her finder vi de fortvivlede kampe i 1. sats, barndommens og ungdommens uskyld og idyl i 2. sats, meningsløs perpetuum mobile, repræsenterende livets negativitet i 3. sats og striden sig frem mod triumf, i Mahlers tilfælde, opstandelsen, i sidste sats. Også andre associationer med Mahler kan komme på tale. I den første sats af Karłowicz’ symfoni optræder, lige i begyndelsen af gennemføringsdelen, “et slag af skæbnen”, hvad der minder om Mahlers 6. symfoni med densammerslag. A. Wightman vurderer dette effekt til at være forstyrrende for formen og “ubehjælpelig lavet”. Intet under, siger han videre, at “dirigenten af den eneste eksisterende indspilning af værket følte sig helt berettiget til at udelade dette sted i opførelsen”.³⁸

I modsætning til dette udførlige program til symfonien, nøjes Karłowicz i sine symfoniske digtninger med værkernes titler. Kun i to tilfælde har han selv overskredet denne begrænsning:

Stanisław og Anna Oswiecim, afsluttet i 1907, er blevet forsynet med

en kommenterende forklaring i forbindelse med en koncert i 1908. Teksten er en kort resumé af den legende, der var inspirationskilden til værket.³⁹ Samme tekst har man valgt at bringe i partituret, da værket blev trykt for første gang i 1912 (altså efter komponistens død). I noderne foreligger teksten på polsk, tysk og fransk. Man må formode, at den blev publiceret af praktiske grunde; den polske legende kunne umuligt være kendt for et internationalt publikum, som Karłowicz selv skriver det. Det er værd at understrege, at vi her har at gøre med en polsk udgave af en Romeo og Julie – myte.⁴⁰ Karłowicz er blevet bekendt med legenden omkring 1892-93, da han så et billede af den polske maler Stanislaw Bergman: *Stanislaw Oswiecim ved Annas bære*⁴¹ udstillet først i Krakow, siden i Warszawa. Billedet har gjort et uudsletteligt indtryk på Karłowicz, men det er påfaldende, at der er gået så langt tid (over 14 år) før han omsatte det til musik.

De tilbagevendende bølger (fra 1904) er også blevet forsynet med et program⁴² i forbindelse med værkets opførelse i 1909, altså 5 år efter kompositionens afslutning.

Programmet kan betragtes som et selvstændigt værk, en prosa-digt, meget i stil med epokens stemning. Der er tale om et slags sindsbillede af et deprimeret menneske, på nippet til selvmordet. De tilbagevendende bølger kan forstås både som erindringsbølger, og som det tilbagevendende tvangsagtige billede af isblomster, som frosten har malet på ruden. L. Polony⁴³ fører dette billede tilbage til en novelle af I. Turgenjev, *Den ulykkelige*, men man kan også associere den med Schuberts *Winterreise*, især nr. 11, *Frühlingstraum*.

Programmet til Karłowicz' sidste, uafsluttede symfoniske digtning, *En episode ved maskeballet*⁴⁴ stammer ikke fra komponistens hånd. Den første tekst er skrevet af komponistens nære ven, A. Chybinski, forfatter til den første biografiske værk om Karłowicz. Man må formode, at han har drøftet den symfoniske digtnings idé med komponisten selv. Den anden tekst er skrevet af G. Fitelberg, som var den, der fuldførte og instrumenterede værket. Teksten er skrevet sent, i 1926, og præges af Fitelbergs arbejde med fuldførelsen af værket og de valg, han foretog (f.eks. at runde værket af med den samme musik, som værket begyndte med). Fitelberg bygger sin version op på de notater, som han har set i komponistens håndskrift.⁴⁵ Her skulle man kunne bl.a. læse:

“HUN (højt) “Jeg kender Dem ikke” (hviskende): “Gå!.. Hvad der var, kommer ikke tilbage ... hører du?... Gå bort – glem mig!”

Det mest karakteristiske træk ved værket er den muntre maskaradestemning, som danner baggrund for det håbløse møde mellem to, der en gang har elsket hinanden. For mig at se kan denne overordnede idé tolkes på en mere filosofisk plan; det jordiske liv forstået som en meningsløs dans, de korte øjeblikke af lykke (her kærlighedslykke) på forhånd dømt til at mislykkes. I lighed med hovedideen fra *De tilbagevendende bølger* kan man heller ikke her spore noget håb, eller tilløb til en mere positiv tolkning af livets mening.

Tilbage er de symfoniske digtninger, som kun skal forklares med deres titler, hvor komponisten dog også har efterladt sig tydelige tolkningsspor. Den måske mest uheldige af dem er Karłowicz' ytringer omkring *Den sørgelige historie*. Der foreligger nemlig en tekst, nærmere betegnet et interview,⁴⁶ der for eftertiden kom til at virke som et program:

“I denne symfoniske digtning i fri form fremstiller komponisten en selvmorderens sindstilstand.

Den dystre indledning viser stemningen og følelserne hos et menneske, i hvis hoved tanken om selvmordet er ved at tage form. Den kryber frem fra de dybeste lag af bevidstheden, nærret af apatien og lede ved livet. Langsomt gennemtrænger denne tanke hele bevidstheden, som en dråbe vand, der til sidst udhuller en klippe. Der kommer til kamp mellem livsviljen, der bringer de smukke billeder fra fortiden frem, og selvmordets idé fixe. Denne kamp føres mellem to forskellige temaer, selvmordets tema vinder – der lyder et skud... Efter et kort øjeblik af uro samt livets sidste krampetrækninger i den sidste dragning opad, falder helten bevidstløs ned, dybere og dybere, ned i intetheden.”

Denne udtalelse, som, efter A. Chybinskis mening, Karłowicz selv var meget utilfreds med, har i høj grad påvirket alle, der siden hen omtalte værket. Og da den foreliggende tekst publiceredes kun 3 måneder før komponistens tragiske død i Tatra-bjergene, dannede den grobund for spekulationer om der ikke var tale om selvmordet også i Karłowicz' tilfælde.⁴⁷ Som tidligere nævnt, angiver Karłowicz stedet for revolver-skud, som almindeligvis bliver erstattet med et tam-tam slag.

Det "uheldige" program til *Den sørgelige historie* synes at låse tilhørerne mere end godt er i en bestemt associationskæde.⁴⁸

Det, efter min mening, mest avancerede værk af Karłowicz, nemlig *Den Litauiske rapsodi*, er ikke blevet forsynet med et program udover den ret så sigende titel. Værket føjer sig ind i den række af fædrelandsspirerede musikværker, der var karakteristiske for tiden (især i de såkaldte "randområder"). Jeg tænker her på B.Smetanas *Ma Vlast (Mit Fædreland)* fra 1874-76 eller J. Sibelius' *Finlandia* fra 1900. På polsk grund kan denne tendens ses både hos W. Zelenski: *W Tatrach* (I Tatra), 1868-70 og hos Z. Noskowski: *Step* (steppe) fra 1894. I modsætning til de nævnte værker udmærker *Den Litauiske rapsodi* sig ved sin gennemført vemodige, man kan endda sige, sørgelige stemning, som, kombineret med brugen af de hviderussiske, pentatone melodier af meget begrænset ambitus, gør værket til noget ganske enestående.

Den måske mest karakteristiske og tidstypiske af Karłowicz' symfoniske digtninger er *De urgamle sange*. Der findes intet program for dette værk, dog er titlerne til de 3 dele ret sigende: *Sangen om den evige længsel*, *Sangen om kærligheden og døden* og *Sangen om Altet*. Den allerede nævnte forsker M. Liebeskind, der har haft adgang til de nu ikke-eksisterende manuskripter, angiver det motto, Karłowicz havde sat ved 1. delens begyndelse: "Således står jeg foran Jer, for at klage over mit skæbne ...".⁴⁹ Endvidere var der sat betegnelser for de enkelte temaer: I den første del "den grusomme skæbnens tema", "den uudslukkelige længsels tema", "resignations tema", i den anden del "kærlighedsdrømmens tema", "døds længsels tema" og "dødstema". Liebeskind har desværre ikke angivet, om disse ord var skrevet af komponisten selv, eller var tilføjet med en anden skrift. Værket blev udgivet i 1908, og her findes mottoet ikke, og selvsagt heller ikke de forskellige "tema-etiketter". Selve titlen, samt de af Karłowicz ofte udtrykte tanker, f.eks. beskrivelser af hans sindstilstande under bjergvandringerne (se. f.eks. tidligere citeret fragment) peger mod den for fin-de-siècle karakteristiske panteisme, især i form af længsel mod at smelte sammen med naturen og således nærme sig nirvana-tilstanden. Kilden til denne livsfilosofi må søges hos Schopenhauer, som Karłowicz læste flittigt, Wagner og den polske digter K. Przerwa-Tetmajer, hvis 29 tekster han satte musik til. De valgte tekster var alle fyldt med særegen ro, sorg, og resignation, men han satte dog ikke musik til en så karakteristisk digt af Tetmajer, som *Hymnen til Nirvana*. Alt i alt er det *De urgamle sange*, der står Det

Unge Polens ideologi nærmest. Særlig påfaldende er den anden dels titel: *Sangen om kærligheden og døden*, hvor længslen efter den ideelle kærlighed flettes sammen med en dødslængsel – et tema, der går igen og igen hos de samtidige polske digtere. Karłowicz formår dog at gå et skridt længere, end hans samtidige; den tredje dels titel, *Sangen om Altet*, synes at pege mod ønsket om endeligt at rive sig løs fra virkelighedens lænker. Igennem sammensmeltningen med naturen, sådan som han oplevede det under sine bjergvandring, kunne han opnå den ideelle ro, som behersker Altet, den ideelle verden. Det er den abstrakte metafysiks sfære, der her blev både målet og emnet i Karłowicz' symfoniske musik. Det er værd at nævne, at hovedtemaet i de 3 dele – Altets-tema, består af reækkfølgen af naturtoner (se nodeeksemplet i appendix 5). Symbolikken er her ganske klar – for at udtrykke "Altet", naturen i et kosmisk perspektiv, griber komponisten til det mest grundliggende for musikken, svingningerne, som hver tone – altså selve musikens "ur-gamle", evige væsen, består af.

De urgamle sange, med deres undertitler, viser en ganske tæt og enestående forbindelse med Det Unge Polens ideologi. Ingen andre samtidige polske komponister fremviste disse træk.

Konklusionen

Alt i alt må man konkludere, at Karłowicz' omgang med det program-musikalske idé var typisk for hans tid: Han anså symfonisk musik for at være den mest ideelle form for musik, fordi den, på linje med Schopenhauers tanker, var den bedst egnede til at udtrykke tilværelsens grundlæggende spørgsmål. Det var derfor de filosofiske, ikke episk funderede programmer, der havde hans største interesse. Selv i de tilfælde, hvor programmets inspirationskilder ligger i det anekdotiske stof (*Stanislaw og Anna Oswiecim, En episode ved maskeballet*), er det de overordnede ideer, der er i focus, ikke selve historien (kærligheden og døden, skæbnens uundgåelighed, menneskelivets meningsløshed, som kun kan forløses igennem kærligheden eller døden).

Man kan også konstatere, end jo ældre Karłowicz bliver, des mere bevidst er han om, at programmer ikke er nødvendige på længere sigt. Dette betyder dog ingeniunde, at hans musik ville være bedst tjent med at fungere som "absolut musik", den "abolutte musiks" idé, har aldrig haft hans interesse: musikken var for ham, som for så mange andre komponister fra århundredeskiftet, betydningsfuld og meningsfuld, ikke

kun som kunstfærdig konstruktion af musikalsk håndværk, men som vehikel for formidling af de metafysiske tanker, som optog ham.

Tilbage står det evigt aktuelle problem, hvorfor meddele programmerne som nødvendigvis ikke kan være andet end attrapper? Hvorfor ytre sig i quasi-litterære tekster der, i modsætning til musikken, er så dybt præget af “tidens ånd”, at de opleves forældet allerede få år efter?

For at anskuelliggøre problematikken vil jeg i det følgende benytte mig af et “byggestillads-metafor”. Programmerne kan sammenlignes med et stillads, der rives ned, så snart byggeriet er færdigt. Her må man dog huske på, at stilladset bygges ikke for komponistens, men for tilhørers skyld. Mange af århundredeskiftets komponister skriver deres programmer efter at de er færdige med kompositionen, nogle gange endda flere år efter. Det er ikke for at konstruere værket, der er brug for et stillads, selv om komponisterne af og til taler om egne, “indre” programmer, som de oftest ikke meddeler for eftertiden. Nej, huset, kompositionen, står færdig, eller rettere sagt: eksisterer, fænomenologisk set,⁵⁰ og først da udstyrres det med et program (stillads).

Det er først, når det skal præsenteres i sin “klingende” form, at komponisten bygger stilladsen op omkring det, så den rette forståelse af værket sikres. Tilhørerne, som nu kan opleve det klangligt realiserede værk, få lov til at opleve det, “se på det”, igennem stilladset, der af og til endda kan spærre for en del af udsigten. Efter nogen tid er der så meningen, at stilladset rives ned og værket kan stå for tilhørernes “indre blik” ved egen kraft, dvs. fremstå som en helhed af både det “klingende” og det “idémæssige” indhold.

Eftertiden har ikke været overbærende over for disse “stillads-udstyrrede” værker. Enten vedblev stilladset for evigt at klistre fast til det færdigbyggede hus, og blev ved med at låse det fast i sine lænker. Eller også smed man stilladset bort sammen med den del af værket, der var det “ideologiske”, i værket integrerede del. På den måde blev værket ikke kun rippet for stilladset, men også for en stor del af sit “indhold”⁵¹ Man forkastede programmet og begyndte at se på værket, som et stykke “absolut musik”, hvad det jo slet ikke var. Som bekendt kan et hvert musikværk analyseres efter de rent musikalske analysemetoder. Man kan påvise de formelle træk, der kan føres tilbage til en sonateform, rondoform, bueform – med mere eller mindre modifikationer. Man kan lære en del af disse analyser, man kan nyde værkerne også som eksemplificer-

ring af “den absolutte musik”. Sagen er bare den, at værkerne af den art fra komponisternes side har været tænkt som mere end eksemplificering af de musikalske formers spil. De har været tænkt som et stykke klingende filosofi, udformet efter de gældende musikalske regler for lighed, kontrast, gennemføring, udvikling, gentagelse osv. Det idémæssige og det håndværksmæssige var to sider af samme sag: et unikt kunstværk.

Bruger man den fænomenologiske terminologi, så hører det idémæssige med i værkets væsen, det hører med i værkets værdikvaliteter, er med til at konstituere dette specifikke værks væsen, som en særlig entitet, et intentionel genstand. At fornægte dette, er lig med at berøve værkerne en del af de æstetisk valente kvaliteter, at give et forlorent billede af værket og dermed mindske værkets mulighed for at nå sin modtager.

Århundredeskiftets komponisters ærinde var ikke smart instrumenterede, metamorfose-prægede musikværker, deres ærinde var at skabe klingende traktater af filosofisk, idéhistorisk eller teologisk art.

Den fornyede interesse for værkerne fra århundredeskiftet må nødvendigvis føre en “renovering” af disse værker med sig. Til denne renovering hører anerkendelsen af værkernes metafysiske, eller teologiske kvaliteter. Ikke ved hjælp af restituering af de skrevne litterære programmer, men ved hjælp af en analyse af de værdikvaliteter, der er relevante for værkernes “indhold”. I dette foretagende – renovering af de gennem tiderne “forfaldne” værker – er en samlet beskrivelse af tidens ideologiske klima uundgåeligt. Dertil behøver vi – udover analyse af de relevante filosofiske, teologiske litterære og kunsthistoriske værker – en ny metodologisk tilgang til en analyse af tværfaglige, eller om man vil – interart relaterede kulturfænomener.

Appendix 1

Program for symfoni nr. 2, e-mol, “Genfødsel”, op. 7 (1903), offentliggjort i Lvovs avis, “Slowo Polskie”, nr. 161 forud for uropførelsen af værket.⁵²

I

“Requiem aeternam ...

En dyster, frygtindgydende sang, blandet med røgelse, stiger op fra kisten, hvor de knuste ungdomsdrømme ligger. Stille, smertefulde orgelklange ledsager sangen.

Requiem aeternam ...

Alt er knust: alt, hvad den hidtidige tilværelse hvilede på; sorg og endeløs vemod synes at drukne den halv bevidstløse sjæl. Hvad skal der gøres, hvor skal man vende sig hen? Den almægtige livsvlje vinder dog over udmattelsen. Langsomt vågner sjælen op; den protesterer mod nedslåethed, og en ny vej, en uendelig lang vej, viser sig for den, en jævn vej mod grundvolden for den fremtidige eksistens: mod g e n f ø d s l e n.

Således begynder en perlerække af udmattende dage, fyldt med uanse-
lig, og dog konstant stræben mod det forudafstukne mål ... Den eneste
ansporing, det eneste pusterum, er tanken om fremtiden, en forunder-
lig tanke, fyldt med den dybeste tro på virkeliggørelse. Men denne
fremtid er endnu langt væk! Og en hver forglemmelse, en hver forsøm-
melse hævner sig grusomt; som et lyn falder slaget fra skæbnens hånd,
der tilintetgører alle drømme.

Tilbage til myrearbejdet helt fra grunden.

Men miraklets time synes at nærme sig. Stærkere og stærkere lyder
en optimistisk sang om den fremtid, man længtes så stærk efter. Sejren
synes så nær, så nær ...

Nej ... Det er for tidligt ...

Dette var kun et synsbedrag. Skuffelsen er desto større, desto gru-
sommere, jo nærmere g e n f ø d s e l s time syntes at være.

II

Nu er jælen, træt af kamp og storme, faldet i søvn. Og nu dukker de lyse
og rene billeder op: sjælen drømmer om forløsningen, om dens riven
sig løs fra de bundne viljes lænker.. Sollyset overstrømmer verden, giver
den farver, klæder den i festklæder. Alt er lyst og rent, som et barns
smil. Så let, så godt kan man leve!

Men hvad er der? Fra det fjerne høres en grusom skæbnesang. Den
er dog magtesløs; den fløj bare forbi, og væk er den.

Var dette kun en drøm? Alt syntes jo så tydeligt, så levende. Var dette
ikke virkelighed, det stærkt ønskede øjeblik!

Endnu en gang lyder skæbnesangen, endnu svagere end før, endnu
længere væk, den kan umuligt forstyrre den gode stemning.

Var det triumf, var det sejr? Bør man tro det? Vejen syntes dog så lang!

Og nu lyder skæbnens sang for tredje gang, denne gang lyst og harmonisk, viklet sammen med den yndige drømmesang.

Solen oversvømmer verden endnu stærkere end før. Alt synes nu, beruset og i andægtigt koncentration, hilse g e n f ø d e l s e n s store øjeblik.

III

Nej ...

Det var ikke virkelighed; det var en drøm, som fløj forbi og forsvandt for evigt. Den grå virkelighed er her igen. Alt arbejde, alt stræben har været forgæves; væk med alle disse illusioner!

L i v e t s k a l g å v i d e r e ! Glem alt, forglem dig! Elsk, ras ud! Videre og videre, uden at tænke, uden at spekulere. Lad indtrykkene følge hastigt efter hinanden, lad livet skumme som vin; lad os aldrig komme til fornuft: bare drukne, forsvinde i virvaret!

Lad os dog standse et øjeblik! Lad os se længere i disse øjne, drikke uden ophør af de kirsebærrøde læber! Det er hende, hende vi har længtes efter, din drømmekvinde. En stor, lidenskabelig elskovssang skal lyde for hende ; udover hende findes der intet i denne verden!

Men nej! Det er nok! Videre, videre endnu! Livets hvirvel river os med; alt bliver mindre, forsvinder, går til grunde, slukkes ...

Den trætte sjæl har for en stund glemt g e n f ø d s l e n .

IV

Men så lyder det, som fra en anden verden, det evige motto. Øjeblikket er nær.

Frem mod nye kampe, denne gang helt til sejr! Den forfriskede, fyldt med nye kræfter sjæl, går nu modigt i kamp, som var den en brynjeklædt ridder.

Intet kan modstå den nu. Den går selvbevidst frem mod sejr, med ophøjet alvor, og længslen efter det attråede øjeblik fylder den fuldt ud.

Endeligt viser den nye verden sig. Genfødsels hymnen høres, først svagt og sødmefyldt, men så stærkere, kraftigere. Øjeblikket er nær; fanfaren lyder. Der er bare et skridt endnu!

Men det var for tidligt. Den sidste prøvelse venter. For sidste gang fyldes sjælen med tvivl. Det bliver en hård prøve, måske den hårdeste. Men også kræfterne er kæmpestore. Det bliver en kort, beslutsom

kamp. Mottoet fra den anden verden høres på ny. Højtideligt og overvældende lyder genfødselshymne. Det længe attråede øjeblik er kommet, lænkerne er løsnet.

Nu står sjælen triumferende og glad, stirrer direkte ind i evigheden. Den viser vejen mod *g e n f ø d s l e n* for alle folk.

Apendix 2

Stanislaw og Anna Oswiecim. Fra partiturets første udgave, Warszawa-Berlin 1912

Da det ikke er sansynligt, at sagnet om Stanislaw og Anna Oswiecim er kendt for den bredere offentlighed, tillader komponisten sig at bringe et kort resumé.

Stanislaw, der er blevet opdraget langt væk fra barndomshjemmet, så først sin søster, Anna, da hun allerede var en ung pige. Begge blev de forelskede i hinanden, men, da de var klar over, hvor syndigt det var, kæmpede de desperat imod. Men det var en forgæves kamp.

Derfor rejste Stanislaw til Rom, hvor han, efter lange bønfødselselser, fik den Hellige Faders velsignelse for ægteskabet med søsteren. Men da han endeligt kom hjem, var hans søster lige død og lå på dødslejet.

Stanislaw har kun overlevet sin søster i kort tid. I et kapel i Krosno hviler de legemlige rester af de to, der ikke har oplevet den jorderiske lykke men blev først forenet i døden.

Apendix 3

Mieczyslaw Karłowicz: De tilbagevendende bølger. op. 9. Musikdigtning for orkester. "Scena i Sztuka" (Scene og kunst), februar 1909.

"De tilbagevendende bølger skrev jeg i 1904 i landsbyen Ika (ved Quarnero-bugten)⁵³

Jeg forsøgte at gengive i musikken de stemninger, der knytter sig til nedenstående fragment:

... Han sad hensunken i grublerier, mens han så på de frosne blomstrer på ruden. Hans tanker kredsede omkring den grå, ucharmerende almindelighed. Kun en viljesvaghed forhindrede ham i at skære livsbåndet over. Der var intet, der ventede ham mere. Af og til snørrede bitter-

heden hans hals, da han tænkte på den kæde af dage, nutidige og fortidige, der bandt ham. Så sank han igen i følelsesløshed og stirrede på de døde isblomster.

...

Hans trætte tanker løb langt tilbage. Pludseligt, med en forbavsende styrke, kom de tilbagevendende erindringsbølger til ham. De lyse ungdomsdage genfødtes på ny. Livet smilede atter til ham med al sin lykke og styrke. Et forårsagtigt billede af en pige badet i sol åbenbarede sig, en pige, der syntes forudbestemt for ham. Først nu blev han klar over, hvor grænseløs den lykke var, som den gang syntes så nær! ...

Han så igen på de kolde isblomster.

Endnu en gang sendte han tankerne tilbage. Han så de lynende øjnes sorte brillanter, øjne, som fik ham til at glemme hele verden og kaste sig ud i lidenskab, lidelsen og vanviddet. Da de hvide hænders kløer kastede ham bort, blev hans sjæl fortabt for evigt.

... Erindringernes letspillende bølger trækker sig tilbage; de iturevne strenge forstummer.

...

Han sidder igen hensunken i grublerier, mens han ser på de frosne isblomster.

Appendix 4

Episode ved maskeballet

Adolf Chybinski: "Nie dokonczony poemat symfoniczny sp. Mieczysława Karłowicza" (Den uafsluttede symfoniske digtning af den afdøde Mieczysław Karłowicz), *Słowo Polskie* (Polsk Tidende) Lvov, 23. februar 1909.

Der er maskarade-trængsel i balsalen, det glade, højrøstede liv bruser som champagne, et dionysisk liv, men også et banalt liv. I dette kaos af menneskelige lidenskaber og narrenes skrål mødes "de to", som har en

fælles, trist fortid sammen, fortid kronet med den ulykkelige kærligheds tornekrone, sødet med den stærke, dybe lidenskab, der lader én til at glemme hele verden. De smertefulde og søde minder kommer langsomt til live igen, ud af minderne genfødes “de to’s” følelser, begge overmandes de af dette mødes særegne sødme, som selv de triste minder ikke kan forstyrre. Men maskaradens brutale orgier, der nedtrampler de ædle menneskelige følelser, ødelægger de spirende tråde af den genfødte kærlighed. Hver for sig forsvinder de i mængden, rivet med af den modbydelige karnavalstemning. De vil aldrig mødes igen.

Grzegorz Fitelberg: “Dzieje Epizodu na maskaradzie”. (En episode ved maskeballet’s historie) Muzyka, 1926, nr. 3

De ord, Karłowicz selv har skrevet i manuskriptet, blev for mig lede-tråden for udfoldelsen af programindholdet i *En episode på maskeballet*.

Kompositionens første takter forestiller den brogede menneskemængdes virvar og uro. På baggrund af den højlydte og farverige maskarademusik åbenbarer HAN sig – myndig, opfyldt med længsels og lidenskabets flamme. Han går på må og få i menneskemængden og leder. Han leder efter hende, som en gang var ham kær, men som i dag er uopnåelig. Han kæmper med sin længsel, forsøger at glemme, men den undertrykte følelse vinder sejrrigt tilbage. Og pludseligt, foran hans længselsfulde øjne dukker HUN op – den lyse og blide. Hun ser ham, genkender, men vil ikke vides af ham. De er blevet fremmede for hinanden. “Jeg kender Dem ikke” – siger hun stolt til den elsker, hun havde forsmået. Menneskemængden kommer i bevægelse og river hende med sig. Optændt af hendes charme lader han sig rive med – følger efter hende i den levende strøm ... bare efter hende ...

Det er indholdet, som lader sig åbenbare fra Karłowicz’ værk, når man dykker længere ned i det. Intet sker her, intet bliver afgjort. Det er kun en episode. Måske en sidste gnist af den ild, der blussede én gang ... Måske en oplevelse, som kommer til at veje tung både i mindet og i sjælden, og som intet kan viske ud igen ...

Appendix 5

Altets-tema i *De ur-gamle sange* (forskellige varianter)

1. i nr. 1: *Sangen om den evige længsel*, begyndelse

Allegro moderato
pus. i tabe

The musical notation is on a single staff in bass clef. It begins with a forte (f) dynamic marking. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The piece is in 2/4 time. The melody starts with a quarter note G2, followed by a quarter note F2, then a quarter note E2. The next measure contains a quarter note D2, a quarter note C2, and a quarter note B1. The final measure consists of a quarter note A1, a quarter note G1, and a quarter note F1. There are various ornaments and slurs throughout the piece.

2. i nr. 1, *Sangen om den evige længsel*, afslutning

(Andante lento)
shrz. I. II

The musical notation is on a single staff in treble clef. It begins with a piano (p) dynamic marking. The tempo is marked '(Andante lento)'. The piece is in 2/4 time. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note F4, then a quarter note E4. The next measure contains a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The final measure consists of a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. There are various ornaments and slurs throughout the piece, and a measure number '(16)' is indicated at the end.

3. i nr. 2: *Sangen om kærligheden og døden*

Poco meno mosso
pus.

The musical notation is on a single staff in bass clef. It begins with a forte (f) dynamic marking. The tempo is marked 'Poco meno mosso'. The piece is in 2/4 time. The melody starts with a quarter note G2, followed by a quarter note F2, then a quarter note E2. The next measure contains a quarter note D2, a quarter note C2, and a quarter note B1. The final measure consists of a quarter note A1, a quarter note G1, and a quarter note F1. There are various ornaments and slurs throughout the piece.

4. i nr. 3: *Sangen om Altet*

(Moderato)
ri. k.

The musical notation is on a single staff in bass clef. It begins with a piano (p) dynamic marking. The tempo is marked '(Moderato)'. The piece is in 2/4 time. The melody starts with a quarter note G2, followed by a quarter note F2, then a quarter note E2. The next measure contains a quarter note D2, a quarter note C2, and a quarter note B1. The final measure consists of a quarter note A1, a quarter note G1, and a quarter note F1. There are various ornaments and slurs throughout the piece, and a triplet of eighth notes is marked with a '3' at the bottom.

Bibliografi

- Augustyn, Rafal: "Pojecie "Secesja" w zastosowaniu do muzyki" (Begreb "Sezession" i forbindelse med musik) i: *Muzyka polska a modernizm*. (Polsk musik og modernismen), PWM, 1981 /Muzyka polska w dokumentacjach i interpretacjach/ (Polsk musik, dokumenter og interpretationer)
- Belza, Igor.: *Mieczyslaw Karłowicz*. Moskva 1951
- Chominski, Jozef M. & Krystyna Wilkowska-Chominska: *Historia muzyki polskiej*. (Polsk musiks historie), Krakow 1996
- Chybinski, Adolf: *Mieczyslaw Karłowicz. Kronika zycia artysty i tatarnika*. (Mieczyslaw Karłowicz. En livsbeskrivelse af en kunstner og en Tatra-farer) Krakow 1949
- Chylinska, Teresa: "Młoda Polska w muzyce – mit czy rzeczywistosc" (Det Unge Polen i musik – en myte eller en realitet) i: *Muzyka polska a modernizm*. (Polsk musik og modernismen), PWM, 1981 /Muzyka polska w dokumentacjach i interpretacjach/ (Polsk musik, dokumenter og interpretationer)
- Dahlhaus, Carl: *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1980 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft; Bd. 6)
- Danuser, Hermann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber, 1984 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft; Bd. 7)
- Dugolecka, Lidia & Pinkwart, Maciej: *Muzyka i Tatry*. (Musik og Tatra-bjergene), Warszawa-Krakow, 1992
- Dziebowska, Elzbieta: "Postawa ideowo-Artystyczna Mieczysława Karłowicza" ("Mieczyslaw Karłowicz' ideologisk og kunstnerisk holdning") i: Dziebowska, Elzbieta (ed.) *Z zycia i tworczości Mieczysława Karłowicza*. (Fra Mieczyslaw Karłowicz' liv og værker). Krakow 1970
- Helman, Zofia: "Tworczość Karłowicza w oczach współczesnych" (Karłowicz' værk i de samtidiges øjne) i: Dziebowska, Elzbieta (ed.) *Z zycia i tworczości Mieczysława Karłowicza*. (Fra Mieczyslaw Karłowicz' liv og værker). Krakow 1970
- Jarocinski, Stefan: "Młoda Polska w muzyce na tle tworczości artystycznej rodzimej i obcej" (Det Unge Polen i musik på baggrund af kunstnerisk produktion hjemme og i udlandet) i: *Muzyka polska a modernizm*. (Polsk musik og modernismen), PWM, 1981 /Muzyka polska w dokumentacjach i interpretacjach/ (Polsk musik, dokumenter og interpretationer)
- Kuderowicz, Zbigniew: "Tendencje światopoglądowe polskiego modernizmu" (Filosofiske tendenser i den polske modernisme) i: *Muzyka polska a modernizm*. (Polsk musik og modernismen), PWM, 1981 /Muzyka polska w dokumentacjach i interpretacjach/ (Polsk musik, dokumenter og interpretationer)
- Marek, Tadeusz: *Poematy symfoniczne Karłowicza*. (Symfoniske digtninge af Karłowicz), Krakow 1959
- Mechanisz, Janusz: *Mieczyslaw Karłowicz i jego muzyka*. (Mieczyslaw Karłowicz og hans musik), Warszawa 1990
- Podraza-Kwiatkowska, Maria: "Przelomowe znaczenie literatury Młodej Polski" (Det Unge Polens litteratur og dens banebrydende betydning) i: *Muzyka polska a modernizm*. (Polsk musik og modernismen), PWM, 1981 /Muzyka polska w dokumentacjach i interpretacjach/ (Polsk musik, dokumenter og interpretationer)
- Polony, Leszek: "Karłowicz" i: Dziebowska, Elzbieta (ed.): *Encyklopedia muzyczna PWM, czesc biograficzna*. (PWM's musikleksikon, den biografiske del), Bind KLL, Krakow, 1997
- Polony, Leszek: "Program literacki i symbolika muzyczna w tworczości symfonicznej Karłowicza" (De litterære programmer og musiksymbolik i Karłowicz' symfoniske

- værker) i: *Muzyka polska a modernizm*. (Polsk musik og modernismen), PWM, 1981 /*Muzyka polska w dokumentacjach i interpretacjach*/ (Polsk musik, dokumenter og interpretationer)
- Polony, Leszek: "Osobowosc Mieczyslawa Karłowicza" (Mieczyslaw Karłowicz' personlighed) i: *Mieczysławowi Tomaszewskiemu w 60-lecie urodzin*. (Festschrift til Mieczyslaw Tomaszewski på hans 60-års fødselsdag), Krakow 1984
- Polony, Leszek: *Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza*. (Mieczyslaw Karłowicz' musikalisk poetik), Krakow 1986
- Purchla, Jacek: "Krakow ved århundredeskiftet" i: *Art Nouveau i Central Europa. Bratislava – Budapest – Krakow – Prag – Wien*. Kunstforeningen, København 1996
- Reiss, Jozef W.: *Najpiekniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*. (Den polske musik er den allersmukkeste af alle), Krakow 1958
- Romanowska, Marta: "Stanislaw Wyspianski" i: *Art Nouveau i Central Europa. Bratislava – Budapest – Krakow – Prag – Wien*. Kunstforeningen, København 1996
- Wightman, Alistair: *Karłowicz, Młoda Polska i muzyczny Fin de siècle*. Krakow, 1996 (original titel: *Karłowicz, Young Poland and the Musical Fin-de-Siècle*, London 1996)

Summary

A fin-de-siècle composer: Mieczyslaw Karłowicz.

The article deals with Mieczyslaw Karłowicz, the Polish composer, who lived between 1876 and 1909, thus being a typical fin-de-siècle man. A short biography of the composer is followed by a brief description of his work, his background and his aesthetics, seen in connection with the cultural movement known as The Young Poland.

The programs of Karłowicz' symphonic poems are especially in focus: their references, influences and interpretations. The problem of Karłowicz' symphonic poems as an exemplification of metaphysical music work are discussed in the conclusion.

Noter

1. Begrebet bruges f.eks. af Hermann Danuser i: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber, 1984 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft; Bd.7), s. 24.
2. Se f.eks. Carl Dahlhaus: *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1980 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft; Bd. 6) s. 302-310.
3. To bøger danner grundlag for denne gennemgang: Janusz Mechanisz: *Mieczyslaw Karłowicz i jego muzyka*. (Mieczyslaw Karłowicz og hans musik), Warszawa 1990 og Alistair Wightman: *Karłowicz, Młoda Polska i muzyczny Fin de siècle*. (original titel: *Karłowicz, Young Poland and the Musical Fin-de-siècle*), Krakow 1996.
4. Litauen har været en del af Polen siden 14.-tallet. Territorial omfattede den både nuværende Litauen og en stor del af Hviderusland. På det tidspunkt, i slutning af 1800-tallet, er Polen delt mellem 3 magter, Rusland, Preussen og Østrig-Ungarn, og hele Øst-Polen (med Litauen og Hviderusland) hører under Rusland.

5. Cit. efter A. Wightman: op. cit. s. 83.
6. Medlemmer var: Mecæn, fyrste Wladyslaw Lubomirski, komponister: Grzegorz Fitelberg (1879-1953), Ludomir Rozycki (1884-1953), Apolinary Szeluto (1884-1966) og Karol Szymanowski (1882-1937). *Mala Encyklopedia Muzyki* (Det lille musikleksikon), Warszawa 1968, s. 1091.
7. Foreningen blev stiftet i 1870, dens formål var koncertvirksomhed (foreningen havde et kor og orkester på over 100 mennesker) pædagogisk virke (fra 1884 drev den en musikskole) samt samling af polske musikalia i et bibliotek og arkiv. *Mala Encyklopedia Muzyki* (Det lille musikleksikon), Warszawa 1968, s. 1091. Mieczyslaw Karłowicz' fader var stifter af Moniuszko-sektion og medlem af bestyrelsen af Chopin-sektion. Mieczyslaw selv var medlem af foreningen siden 1893. Janusz Mechanisz: op. cit. s. 31-32.
8. Karłowicz har selv købt såvel breve som de andre dokumenter fra efterkommere af Chopin. Janusz Mechanisz: op. cit. s. 34-36. Udgivelsen er beklageligvis redigeret (forkortelser, ændring af stavemåde).
9. I den senere Jugoslavien, i dag delt mellem Kroatien og Bosnien.
10. Karłowicz beskriver operaen som "... måske det smukkeste og dybeste værk af denne geniale komponist, og dertil den menneskelige ånds stolteste flugt op til de høje kunsttinder, tinder, der funkler i sneen i den høje sol, og giver os mulighed til at mærke "Altets åndedræt", Karłowicz, "Z notatek podrozných" (Rejse-notaer), cit. efter A. Wightman: op. cit. s. 20.
11. Han satte *Till Eulenspiegel* højest, som han havde hørt i Berlin allerede i 1896, og *Salome*, som han har set 9 gange i Dresden mellem 1905 og 1907. A. Wightman, op. cit. ibidem.
12. Anmelder A. Polinski: "Mange gange har jeg påpeget for hr. Karłowicz det negative i, at i stedet for at gå egne veje efterligner han slavisk Strauss /.../ og i sin *Smutna opowiesc* /Den vemodige fortælling/ er han Strauss fra top til tå" i: "Wielki koncert Filharmonii" / Den store koncert i Filharmonien/ i Kurier Warszawski 1908, nr. 316, cit. efter: Z. Helman: "Tworczość Karłowicza w oczach współczesnych" /Karłowicz' værk i de samtidiges øjne/ i: Dziebowska, E. op. cit. s. 208.
13. En ny, revideret udgave af hans samlede værker er under udarbejdelse: PWM, Krakow. Redaktionen består af: H. P. Anders, E. Dziebowska, W. Kilar, B. Pocięj, L. Polony, A. Spoz. Første bind udkom i 1988.
14. Symfoniske digtninger med Slask Filharmoniorkester dir. J. Salwarowski i 1990 (CHNY LDC 278 966/7), og med Warszawas Symfoniorkester, dir. J. Kasprzyk, i 1996 (PMC 013/014), Symfonisk digtning *De urgamle sange* samt *Violinkoncert* med Filharmonia Pomorska, dir. T. Ukigaya, E. Zienkowski, violinsolist, 1988/89, CTH 2046.
15. Mange forfattere har i den seneste tid beskæftiget sig med Karłowicz som repræsentant for sin tid. Det meste af denne litteratur forefindes på polsk, de vigtigste bøger er: L. Polony: *Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza* (M. Karłowicz' musikalsk poetik), Krakow 1986, E. Dziebowska: "Postawa ideowo-artystyczna Mieczysława Karłowicza" ("M. Karłowicz' ideologisk og kunstnerisk holdning") i: Dziebowska, E. (ed.) *Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza* (Fra M. Karłowicz' liv og værker). Krakow 1970, samt A. Wightman: op. cit. s. 19-28.
16. Den østrigs-ungarske del af den besatte Polen har nydt relativt stor frihed, så i byerne Krakow og Lvov blomstrede polsk kultur. Om Krakow ved århundredskiftet kan man bl.a. læse i en artikel af J. Purchla: "Krakow ved århundredeskiftet" i: *Art Nouveau i Central Europa. Bratislava – Budapest –*

- Krakow – Prag – Wien. Kunstforeningen, København 1996.
17. om Wyspianski kan på dansk læses: M. Romanowska: “Stanislaw Wyspianski” i: *Art Nouveau i Central Europa*, op. cit.
 18. De vigtigste tidsskrifter var *Zycie* (livet) og *Chimera* (kimære).
 19. f.eks. i en markant essey: “Die Synagoge des Satan. Ihre Entstehung, Einrichtung und jetzige Bedeutung. Ein Versuch”. i: *Kritik*. Berlin 1897, polsk oversættelse i 1899.
 20. f.eks. i essey: “Zur Psychologie des Individuums. Chopin und Nietzsche”, Berlin, 1892.
 21. Berlin 1893.
 22. Han giftede sig med den norske Dagny Juel, som både Munch og Strindberg sværmede for.
 23. Hans vigtigste filosofiske værk hedder *Manggha. Promenades à travers le monde, l'art et les idées*. Paris – Varsovie 1901.
 24. Se note 6.
 25. Man kan møde begrebet Mlada Polska både i ældre og nyere musikhistorier i Polen, se f.eks. J.W. Reiss: *Najpiekniejsza ze wszystkich jest muzyka polska* (Den polske musik er den allersmukkeste af alle), Krakow 1958 og J. M. Chominski & K. Wilkowska-Chominska: *Historia muzyki polskiej* (Polsk musiks historie), Krakow 1996, derimod stiller E. Dziebowska sig kritisk over for denne betegnelse, som hun mener er misvisende. Se Dziebowska, E. (ed.) *Z zycia i tworcosci Mieczyslawa Karłowicza* (Fra M. Karłowicz' liv og værker). Krakow 1970, s. 9-10 Diskussionen omkring Det Unge Polen i musikken finder man også i publikationen: *Muzyka polska a modernizm*. (Polsk musik og modernismen), PWM, 1981 /Muzyka polska w dokumentacjach i interpretacjach/ (Polsk musik, dokumenter og interpretationer), især i artikler: 1. T. Chylinska: “Mlada Polska w muzyce – mit czy rzeczywistosc” (Det Unge Polen i musik – en myte eller en realitet) og S. Jarocinski: “Mlada Polska w muzyce na tle tworcosci artystycznej rodzimej i obcej” (Det Unge Polen i musik på baggrund af kunstnerisk produktion hjemme og i udlandet).
 26. I nogle musikhistoriske bøger opgiver man helt at finde noget navn for perioden, og nøjes kun med at afgrænse den tidsmæssigt: f.eks. Grout-Palisca: *A History of Western Music*, New York 1996, beskriver perioden under overskriften: “European Music from the 1870s to World War I”, *Gyldendals Musikhistorie*, København 1983, b. 2. har et kapitel “Omkring århundredeskiftet”.
 27. Jan Karłowicz har bl.a. oversat en bog af J.W. Draper: *History of the Conflict between Religion and Science*. A. Wightman, op. cit. s. 13.
 28. Han var påvirket af den franske moralist J. Payote (bogen *L'education de la volonté.*), A. Wightman, op. cit. s. 14.
 29. Citeret efter: L. Polony: “Osobowosc Mieczyslawa Karłowicza” (Mieczyslaw Karłowicz' personlighed) i: *Mieczyslawowi Tomaszewskiemu w 60-lecie urodzin*. (Festskrift til Mieczyslaw Tomaszewski på hans 60-års fødselsdag), Krakow 1984, s. 222 ff.
 30. Udtrykket er Karłowicz' egen. Cit. efter J. Mechanisz, op. cit. s. 72.
 31. Han er bestemt ikke isoleret i denne vurdering af selvmordet. I årene omkring århundredeskiftet kan man konstatere en bølge af selvmord blandt Wiens intellektuelle. Se J. Brincker: *Wien. Drømmeby og undergangsstad. Musik, mennesker og kultur omkring 1900*, Herning 1993, s. 98 ff.
 32. T. Marek: *Poematy symfoniczne Karłowicza* (Symfoniske digtninge af Karłowicz), Krakow 1959, s. 82.
 33. Karłowicz, “Over den “unge” sne. Ni dage i Tatra”, 1907, cit. efter L. Polony “Osobowosc Mieczyslawa Karłowicza” (Mieczyslaw Karłowicz' personlig-

- hed) i: *Mieczyslawowi Tomaszewskiemu w 60-lecie urodzin.* (Festskrift til Mieczyslaw Tomaszewski på hans 60-års fødselsdag), Krakow 1984, s. 224-25. Alle citater er i mine oversættelser.
34. L. Dlugolecka og M. Pinkwart polemiserer også stærkt imod denne association. Se: Dlugolecka, L. & Pinkwart, M.: *Muzyka i Tatry.* (Musik og Tatra-bjergene), Warszawa-Krakow, 1992. s. 67.
 35. Programmer er at finde i appendixet til denne artikel. Originale tekster kan bl.a. ses i E. Dziebowska artikel, Dziebowska, E. op. cit. s. 39-44.
 36. Brevet er fra 4. 7. 1907, cit. efter A. Wightman, op. cit. s. 26.
 37. Se appendix 1.
 38. Wightman, op. cit. s. 46, i noten oplyser forfatteren, at samme indspilning indeholder flere "uforklarlige" udeldelser samt mærkelige ændringer i instrumentationen.
 39. Se appendix 2.
 40. se f.eks. A.Wightman, op. cit. s. 93-103. Man må også formode at den af Karłowicz så højt værdsatte Wagners opera, *Tristan og Isolde* var medvirkende til fascinationen af emnet. Der er også de forskere, der mener, at Karłowicz, der i sine unge dage var forelsket i sin kusine, Ludwika Sniadecka, kendte til samme smerte. E. Dziebowka, (ed.), op. cit. s. 37.
 41. S. Bergman (1862-1930) var elev af den polske maler s. Matejko, skaber af den polske maleri s. Matejko, skaber af kæmpestore malerier, der viste storhedstider i Polens historie. T. Marek skriver, at Karłowicz ville endda købe Bergmans billede, men da var det allerede skænket til Nationalmuseet i Krakow (hvor det befinder sig også i dag). Han peger også på, at der på polsk grund har eksisteret et drama af samme titel skrevet af Boloz Antoniewicz (udgivet i Wien i 1873). T. Marek, op. cit. s. 68-69. Gengivelse af billedet kan ses i E. Dziebowska (ed.) bog mellem side 24-25.
 42. Se appendix 3.
 43. I indledningen til den nye udgave af værket, cit. efter A. Wightman, op. cit. s. 57.
 44. Se appendix 4.
 45. Karłowicz' håndskrifter opbevaredes i Warszawas Musikselskabs Arkiv, som desværre brændte under anden verdenskrig. I dag har man kun sekundærkendskab til komponistens bemærkninger i noderne, som her, citeret af Fitelberg, eller som i doktordisputats skrevet af Marcel Liebeskind: *Tworczosc Mieczyslawy Karłowicza* (Mieczyslaw Karłowicz' værk), manuskript fra 1930, opbevares i Musikvidenskabeligt Institut arkiv i Krakow.
 46. Ugebladet Scena i Sztuka (Scenen og kunsten) nr. 46, 1908. Cit. efter E. Dziebowska, op. cit. s. 30.
 47. Denne formodning afvises dog af alle, der har kendt Karłowicz, ikke mindst af hans venner fra Zakopane, som kendte til hans store forsigtighed, og som også samstemmende udtalte, at lavinen, der begravede Karłowicz, opstod på et helt uventet sted, og at hans vandring den dag gik yderst fremkommelige steder, og nærmest kunne betegnes for en "spadsertur". Se, udover Dziebowska, op. cit. s. 31, Wightman, op. cit. s. 113-114, Mechanisz, op. cit. s. 53-56, Dlugolecka & Pinkwart, op. cit. s. 71.
 48. Da jeg en gang udsatte 35 musikentusiaster for *Den sørgelige historie*, uden at angive hverken titel eller det formodede program, bevægede tilhørernes associationer sig fra naturskildringer, dagens rytme, menneskets erindringer, skildring af kamp til afbildning af de kosmiske kræfters spil. Da de efterfølgende fik programmet at kende, var de fleste skuffet og syntes, at havde de kendt programmet forud for lytten ville det have begrænset deres oplevelse betydeligt, ved at låse den fast.
 49. Her og følgende afsnit se: Dziebowska, op. cit. s. 23.
 50. Jeg benytter mig her af den fænomen-

nologiske æstetik, sådan som den præsenteret af R.Ingarden i: *Untersuchung zur Ontologie der Kunst: Musikwerk, Bild, Architektur, Film*. Tübingen 1962.

51. Graden af denne forkastelse kan være meget forskelligt. Et af de grelleste eksempler kan ses i receptionen af Karłowicz' værker i Sovjetunionen i 1950-erne. En pladeindspilning af Karłowicz *De ur-gamle sange* (under ledelse

af Anosov) kalder værket slet og ret for *Tre symfoniske digte*, og i stedet for undertitler for de 3 dele bruges tempo-betegnelserne alene. Se: Marek op. cit. note til s. 42.

52. citeret efter: A. Wightman: Karłowicz. *Młoda Polska i muzyczny fin de siècle*. Karkow 1996 (original titel: *Karłowicz, Young Poland and the Musical Fin-de-siècle*.) s. 43-45.
53. Ved Adriaterkysten.