

## Modernità e tradizione nella poetica musicale di Mieczyslaw Karłowicz

*Carmine Moscariello*

“Ho dietro di me una lunga serie di viaggi solitari, viaggi questi, bagnati nella mia memoria di un tale particolare pulito splendore. Sono ricordi non disturbati da alcuna dissonanza, serie di stranissimi collegamenti con l'eterno spirito delle montagne, serie di inni nell'incanto, risonanti in onore dell'universo”

*Mieczyslaw Karłowicz*

### Cenni storici d'introduzione

È noto che la musica strumentale di forte ispirazione poetica e drammatica ha subito una battuta d'arresto con la morte di Chopin (1849) ed ha avuto un decisivo rilancio intorno al 1930 con Karol Szymanowski, una delle figure più significative tra i compositori che hanno operato in Europa tra le due guerre. Tutto ciò ha contribuito a tenere lontana la Polonia — per tutta la seconda metà dell'Ottocento — dalla grande stagione che ha caratterizzato lo sviluppo strumentale e soprattutto sinfonico e che ha stimolato di continuo la cultura musicale mitteleuropea.

È molto meno nota al grande pubblico, l'esistenza di un gruppo di giovani musicisti polacchi denominato *Młoda Polska w muzyce* (*Giovane Polonia in musica*) che parallelamente agli ideali artistici e musicali dei compositori italiani della cosiddetta *Generazione dell'Ottanta* ha profuso il suo impegno per il rilancio della musica strumentale in Polonia, combattendo sia gli epigoni di Moniusko, sia gli esiti di un virtuosismo strumentale spesse volte fine a sé stesso. La storiografia musicale occidentale non ha mai dato particolare rilievo a questo fenomeno che ha interessato i maggiori esponenti dell'avanguardia musicale polacca nel primo decennio del nostro secolo.

Non si riesce a capire perché una certa manualistica della storia della musica rielabori per decenni quasi sempre le stesse teorie estetiche — riproponendo anche giustamente, con varie sfumature, la personalità artistica di tanti autori estremamente noti — e non si preoccupi di tracciare perlomeno le linee essenziali di quei movimenti artistici che pur meritando un certo apprezzamento e approfondimento, continuano a rimanere ignoti.<sup>1</sup>

Il caso della *Młoda Polska* non sarà certamente né il primo né l'ultimo a rimanere relegato nel “sottobosco” dell'arte musicale almeno fino a quando l'Occidente e la sua critica non sentiranno il bisogno di esplorare più a

fondo il ricchissimo patrimonio culturale, musicale ed artistico dell'Est europeo.

Il gruppo della *Młoda Polska*, costituitosi nel 1905, vantava musicisti dalla spiccata personalità come Różycki, Szeluto, Fitelberg e Szymanowski i quali — grazie al generoso aiuto del principe Lubomirski — riuscirono a far eseguire i loro lavori, proponendoli al grande pubblico anche al di là dei confini della stessa Polonia, che purtroppo in quegli anni stagnava in un radicato provincialismo.

Nel 1906 entrerà a far parte del gruppo Mieczyslaw Karłowicz, poco più anziano degli altri musicisti e sarà ben presto considerato il capogruppo. Senza alcun dubbio fino al 1909 — anno della sua prematura morte<sup>2</sup> — sarà riconosciuto come il maggior sinfonista polacco; da quel momento la sua notorietà andò gradatamente eclissandosi. La vicinanza al gruppo fu comunque marginale in quanto Karłowicz, pur condividendo in quegli anni gli ideali artistici degli altri colleghi, se ne distaccava per la sua *Weltanschauung* pervasa da un forte senso di dramma esistenziale che caratterizzerà gran parte dei suoi lavori.

La presenza dell'opera di Karłowicz nello scenario artistico-musicale della Polonia di quegli anni è senz'altro degna di un approfondimento analitico in quanto costituisce l'anello di raccordo più immediato tra la poetica musicale chopiniana e le ardite concezioni ritmiche, armoniche e timbriche del pensiero musicale di Szymanowski.

Il vuoto lasciato da Chopin non solo relativamente al discorso armonico-timbrico ma anche e forse soprattutto in riferimento all'elemento poetico-narrativo (forte attaccamento alla madrepatria e alle drammatiche vicende storiche di essa; grande senso di nostalgia e melanconia, velato da un pacato pessimismo) potrebbe risultare incolmabile se si pensa alle nebulose sonorità e all'europeismo del linguaggio musicale di Szymanowski. Senza la mediazione di Karłowicz una tale frattura rischierebbe di diventare insanabile o forse è proprio in questi termini che si è cristallizzata nel pensiero di molti critici e musicologi.

Sebbene Chopin e Szymanowski potrebbero essere accomunati dall'esigenza di confrontarsi con le radici folcloriche della loro terra, le differenze di linguaggio — oltre a porre le dovute distanze da un punto di vista strettamente tecnico — sollevano un problema anche di natura estetica. Mentre Chopin tentava di definire un discorso musicale (con opere quali Mazurche, Polacche,

Ballate) che fosse il più aderente possibile all'*animus* del popolo e alle tradizioni polacche senza contaminazioni con le atmosfere occidentali estranee al forte vincolo che lo legava gelosamente alla sua terra, Szymanowski associò allo studio delle tradizioni dei *Górale* (montanari) un linguaggio, stilisticamente autonomo, ma che rievocava elementi armonico-strutturali d'oltre confine, identificabili da un lato con le rarefatte sonorità degli autori contemporanei francesi (Debussy e Ravel) e dall'altro con l'intimistico mondo di Skrjabin.

Karłowicz si trova in una posizione di mediazione tale da garantire una naturale evoluzione del pensiero musicale polacco, proiettando le conquiste musicali di Chopin in una dimensione parallela a quella di Szymanowski attraverso i seguenti percorsi:

- Linguaggio armonico;
- Coloristica strumentale e orchestrale;
- Necessità di confronto con esperienze delle più varie espressioni musicali di stampo europeo.

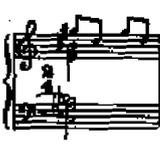
Il linguaggio armonico di Karłowicz, pur rimanendo per molti aspetti ancora vincolato alle leggi della tonalità, trova un punto d'innesto nelle complesse tecniche armoniche, enarmoniche e cromatiche inaugurate da Chopin, sviluppandosi ed ampliandosi fino a superare in modernità addirittura l'esasperato cromatismo wagneriano. Parallelamente a ciò la ricerca timbrica, elemento tipico in Chopin, costantemente in evoluzione in Karłowicz e carattere inconfondibile di identificazione stilistica in Szymanowski, risulta essere il *trait d'union* essenziale tra la vena nostalgica, il dramma esistenziale e il raffinato eclettismo musicale delle tre distinte personalità artistiche.

Relativamente ai due punti esposti, non a caso, per fare un esempio, uno degli accordi tipici di Chopin (es. 1) usato più in funzione timbrica che armonica, risulterà più sofisticato in Karłowicz, (accordo un po' ibrido per sua natura: 9<sup>a</sup> di dominante con doppia cromatizzazione della 5<sup>a</sup> o accordo timbrico basato sulla scala esatonale? - es. 2) e nel caso di Szymanowski, qualcosa di simile è inserito in un contesto ormai non più tonale (es. 3).

Es. 1



Es. 2



Es. 3



dalla Mazurca op. 17 n. 1 da *Episod na maskaradzie* dalla Mazurca op. 50 di Chopin, mis. 11 di Karłowicz op. 14, mis. 57 n. 2 di Szymanowski mis. 80

Infine l'approfondimento di altre esperienze musicali — in Chopin forse solo legate alla buona conoscenza delle forme chiuse (Sonata, Concerto) inaugurate dalla prima Scuola di Vienna — condurranno Karłowicz (con il poema sinfonico e l'approfondimento delle tecniche compositive utilizzate da autori come Strauss e Wagner) verso quell'eclettismo a dimensione europea che sarà maggiormente rimarcato dalla personalità musicale di Szymanowski.

Alla luce di tali sofisticate relazioni, la figura di Karłowicz assume ad un ruolo centrale nell'itinerario storico-musicale della cultura musicale polacca e senza dubbio è da considerare anche in rapporto ai movimenti artistici internazionali dell'epoca.

Il presente saggio tenterà di esplorare il mondo poetico di Karłowicz in relazione alla cultura musicale di inizio secolo e alla concezione estetica dei suoi poemi sinfonici. Dal punto di vista storiografico l'impostazione del presente lavoro si avvarrà delle nuove concezioni di Carl Dahlhaus<sup>3</sup> riferite al periodo storico nel quale Karłowicz operò:

Se si cerca un concetto che definisca l'atmosfera di rinnovamento degli anni '90 — di cui l'inizio del *Don Juan* di Strauss appare il simbolo musicale — senza simulare un'unità di stile dell'epoca, che non c'era, vien fatto di riprendere l'espressione di Hermann Bahr e di parlare di una nuova «Musica Moderna» — stilisticamente aperta — che si estende (con confini fluidi) dal 1890 fino agli inizi della Nuova Musica intorno al 1910. [...] L'espressione *fin de siècle* sarebbe una possibile alternativa ma, anche se permette una innocua interpretazione cronologica, è chiaramente collegata all'idea di *décadence* la quale a sua volta fa pensare ad analogie tra la tarda romanità ed il presente: è collegata dunque ad idee che hanno lasciato qualche traccia nella musica o nei suoi soggetti — da *Pelléas et Mélisande* (1902) fino a *Salome* (1905) — ma che rappresentano soltanto dettagli nel quadro complessivo dell'epoca.

E l'etichetta «tardo romanticismo» che si affermò per influsso degli apologeti della Nuova Musica anche presso i detrattori di questa, è un termine assolutamente errato e lo si dovrebbe abbandonare. [...] Inoltre «tardo romanticismo» è un termine di sapore peggiorativo, di intenzione polemica, che serviva negli anni '20 del Novecento ai seguaci del neo-classicismo e della nuova oggettività per screditare il recente passato, dal quale volevano distinguersi accusandolo di essere un relitto, un avanzo di «cattivo Ottocento».

Tali considerazioni saranno in seguito oggetto di approfondimento.

### Poetica musicale e *Weltanschauung* di uno spirito inquieto

La caratteristica fondamentale che contraddistingue la personalità artistica di Karłowicz è da ricercare nella genesi positivista e naturalistica delle sue idee poetiche che spesso entrano in conflitto con le frequenti visioni escatologiche congiunte al dramma esistenziale dell'umanità, profondamente avvertito fin dalla prima giovinezza. Le cause di tali contraddizioni e la conseguente inquietudine che ne deriva sono da attribuire probabilmente da un lato, alla grande influenza esercitata su di lui dalla forte e poliedrica personalità del padre (uomo estremamente colto e raffinato) e dall'altro, al degrado ambientale, sociale e culturale in cui versava la Polonia di inizio secolo, unitamente ai mancati riconoscimenti di alcuni suoi lavori e ad una connaturata forma di pessimismo avvertita forse anche indipendentemente da cause esterne.

Dal padre ha ereditato la volontà e l'esigenza di prodigarsi per il popolo e di mettere a disposizione le pro-

prie conoscenze e le proprie energie per la crescita culturale e musicale della nazione. Karłowicz infatti, dopo essere stato membro per diverso tempo della "Camerata musicale varsaviense",<sup>4</sup> sarà insignito il 3 maggio del 1905 della carica di direttore che conserverà solo per sette mesi, fino al 31 dicembre, giorno in cui saranno definitivamente accettate le sue dimissioni, rassegnate in seguito ai dissidi con il direttore della Filarmonica di Varsavia.

Il giovane Mieczysław sentiva il proprio talento fortemente ostacolato dall'arretratezza della vita musicale di Varsavia rispetto agli altri centri europei, ma anche dalla politica estremamente avversa ai repertori della musica moderna e dalla critica ostinatamente conservatrice.

In una lettera a Zygmund Wasilewski del 1904 scriveva:

Sono ugualmente disgustato dai rapporti nella sfera musicale come anche dal generale sistema di vita a Varsavia. [...] Sono convinto che un uomo di cultura dell'Europa occidentale che si dedicasse al compito di ripulire l'aria nell'ambiente musicale a Varsavia potrebbe avere un compito possibile e molto bello. [...] Ma dovrebbe sacrificarsi e darsi a questo lavoro completamente. Si dovrebbe rinunciare completamente al lavoro creativo. [...] Per un'opera così apostolica io non sento vocazione.<sup>5</sup>

I dissapori provati in quegli anni a Varsavia gli provocarono diversi disturbi nervosi, per la verità non gravi, che si somatizzavano attraverso intorpidimento delle gambe, tachicardia e crisi depressive.

La non gravità della cosa è dimostrata dall'ottima forma fisica raggiunta nei due anni (1907-1908) in cui praticò l'alpinismo amatoriale durante le lunghissime escursioni che si concedeva, solitario, sulle alte cime dei monti Tatra. In quegli ultimi anni di vita vissuti con la mamma a Zakopane,<sup>6</sup> si cristallizzava la sua *Weltanschauung* all'insegna di una profonda immersione nella contemplazione della natura e degli ampi panorami che i monti Tatra offrivano. Le impressioni metafisiche di eternità lo inducevano ad estraniarsi completamente dalla realtà e ad abbandonarsi a riflessioni esistenziali e poetiche come le seguenti:

E quando mi trovo sulla cima ripida, avendo soltanto l'azzurra cupola del cielo sopra di me e attorno, bagnantisi nel mare delle pianure, i rimarginati flutti delle cime, comincio in quell'attimo a sciogliermi negli spazi che mi circondano, smetto di sentirmi un'entità isolata, mi aleggia intorno il forte e sempiterno respiro dell'universo. [...] Le ore vissute in questo stato di semi-coscienza sono come il momentaneo ritorno al non essere; danno tranquillità per la vita e la morte, parlano dell'eterna serenità dello sciogliersi nel creato.<sup>7</sup>

Ed ancora:

Ho dietro di me una lunga serie di viaggi solitari, viaggi questi, bagnati nella mia memoria di un tale particolare, pulito splendore. Questi sono ricordi non disturbati da alcuna dissonanza, serie di stranissimi collegamenti con l'eterno spirito delle montagne, serie di inni nell'incanto, risonanti in onore dell'universo.<sup>8</sup>

Le montagne per Karłowicz dunque, non erano importanti solo per il senso estetico della bellezza paesaggistica e per le suggestioni emanate dagli ampi spazi e dai giochi di luce e colori, ma rappresentavano l'essenza

della sua filosofia simbolica dell'universo; risvegliavano in lui sensazioni di libertà dalle costrizioni della vita sociale e dalle ipocrisie di un mondo che si era allontanato da tempo dalla natura e che difficilmente sarebbe riuscito a ricongiungersi ad essa. Questa sorte di religione naturale o panteistica, oltre a lasciar trasparire un senso di rispetto per tutto il creato, suscitava in lui anche sensazioni di pericolo e di paura:

Quale terribile abisso si apre nella gola in direzione della Vallata Selvaggia. Lungo le sue nere pareti sono tessute le ombre tetre, come se le mani della morte afferrassero il temerario che vi osa guardare.<sup>9</sup>

E a testimonianza di ciò, l'amico Mariusz Zaruski riferisce le raccapriccianti parole di Karłowicz quando quest'ultimo ritornò anzitempo da una escursione che poteva rivelarsi troppo pericolosa :

Se morissi sulle montagne, la mia morte sarebbe nello stesso momento la morte di mia madre. Perciò mi sono ripromesso che per mia colpa ciò non succederà mai.<sup>10</sup>

Il rispetto e l'amore di Karłowicz per la madre Irena era sempre stato grande e si rinforzò ancora di più dopo la morte del padre avvenuta nel 1903; in questo attacco quasi morboso, qualche critico ha voluto individuare uno dei motivi di quella eccessiva riservatezza e di quella chiusura solipsistica raggiunta in giovanissima età. Infatti è più unico che raro il caso che un artista, oltre che a fuggire da una determinata realtà che imprigiona le sue energie vitali, scelga la strada della solitudine quasi totale.

Si conoscono i casi di isolamenti psicologici e anche fisici — vedi Beethoven, Liszt, Gauguin — ma sicuramente quello di Karłowicz è uno dei più emblematici. L'insoddisfazione per ogni cosa della sua vita e il suo pessimismo, che in realtà non è mai sfociato in nichilismo, gli procuravano un senso di noia, di abbandono e di dolore universale, incarnando quasi l'essenza del pensiero di Schopenhauer, filosofo più letto ed amato dal giovane Mieczysław:

Davanti ad ogni nuova opera che sto per iniziare, ho entusiasmo e fede che questa risponda proprio in pieno alle mie intenzioni e al mio "credo"; di fronte ad ogni lavoro terminato, sento sensibilmente che la strada è ancora enormemente lontana, forse sterminata ! [...] Fortunati sono quelli che avendo terminato qualcosa, riconoscono che "il loro lavoro è buono" e sanno rallegrarsene; a me questo non è concesso.<sup>11</sup>

Nonostante motivi di sconforto come questo, l'impegno per lo studio e la ricerca, soprattutto nel campo armonico e timbrico non conosceva pause, anzi, negli ultimi tempi andava intensificandosi. In questi anni, quando l'interiorizzazione espressiva cercava la sua cristallizzazione stilistica, l'ideale musicale rimaneva ancora legato alle misteriose e profonde sonorità sondate dal linguaggio wagneriano e alla poetica che ne derivava soprattutto riferita al concetto di amore e morte.

Mi sia consentito mettere al primo posto il Tristano e Isotta di Wagner. Questo è il più bello e profondo tra i lavori del geniale autore, e inoltre è uno dei più orgogliosi voli dello spirito umano verso le cime della grande arte, voli che brillano della neve delle loro vette, nel

sole, sopra le nuvole, e ci permettono di risentire il respiro del creato.<sup>12</sup>

Parallelamente a ciò, l'amore sconfinato per la natura, i meravigliosi ricordi del periodo della sua infanzia trascorso a Wiszniew e il senso di solitudine scaturito dal rifiuto di accettare le regole di una vita sociale densa di umilianti compromessi, alimentavano la vena poetica dell'artista che concretizzerà il suo impegno in lavori come *Rapsodia litewska* e *Smutna opowiesc*.

L'eterna lotta che si avverte nei poemi sinfonici tra le forze ostili di una volontà superiore e le estenuanti resistenze dell'uomo, tenacemente convinto di un possibile riscatto (vedi *Odwieczne piesni*, sinfonia "Odrodzenie"), finiranno, ironia della sorte, per trasfigurarsi in una dimensione tragicamente reale, in cui soccombe non solo l'idea, ma addirittura l'uomo in carne ed ossa, l'artista, così vicino allo spirito delle montagne tanto da esserne travolto anche fisicamente.

### Karłowicz e la "modernità": il riscatto di un'epoca storica

Negli anni di studio a Berlino (1895-1901) il compositore rimase sensibilmente affascinato dalla profondità e dalla trascendente liricità dei lavori sinfonici di Cajkovskij, sublimando tali interiorizzazioni in diversi lavori giovanili. Nondimeno la ricercatezza armonica e le ardite licenze del linguaggio musicale di Wagner e di R. Strauss influirono sullo stile compositivo degli anni della maturità artistica (1902-1909). Sarebbe tuttavia estremamente semplicistico e riduttivo, parlare di infatuazioni wagneriane o peggio ancora di tardo romanticismo, a proposito del linguaggio musicale di Karłowicz e di tanti autori che hanno operato tra l'ultimo decennio del XIX secolo e lo scoppio della 1ª guerra mondiale. È opportuno dunque, che si analizzino con più attenzione, in generale: le relazioni tra i modernisti — sostenitori di un avanzato sperimentalismo ancora ai confini del sistema tonale — e gli strenui difensori del radicalismo della "Nuova Musica", e in particolare: le linee di confine che separano il linguaggio musicale di Karłowicz da quello degli altri modernisti di cui egli condivideva non solo parte degli ideali estetici, ma anche talune scelte di comunicazione semantica.

Nei cinque lustri che contraddistinguono la "modernità", molti dei compositori che sono stati universalmente riconosciuti dalla critica e dalla storiografia degni di essere annoverati tra gli artefici della storia della musica hanno contribuito — ciascuno in relazione alla propria sensibilità artistica e alla propria poetica musicale — ad un progressivo allargamento del linguaggio tonale, delle formule espressive e delle tecniche di costruzione di micro e macro strutture. Di ciò si è accennato nel primo paragrafo a proposito delle ragioni di natura estetico-ideologica di una storiografia musicale datata, che relegava quest'epoca ad una sorta di "ghetto storico-musicale" sede di relitti tardo romantici, ideologia il cui retaggio storico si è trascinato fino agli anni '80.

Per quanto difficile possa essere prendere una decisione che non sia arbitraria a proposito del problema se si debba vedere la fine dell'«Ottocento» nella storia della musica europea nel 1889, nel 1908 o nel 1924, se insomma l'avvenimento decisivo sia il rinnovamento che porta alla modernità, il passaggio all'atonalità o la bancarotta dell'espressionismo, una cosa dovrebbe essere assolutamente certa: cioè che una storiografia che non costringe le opere in uno schema di epoche storiche, ma che cerca invece l'elemento storico nelle opere — e nei problemi di cui esse opere sono la risoluzione —, trova il suo punto di partenza nella dialettica di estetica e tecnica compositiva, punto di partenza che consente di far vedere la storia della musica come un processo, lo svolgimento del quale avviene entro le opere musicali.<sup>13</sup>

È dunque importante, anzi fondamentale partire dall'opera stessa e cercare in essa le ragioni di una eventuale evoluzione del linguaggio, senza accantonare le peculiari ragioni estetiche. Compositori come Strauss, Reger e Mahler condivisero le ragioni della musica moderna con lo stesso Schönberg per svariati anni, fino a quando le strade si divisero dopo l'apparizione del "George Lied" op. 14 n. 1 (1908) sulle cui aspre dissonanze di accordi per quarte, che aprirono la strada all'atonalità, trovarono terreno di insanabile conflitto le polemiche di natura apparentemente solo estetica. Su questo argomento Dahlhaus accenna all'importanza di studi analitici per ristabilire l'ordine relativamente ai concetti di "nuovo" e "autentico":

Per una storiografia che non vuole seguire incondizionatamente la dottrina secondo la quale solo quanto è nuovo è autentico dal punto di vista estetico e storico, individuare i motivi di questa «reazione» non è meno importante che capire la «rivoluzione».<sup>14</sup>

Se dunque le barriere estetiche della "reazione" — concretizzatesi, solo per fare un esempio in opere come *Die Frau ohne Schatten* di R. Strauss (1919) — non hanno favorito i primi passi della Nuova Musica (che comunque era destinata a proseguire per la sua strada con nuove logiche di forma e contenuto), le stesse barriere hanno comunque svelato al loro interno le vie di accesso di un universo parallelo, caldamente osteggiato da una storiografia troppo ansiosa di scrollarsi di dosso la appendice del linguaggio tonale, ma poco attenta ad analizzare le cause che hanno prodotto la "secessione", dovuta essenzialmente, oltre che a ragioni estetiche ad un contraccolpo destinato a lasciare traccia di sé. In altre parole è abbastanza comprensibile che dopo le prime avvisaglie di cedimento del sistema tonale, le ultime sperimentazioni all'interno di esso — sebbene giunte alle loro estreme conseguenze — convivano ancora per un trentennio (fino al secondo dopoguerra) con le prerogative della Nuova Musica. D'altra parte la forza di "reazione" è un fenomeno che non si sottrae a leggi fisiche (e se vogliamo anche a determinati "ricorsi" storici: vedi Rivoluzione francese, conseguente Restaurazione e lenta maturazione del concetto di democrazia nella coscienza delle masse), per cui ad ogni azione corrisponde una reazione esatta e contraria in proporzione all'energia impiegata. E se è utile in fisica studiare i rapporti causa ed effetto, in medicina tenere sotto osservazione gli "esiti", è altrettanto utile l'analisi sistematica delle opere degli autori che hanno operato durante ogni periodo di transizione, per avere un quadro storico più

completo e soprattutto più obiettivo, anziché attaccare etichette poco gratificanti e soprattutto errate sotto il profilo storico-estetico.

In definitiva oggi — a distanza di circa 80 anni da quegli avvenimenti — appare fuori luogo l'esasperata presunzione di quei tempi di voler recidere, in modo netto, ogni legame con un sistema costruttivistico come quello tonale che ha iniziato ad evolversi sin dai primi anni del XVII secolo e che evidentemente nella prima decade del nostro secolo non ancora aveva estinto tutto il potenziale che aveva accumulato per circa tre secoli con un processo di lenta metabolizzazione.

Non poco avranno inciso fattori extramusicali, quali la nascita della psicanalisi, fattori di natura socio-politica, unitamente agli strani malesseri di un'epoca inquieta, sulla volontà di procedere per una rapida frantumazione di un sistema secolare; e se i primi colpi inferti dalla Nuova Musica hanno per così dire intaccato l'intero sistema, occorrerà del tempo prima di estinguere gli ultimi residui che comunque cesseranno di essere quando avranno esaurito la propria energia potenziale.

Sullo sfondo di tali argomentazioni, si potrebbe tentare di inquadrare la personalità artistica di Karłowicz trovando una giusta collocazione storica che è stata negata in passato ad autori coevi ben più noti di lui al grande pubblico.

Emblematici sono stati i casi di Sibelius e di Busoni, compositori che non rientravano nelle categorie estetiche della storiografia dell'epoca, e sebbene apprezzate, le loro opere hanno dovuto attendere diversi decenni prima di riaffiorare nel panorama musicale internazionale con tutta la loro dignità.

Karłowicz in Polonia sin dall'età di 20 anni ha conosciuto una certa popolarità dopo la divulgazione di alcuni *Lieder* per canto e pianoforte (opp. 1, 3 e 4) su testi di poeti quasi esclusivamente polacchi (Tetmajer, Asnyk, Gliński ecc.). Successivamente fu molto apprezzata la *Serenata* op. 2 (1897) per orchestra d'archi, un lavoro fresco ed originale che fece giustamente ben sperare in un luminoso futuro per il giovane talento. In questa fase l'influenza cajkovskiana ha un pesante rilievo, non tanto nella struttura formale, quanto piuttosto nella libera cantabilità dei temi, talvolta densi di lirismo (*Romanza* e *Trio del valzer della Serenata*) alternati a momenti di accattivante spigliatezza (*Marcia* e *Finale* della stessa opera).

Nella fase di maturità artistica che inizierà dal *Concerto per violino e orchestra* op. 8 del 1902 e gradatamente si arricchirà con i 6 poemi sinfonici in un crescendo di caleidoscopiche sequenze di colori orchestrali sorrette da un robusto spessore polifonico, il linguaggio armonico e la costruzione delle strutture formali risentiranno della profonda assimilazione di alcuni codici (armonico per ciò che riguarda Wagner e timbrico-strutturale relativamente a Strauss) opportunamente filtrati fino a raggiungere un'espressività autenticamente personale dai tratti intimistici e al tempo stesso drammatici.

L'apparente contraddizione tra la naturale cantabilità scoperta nei lavori di Cajkovskij e le ombrose e complicate relazioni cromatiche del linguaggio armonico di Wagner, costituiscono, in una dialettica altamente lacerante, il fulcro del pensiero musicale e la cristallizzazione del linguaggio di Karłowicz che attraverso il costruttivismo formale di Strauss danno vita ad una personalità musicale estremamente complessa ed originale.

La sintesi operata da Karłowicz ha rappresentato per diversi anni in Polonia una delle fasi più avanzate della ricerca in ambito ancora tonale che a tratti sembra sconfinare dai postulati dei centri di attrazione gravitazionale, per rientrare, in maniera disincantata, nei limiti del linguaggio tradizionale; quasi a svelare metaforicamente i due lati opposti della personalità dell'autore, trasfigurati nella sua poetica musicale. La rinuncia al mondo, la fede in un panteismo cosmico e la crisi esistenziale dell'uomo, sono gli elementi scatenanti di una volontà non tanto di rottura col linguaggio tonale, bensì di un trapasso naturale, senza eccessivo clamore e denso di reminiscenze; mentre la fiducia nell'uomo e la speranza di un suo possibile riscatto non sono del tutto sepolte e costituiscono l'ancora di salvezza per non sprofondare in un nichilismo esasperante.

Il discontinuo ritorno alla tradizione è dunque da intendere come valvola di sfogo, punto d'appoggio di un universo sonoro dai confini evanescenti e dalle densità estremamente rarefatte.

Il discontinuo ritorno alla tradizione è dunque da intendere come valvola di sfogo, punto d'appoggio di un universo sonoro dai confini evanescenti e dalle densità estremamente rarefatte.

### I lavori sinfonici e la concezione estetica karłowicziana

L'attività compositiva di Karłowicz si estende per circa 13 anni: dal 1895, anno dei suoi primi lavori scolastici sotto la guida di H. Urban a Berlino, fino a pochi giorni prima della morte, febbraio 1909. I primi approcci con lo studio dell'armonia però risalgono al 1891, all'età di 15 anni, sotto la guida di suo padre Jan.

L'opera omnia dell'autore è stata recentemente pubblicata (1988) in Polonia dalla PWM<sup>15</sup> con un'edizione critica a cura di Leszek Polony, brillante musicologo polacco tra i massimi esperti dell'opera di Karłowicz, coadiuvato da un'*équipe* di affermati musicologi e compositori. L'edizione integrale è divisa in 12 tomi con il seguente ordine :

I *Lieder (Piesni)*, op. 1, 3, 4 e senza numero d'opera.

II *Serenata per archi*, op. 2.

III *Bianca da Molena*. Musica per il dramma *Biala Golabka (Colomba bianca)* di Josefát Nowinski, per orch., op. 6.

IV *Sinfonia in mi min. "Rinascita" (Odrodzenie)* per orch., op. 7.

V *Concerto in la magg.* per violino e orch., op. 8.

VI *Onde ricorrenti (Powracajace fale)*, poema sinfonico per orch., op. 9.

VII *Canti eterni (Odwieczne piesni)*, poema sinfonico per orch., op. 10.

VIII *Rapsodia lituana (Rapsodia litewska)*, poema sinf. per orch., op. 11.

IX *Stanislao e Anna Oswiecim*, poema sinf. per orch., op. 12.

X *Racconto triste (Smutna opowiesc)*, poema sinf. per orch., op. 13.

XIa *Episodio di un ballo in maschera (Episod na maskaradzie)*, poema sinf. per orch., op. 14 (completato da G. Fitelberg).

XIb *Episodio di un ballo in maschera*, poema sinf. per orch., op. 14 (completato da W. Kilar).

XII *Lavori giovanili*, op. 5 e senza numero d'opera.

Karłowicz curò personalmente la pubblicazione della *Serenata* op. 2, del *Preludio e fuga* (per pf.) op. 5, del *Concerto per vl. e orchestra*, di *Onde ricorrenti* op. 9 e di *Canti eterni* op. 10 oltre a svariati *Lieder*.

Il resto dei lavori venne pubblicato diversi anni dopo la morte. Purtroppo durante il secondo conflitto mondiale andarono persi i manoscritti autografi ad eccezione della *Sinfonia "Odrodzenie"* op. 7, miracolosamente salvata e di *Smutna opowiesc*.

Le creazioni sinfoniche di Karłowicz sono tutte di intento programmatico ad eccezione naturalmente del *Concerto per vl. e orchestra* (lontane da qualsiasi pretesa di traduzione di contenuti letterari in linguaggio musicale o peggio ancora di semplici illustrazioni di vicende o ritratti paesaggistici. Il carattere epico, favolistico (cfr. Prologo sinfonico *Bianca da Molena* e *Stanislaw i Anna Oswiecimowie*) è solo un pretesto per sondare le profondità dell'animo in una continua ricerca della sua essenza, che secondo la *Weltanschauung* di Karłowicz si identificava spesso con i conflitti psicologici e con i drammi esistenziali. I personaggi di cui si narra, altro non sono che la personificazione delle diverse sfaccettature dell'animo umano, spesso in lotta tra loro e in eterno antagonismo con entità superiori alle forze dell'uomo.

Gli studi effettuati sulla corrispondenza del compositore provano che nella genesi di ogni lavoro sinfonico c'è sempre qualche idea di contenuto poetico e immaginifico che dà forza e sostiene l'intero lavoro; il gesto musicale non è mai disgiunto dalle forme astratte di interiorizzazione poetica. Pertanto i programmi letterari non sono da considerare nemmeno come una mera descrizione degli eventi musicali al solo scopo di diminuire le difficoltà di ascolto.

Molti dei programmi sono stati presentati dall'autore diverso tempo dopo la composizione e la prima esecuzione dell'opera. Il programma di *Stanislaw i Anna Oswiecimowie* è stato reso noto otto mesi dopo la prima esecuzione, in occasione della presentazione dell'opera al pubblico viennese il 4 dicembre 1908, al solo scopo di dare qualche cenno della triste storia di Stanislaw e Anna, certamente sconosciuta al pubblico austriaco. E ancora, il programma di *Powracajace fale* è di cinque anni posteriore alla data della prima esecuzione, avvenuta a Berlino il 21 marzo del 1903.

Se mi è consentita una sorta di classificazione dei programmi, direi che essi si dividono in due livelli di fruizione. Il primo è dato da quei programmi resi noti diverso tempo dopo la composizione o l'esecuzione dell'opera, sufficientemente ricchi di particolari: è il caso di *Bianca da Molena*, della *Sinfonia "Odrodzenie"* di *Powracajace fale* e di *Stanislaw i Anna Oswiecimowie*. Il secondo canalizza l'attenzione dell'ascoltatore semplicemente sul titolo o sui sottotitoli dati contemporaneamente alla stesura dal lavoro, senza bisogno di ulteriori commenti. I tre *Odwieczne piesni* per esempio recano i sottotitoli di *Canto dell'eterna nostalgia*, *Canto di amore e morte*, *Canto dell'eterno essere*; *Smutna opowiesc* ha per sottotitolo *Preludio all'eternità*.

L'ermetismo celato nei brevi aforismi dei sottotitoli, nel pensiero di Karłowicz attesta che essi erano evidentemente sufficienti per preparare l'ascoltatore ad immergersi nella dimensione più vicina all'intento poetico

dell'autore. Nel caso della *Rapsodia litewska*, il solo titolo doveva bastare a risvegliare atmosfere paesaggistiche e folcloriche legate alle sensazioni intrinse di profonda nostalgia, avvertite dal compositore durante la sua infanzia trascorsa a Wiszniew.

I principi dell'estetica karłowiczana risentono sensibilmente degli influssi della filosofia del tempo anche se a tratti sembrano sconfinare in una dimensione metafisica, probabilmente condizionata dalle personali concezioni ontologiche.

È risaputo che per tutta la seconda metà dell'Ottocento l'estetica musicale era profondamente influenzata dal pensiero di Schopenhauer. Infatti quest'ultimo, affermando che il vero "senso" dell'opera è il "sentimento raffigurato dalla musica", capovolge il concetto piuttosto comune secondo cui il testo poetico di un brano di musica vocale esprime il "senso" concettualmente afferabile del tutto, pertanto l'aggiunta di qualsiasi testo letterario o avvenimento scenico è del tutto ininfluenza per cogliere l'assoluto che c'è nella musica.

Wagner in seguito, aderendo a questo principio aggiungerà che ciò che è extramusicale è utile ed a volte persino necessario come punto di partenza, definendo la lingua, la danza e l'azione scenica "motivi formali" che comunque rimangono elementi secondari per la contemplazione estetica del fenomeno musicale. Strauss nel controbattere la tesi di Otto Klauwell (il quale sosteneva che la tecnica compositiva nella costruzione formale, per aderire ad un programma, era costretta a rinunciare alle leggi musicali) respingerà la locuzione di "musica a programma" affermando:

Un programma poetico può essere l'impulso a costruire nuove forme, ma se la musica non si sviluppa con una sua precisa logica — se dunque il programma deve assolvere funzioni surrogatorie — essa diventa «musica letteraria».

Infine Mahler, a proposito della sua prima sinfonia parlerà di un "programma esteriore" (una sorta di "motivo formale" wagneriano) affermando che si tratta di un semplice mezzo per poter accedere ad un "programma interiore" inteso come "corso di sensazioni".

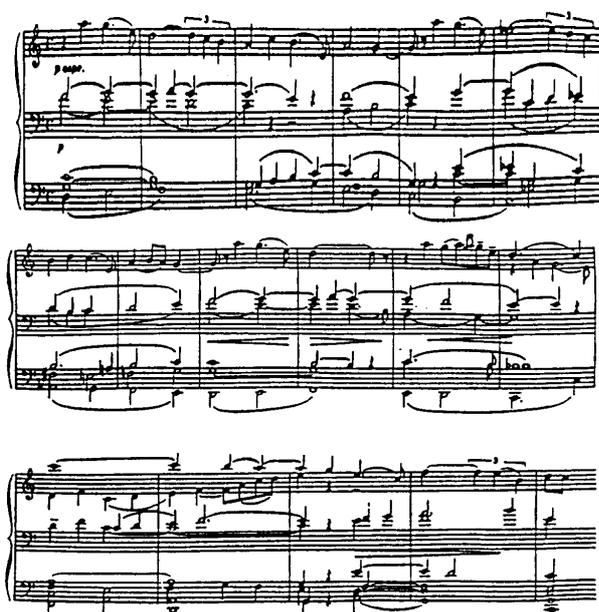
Le modalità di presentazione dei programmi e la tecnica compositiva estremamente logica e rigorosa di Karłowicz, sono gli elementi tangibili che avvicinano l'autore alle concezioni estetiche di Mahler e Strauss. Addirittura Karłowicz si spinge oltre quando nel processo di costruzione formale del poema sinfonico *Stanislaw i Anna Oswiecimowie* adotta come principio generatore dei vari costrutti tematici ed armonici la trasformazione di un'unica cellula ritmico-motivica (es. 4, pagina successiva), anticipando di qualche anno le più audaci sperimentazioni in campo sinfonico di Sibelius (cfr. 4ª sinfonia, 1911)<sup>16</sup> e una delle fondamentali conquiste della Nuova Musica.

Il poema sinfonico si ispira alle drammatiche vicende di due personaggi del XVIII secolo: Stanislaw e Anna Oswiecimowie,<sup>17</sup> narrate dallo storico polacco K. Szajnocha. Quest'ultimo si dichiarava non convinto dell'autenticità della storia e più incline a credere che si trattasse di una leggenda nata nell'immaginario popolare. In essa si narra delle traversie di una coppia di giovani innamorati osteggiati nel loro amore non dai fami-

Es. 4a  
Tema di Stanislaw



Es. 4b  
Tema di Anna



liari, come nel caso di Romeo e Giulietta, ma dallo stesso fato, molto più potente e che rende ancora più dolorosa la triste vicenda. Karłowicz, fin dal 1892 rimase affascinato dalla tragica storia. Quando a Varsavia nel 1905 ha l'occasione di ammirare il quadro dal titolo *Stanislaw i Anna Oswiecimowie* di Bergman<sup>18</sup> decide di comporre un poema sinfonico dallo stesso titolo. Il programma riportato più in basso, sarà aggiunto alla partitura dallo stesso autore circa 8 mesi dopo la prima esecuzione dell'opera che avverrà il 27 aprile del 1908:

Poiché la leggenda di Stanislaw e Anna Oswiecimowie non è probabilmente conosciuta al grande pubblico, mi permetto di scrivere qui poche parole. Stanislaw fu educato lontano dalla casa dei suoi genitori, vide la prima volta sua sorella Anna già signorina. Entrambi si accesero di un caldo amore, ma rendendosi conto di questo sentimento peccaminoso, combatterono contro di esso, tuttavia invano. Allora Stanislaw si recò a Roma dove riuscì dopo tante suppliche ad indurre il Santo Padre ad impartire la benedizione sul legame con la sorella. Quando però tornò a casa dei genitori, trovò la sorella in punto di morte. Stanislaw non le sopravvisse a lungo. La cappella di Krosno cela le spoglie di due amanti che non provarono felicità sulla terra e che solo la morte unì.

Nonostante il poema sinfonico non presenti soluzioni di

continuità, si avverte una virtuale divisione in tre parti: ESPOSIZIONE - SVILUPPO - EPILOGO. La forma così articolata fa pensare ad una sorta di «deviazione» dal modello della forma-sonata, alla stregua di *Tod und Verklärung* di R. Strauss. Ciò costituisce il risultato tecnico-formale dell'azione psico-drammatica che si cela all'interno dell'opera. La forma è dunque da intendere come processo simbolico in continua evoluzione, trattata liberamente in modo da far intuire due livelli di lettura psicologica: il primo più evidente — perché esternato nel programma — rimanda al di là di convenzioni spazio-temporali,<sup>19</sup> alla presentazione caratteriale e al conflitto psicologico dei due personaggi e delle forze oscure interne ed esterne ad essi (prorompente vitalità di Stanislaw, candida innocenza di Anna, esitazioni e certezze rispetto ad un amore proibito, fredda e costante avversione del destino), il secondo, lungi da una caratterizzazione di personaggi definiti e colti nelle loro vicissitudini soggettive, è una profonda trasfigurazione metaforica delle forze in seno all'uomo, destinate a combattere un'eterna battaglia con la potenza di un fato dalla mostruosa e cieca forza distruttiva che non lascia alcuna via di scampo. E se di tanto in tanto apre qualche spiraglio di luce e di speranza è solo per ricondurre ciò che è umano a nuove sofferenze.

In questa particolare prospettiva, il dramma interiore nella concezione di Karłowicz, si modella con un costruttivismo di straordinaria fattura e modernità.

L'opera è totalmente informata da una cellula ritmico-melodica di quattro suoni discendenti (es. 5), che adeguatamente sviluppata e variata, genera — a livello armonico, melodico e timbrico — una serie di caratterizzazioni tematiche sempre riconducibili ad essa.

Es. 5



È noto che la tecnica di variazione tematica fin dai primi poemi sinfonici di Liszt è la caratteristica peculiare della forma musicale in questione, ma ciò che sorprende qui, è che a differenza di altri poemi sinfonici costruiti su due o più temi diversi tra loro, la cellula ritmico-melodica "madre", informa da sola l'intera struttura del lavoro, coinvolgendo tecniche contrappuntistiche che interagiscono con una simbologia dai tratti estremamente accattivanti.

Ancora degno di nota è il fatto che la cellula "madre", probabilmente è stata interiorizzata da Karłowicz in seguito all'ascolto del *Don Giovanni* di Strauss. Infatti essa è presente in quest'opera, e le analogie timbrico-armoniche dei due poemi sinfonici relative a questo inciso, lascerebbero presupporre una simile eventualità (es. 6, a e b). L'esposizione dell'idea tematica in questione, in entrambi i casi è affidata agli archi e sorretta dalla triade di do maggiore. Il problema che si pone a questo punto circa l'intenzionalità o la casualità dell'evento, ritengo sia da accantonare, dato che non ci sono elementi oggettivi per stabilire la verità. Personalmente preferisco invece partire da una tale analogia ritmico-melodica per ipotizzare una sorta di «innesto» ideologico voluto da Karłowicz, il quale si avvale delle conquiste raggiunte da Strauss e interagisce con esse mediante

### Es. 6 (a)

*Stanislaw i Anna Oswiecimowie* di Karłowicz (solo archi, batt. 84-86)

### Es. 6 (b)

*Don Giovanni* di R. Strauss (solo archi, batt. 543-46)

personali concezioni linguistico-strutturali. In tal modo raggiunge dei risultati estremamente originali, definendo la propria poetica musicale entro margini stilistici assolutamente autonomi.

Con le prime diramazioni della cellula madre, si realizzano le esposizioni del Tema di Stanislaw (es. 4a, batt. 1-26) e del Tema di Anna (es. 4b, batt. 43-73). La "parentela" tematica che ne deriva è da intendere dunque come nesso simbolico opportuno per caratterizzare la realtà dei due personaggi. Il primo livello di lettura di cui si accennava in precedenza, è impostato sulla differenza tra il profilo caratteriale fortemente virile di Stanislaw e l'etera e nostalgica delicatezza del personaggio di Anna. A livello più profondo invece, è possibile intuire la "volontà primigenia di esistere", sintetizzando la concezione nietzschiana del dionisiaco, contrapposta ad una visione più pacata e colma di rassegnazione.

Per non dilungarmi molto, mi limiterò ad analizzare brevemente gli elementi tematici della sola esposizione.

1) L'inciso principale del Tema di Stanislaw è compreso nell'intervallo di 4<sup>a</sup> aumentata discendente. Le note sol diesis - fa diesis e re diesis infatti raggiungono il re bequadro con una rapida figurazione in terzine di crome (es. 7).

2) Il primo inciso del Tema di Anna (ancora quattro suoni) si estende nell'ambito di una 5<sup>a</sup> giusta discendente, dal la al re naturale, con una figurazione ritmica più larga (es. 8).

#### Es. 7

#### Es. 8

Il moto discendente comune ai due incisi principali e il punto di appoggio piuttosto lungo e marcato sulla identica nota re, con molta verosimiglianza fanno pensare ad una sorta di comunione di intenti psicologici e sentimentali tra i due personaggi.

3) L'inciso del Tema del presagio di morte (tre suoni) si inarca anch'esso nell'ambito di una 5<sup>a</sup> giusta, ma questa volta per moto ascendente a partire dalla nota re (re - re diesis - la), celando al suo interno il tritono re diesis - la (es. 9).

#### Es. 9

Tema del destino o del presagio di morte

Il Tema del presagio di morte si insinua tra il Tema di Stanislaw e il Tema di Anna. È interessante notare che la nota di partenza del primo inciso del Tema del presagio di morte corrisponde al re, suono su cui si appoggiano i due incisi analizzati in precedenza. È fondato pensare a questo punto che non si tratti di pure coincidenze: il fato, prima che i due personaggi possano consacrare il loro amore, innesca proprio in quest'atto di volontà il suo disegno di morte. La contrapposizione del suo disegno malvagio è evidenziata sotto l'aspetto tecnico-compositivo dal moto contrario (ascendente) rispetto agli altri due temi (discendenti). La presenza del tritono, ascendente nel Tema del presagio di morte e discendente nel Tema di Stanislaw ci rimanda per un attimo a delle considerazioni tecnico-estetiche.

Già dai tempi di Nicola Vicentino era sintomatico che il tritono discendente procurasse una sensazione di mestizia mentre quello ascendente manifestasse il proprio senso di arroganza.

...nondimeno è necessario [l'uso del tritono], quando avviene che nelle parole si vuol dimostrare un effetto meraviglioso, come è di sua natura ascendente, vivace et mostra gran forza, et nel discendere fa effetto molto funebre et mesto.<sup>20</sup>

Pertanto, se pur il Tema di Stanislaw nel suo contesto armonico, timbrico e dinamico cerca di esternare una forte esuberanza, cela inesorabilmente al suo interno una profonda angoscia, mentre il Tema del destino manifesta prepotentemente la sua ombra minacciosa.

Un altro aspetto di particolare rilievo è dato dal senso di onnipotenza ostentato sin dal primo inciso del Tema del destino, esso infatti possiede entrambe le caratteristiche peculiari degli altri due incisi: tritono dell'incipit del Tema di Stanislaw e intervallo di 5<sup>a</sup> giusta del Tema di Anna.

La contrarietà del fato e il suo senso di possessione sono dunque innescate fin dalle prime misure del lavoro e rimarranno una costante per tutta la durata dell'esposizione e dello sviluppo, per poi esplodere nel lugubre trionfo delle forze arcane dell'epilogo (Tempo di marcia funebre, batt. 328-425).

4) Dal Tema di Anna e con maggior evidenza dalla "reminiscenza" del Tema di Stanislaw (corni, batt. 84-85) si ricava per moto retrogrado il Tema della gioia di vivere (es. 10a e b, pagina successiva).

### Es. 10a

Tema di Stanislaw (reminiscenza, batt. 84-85)



### Es. 10b

Tema della gioia di vivere (batt. 132-33)



La vena nostalgica, caratterizzata dal moto discendente dei due temi principali (più evidente in A1, meno manifesta in A), attraverso il procedimento esposto si ribalta, e la proiezione per gradi congiunti verso suoni sempre più acuti, unita all'accelerazione propulsiva delle crome improvvisamente contrapposte alle semiminime, danno un'energia di slancio che esplose in un'estasi gioiosa.

La tesi del dramma psicologico, come è evidente, risulta supportata da una serie di elementi tecnico-compositivi che provano, nel contempo, la straordinaria capacità di profonda analisi psicologica di Karłowicz e le sue geniali intuizioni in materia di sintassi strutturale. Il linguaggio musicale della tradizione in Karłowicz assume connotati estremamente originali. La padronanza contrappuntistica e formale è in quest'opera asservita a idealità affatto moderne relative alla poetica musicale dell'autore e alle tecniche di "neocostruttivismo" inaugurate nella sua ultima stagione creativa.

La cellula melodica diventa strutturale; la ramificazione tematica per "gemmazione" (struttura tematica e formale generata da un'unica cellula motivica) rappresenta una delle innovazioni tecnico-linguistiche che a pieno titolo potranno inserire Karłowicz nel nutrito e variegato panorama artistico-musicale dell'epoca moderna. Infine, la profonda indagine psicologica e l'affannosa ricerca di un punto di contatto con l'"eterno essere" del panteismo cosmico — rintracciabili nei suoi poemi sinfonici — sono a testimonianza del grande passo avanti compiuto rispetto alle reiterate introspezioni dell'«io» romantico e segnano l'ingresso in un nuovo, moderno ordine di idee, destinato a sfociare di lì a poco nell'espressionismo tedesco. Il generoso contributo di un giovane sconosciuto ed inquieto musicista, servirà ad arricchire di nuovi colori la tavolozza sonora della civiltà musicale mitteleuropea di inizio secolo. ■

### NOTE

<sup>1</sup> Solo per fare un esempio citerò il caso del danese Carl Nielsen (1865-1931) che fino agli anni '50 è stato completamente ignorato al di là dei confini geografici dell'Europa settentrionale.

<sup>2</sup> Sopraggiunta all'età di 33 anni in seguito ad una slavina sui monti Tatra, al confine tra la Polonia e la Repubblica Slovacca.

<sup>3</sup> CARL DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 353-54.

<sup>4</sup> Conosciuta all'epoca in Polonia con la sigla WTM: Warszawskie Towarzystwo Muzyczne; nata con l'intento di organizzare concerti e promuovere attività musicali varie.

<sup>5</sup> In HENRYK ANDERS a cura di, *Mieczysław Karłowicz w listach i wspomnieniach*, Kraków, PWM, 1960, pp. 147-48.

<sup>6</sup> Rinomata località turistica e sciistica, allora come oggi, che Karłowicz considerava — lungi da qualsiasi mondanità — come luogo di studio, lavoro e meditazione.

<sup>7</sup> In J. MŁODZIEJOWSKI a cura di, *M. Karłowicz w Tatrach*, Kraków, PWM, 1968, pp.63-64.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>10</sup> In H. ANDERS, *Op. cit.*, pp. 582-83.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 397. Dalla lettera ad A. Chybinski del 24 novembre 1906.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 459-60.

<sup>13</sup> CARL DAHLHAUS, *Op. cit.*, p. 355.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 355.

<sup>15</sup> Polskie Wydawnictwo Muzyczne (Casa editrice musicale polacca).

L'edizione critica dei lavori di K., oltre ai meriti di una rigorosa ricerca filologica, vanta anche una veste tipografica di notevole chiarezza ed eleganza. La PWM da decenni persegue questi obiettivi, ma purtroppo, per ragioni presumibilmente di mercato è poco conosciuta in Occidente e in particolare modo in Italia, eccezion fatta per l'edizione integrale delle opere di Chopin (rev. Paderewski).

<sup>16</sup> Cfr. Carl Dahlhaus, *Op. cit.*, pp. 390 - 91.

<sup>17</sup> Oswiecimowie è il cognome dei due giovani declinato al plurale in lingua polacca.

<sup>18</sup> Discepolo di Matejko. Bergman nel suo quadro si ispira al racconto ritraendo Stanislaw profondamente addolorato accanto al letto che regge le spoglie dell'amata.

<sup>19</sup> Nel lavoro non si avverte assolutamente l'elemento narrativo della vicenda, nè l'atmosfera sonora induce l'immaginazione a concretizzarsi in luoghi fisici determinati. Pertanto gli eventi a sfondo psicologico sono da considerare nell'ambito di una dimensione spazio-temporale unitaria.

<sup>20</sup> NICOLA VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, in Roma appresso Antonio Barre, MDLV, libro I, Capitolo XXX.