

Stefan Keym

Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867-1918

(« Le Transfert culturel de la symphonie. Recherches sur les études de compositeurs polonais en Allemagne et sur leur adaptation de la tradition symphonique »)

Synthèse du mémoire scientifique d'habilitation, soutenue à l'université de LEIPZIG, le 8 janvier 2008, et publiée en 2010 chez Georg Olms Verlag (Hildesheim)

Au début du XX^e siècle, après une longue période de stagnation, la musique symphonique connut en Pologne un essor important. Parmi les compositeurs qui y contribuèrent, beaucoup avaient fait des études aux conservatoires de Berlin, Leipzig ou Vienne. Ce choix paraît étonnant du fait que les relations politiques entre les Polonais et les Allemands s'étaient de plus en plus détériorées au cours du XIX^e siècle. A cette époque, un Etat polonais indépendant n'existait pas ; son territoire était réparti entre l'Autriche, la Prusse et la Russie. Sous le gouvernement de Bismarck, la Prusse menait une politique de « germanisation » dans ses territoires polonais de la région de Poznań, qui visait à supprimer la langue polonaise dans le domaine public (notamment à l'école et dans la justice) et à distribuer la terre à des colons allemands. Au vu de ce contexte politique, nous avons abordé dans notre mémoire les questions suivantes :

- Pourquoi les jeunes compositeurs polonais favorisaient-ils malgré tout des conservatoires allemands ?
- Qu'apprenaient-ils là-bas ?
- Quelles mesures prenaient-ils après leur retour en Pologne pour y imposer la musique symphonique ?
- Quels modèles adaptaient-ils dans leurs propres œuvres orchestrales et à quel degré les modifiaient-ils ?

Afin de trouver une réponse à ces questions, nous nous sommes inspirés de **la méthode des « recherches sur les transferts culturels »**. Cette approche fut développée dans les années 1980 par les germanistes parisiens Michel Espagne et Michael Werner.¹ Ils ont réfuté l'idée couramment admise selon laquelle les processus d'imbrication culturelle entre diverses

¹ Cf. Michel Espagne et Michael Werner, « Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand. Eine Problemskizze », in : *idem* (éd.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand : XVIII^e et XIX^e siècle*, Paris : Éditions Recherche sur les civilisations, 1988, p. 11-34 ; Michel Espagne, *Les transferts culturels Franco-Allemands*, Paris : PUF, 1999.

nations étaient principalement déterminés par un souci d'exportation et d'hégémonie. Ils ont prouvé que c'est plutôt le contexte d'accueil qui définit ce qui peut être importé. Leur approche, par conséquent, se focalise sur :

- les intentions de ceux qui adoptent un concept culturel ;
- les acteurs et les modes de transmission ;
- les modifications – souvent subconscientes – apportées au concept lors de son intégration à un nouveau contexte culturel ;
- le « métissage » du concept adopté avec des éléments indigènes.

La méthode d'Espagne et de Werner s'appliquait à la littérature et à l'histoire des sciences. Dans la musicologie, elle fut d'abord employée pour l'étude des échanges entre les opéras italien et français.² Notre étude l'applique au cas de musique instrumentale. En effet, cette méthode s'impose particulièrement : le processus du transfert en Pologne de la tradition symphonique allemande concernait beaucoup de compositeurs. Il dépasse le cadre individuel d'une réception de la musique d'un compositeur A par un compositeur B, qui faisait traditionnellement l'objet de « recherches sur la réception » (la *Rezeptionsforschung*, très en vogue dans la musicologie allemande depuis les années 1970).³ De plus, ce processus de transfert ne se limitait pas à des éléments purement techniques et stylistiques ; bien au contraire, il impliquait aussi une nouvelle esthétique musicale (le concept de musique pure), une nouvelle manière d'écouter, de nouvelles infrastructures (orchestres, concerts symphoniques, conservatoires, *etc.*) et enfin une ascension sociale considérable des musiciens.

* * *

Le mémoire se compose de **deux parties principales**, dont la première est consacrée aux séjours que les jeunes étudiants de composition effectuèrent en Allemagne, alors que la seconde présente des analyses de leurs œuvres symphoniques. Les deux parties sont précédées d'une **partie d'introduction** qui esquisse les conditions générales de la musique symphonique en Pologne au XIX^e et au début du XX^e siècles, et séparées par une **partie intermédiaire** qui traite de la présence des œuvres symphoniques polonaises dans les programmes de concert et l'édition musicale en Allemagne.

² Cf. par exemple Arnold Jacobshagen, *Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart : Steiner, 2005, et Andreas Münzmay, *Musikdramaturgie und Kulturtransfer. Eine gattungsübergreifende Studie zum Musiktheater Eugène Scribes in Paris und Stuttgart*, Schliengen : Edition Argus, 2010.

³ Cf. Hermann Danuser et Friedhelm Krummacher (éd.), *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, Laaber : Laaber, 1991, et Hans Robert Jauß, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1976.

La **partie d'introduction** commence par un bref tour d'horizon du développement des relations politiques entre l'Allemagne et la Pologne à l'époque de la partition (1795-1918). Elle retrace ensuite le processus lent et difficile de l'implantation de la musique symphonique en Pologne. Un obstacle majeur à ce transfert résidait dans l'absence d'orchestre philharmonique permanent. Au XIX^e siècle, les œuvres symphoniques n'étaient présentées au public des trois zones que sporadiquement :

- par les orchestres des Opéras de Varsovie et de Léopol (Lwów, Lviv) ;
- par des orchestres militaires ;
- grâce à des tournées d'orchestres étrangers.

La *Dolina Szwajcarska* (« la Vallée suisse ») de Varsovie était un paradis pour des orchestres étrangers (surtout allemands) qui y passaient, à partir des années 1860, chaque année quelques semaines pour présenter un répertoire très divers, incluant aussi bien les Ouvertures de Wagner que les Valses de Johann Strauss. Ces orchestres faisaient connaître au public varsovien une grande partie du répertoire classique, ainsi que quelques œuvres symphoniques contemporaines. Parfois, ils jouaient aussi de nouvelles œuvres de compositeurs polonais – telles que la *Symphonie n° 2* d'Ignacy Feliks Dobrzyński.

Si le développement d'une culture musicale symphonique fut donc encouragé en Pologne par un « import culturel » à la faveur de tournées d'orchestres étrangers, l'initiative décisive pour l'établissement de cette culture fut néanmoins prise par les Polonais eux-mêmes : ce fut la fondation de la *Filharmonia warszawska* (Philharmonie de Varsovie) en novembre 1901. À partir de ce tournant historique, les possibilités pour les compositeurs polonais de faire jouer leurs œuvres symphoniques s'améliorèrent considérablement (*cf.* la liste des concerts dans l'**annexe 2** du mémoire). La programmation suscitait pourtant de violents débats publics. C'était, d'une part, une lutte de pouvoir et d'influence entre les compositeurs. Il s'agissait aussi d'une controverse esthétique et politique. Alors que les compositeurs déjà établis (tels que Zygmunt Noskowski ou Władysław Zelleński) cultivaient un style plutôt conservateur, leurs jeunes élèves étaient, pour la plupart, de fervents partisans de Wagner et de Richard Strauss. Les critiques conservateurs comme Aleksander Poliński les accusaient de manquer de patriotisme parce qu'ils imitaient « comme des perroquets » des œuvres étrangères ;⁴ les sympathisants des jeunes, de leur côté, ripostaient que les compositeurs âgés suivaient eux aussi des modèles étrangers (Beethoven, Mendelssohn et Schumann).

⁴ Aleksander Poliński, « Młoda Polska w muzyce », in : *Kurier Warszawski*, 22 avril 1907, p. 6.

Cette controverse met en lumière que le discours polonais sur la musique était, à l'époque de la partition, imprégné de considérations politiques. L'élite polonaise exigeait des artistes un engagement social et politique. Une œuvre d'art devait exprimer un message patriotique : « La Pologne n'a pas encore disparu, tant que nous vivons » (c'est la première phrase de l'hymne national polonais). Ce message était notamment propagé par les grands poètes polonais tels Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, *etc.* Or, il est évident que dans le domaine musical, l'opéra, la chanson et les autres genres vocaux remplissent mieux cette mission que la musique instrumentale. L'acceptation de la musique symphonique dans la société polonaise était donc entravée par des obstacles non seulement économiques et administratifs, mais encore idéologiques : le concept de « musique pure » ne correspondait pas à l'horizon d'attente d'une grande partie de l'élite du pays, qui favorisait une musique « engagée » et patriotique. Dans la presse, la musique instrumentale était souvent jugée dépourvue de tout contenu et ennuyeuse. Les partisans de la nouvelle Philharmonie, en revanche, s'efforçaient de convaincre leurs compatriotes que l'entretien d'un orchestre symphonique constituait pour la nation polonaise, comme pour les autres « nations cultivées », un devoir patriotique. Beaucoup de ceux qui propageaient cette idée dans la presse vers la fin du siècle avaient fait des études en Allemagne.

I^{re} Partie : Les études des compositeurs polonais en Allemagne

La première partie principale du mémoire commence par une **analyse statistique comparative** des musiciens polonais qui faisaient des études de composition à l'étranger – pendant les années 1800-1918. Sur la base de dictionnaires biographiques et de documents d'inscription des conservatoires, nous avons établi une liste de 200 compositeurs (*cf.* le tableau à la page suivante et l'**annexe 1** du mémoire). Parmi les lieux d'études choisis par eux, Berlin figure en tête (53 étudiants), suivi de Paris (45), Leipzig (42) et Vienne (40). Dans les deux premiers tiers du XIX^e siècle, Paris était le lieu préféré des jeunes compositeurs polonais, ce qui s'explique surtout par le fait que cette ville était la capitale des Polonais exilés depuis l'échec de l'insurrection de 1830/31 ; de plus, Berlin n'avait pas encore à l'époque d'institution comparable au Conservatoire de Paris. En ce qui concerne l'origine régionale des compositeurs, ceux de la zone autrichienne – la Galicie – préféraient se rendre à Vienne. Les sentiments des Polonais envers cette ville étaient relativement positifs, car le gouvernement autrichien menait depuis 1867 une politique assez libérale par rapport à ses sujets polonais et leur accordait une grande autonomie politique et culturelle. En général, il était recommandé aux jeunes Polonais de faire leurs études dans le pays de leur gouvernement respectif s'ils envisageaient d'obtenir plus tard un poste dans leur région natale.

Tableau : Compositeurs polonais qui ont fait des études à l'étranger, 1800-1918

NOMBRE GLOBAL : 200 étudiants (dont 55 ont changé de lieu d'études)

| | étudiants provenant de la zone russe | étudiants provenant de la zone prussienne | étudiants provenant de la zone autrichienne | étudiants nés à l'étranger | somme |
|-----------|--|---|---|-------------------------------|-------------------|
| 1800-1867 | 29 = 52,7% | 4 = 7,3% | 20 = 36,4% | 2 = 3,6% | 55 = 27,5% |
| 1867-1894 | 37 = 60,7% | 5 = 8,2% | 18 = 29,5% | 1 = 1,6% | 61 = 30,5% |
| 1894-1918 | 50 = 59,5% | 8 = 9,5% | 24 = 28,6% | 2 = 2,4% | 84 = 42% |
| Somme | 116 = 58% | 17 = 8,5% | 62 = 31% | 5 = 2,5% | 200 |

BERLIN : 53 étudiants (dont 19 ont changé de lieu d'études)

| | zone russe | zone prussienne | zone autrichienne | somme |
|-----------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|
| 1800-1867 | 12 = 80% | 3 = 20% | - | 15 = 28,3% |
| 1867-1894 | 13 = 68,4% | 3 = 15,8% | 3 = 15,8% | 19 = 35,8% |
| 1894-1918 | 11 = 57,9% | 4 = 21,05% | 4 = 21,05% | 19 = 35,8% |
| somme | 36 = 67,9% | 10 = 18,9% | 7 = 13,2% | 53 |

LEIPZIG : 42 étudiants (dont 17 ont changé de lieu d'études)

| | zone russe | zone prussienne | zone autrichienne | somme |
|-----------|-------------------|-----------------|-------------------|-------------------|
| 1800-1867 | 2 = 25% | 1 = 12,5% | 5 = 62,5% | 8 = 19,0% |
| 1867-1894 | 4 = 44,4% | 2 = 22,2% | 3 = 33,3% | 9 = 21,4% |
| 1894-1918 | 18 = 72% | 1 = 4% | 6 = 24% | 25 = 59,5% |
| somme | 24 = 57,1% | 4 = 9,5% | 14 = 33,3% | 42 |

VIENNE : 40 étudiants (dont 19 ont changé de lieu d'études)

| | zone russe | zone prussienne | zone autrichienne | somme |
|-----------|-----------------|-----------------|-------------------|-------------------|
| 1800-1867 | 5 = 33,3% | - | 10 = 66,7% | 15 = 37,5% |
| 1867-1894 | 3 = 27,3% | - | 8 = 72,7% | 11 = 27,5% |
| 1894-1918 | 2 = 14,3% | - | 12 = 85,7% | 14 = 35% |
| somme | 10 = 25% | 0 = 0% | 30 = 75% | 40 |

PARIS : 45 étudiants (dont 21 ont changé de lieu d'études)

| | zone russe | zone prussienne | zone autrichienne | étudiants nés à l'étranger | somme |
|-----------|-------------------|-----------------|-------------------|-------------------------------|-------------------|
| 1800-1867 | 12 = 60% | - | 7 = 35% | 1 = 5% | 20 = 44,4% |
| 1867-1894 | 6 = 46,2% | 1 = 7,7% | 4 = 30,8% | 2 = 15,4% | 13 = 28,9% |
| 1894-1918 | 8 = 66,7% | 1 = 8,3% | 1 = 8,3% | 2 = 16,7% | 12 = 26,7% |
| somme | 26 = 57,8% | 2 = 4,4% | 12 = 26,7% | 5 = 11,1% | 45 |

SAINT-PETERSBOURG/MOSCOU : 16 étudiants (dont 4 ont changé de lieu d'études)

| | zone russe | zone prussienne | zone autrichienne | somme |
|-----------|------------|-----------------|-------------------|----------------|
| 1800-1867 | - | - | - | - |
| 1867-1894 | 8 | - | - | 8 = 50% |
| 1894-1918 | 8 | - | - | 8 = 50% |
| somme | 16 | 0 | 0 | 16 |

MOSCOU : 9 étudiants (dont 1 a changé de lieu d'études)

| | zone russe | zone prussienne | zone autrichienne | somme |
|-----------|------------|-----------------|-------------------|------------------|
| 1800-1867 | - | - | - | - |
| 1867-1894 | 6 | - | - | 6 = 66,7% |
| 1894-1918 | 2 | - | 1 | 3 = 33,3% |
| somme | 8 | 0 | 1 | 9 |

Ce qui frappe donc, c'est la popularité de Berlin auprès des jeunes compositeurs polonais de la zone russe. A cette préférence contribuaient des raisons très diverses :

- 1) La capitale prussienne et allemande offrait aux étudiants une grande variété de possibilités d'apprendre ou, plutôt, de parfaire le métier du compositeur. A côté de la *Hochschule für Musik* (École supérieure de musique, fondée en 1869) et des *Meisterklassen für musikalische Komposition* à l'*Akademie der Künste* (Académie des beaux-arts), il y avait plusieurs conservatoires privés (notamment le *Stern'sches Conservatorium*) et un grand nombre de professeurs qui offraient des cours privés.
- 2) L'accès aux conservatoires et aux écoles supérieures de musique en Allemagne n'était pas limité pour les étudiants étrangers – comme c'était, au moins partiellement, le cas à Paris, Bruxelles et Prague.
- 3) Dès que les compositeurs varsoviens eurent pris l'habitude d'étudier à Berlin, cette tradition incita de plus en plus de jeunes musiciens à suivre l'exemple de leurs aînés. De plus, la renommée de quelques pédagogues berlinois (tels que Friedrich Kiel ou Heinrich Urban) était bien établie dans la métropole polonaise.
- 4) Les grands centres musicaux germaniques (Berlin, Leipzig et Vienne) étaient beaucoup plus proches de la Pologne que Paris et le coût de la vie y était moins élevé.
- 5) Même si Berlin – ainsi que Leipzig – hébergeait peu de célèbres compositeurs vivants à cette époque (jusqu'à l'arrivée de Richard Strauss en 1898), beaucoup de Polonais considéraient l'Allemagne en général comme « le pays de la musique ».

En revanche, la présence d'une population croissante de Polonais vivant à Berlin ne contribuait probablement pas beaucoup au choix du lieu d'études des jeunes compositeurs, car cette population se composait surtout d'ouvriers, alors que la plupart des compositeurs polonais appartenaient à la petite noblesse (la *Szlachta*).

* * *

Après cette étude statistique, nous avons examiné en détail et à travers **cinq cas individuels** ce que les jeunes compositeurs apprenaient lors de leurs études à Berlin et comment ils s'efforçaient de transmettre leurs acquis artistiques après leur retour dans la patrie. Le choix des exemples fut déterminé, d'un côté, par l'importance des compositeurs et de leurs œuvres pour la vie musicale en Pologne, de l'autre, par l'accessibilité des sources d'information sur leurs études à l'étranger. Dans ces cinq chapitres, nous avons choisi une approche biographique et historique, qui a mis au jour de nombreux détails jusqu'ici inconnus sur les séjours des compositeurs en Allemagne, complétée par une analyse de leurs écrits esthétiques et critiques.

Zygmunt Noskowski (1846-1909) fut un personnage clé du transfert symphonique en Pologne. En 1872-75, il vécut à Berlin (avec une bourse du *Warszawskie Towarzystwo Muzyczne*, la Société de musique de Varsovie), où il prit des leçons privées de contrepoint, de composition et d'orchestration avec Friedrich Kiel et Richard Wüerst. Dans les cours de Kiel, il se consacra surtout aux grandes formes de la musique instrumentale : sonate, fugue et variation. Il couronna ses études avec sa *Première Symphonie*, créée en 1875 par la *Berliner Sinfoniekapelle*. Après un engagement comme directeur musical et chef de chœur à Constance, il revint à Varsovie en 1880 où il fut nommé directeur de la Société de musique et déploya une grande activité pour y imposer la musique symphonique : il fonda dans le cadre de la Société plusieurs orchestres, qui malheureusement se dissoudraient bientôt faute de soutien financier ; dans la presse, il fit de la propagande pour la rénovation de la vie musicale polonaise sur la base de la musique instrumentale ; il enseigna à la Société de musique et au Conservatoire de Varsovie (*Instytut Muzyczny*), où il dirigea à partir de 1888 la nouvelle et unique classe de composition. Après la fondation de la Philharmonie de Varsovie, il quitta la Société de musique afin de collaborer avec la nouvelle institution : il y rédigea des programmes de concert, donna des cours publics sur la musique et obtint enfin le poste de chef d'orchestre et directeur musical (1905-08).

Ignacy Jan Paderewski (1860-1941), avant de commencer sa brillante carrière de virtuose, fit des études privées de composition à Berlin avec Friedrich Kiel (1882) et Heinrich Urban (1884). Sa correspondance avec son père et des amis fournit une image détaillée des impressions qu'il recueillit dans la métropole prussienne⁵ – non seulement pendant ses cours, mais aussi dans d'autres cercles musicaux et dans les concerts dont il fit quelques comptes rendus pour informer le public polonais.⁶ Comme Noskowski, il s'intéressait beaucoup à la musique symphonique, notamment aux œuvres de Brahms, et finit ses études par une *Ouverture de concert*. La réaction chauviniste d'une partie de la presse à ses débuts de pianiste à Berlin en 1890 le détermina à ne plus se produire dans cette ville, mais il resta fidèle à son éditeur Bote & Bock.

Mieczysław Karłowicz (1876-1909) arriva en 1895 à Berlin pour étudier le violon avec Joseph Joachim. Après avoir été refusé par celui-ci, il s'orienta vers la composition et prit pendant six ans (!) des cours privés avec Heinrich Urban. Ce professeur étant un des rares spécialistes de l'orchestration, il n'est pas surprenant que Karłowicz se soit consacré encore plus exclusivement que ses compatriotes à la musique symphonique. Alors que Kiel était très conservateur et jugeait trop modernes même les œuvres de Brahms, Urban était plus ouvert à

⁵ Cette image est plus nuancée que celle présentée par le compositeur plus tard dans ses mémoires (Ignacy Jan Paderewski et Mary Lawton, *The Paderewski Memoirs*, New York : C. Scribner's Sons, 1939, p. 56-80).

⁶ Ignacy Jan Paderewski, « Berlin, d. 13 stycznia » et « Berlin, d. 10 marca », in : *Echo Muzyczne i Teatralne*, 2 février et 29 mars 1884, p. 192-193 et 272-273.

la *Neudeutsche Schule* (École néo-allemande) de Liszt, Wagner et Strauss. Dans un article biographique pour un périodique polonais (1900),⁷ Karłowicz présenta son professeur comme le pédagogue le plus progressiste et le plus original de Berlin. Après son retour à Varsovie, il s'efforça d'y encourager la musique symphonique, surtout dans le cadre de la Société de musique, qu'il dirigea pendant quelques mois. Mais la rivalité avec la Philharmonie de Varsovie bloqua ces efforts. Karłowicz publia des attaques violentes contre le directeur de la Philharmonie, Aleksander Rajchman qu'il accusa de proposer une programmation réactionnaire et bornée, voire de « prostituer » l'art.⁸ Après la démission de Rajchman (1908), les compositions de Karłowicz furent beaucoup jouées à la Philharmonie. En février 1909, la carrière prometteuse du compositeur prit soudainement fin à cause d'un accident mortel : il fut emporté par une avalanche dans les Tatras.

Ludomir Różycki (1883-1953) entra en 1905 dans une des prestigieuses *Meisterklassen* de composition de l'Académie des beaux-arts de Berlin, où il étudia deux ans avec Engelbert Humperdinck. Au moment de son arrivée à Berlin, il avait déjà à son actif une composition d'orchestre, écrite au cours de ses études au Conservatoire de Varsovie sous la direction de Noskowski : le Scherzo fantastique *Stańczyk* (nom d'un bouffon célèbre de trois rois de Pologne, immortalisé par une toile du peintre d'histoire Jan Matejko) ; cette œuvre avait même été créée à la Philharmonie de Varsovie. A Berlin, Różycki composa deux nouveaux poèmes symphoniques avant d'aborder son premier opéra.

La formation musicale de **Karol Szymanowski** (1882-1937) présente un cas particulier. Sans avoir jamais fait d'études en Allemagne, c'était un connaisseur de la culture musicale de ce pays. Grâce à son oncle et premier professeur de musique, le Rhénan Gustav Neuhaus, qui dirigeait avec sa femme une école de musique à Elisavetgrad, Szymanowski avait été initié à la musique instrumentale de Bach, Beethoven, *etc.* dès son enfance. A partir de 1901, il systématisa son métier de compositeur au cours de leçons privées chez Noskowski à Varsovie. Comme ce dernier, il entretenait une affinité particulière avec les grandes formes telles que la sonate, la fugue et la variation. Après une première période créatrice fortement influencée par les modèles allemands, Szymanowski commença, à partir de 1914, à prendre de plus en plus de distances avec la tradition germanique du XIX^e siècle. Dans les années 1920, il déclencha même une vive controverse publique sur ce sujet, allant jusqu'à prôner une « libération » spirituelle de la musique polonaise par rapport à l'« étranglement dangereux »

⁷ Mieczysław Karłowicz, « Henryk Urban », in : *Echo Muzyczne i Teatralne, i Artystyczne*, 29 déc.1900, p. 617-619.

⁸ Cf. *idem*, « Orfeum Warszawskie w roku 1910 » [1905], in : *Mieczysław Karłowicz w listach i wspomnieniach*, éd. par Henryk ANDERS, Cracovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1960, p. 519-528.

de l'influence allemande.⁹ Pourtant, il garda toujours certains liens avec cette tradition, surtout avec ses formes et la technique du travail thématique.

Dans l'ensemble, ces cinq cas particuliers font ressortir les diverses étapes du processus d'acculturation de la tradition symphonique allemande par les compositeurs polonais et l'influence forte et durable qu'elle a exercée sur eux. Les exemples révèlent aussi un progrès dans ce processus : de Noskowski, qui avait été principalement initié à la symphonie à Berlin, jusqu'à la jeune génération, qui avait déjà appris une grande partie de son métier à Varsovie (dans la classe de Noskowski) avant de le parfaire à l'étranger. La détérioration des relations politiques entre les Allemands et les Polonais vers la fin du siècle n'empêcha pas les compositeurs polonais d'aller à Berlin. Même Paderewski, depuis toujours fervent patriote, accordait plus de l'importance à sa formation artistique personnelle qu'à des considérations nationales. Après leur retour dans la patrie, les compositeurs faisaient des efforts considérables pour transmettre leurs acquis à leur pays et y imposer la musique symphonique. A cet égard, ils suivaient le principe du positivisme varsovien, qui incitait les Polonais à adapter des idées et des techniques ayant réussi à l'étranger, afin d'élever le niveau économique et culturel de leur propre pays. En effet, le transfert symphonique ne se limita pas à des aspects techniques, mais engloba aussi des concepts esthétiques tels que la musique pure (Noskowski) et la musique à programme (Karłowicz, Różycki), le culte presque religieux de l'art (*Kunstreligion*, Karłowicz) et les idées de Nietzsche sur la musique (Różycki, Szymanowski).

La première partie du mémoire resterait incomplète sans un chapitre sur le rôle de quelques jeunes **musicologues** et critiques polonais qui, eux aussi, avaient fait une partie importante de leur formation dans les pays germaniques et ont exercé une influence majeure sur le discours sur la nouvelle musique symphonique en Pologne. Depuis 1906, un groupe de jeunes compositeurs polonais (Różycki, Szymanowski, Grzegorz Fitelberg et Apolinary Szeluto) qui étaient tous des disciples de Noskowski et bénéficiaient du soutien financier du Prince Władysław Lubomirski, était présenté à Varsovie et à Berlin sous le nom de *Młoda Polska w muzyce* (« Jeune Pologne en musique »). Cette appellation fut inventée et propagée par **Adolf Chybiński**, étudiant de musicologie, qui préparait une thèse de doctorat à l'université de Munich et devint plus tard un des pères-fondateurs de la musicologie polonaise.¹⁰ Dans ses Mémoires, Chybiński raconte en détail comment il se « convertit » véritablement à la musique symphonique moderne lors de son premier séjour d'études dans la métropole

⁹ Cf. Karol Szymanowski, *Pisma muzyczne – Musical Writings*, éd. par Kornel Michałowski, Cracovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1984, p. 58-88 ; traduction anglaise : *Szymanowski on Music. Selected Writings*, éd. par Alistair Wightman, Londres : Toccata Press 1999, p. 199-206 et 95-109.

¹⁰ Cf. Adolf Chybiński, « Symfoniczny koncert polski w Berlinie », in : *Gazeta Lwowska*, 19-20 avril 1906, *idem*, « Polski koncert symfoniczny », in : *Lutnista*, 6 juin 1906, p. 107-108, et *idem*, « Młoda Polska w muzyce », in : *Museion* 1, n° 3 (mars 1911), p. 17-39.

bavaroise.¹¹ Depuis ce temps, il rêva de la naissance d'un groupe de symphonistes polonais qui devrait être le pendant de la *Neudeutsche Schule*. En effet, c'est surtout grâce à l'influence durable de Chybiński – et de son collègue et rival, Zdzisław Jachimecki, qui faisait son doctorat à Vienne – que *Młoda Polska w muzyce* est, jusqu'à aujourd'hui, glorifiée dans la musicographie polonaise comme le début de l'essor héroïque de la musique polonaise au XX^e siècle, alors que les compositeurs de la génération précédente (comme Noskowski) sont jugés comme des épigones du romantisme allemand.¹² La révision de cette image mal équilibrée est un des objectifs principaux de ce travail.

* * *

La **partie intermédiaire** du mémoire est consacrée à la présence des œuvres symphoniques de compositeurs polonais dans les programmes des concerts et les maisons d'édition musicale allemandes. En effet, la plupart des lettres de ces compositeurs conservées dans les archives allemandes traitent de questions d'édition. 18 sur 32 partitions d'orchestre de compositeurs polonais imprimées pendant les années 1867-1918 furent publiées dans les pays germaniques. De plus, il y avait de nombreuses coopérations internationales, notamment pour la publication des œuvres symphoniques de Karłowicz, ainsi que pour celles du groupe de jeunes compositeurs polonais gravitant autour de Szymanowski – le nom officiel de ce groupe était *Spółka nakładowa młodych kompozytorów polskich*, « Société d'édition des jeunes compositeurs polonais » – qui coopéra avec Albert Stahl à Berlin. La liste de ces partitions imprimées atteste l'importance grandissante de la musique symphonique en Pologne : leur nombre passe de 8 en 1867-1900 à 23 en 1900-1914. Une tendance analogue s'observe dans le répertoire des salles de concert (*cf.* la liste des concerts dans l'**annexe 2** du mémoire). La plupart des nouvelles œuvres ont été jouées au moins une fois en Allemagne jusqu'en 1918 – particulièrement à Berlin ; quelques-unes y furent même créées. Certaines avaient plus de succès en Allemagne – ou à Vienne – qu'en Pologne, notamment les partitions très complexes du jeune Szymanowski. Après la Première Guerre Mondiale, cette tendance fut interrompue brusquement à cause du sévère conflit politique qui opposa l'Allemagne et la nouvelle Pologne. Aujourd'hui, la plupart de ces symphonistes polonais, de leurs œuvres ainsi que leurs relations étroites avec l'Allemagne y sont presque complètement oubliés.

¹¹ Adolf Chybiński, *W czasach Straussa i Tetmajera. Wspomnienia*, éd. par Anna et Zygmunt Szwejkowski, Cracovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1959, p. 35-40, 50-90 et 107-137.

¹² *Cf.* Zofia Lissa, « Polish Romanticism and Neo-Romanticism », in : *Polish Music*, éd. par Stefan Jarociński, Varsovie : Polskie Wydawnictwo Narodowe, 1965, p. 119-121, et Józef Chomiński et Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, vol. 2, Cracovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1996, p. 57-75.

II^e Partie : La musique symphonique polonaise et sa relation à la tradition allemande

La seconde partie principale du mémoire offre une analyse du répertoire symphonique des compositeurs polonais dans les années 1867-1918. Notons tout d'abord que le corpus de ce répertoire diminue beaucoup pendant la Seconde Guerre Mondiale, notamment au cours de la destruction systématique d'objets culturels polonais par les occupants allemands. Sur environ 150 œuvres symphoniques polonaises mentionnées dans les sources contemporaines, seulement 82 sont préservées – dont 24 symphonies, 42 poèmes symphoniques et 16 ouvertures de concert.

De ce corpus, nous avons analysé surtout les œuvres de compositeurs ayant fait des études en Allemagne (*cf.* les tableaux dans l'**annexe 3** qui donnent une vue d'ensemble de la forme de quelques œuvres). Nous avons choisi une méthode qui combine l'analyse structurale (du plan tonal, du tissu thématique, de l'orchestration, *etc.*) avec une interprétation herméneutique des œuvres (dans les cas où il y a des indices évidents d'une signification « transmusicale » voulue par le compositeur). Lors de cette analyse, nous nous sommes moins focalisé sur les approches individuelles que sur les traits communs, afin de voir s'il existait des tendances collectives dans l'adaptation des modèles symphoniques, que l'on pourrait considérer comme une approche spécifiquement polonaise de la symphonie.

Une telle tendance s'observe dans une adaptation spécifique de la fameuse **dramaturgie dite *per aspera ad astra***.¹³ Ce modèle, établi par Beethoven dans ses *Symphonies n° 5 et 9*, consiste à terminer une œuvre écrite dans une tonalité mineure par une péroraison triomphale en majeur. Plusieurs compositeurs polonais étaient fascinés par l'idée de rapporter cette dramaturgie musicale à la lutte patriotique pour la libération de leur pays. En fait, le modèle avait déjà été appliqué à des contextes politiques analogues dans certaines Ouvertures – dans quelques Ouvertures d'opéras français de l'époque de la Révolution ainsi que dans l'Ouverture d'*Egmont* de Beethoven. Mais Beethoven et ses successeurs allemands abandonnaient la dimension politique dans leurs symphonies, car selon l'idéologie romantique qui régnait alors en Allemagne, la symphonie – et la musique instrumentale en général – était « un royaume pas de ce monde » (E. T. A. Hoffmann),¹⁴ au-delà des conflits politiques humains. En Pologne, tout au contraire, le public attendait des artistes un message patriotique concret. Les symphonistes polonais satisfaisaient ce besoin en combinant la dramaturgie *per aspera ad astra* avec l'emprunt de mélodies tirées de chants patriotiques bien connus.

¹³ *Cf.* aussi mon article ci-joint : « The Tradition of 'per aspera ad astra' in Polish Symphonic Music from Zygmunt Noskowski to Karol Szymanowski », *Muzyka* 54 (2009), n° 3-4, p. 21-44.

¹⁴ E. T. A. Hoffmann, « Recension » de la *Symphonie n° 5 en mi mineur* de Beethoven, in : *Allgemeine musikalische Zeitung* 12 (4 juillet 1810), S. 631.

Cette démarche se trouve déjà, de façon embryonnaire, dans la *Symphonie n° 2 en ut mineur* de **Dobrzyński** (1831/41). Elle fut reprise et systématiquement élaborée dans la *Symphonie n° 2 en ut mineur* de **Noskowski** (« Élégiacque », 1876-79) avec laquelle il se présenta au public varsovien lors de son retour dans la patrie en 1880. La plupart du matériau thématique de cette œuvre se base sur l'*incipit* de la « Mazurka de Dąbrowski », le futur hymne national polonais *Jeszcze Polska nie zginęła* (« La Pologne n'a pas encore disparu »). Mais la célèbre mélodie n'y est présentée que d'une manière très fragmentée et déguisée : la joyeuse mélodie à trois temps est transposée en mode mineur et dans une mesure binaire. Ce n'est que dans la coda du final – et après la « percée » définitive vers *ut* majeur – que la version originale apparaît pendant un bref moment. Grâce à cette stratégie de camouflage, Noskowski voulait évidemment exprimer un message patriotique sans risquer d'entrer en conflit avec la censure russe (en ce temps-là, il était interdit de chanter la Mazurka de Dąbrowski dans les zones russe et prussienne). En effet, l'œuvre passa la censure sans problèmes, mais le message politique ne fut pas remarqué non plus par une grande partie du public polonais, peu habitué à suivre une structure thématique si complexe.

Vingt ans plus tard, le concept de Noskowski fut repris par **Paderewski** qui composa une *Symphonie en si mineur* (dite *Polonia*, 1903-1909) en mémoire de l'insurrection polonaise de 1863/64. Cette œuvre de vastes dimensions se base également sur un motif tiré de l'hymne polonais. Le premier mouvement, où cette connotation thématique reste encore cachée, commence et finit dans un état de deuil, dans le mode mineur. D'après les notes de programme, rédigées par Charles Malherbe pour une audition de l'œuvre au Conservatoire de Paris en 1909, ce mouvement évoquait « la nature héroïque [...] de la race polonaise ».¹⁵ Dans le final, le thème patriotique s'impose de plus en plus ; après une longue période de lutte, au cours de laquelle il subit maintes métamorphoses à l'aide d'une technique chère à Liszt, le thème aboutit à une apothéose victorieuse et triomphale en *si* majeur. Selon Malherbe, ce « changement de mode marque le passage subit de l'ombre à la clarté ». Par rapport à Noskowski, le processus de dévoilement thématique est plus clair et les moyens qui servent à peindre la bataille sont plus frappants – ils rappellent d'ailleurs *La Bataille des Huns* de Liszt. Grâce à la renommée de Paderewski pianiste, sa *Symphonie* fut jouée plusieurs fois non seulement en Pologne, où la politique culturelle russe était devenue plus libérale après la Révolution de 1905, mais aussi à l'étranger.¹⁶ Pourtant, même sa réception en Pologne fut mitigée, car la jeune génération s'opposa à l'utilisation de l'art à des fins politiques autant qu'à certains procédés stylistiques de Paderewski. Néanmoins, cette *Symphonie* reste un cas

¹⁵ Ce programme est conservé à la Bibliothèque nationale de France (F-Pn), Département de la Musique, Fonds Montpensier, cassette M : *Pologne. Compositeurs A-S*, classeur Paderewski.

¹⁶ La *Symphonie en si mineur* de Paderewski fut jouée à Boston (ainsi qu'à sept autres villes américaines, 1909), Paris (1909), Londres (1909), Léopol (1910), Varsovie (1911), Berlin (1911), Vienne (1911), Cracovie (1912), et Leipzig (1913).

remarquable dans l'histoire politique de la musique, car elle anticipe déjà les événements de la libération polonaise de 1918 dans lesquels le futur politicien Paderewski devait être fortement impliqué.¹⁷

Alors que le modèle d'une application patriotique de la dramaturgie symphonique *per aspera ad astra* fut suivi encore par d'autres compositeurs polonais – notamment par **Emil Młynarski** dans le final de sa *Symphonie en fa majeur* op. 14, dite *Polonia* (1910) –, **Karłowicz** transposa cette dramaturgie dans le domaine pseudo-religieux de son culte personnel de la musique : dans sa *Symphonie en mi mineur* op. 7 (*Odrodzenie*, « Résurrection », 1900-1902), commencée lors de ses études à Berlin, et aussi dans le triptyque symphonique *Odwieczne pieśni* op. 10 (« Chants éternels », 1904-06). La percée décisive vers le mode majeur y est marquée par l'emprunt de mélodies de choral ; dans le triptyque, ce moment décisif se trouve déjà au milieu de la partie médiane.

* * *

Un autre modèle de la tradition symphonique que les compositeurs polonais adaptaient pour remplir leur mission patriotique consistait en des compositions à un ou plusieurs mouvements, destinées à évoquer ou peindre un paysage spécifique. Ce type de **paysage symphonique** fut introduit par Mendelssohn dans l'Ouverture *Les Hébrides* et dans la *Symphonie écossaise*, puis élaboré par des compositeurs de nations très diverses. Le point commun de ce répertoire hétérogène réside dans la préférence pour des moyens stylistiques statiques qui visent à créer une ambiance pittoresque et, par là, s'opposent aux tendances téléologiques de la forme sonate.

Dans les années 1870, les compositeurs polonais abordèrent cette tradition avec quelques œuvres consacrées au paysage montagnard des Tatras. **Władysław Żeleński** (1837-1921), qui avait étudié la composition à Paris avec Henri Reber et avec le musicien allemand Berthold Damcke, écrivit l'ouverture *W Tatrach* op. 27 (« Dans les Tatras », 1870), à laquelle **Noskowski** répondit par son Ouverture *Morskie Oko* op. 19 (« L'Œil de la mer », 1875, du nom d'un lac montagnard). La jeune génération composa aussi des œuvres ressortissant à la tradition du paysage symphonique. Mentionnons surtout la *Rapsodia litewska* op. 11 (« Rhapsodie lituanienne », 1906) de **Karłowicz**, qui s'inspire de la méthode traditionnelle de l'emprunt à des chants populaires, mais les utilise pour créer une atmosphère extrêmement statique qui anticipe la musique contemporaine du XX^e siècle. Alors que Karłowicz renonça complètement à la dimension patriotique, celle-ci était reprise par **Fitelberg** dans sa *Rapsodia polska* op. 25 (1913).

¹⁷ Pendant la Première Guerre Mondiale, Paderewski se fit l'avocat de la Pologne auprès du président américain Woodrow Wilson. En 1918, il devint premier ministre et ministre des affaires étrangères de la nouvelle Pologne indépendante. Le Traité de Versailles porte sa signature.

Vers la fin du siècle, **Noskowski** composa quelques grandes fresques symphoniques qui mélangent le genre du paysage musical avec des allusions à des épisodes de l'histoire polonaise. Cette approche réussit notamment dans le « poème symphonique en forme d'une ouverture » *Step* op. 66 (« La Steppe », 1895/96), qui évoque les vastes plaines ukrainiennes et se réfère à une révolte des Cosaques décrite dans le roman *Ogniem i mieczem* (« Par le fer et par le feu ») d'Henryk Sienkiewicz. Alors que *Step* devenait assez populaire,¹⁸ le concept trop ambitieux des « Variations symphoniques » *Z życia...* ([Épisodes] « De la vie... », 1901) ne sut pas convaincre le public polonais. Dans cette œuvre, le compositeur s'efforçait de raconter l'évolution de la nation polonaise, qui se cache derrière les trois points de suspension, à l'aide de métaphores empruntées à la nature et sous forme de variations sur le thème lyrique du *Prélude en la majeur* op. 28 n° 7 de Frédéric Chopin. Dans sa *Symphonie n° 3 en fa majeur Od wiosny de wiosny* (« Du printemps au printemps », 1903), Noskowski reprit le sujet des quatre saisons – traité déjà dans des Symphonies de Louis Spohr et de Joachim Raff – et choisit une forme cyclique qui reprend le thème principal du premier mouvement dans la coda du final.¹⁹

* * *

Dès l'apparition de *Step* de Noskowski, le genre du **poème symphonique** s'épanouit en Pologne, surtout chez ses élèves. A la différence de leur professeur, les jeunes compositeurs évitaient des sujets poétiques au patriotisme enflammé à la manière de Sienkiewicz. Néanmoins, ils étaient également influencés par des modèles de la littérature polonaise. Cette influence se révélait particulièrement dans une préférence pour des sujets tragiques que l'on trouve chez Karłowicz et Różycki aussi bien que chez Henryk Opieński, Eugeniusz Morawski et Piotr Rytel. Elle était accompagnée d'une prédominance des tempi lents et d'une émancipation du modèle de la forme sonate.

Stanisław i Anna Oświecimowie op. 12 (1907) de **Karłowicz** commence comme une forme sonate régulière à deux thèmes contrastants, mais abandonne ce moule après le développement : la réexposition est remplacée par une marche funèbre monumentale qui exprime la fin tragique des deux protagonistes. Dans *Powracające fale* op. 9 (« Le retour des vagues », 1903/04), Karłowicz expose cinq thèmes dans la première moitié de l'œuvre avant de les mélanger dans la seconde moitié d'une façon kaléidoscopique pour mettre en relief la confusion d'esprit du protagoniste mélancolique. **Różycki**, toujours très proche de l'opéra,

¹⁸ Cette œuvre fut jouée en 1903 à Paris aux Concerts Colonne sous la direction d'Emil Młynarski.

¹⁹ Une forme analogue fut choisie quelques années plus tard par Vincent d'Indy dans *Jour d'été à la montagne* et par Richard Strauss dans l'*Alpensinfonie*. Cf. mon article ci-joint : « De la "Divine Bonté" à l'"Antéchrist" ? *Jour d'été à la montagne* de Vincent d'Indy comparé à *Eine Alpensinfonie* de Richard Strauss », in : *Vincent d'Indy et son temps*, actes du colloque à Paris en 2002, éd. par Manuela Schwartz *et al.*, Sprimont : Mardaga, 2006, p. 195-210.

renonça complètement à la forme sonate. Il consacra plusieurs poèmes symphoniques à des héros tragiques de l'histoire polonaise en se basant sur des chefs-d'œuvre de la littérature polonaise : *Bolesław Śmiały* op. 8 (« Boleslas le hardi », 1905), d'après Stanisław Wyspiański, et *Anhelli* op. 22 (1909), d'après Słowacki.

* * *

Un des rares jeunes compositeurs qui resta insensible à la mode du poème symphonique fut **Szymanowski**. C'est pourquoi le dernier chapitre de la seconde partie lui est consacré exclusivement. Par son inclination pour la musique pure, Szymanowski anticipa déjà la mouvance néo-classique des années 1920. En même temps, il perpétua la tradition des grandes formes telle qu'il l'avait apprise chez Neuhaus et Noskowski, tout en la renouvelant à l'aide d'effets orchestraux modernes empruntés à Richard Strauss. Si le début brillant de l'*Ouverture de concert en mi majeur* op. 12 (1904/05) rappelle clairement quelques pages de ce dernier (notamment *Don Juan* et *Une vie de héros*), le jeune compositeur polonais réussit quand même à leur opposer un lyrisme « slave » dans la seconde partie thématique. Dans sa *Symphonie n° 1 en fa mineur* op. 15 (1906), Szymanowski cultive un langage chromatique et un contrepoint si complexes que cette œuvre fut jugée insupportable non seulement par la presse varsoivienne, mais aussi par ses amis comme Fitelberg, qui la dirigea une seule fois. Pourtant, le premier mouvement surprend par la densité et l'économie du tissu thématique, par l'atmosphère presque atonale de son langage harmonique (qui préfigure le style de l'École de Vienne) et par une dramaturgie qui renonce au dernier moment au principe *per aspera ad astra*.

L'apogée de la première période créatrice de Szymanowski est marqué par la *Symphonie n° 2 en si bémol majeur* op. 19 (1909/10). Les deux mouvements de cette œuvre présentent un processus lent, mais irrésistible, d'accroissement de tension et de densité. Dans le premier, ce processus commence avec un solo de violon qui frappe par son lyrisme sensuel et s'identifie à une forme ambiguë mélangeant le schéma ternaire de la forme sonate avec une structure à deux ou quatre parties. Le second mouvement combine la forme baroque de « variations et fugue » et les mouvements 2, 3 et 4 d'une symphonie : le thème et les variations n° 1-3 représentent le mouvement lent,²⁰ les variations n° 4-6 le scherzo et la fugue à cinq sujets le final – précédé d'une introduction. Dans cette œuvre, Szymanowski prouva qu'il était encore possible d'employer d'une façon originale les formes classiques de la sonate, de la variation et de la fugue (les trois formes centrales des cours de composition de

²⁰ Les variations n° 3 et 7 furent éliminées lors de la révision de l'œuvre au cours des années 1920/1930 et manquent dans la partition imprimée (Cracovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1954). On les retrouve dans l'édition fac-similé du second mouvement du manuscrit autographe de la partition d'orchestre : Karol Szymanowski, *II Symfonia B-Dur op. 19. Część druga – wersja pierwotna*, éd. par Teresa Chylińska, Cracovie : PWM, et Vienne : Universal Edition, 2007.

Noskowski et de Kiel), et ce à une époque où de nombreux compositeurs germaniques les avaient déjà largement abandonnées (ou les utilisaient surtout dans la musique à programme comme Richard Strauss). La modernité de l'œuvre apparaît dans le fait que le jeune compositeur, d'une part, voulait évidemment impressionner le public – en Pologne, mais surtout à l'étranger – par la virtuosité de son métier ; d'autre part, il y a plusieurs moments où il semble se moquer de sa propre technique. Après ce tour de force, Szymanowski devait sentir que cette voie de la tradition germanique était pour lui plus ou moins épuisée ; il se tourna vers d'autres directions dans sa *Symphonie n° 3* op. 27 (*Pieśń o nocy*, « Chant de la nuit », 1914-16) qui se rapproche des sonorités et des rythmes modernes de Debussy, Stravinsky et Scriabine.

* * *

Dans l'ensemble, les analyses de la seconde partie du mémoire révèlent que les compositeurs polonais, d'un côté, adaptaient de nombreux éléments de la tradition symphonique allemande :

- les schémas formels ;
- les dramaturgies tonales ;
- les techniques du travail thématique et du contrepoint.

De l'autre, ils modifiaient ces concepts et les combinaient avec des éléments indigènes :

- le souci d'exprimer un message patriotique ;
- l'influence de la littérature polonaise ;
- un lyrisme qui rappelle – notamment chez Szymanowski – l'héritage de Chopin.

De ce « métissage » résultent des œuvres d'art originales qui, si elles n'ouvrent pas de voie entièrement nouvelle, se distinguent clairement du répertoire symphonique d'autres pays et méritent plus d'attention – en Pologne ainsi que sur le plan international.

Les résultats du mémoire confirment donc la thèse d'Espagne et de Werner selon laquelle un transfert culturel est toujours accompagné d'une modification de l'objet adapté. En même temps, l'exemple de l'essor tardif de la musique symphonique en Pologne remet en question l'avis couramment admis que la musique n'a pas besoin de « traduction » et qu'elle est compréhensible partout – comme le déclarait Joseph Haydn ; bien au contraire, le transfert international d'un nouveau concept musical présuppose souvent une infrastructure institutionnelle (orchestres, conservatoires, *etc.*) et des habitudes d'écoute dont l'apprentissage peut prendre un temps considérable.

ANNEXE : Table des matières du mémoire scientifique d'habilitation

| | |
|--|-----------|
| AVANT-PROPOS | V |
| TABLE DES MATIERES | VII |
| TABLE D'ABBREVIATIONS | X |
| INTRODUCTION..... | 1 |
| PARTIE D'INTRODUCTION : LES CONDITIONS GENERALES..... | 15 |
| 1. Les relations entre l'Allemagne et la Pologne à l'époque de la partition polonaise | 15 |
| 2. La position de la musique symphonique dans la vie musicale polonaise à l'époque de la partition | 26 |
| 2.1. La première moitié du XIX ^e siècle | 26 |
| 2.2. La seconde moitié du XIX ^e siècle | 30 |
| 2.3. La première phase de la Philharmonie de Varsovie, 1901-14..... | 36 |
| 2.4. Le développement à Léopol et à Cracovie | 53 |
| I^{RE} PARTIE PRINCIPALE : LES ETUDES DE COMPOSITEURS POLONAIS EN ALLEMAGNE | 57 |
| I.1. Comparaison statistique de différents lieux d'études | 64 |
| I.1.1. Berlin | 64 |
| Parenthèse : Feliks Nowowiejski entre l'Académie et la communauté polonaise..... | 71 |
| I.1.2. Leipzig | 74 |
| I.1.3. Vienne..... | 80 |
| I.1.4. Paris | 83 |
| I.1.5. Saint-Pétersbourg et Moscou | 90 |
| I.1.6. Autres lieux d'études – changements de lieu – étudiants restés en Pologne | 92 |
| I.2. Études de cas particuliers | 97 |
| I.2.1. ZYGMUNT NOSKOWSKI : Le gardien de la « tradition de Kiel » à Varsovie | 97 |
| I.2.1.1. La formation de Noskowski à Varsovie | 97 |
| I.2.1.2. Les études de Noskowski avec Kiel à Berlin, 1872-75 | 100 |
| I.2.1.3. Les activités de Noskowski à Constance (1876-80) et ses contacts avec Liszt..... | 103 |
| I.2.1.4. L'engagement de Noskowski pour la musique symphonique à Varsovie, 1881-1909..... | 110 |
| I.2.1.5. L'esthétique musicale de Noskowski | 115 |
| I.2.2. IGNACY JAN PADEREWSKI : Des cours privés à Berlin jusqu'à la carrière internationale du pianiste et de l'homme politique..... | 126 |
| I.2.2.1. Les études de Paderewski avec Kiel et Urban à Berlin, 1882/84 | 126 |
| I.2.2.2. Les impressions de concerts berlinois de Paderewski et son esthétique musicale..... | 137 |
| I.2.2.3. Le développement des relations de Paderewski avec l'Allemagne..... | 145 |
| I.2.3. MIECZYSLAW KARLOWICZ : L'élève modèle solitaire de Heinrich Urban | 160 |
| I.2.3.1. Les contacts de Karłowicz avec l'Allemagne et sa formation avant les études à Berlin..... | 160 |
| I.2.3.2. Les études de Karłowicz avec Urban à Berlin, 1895-1901 | 164 |
| I.2.3.3. L'engagement de Karłowicz pour la musique symphonique à Varsovie et ses contacts avec l'Allemagne, 1901-09 | 179 |
| I.2.3.4. L'esthétique musicale de Karłowicz..... | 184 |

| | |
|--|------------|
| Intermezzo : <i>Młoda Polska w muzyce</i> à Varsovie, Berlin et Munich | 194 |
| 1. La « Société d'édition des jeunes compositeurs polonais », 1905-07 | 194 |
| 2. Adolf Chybiński et le mythe de la « Jeune Pologne dans la musique » | 199 |
| 3. La controverse autour l'influence allemande sur <i>Młoda Polska w muzyce</i> | 204 |
| I.2.4. LUDOMIR ROZYCKI : Un élève « irrégulier » de l'Académie de Berlin | 213 |
| I.2.4.1. La formation de Różycki à Varsovie jusqu'à sa rencontre avec Stefania Mławska | 213 |
| I.2.4.2. Les études de Różycki avec Humperdinck à Berlin, 1905-07 | 220 |
| I.2.4.3. Les relations de Różycki avec la musique allemande et son esthétique musicale | 224 |
| I.2.4.4. Les contacts de Różycki avec l'Allemagne, 1907-19 | 227 |
| I.2.5. KAROL SZYMANOWSKI : Études à distance de la musique allemande | 230 |
| I.2.5.1. L'initiation de Szymanowski à la musique sous la direction de Gustav Neuhaus | 231 |
| I.2.5.2. Les études de Szymanowski à Varsovie et ses visites à Berlin, 1901-07 | 237 |
| I.2.5.3. L'esthétique de Szymanowski vers 1910 | 242 |
| I.2.5.4. Le séjour de Szymanowski à Vienne et les débuts de son émanci- pation de la tradition musicale allemande, 1911-14 | 251 |
| I.2.5.5. La position de Szymanowski à l'égard de la tradition musicale allemande dans ses écrits à partir de 1920 | 255 |
| I.2.5.5.1. « Libération » des chaînes de la tradition allemande | 255 |
| I.2.5.5.2. Permanence de liens avec la tradition allemande et [auto-]réflexions sur son adaptation | 264 |
| Résumé de la I ^{re} Partie | 274 |
| PARTIE INTERMEDIAIRE : ÉDITIONS ET CONCERTS DE MUSIQUE SYMPHONIQUE POLONAISE AUX PAYS GERMANIQUES | |
| 1. Éditions | 277 |
| 2. Concerts | 302 |
| II^E PARTIE PRINCIPALE : LA MUSIQUE SYMPHONIQUE POLONAISE ET SA RELATION A LA TRADITION ALLEMANDE | |
| II.1. <i>Per aspera ad astra</i> : Symphonies consacrées à l'idée patriotique de la libération de la Pologne | 327 |
| Prélude : DOBRZYNSKI, <i>Symphonie n° 2 en ut mineur</i> (1831/41) | 331 |
| II.1.1. Établissement du modèle : NOSKOWSKI, <i>Symphonie n° 2 en ut mineur</i> (« Élégiacque », 1876-79) | 334 |
| Bilan intermédiaire : Autres symphonies polonaises suivant le même modèle | 349 |
| II.1.2. Exagération du modèle : PADEREWSKI, <i>Symphonie en si mineur</i> (1903-09) | 350 |
| Parenthèse comparative : MLYNARSKI, <i>Symphonie en fa majeur</i> (1910-11) | 361 |
| II.1.3. « Transfiguration » du modèle : KARŁOWICZ, <i>Symphonie en mi mineur</i> "Odrodzenie" (1900-02) et <i>Odwieczne pieśni</i> (1904-06) | 364 |
| II.2. Paysages symphoniques | 374 |
| II.2.1. Deux contributions symphoniques à l'enthousiasme polonais pour les Tatras : ŻELENSKI, <i>W Tatrach</i> (1868-70), et NOSKOWSKI, <i>Morskie Oko</i> (1875) | 375 |
| II.2.2. Un paysage rempli de traces historiques : NOSKOWSKI, <i>Step</i> (1895-96) | 385 |

| | |
|--|-----|
| II.2.3. Formes expérimentales ou académiques ? NOSKOWSKI, <i>Z życia...</i> (1901) et la <i>Symphonie n° 3 en fa majeur "Od wiosny do wiosny"</i> (1903)..... | 393 |
| Bilan intermédiaire : Autres paysages symphoniques polonais | 404 |
| II.2.4. Exploration de nouveaux terrains sonores : KARLOWICZ, <i>Rapsodia litewska</i> (1906) | 406 |
| Parenthèse comparative : FITELBERG, <i>Rapsodia polska</i> (1913) | 414 |
| II.3. Deux approches individuelles du genre du poème symphonique | 416 |
| II.3.1. Mélancholie et réflexion : Les poèmes symphoniques de Karłowicz | 417 |
| II.3.1.1. Forme kaléidoscopique de réminiscences et de résignation : KARLOWICZ, <i>Powracające fale</i> (1903-04) | 418 |
| II.3.1.2. Monologue à deux thèmes antagonistes : KARLOWICZ, <i>Stanisław i Anna Oświecimowie</i> (1907) | 426 |
| II.3.2. Impressions musicales illustratives : Les poèmes symphoniques de Różycki | 437 |
| II.3.2.1. Action vs immobilité I : ROZYCKI, <i>Bolesław Śmiały</i> (1905) | 439 |
| II.3.2.2. Action vs immobilité II : ROZYCKI, <i>Anhelli</i> (1909) | 448 |
| II.3.3. Conclusion : Le contexte national des poèmes symphoniques polonais | 455 |
| II.4. Sur le chemin de la « beauté pure et intransigeante » : | |
| Les œuvres symphoniques du jeune Szymanowski | 458 |
| II.4.1. Renoncement aux « chants tristes » : SZYMANOWSKI, <i>Ouverture en mi majeur</i> (1904-05) | 459 |
| II.4.2. Un « monstre contrepointique-harmonique-orchestral » ? SZYMANOWSKI, <i>Symphonie n° 1 en fa mineur</i> (1906)..... | 468 |
| II.4.3. Lyrisme sonore et jeux virtuose avec les formes classiques : SZYMANOWSKI, <i>Symphonie n° 2 en si bémol majeur</i> (1909-10) | 480 |
| Perspectives d'avenir : Éloignement des modèles allemands – SZYMANOWSKI, <i>Symphonie n° 3 „Pieśń o nocy”</i> (1914-16) | 499 |
| Résumé de la II ^e Partie | 504 |
| EXEMPLES MUSICAUX | 509 |
| ANNEXES..... | 571 |
| 1. Compositeurs polonais et leurs études à l'étranger | 571 |
| 2. Dates de la genèse et des premières auditions d'œuvres symphoniques polonais | 592 |
| 3. Tableaux récapitulatifs de la forme de quelques œuvres symphoniques polonais..... | 610 |
| BIBLIOGRAPHIE | 623 |
| INDEX DES NOMS CITES | 655 |
| ENGLISH SUMMARY | 666 |