

Karol Szymanowski (1882–1937) **Piano Works Vol 2**

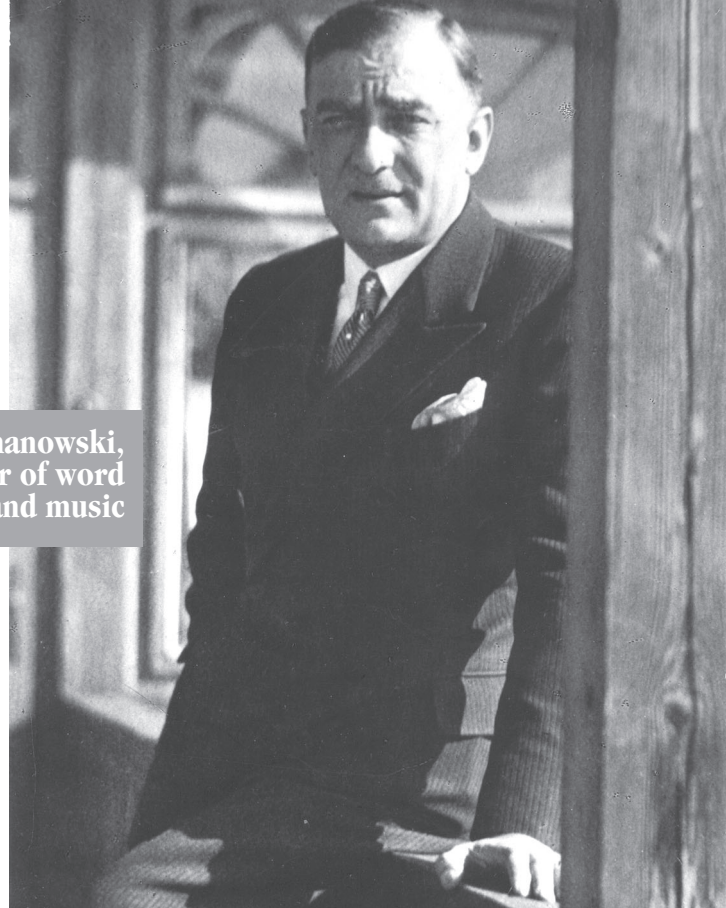
Fantasia in C for Piano Op. 14 (1905)	15:06	
<i>Fantasia pianolle C-duuri</i>		
1 Grave	3:44	FIABA1200001
2 Non troppo allegro, ma molto passionato e affettuoso	5:53	FIABA1200002
3 Allegro molto, deciso, energico	5:29	FIABA1200003
Masques – Three Pieces for Piano Op. 34 (1915–1916)	25:14	
<i>Maskit – Kolme pianokappaletta</i>		
4 No. 1 Shéhérazade	11:34	FIABA1200004
5 No. 2 Tantris der Narr	6:49	FIABA1200005
6 No. 3 Sérénade de Don Juan	6:51	FIABA1200006
from Twenty Mazurkas for Piano Op. 50 (1924–1925)	11:10	
opuksesta <i>Kaksikymmentä masurkkaa pianolle</i>		
7 No. 1 Sostenuto – Molto rubato	2:33	FIABA1200007
8 No. 2 Allegramente – Poco vivace	2:26	FIABA1200008
9 No. 3 Moderato	2:51	FIABA1200009
10 No. 4 Allegramente, risoluto	3:20	FIABA1200010
Two Mazurkas for Piano Op. 62 (1933–1934)	6:05	
<i>Kaksi masurkkaa pianolle</i>		
11 No. 1 Allegretto grazioso	2:49	FIABA1200011
12 No. 2 Moderato	3:16	FIABA1200012
Total	58:00	

Anu Vehviläinen *piano*

ABCD 337



Karol Szymanowski
Piano Works Vol 2
Anu Vehviläinen



Karol Szymanowski,
a master of word
and music

Karol Szymanowski
Piano Works Vol 2
Anu Vehviläinen

Karol Szymanowski, a master of word and music

Karol Szymanowski (1882–1937), the great Modernist in Polish music, grew up in an environment that fostered creativity, both in music and other arts. The Szymanowskis of the late 19th century were wealthy Polish aristocrats with an estate in the Ukrainian village of Tymoszwówka on the eastern border of what was then still the kingdom of Poland. Ukraine's culturally rich and tolerant atmosphere was admirable soil for Szymanowski the composer, Ukraine being a melting pot of Russian, Jewish, Armenian, Polish and Tatar culture. This multi-dimensional milieu laid the foundations for a composer described by Szymanowski himself as “pan-European”, in contrast to the composers favoured by patriotic Polish circles and paying allegiance to Chopin.

While open to the latest European trends, Szymanowski was nevertheless thoroughly acquainted with the cultural heritage of his own country. A close acquaintance, Gustav Neuhaus (father of the piano pedagogue Heinrich Neuhaus), introduced him to the music and literature of Germany in particular. Szymanowski's interest in literature sparked off a desire to write himself while he was still in his early teens, and he also displayed a talent for this. His literary output, spanning his whole life, was both large and first-rate; in addition to numerous press articles, essays and treatises on music, he wrote poems, short stories and a two-volume novel called *Efebos*, of which only a small part has been preserved. When Poland became independent in 1918, Szymanowski settled in Warsaw and assumed major responsibility for the integration of that country's cultural life. Not only did he compose: he also taught and through his writings provided regular food for debate. But above all writing was, for him, a way of enriching life.

A fratricidal mindscape – the Fantasia in C major, Op. 14

Using a poem or some other programmatic device inspired the most personal expression in Szymanowski, and many of his instrumental works do in fact have a programmatic background. This is reckoned to apply to the *Fantasia*, Op. 14, to which he appended his own prose poem *Szkic do mego Kaina* (A Sketch for my Cain). He first planned to use it for an orchestral work but it later appeared to serve as background material for this *Fantasia*. The following are excerpts from his sketch-like but all the more expressive texts:

A Sketch for my Cain

I mean to represent, in a possibly artistic manner, the initial birth of the need for art present in the human soul – (...) I refer not so much to the strict psychology of the soul as to the artistic and dramatic side. – How far I succeed in this remains to be seen.

I selected Cain as a typical human being for two reasons. Firstly, because I have an odd liking for this mystical murderer – and secondly, the marvellous legend of the reeds wailing in the wind provided the grounds for the entire piece.

The whole tragedy of a strong and vivid human soul, which hides from our poor consciousness – in some mystical darkness – and bursts out only with waves of wild passions – usually leading (...) to a terrible disaster – this whole tragedy, the tragedy of a human brain – unable to fathom its own ego – I intend to pass over all of this in silence – and to present Cain to the viewer the way he was following the murder of his brother.

On a dark and sorrowful night, the cursed and disgraced Cain runs away (...) – unaware of what he did and why – feeling as if a volcano with no outlet is bursting in his breast, a fathomless, mysterious sea filled with unknown monsters – he runs (...) – until embraced by the black heart of an ancient forest – (...) – Cain listens to mysterious wailing and moaning – and suddenly his pained and exhausted soul slowly awakens to the songs of the wind – his imagination rouses – and clinging to this first pretext, he begins to create.

– 'Tis not the reeds wailing in the wind – but some sweet female voices crying; some white, gentle spirits emerging from the mist on the water and lamenting Cain. – But the tempest approaches, the ghosts multiply, the voices grow stronger, the song gets louder; 'tis no longer women moaning; he is now bearing an entire host of men clearly calling him for revenge – (...) Cain leaps from his lair – oh, no longer is he a wretched runaway – fleeing into the cold thing [An error? He presumably meant 'night'] – he, the lord and master – supported now by a thousand defenders that emerged from a mysterious forest darkness – (...)

Now the tempest breaks out with all its violence – (...) – The entire sky is filled with blood! with fire! (...) his strengths leave Cain, he drops unconscious onto the damp sand of the coast – (...) – The chilly dawn wakens him – from heavy sleep before further roaming – (...).

Translation of *A Sketch for my Cain* from Polish to English Anna J. Gołabek-Asikainen

The *Fantasia* can, therefore, be listened to with this stormy, emotional description in mind. Narrative seems to me, a pianist, to be a very natural part of Szymanowski's music, an element of continuity carrying the music forwards. Stories, poetry – words as a whole – were as natural a channel for expression as composing to a man with a sovereign command of five languages, and they were always present in his life. His numerous non-fiction texts also, to my mind, afford an interesting window on Szymanowski the composer. His articles often contain very long sentences weaving many strands together. Not until half way down the page does he add a full stop, for he wants to say so much all in a single sentence. Reading a text by him is like playing one of his densest textures – the *Fantasia* or *Masques*, for example. The polyphony of the text is akin to that of the music.

Musically the *Fantasia*, composed in 1905, is in the extravagantly rich late-Romantic style to which Szymanowski returned after his youthful homage to Chopin. The works of his early period (c. 1900–1913) were influenced above all by Richard Strauss and Wagner, though a hint of Liszt may also be detected in the *Fantasia*. The three movements of this monumental work follow without a break, *attacca*, which helps to maintain the tension right up to the final bar. The kindred motifs of the themes of the different movements contribute to the sense of unity. The overall impression is nevertheless rather multi-dimensional, for Szymanowski uses the piano as widely as an orchestra. The texture is full of octaves, thirds, sprawling chords and runs, sometimes embellishing, sometimes underlining each melodic motif. Simplicity is not one of the *Fantasia*'s virtues. The key is C major; this inevitably sparks off associations with two earlier C major fantasies, those of Schubert (1822) and Schumann (1836). Although a certain sense of jubilant letting off steam and flights of fancy are no doubt the main idea in all three, the link between Szymanowski and the earlier Romantics is mostly an abstract one. In buffeting Cain from one ordeal and emotion to another, Szymanowski's harmonies avoid C major right up until half way through the third movement, when he at last touches base in the main key and brings the work to a solemn conclusion.

Behind the masks – Masques, Op. 34

In 1911 Szymanowski composed two works using the same format – the *Symphony No. 2* and *Piano Sonata No. 2* – that proved to be a watershed in his career as a composer. They marked the culmination of his first, late-Romantic period and established his position as a composer of international calibre. But at the same time he began to seek a new direction for his musical expression. The German, colossal style began to exhaust him and he soon looked elsewhere for inspiration. During 1911–1914 he travelled abroad on several

occasions, above all to the Mediterranean lands, mainland Italy, Sicily and even Tunisia and Algeria in North Africa. He felt more than at home in these surroundings, drinking in ideas from cultures ranging from Greek to Arabic. He also spent a lot of time in the European metropolises, listening to music by such composers as Debussy, Ravel, and Stravinsky, whom he particularly admired. On the outbreak of the First World War, he withdrew to his Ukrainian estate to compose in peace.

The war years were in fact a golden opportunity for him to concentrate on composing and yielded many of his best-known works, such as *Myths*, *Masques*, *Metopes*, the *3rd Symphony*, the *3rd Piano Sonata* and the *1st Violin Concerto*. In them he felt he had discovered possibly his most distinctive and most personal voice. And they are indeed unique. The term “Mediterranean” perhaps characterises them better than any vague reference to Impressionism, for his idiom is far removed from that of, say, the great musical Impressionist, Claude Debussy. True, he does use many typical French effects in his works, such as trills, tremolos and arpeggios. The water motif, one of the hallmarks of Impressionist piano music and often expressed on the piano in the alternation and contrasting of black and white keys, also makes frequent appearances in Szymanowski, many of his works having mythical stories that take place beside water (*The Fountain of Arethusa*, *Calypso*, *The Sirens' Island*, *Nausicaa*). Their complex bi- and polytonal harmony and their part-writing resting on the German tradition nevertheless make the music of Szymanowski quite different from a mere variant on French Impressionism. For these works drawing on his Mediterranean memories are music of the most delightful and most original kind. With them Szymanowski also travelled as far as possible from Chopin, in whose footsteps he had once followed in the early days of his career as a Polish composer.

The stories behind *Masques*, composed in 1915–1916, are not ostensibly related. *Shéhérazade* was inspired by the Persian-Arabian *Thousand and One Nights*, *Tantris the Fool* by the Celtic myth of *Tristan and Isolde*, while the last movement tells of the Spanish womaniser Don Juan. Szymanowski nevertheless links these disparate legends together by giving them the umbrella heading *Masques*. What, then, do the masks conceal?

The *Stories from the Thousand and One Nights* have a frame story in which a king, having killed his treacherous wife, takes a new wife each night, only to kill her the following morning out of revenge for offending his male honour. Finally he takes as his wife Scheherazade, who in order to save her life begins to tell him stories each more exciting than the last. When death approaches, she interrupts her tale at the most exciting moment. The king thus has to spare her in order to hear how the story ends. This goes on

for a thousand and one nights, until in the end the King has mercy on her. Concealed behind the mask is, therefore, the resourceful Scheherazade's fear of death, which she has to hide with fascinating stories and interesting twists of plot in order to string the king along. In Szymanowski's richly-colourful music the listener is seduced by the fabulous melodies and the mysterious, dream-like timbres. Fragmentary and mysterious, the movement is akin to *Calypso* in the *Metopes* suite and represents the introvert solemnity typical of Szymanowski. The meditative opening section of *Shéhérazade*, to which Szymanowski returns at the end, is to my mind one of the most beautiful passages in all his works for piano.

The second movement draws on the play *Tantris der Narr* by Ernst Hardt, a parody on the figure of Tristan in the Celtic myth *Tristan and Isolde*. Again this movement employs a mask and masquerade: "Tantris" is an anagram on Tristan and the name used by the hero in seeking to approach the object of his love, Isolde. The only one who recognises him, masked as Tantris the fool, is his old dog Husdent. Too late, Isolde realises who he is, and disappearing into the sunset at the end are not Tristan and Isolde but Tristan and Husdent the dog. The rhythmic, ironic *Tantris the Fool* alternates a spirited rhythm character with a soft, restrained *meno mosso* section. Szymanowski dedicated it to his pianist friend Heinrich Neuhaus, who at that time still suffered from an inferiority complex beside his successful friends: Szymanowski was already well established as a composer by European standards and another friend, Artur Rubinstein, was a world-class pianist. Neuhaus later became one of the most highly-revered piano teachers of his day, counting Emil Gilels, Svyatoslav Richter among his pupils.

The *Serenade* alluding to the legendary Spanish womaniser Don Juan is a dazzling bravura number with a stubborn repetition motif as its main theme. In structure it comes close to a rondo that keeps coming back to the main theme in between the different interludes. The form may be thought of as egocentric, forever revolving around itself. Artur Rubinstein, to whom it is dedicated, added it to his repertoire. The *Don Juan Serenade* represents a very open and extroverted streak in Szymanowski's mostly introverted output, and for this reason, too, its dedication to the cheerful Rubinstein seems fitting. But there is also a secret hidden behind this mask: the fear lurking behind a womaniser who seems on the surface to be a real showman that his true, maybe uncertain feelings will be revealed and pull the rug from under his feet – all is not what it seems at first sight. *Masques* is one of Szymanowski's most touching and most masterly suites and shows that he stands in a league all of his own in simultaneously handling so many levels of music and emotion.

The Polish element comes full circle – the Op. 50 & Op. 62 mazurkas

In 1924, while still struggling with the scoring of his magnum opus the opera *King Roger*, Szymanowski decided to take a little break by writing some piano mazurkas. He had been gradually developing an interest in the folk music of Poland ever since the beginning of the decade, prompted by the general, widespread collection of folklore at that time. The very composition of a mazurka was a bold and conscious act on Szymanowski's part. For years he had felt it would be impossible to compose a piano mazurka that would be anything but a cheap copy of Chopin's. When he did finally address the genre in the 1920s, he set himself the task of creating a new Polish style.

Whereas the Mediterranean music composed during the war years had represented him at his most personal, the voice of his inner world, the mazurka brought him closer to his own people again. True, he had without any doubt become the most influential figure on the Polish musical scene, but the inaccessibility and complexity of his wartime works to some extent prevented him from being hailed as the natural successor to Chopin. Having previously spent most of his time in the Polish borderlands, he now made Warsaw his home and there became rooted as the central cultural figure that the newly-independent Polish nation needed. The folk music of the Tatra mountains was the new musical landscape that now redirected his musical expression. The set of *Twenty Mazurkas*, Op. 50 composed in 1924–1925 constitutes a "universally Polish" synthesis combining special features of Tatra music (such as a raised fourth note and a lowered seventh) with the dance rhythm of the traditional mazurka. Also suggesting the old mazurka style is the shifting of the stress from one beat of the bar to another. The mixture of Tatra-style melodies and the triple-time mazurka does, on the other hand, give Op. 50 a flavour of its own, since Tatra melodies are almost without exception in simple time. The melody of *Mazurka No. 2*, for example, sounds in places almost as if it is in simple time because of the sharp accents, though the basic pulse is in triple time. Szymanowski's way of handling folk music was not as scientific as, say, Bartók's treatment of Hungarian folk tradition; rather, it relied on instinct and intuition. The *Mazurkas* do incorporate Tatra melodies, but mostly in stylised variations. Szymanowski's ability to borrow and adapt Tatra culture was so sovereign that not one of the melodic or rhythmic motifs "invented" by him is at odds with the original folk music. Above all he has in Op. 50 created an exceptional harmonic world drawing on both the polytonality of his Mediterranean period and the folk-music scales of the Tatras.

Op. 50 is divided into five books of four mazurkas, the first of which can be heard on this disc. In *No. 1* Szymanowski uses the Tatra melody also familiar from his song cycle *Słotwieńcie*¹⁾. On top of a bare fifth in the

bass is an improvised-like song always slightly altered with trills and ornaments. Section B of the ABA form is mobile and rhythmically precise – a reminder that a mazurka is above all a dance. The instruction over *No. 2* is *Rubasznie!* (Robustly!). This brisk, cheerful mazurka in A major is in rondo form. The accents always fall in slightly different places, thus giving the mazurka a varied and mischievous beat. The meditative *Mazurka No. 3* presents two alternating textural elements: an elegant, singing legato theme and a dance-like staccato passage. The closing *sostenuto* establishes a calmer mood before the final *Mazurka No. 4*. In the key of B flat major, it is the most concrete and most earthy of the mazurkas in Book 1, especially in view of its striking opening bars. The typical Szymanowski spans requiring a player with large hands emphasise the robust, folk-like style of the mazurka.

Szymanowski's last published work was to be the *Two Mazurkas*, Op. 62 of 1934. In these enchanting works the elements of the mazurka have been faded almost out of existence. The changing tempos and improvisational melodies are more evocative of the mysterious world of *Metopes* and *Masques*.

Anu Vehviläinen Translation Susan Sinisalo

Having obtained an MA in performance from the Sibelius Academy, Helsinki, **Anu Vehviläinen** continued her studies privately in Paris as a pupil of Konstantin Bogino and gave a highly-acclaimed debut concert in Helsinki in 2000. She went on to obtain a Doctorate from the Sibelius Academy in 2008, the topic of her studies being the solo piano music by Karol Szymanowski. Since 2009 she has been Assistant Professor in the Sibelius Academy's DocMus Department for Music Performance and Research. She has also performed his major works for violin and piano with Antti Tikkanen and Lieder with Anu Komi. A member of the TampereRaw and other ensembles, she can also be heard in solo and chamber recitals. She has been a guest at many of the Finnish festivals and abroad at, among others, the Karol Szymanowski Festival in Poland.

Anu Vehviläinen is also dedicated to promoting artist-audience interaction in a programme titled *Open Artist & Dear Audience*. Projects, many of them carried out under the auspices of the Sibelius Academy from 2008 onwards, have included the book *Let Go – Six Writings about Musicianship*, a series of dialogical solo piano recitals, an interaction workshop (*Play and Interplay – A series of concerts and discussions between musicians and the audience*), a programme note on the essence of the artist to accompany the opera *One Night Stand* by Olli Kortekangas and Michael Baran, a course about the artist at work – reading between the lines, and a course for audiences about artistic processes. At the moment she is particularly interested in the way artists speak of their audiences, using interviews with artists as her material and the methods of discourse analysis.

Sanan ja sävelen taituri, Karol Szymanowski

Puolan musiikin suuri modernisti Karol Szymanowski (1882–1937) eli lapsuutensa ja nuoruutensa ympäristössä, joka tuki luovuutta paitsi musiikissa myös muissa taiteissa. 1800-luvun lopulla Szymanowski olivat varakkaita Puolan aatelisia, joiden kotitila sijaitsi silloisen Puolan kuningaskunnan itälaidalla, Ukrainassa, Tymoszówan kylässä. Ukrainan kulttuurisesti rikas ja avarakatseinen ilmapiiri tarjosi Szymanowskin säveltäjänpersoonan kehittymiseen oivallisen maaperän: Ukrainassa kohtasi toisensa niin venäläinen, juutalainen, armenialainen, puolalainen kuin tataarien kulttuuri. Tämä monimuotoinen elinympäristö loi pohjan Szymanowskin säveltäjyydelle, jota hän itse luonnehti ”paneurooppalaiseksi”, erotuksena Sisä-Puolan patriotismista, joka pikemminkin etsi säveltäjistään Chopinin perinteen säilyttäjää.

Uusimmille eurooppalaisille virtauksille avoimena taiteilijana Szymanowski tunsu toki myös oman maansa kulttuuriperinnön perin pohjin. Lähipiiriin kuulunut Gustav Neuhaus (pianopedagogi Heinrich Neuhausin isä) puolestaan tutustutti Szymanowskin erityisesti saksalaiseen musiikki- ja kirjallisuustraditioon. Szymanowskin kiinnostus kirjallisuutta kohtaan kehittyi jo varhaisessa teini-iässä haluksi kirjoittaa itse, ja hän osoitti lahjakkuutta myös tällä kulttuurin saralla. Szymanowskin koko elämän mittainen kirjallinen tuotanto on laaja ja korkeatasoinen: lukuisten lehtiartikkelien, esseiden ja musiikkiaiheisten kirjoitusten lisäksi tuotanto käsittää kaunokirjallisuutta kuten runoja, novelleja ja kaksiosaisen romaaniin, *Efebos*, josta tosin vain pieni osa on säilynyt. Kun Puola vuonna 1918 itsenäistyi, Szymanowski asettui Varsovaan ottaen suuren vastuun maan kulttuurielämän eheyttämisestä: säveltämisen ohella vastuunkanto ilmeni niin pedagogisena toimintana kuin keskustelun ylläpitämisenä erilaisten kirjoitusten kautta. Mutta ennen kaikkea kirjoittaminen merkitsi Szymanowskille elämän rikastuttamista.

Velisurmaajan mielenmaisema – Fantasia C-duuri, op. 14

Runon tai muun ohjelman käyttäminen inspiroi Szymanowskia saavuttamaan kaikkein persoonallisimman säveltäjänilmaisunsa, ja useilla hänen instrumentaaleiksillaan onkin ohjelmallinen tausta. Näin arvellaan olevan myös *Fantasiassa* op. 14, johon liitetään Szymanowskin oma proosallinen runo *Szkic do mego Kaina* (Luonnon Kainilleni). Szymanowski suunnitteli tekstiä ensin orkesteriteokseen, mutta lienee käyttänyt sitä sittemmin pianoteoksessaan tausta-aineistona. Seuraavassa otteita Szymanowskin luonnosmaisesta mutta sitäkin ekspressiivisemmästä tekstistä:

Taroitukseni on esittää mahdollisimman taiteellisesti sitä, kun ihmisielussa syntyi ensimmäistä kertaa tarve päästä osalliseksi taiteesta – (...) En siis niinkään tarkoita tällaisen ihmisielun varsinaista psykologiaa kuin sen taiteellista ja draamaattista puolta. – Miten tässä onnistun, jää nähtäväksi.

Täksi tyypilliseksi ihmiseksi olen valinnut Kainin kabdesta syystä; ensinnäkin siksi, että minulla on jonkinlainen outo sympatia tätä mystistä rikollista kohtaan – ja toiseksi siksi, että ibana legenda tuulessa vaikeoivista järviruo'ista on antanut minulle ikään kuin perusteen sepiittää koko tämä juttu.

Lennokkaan ihmisielun, joka on piilossa poloiselta tietoisuudeltamme – joissakin mystisissä pimeyksissä – ja joka purkaa vain ulospäin villien intobimujen aaltoja – jotka jobtavat yleensä (...) jobonkin kaubeaan katastrofiin – tämän ihmisielun koko tragedian, aivojen – jotka eivät pysty ottamaan selvää omasta minästä – koko tragedian – kaiken tämän haluan ohittaa vaikeudemalla – ja tuoda katsojan silmien eteen Kainin sellaisena, kuin hän oli surmattuaan veljensä.

Pimeänä ja hyvin surullisena yönä hän pakenee kirottuna ja itsensä hävääseenä (...) – tietämättä, mitä oli tehnyt ja miksi – tuntien sisässään olevan jonkinlainen tulivuori, joka raastaa hänen rintaansa ilman, että se voisi päästä sieltä ulos, ja pohjaton, salaperäinen meri, joka on täynnä tuntemattomia hirviöitä – pakenee (...) – kunnes ikeikainen metsä sulkee hänet mustaan syvyyteensä – (...) – Kain kuuntelee salaperäisiä vaikerruksia ja valituksia – kunnes kärsivä ja itkettynyt sielu herää väitellen näiden viburin laulujen vaikutuksesta – mielikuvitus havahtaa bereille – ja tarrautuen tähän ensimmäiseen näkyyn alkaa luoda.

– Tuo vaikeutelu ei ole viburin aikaansaamaa järviruo'on ääntä – se on suloisten naisääniäniä itkua, [kun] jotkin valkeat, herkät sielut näyttäytyvät böyryävän veden seasta ja voivattelevat Kainia. Mutta myrsky läbestyy, aaveita on koko ajan enemmän, äännet paisuvat, laulu voimistuu, se ei ole vain naisten valitusta, vaan siellä on kokonainen joukko miehiä, hän kuulee selvästi, kuinka he vaativat häneltä kosta – (...) Kain syöksyy ylös makuupaikaltaan – oi, hän ei ole enää karkuriraukka, joka pakenee kylmään yöbön – hän on herra ja valtiis – onban hänellä tuhansia puolustajia, jotka ovat tulleet esiin metsän salaperäisistä pimennoista (...)

Tällä betkellä myrsky räjähtää – (...) – Koko taivas on veressä! tulessa! (...) hänen voimansa petteävät, hän menee tainnoksiin ja kaatuu märälle rantabiekalle (...) Hän herää kylmään aamun-koittoon – syvästä unesta, jatkaakseen maankiertäjän vaellustaan (...).

Alkuperäisestä puolankeielisestä tekstistä *Szkie do mego Kaima* suomentanut Matti Asikainen

Fantasian voi siis halutessaan kuulla tämän tunteikkaan ja villin kuvauksen läpi. Pianistina koen, että tarinallisuus sinänsä liittyy Szymanowskin musiikkiin varsin luonnollisesti, musiikkia eteenpäin vievän jatkuvuuden elementtinä. Tarinat, runous – sanat ylipäänsä – olivat viittä kieltä suvereenisti hallinneelle Szymanowskille yhtä luonteva ilmaisullinen kanava kuin säveltäminenkin, läsnä säveltäjän elämässä aina. Myös hänen lukuisat asiatekstinsä tarjoavat mielestäni kiinnostavan ikkunan säveltäjäyteen: artikkelit rakentuvat usein huomattavan pitkistä virkkeistä, joissa Szymanowski kuljettaa monia asioita rinnakkain. Piste löytyy vasta puolivälissä sivua, sillä Szymanowski haluaa sanoa kerralla paljon, yhdessä virkkeessä. Szymanowskin tekstiä lukiessa olo on samankaltainen kuin soittaessa hänen kaikkein tiheintä tekstuuriaan, vaikkapa juuri *Fantasiaa* tai *Maskeja*. Tekstin polyfonia on sukua sävelten polyfonialle.

Vuonna 1905 sävelletty *Fantasia* edustaa musiikillisesti tuhlaillevan runsasta myöhäisromantiikkaa, johon Szymanowskin sävelkieli Chopin-vaikutteisten varhaisteosten jälkeen suuntautui. Esikuvina Szymanowskin alkukauden (n. 1900–1913) tuotannossa olivat ennen muuta Richard Strauss ja Wagner, tosin *Fantasiassa* on kuultavissa jopa Lisztin vaikutusta. Järkälemäisen teoksen kolme osaa soitetaan ilman välitaukoja, *attacca*, mikä tukee jännitteen säilymistä viimeiseen tahtiin asti. Yhtenäisyyttä luo osittain myös eri osien teemojen motiivinen sukulaisuus. Kokonaisvaikutelma on tästä motiivisesta yhtenäisyydestä huolimatta melko moniulotteinen, sillä Szymanowski käyttää pianoa laveasti kuin orkesteria. Kudos on täynnä oktaaveja, terssejä, laajoja sointuja ja juoksutuksia, jotka milloin koristelevat, milloin alleviivaavat kulloistakin melodista aihetta. Yksinkertaisuus ei ole *Fantasian* hyve. Sävellaji on C-duuri, joten yhteys kahteen varhaisempaan C-duuri-fantasiaan – Schubert (1822) ja Schumann (1836) – nousee väistämättä esiin. Vaikka tietty irtioton riemu ja fantisointi lienee keskeinen idea kaikissa kolmessa fantasiassa, yhteys Szymanowskin ja edeltäneiden romantikkojen välillä on lähinnä ajatuksellinen. Heitellen Kainia koettelemuksesta ja tunteesta toiseen Szymanowskin harmoniat välttelevät C-duuria aina kolmannen osan puoliväliin asti, jolloin tuntuma pääsävellajiin vihdoin luodaan ja teos saatellaan ylvääseen loppuun.

Naamion takana – Maskit op. 34

Szymanowskin säveltäjänuran denjakajana toimi vuonna 1911 sävelletty teospari, samaa muotoa noudattelevat *Sinfonia no 2* ja *Pianonsoaatti no 2*. Näillä teoksillaan Szymanowski huipensi ensimmäisen, myöhäisromanttisen kautensa ja vakiinnutti asemansa merkittävänä kansainvälisen tason säveltäjänä. Mutta samalla hän alkoi etsiä uutta suuntaa musiikilliseen ilmaisuunsa – saksalainen, kolossaallinen tyyli alkoi tuntua uuvuttavalta ja Szymanowski etsiytyikin pian muualle hakemaan inspiraatiota. Vuosien 1911–

1914 aikana hän teki useita matkoja ennen muuta Välimeren ympäristöön, Manner-Italiaan, Sisiliaan ja jopa Pohjois-Afrikan Tunisiaan ja Algeriaan. Näissä maisemissa Szymanowski viihtyi paremmin kuin hyvin, imien vaikutteita niin kreikkalaisesta kuin arabialaisesta kulttuurista. Szymanowski vietti paljon aikaa myös Euroopan metropoleissa, joissa kuuli Debussyta, Ravelia ja mm. Stravinskya, jota hän erityisesti arvosti. Kun ensimmäinen maailmansota syttyi, Szymanowski vetäytyi Ukrainan kotitalan rauhaan säveltämään. Sodan vuodet olivatkin Szymanowskille keskittyneen työnteon kulta-aikaa. Tuolloin syntyivät monet hänen tunnetuimmista sävellyksistään, kuten *Myytiä, Maskit, Metoopit, 3. sinfonia, 3. pianosonaatti* sekä *1. viulukonsertto*. Näiden uusien teostensa myötä Szymanowski koki löytäneensä kenties kaikkein omimman ja henkilökohtaisimman äänensä. Teokset ovatkin ainutlaatuisia. Termi ”välimerellinen” kuvaa niitä ehkä paremmin kuin pelkkä ylimalkainen viittaus impressionismiin, sillä Szymanowskin sävelkieli on varsin kaukana esimerkiksi keskeisimmästä musiikin impressionistista, Claude Debussysta. Szymanowski toki käyttää teoksissaan monia tyypillisen ranskalaisia efektejä, kuten trillejä, tremoloita ja arpeggioita. Samoin eräs impressionistisen pianomusiikin tavaramerkki, vesiaihe, joka pianolla usein esitetään mustien ja valkoisten koskettimien erilaisina vuorotteluina ja vastakkainasetteluina, esiintyy Szymanowskilla tiheästi – monet Szymanowskin teosten myyttisistä tarinoista tapahtuvat veden äärellä (*Arethusan lähde, Kalypso, Seireenien saari, Nausikaa*). Teosten kompleksinen, bi- ja polytonaalinen harmonia sekä saksalaiseen traditioon nojaava äänenkuljetustekniikka tekevät Szymanowskin musiikista kuitenkin jotain oleellisesti muuta kuin ranskalaisen impressionismin toisintoa – nämä Välimeren muistoista ammentavat teokset ovat mitä kiehtovinta ja omintakeisinta musiikkia. Niiden myötä Szymanowski myös erkaantui mahdollisimman kauas Chopinista, jonka jalanjäljissä hän aikanaan oli uransa nuorena puolalaisäveltäjänä aloittanut.

1915–1916 aikana sävellettyjen *Maskien* taustatarinat eivät näennäisesti liity toisiinsa. *Sheberazaden* innoittajana on persialais-arabialainen tarinakokoelma *Tubat ja yksi yötä, Narri-Tantris* nojaa kelttiläiseen *Tristan ja Isolde* -myyttiin, kun taas viimeisessä osassa kohdataan espanjalainen naissankari Don Juan. Szymanowski kuitenkin liittää nämä erilliset legendat toisiinsa antamalla niille yhteisen otsikon *Maskit*, joka viittaa kätkeymiseen. Mitä maskien takana siis piilee?

Tubannen ja yhden yön tarinoihin liittyy kehyskertomus, jossa petollisen vaimonsa tappanut kuningas ottaa itselleen joka yöksi uuden vaimon – surmattaakseen hänet seuraavana aamuna kostoksi miehisen kunnian loukkauksesta. Lopulta vaimoksi joutuu Sheherazade, joka pelastaakseen henkensä alkaa kertoa kuninkaalle toinen toistaan jännittävämpiä satuja. Kun kuoleman hetki lähestyy, Sheherazade keskeyttää tarinan jännittävimpään kohtaan, jolloin kuninkaan on säätettävä tarinankertojan henki

kuullakseen loppuratkaisun. Näin jatkuu tuhannen ja yhden yön verran, kunnes kuningas lopulta armahtaa Sheherazaden. Piilossa maskin takana on siis neuvokkaan Sheherazaden oma kuolemanpelko, joka hänen on peitettävä kiehtovien tarinoiden ja kiinnostavien juonenkäänteiden taakse, kuningasta harhauttaakseen. Szymanowskin värikylläisessä musiikissa kuulijaa viettelevät satumaiset melodiat ja mystiset, unenomaiset soitinvärit. Osa on fragmentaarisuudessaan ja salaperäisyydessään sukua *Metoo-pit*-sarjan *Kalypsolle* ja edustaa Szymanowskille tyypillistä introverttiä vakavuutta. *Sheberazaden* meditatiivinen avausjakso, johon osan lopussa palataan, on mielestäni eräs Szymanowskin pianotuotannon kauneimpia luomuksia.

Toisen osan taustalla on Ernst Hardtin näytelmä *Tantris der Narr*, joka on parodia kelttiläisen myytin *Tristan und Isolde* Tristan-hahmosta. Myös tämä osa nostaa esiin maskin ja naamioitumisleikin: ”Tantris” on Tristan-nimen anagrammi, jota päähenkilö käyttää pyrkiessään lähestymään rakkautensa kohdetta, Isoldea. Ainoa, joka Tantris-narriksi naamioituneen Tristanin tunnistaa, on tämän vanha koira, Husdent. Isolde tajuaa narrin henkilöllisyyden liian myöhään, ja lopussa auringonlaskua kohden kävelevät – eivät suinkaan Tristan ja Isolde vaan – Tristan ja Husdent-koira. Rytmikäs ja ironinen *Narri-Tantris* on kahden kauppa, rajun rytminen karakteri vuorottelee pehmeälinjaisen ja hillityn *meno mosso* -jakson kanssa. Szymanowski omisti osan ystävälleen, pianisti Heinrich Neuhausille, joka tuolloin vielä kärsi alemmuudentunteista menestyneiden ystäviensä seurassa: Szymanowski oli jo saavuttanut eurooppalaisittain vakaan aseman säveltäjänä ja toisen ystävän, Artur Rubinsteinin, konserttipianistin ura oli maailmanluokkaa. Sittenkin Neuhausista tuli eräs aikansa arvostetuimpia pianopedagoogeja, jonka oppilaita olivat mm. Emil Gilels ja Svyatoslav Richter.

Legendaariseen espanjalaiseen taruhahmoon, naissankari Don Juaniin, viittaava *Serenadi* on huikea bravuurinnumero, jossa pääteemana on itsepintainen repetitio-aihe. Osa lähestyy rakenteeltaan rondo, jossa pääteemaan palataan aina uudelleen eri jaksojen välillä – muoto, jonka voi ajatella liittyvän egosentrisyyteen, alituisen oman itsen ympärillä pyörimiseen. Kappaleen otti repertuaariinsa pianisti Artur Rubinstein, jolle Szymanowski teoksen myös omisti. *Don Juan serenadi* edustaa Szymanowskin voittopuolisen introvertissa tuotannossa perin avointa ja ulospäin suuntautuvaa tyyliä – myös siksi sen omistaminen juuri elämäniloiselle Rubinsteinille on paikallaan. Mutta myös tämän osan taakse kätkeytyy maskin takainen salaisuus: pinnalla säteilevän näyttävyyden alla piilee naissankarin pelko siitä, että hänen todelliset, ehkä epävarmat tunteensa paljastuvat ja vetävät maton hänen jalkojensa alta – kaikki ei ole sitä, miltä ensi katsomalla näyttää. *Maskit* on eräs Szymanowskin puhuttelevimpia ja mestarillisimpia teossarjoja: tässä musiikin ja tunteiden monitasoisuudessa hän on omaa luokkaansa.

Puolalainen ympyrä sulkeutuu – Masurkat op. 50, op. 62

Vuonna 1924, vielä kamppaillessaan suurtyönsä *Kuningas Roger* -oopperan instrumentaation kanssa, Szymanowski alkoi hengähtääkseen säveltää pianomasurkkoja. Jo 1920-luvun alussa Szymanowskissa oli alkanut vähitellen viritä kiinnostus Puolan kansanmusiikkia kohtaan – tähän johdatteli Puolassa yleisesti alkanut laajamittainen kansanperinnön tallentaminen. Masurkan säveltäminen sinänsä oli Szymanowskilta rohkeaa ja tietoinen teko. Vuosien ajan hän oli tuntenut, että olisi mahdotonta säveltää pianomasurkka, joka olisi muuta kuin Chopinin mestariteoksen halpa kopio. Tarttuessaan masurkkaan vihdoin 1920-luvulla Szymanowski asetti tavoitteekseen uuden puolalaisen tyylin luomisen. Siinä missä välimerellinen, sota-aikaan sävelletty musiikki edusti Szymanowskille henkilökohtaisinta, sisäisen maailman ääntä, masurkka toi hänet jälleen lähemmäksi omaa kansaansa. Hän oli toki kiistatta jo saavuttanut aseman Puolan johtavana musiikkivaikuttajana, mutta sota-ajan teosten vaikeataajuisuus ja kompleksisuus vaikeuttivat Szymanowskia lunastamasta paikkaansa itseoikeutettuna Chopinin mantteliperijänä. Asuttuaan aiemmin pääasiassa Puolan rajojen laitamilla Szymanowski asettui sodan loputtua Varsovaan juurtuen siksi keskushahmoksi, jota vastikään itsenäistyneen Puolan kulttuurielämä tarvitsi. Tatra-vuorten kansanmusiikki oli se uusi musiikillinen maisema, jonka vaikutuksesta Szymanowskin sävelillmaisuu vaihtoi jälleen suuntaa. Vuosina 1924–1925 syntynyt sarja *Kaksikymmentä masurkkaa* op. 50 muodostaa ”yleispuolalaisen” synteisin, jossa yhdistyvät tatalaismusiikin erityispiirteet – kuten sävelikön korotettu neljäs ja alennettu seitsemäs aste – sekä perinteisen masurkan tanssipoljento. Vanhaan masurkkatyyliin viittaa myös painokkaan iskun vaihtelu tahdin eri osilla. Sen sijaan tatalaistyylisen melodioiden ja kolmijakoisen masurkan yhdistelmä tuo op. 50:een oman leimansa, sillä tatalaismelodiat ovat lähes poikkeuksetta tasajakoisia. Esimerkiksi *Masurkassa no 2* melodia hahmottuu paikoin tasajakoiseksi terävien aksenttien avulla, vaikka peruspulssi on kolmijakoinen. Szymanowskin tapa käsitellä kansanmusiikkia ei ollut yhtä tieteellinen kuin esimerkiksi Bartókilla unkarilaisen kansanperinteen parissa, pikemminkin se perustui vaistoon ja intuitioon. Masurkat sisältävät alkuperäisiä Tatra-melodioita, mutta enimmäkseen tyyliteltyinä muunnoksina. Szymanowskin kyky lainata ja muokata vuoristolaiskulttuuria oli niin suvereeni, ettei yksikään hänen ”keksimänsä” motiivi tai rytmien aihe ole ristiriidassa alkuperäisen kansanmusiikin kanssa. Ennen muuta Szymanowski on luonut op. 50:een poikkeuksellisen harmoniamaailman, jossa hän hyödyntää niin välimerellisen kautensa polytonaalisuutta kuin Tatran kansanmusiikkiasteikoita.

Opus 50 jakautuu viiteen neljän masurkan vihkoon, joista tällä levyllä kuullaan ensimmäinen. *Masurkassa no 1* Szymanowski käyttää myös *Słopiewnie*-laulusarjastaan¹⁾ tuttua Tatra-melodiaa. Basson avoimen kvintin päällä soi improvisatorinen laulu, jota trillit ja kuviot aina hiukan muuttavat. ABA-muotoisen masurkan B-osa on liikkuva ja rytmisesti tarkka muistuttaen, että masurkassa on kyse ennen muuta tanssista. *Rubasznie!* (karkeasti, kovakouraisesti) on puolestaan *Masurkan no 2* esitysohje. Tämä iloluontoinen ja reipas A-duuri-masurkka on muodoltaan rondo. Aksenttien sijoittelu aina hiukan edellistä poikkeavalla tavalla luo masurkkaan vaihtelevan ja ilkkurisen tanssipoljennon. Mietiskelevä *Masurkka no 3* esittelee kaksi vuorottelevaa teksturillista elementtiä, linjakkaan laulullisen legato-aiheen sekä tanssillisen staccato-jakson. Lopun *sostenuto* rauhoittaa kappaleen ennen viimeistä, *Masurkkaa no 4*. B-duurissa etenevä tanssi on ensimmäisen vihkon masurkoista konkreettisin ja juurevin, etenkin vahvojen avaustahtiensa vuoksi. Szymanowskille tyypillinen, isokokoista kättä vaativien sointuotteiden laajuus korostaa masurkan kansanomaisen robustia tyyliä.

Szymanowskin viimeisiksi julkaistuiksi teoksiksi jäivät vuodelta 1934 peräisin olevat *Kaksi masurkkaa* op. 62. Näissä lumoavissa teoksissa masurkan elementit on häivytetty jo lähes olemattomiin. Muuttuvat tempot ja improvisatoriset melodiat tuovat mieleen pikemminkin *Metoooppien* ja *Maskien* salaperäisen maailman.

Anu Vebviläinen

1) *Słopiewnie* (The Cherry Trees / Kirsikkapuut) Op. 46b (1921) Being Beateous, Anu Komi soprano/sopraano & Uusinta Ensemble/Sakari Oramo (Alba ABCD 331)

Pianisti (MuT) **Anu Vehviläinen** on valmistunut Sibelius-Akatemian esittävän säveltaiteen osastolta musiikin maisteriksi vuonna 1998. Jatko-opintoja hän suoritti yksityisesti Pariisissa 1996–1998 Konstantin Boginon johdolla. Ensikonserttinsa Vehviläinen antoi vuonna 2000 Helsingissä saaden erinomaiset arvostelut. Kaksi vuotta myöhemmin alkoivat jatko-opinnot Sibelius-Akatemian DocMus-yksikön taiteellisessa koulutusohjelmassa. Vehviläinen valmistui musiikin lisensiaatiksi 2006 ja musiikin tohtoriksi 2008. Vuodesta 2009 asti Vehviläinen on toiminut DocMus-tohtorikoulun yliassistenttina. Jatko-opintojen aiheena oli puolalaisen Karol Szymanowskin soolopianomusiikki. Tohtorintutkintonsa puitteissa hän esitti myös Szymanowskin keskeisen viulu-piano-tuotannon yhdessä Antti Tikkasen kanssa sekä liedejä Anu Komsin kanssa. Vehviläinen konsertoi niin soolo- kuin kamarimusiikkiohjelmin ja kuuluu mm. TampereRaw-kamariyhdyeseen. Hän on esiintynyt monilla kotimaisilla festivaaleilla sekä mm. Puolassa Karol Szymanowski -festivaalilla.

Vehviläinen paitsi konsertoi, myös edistää erityisesti taiteilijan ja yleisön välistä vuorovaikutusta *Avoim taiteilija & Arvoisa yleisö* -ohjelmallaan. Ohjelman puitteissa on toteutunut jo moni erillinen hanke: *Heittäytyä – Kuusi kirjoitusta muusikkoudesta* -kirja (2008), sarja keskustelevia soolopianokonsertteja, useiden taiteilijoiden ja kootun yleisöryhmän keskustelevia kohtaamisia sisältänyt *Vuorovaikutus-workshop* (Siba 2010), taiteilijuuden arkitasoa valaiseva käsiohjelma Olli Kortekankaan ja Michael Baranin oopperaan *Yhden yön juttu* (2011), taiteilijuuden rivien välejä tulkitseva *Taiteilija työssään* -kurssi (Siba 2010) sekä taiteilijan työskentelyprosessia yleisölle avaava kurssi *Musiikkiesityksen synty* (Siba 2011–2012) yhteistyössä Pertti Haukolan kanssa. Tällä hetkellä Vehviläistä kiinnostaa erityisesti taiteilijoiden *yleisöpuhe*, jota hän tutkii diskurssianalyysin menetelmää hyödyntäen aineistonaan tekemänsä taiteilijahaastattelut.

Piano

Steinway & Sons D 578424

Piano technician

Matti Kyllönen

Recorded at St. John's Church, Helsinki, on 10 & 17 June 2010

Recording, editing and mastering Enno Mäemets / Editroom

Producer Junio Kimanen

Cover photo & graphic design Pekka Kuokka

Executive producer Timo Ruottinen

We thank the Jenny and Antti Wihuri Foundation for supporting this CD recording.



ALSO AVAILABLE

ABCD 296
Karol Szymanowski
Piano Works Vol 1
Anu Vehviläinen



Karol Szymanowski (1882–1937)

Piano Works Pianoteoksia Vol 2

Fantasia in C for Piano Op. 14 (1905)

Fantasia pianolle C-duuri

Masques – Three Pieces for Piano Op. 34 (1915–1916)

Maskit – Kolme pianokappaletta

Mazurkas 1–4

from Twenty Mazurkas for Piano Op. 50 (1924–1925)

Masurkat 1–4

opuksesta *Kaksikymmentä masurkkaa pianolle*

Two Mazurkas for Piano Op. 62 (1933–1934)

Kaksi masurkkaa pianolle

Anu Vehviläinen *piano*

ALBA

ABCD 337

ABCD 337



ABCD 337

ISRC FIABA 120001 ... FIABA 120012

DXD

Digital eXtreme Definition

Alba Records Oy

Tel int +358 10 423 4360

www.alba.fi