

CHANDOS



B A C E W I C Z
ORCHESTRAL WORKS, VOL. 1
SYMPHONIES NOS 3 AND 4 · OVERTURE

SO **BBC**
Symphony
Orchestra

SAKARI ORAMO



Grażyna Bacewicz, c. 1949

Grażyna Bacewicz (1909–1969)

Orchestral Works, Volume 1

Symphony No. 3 (1952) 30:31

- | | | |
|---|-----|--|
| 1 | I | Drammatico – Molto allegro energico – [Poco meno mosso] – Poco meno mosso – Un poco più mosso – Meno mosso – Tempo I – Più mosso – Più mosso – Poco meno mosso – Tempo I – Meno mosso – Poco più mosso – Meno mosso – Più mosso – Vivo 8:18 |
| 2 | II | Andante – Un poco più mosso – Tempo I 7:23 |
| 3 | III | Vivace – [] – Tempo I 3:50 |
| 4 | IV | Finale. Moderato – Poco meno mosso – Allegro con passione – Poco meno mosso – Poco meno mosso – Poco meno mosso – Poco sostenuto – Presto 8:49 |

| | | |
|---|---|-----------------|
| | Symphony No. 4 (1953) | 25:28 |
| | Grzegorzowi Fitelbergowi | |
| 5 | I Appassionato - Allegro inquieto - Meno mosso - Più mosso - Poco meno mosso - Meno mosso - [Più mosso] - [Più mosso] - (Più mosso) - Più mosso, energico | 7:24 |
| 6 | II Adagio - Poco più mosso - Tempo I | 6:26 |
| 7 | III Scherzo. Vivace - [] - Tempo I - | 4:01 |
| 8 | IV Adagio mesto - Allegro furioso - Poco più mosso - Meno mosso | 7:17 |
| 9 | Overture (1943) for Orchestra Allegro - Andante - Allegro energico | 5:42 |
| | | TT 59:50 |

BBC Symphony Orchestra
Igor Yuzefovich leader
Sakari Oramo

Finale IV

Moderato $\text{♩} = 70$

①

Oboe
Clarinet
Bassoon
Horn I
Horn II
Trombone I
Trombone II
Tuba
Timpani
Tam Tam
Violin I
Violin II
Viola
Violoncelli
Contrabass

Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM Edition), Kraków

First page of the Finale of Bacewicz's Third Symphony

Bacewicz: Orchestral Works, Volume 1 – In the realm of abstraction

Introduction

This impressive recording with the BBC Symphony Orchestra under Sakari Oramo contains three orchestral works written by Grażyna Bacewicz in the span of a decade, between 1943 and 1953. Despite the extreme experiences and difficulties she faced during this undoubtedly most tragic time in Poland's history, she managed to compose outstanding works which constitute splendid testimony to the vibrant creative potency for which she was renowned.

She was born in Łódź, called the 'Polish Manchester', in 1909, nine years before Poland would regain independence after more than a century of partition by Austria, Germany, and Russia. Her musically talented mother, Maria Modlińska, was Polish, whereas her father, a pedagogue and music teacher, was Lithuanian. They separated when Vincas Bacevičius, a passionate patriot, decided to leave for Kaunas, in Lithuania, as that country, too, regained independence from Russian rule. In 1923 Grażyna Bacewicz, about to begin her studies at the Warsaw Conservatory, moved to Warsaw with her mother, her sister, Wanda, and one of

her brothers, Kiejstut. Her other brother, Vytautas, left for Kaunas and later settled in New York. Between 1927 and 1931, he would study piano, composition, and philosophy in Paris; he became an outstanding modernist composer and pianist whose life and activity after WWII would bear the bitter marks of politics. He dedicated his *Étude* No. 2, Op. 19, from 1933, to his sister Grażyna; it was one of several of his piano compositions recorded by Gabrielius Alekna for Toccata Classics. Grażyna herself would continue to live in Warsaw until her untimely death, in 1969.

Until 1939 her career as a virtuoso violinist and an emerging composer evolved naturally. Trained by the best Polish pedagogues at the Warsaw Conservatory, she went on to acquire an international education thanks to an Ignacy Paderewski Scholarship, which allowed her to pursue her studies in Paris: composition with Nadia Boulanger, violin with André Touret (1932 – 33) and Carl Flesch (1934 – 35). In spite of her soloistic successes she decided to join the Polish Radio Symphony Orchestra as its leader, this at the invitation of Grzegorz Fitelberg – himself a composer and conductor, and a

close friend of Karol Szymanowski – who established the orchestra in 1935. As Małgorzata Gąsiorowska, the author of a Polish monograph on Bacewicz, explained, 'Bacewicz the violinist joined the orchestra because of Bacewicz the composer', to acquire direct experience of the reality of the orchestra, to deepen her knowledge of instrumentation, and to get to know from the inside the complicated organism of a large musical ensemble.¹ Fitelberg, who excelled in presenting modernist scores, which otherwise would have remained unknown, was a perfect tutor for Bacewicz at this time. She toured with the orchestra for two years, and then devoted herself to composition and soloistic and chamber concerts. In April 1939, at the École normale de Musique, the Association des jeunes musiciens polonais à Paris organised a composer's concert devoted to her work. She returned to Warsaw two months before the German attack on Poland.² The country, divided between the Third Reich and the Soviet Union, ceased to exist as a sovereign state. Grażyna Bacewicz

¹ Małgorzata Gąsiorowska, *Bacewicz* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1999), p. 105.

² Judith Rosen, *Grażyna Bacewicz. Her life and works. With Foreword by Witold Lutosławski*, Polish Music History Series (Los Angeles: University of Southern California, 1984), pp. 20 – 21.

survived the bombardments of 1939 by mere chance. With thousands of other refugees and with her family, she fled Warsaw. When they stopped on the way in Garwolin, a town on the river Wilga, approximately sixty kilometres from Warsaw, she was moved by a sudden premonition and begged her family to run to the other side of the bridge. Moments later, the place they had just left and the whole town on that side of the river were razed to the ground by Wehrmacht bombers. With characteristic irony and detached sense of humour, the composer, who later also became a writer, would describe this experience in a short story, *Znak szczególny* (The Peculiar Sign).

The capital city of Warsaw had been severely damaged already in September 1939, when German bombs destroyed the Philharmonic Hall and the Opera House, and killed numerous civilians. The Nazi occupation also put an end to Polish Radio and its ensembles as well as to concert life itself. The racially segregated city was divided into zones, some destined only for Germans (*nur für Deutsche*), others permitting Polish residents, and the Ghetto which became a detention and extermination centre for Jews. Warsaw turned into a scene of mass street executions of civilians, of deportations to concentration and death camps, and, in 1943,

of the destruction of the Ghetto, established by the Nazi authorities in 1940. They razed this part of the city to the ground; much of the rest of it was finally burnt and destroyed by the German military, in autumn 1944.

Unfortunately, the appearance in 1945 of freedom regained soon vanished – the Potsdam Conference in fact legitimised the transfer of power over Poland to the Soviet Union. Several musicians were placed under intense surveillance by the Security Service (Służba Bezpieczeństwa, SB) because they had contacts with the (at least officially) abhorred 'West' and were often affiliated with clandestine organisations such as the Home Army (Armia Krajowa) – severely persecuted by the Soviets because it represented the London-based legitimate Polish government-in-exile – or because they were in contact with former members of the underground. In certain cases, musicians were imprisoned, but most often they were surveilled and blackmailed in various ways.³ Soviet-style control of music was imposed, manifesting itself through a threatening, claw-like opposition: between the approved 'music for masses' and the banned 'formalist' music. To have composed the latter was the most

³ Katarzyna Naliwajek, *Sounds of Apocalypse. Music in Poland under German Occupation* (Berlin: Peter Lang, 2022), p. 26ff.

dangerous accusation that could be levelled at a composer. Thus, it demanded the highest dexterity from Polish artists to find a way between the dangerous traps set by Stalinist rule.

As Adrian Thomas perspicaciously observed in his book on the composer,

Bacewicz's ability to pursue an essentially abstract path was something of a phenomenon in these years. It took a quiet determination and an astute perception of permissible limits to avoid the threat of censure.⁴

The symphonies which Bacewicz composed during this sombre period indeed demonstrate the agility with which the composer managed to steer the vessel of her music out of this area of Scylla and Charybdis, thus bravely and sagaciously avoiding these traps.

Symphony No. 3

Grażyna Bacewicz's Third Symphony (1952) could be considered the very embodiment of the idea of absolute music, in which it is form that constitutes the musical content. At the same time, the symphony is really entertaining, just as a great imaginary book

⁴ Adrian Thomas, *Grażyna Bacewicz. Chamber and Orchestral Music*, Polish Music History Series (Los Angeles: University of Southern California, 1985), p. 36.

or film would be, thanks to its extremely lively, engaging narrative. The composer's intention is clearly expressed in the striking opening direction, *Drammatico*, which on the surface level denotes the drama unfolding in the work's expressive dimension, while the formal devices build a narrative as an 'objective' construction, as in a theatrical drama or an operatic plot. The multitude of musical ideas is ingeniously interlinked by characteristic intervallic motifs which build the main theme, presented at the beginning of the symphony by the strings with bassoons and tuba. The main tonal centre, E, although stated at the beginning and at the end, is also de-emphasised by the use of dissonances, in the Bartókian vein. The opening theme, which contains most of the intervallic material that will appear in the Symphony, progresses to a much faster *Molto allegro energico*, in which the tone is set by the strings. These then enter into dialogue with the wind instruments. After a short while, timpani and a side drum add a military character to the amply harmonised epic melody, played *tutti*. The motif of semiquavers which they exchange is passed on to trumpets *con sordino*, which enter into dialogue with the woodwinds, to striking, almost jazzy effect. The strings continue to furnish the bass line, preparing the entry of woodwind which issue an exciting statement

made up of descending octaves and an arpeggiated E major chord, material which comes to dominate the texture. The events described up to this point cover less than six minutes of the story of this fascinating movement, which continues for another two minutes...

The second movement, *Andante*, begins with ascending perfect fourths played *piano* and *pizzicato*, which provide the background for a beautiful *espressivo* woodwind theme with a Lydian penchant, somewhat similar (at figure 2) to the one introduced by Bartók in the fourth movement of his *Music for Strings, Percussion, and Celesta*; it is here introduced by the oboe, while the metre constantly changes between 4/4 and 6/4, also touching on 3/4. The perfect fourths and the Lydian augmented fourth are emphasised also later, in themes introduced once more by woodwind, to a delicate accompaniment of *tremolo* violas playing *sul ponticello* and *pianissimo* (at fig. 4) or to a rhythmic ostinato, roles shifting between woodwinds and strings, then moving to the brass. This culminating passage is followed by a quasi-symmetrical closing, in which previous ideas are fragmented and invoked in somewhat inverted order.

The *Vivace*, which contributes to the symphony a scherzo-like movement, is filled

with hilarious effects, such as a descending *glissando* on a suddenly appearing *tremolo* solo violin, which collides with an A flat major parallel arpeggio in *staccato* violins (at fig. 3), or an *espiègle* (mischievous) clarinet melody (at fig. 4), or a rhythmic ostinato in trumpets playing *con sordino* combined with cymbals (at fig. 7), which may sound jazzy to some ears and thus would constitute a thrilling allusion to a style which was forbidden not only in Stalinist times.

Another 'forbidden' effect opens the Finale – a gloomy, dissonant, and unsettling sonority, composed of thirds ranging across a ninth, played by tuba, trombones, and horns, with the steely reverberations of a tam-tam. Between recurrences of this, a majestic theme emerges in upper strings, made up additively of an initial motif of seconds; an energetic *Allegro con passione*, marked by military rhythms and trumpet motifs, quickly overshadows the passing moment of melancholy. The sense of ingeniously constructed thematic unity keeps the listener both grounded and elated until the end. A Stalinist critic in 1953, however, saw through the composer's ruses and classified the symphony as formalist, enumerating the evidence of its non-compliance with ideological directives: 'nervously jagged shreds of motifs, artificial

dirtyness, stubbornly dissonant harmonies', which would 'sound foreign in a workers' hall'.⁵

Some twenty-five years later, in 1979, the eminent critic and composer Stefan Kisielewski (1911 – 1991), a friend of Bacewicz from the pre-war era, and himself severely persecuted by the communist regime, experienced it as 'a pure timeless emotion...'.⁶

Symphony No. 4

The Fourth Symphony by Bacewicz, her final statement in the genre, is dedicated to Grzegorz Fitelberg who died on 10 June 1953. It was a gesture which undoubtedly reflected the admiration and gratitude which both she and many of her fellow composers (such as Witold Lutosławski) had held for this great musician, whom they called by a tender diminutive, 'Ficio'. Fitelberg survived the war because he managed to escape Warsaw at the last moment, soon after the outbreak of war, and although he was arrested by the Gestapo on the train, he was released, and he eventually reached New York. His wife, Halina Schmolz, a ballet dancer and actress, died of injuries which she had suffered

⁵ Tomasz Tarnawczyk, *Symfonie Grażyny Bacewicz na tle sytuacji społeczno-politycznej w powojennej Polsce* (Łódź, 2016). Quotation after the webpage devoted to the composer, recently created by the Polish Music Information Centre, POLMIC, <https://bacewicz.polmic.pl/>.

⁶ Quoted from Gąsiorowska, *Bacewicz*, p. 226.

during the German bombardment of the Poniatowski Bridge, in Warsaw, on 7 September 1939. Just like the Third Symphony, which was premièred in September 1952, Symphony No. 4 was given its first performance, in Kraków, by the Orchestra of the Cracow Philharmonic conducted by Bohdan Wodiczko, on 15 January 1954.

The façade of the Fourth Symphony is made even more monumental; the work contains an exuberant wealth of ideas, such as the astonishing use of harp, undoubtedly inspired in its turn by Bartókian experiments, which is heard in the short introductory passage, *Appassionato*, in a high register, sounding as if it were played with a plectrum, before the main theme, *Allegro inquieto*, appears. In the second theme we hear a motif from *Lecioly zórazie*, one of the folksongs which Szymanowski had set in his *Kurpian Songs*, Op. 58.⁷ With this particular gesture, the composer's intention was here clearly to hint at the crucial role that Fitelberg had played in the life and reception of Szymanowski and his work. As in the Third Symphony, a sombre introduction precedes the fourth movement proper, here, *expressis verbis*, called *Adagio mesto*, the added single harp notes of which are again taken over by the *Allegro furioso*, its magnificent whirl

of strings serving as background for potent fanfares in the brass.

Overture

'Sparkling with life and racing as if on the wings of a rhythmic temperament', 'bright, simple, and joyous': this is how Stefan Kisielewski described the Overture, written in 1943 in occupied Warsaw, after its first performance, in autumn 1945. The genre had already enjoyed a beautiful tradition in recent Polish music. The work was preceded by the enthralling, dance-like (not in the vein of Prokofiev, but rather in that of post-*Sacre du printemps*) Overture for symphony orchestra (1936) by Antoni Szalowski and the *Tragic Overture* (1942) by Andrzej Panufnik. Another fellow composer of Bacewicz, Constantin Regamey (1907 – 1982) – who also survived the war in occupied Warsaw and who was later instrumental in helping Panufnik escape from communist Poland to Great Britain – explained the reasons behind the often abstract vein of the compositions of that time:

Nearly all musicians were involved in the resistance movement in one way or another. This meant that during those five years [of war] they lived in constant danger of being killed or arrested.⁸

⁷ <https://bacewicz.polmic.pl/en/symphony-no-4/>.

⁸ Konstanty Regamey, *Muzyka polska pod okupacją*

However, composers inclined rather to treat music as a means of imaginarily freeing themselves of the horrid reality which surrounded them. This is why the Overture and its opening solo timpani motif may make us think of a similar gesture of Bartók's, in the fourth movement of *Music for Strings, Percussion, and Celesta*. There the timpani's soloistic opening provides a decisive impetus, its energy permeating the movement till the end. In her Overture, Bacewicz turns the initial timpani motif into a distinctive, form-creating principal force. But its rhythm refers symbolically (as in Panufnik's *Tragic Overture*) to the BBC's 'V for Victory' wartime tuning signal, which in Morse code resembles the opening motif of Beethoven's Fifth Symphony.⁹ This motif is also present, in slow motion, in the second subject material of the pastoral and dreamy *Andante*, and in the frenetic *Allegro energico*, the *saltando* passages of which can be perceived as a reflection of movement as, for example, in a desperate flight for life, and as joyous expression and apotheosis of a vital energy that negates stagnation and death.

niemiecka, "Horyzonty. Miesięcznik poświęcony sprawom kultury. Ilustrowane pismo polskie na emigracji - bezpartyjne i apolityczne", 1946 No. 1, pp. 16 - 19; No. 2, pp. 25 - 27.

⁹ It was Adrian Thomas who noted the symbolic use of this motif in both works; see *Grażyna Bacewicz*, p. 29.

Conclusion

Grażyna Bacewicz kept her ideas in the abstract realm, never allowing her work to be inhibited by external obstacles or physical afflictions; thus, her music may be experienced as an expression of spiritual strength and transcendence. She was well equipped to act as she did. Having been exposed to the positivist ideas of her parents, she developed a heightened sense of obligation. Her imagination was fed by her multicultural background and by various inspirations; she nevertheless stressed that she felt closest to the frantic temperament and robust wit of François Rabelais. Yet, she also believed that the artist operating in the medium of sounds

has in his head a certain kind of apparatus - a receiver of extraterrestrial waves, which the composer absorbs in a state of great tension.

She was probably influenced by the occultist ideas of her brother Vytautas, but she underscored: 'This is not a question of mysticism, but rather of physics.'¹⁰ It is thrilling that in this recording by the BBC Symphony Orchestra under the baton of its Chief Conductor, Sakari Oramo, orchestral works by Bacewicz should now receive such a beautiful and thoughtful rendering.

© 2023 Katarzyna Naliwajek

¹⁰ See Gąsiorowska, *Bacewicz*, pp. 105, 327, 328.

At the heart of British musical life since its foundation, in 1930, the **BBC Symphony Orchestra** plays a central role at the BBC Proms, at the Royal Albert Hall, during which it performs at the First and Last Nights and appears regularly with leading conductors and soloists. It undertakes an annual season of concerts at the Barbican, where it is Associate Orchestra. Its commitment to contemporary music is demonstrated by a range of premières each season, as well as Total Immersion days, devoted to specific composers or themes. Its richly varied programming includes well-loved works at the heart of classical music, newly commissioned pieces, collaborations with highly regarded musicians from the world of pop, and, in recent years, evenings of words and music featuring readings by well-known authors. The Orchestra maintains close relationships with its roster of conductors and guest artists: Sakari Oramo, Chief Conductor; Dalia Stasevska, Principal Guest Conductor; Semyon Bychkov, Günter Wand Conducting Chair; Sir Andrew Davis, Conductor Laureate; and Jules Buckley, Creative Artist in Association. It also makes regular appearances with the BBC Symphony Chorus. The vast majority of performances are broadcast on BBC Radio 3. Attendance is free to a number of studio recordings each

season; these often feature up-and-coming new talent, including members of BBC Radio 3's New Generation Artists scheme. All broadcasts are available for thirty days on BBC Sounds and the Orchestra can also be seen on BBC TV and BBC iPlayer and heard on the BBC's online archive, Experience Classical. The BBC Symphony Orchestra and Chorus, alongside the BBC Concert Orchestra, BBC Singers, and BBC Proms, also offer enjoyable and innovative education and community activities and take a leading role in the BBC Ten Pieces and BBC Young Composer programmes.
[bbc.co.uk / symphonyorchestra](http://bbc.co.uk/symphonyorchestra)

The performances of **Sakari Oramo** combine crystalline structural cohesion with authority, elegance, and passion. Chief Conductor of the BBC Symphony Orchestra, Conductor Laureate of the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Honorary Conductor of the Finnish Radio Symphony Orchestra, guest conductor at the highest international level, and a prolific recording artist, he has also held the positions of Music Director of the City of Birmingham Symphony Orchestra (1998 – 2008) and Principal Conductor of the West Coast Kikkola Opera (2004 – 18). He is also an accomplished violinist who originally served as leader of the Finnish Radio Symphony

Orchestra. He has made notable appearances with the Berliner Philharmoniker, Wiener Symphoniker, Gewandhausorchester Leipzig, NDR Elbphilharmonie Orchester, Gürzenich Orchester Köln, Staatskapelle Dresden, Boston Symphony Orchestra, New York Philharmonic, and Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. He continues to champion new and rarely performed works and during the 2023 Proms season conducted the BBC Symphony Orchestra in Dora Pejačević's Symphony in F sharp minor, Mahler's Third Symphony, and the world première of Judith Weir's *Begin Afresh*.

During the 2023/24 season he will make his début with the Tokyo Symphony Orchestra, return to the Czech Philharmonic Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, Orchestre philharmonique de Radio France, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, and Finnish Radio Symphony Orchestra, and on a Swiss Tour conduct a full cycle of Sibelius symphonies. The prize-winning discography of Sakari Oramo includes recordings of the complete symphonies of Sibelius, Nielsen, and Schumann, as well as works by Busoni, Ravel, Ruud Langgaard, Dora Pejačević, Kaija Saariaho, and Magnus Lindberg.



Sakari Oramo

© Benjamin Ealovega Photography

Bacewicz: Orchesterwerke, Teil 1 – Im Reich der Abstraktion

Einleitung

Diese eindrucksvolle Aufnahme mit dem BBC Symphony Orchestra unter Sakari Oramo enthält drei Orchesterwerke von Grażyna Bacewicz, die diese in dem Jahrzehnt zwischen 1943 und 1953 komponiert hat. Trotz der extremen Erfahrungen und der Schwierigkeiten, mit denen sie sich in dieser zweifellos überaus tragischen Phase in der Geschichte Polens konfrontiert sah, gelang es ihr, herausragende Werke zu schaffen, die auf brillante Weise die lebhaft schöpferische Kraft bezeugen, für die sie weithin gerühmt wurde.

Bacewicz wurde 1909 in Łódź – dem "polnischen Manchester" – geboren, neun Jahre bevor Polen nach mehr als hundert Jahren der Teilung durch Österreich, Deutschland und Russland seine Unabhängigkeit wiedererlangte. Ihre musikalisch begabte Mutter, Maria Modlińska, war Polin, während ihr Vater Vincas Bacevičius, ein Pädagoge und Musiklehrer, aus Litauen stammte. Die beiden trennten sich, als der leidenschaftliche Patriot beschloss, ins litauische Kaunas zu ziehen, nachdem auch sein Heimatland die

Unabhängigkeit von Russland erlangt hatte. 1923 zog Grażyna Bacewicz mit ihrer Mutter, ihrer Schwester Wanda und ihrem Bruder Kiejstut nach Warschau, wo sie ihr Studium am Konservatorium aufnehmen wollte. Ihr anderer Bruder, Vytautas, ging ebenfalls nach Kaunas und ließ sich später in New York nieder. Von 1927 bis 1931 studierte er in Paris Klavier, Komposition und Philosophie; später machte er sich als herausragender Pianist und Komponist moderner Musik einen Namen; nach dem Zweiten Weltkrieg waren sein Leben und Wirken jedoch wesentlich von den bitteren politischen Entwicklungen geprägt. Seiner Schwester Grażyna widmete er seine 1933 entstandene Étude Nr. 2 op. 19, eines von mehreren Klavierwerken, die Gabriellus Alekna für Toccata Classics eingespielt hat. Grażyna selbst lebte bis zu ihrem frühen Tod im Jahr 1969 weiterhin in Warschau.

Bis 1939 entwickelte sich ihre Karriere als virtuose Geigerin und angehende Komponistin in den üblichen Bahnen. Nach ihrer Ausbildung bei den besten Lehrern Polens am Warschauer Konservatorium erlaubte ihr ein Ignacy-Paderewski-Stipendium ein internationales Studium

in Paris, wo sie bei Nadia Boulanger Kompositions- sowie bei André Touret (1932 / 33) und Carl Flesch (1934 / 35) Geigenunterricht nahm. Trotz ihrer Erfolge als Solistin beschloss sie, auf Einladung Grzegorz Fitelbergs Konzertmeisterin des Sinfonieorchesters des Polnischen Rundfunks zu werden; Fitelberg, im Jahr 1935 der Gründer des Orchesters, war selbst Komponist und Dirigent sowie ein enger Freund von Karol Szymanowski. Wie Małgorzata Gąsiorowska, die Verfasserin einer polnischen Monographie über Bacewicz, erklärt: "Bacewicz die Geigerin trat in das Orchester ein wegen Bacewicz der Komponistin", um direkte Erfahrungen in der Wirklichkeit eines Orchesters zu sammeln, um ihre Kenntnisse in der Instrumentierung zu vertiefen und um Insiderwissen über den komplexen Organismus eines großen Musikensembles zu gewinnen.¹ Fitelberg, der sich darin hervortat, die Musik der Modernisten aufzuführen, die sonst unbekannt geblieben wäre, war zu der Zeit ein perfekter Mentor für Bacewicz. Zwei Jahre lang ging sie mit dem Orchester auf Tournee, danach widmete sie sich der Komposition, trat als Solistin auf und spielte in Kammerkonzerten. Im April 1939 organisierte die Association des jeunes

¹ Małgorzata Gąsiorowska, *Bacewicz* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1999), S. 105.

musiciens polonais à Paris an der École normale de Musique ein ausschließlich ihrer Musik gewidmetes Konzert. Zwei Monate vor dem deutschen Angriff auf Polen kehrte sie nach Warschau zurück.² Das zwischen dem "Dritten Reich" und der Sowjetunion aufgeteilte Land hörte auf, als souveräner Staat zu existieren. Die Bombenangriffe von 1939 überlebte Grażyna Bacewicz nur durch Zufall. Zusammen mit Tausenden anderen Flüchtlingen flohen sie und ihre Familie aus Warschau. Als sie unterwegs in dem etwa sechzig Kilometer von Warschau entfernten Städtchen Garwolin an der Wilga Halt machten, hatte sie eine plötzliche Vorahnung und drängte ihre Familie, über die Brücke auf die andere Seite des Flusses zu rennen. Wenige Augenblicke später wurde der Platz, den sie soeben verlassen hatten, und die ganze Stadt auf dieser Seite des Flusses von Bombern der Wehrmacht in Schutt und Asche gelegt. Mit ihrer charakteristischen Ironie und distanzierendem Humor beschrieb die Komponistin, die sich später auch als Schriftstellerin hervortat, dieses Erlebnis in ihrer Kurzgeschichte *Znak szczególny* (Das sonderbare Zeichen).

² Judith Rosen, *Grażyna Bacewicz. Her life and works. With Foreword by Witold Lutosławski*, Polish Music History Series (Los Angeles: University of Southern California, 1984), S. 20f.

Warschau, die Hauptstadt des Landes, war bereits im September 1939 stark beschädigt worden, als deutsche Bomben das Gebäude der Philharmonie und das Opernhaus zerstörten und zahlreiche Bürger den Tod fanden. Die nationalsozialistische Besatzung bedeutete auch das Ende des polnischen Rundfunks und seiner Ensembles sowie des Konzertlebens überhaupt. Die ethnisch separierte Stadt wurde in Zonen unterteilt – einige waren nur für Deutsche bestimmt, andere ließen polnische Bewohner zu, und das Ghetto schließlich wurde ein Zentrum für die Internierung und Vernichtung der Juden. Die Straßen Warschaus wurden zum Schauplatz von Massenhinrichtungen, von Deportationen in die Konzentrations- und Todeslager und 1943 der Zerstörung des Ghettos, das die nationalsozialistischen Befehlshaber 1940 errichtet hatten. Sie machten diesen Teil der Stadt dem Erdboden gleich; der Rest wurde schließlich im Herbst 1944 von der deutschen Wehrmacht verbrannt und zerstört.

Der kurze Anschein von wiedergewonnener Freiheit im Jahr 1945 verschwand unglücklicherweise schon bald – die Potsdamer Konferenz legitimierte de facto die Übertragung der Macht über Polen an die Sowjetunion. Mehrere Musiker gerieten unter die intensive Überwachung durch den Sicherheitsdienst (Służba Bezpieczeństwa,

SB), weil sie Kontakte zum (zumindest offiziell) verhassten "Westen" unterhielten und häufig mit Geheimorganisationen wie der Heimatarmee (Armia Krajowa) in Verbindung standen – von den Sowjets hart verfolgt, da sie die von London aus operierende legitime polnische Exilregierung vertrat – oder weil sie Beziehungen zu früheren Mitgliedern des Widerstands unterhielten. In bestimmten Fällen wurden Musiker auch inhaftiert, doch meistens wurden sie überwacht und unterschiedlichen Repressionen ausgesetzt.³ Kontrolle über die Musik wurde in sowjetischem Stil ausgeübt; sie manifestierte sich in dem bedrohlich umklammernden Gegensatz von "Musik für die Massen" und der geächteten "formalistischen" Musik. Letztere komponiert zu haben bedeutete die schärfste Anklage, die gegen einen Komponisten erhoben werden konnte. Für polnische Künstler lag also die größte Herausforderung darin, zwischen den von dem stalinistischen Regime gestellten Fallen ihren Weg zu finden.

Wie Adrian Thomas in seinem Buch über die Komponistin scharfsinnig bemerkt:

Bacewicz's Fähigkeit, einem im
Wesentlichen abstrakten Weg zu
folgen, war in diesen Jahren schon ein

³ Katarzyna Naliwajek, *Sounds of Apocalypse. Music in Poland under German Occupation* (Berlin: Peter Lang, 2022), S. 26ff.

gewisses Phänomen. Es bedurfte ruhiger Entschlossenheit und eines geschärften Wahrnehmungsvermögens für die Grenzen des Erlaubten, wollte man der Bedrohung durch die Zensur entgegen.⁴

Die Sinfonien, die Bacewicz in diesen düsteren Zeiten komponierte, bezeugen tatsächlich die Agilität, mit der es ihr gelang, mit ihrer Musik diese gefährvollen Gewässer von Scylla und Charybdis zu umschiffen und die beschriebenen Fallstricke mutig und klug zu meiden.

Sinfonie Nr. 3

Grażyna Bacewiczs Dritte Sinfonie (1952) könnte als die perfekte Umsetzung der Idee der absoluten Musik gelten, in der die Form den musikalischen Inhalt bestimmt. Zugleich ist diese Sinfonie dank ihres überaus lebhaften, ansprechenden Narrativs wirklich unterhaltsam, so wie es ein großartiges fiktives Buch oder ein Film wäre. Die Intention der Komponistin kommt schon in der am Anfang stehenden überraschenden Anweisung deutlich zum Ausdruck – *Drammatico*, was oberflächlich betrachtet das sich in den expressiven Dimensionen des Werks entfaltende Drama beschreibt,

während mit formalen Mitteln wie in einem Theaterstück oder der Handlung einer Oper ein Narrativ als "objektive" Konstruktion errichtet wird. Die vielfältigen musikalischen Einfälle sind auf geniale Weise mittels charakteristischer motivischer Intervalle miteinander verknüpft, die das zu Beginn der Sinfonie von Streichern, Fagotten und Tuba präsentierte Hauptthema konstruieren. Das tonale Zentrum – E-Dur – erklingt zwar am Anfang und Ende des Werks, wird aber dank der Verwendung von Dissonanzen in Bartókscher Manier marginalisiert. Das Eröffnungsthema, das fast das gesamte in der Sinfonie verwendete intervallische Material enthält, entwickelt sich zu einem wesentlich schnelleren *Molto allegro energico*, in dem die Streicher bestimmend sind. Diese treten sodann in einen Dialog mit den Bläsern. Nach kurzer Zeit bereichern Pauken und eine kleine Trommel die *tutti* gespielte, großzügig harmonisierte ausgedehnte Melodie um einen militärischen Aspekt. Das im Wechsel präsentierte Sechzehntelmotiv wird *con sordino* an die Trompeten übergeben, die mit überraschender, fast Jazz-artiger Wirkung einen Dialog mit den Holzbläsern beginnen. Die Streicher liefern weiterhin die Basslinie und bereiten den Einsatz der Holzbläser vor, deren spannungsreicher Auftritt sich aus absteigenden Oktaven

⁴ Adrian Thomas, *Grażyna Bacewicz. Chamber and Orchestral Music*, Polish Music History Series (Los Angeles: University of Southern California, 1985), S. 36.

und einem arpeggierten E-Dur-Akkord zusammensetzt, die den weiteren Verlauf des Satzes dominieren. Die bis zu diesem Punkt beschriebenen Entwicklungen decken knapp sechs Minuten der Geschehnisse in diesem faszinierenden Satz ab, der sich noch weitere zwei Minuten fortsetzt ...

Der zweite Satz, *Andante*, beginnt mit *piano* und *pizzicato* gespielten aufsteigenden reinen Quartern, die den Hintergrund zu einem wunderschönen *espressivo*-Thema in den Holzbläsern liefern, das mit seinem Hang zum Lydischen (bei Ziffer 2) gewisse Ähnlichkeiten mit dem von Bartók im vierten Satz seiner *Musik für Saiteninstrumente*, *Schlagzeug und Celesta* aufweist; hier wird es von der Oboe präsentiert, wobei das Tempo ständig zwischen 4 / 4 und 6 / 4 wechselt und gelegentlich auch 3 / 4 berührt. Die reinen Quartern und die lydische übermäßige Quarte treten auch später deutlich hervor, in erneut von Holzbläsern eingeführten Themen zu einer sanften Begleitung von *sul ponticello* und *pianissimo* tremolierenden Bratschen (bei Ziffer 4) oder zu einem rhythmischen Ostinato, wobei Holzbläser und Streicher die Rolle wechseln, bevor diese dem Blech zufällt. Auf diese kulminierende Passage folgt ein quasi-symmetrischer Schluss, in dem bereits früher erklangene Ideen fragmentiert und in teils umgekehrter Reihenfolge aufgerufen werden.

Das *Vivace*, das die Sinfonie um einen scherzhaften Satz bereichert, steckt voller übermütiger Effekte; wir hören zum Beispiel ein absteigendes *glissando* auf einer plötzlich in Erscheinung tretenden tremolierenden Sologeige, die mit einem parallel geführten As-Dur-Arpeggio in den *staccato* spielenden Tutti-Violen kollidiert (bei Ziffer 3), oder eine *espiègle* (schelmische) Melodie in der Klarinette (bei Ziffer 4), oder ein von Trompeten *con sordino* in Kombination mit dem Becken ausgeführter rhythmischer Ostinato (bei Ziffer 7), der dem einen oder anderen Hörer jazzartig erscheinen mag und damit eine gewagte Anspielung an einen Stil darstellen würde, der nicht nur in stalinistischen Zeiten verboten war.

Ein weiterer "verbotener" Effekt eröffnet das Finale – eine düstere, dissonante und aufwühlende Klangfülle, zusammengesetzt aus Terzen, die sich zu einer None aufbauen, ausgeführt von Tuba, Posaunen und Hörnern zum stählernen Nachhallen eines Tam-Tam. Zwischen Wiederholungen dieser Passage erhebt sich in den hohen Streichern ein majestätisches Thema, das sich additiv aus einem zunächst aus Sekunden bestehenden Motiv entwickelt; dabei wird der flüchtige melancholische Augenblick rasch durch ein von militärischen Rhythmen und Trompetenmotiven

beherrschtes energisches *Allegro con passione* verdrängt. Der Eindruck von genial konstruierter thematischer Einheitlichkeit, hat den Effekt, den Hörer bis zum Ende gleichermaßen zu erden und zu begeistern. 1953 durchblickte ein stalinistischer Kritiker allerdings die kompositorischen Finten, klassifizierte die Sinfonie als formalistisch und zählte die Belege ihrer Verstöße gegen die ideologischen Direktiven auf: "fahrig abgerissene motivische Fetzen, künstlerische Verschmutzung, hartnäckig dissonante Harmonien", die "in einer Arbeiterhalle fremd klingen" würden.⁵

Etwa fünfundzwanzig Jahre später, 1979, beschrieb der herausragende Kritiker und Komponist Stefan Kisielewski (1911–1991), ein Freund von Bacewicz aus der Vorkriegszeit und selbst von dem kommunistischen Regime hart verfolgt, seine Erfahrung als "eine reine zeitlose Empfindung ...".⁶

Sinfonie Nr. 4

Die Vierte Sinfonie von Bacewicz, ihr

⁵ Tomasz Tarnawczyk, *Symfonie Grażyny Bacewicz na tle sytuacji społeczno-politycznej w powojennej Polsce* (Łódź, 2016). Zitiert nach der der Komponistin gewidmeten Webseite, die kürzlich vom Informationszentrum für Polnische Musik POLMIC eingerichtet wurde (<https://bacewicz.polmic.pl/>).

⁶ Zitiert nach Gąsiorowska, *Bacewicz*, S. 226.

letzter Beitrag zu der Gattung, ist Grzegorz Fitelberg gewidmet, der am 10. Juni 1953 starb. Diese Geste reflektierte zweifellos die Bewunderung und Dankbarkeit, die Bacewicz ebenso wie viele ihrer Komponistenkollegen (darunter zum Beispiel auch Witold Lutosławski) diesem großen Musiker entgegengebracht hatten, den sie mit einem zärtlichen Diminutiv "Ficio" nannten. Fitelberg überlebte den Krieg, da er kurz nach Kriegsausbruch im letzten Augenblick aus Warschau fliehen konnte; im Zug wurde er zwar von der Gestapo verhaftet, dann aber wieder freigelassen und konnte sich nach New York retten. Seine Frau, die Ballett-Tänzerin und Schauspielerin Halina Schmolz, starb an den Verletzungen, die sie am 7. September 1939 bei der Bombardierung der Warschauer Poniatowski-Brücke durch die Deutschen erlitten hatte. Wie die Dritte Sinfonie, deren Premiere im September 1952 stattfand, wurde auch die Vierte in Kraków uraufgeführt: das Orchester der Krakauer Philharmonie spielte das Werk am 15. Januar 1954 unter der Leitung von Bohdan Wodiczko.

Die Fassade der Vierten Sinfonie ist sogar noch monumentaler; das Werk enthält einen überbordenden Reichtum an Ideen, zum Beispiel die überraschende Verwendung einer Harfe, die zweifellos wiederum von Bartókschen Experimenten inspiriert

war; sie taucht in der kurzen einleitenden Passage – *Appassionato* – in hohem Register auf und klingt wie mit einem Plektrum gespielt, bevor das Hauptthema – *Allegro inquieto* – erscheint. Im zweiten Thema hören wir ein Motiv aus *Lecioly zórazie*, einem der Volkslieder, die Szymanowski in seinen *Kurpischen Liedern* op. 58 vertont hatte.⁷ Mit dieser speziellen Geste wollte die Komponistin eindeutig an die zentrale Rolle erinnern, die Fitelberg im Leben und der Rezeption von Szymanowski und dessen Werk gespielt hatte. Wie in der Dritten Sinfonie ist dem eigentlichen vierten Satz eine düstere Einleitung vorangestellt, hier expressis verbis als *Adagio mesto* bezeichnet, wobei die beigelegten einzelnen Harfenklänge auch hier wiederum von dem *Allegro furioso* übernommen werden, während der großartige Streicherwirbel als Hintergrund für kraftvolle Fanfaren im Blech dient.

Ouvertüre

"Sprühend vor Leben und wie auf den Flügeln eines rhythmischen Temperaments dahersausend", "hell, einfach und voller Freude" – so beschrieb Stefan Kisielewski die 1943 im besetzten Warschau entstandene Ouvertüre nach ihrer Uraufführung im Herbst

⁷ <https://bacewicz.polmic.pl/en/symphony-no-4/>.

1945. Die Gattung hatte in der jüngeren polnischen Musik bereits eine ansehnliche Tradition entwickelt. Vor diesem Werk waren schon die faszinierende tanzartige (nicht im Sinne Prokofjews, sondern eher post-*Sacre du printemps*) Ouvertüre für Sinfonieorchester (1936) von Antoni Szalowski und die *Tragische Ouvertüre* (1942) von Andrzej Panufnik entstanden. Ein weiterer Komponistenkollege von Bacewicz, Constantin Regamey (1907 – 1982) – der den Krieg ebenfalls im besetzten Warschau überlebte und später Panufnik darin unterstützte, aus dem kommunistischen Polen nach Großbritannien zu fliehen – hat die Gründe erklärt, die hinter den oft abstrakten Zügen der Kompositionen aus dieser Zeit lagen:

Nahezu alle Musiker waren auf die eine oder andere Weise in der Widerstandsbewegung aktiv. Das bedeutete, dass sie in diesen fünf [Kriegs-] Jahren ständig Gefahr liefen, getötet oder verhaftet zu werden.⁸

Komponisten tendierten allerdings dazu, die Musik als Mittel zu verwenden, sich imaginär

⁸ Konstanty Regamey, *Muzyka polska pod okupacją niemiecką*, "Horyzonty. Miesięcznik poświęcony sprawom kultury. Ilustrowane pismo polskie na emigracji – bezpartyjne i apolityczne", 1946 Nr. 1, S. 16 – 19; Nr. 2, S. 25 – 27.

von der sie umgebenden schrecklichen Realität zu lösen. Deshalb lassen uns die Ouvertüre und ihr eröffnendes solistisches Paukenmotiv möglicherweise an eine ähnliche Geste im vierten Satz von Bartóks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* denken. Dort liefert die solistische Eröffnung in den Pauken einen entschlossenen Impuls, dessen Energie den gesamten Satz durchdringt. In ihrer Ouvertüre setzt Bacewicz das zu Beginn erklingende Paukenmotiv als markante formgebende zentrale Kraft ein. Doch eigentlich bezieht sich ihr Rhythmus symbolisch (wie in Panufniks *Tragischer Ouvertüre*) auf das "V for Victory" Rundfunk-Signal der BBC zu Kriegszeiten, das im Morse-Code an das Eröffnungsmotiv von Beethovens Fünfter Sinfonie erinnert.⁹ Dieses Motiv findet sich auch, verlangsamt, im musikalischen Material des zweiten Themas des pastoral-verträumten *Andante* sowie in dem frenetischen *Allegro energico*, dessen *saltando*-Passagen man einerseits als Reflektion der Bewegung eines verzweifelt um sein Leben Rennenden begreifen kann, oder aber als freudigen Ausdruck und Apotheose von vitaler Energie, die Stagnation und Tod negiert.

⁹ Die symbolische Verwendung dieses Motivs in den beiden Werken hat zuerst Adrian Thomas bemerkt; siehe *Grażyna Bacewicz*, S. 29.

Schluss

Grażyna Bacewicz lokalisierte ihr Gedankengut im abstrakten Bereich und erlaubte niemals, dass ihre Arbeit von äußeren Hindernissen oder physischen Beeinträchtigungen behindert wurde; damit kann ihre Musik als Ausdruck spiritueller Kraft und Transzendenz erfahren werden. Sie war auf diese Zugangsweise gut vorbereitet. Beeinflusst von dem positivistischen Gedankengut ihrer Eltern entwickelte sie ein ausgeprägtes Pflichtgefühl. Ihre Phantasie war von ihrem multikulturellen Hintergrund und verschiedenen anderen Quellen inspiriert; zugleich hat sie allerdings betont, dass sie am ehesten eine Affinität zu dem wilden Temperament und robusten Scharfsinn von François Rabelais empfinde. Aber sie glaubte auch, dass der sich mit dem Medium des Klangs befassende Künstler

in seinem Kopf eine Art Apparat hat – einen Empfänger für extraterrestrische Wellen, die der Komponist in einem Zustand großer Anspannung absorbiert.

Wahrscheinlich war sie von dem okkultistischen Gedankengut ihres Bruders Vytautas beeinflusst, allerdings bekräftigte sie auch: "Das hat nichts mit Mystizismus zu tun, sondern vielmehr mit Physik."¹⁰

¹⁰ Siehe Gašiorowska, *Bacewicz*, S. 105, 327 und 328.

Es ist wunderbar anregend, dass die Orchesterwerke von Grażyna Bacewicz in der vorliegenden Einspielung des BBC Symphony Orchestra unter der Leitung seines Chefdirigenten Sakari Oramo eine

solch ausgezeichnete und kongeniale Interpretation erfahren.

© 2023 Katarzyna Waliwajek
Übersetzung: Stephanie Wollny



Sakari Oramo conducting the BBC Symphony Orchestra during the recording sessions

Bacewicz: Œuvres pour orchestre, volume 1 – Dans le domaine de l'abstraction

Introduction

Ce remarquable enregistrement du BBC Symphony Orchestra placé sous la direction de Sakari Oramo présente trois œuvres pour orchestre de Grażyna Bacewicz composées au cours de la décennie 1943 – 1953. Malgré les expériences et les difficultés extrêmes auxquelles elle dut faire face pendant cette période clairement tragique de l'histoire de la Pologne, Bacewicz parvint à produire des œuvres dont les qualités exceptionnelles constituent un magnifique témoignage de la puissance créatrice passionnée pour laquelle elle était célèbre.

Grażyna Bacewicz naquit à Łódź, le "Manchester polonais", en 1909, neuf ans avant que la Pologne ne retrouve son indépendance après plus d'un siècle de partition entre l'Autriche, l'Allemagne et la Russie. Sa mère, Maria Modlińska, musicienne de talent, était polonaise, tandis que son père, un pédagogue et professeur de musique, était lituanien. Ils se séparèrent quand Vincas Bacevičius, un patriote passionné, décida de partir pour Kaunas en Lituanie quand ce pays regagna également son indépendance de la Russie. En 1923,

Grażyna Bacewicz vint s'installer à Varsovie avec sa mère, sa sœur Wanda et l'un de ses frères, Kiejstut, et entra au Conservatoire de Varsovie. Son autre frère, Vytautas, partit pour Kaunas et émigra plus tard à New York. Entre 1927 et 1931, il étudia le piano, la composition et la philosophie à Paris; il devint un remarquable pianiste et compositeur moderniste dont la vie et les activités après la Seconde Guerre mondiale porteront les blessures amères de la politique. Il dédia son Étude no 2, op. 19, composée en 1933, à sa sœur Grażyna – c'est l'une de ses pièces pour piano que Gabrielius Alekna enregistra pour le label Toccata Classics. Grażyna continua à vivre à Varsovie jusqu'à sa mort prématurée en 1969.

Jusqu'en 1939, la carrière de violoniste virtuose de Bacewicz évolua naturellement au côté de son développement de compositrice. Formée par les meilleurs maîtres du Conservatoire de Varsovie, elle bénéficia également d'une éducation internationale grâce à une bourse Paderewski qui lui permit de poursuivre ses études à Paris: la composition avec Nadia Boulanger, le violon avec André Touret (1932 – 1933) et Carl

Flesch (1934 – 1935). Malgré ses succès de soliste, elle décida d'entrer dans l'Orchestre symphonique de la Radio polonaise comme premier violon à la demande de Grzegorz Fitelberg – lui-même compositeur et chef d'orchestre, et un ami proche de Karol Szymanowski – qui fonda l'orchestre en 1935. Małgorzata Gašiorowska, auteur d'une monographie polonaise consacrée à Bacewicz, explique que "Bacewicz la violoniste entra dans l'orchestre à cause de Bacewicz la compositrice", pour acquérir une expérience directe de la réalité d'un orchestre, pour approfondir sa connaissance de l'instrumentation, et pour connaître de l'intérieur l'organisme complexe d'un large ensemble musical.¹ Fitelberg, qui excellait dans la présentation de partitions modernistes qui seraient autrement restées inconnues, fut le parfait mentor de Bacewicz à cette époque. Elle fit des tournées avec l'orchestre pendant deux ans, puis se consacra à la composition et aux concerts en soliste et en musique de chambre. En avril 1939, l'Association des jeunes musiciens polonais à Paris organisa un concert mettant en valeur ses œuvres à l'École normale de Musique de Paris. Elle rentra à Varsovie

¹ Małgorzata Gašiorowska, *Bacewicz* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1999), p. 105.

deux mois avant l'invasion allemande en Pologne.² Le pays, divisé entre le Troisième Reich et l'Union soviétique, cessa d'exister en tant qu'État souverain. C'est par pure chance que Grażyna Bacewicz survécut aux bombardements de 1939. Comme des milliers de réfugiés, elle dut s'enfuir de Varsovie avec sa famille. Quand ils s'arrêtèrent à Garwolin, une ville traversée par la Wilga située à environ soixante kilomètres de Varsovie, Bacewicz fut prise d'une soudaine prémonition et supplia sa famille de courir de l'autre côté du pont. Quelques instants après, l'endroit qu'ils venaient juste de quitter et toute la ville de ce côté de la rivière furent entièrement rasés par les bombardiers de la Wehrmacht. Avec une ironie caractéristique et un sens de l'humour détaché, Bacewicz, qui deviendra plus tard également écrivaine, raconta cette expérience dans une nouvelle intitulée *Znak szczególny* (Un Signe particulier).

La capitale polonaise avait déjà été profondément ravagée en septembre 1939 quand les bombes allemandes détruisirent la Salle de la Philharmonie et l'Opéra, et tué de nombreux civils. L'occupation nazie

² Judith Rosen, *Grażyna Bacewicz. Her life and works. With Foreword by Witold Lutosławski*, Polish Music History Series (Los Angeles: University of Southern California, 1984), pp. 20 – 21.

mit également fin à la Radio polonaise et à ses ensembles, ainsi qu'à la vie des concerts. Soumise à la ségrégation raciale, la ville se trouva coupée en plusieurs zones, certaines seulement pour les Allemands (*nur für Deutsche*), d'autres pour les résidents polonais, et le Ghetto qui devint un centre de détention et d'extermination pour les Juifs. Varsovie devint la scène d'exécutions massives de civils dans les rues, de déportations dans les camps de concentration et dans les camps de la mort, et en 1943 de la destruction du Ghetto, établi par les autorités nazies en 1940. Cette partie de la ville fut entièrement rasée; la majeure partie du reste fut finalement incendiée et détruite par l'armée allemande au cours de l'automne 1944.

Malheureusement, l'apparence de la liberté retrouvée en 1945 s'évanouit rapidement – la Conférence de Potsdam légitima le transfert du pouvoir sur la Pologne à l'Union soviétique. Un certain nombre de musiciens furent placés sous une intense surveillance par le *Sluzba Bezpieczeństwa*, SB (service de sécurité), en raison de leurs contacts avec l'Ouest détesté (du moins officiellement), et de leur affiliation à des organisations clandestines telles que l'*Armia Krajowa* (Armée de l'intérieur) – sévèrement persécutée par les Soviétiques, car elle représentait le gouvernement polonais légitime en exil à Londres – ou parce qu'ils

avaient des contacts avec d'anciens membres de la résistance. Dans certains cas, les musiciens étaient emprisonnés, mais le plus souvent ils étaient surveillés et soumis au chantage de différentes manières.³ Le contrôle soviétique de la musique était imposé, et se manifestait à travers une opposition menaçante et encerclante: entre l'approbation de la "musique pour les masses" et la prohibition de la musique "formaliste". Écrire de la musique "formaliste" était l'accusation la plus grave qui pouvait s'abattre sur un compositeur. Pour cette raison, les artistes polonais devaient faire preuve de la plus grande habileté pour trouver une voie parmi les pièges dangereux tendus par le pouvoir stalinien.

Comme Adrian Thomas l'a observé avec acuité dans son livre consacré à Bacewicz,

[Sa] capacité à poursuivre une voie essentiellement abstraite fut un véritable phénomène pendant ces années. Il fallait une calme détermination et une perception aiguë des limites permises pour éviter la menace de la censure.⁴

³ Katarzyna Naliwajek, *Sounds of Apocalypse. Music in Poland under German Occupation* (Berlin: Peter Lang, 2022), p. 26ff.

⁴ Adrian Thomas, *Grażyna Bacewicz. Chamber and Orchestral Music*, Polish Music History Series (Los Angeles: University of Southern California, 1985), p. 36.

Les symphonies que Bacewicz composa pendant cette période sombre démontrent pleinement l'agilité avec laquelle elle réussit à diriger le navire de sa musique hors de cette zone entre Charybde et Scylla, évitant ainsi ces pièges avec courage et sagacité.

Symphonie no 3

Composée en 1952, la Troisième Symphonie de Grażyna Bacewicz pourrait être considérée comme la parfaite incarnation du concept de musique absolue, idée selon laquelle la forme est ce qui constitue le contenu musical. En même temps, la symphonie est véritablement divertissante, tout comme le seraient un grand livre ou film d'imagination, grâce à sa narration extrêmement vivante et captivante. Les intentions de Bacewicz sont clairement exprimées dans la frappante indication du premier mouvement, *Drammatico*, qui en surface désigne le drame se déroulant dans la dimension expressive de l'œuvre, tandis que les techniques formelles organisent une narration à la manière d'une construction "objective", comme dans un drame théâtral ou un argument d'opéra. Les très nombreuses idées musicales se trouvent ingénieusement reliées par des motifs aux intervalles caractéristiques qui construisent le thème principal, présenté par les cordes avec bassons et tuba au début de la symphonie.

Bien que s'imposant clairement au début et à la fin, le centre tonal en mi majeur est également atténué par l'utilisation de dissonances faisant songer à Bartók. Le thème d'ouverture, qui contient la plupart des intervalles qui apparaîtront dans la symphonie, progresse vers un *Molto allegro energico* beaucoup plus rapide, dont le ton est donné par les cordes. Elles entament ensuite un dialogue avec les instruments à vent. Peu après, les timbales et la caisse claire ajoutent un caractère militaire à la mélodie épique richement harmonisée et jouée *tutti*. Le motif de doubles croches qu'ils échangent passe aux trompettes *con sordina*, qui entrent à leur tour dans un dialogue avec la section des bois, produisant un effet saisissant, presque jazz. Les cordes continuent à enrichir la ligne de basse, et préparent ainsi l'entrée des bois qui se lancent dans un discours passionnant constitué par des octaves descendantes et un accord de mi majeur arpégé, matériau qui finit par dominer la texture. Les événements décrits jusqu'ici couvrent moins de six minutes du récit de ce fascinant mouvement, qui durent encore deux autres minutes...

Le deuxième mouvement, *Andante*, s'ouvre avec des quarts justes ascendantes jouées *piano* et *pizzicato*, dont l'effet produit l'arrière-plan à un très beau thème *espressivo* aux accents lydiens, quelque peu semblable (à la

figure 2) à celui introduit par Bartók dans le quatrième mouvement de sa *Musique pour cordes, percussion et célesta*. Ce thème est ici présenté par le hautbois, tandis que la mesure passe constamment de 4 / 4 à 6 / 4, et parfois à 3 / 4. Les quartes justes et la quarte augmentée lydienne sont également soulignés par la suite dans des thèmes introduits de nouveau par des bois au-dessus de l'accompagnement *tremolo* délicat des altos jouant *sul ponticello* et *pianissimo* (à la figure 4), ou sur un ostinato rythmique, rôles qui se déplacent entre les bois et les cordes, et passant ensuite aux cuivres. Ce point culminant est suivi d'une conclusion quasi-symétrique dans laquelle des idées précédentes sont fragmentées et présentées dans un ordre quelque peu inversé.

Tenant lieu de scherzo, le *Vivace* est rempli d'effets très drôles tels que le *glissando* descendant sur l'apparition soudaine d'un violon solo *tremolo*, qui percute un arpège parallèle en la bémol majeur joué *staccato* par les violons (à la figure 3), ou encore une mélodie *espégle* à la clarinette (à la figure 4), ou un ostinato rythmique aux trompettes jouant *con sordino* avec les cymbales (à la figure 7), qui peut sonner comme du jazz à certaines oreilles, et constituerait ainsi une allusion provocante à un style qui était interdit, et pas seulement pendant l'époque stalinienne.

Un autre effet "interdit" ouvre le Finale – une sonorité lugubre, dissonante et troublante faite de tierces superposées sur un intervalle de neuvième, joué par le tuba, les trombones et les cors, avec la réverbération métallique d'un tam-tam. Entre les retours de cette sonorité, un thème majestueux, constitué par l'addition d'un premier motif de secondes, s'élève dans le registre aigu des cordes. Un énergique *Allegro con passione*, renforcé par des rythmes militaires et des motifs aux trompettes, éclipse rapidement l'éphémère atmosphère de mélancolie. Le sentiment d'une ingénieuse construction thématique unifiée maintient l'auditeur cloué au sol et exalté jusqu'à la fin. Cependant, un critique stalinien en 1953 ne se laissa pas abuser par les ruses de Bacewicz, et classifia la symphonie comme étant formaliste, énumérant les preuves de sa non conformité par rapport aux directives de l'idéologie communiste: "fragments de motifs nerveusement irréguliers, saleté artificielle, harmonies obstinément dissonantes", qui "sonneraient de manière totalement étrangère dans une salle d'ouvriers".⁵

⁵ Tomasz Tarnawczyk, *Symfonie Grażyny Bacewicz na tle sytuacji społeczno-politycznej w powojennej Polsce* (Łódź, 2016). Citation provenant d'une page internet consacrée à Bacewicz récemment créée par le Polish Music Information Centre, POLMIC, <https://bacewicz.polmic.pl/>.

Quelques vingt-cinq ans plus tard, en 1979, l'éminent critique et compositeur Stefan Kisielewski (1911 – 1991), un ami de Bacewicz avant la guerre et lui-même sévèrement persécuté par le régime communiste, ressentit la Troisième Symphonie comme "une pure émotion intemporelle...".⁶

Symphonie no 4

La Quatrième Symphonie de Bacewicz, sa dernière exploration du genre, est dédiée à Grzegorz Fitelberg, mort le 10 juin 1953. Cette dédicace reflète sans aucun doute l'admiration et la gratitude que Bacewicz et beaucoup de ses collègues compositeurs (tels Witold Lutosławski) portaient envers ce grand musicien à qui ils avaient donné le tendre diminutif de "Ficio". Fitelberg survécut à la guerre parce qu'il parvint à s'échapper de Varsovie au tout dernier moment, peu après le début de la guerre, et bien qu'il ait été arrêté dans le train par la Gestapo, il fut libéré et finit par débarquer à New York. Son épouse, Halina Schmolz, une actrice et danseuse de ballet, succomba aux blessures dont elle avait été victime lors du bombardement par les Allemands du pont Poniatowski à Varsovie le 7 septembre 1939. Tout comme la Troisième Symphonie, créée en septembre 1952, la

Quatrième Symphonie fut jouée pour la première fois à Cracovie le 15 janvier 1954 par l'Orchestre philharmonique de Cracovie placé sous la direction de Bohdan Wodiczko.

L'aspect extérieur de la Quatrième Symphonie est encore plus monumental. En effet, la partition fait preuve d'une exubérante richesse d'idées, telles que l'étonnante utilisation de la harpe, sans aucun doute influencée dans son écriture par les expériences d'un Bartók, entendue pendant la brève introduction *Appassionato* dans un registre aigu, sonnante comme si elle était jouée avec un plectre, avant l'apparition du thème principal, *Allegro inquieto*. Le second thème fait entendre un motif extrait de *Lecioly zórazie*, l'un des airs folkloriques que Szymanowski avait mis en musique dans son recueil de *Chants de Kurpie*, op. 58.⁷ Avec ce geste, l'intention de Bacewicz était clairement de "rappeler" le rôle crucial qu'avait joué Fitelberg dans la vie de Szymanowski et la réception de sa musique. À l'instar de la Troisième Symphonie, une sombre introduction précède le quatrième mouvement proprement dit, noté ici sans ambiguïté *Adagio mesto*, dont les notes ajoutées de la harpe sont de nouvelles reprises par l'*Allegro furioso*, ses magnifiques

⁶ Cité dans Gąsiorowska, *Bacewicz*, p. 226.

⁷ <https://bacewicz.polmic.pl/en/symphony-no-4/>.

tourbillons de cordes servant d'arrière-plan à de puissantes fanfares de cuivres.

Ouverture

Composée pendant l'occupation de Varsovie en 1943, cette Ouverture suscita le commentaire suivant de Stefan Kisielewski après avoir entendu sa création à l'automne 1945: "Débordante de vie et filant à toute allure comme sur les ailes d'un tempérament rythmique [...] brillante, simple et joyeuse". Le genre de l'ouverture avait déjà connu une belle tradition dans la récente musique polonaise. Elle avait été précédée par la captivante et dansante Ouverture pour orchestre symphonique (1936) d'Antoni Szalowski (non pas dans la lignée de Prokofiev, mais plutôt dans celle d'un après *Le Sacre du printemps*) et par l'*Ouverture tragique* (1942) d'Andrzej Panufnik. Un autre collègue compositeur de Bacewicz, Constantin Regamey (1907 - 1982) - qui survécut à l'occupation de Varsovie et qui jouera plus tard un rôle capital en aidant Panufnik à s'échapper de la Pologne communiste pour trouver asile en Grande-Bretagne - expliqua les raisons derrière le style souvent abstrait des compositions de cette période:

Presque tous les musiciens faisaient partie de la résistance d'une manière ou d'une autre. Ce qui signifie que pendant

ces cinq années [de guerre] ils étaient constamment en danger d'être tués ou arrêtés.⁸

Cependant, les compositeurs avaient plutôt tendance à traiter la musique comme un moyen de se libérer sur le plan de l'imagination par rapport à l'épouvantable réalité qui les entouraient. C'est pourquoi l'Ouverture de Bacewicz et son motif de timbales en solo au début pourraient nous faire penser au même geste du quatrième mouvement de la *Musique pour cordes, percussion et célesta* de Bartók, dans lequel l'ouverture soliste des timbales donne un élan décisif, son énergie se propageant dans le mouvement jusqu'à la fin. Dans son Ouverture, Bacewicz transforme le motif initial des timbales en une force principale distinctive, créatrice de formes. Mais le rythme utilisé par Bacewicz est une référence symbolique (comme dans l'*Ouverture tragique* de Panufnik) au signal de guerre "V for Victory" de la BBC, qui en code morse ressemble au motif de quatre notes qui ouvre la Cinquième Symphonie de Beethoven.⁹ Ce motif est également présent,

⁸ Konstanty Regamey, *Muzyka polska pod okupacją niemiecką*, 'Horyzonty. Miesięcznik poświęcony sprawom kultury. Ilustrowane pismo polskie na emigracji - bezpartyjne i apolityczne', 1946 no 1, pp. 16 - 19; no 2, pp. 25 - 27.

⁹ C'est Adrian Thomas qui a noté l'utilisation symbolique de ce motif dans les deux œuvres; voir *Grażyna Bacewicz*, p. 29.

mais dans un tempo ralenti, dans le second sujet de l'*Andante* pastoral et rêveur, et dans le frénétique *Allegro energico*, dont les passages *saltando* peuvent être perçus comme la notion de mouvement tel celui d'une fuite désespérée pour sauver sa vie, et comme une expression pleine de joie et l'apothéose d'une énergie vitale qui annule la stagnation et la mort.

Conclusion

Grażyna Bacewicz garda ses idées dans

le domaine de l'abstraction, et n'a jamais permis que son travail soit paralysé par des obstacles extérieurs ou des afflictions physiques. Ainsi, sa musique peut être ressentie comme une expression de puissance spirituelle et de transcendance. Elle était bien préparée pour cela. Ayant été exposée aux idées positivistes de ses parents, elle développa un sens aigu du devoir. Son imagination était nourrie par son expérience multiculturelle et par diverses sources d'inspiration; elle soulignait toutefois



que c'était du tempérament trépidant et de l'humour décapant de François Rabelais qu'elle se sentait la plus proche. Cela dit, elle croyait également qu'un artiste travaillant dans le domaine des sons

a dans sa tête un certain genre d'appareil – un récepteur d'ondes extraterrestres, que le compositeur absorbe dans un état de grande tension.

Elle était probablement influencée par les idées occultistes de son frère Vytautas, mais insistait sur le fait que "Ce n'est pas

une question de mysticisme, mais plutôt de physique".¹⁰ Il est passionnant que les œuvres pour orchestre de Bacewicz reçoivent maintenant une interprétation aussi belle et réfléchie que celle du BBC Symphony Orchestra placé sous la direction de son chef principal Sakari Oramo.

© 2023 Katarzyna Naliwajek

Traduction: Francis Marchal

¹⁰ Voir Gąsiorowska, *Bacewicz*, pp. 105, 327, 328.



BBC Symphony Orchestra, with its Chief Conductor, Sakari Oramo, at the Barbican, 3 February 2023

Also available



Alwyn
Miss Julie
CHSA 5253(2)



Smyth
Mass in D • Overture to *The Wreckers*
CHSA 5240

Also available



Schmitt
Suites from *Antoine et Cléopâtre*
Symphony No. 2
CHSA 5200



Pejačević
Piano Concerto • Symphony
CHSA 5299



Alexander James

BBC Symphony Orchestra during the recording sessions

You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website:
www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex C02 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

A Hybrid SA-CD is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on most standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.



The BBC word mark and logo are trade marks of the British Broadcasting Corporation and used under licence. BBC Logo © 2011



Recorded and released in collaboration with the Adam Mickiewicz Institute

Co-financed by the Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland

The Adam Mickiewicz Institute is a state cultural institution promoting Polish culture around the world and actively participating in international cultural exchange.

Recording producer Brian Pidgeon

Sound engineer Ralph Couzens

Assistant engineer Alexander James

Editor Alexander James

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Fairfield Halls, Croydon; 13 and 14 February 2023

Front cover Photograph of Grażyna Bacewicz

Design and typesetting Cass Cassidy

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM Edition), Kraków / Chester Music Ltd, London

© 2023 Chandos Records Ltd

© 2023 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

CHANDOS

BBC Symphony Orchestra/Oramo

CHSA 5316

CHANDOS DIGITAL

CHSA 5316

CHANDOS

BACEWICZ: ORCHESTRAL WORKS, VOLUME 1

CHSA 5316

GRAŻYNA BACEWICZ (1909–1969)

ORCHESTRAL WORKS, VOLUME 1

| | | |
|-----|---|----------|
| 1-4 | SYMPHONY NO. 3 (1952) | 30:31 |
| 5-8 | SYMPHONY NO. 4 (1953) | 25:28 |
| 9 | OVERTURE (1943) for Orchestra | 5:42 |
| | | TT 59:50 |

BBC Symphony Orchestra
Igor Yuzefovich leader
Sakari Oramo



Recorded and released in collaboration with
the Adam Mickiewicz Institute



90 – 93FM

The BBC word mark and logo are
trade marks of the British Broadcasting
Corporation and used under licence.
BBC Logo © 2011

© 2023 Chandos Records Ltd • © 2023 Chandos Records Ltd • Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England



SA-CD and its logo are
trademarks of Sony.



All tracks available
in stereo and
multi-channel

This Hybrid SA-CD
can be played on most
standard CD players.