

KAROL SZYMANOWSKI

PIANO MUSIC

intangible classics

PRELUDES, OP. 1
ÉTUDES, OP. 4
MASQUES, OP. 34
MAZURKAS, OP. 62

Barbara Karaszkiewicz

KAROL SZYMANOWSKI [1882-1937]

Nine Preludes {Dziewięć preludiów}, Op. 1

1	No. 1 in B minor (h-moll) <i>Andante ma non troppo</i>	3:04
2	No. 2 in D minor (d-moll) <i>Andante con moto</i>	2:51
3	No. 3 in D flat major (Des-dur) <i>Andantino</i>	1:17
4	No. 4 in B flat minor (b-moll) <i>Andantino con moto</i>	1:33
5	No. 5 in D minor (d-moll) <i>Allegro molto, impetuoso</i>	1:28
6	No. 6 in A minor (a-moll) <i>Lento, mesto</i>	2:25
7	No. 7 in C minor (c-moll) <i>Moderato</i>	3:10
8	No. 8 in E flat minor (s-moll) <i>Andante ma non troppo</i>	2:29
9	No. 9 in B flat minor (b-moll) <i>Lento, mesto</i>	2:51

Four Études {Cztery etiudy}, Op. 4

10	No. 1 in E flat minor (es-moll) <i>Allegro moderato</i>	4:16
11	No. 2 in G flat major (Ges-dur) <i>Allegro molto</i>	2:12
12	No. 3 in B flat minor (b-moll) <i>Andante in modo d'una canzona</i>	4:52
13	No. 4 in C major (C-dur) <i>Allegro (ma non troppo)</i>	4:03

Masques {Maski}, Op. 34

14	I. Scheherazade {Szeherezada}	10:16
15	II. Tantris the Fool {Błazen Tantris}	6:48
16	III. The Serenade of Don Juan {Serenada Don Juana}	7:11

Two Mazurkas {Dwa Mazurki}, Op. 62

17	No. 1 <i>Allegretto grazioso</i>	3:10
18	No. 2 <i>Moderato</i>	3:03

total duration: 67:05

Barbara Karaskiewicz piano

THE COMPOSER AND HIS MUSIC

Karol Szymanowski (1882-1937) remains to this day, most indisputably, one of the most important Polish composers of the twentieth century. His creativity and compositional artistry is of great importance not only in the Polish, but also in the European context.

The creative path of Karol Szymanowski, coming from a family of the high intellectual culture, is a reflection of all the most important currents and trends in music during his life. On one hand, it is marked by a fascination with the style of Frédéric Chopin, initially being expressed almost in imitation of the master, having - as noted by Jadwiga Paja-Stach - "fascination with him as an impulse in the process of creating an original model for the folkloric stylizations." On the other hand, his work is a great example of a creative collation from varied sources of inspiration: from the cultural heritage of Europe, based on a dialogue of the North and South, East and West, as well as the exotic impulses of the Oriental culture.

Szymanowski's sound language, initially deriving from the chromatic harmonic functionality of Chopin and Wagner, defied more boldly with every next score the conventions of the major-minor system. The works belonging to the first period of the composer's creativeness (1899-1913), among others early piano and symphonic compositions, abound in chord progressions of complex and ambiguously functional relations as well as in bi-tonal sound systems.

In compositions of the second period (1914-1919), created in the times of fascination with the oriental and Western European (ancient and modernist) culture, a strong departure from romantic patterns as well as significant changes in the field of harmony are already perceptible. In *Love Songs of Hafiz* for voice and orchestra, Op. 26, and in *Métopes*, Op. 29 and *Masques*, Op. 34 for piano solo, Szymanowski introduces elements of impressionistic harmony, but also with polytonality, polymodality and pantonality, combined with the richness of oriental melodies.

The year 1920 brought a determined turn in Szymanowski's creativeness along with the composer's fascination with Polish Highlands (Podhale region) folklore. In the "national" period (1920-1937), the fully developed and original compositional style merges masterfully characteristics of modernist European music with elements of Polish folk music as well as - in a broader aspect - references to Polish culture and tradition. The Ballet-pantomime *Harnasie*, Op. 55, *Six Songs from Kurpie*, Op. 58 and the Mazurkas from Op. 50 and 62 enrapture us - as emphasized by Jadwiga Paja-Stach - "with impressionistic sensitivity to colours and to elements of neo-classical style (in field of tonality, harmony and form) with rhythmical, melodic and scalal features of folk music and also with manners of folk performers, also using some Chopinesque stylistic treatments and appealing the same to the ideals of romanticism." On the other hand, in both the *Stabat Mater*, Op. 53 for soprano, alto, baritone, mixed choir and orchestra, and also *Litany to the Virgin Mary*, Op. 59 for soprano solo, female choir and orchestra, the composer, in a very personal way, almost intimate in its expression, reached for measures styled on ancient music (including the fourth-fifth consonances and sequenced triads), in that way multiplying the prayerful character of the work by using diatonic melodics and a recitative way of implementing the texts.

The above-mentioned changes of Szymanowski's sound language are also clearly visible in the pages of his piano compositions. The piano, being very close to the composer, accompanied him almost all his life. Szymanowski started playing piano at the age of seven, first under direction of his father Stanislaw Korwin-Szymanowski, then at the school of music in Elisavetgrad with Gustav Neuhaus.

Many times he appeared on Polish and European stages as a proficient performer of his works. Significantly, both the first and the last of his compositions were intended just for the piano. His early years were spent in the family home in Tymoszkówka, which resulted in his first compositional attempts.

Among many preludes, études and other piano miniatures from this juvenile period, only the Nine Preludes have survived, written in 1899-1900 and published as Opus 1 in 1906. Written by the eighteen year old adolescent, the cycle astonished listeners from its first public presentation with its maturity of form and a great sense of piano technique; as Zofia Helman wrote, "Shaped on Chopin's patterns but directed towards contemporaneity." The fascination with Chopin, both with his preludes and études, manifests in these Preludes in the character of melodic ornamentation, in types of melodic figuration and in the aspect of developing a motive through harmonic changes and in the use of polyrhythmics. On the other hand this "directing towards contemporaneity", associated by musicologists with works of Alexander Scriabin, represents an innovative harmonical language, rich in dissonant chords, as well as in the specific type of expression – emotional with strongly outlined climaxes. Szymanowski's Preludes are in most cases lyrical miniatures, maintained in a moderate or slow tempo (with the exception of the dramatically expressed Prelude No. 5 in D minor) and in minor keys (here again an exception: Prelude No. 3 in D major). The spirit of Chopin is clearly perceptible in the type of melodic ornament found in Preludes No. 7 (C minor) and No. 9 (B flat minor), as well as in broken octaves in the already-mentioned Prelude No. 5. The Prelude No. 6 in A minor is considered to be the most original, featuring the progressive form shaping, taken from Wagner's *Tristan und Isolde*. The last Prelude, in B flat minor, suggests the piano miniatures by Claude Debussy.

Szymanowski's Opus 1 *Preludes* have been appreciated both immediately after their debut and in our times. After having studied the manuscript, the outstanding pianist and the composer's friend Artur Rubinstein wrote: "There is no way to describe our amazement after playing the first few bars of the Prelude. This music has been written by a master! Frantically we have read all the manuscripts, and our enthusiasm and excitement grew, as soon as we realized that here we are discovering a great Polish composer." While Stefan Kisielewski added "Being in our area a dazzling novelty, these pieces have begun the process of catching up and overtaking the European musical technique."

Also in the realm of Chopin's influence are the 4 *Etudes* for piano, Op. 4 (1901-1902), although when compared with the *Preludes*, their harmonic language is much more complex and their expression significantly deepened. This is evidenced by relationships between chords, often going beyond the rules of the major-minor system, resulting in emotional richness: from subtle shades to sudden, almost Scriabin-like exultations. The *Etudes* are also featured by a significantly more severe discipline than in the *Preludes* in managing a single selected rhythmical-motivical formula.

Etude in E flat minor (No. 1) delights the listeners with a melancholic theme following an arc-shaped line. Almost the entire composition has been drawn from its initial subject. The “Technical” *Etude* No. 2 in G flat major, creates a kind of a dialogue between two highly chromatised polymetric sound planes. *Etude in B flat minor* No. 3 most probably reflects – both in terms of texture and expression – the connection to the music of Scriabin. Kept in a slow, almost elegiac mood, the melody – as described by Janusz Ekiert – “austere, almost archaic” – leads the listener through the maze of harmony saturated with chromatic chord connections. Also in the last *Etude* No. 4 the tonal relations of chords are becoming more greatly relaxed so that the C major chord of its key-signature appears only as the culmination of the entire composition.

The cycle of *Etudes* was dedicated by Szymanowski to Natalia (Talia) Neuhaus, the composer’s cousin, with whom, together with her brother Henry (Harry), also a pianist and – later – a lecturer of the Moscow Conservatory, he remained in friendship for many years.

Particular acclaim was brought to Szymanowski by the third *Etude in B flat minor*. Its first performance on Feb. 2, 1906, during the concert of members of the Company of Young Polish Composers (founded in 1905 by Karol Szymanowski, Grzegorz Fitelberg Ludomir Różycki and Apolinary Szeluto) at the Warsaw Philharmonic, attracted the attention of the music critic Alexander Poliński, who stated that “it could be signed by even Chopin himself.” Ignacy Paderewski certainly has contributed to its success, placing the composition in his programs of Chopin recitals. Of the popularity of the *Etude*, with a slight sneer, Szymanowski wrote, in a letter of 13 November 1910 to Fitelberg: “Paderewski presented himself at the reception to Stasia [talking about Stanisława Szymanowska, the composer’s sister], told her different sensitivities about me, especially of course about the famous etude in B flat minor, op. 4 No. 3. It is really bad to compose already at such a young age your Ninth Symphony!”

The years preceding the First World War were filled for Karol Szymanowski with trips to Italy and to countries of northern Africa. During these wanderings, the composer visited the most beautiful monuments of ancient art, deepened his knowledge of religious and cultural traditions in Islamic countries and studied the classics of philosophy and also some outstanding works of literature. Echoes of these journeys are reflected in the composer’s work in form of extra-musical inspirations. In addition to his completion in 1915 of the three poems *Métopes*, Op. 29 (*The Isle of the Sirens, Calypso, Nausicaa*) an important place among piano works by Szymanowski is occupied by the *Masques*, Op. 34 (*Scheherazade, Tantris the Fool and The Serenade of Don Juan*). The cycle was created in the years 1915-1916. According to the composer’s original plan the set would have begun with *The Serenade of Don Juan* (composed in October 1915). The second piece was intended to be *Tantris the Fool* (completed in late autumn 1915), and the whole cycle would have been crowned by *Scheherazade* (from July 1916). However, ultimately, Szymanowski decided to reverse this order. Each of the three miniatures has been dedicated to another well-known pianist: *Scheherazade* to the young Russian Alexander Dubiański (one of the first performers of the *Masques*), *Tantris the Fool* to Harry Neuhaus and the *Serenade* to Arthur Rubinstein.

While *Métopes* refer with their titles to the ancient Greek reliefs depicting mythological scenes, seen by the composer in Palermo, the inspiration for the composer of *Masques* are famous literary characters. Those are in sequence: Scheherazade – the narrator of the Arabian

Book of One Thousand and One Nights, Tantris (an anagram of the name of Tristan), the hero of the famous Celtic legend, and the seductive libertine Don Juan – the character of the Spanish romances.

The titles of the three works by Szymanowski however, contrary to appearances, do not refer to a carnival processions of masks. The music of the triptych, written – as emphasized by the composer himself – in a “quasi-parodic style”, expresses the complexity of the nature of the main characters, hidden behind “masks”. Their fate, in which love and desire intertwine with the failure of the fulfillment, mad courage and the fate of death, turmoil and tragedy but also grotesque irony, result in a strong dramatic character of the composition, resulting from the collision of expressive sounds with the lyrical melodies, either of oriental colours as in *Scheherazade*, or of typical Spanish features (*The Serenade of Don Juan*).

The sound language of the *Masques* follows the path of Scriabin’s and Debussy’s achievements. In these compositions the further development and complexity of harmonic structures are visible. Extensive, often multi-faceted sound structures take on more autonomous character. The major-minor system loses its impact, and the arrangement of functionally unrelated chords of different construction (among others the seventh and fourth-fifth chords) becomes the essence of the new harmonics.

The composer uses the full chromatic sound material, neither are other the scale systems (whole-tone scales, pentatonic, polytonality) alien to him. What attracts attention in the melodic drawing are the impressionistic “arabesques” and figures touched by oriental colours. The entire sonic landscape is completed by sophisticated dynamics (from the delicate *ppp* to the expression of *fff*), a variable and expressive articulation and the abundance of complex rhythmical structures.

The triptych is opened by *Scheherazade*, the most extensive and original piece in terms of formal solutions. The musical narration of the poem was inspired by a construction of the literary original.

In *The Tales of the Thousand and One Nights* the Arabian princess, sentenced by king Shahryar for alleged infidelity, was telling him fascinating stories during the night so as to avoid death, but never ending any story. The king, being more and more intrigued, had prolonged her life, wanting to know the ending. Finally, Scheherazade had become his wife; however the book does not mention whether the fate of death weighing on her was gone forever.

A similar ‘Chinese-box’ construction can be found in the work by Szymanowski, in which inside the framework story of Scheherazade the musical “fairy tales” were included – stories within stories and smaller musical digressions. The dramaturgical whole is formed then by a number of differentiated sections in terms of texture, metrorhythmics, tempo and expression, of which the integrating elements are the constantly recurring sound cells (among others the lyrical motifs of Scheherazade and the “a” sound, persistently repeated in the bass, here symbolizing the “death note”).

Although Zdzisław Jachimecki defines the poem as “full of light and heat of the sun, blinding the sight in midday time and being full of sapphire depths of Arabian nights”, the repeated “a” sound again at the end – the fate of death imposed on Scheherazade – leaves the listener in uncertainty.

Tantris the Fool – the second poem in the cycle – is based on the work of German writer Ernst Hardt *Tantris der Narr* (Tantris the Fool) from 1907. In this drama Tristan appears at the court of King Mark under the name “Tantris” in the disguise of a grotesque wanderer, to meet with Isolde. The beloved, however, looking with horror at the clumsy figure, treats him with contempt. Only when Tristan departs, she discovers the terrible truth. Music of this part of the triptych is featured by a special variability of rhythm, sharpness of sound and sarcastic tone of expression. Szymanowski paints the grotesque and bizarre person of Tantris by using persistently tapped *staccato* rhythms, dissonances and irregular figures in the right hand. Listening to the chromatic, “ragged” musical motives, in which the symbolic Tristan’s fifth (A_b – E_b) echoes interchangeably with a tritone, which emphasizes the ambiguity of the situation, we almost see – as vividly described by Zofia Helman – “his comical gait, clownish bells, grotesque dance jumps.”

In the last part of the cycle Szymanowski presents Don Juan, the hero of dramatic arts and the opera by Mozart, a rake and libertine, unscrupulously seducing lady after lady. The listener is introduced to the Spanish climate by the initial virtuoso cadenza, styled on a guitar improvisation, as well as by the fourth-fifth chords imitating the sound of this instrument and also by the accented “fiery” rhythms. The whole piece is constructed in the form of a rondo, in the nature of Spanish songs with the refrain intertwined with couplets. The refrain is made up of four bars with a characteristic dance motif in the left hand, complemented by arpeggio guitar-like consonances in the right. The intermingled couplets echo the singing of the seducer of Seville – at one time full of passion which arises from the saturated multiple tones, then again charming with the delicacy and tenderness of the lyrical melodies.

Masques, due to the complexity of the piano texture (written often on three staves!), represented an explosion of virtuosity and a real challenge for pianists performing the pieces. This was pointed out by Stanisław Golachowski – one of the first biographers of Szymanowski – writing that “representing the impressive wealth of musical ideas here almost exceeds the possibilities of a piano; it seems, rather, that we are dealing with an orchestra reduced to the frames of a piano”. The composer, who often performed his piano work, planned to transcribe *Masques* for piano and orchestra in the last years of his life. However, this was achieved only in 1942 by Jerzy Fitelberg (son of Grzegorz Fitelberg). Additionally in 1962 an arrangement for symphony orchestra was created by Jan Krenz.

Karol Szymanowski, just like Frédéric Chopin, ended his life’s work with mazurkas. The two *Mazurkas* for piano, Op. 62 (1933-34) close the entire catalogue of the composer’s work. Of the first Mazurka Szymanowski wrote in a letter to Zofia Kochańska (February 22, 1933): “I wrote a very pleasant and cheerful mazurka, which I really like to play. The funny thing is that I write actually more and more bright music at my old age!” The second Mazurka owes its origin to a commission which Szymanowski received during his stay in England in autumn 1934 from the London music lover, Sir Victor Cazalet. Both Mazurkas were first performed by the composer himself on 4 November 1934 at a private concert in London.

The Op. 62 works are the second series of mazurkas in Szymanowski's piano output. The first attempt to deal with the genre which, since the masterpieces of Chopin, was referred to as "an emanation of the spirit of the Polish nation", was in 1924-1926. The cycle of 20 *Mazurkas*, Op. 50 is a synthesis of the impulses flowing from the music of Chopin, Stravinsky, Bartók and from other modern creative currents with the means of musical expression acquired from the folklore of Podhale (a mountainous region of Poland), and continues to achieve remarkable success to the present day.

The *Mazurkas* of Op. 62 are different from those created almost ten years earlier, mainly due to a much weaker relationships with the Polish folklore. Changeable tempos, loss of regularity of the typical mazurka rhythm and a lack of clear tonal references to folk music all mean that – according to Anna Nowak – "mazurkas become more of impressions about the dance than of its stylized images." This thesis seems to be confirmed by the innovative approach to the piano texture, manifested in the richness of ornamental figurations, highlighting the sound effects and in the lessening of the former expression in order to attain a deeply lyrical tone. Experts in the work of Szymanowski define his *Mazurkas* Op. 62 as "the music as the echoes of the old world of sounds, passed through the filter of frugal simplicity."

Karol Szymanowski's piano compositions, formed over nearly forty years, are an extremely important part of the entire output of the master of Atma – the Villa in Zakopane (a highland region of Poland in the Tatra mountains) where Szymanowski lived between 1930 and 1935. They reveal – as noted by Teresa Chylińska – his closest musical loves, so they are a kind of musical "mirror" in which the composer presents the colouristical and sonoristic resolutions which are the most important for him, explored later on in the form of monumental symphonic works. However, the supreme value, continuously present in the piano works by Szymanowski, remains his adoration of the pianistics of Frederic Chopin, whom he called "the futurist of the romantic era". The proof of this attitude is found in the following words by Szymanowski: "I can call my pieces *Metopes*, *Masques* or *Myths*, they may be bad or good music – but one thing is certain: that they were written by a Pole. With my every little note written today I pay a humble tribute to Him, whom with each new day of my life I worship more and more and who I understand more and more deeply: Frédéric Chopin, trying, as much as I can to build my work into the one musical tradition in Poland."

Tomasz Jeż depicts the characteristics of the composer: "... in a truly unique way he was able to reconcile in his music the essentially national threads with warps of the musical tradition of the whole world, in which he participated as a full-fledged citizen."

translation © 2017 Barbara Karaśkiewicz

Karol Szymanowski



KOMPOZYTOR I JEGO MUZYKA

Karol Szymanowski (1882-1937) pozostaje do dziś - co uznać należy za fakt bezsporny - jednym z najważniejszych kompozytorów polskich XX wieku. Twórczość jego ma wielkie znaczenie nie tylko w kontekście polskim, ale i europejskim.

Droga twórcza Karola Szymanowskiego, pochodzącego z rodziny o wysokiej kulturze intelektualnej, stanowi odbicie wszystkich najważniejszych za jego życia prądów i tendencji muzycznych. Z jednej strony naznaczona jest fascynacją stylem Fryderyka Chopina, początkowo wyrażającą się niemal w jego naśladowaniu, aż po – jak zauważa Jadwiga Paja-Stach – „fascynację nim jako impulsem w procesie tworzenia oryginalnego modelu stylizacji folkloru”. Z drugiej zaś strony, jest wspaniałym przykładem twórczego czerpania z rozmaitych źródeł inspiracji - dziedzictwa kultury Europy, opartego na dialogu Północy i Południa, Wschodu i Zachodu, jak i z egzotycznych impulsów kultury Orientu.

Język dźwiękowy Szymanowskiego, początkowo czerpiący z wzorów funkcyjności chopinowskiej i chromatyizmu wagnerowskiego, z każdą kolejną partyturą coraz śmieiej przeciwstawiał się konwencjom systemu dur-moll. Dzieła należące do I okresu twórczości (1899-1913), m.in. wczesne kompozycje fortepianowe i symfoniczne, obfitują w przebiegi akordowe o skomplikowanych i niejednoznacznie funkcyjnych relacjach oraz bitonalne układy brzmieniowe.

W kompozycjach z II okresu (1914-1919), powstałych w okresie fascynacji kulturą orientalną oraz zachodnioeuropejską (antyczną i modernistyczną), dostrzegalne jest zdecydowane już odejście od wzorów romantycznych, a także istotne zmiany na polu harmonii. W *Pieśniach miłosnych Hafiza* na głos i orkiestrę op. 26, czy fortepianowych *Metopach* op. 29 i *Maskach* op. 34, Szymanowski wprowadza elementy harmoniki impresjonistycznej, politonalność, polimodalność i pantonalność, w połączeniu z bogactwem orientalnej melodyki.

Zdecydowany zwrot w twórczości Szymanowskiego przynosi rok 1920, wraz z fascynacją kompozytora folklorem Podhala. W okresie „narodowym” (1920-1937), w pełni ukształtowany oryginalny styl kompozytorski w mistrzowski sposób scala cechy europejskiej muzyki modernistycznej z elementami polskiej muzyki ludowej i artystycznej, a także – w szerszym aspekcie – z nawiązaniem do tradycji i kultury polskiej. Balet-pantomima *Harnasie* op. 55, *Pieśni kurpiowskie* op. 58 czy *Mazurki* z op. 50 i 62 zachwycają – co podkreśla Jadwiga Paja-Stach – „impresjonistyczną wrażliwością na barwy i elementy stylu neoklasycznego (w tonalności, harmonice i formie) z rytmicznymi, melicznymi i skalowymi cechami folkloru oraz manierami wykonawców ludowych, także wykorzystując niektóre zabiegi stylizacyjne Chopina i odwołując się tym samym do ideałów romantycznych”. Z kolei w niezwykle osobistym, niemal intymnym w wyrazie *Stabat Mater* na sopran, alt, baryton, chór mieszany i orkiestrę op. 53 oraz w *Litanii do Marii Panny* na sopran solo, chór żeński i orkiestrę op. 59 kompozytor sięgnął po środki stylizujące na muzykę dawną (m.in. współbrzmienia kwartowo-kwintowe, szeregowanie trójdźwięków), potęgując modlitewny charakter dzieła poprzez diatoniczną melodykę oraz recytatywny sposób realizacji tekstu słownego.

Wskazane powyżej przemiany języka brzmieniowego Karola Szymanowskiego wyraźnie dostrzegalne są także na kartach jego kompozycji fortepianowych. Instrument ten był twórcy bardzo bliski. Towarzyszył mu niemal przez całe życie. Naukę gry na fortepianie rozpoczął młody "Katot" (jak zwany był przez najbliższą rodzinę) w wieku siedmiu lat, początkowo pod kierunkiem ojca Stanisława Korwin-Szymanowskiego, potem w szkole muzycznej u Gustawa Neuhausa w Elizawetgradzie. Wielokrotnie dał się poznać polskiej i europejskiej publiczności jako biegły wykonawca swoich utworów. Co znamienne, zarówno pierwsze jak i ostatnie jego kompozycje, przeznaczone były właśnie na fortepian.

Lata młodości Karola Szymanowskiego, spędzone w domu rodzinnym w Tymoszwówce, zaowocowały pierwszymi próbami kompozytorskimi. Spośród licznych preludiów, etiud i innych miniatur fortepianowych ocalało jedynie 9 *Preludiów*, napisanych w latach 1899-1900 i wydanych jako opus 1 w 1906 roku przez Spółkę Nakładową Młodych Kompozytorów Polskich. Napisane przez osiemnastoletniego młodzieńca, od pierwszej publicznej prezentacji zdumiewały dojrzałością formy i doskonałym wyczuciem faktury fortepianowej. „Ukształtowane są na wzorach Chopina - jak pisała Zofia Helman – lecz skierowane ku współczesności”. Fascynacja Chopinem, zarówno jego preludiami jak i etiudami, przejawia się w *Preludiach* Szymanowskiego w typie ornamentalnej melodyki, rodzajach figuracji melodycznej, w sposobie rozwijania motywu poprzez zmiany harmoniczne oraz stosowaniu polirytmii. Z kolei owo „kierowanie ku współczesności” kojarzone przez muzykologów z twórczością Aleksandra Skriabina, reprezentuje nowatorski język harmoniczny, bogaty we współbrzmienia dysonansowe, a także specyficzny typ ekspresji - emocjonalny o silnie zarysowanych kulminacjach.

Preludia Szymanowskiego są przeważnie lirycznymi miniaturami, utrzymanymi w umiarkowanym lub wolnym tempie (z wyjątkiem dramatycznego w wyrazie Preludium nr 5 d-moll) i w molowych tonacjach (tu znów odstępstwo: Preludium nr 3 Des-dur). Duch Chopina wyraźnie odczuwalny jest m.in. w typie ornamentalnej melodyki w Preludiach nr 7 (c-moll) i nr 9 (b-moll), czy w łamanychoktawach we wspomnianym Preludium 5. Za najbardziej oryginalne uważane są: Preludium nr 6 a-moll, z progresywnym kształtowaniem formy rodem z Wagnerowskiego *Tristana* oraz ostatnie b-moll, przynoszące zapowiedź fortepianowych miniatur Claude'a Debussy'ego.

Preludia op. 1 Karola Szymanowskiego docenione zostały zarówno tuż po debiucie, jak i w czasach nam współczesnych. Wybitny pianista i przyjaciel kompozytora - Artur Rubinstein - po przestudiowaniu rękopisu zapisał: „Nie sposób opisać naszego zdumienia po zagranii kilku pierwszych taktów *Preludium*. Tę muzykę pisał mistrz! Gorączkowo przeczytaliśmy wszystkie rękopisy, a nasz entuzjazm i podniecenie rosły, w miarę jak uświadamialiśmy sobie, że oto odkrywamy wielkiego polskiego kompozytora!”. Stefan Kisielewski zaś uzupełnił: „Będąc na naszym terenie olśniewającą nowością, utwory te zapoczątkowały etap odrabiania zaległości i doganiania europejskiej techniki muzycznej”.

W kręgu wpływów Chopina pozostają także 4 *Etiudy* na fortepian op. 4 (1901-1902), choć w porównaniu z *Preludiami*, ich język harmoniczny jest zdecydowanie bardziej złożony a ekspresja - znacznie pogłębiona. Świadczą o tym relacje zachodzące pomiędzy akordami, niejednokrotnie wykraczające poza reguły systemu dur-moll oraz wynikające z tego bogactwo emocjonalne: od subtelnych barw po gwałtowne, niemal Skriabinowskie uniesienia. *Etiudy* Szymanowskiego cechuje także znacznie surowsza niż w *Preludiach* dyscyplina w operowaniu jedną wybraną formułą rytmiczno-motywiczną. Etiuda es-moll (nr 1) zachwyca słuchaczy melancholijnym tematem o łukowej linii, z którego motywów początkowych wysnuta została niemal cała kompozycja. „Techniczna” Etiuda nr 2 Ges-dur tworzy rodzaj dialogu dwóch silnie schromatyzowanych polimetrycznych płaszczyzn dźwiękowych. Etiuda b-moll nr 3 najbardziej chyba oddaje - zarówno pod względem faktury jak i wyrazowości - związku z muzyką Skriabina. Utrzymana w powolnym, niemal elegijnym nastroju, z melodią - jak określił ją Janusz Ekiert - „surową, niemal archaiczną”, prowadzi słuchacza przez gąszcz gęstej od chromatycznych połączeń akordowych harmonii. Także i w ostatniej Etiudzie nr 4 relacje tonalne akordów ulegają coraz większemu rozluźnieniu. Efektem tego toniczny akord C-dur pojawia się dopiero jako zwieńczenie całej kompozycji.

Cykl *Etiud* dedykował Szymanowski Natalii (Talii) Neuhaus, kuzynce, z którą, podobnie jak z jej bratem Henrykiem (Harrym) również pianistą, a w przyszłości pedagogiem konserwatorium moskiewskiego, pozostawał przez długie lata w przyjaźni.

Szczególną sławę przyniosła Szymanowskiemu zwłaszcza trzecia w cyklu *Etiuda b-moll*. Już pierwsze jej wykonanie 2 lutego 1906 roku podczas koncertu członków Spółki Nakładowej Młodych Kompozytorów Polskich (założonej w 1905 roku przez Szymanowskiego, Grzegorza Fitelberga, Ludomira Różyckiego i Apolinarego Szelutę) w Filharmonii Warszawskiej, zwróciło uwagę krytyka muzycznego Aleksandra Polińskiego, który stwierdził, że "mógłby się pod nią podpisać choćby sam Chopin". Do jej sukcesu z całą pewnością przyczynił się sam Ignacy Paderewski, umieszczając kompozycję w programach swoich recitali chopinowskich. O popularności etiudy, z lekkim przekąsem wypowiedział się Szymanowski w liście do Fitelberga z 13 listopada 1910 roku: ""Paderewski przedstawił się na raucie Stasi [mowa o Stanisławie Szymanowskiej, siostrze kompozytora], mówił jej różne czułości o mnie, zwłaszcza naturalnie o słynnej etiudzie b-moll op. 4 nr 3. Fatalnie jest już w tak młodym wieku skomponować swoją IX Symfonię!"

Lata poprzedzające pierwszą wojnę światową wypełniły Karolowi Szymanowskiemu podróże do Włoch oraz do krajów północnej Afryki. Podczas tych wędrówek kompozytor poznawał najpiękniejsze zabytki sztuki antycznej, pogłębiał znajomość tradycji religijnej i kulturowej krajów islamu a także studiował klasyków filozofii oraz wybitne dzieła literackie. Echa tych podróży znalazły odzwierciedlenie w jego twórczości kompozytorskiej w postaci inspiracji pozamuzycznych. Obok ukończonych w 1915 roku trzech poematów *Metopy* op. 29 (*Wyspa syren, Kalipso, Nauzykaa*) ważne miejsce w tece dzieł fortepianowych Szymanowskiego zajmują *Maski* op. 34 (*Szeherazada, Błazen Tantris, Serenada Don Juana*).

Cykl powstał w latach 1915-1916. Według pierwotnego zamysłu kompozytora otwierać go miała *Serenada Don Juana* (powstała już w październiku 1915 roku). Drugim utworem miał być *Błazen Tantris* (ukończony późną jesienią 1915 roku), a całość wieńczyć miała *Szeherazada* (z lipca 1916 roku). Ostatecznie jednak Szymanowski zdecydował o kolejności odwrotnej. Każdą z trzech miniatur

zadedykował innemu znanemu pianiście: *Szeherzadę* młodemu Rosjaninowi Aleksandrowi Dubiańskiemu (jednemu z pierwszych wykonawców *Masek*), *Błazna Tantrisa* Harry'emu Neuhausowi a *Serenadę* - Arturowi Rubinsteinowi.

O ile wspomniane już *Metopy* swym tytułem nawiązują do oglądanych w Palermo starogreckich płaskorzeźb przedstawiających sceny mitologiczne, inspiracją *Masek* stały się dla Szymanowskiego słynne postacie literackie. Są to kolejno: Szeherzada – narratorka arabskiej *Księgi tysiąca i jednej nocy*, Tantris (anagram imienia Tristan) bohater słynnej legendy celtyckiej oraz uwodziciel i rozpustnik Don Juan – postać z hiszpańskich romansów. Tytuły trzech utworów Szymanowskiego nie nawiązują, wbrew pozorom, do karnawałowych korowodów masek. Muzyka tryptyku, utrzymana – jak sam kompozytor podkreślał – w "niby parodystycznym stylu", wyraża złożoność natury i charakteru głównych postaci, skrywanych za "maskami". Ich losy, w których splatają się miłosne pragnienia i zarazem niemożność spełnienia, szaleńcza odwaga i fatum śmierci, wzburzenie i tragizm lecz także ironia i groteska decydują o silnym dramatyzmie kompozycji, wynikającym ze zderzania brzmień pełnych ekspresji z liryczną melodyką, bądź o zabarwieniu orientalnym (*Szeherzada*), lub o cechach hiszpańskich (*Serenada Don Juana*).

Język brzmieniowy *Masek* podąża drogą dokonań Aleksandra Skriabina oraz Claude'a Debussy'ego. W kompozycjach tych widoczny jest dalszy rozwój i komplikacja środków harmoniczych. Rozbudowane, nierzadko wielopłaszczyznowe struktury brzmieniowe nabierają coraz bardziej autonomicznego charakteru. Traci siłę oddziaływania system dur-moll, a istotą nowej harmoniki staje się szeregowanie niepowiązanych funkcyjnie akordów o zróżnicowanej budowie (m.in. akordów septymowych, kwartowo-kwintowych). Kompozytor posługuje się pełnym chromatycznym materiałem dźwiękowym, nieobce są mu także układy skalowe (całotonowość, pentatonika, politonalność) a w rysunku melodycznym zwracają uwagę impresyjne „arabeski” oraz figury o zabarwieniu orientalnym. Całość brzmieniowego krajobrazu dopełniają: wysmakowana dynamika (od delikatności *ppp* do ekspresji *fff*), zmienna i wyrazista artykulacja oraz obfitość skomplikowanych konstrukcji rytmicznych.

Tryptyk otwiera najbardziej rozbudowana i oryginalna pod względem rozwiązań formalnych *Szeherzada*. Muzyczna narracja poematu zainspirowana została bowiem budową literackiego pierwowzoru. W *Baśniach z tysiąca i jednej nocy* arabska księżniczka, skazana przez króla Szahrijara za rzekomą niewierność, by uniknąć śmierci opowiadała mu nocą fascynujące historie, nigdy jednak nie kończąc rozpoczętego wątku. Coraz bardziej zaintrygowany król przedłużał jej życie, pragnąc poznać zakończenie. Ostatecznie Szeherzada została jego małżonką, jednakże księga nie wspomina, czy ciężące nad nią fatum śmierci odeszło na zawsze. Podobną "szkatułkową" budowę odnaleźć można w poemacie Szymanowskiego, w którym w ramową opowieść o Szeherzadzie włączone zostały brzmieniowe "baśnie" - kolejne opowiadania i mniejsze muzyczne dygresje. Dramaturgiczną całość tworzy więc szereg odcinków zróżnicowanych względem faktury, metrytmiki, tempa i ekspresji, których elementem scalającym są stale powracające komórki brzmieniowe (m.in. liryczne motywy Szeherzady i uporczywie powtarzany w basie dźwięk a, symbolizujący "nutę śmierci"). I choć Zdzisław Jachimecki określa poemat jako "pełen światła i żaru słonecznego, oślepiającego wzrok południową porą i pełną szafirowych głębi nocy arabskich", powtarzany na końcu dźwięk a – fatum śmierci ciężące nad Szeherzadą - pozostawia słuchacza w niepewności...

Błazen Tantris – drugi poemat cyklu – odnosi się do sztuki niemieckiego pisarza Ernsta Hardta *Tantris der Narr* (Błazen Tantris) z 1907 roku. W dramacie tym Tristan, pojawia się na dworze króla Marka pod imieniem Tantrisa, w przebraniu groteskowego wędrowca, by spotkać się z Izoldą. Ukochana jednak, patrząc ze wstrętem na pokraczną postać, traktuje go ze wzgardą. Dopiero gdy Tristan odchodzi, odkrywa tragiczną prawdę.

Muzykę tej części tryptyku cechuje szczególna zmienność rytmu, ostrość brzmienia oraz sarkastyczny ton ekspresji. Uporczywie wystukiwanymi staccatowo rytmami, dysonansowymi współbrzmieniami i nieregularnymi figurami prawej ręki, maluje Szymanowski groteskową i dziwną postać Tantrisa. Słuchając chromatycznych, "poszarpanych" motywów brzmieniowych, w których symboliczna tristanowska kwinta as-es pobrzmiewa zamiennie z trytonem, podkreślającym dwuznaczność sytuacji, niemal widzimy - jak obrazowo uzupełnia Zofia Helman – „jego komiczny chód, błazeńskie dzwoneczki, groteskowe, taneczne podskoki”.

W ostatniej części cyklu Szymanowski przedstawia Don Juana, bohatera sztuk dramatycznych oraz Mozartowskiej opery, hulakę i rozpustnika bez skrupułów uwodzącego kolejne wybranki. W hiszpański klimat wprowadzają słuchacza: początkowa wirtuozowska kadencja, stylizowana na improwizację gitarową, naśladujące brzmienie tego instrumentu akordy kwartowo-kwintowe oraz akcentowane „ogniste” rytmy. Całość ujęta została w formie ronda, na wzór hiszpańskich pieśni z refrenem przeplatanych kupletami. Refren tworzą cztery takty z charakterystycznym tanecznym motywem w lewej ręce, dopełnianym arpeggiowymi gitarowymi współbrzmieniami w prawej. Z kolei w kupletach pobrzmiewa śpiew uwodziciela z Sewilli – raz pełen pasji i namiętności wpływających z nasyconych wielodźwięków, to znów czarujący delikatnością i czułością lirycznych melodii.

Maski, ze względu na stopień komplikacji faktury pianistycznej (częsty zapis na trzech systemach nutowych!), stanowią eksplozję wirtuozerii i prawdziwe wyzwanie dla wykonujących je pianistów. Zwrócił na to uwagę już Stanisław Gołachowski - jeden z pierwszych biografów Szymanowskiego – pisząc, że "oddanie imponującego bogactwa pomysłów muzycznych przekracza tu niemal możliwości fortepianu; wydaje się raczej, że mamy do czynienia z orkiestrą zredukowaną do ram fortepianu". Kompozytor, który niejednokrotnie wykonywał swoje fortepianowe dzieło, planował w ostatnich latach życia dokonać transkrypcji *Masek* na fortepian z towarzyszeniem orkiestry. Udało się to dopiero w 1942 roku Jerzemu Fitelbergowi (synowi Grzegorza Fitelberga), a w 1962 roku powstało - autorstwa Jana Krenza - opracowanie wersji na orkiestrę symfoniczną.

Karol Szymanowski, podobnie jak Fryderyk Chopin, całą swoją twórczość zakończył mazurkami. Napisane w latach 1933-1934 2 *Mazurki* na fortepian op. 62 zamykają cały katalog dzieł kompozytora z *Atmy*. O pierwszym z utworów Szymanowski pisał 22 lutego 1933 roku w liście do **Zofii Kochańskiej**: „Napisałem bardzo przyjemny i pogodny mazurek, który bardzo lubię grać. Zabawna rzecz, że piszę właściwie coraz pogodniejszą muzykę na starość!!” Drugi mazurek zawdzięcza swe powstanie zamówieniu, jakie Szymanowski otrzymał w czasie pobytu w Anglii jesienią 1934 od londyńskiego melomana Sir Victora Cazaleta. Oba mazurki zostały prawykonane przez samego kompozytora 4 listopada 1934 roku na prywatnym koncercie w Londynie.

Dzieła z op. 62 to drugi mazurkowy cykl w fortepianowym dorobku Karola Szymanowskiego. Pierwsza próba zmierzenia się z gatunkiem, który od czasu arcydzieł Chopina określany jest „wyrazem ducha narodu polskiego”, miała miejsce w latach 1924-1926. Cykl *20 Mazurków* op. 50, stanowiący syntezę impulsów płynących z muzyki Chopina, Strawińskiego, Bartóka oraz innych współczesnych prądów twórczych ze środkami ekspresji muzycznej przejętej z folkloru Podhala, pod dziś dzień cieszy się niesłabnącym powodzeniem.

Mazurki op. 62 różnią się od tych powstałych blisko dziesięć lat wcześniej przede wszystkim znacznie słabszym związkiem z folklorem. Zmienne tempa, rozchwianie regularności rytmu mazurkowego oraz brak wyraźnych odniesień tonalnych do muzyki ludowej powoduje, że - jak pisze Anna Nowak - „mazurki te stają się bardziej impresjami na temat tańca aniżeli jego stylizowanymi obrazami”. Tezę tę zdaje się także potwierdzać nowatorskie ujęcie faktury fortepianowej, manifestującej się w bogactwie ornamentalnych figuracji, uwypuklaniu efektów czysto brzmieniowych oraz rezygnacja z dawnej ekspresji na rzecz głęboko lirycznego tonu. Znanicy twórczości Szymanowskiego określają *Mazurki* op. 62 mianem "muzyki jako echa dawnego świata dźwięków, przepuszczonych przez filtr oszczędnej prostoty".

Kompozycje fortepianowe Karola Szymanowskiego, powstające na przestrzeni blisko czterdziestu lat, stanowią niezwykle ważną część całego dorobku mistrza z Atmy. „Zdradzają - jak zauważa Teresa Chylińska - jego kolejne miłości muzyczne”, a więc są rodzajem muzycznego „zwierciadła”, w którym kompozytor przedstawia najistotniejsze dla niego rozwiązania kolorystyczno-brzmieniowe, eksplorowane później na gruncie monumentalnych dzieł symfonicznych. Jednakże nadrzędną wartością, stale obecną w dziełach fortepianowych Szymanowskiego, pozostaje uwielbienie pianistyki Fryderyka Chopina, którego nazywał "futurystą epoki romantyzmu". Dowodem tej postawy są słowa samego Szymanowskiego: „Mogę zwać moje utwory Metopami, Maskami, czy Mitami, mogą one być złą czy dobrą muzyką – jedno nie ulega wątpliwości: iż były napisane przez Polaka. (...) każdą mą dzisiaj skreśloną nutką składam korny a gorący hołd Temu, którego z każdym nowym dniem życia coraz wyżej czczę, coraz głębiej rozumiem: Fryderykowi Chopinowi, starając się, wedle sił, nawiązać mą pracą do tej dla mnie jedynej w Polsce tradycji muzycznej”.

Tomasz Jeż tak kreśli charakterystykę kompozytora: "(...) w sposób naprawdę wyjątkowy potrafił godzić w swej muzyce wątki esencjonalnie narodowe z osnowami tradycji muzycznej całego świata, w której uczestniczył jako pełnoprawny obywatel".

Karol Szymanowski



THE PIANIST

Dr. Barbara Karaśkiewicz was born in communist Poland and took her first piano lesson at the age of five. She graduated from the University of Music in Katowice/Poland with distinction (1999) under Prof. Monika Sikorska-Wojtacha.

During the 1990s she won major prizes at several competitions, including the 4th International Karol Szymanowski Competiton in Łódź (Poland) and the Special Award for the best Polish participant; “The Youth’ Stage” at the 21st Festival of Polish Pianistic and the Special Award for the best performance of Karol Szymanowski’s pieces; the 28th and the 29th Competition for the Fryderyk Chopin Artistic Scholarships in Warsaw; the 1st Polish National Chopin Piano Competition in Warsaw; the 20th Century Music Competition in Warsaw and the Mozart Competition in Gdańsk, Poland

After having graduated from the University she further honed her piano skills in postgraduate studies under Prof. Wojciech Światała. In 2013 she completed her Ph.D. in piano performance at the Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw, Poland.

Barbara performs all over Europe and in South America. She can boast of a broad solo and chamber music repertoire, spanning from Baroque music to contemporary works. She is especially keen on playing works by the neglected or rarely performed composers. This is her fifth CD.

Karol Szymanowski was and still is present in the pianist’s life. She was introduced to his music when she was 15. She participated in the Polish National Competition of Knowledge About Karol Szymanowski and was the youngest finalist at the age of 16. She received the distinction and the Special Award for the best Polish participant in 4th International Karol Szymanowski Competiton in Łódź (Poland, 1997) and also the Special Award for the best performance of Szymanowski’s piano works at the 21st Festival of Polish Pianistic in Słupsk (Youth’ Stage 1995). But only in 2016, after 26 years from the moment she started playing music of the Master from Atma, did she consider herself ready to record this album.

PIANISTKA

Dr Barbara Karaśkiewicz urodziła się w Krynicy (Polska), gdzie rozpoczęła naukę gry na fortepianie w wieku 5 lat.

Studia pianistyczne odbywała w Akademii Muzycznej w Katowicach pod kierunkiem śp. prof. Moniki Sikorskiej - Wojtachy, otrzymując w roku 1999 dyplom z wyróżnieniem. Tajniki gry fortepianowej zgłębiała podczas studiów podyplomowych u prof. Wojciecha Światały, również w katowickiej uczelni. W roku 2013 uzyskała tytuł doktora sztuk muzycznych, nadany jej przez Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie.

Pianistka jest laureatką wielu nagród: m.in.: IV Międzynarodowego Konkursu im. K. Szymanowskiego w Łodzi oraz Nagrody dla najlepszego polskiego uczestnika; „Estrady Młodych” XXIX Festiwalu Pianistyki Polskiej w Słupsku oraz nagrody specjalnej za najlepsze wykonanie utworów K. Szymanowskiego; XXVII i XXVIII Konkursu na Stypendia Artystyczne im. F. Chopina w Warszawie; I Ogólnopolskiego Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina w Warszawie; Konkursu Muzyki XX wieku w Warszawie; Ogólnopolskiego Konkursu im. W. A. Mozarta w Gdańsku.

Barbara Karaśkiewicz występuje na terenie Europy oraz Ameryki Południowej, wykonując recitale fortepianowe, muzykę kameralną oraz koncerty symfoniczne. Dysponuje szerokim repertuarem solistycznym oraz kameralnym, obejmującym utwory od baroku po muzykę współczesną.

Ze szczególnym upodobaniem wykonuje utwory kompozytorów polskich, sięgając chętnie po utwory zapomniane lub rzadko wykonywane. Prezentowana płyta jest piątym albumem artystki.

Karol Szymanowski był i nadal jest obecny w życiu pianistki, która poznała jego muzykę mając 15 lat. Barbara uczestniczyła w Ogólnopolskim Konkursie Wiedzy o Karolu Szymanowskim I została jego najmłodszą finalistką (16 lat). Otrzymała Nagrodę Specjalną dla najlepszego polskiego uczestnika IV Międzynarodowego Konkursu im. Karola Szymanowskiego w Łodzi oraz wyróżnienie (1997). Otrzymała również Nagrodę im. Tadeusza Żmudzińskiego za najlepsze wykonanie utworów Karola Szymanowskiego podczas Estrady Młodych XXI Festiwalu Pianistyki Polskiej w Słupsku (1995). Ale dopiero w roku 2016, czyli po 26 latach od zetknięcia się z muzyką Mistrza z Atmy, pianistka czuła się gotowa do nagrania prezentowanego albumu.

Barbara Karaśkiewicz & Piotr Czerny



dda 25151 0809730515125
www.divineartrecords.com

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, 1, Upper James Street, London W1R 3HG.

dda 25151

0809730515125



BARBARA KARAŚKIEWICZ
ROMAN STATKOWSKI - PIANO MUSIC
DDA 25129

"THE VIRTUOSO POLISH PIANIST BARBARA KARAŚKIEWICZ BRINGS A FORMIDABLE TECHNIQUE TO THE GLITTERING FAST PASSAGES AND IS THE IDEAL INTERPRETER." – NEW CLASSICS

"THIS IS A VALUABLE NEW RELEASE OF MUSIC THAT DESERVES TO BE HEARD." – THE CLASSICAL REVIEWER

"MUSIC OF EXTREME SENSITIVITY THAT IS WRITTEN BEAUTIFULLY FOR THE PIANO. I AM VERY HAPPY THAT THE POLISH PIANIST BARBARA KARAŚKIEWICZ, WHO PLAYS THIS MUSIC EXQUISITELY, HAS RECORDED HIS EXCELLENT PIANO MUSIC." – EXPEDITION AUDIO

RECORDED IN JULY 2016 AT THE CONCERT HALL OF THE MUSIC
SCHOOL COMPLEX, SOSNOWIEC, POLAND
SOUND ENGINEER: PIOTR CZERNY (FISDUR REC)
PIANO: STEINWAY MODEL D
PIANO TUNER: JANUSZ PASZEK
BOOKLET AND PACKAGING DESIGN BY PAWEŁ SZCZEPANIK
PROGRAM NOTES (POLISH) BY DR. ANNA STACHURA-BOGUSŁAWSKA
ENGLISH TRANSLATION BY BARBARA KARAŚKIEWICZ
COVER PHOTO OF BARBARA KARAŚKIEWICZ: PAWEŁ SZCZEPANIK
BACK COVER PHOTO: PAWEŁ SZCZEPANIK
ALL TEXT, IMAGES AND GRAPHIC DEVICES ARE COPYRIGHT –
ALL RIGHTS RESERVED
© © 2017 DIVINE ART LIMITED
(DIVERSIONS LLC IN USA/CANADA)

 divine art

