

A portrait of Michał Szymanowski, a man with short brown hair and glasses, wearing a dark blue suit jacket over a white shirt. He is standing outdoors with his arms crossed, looking slightly to the left of the camera. The background is a blurred green landscape with trees and a path.

C H O P I N
P A D E R E W S K I
S Z Y M A N O W S K I
W I E N I A W S K I

piano recital

Michał S Z Y M A N O W S K I

Michał Szymanowski

piano recital

FRYDERYK CHOPIN (1810–1849)

[1] *Barkarola Fis-dur* op. 60 / *Barcarolle in F sharp major* Op. 60 (1845–46) 8:53

[2] *Nokturn cis-moll* op. 27 nr 1 / *Nocturne in C sharp minor* Op. 27 No. 1 (1833–36) 6:01

IGNACY JAN PADEREWSKI (1860–1941)

[3] *Nokturn B-dur* op. 16 nr 4 / *Nocturne in B flat major* Op. 16 No. 4 (1890–92) 3:44

FRYDERYK CHOPIN

3 *Mazurki* op. 59 / 3 *Mazurkas* Op. 59 (1845)

[4] *a-moll* / *in A minor* 3:55

[5] *As-dur* / *in A flat major* 2:29

[6] *fis-moll* / *in F sharp minor* 3:38

KAROL SZYMANOWSKI (1882–1937)

Dwa mazurki op. 62 / *Two Mazurkas* Op. 62 (1933–34)

[7] nr 1 / No. 1 2:56

[8] nr 2 / No. 2 3:09

FRYDERYK CHOPIN

- [9] *Etiuda a-moll* op. 25 nr 11 / *Étude in A minor* Op. 25 No. 11 (przed/before 1837) 3:50
[10] *Etiuda h-moll* op. 25 nr 10 / *Étude in B minor* Op. 25 No. 10 (przed/before 1837) 4:43
[11] *Polonez fis-moll* op. 44 / *Polonaise in F sharp minor* Op. 44 (1840–41) 10:56

IGNACY JAN PADEREWSKI

- [12] *Polonez H-dur* op. 9 nr 6 / *Polonaise in B major* Op. 9 No. 6 (1884) 4:43

FRYDERYK CHOPIN

- [13] *Walc As-dur* op. 42 / *Waltz in A flat major* Op. 42 (1839?–1840) 4:13

JÓZEF WIENIAWSKI (1837–1912)

- [14] *Valse de concert Des-dur* op. 3 / *Valse de concert in D flat major* Op. 3 (1854) 5:58

TT: 70:14

CHOPIN / PADEREWSKI / SZYMANOWSKI / WIENIAWSKI

„Słońce kompozytorów” – słynna rycina Augusta Fredericka Christopfera Kollmanna, zamieszczona w „Allgemeine musikalische Zeitung” z 1799 roku, ukazująca wizję hierarchii twórców – w samym centrum (jądrze tej muzycznej gwiazdy) umieszcza Jana Sebastiana Bacha. Nikt nie stworzył analogicznego polskiego wykresu, ale nie ulega wątpliwości, że w miejscu wyznaczonym Wielkiemu Kantorowi Lipskiemu znalazłby się Fryderyk Chopin. Dla następnych generacji kompozytorskich wchodzących na artystyczny parnas stał się oczywistym punktem odniesienia i centrum twórczego uniwersum, gwiazdą świecąca na firmamencie najjaśniej. W 1931 roku Karol Szymanowski, w ostatnim ze swych artykułów dotyczących roli i znaczenia Chopina, napisał słowa znamienne, pobrzmiwające jak wielkie ideowe motto: „jest on dla nas jedynym nauczycielem, który przez swoje cudowne rzemiosło potrafił praktycznie rozwiązać zasadnicze zagadnienie każdej wielkiej sztuki: jak osiągnąć w swym dziele wyraz najdoskonalszy wielkości i godności najgłębiej i najpowszechniej ludzkiej, nie tracąc ze swoich cech wrodzonych i ze swojej narodowej oryginalności”. Każdy uprawiany przez Chopina gatunek muzyczny, każdy niemal utwór słowa Szymanowskiego potwierdza – niezależnie czy był na wskroś nowym i oryginalnym tworem, czy bytem zastanym, obecnym w praktyce kompozytorskiej wcześniej.

Gdyby stworzyć paletę form i gatunków najdoskonalej do osobowości Fryderyka pasujących, to mazurki, polonezy, walce, etudy oraz samotna *Barkarola* i nokturny na pewno znaleźć by się w niej musiały. Te ostatnie stanowią zresztą przypadek szczególnie – przez wielu uznane

zostały za esencję jego sztuki. Prosty, wczesnoromantyczny sentymentalizm przekuł Chopin w swoich nokturnach w coś zdecydowanie poważniejszego, z pogranicza nawet psychoanalitycznych wiwisekcji duszy. W opus 27 pierwszy z pary nokturnów, napisany w tonacji cis-moll, zrazu pobrzmiewa jak rzewna duma nutą elegijną, ale z czasem przenosi się w przestrzeń burzliwą, wybucha długo tłumioną gwałtownością. Te dwa skrajne afekty próbował nazwać Jarosław Iwaszkiewicz. Doszedł do wniosku, że to „nocne dumanie o wierności czy miłości – połączone z rozmyślaniem o ojczyźnie”.

Blisko od nokturnów do *Barkaroli* op. 60, Artur Hedley nazwał ją nawet „najpiękniejszym ze wszystkich nokturnów”. Jednak uznać ów niezwykle poemat w Fis-dur za rodzaj nokturnu „spotęgowanego”, o większych rozmiarach – byłoby pewną niestosownością. Liryzm podobnej proveniencji – owszem – przesycą *Barkarolę* na wskroś, ale służy w niej jednocześnie za esencjonalną treść i zdaje się być właściwym celem. Oczywiście temat nokturnom pokrewny: ktoś nie czuje, że tu miłosne uczucie i zmysłowość są na pierwszym planie? Jednak wszystko znaczy w *Barkaroli* więcej i mocniej. Kształtem i rozmiarem zbliżył Chopin to dzieło do ballad i *Fantazji f-moll*. Subtelności melodyczne najszlachetniejszej próby osadził w kontekście harmoniki soczyście wymownej, ale nieprzytłaczającej. Instrumentalną fakturę – rozpiętą między delikatnością ornamentów i akordową gęstością – wyzyskał do granic możliwości. *Barkarola* raz spokojnie kołysze (skojarzenie z weneckim stateczkiem!), to znów gwałtownie się unosi; potrafi „uśpić” delikatnością, ale i „zbudzić” ekstatyczną kulminacją. Ciepła i raczej pogodna, emanuje intymnością miłosnej ekstazy. A nade wszystko zniewala doskonałością – po prostu arcydzieło dojrzałego, późnego stylu.

Chopin komponował *Barkarolę* w latach 1845–46, wcześniej ukończył trzy *Mazurki* op. 59. Własnego pomysłu gatunek, w którym właśnie „narodowa oryginalność” podniesiona została do rangi uniwersalnej „najdoskonalszej wielkości”, uprawiał przez całe życie. Z czasem owe stylizowane miniatury – łączące cechy ludowych mazurów, oberków i kujawiaków –

osiągnęły najwyższy poziom sublimacji. Artyzm wyparł w mazurkach nawet ślady pierwotnej użyteczności. Każdy z nich ma własne oblicze, choć wszystkie przemawiają tonem podobnym, z wyraźną nutą „żału”, o którym Chopin mówił, że to bodaj najważniejsza cecha jego twórczości. Żal brzmi jak melancholia skrzyżowana z tęsknotą, łączy smutek z wybuchami frenetycznej radości, zadumanie miesza z beztróską. Ujawnia się w początkowym motywie *Mazurka a-moll*, przebija przez pogodniejsze frazy następnego (w *As-dur*), zamieszkuje nawet w zadzierzwytych motywach *Mazurka fis-moll*. Nawet gdy w ostatnim z tych trzech drobiazgów po kulminacji i jej „retorycznym ogadaniu” na koniec pojawi się pogodna tonacja *Fis-dur*, to cień żalu w pamięci pozostaje.

W mazurkach sławił Chopin „Polskę przemienionych kołodziejów” (jak chciał Norwid), w polonezach – odnosił się do bogatej tradycji najważniejszego tańca narodowego. Niestroniące od patosu i brawury, łączące tony triumfalne z tragicznymi, polonezy Chopina stały się wręcz synonimem polskości. *Polonez fis-moll* op. 44, ukończony latem 1841 roku w Nohant, należy do najciekawszych dzieł Chopina, nie tylko w obrębie swego gatunku. Utwór – od pierwszych dźwięków obsesyjnie niemal eksponujący charakterystyczną figurę rytmiczną szlacheckiego tańca – jest raczej wielkim poematem fortepianowym niż prostą stylizacją. *Polonez fis-moll* kipi wręcz od pomysłów. Pierwszy zrab tonie w tragizmie, drugi (trio) emanuje heroizmem (tremola jak wygrywane na werblach!), by w końcu zaskoczyć słuchacza delikatnym, kujawiakowym mazurkiem. Czyżby przyświecała Chopinowi chęć wypowiedzenia się na temat braterstwa ludu i panów? Utopijnym rewolucjonistą raczej nie był. Ostatnie polonezy po prostu zrywały ze schematyzmem. *Polonez fis-moll* na tej drodze do *Poloneza-Fantazji* jest milowym, może najważniejszym krokiem.

Daleko od rutyny szkolnych ćwiczeń plasują się także *Etiudy* Chopina, szczególnie ostatnia triada, zamykająca opus 25 (wyd. 1837), o którym wypowiedział się z zachwytem Robert Schumann. Autor *Karnawału* widział w nich „dzieła prawdziwie poetyckie”. Kusily *Etiudy* innych

komentatorów do poszukiwania nośnych słownych określeń. W oszałamiającej potęgą brzmienia oktawowej *Etiudzie h-moll (Allegro con fuoco)* Frederick Niecks dopatrywał się więc piekielnej interwencji. *Etiudę a-moll (Lento. Allegro con brio)* – operującą fakturą szeroko rozpiętych, chromatycznych figuracji na tle monumentalnych, ostinatowych akordów tematu – przezwano natomiast *Eroiką* albo *Wiatrem zimowym*. Chopin byłby absolutnie przeciwny, od programowości konsekwentnie się odżegnywał. Może lepiej już wskazać w *Etiudzie a-moll* na ślad taneczności (*passacaglia!*), która zawsze była mu bliska. Nie tylko polska, ludowa i szlachecka, ale i ta z przestrzeni mieszczańskiego salonu, jak w walcach. Datowany na przełom lat 1839/40 *Walc As-dur* op. 42 profesor Mieczysław Tomaszewski nazwał „arcywałcem” i zaklasyfikował do rzędu poematów choreicznych. Niezwykłości mu nie brak: w błyskotliwie wirtuozowskiej fakturze (choć już nie *brillant*) Chopin umieścił pięć różnych tematów, które się przeplatają i dopełniają. Beztruską radość zderzył z chwilą zadumy i melancholią, a dramaturgię wypadków uszeregował tak, by od początkowego trylu do ostatniego akordu konsekwentnie zaskakiwać. Zaiste „muzyczny «futurysta» epoki romantyzmu”, jak stwierdził Karol Szymanowski.

Nie bez pewnej emfazy wypowiadał się o Chopinie autor *Mazurków* op. 62. Jednak wziął sobie do serca pewne credo, które w imieniu autora *Walca As-dur* sformułował: „Jego promienny i tajemniczy uśmiech zdaje się być zachętą [...] do ciężkiej pracy, do upartych wysiłków, aby podnieść muzykę współczesną na tę wyżynę i do tej godności, jaką on potrafił – w swej samotności – nadać jej przeszło przed stuleciem”. We wczesnych *Preludiach* op. 1 albo *Etiudach* op. 4 (1900–02) idiom chopinowski obecny jest bezpośrednio. Inaczej sprawa wygląda w dziełach dojrzałych i późnych. *Mazurki* op. 50 (1924–26) poza gatunkowym tytułem niczego z Chopina nie powielają, są nową inkarnacją artystycznych ideałów, przemawiają własnym językiem muzycznym Szymanowskiego, zrodzonym z fascynacji folklorem podhalańskim, połączonym z nową idiomatyką i techniką kompozytorską. *Dwa mazurki* op. 62 (1933–34) postępują śladem zbioru dekadę wcześniejszego, ale pod względem brzmienia

są nieco łagodniejsze, delikatniejsze. Ciekawe, że wyraźnie opowiadają się po stronie melancholii, są jakby „czasem zatrzymanym”. Może to po prostu znów daje o sobie znać nowe wcielenie chopinowskiego żalu. Szymanowski zgodnie został uznany za kompozytora po Chopinie największego, przynajmniej w pierwszej połowie XX wieku – więc to na polskim muzycznym firmamencie gwiazda z rzędu najjaśniejszych.

Aleksander Poliński, autor *Dziejów muzyki polskiej w zarysie* (Lwów 1907) – orbitę Ignacego Jana Paderewskiego wyznaczył dość blisko Fryderyka Chopina. Uznał, że jest on „najrozsławniejszym przedstawicielem sztuki polskiej na obczyźnie [...] przede wszystkim jako pianista-wirtuoz tak oryginalny, że z nikim nie można go porównać”. Poliński w pozytywnych słowach wyrażał się także o dorobku kompozytorskim Paderewskiego. Nawet jeśli uznawał jego fortepianowe miniatury za utwory „salonowe”, to podkreślał ich „dobry styl”. *Nokturn B-dur*, napisany około 1890–92 roku, znalazł się w zbiorze zatytułowanym *Miscellanea. Série de morceaux* op. 16. Prosty w fakturze, emanuje aurą spokoju, w środkowym zrębie frapuje nawet na moment dość interesującymi modulacjami, łatwiej jednak szukać dlań kontekstu poza światem chopinowskich arcydzieł. *Nokturn B-dur* był bardzo ważną pozycją w repertuarze Paderewskiego-pianisty. Grywał go na całym świecie, śmiało eksponował obok utworów Haendla, Bacha, Liszta i oczywiście Chopina. Za prawa do publikacji *Nokturnu* berlińska oficyna Bote & Bock zapłaciła Paderewskiemu pięć tysięcy marek. Sława pianistyczna Paderewskiego na pewno przyczyniła się do popularności i nakładów sprzedaży tego utworu.

Prawie osiem lat wcześniej jest natomiast *Polonez H-dur*, zamykający zbiór *Danses polonaises* op. 9, ukończony w 1884 roku i w tym czasie opublikowany przez berlińskiego wydawcę. Otwiera go charakterystyczny motyw, przywodzący na myśl sygnał grany na trąbce. Kilka innych „militarnych” aluzji w *Polonezie* można również wysledzić, ale dominuje nad nimi raczej najzwyczajniejsza wirtuozeria. Więcej tu salonu niż heroizmu czy rycerskiego patosu. Wartość twórczości kompozytorskiej Paderewskiego trafniej od Polińskiego ocenił więc

Zdzisław Jachimecki, stwierdzając, że „wielkości talentu reprodukcyjnego nie dorównuje talent kompozytora, w każdym jednak razie kompozytora o bardzo wysokiej kulturze i ambicji artystycznej”.

W owej XIX-wiecznej galaktyce muzycznej, gdzieś może na jednej z dalszych orbit krąży wokół gwiazdy Chopina Józef Wieniawski. Od swojego słynnego brata – wirtuozu skrzypiec – młodszemu był niecałe dwa lata, ale skalą talentu mógł mu nawet dorównywać. W epoce komponujących wirtuozów, którzy poświęcali się też pedagogice instrumentalnej, wyrósł na postać niemalże ikoniczną. Pianistyczne zdolności Józefa nie tylko polska, ale i europejska krytyka przyrównywała do postaci niebagatelnych – Antona Rubinsteina i Karola Tausiga. Potrafił zdumiewać fenomenalną techniką, wyjątkową muzykalnością i wybitną pamięcią. Podobno jego gra odznaczała się ekspresją, precyzją i spokojem (sic!), co plasowałoby ją zastanawiająco blisko wyjątkowo oryginalnej pianistyki samego Fryderyka Chopina. Zresztą dzieła Chopina dominowały w ogromnym repertuarze Józefa Wieniawskiego, a ponoć jego interpretacje ballad – jak podkreśla Barbara Chmara-Żaczkiewicz – stawiano w rzędzie najbardziej zbliżonych do „chopinowskiego ideału”. Nic dziwnego, że Wieniawski należał również do prekursorów monograficznych recitali, poświęconych wyłącznie dziełom Fryderyka Chopina.

Całkiem pokazywany dorobek kompozytorski Józefa Wieniawskiego dziś oceniany jest nie tak jednoznacznie entuzjastycznie jak dawniej, jednak niewiele właściwie można mu zarzucić. Prezentował wysoki poziom obowiązujący w ówczesnej Europie, a przytyki z gatunku „wirtuoz szkodził kompozytorowi” złożmy raczej na karb środowiskowych niechęci. Solowa twórczość fortepianowa Wieniawskiego doskonale się broni i tylko wypada żałować, że dziś nie jest bardziej rozpowszechniona. Skomponowany w 1854 roku *Valse de concert Des-dur* op. 3, opublikowany kilka lat później w Berlinie przez oficynę Bote & Bock (tę samą, która wydawała Paderewskiego), o umiejętnościach kompozytorskich, wyobraźni artystycznej,

a także pianistycznych zdolnościach 17-letniego młodzieńca mówi bardzo wiele. Bardziej może „pachnie” tu Lisztem, z jego skłonnością do blichtru, niż zdecydowanie dyskretniejszym pod tym względem Chopinem, ale to kwestia ogólnego rozłożenia estetycznych akcentów. W eleganckich kształtach kryje się kilka prostych, acz udanych myśli, z jednej strony okraszonych delikatnymi trylami, eterycznymi gamami i pasażami, ulotnymi fioriturami, które w finale ustępują miejsca dość brawurowej i energicznej wirtuozerii. Warto pamiętać o tym pełnym swoistego uroku drobiazgu, w końcu w polskiej literaturze muzycznej nie ma ich znów tak wiele.

Marcin Majchrowski (Polskie Radio)



Zdjęcie / Photo: ZBIGNIEW PAULIUS

Michał Karol Szymanowski

Jeden z najbardziej obiecujących polskich pianistów młodego pokolenia. Urodził się w 1988 roku w Bydgoszczy w rodzinie z tradycjami muzycznymi. Ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy w klasie fortepianu Katarzyny Popowej-Zydroń oraz dyrygenturę symfoniczno-operową w klasie Zygmunta Rycherta. Obecnie kontynuuje studia pianistyczne w ramach studiów doktoranckich na macierzystej uczelni. Doskonalą swoje umiejętności także w berlińskiej Hochschule für Musik Hanns Eisler, w klasie fortepianu Eldara Nebolsina.

Znalazł się w gronie laureatów 16 ogólnopolskich i 6 międzynarodowych konkursów pianistycznych, w tym Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Ignacego Jana Paderewskiego w Bydgoszczy (2010), Międzynarodowego Konkursu Pamięci Vladimira Horowitza w Kijowie (2007), Międzynarodowego Konkursu „Artur Rubinstein in memoriam” w Bydgoszczy (2007) czy Ogólnopolskiego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie (2008, 2015). W 2011 roku zwyciężył w konkursie o stypendium Yamaha Music Foundation of Europe.

Michał Szymanowski występował w Polsce, Europie (m.in. w Niemczech, Włoszech, Hiszpanii, Francji, Belgii, Szwajcarii) oraz na innych kontynentach (w USA, Japonii, Brazylii, Argentynie czy Wenezueli). Koncertował w Pałacu Narodów ONZ w Genewie, w Auli Pawła VI w Watykanie (koncert dla Benedykta XVI), w Belwederze dla Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej

oraz w wielu filharmoniach na całym świecie. Gościł na festiwalach w Polsce i za granicą, w tym na Oficina de Música w Kurytybie, Chopiniana w Buenos Aires, Festival Europeo de Solistas w Caracas, Festival Pianistico di Roma, LongLake Festival w Lugano i Festiwalu „Chopin i Jego Europa”, podczas którego wystąpił w Filharmonii Narodowej w Warszawie na jednym koncercie z Marthą Argerich.

Współpracował ze znakomitymi dyrygentami, takimi jak Alfredo Rugeles, Medardo Caisabanda, Jacek Kaspzyk czy Marek Pijarowski, grając z towarzyszeniem m.in. wenezuelskiej Teresa Carreño Youth Orchestra, Orkiestry Symfonicznej Teatru Narodowego im. Cláudio Santoro w Brazylii, Orkiestry Filharmonii Narodowej w Warszawie, Orkiestry Filharmonii Krakowskiej, Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Wrocławskiej, Polskiej Orkiestry Radiowej oraz Polskiej Orkiestry Sinfonia Iuventus.

Oprócz repertuaru solowego Michał Szymanowski często wykonuje również muzykę kameralną, koncertując z Kwartetem Śląskim, Erzhanem Kulibaevem, Benedictem Kloecknerem, Anną Marią Staśkiewicz, Marią Machowską i innymi artystami.

W 2011 roku ukazał się debiutancki album artysty – *Michał Szymanowski Piano Recital* (CD Accord) – z utworami Fryderyka Chopina, Ignacego Jana Paderewskiego i Karola Szymanowskiego. Został wysoko oceniony przez krytykę; w jednej z recenzji napisano: „Niepospolity talent, po którym można wiele oczekiwać”.





CHOPIN / PADEREWSKI / SZYMANOWSKI / WIENIAWSKI

The “Sun of Composers” – a famous diagram by Augustus Frederick Christopher Kollmann published in the “Allgemeine musikalische Zeitung” in 1799 – presents a vision of the hierarchy of composers. At the very centre (in the nucleus of the musical star) the author placed Johann Sebastian Bach. Nobody has ever proposed an analogous diagram for Polish composers, but there is no doubt that the central place dedicated to the great Leipzig cantor would be occupied in it by Fryderyk Chopin. For the later generations of composers climbing Parnassus, Chopin became an obvious point of reference and the brightest-shining star at the centre of the artistic universe. In his last article on the role and significance of Chopin (of 1931), Karol Szymanowski included the following characteristic statement, which sounds like a declaration of faith: “He is for us the only teacher who – through his marvellous musicianship – proved capable of solving in practice the fundamental problem of all great art; namely, how to achieve in a work of art the perfect expression of the profoundest and most universally human greatness and nobility, without losing any of one’s inborn qualities and any of the original national character.” Each of the genres practised by Chopin, and nearly all of his compositions confirm Szymanowski’s words – both those works that are radically new and original and those that draw on concepts already present in composition practice before Chopin.

If we were to propose a palette of forms and genres best suited to Chopin's personality, it would certainly have to include mazurkas, polonaises, waltzes, études, the single isolated *Barcarolle*, as well as nocturnes. The latter genre, considered by many as the quintessence of Chopin's art, is in fact a special case. In his nocturnes, Chopin transformed the simple sentimentalism of early Romantic music into something much more profound, even comparable to the psychoanalyst's explorations of the soul. The first of the pair of nocturnes from Op. 27 – in *C sharp minor* – strikes an elegiac note at first, bringing to mind a wistful *duma*, but then it gradually enters a stormy territory and explodes with long-suppressed violence. Jarosław Iwaszkiewicz, in an attempt to define these two opposed musical affections, described this piece as a “nocturnal musing on faithfulness or love, combined with a meditation on the fatherland.”

The *Barcarolle* Op. 60 shows close affinity to the nocturnes; Artur Hedley went as far as to call it “the most beautiful of all nocturnes”. Still, it would be unbecoming to discuss this unique poem in F sharp major merely as a “heightened” large-scale nocturne. True, it is permeated throughout by a lyricism of similar provenience, but in the *Barcarolle* this lyricism is also its essential content and – apparently – its proper end. The subject matter is admittedly similar to that of the nocturnes – who would not sense love and sensuality coming to the foreground in this piece? – but in the *Barcarolle* it all becomes “more and stronger”. In form and dimensions, this piece comes close to the ballades and the *Fantasy in F minor*. Chopin placed melodic subtleties of the noblest kind in the context of vividly expressive though unoppressive harmonies. He took full advantage of the instrumental texture, stretching it between delicate ornaments and dense chords, to the maximum effect. Now rocking quietly (like a Venetian boat!), now surging violently – the *Barcarolle* can put the listeners to sleep gently, but then – bring them to their feet with an ecstatic culmination. Warm and rather serene, it also conveys the intimate elation of love, but most of all compels the ear and mind with its perfection – a masterpiece of late, mature Chopinesque style.

Chopin composed the *Barcarolle* in 1845–46; the three *Mazurkas* Op. 59 had been completed earlier. In this genre of Chopin's own device, "national originality" was elevated to the rank of a universal and "most perfect" value. Chopin developed this genre throughout his life. With time, those stylised miniatures combining elements of different folk dances: the *mazur*, the *oberek* and the *kujawiak* – reached the utmost level of sublimation. Artistic qualities effaced every trace of the former functional-utilitarian character of those dance forms. Chopin endowed each mazurka with an individual character, although they all strike a similar note and are distinctly tinged by the sorrow that Chopin described as possibly the most important feature of his music. Chopin's sorrow combines melancholy with longing, mixes sadness with outbursts of frenetic joy, and thoughtfulness with serenity. It is manifest already in the opening motif of the *Mazurka in A minor*, remains detectable in the serenest phrases of the dance that follows (in *A flat major*) and looms from behind the truculent motifs of the *Mazurka in F sharp minor*. Even when after a culmination and the "rhetorical batting around" of its musical ideas the last of these three miniatures ends in the cheerful F sharp major – a shade of that sorrow still lingers on in the notes.

Whereas in the mazurkas Chopin sang the praise (as Norwid put it) of "the Poland of transformed wheelwrights", in the polonaises he drew upon the rich tradition of the most important national dance. Combining triumphant and tragic tones, not devoid of pathos and daring – Chopin's polonaises have since become as much as a synonym of Polishness. The *Polonaise in F sharp minor* Op. 44, completed in Nohant in the summer of 1841, is one of Chopin's most interesting works, not only within this genre. From the very first notes, Chopin almost obsessively emphasises the characteristic rhythmic figure of the nobility's dance. Still, the whole *Polonaise* is a vast poem for piano rather than a simple stylisation. The *Polonaise in F sharp minor* virtually overflows with ideas: its first section drowns in tragic tones, the second (*trio*) emanates heroism (the tremolos sound like a timpani roll!), and the finale surprises the audience with a subtle *kujawiak*-like mazurka. Could Chopin – though

he was by no means a utopian-revolutionary – have been inspired by the desire to comment on the brotherhood of landowners and the common folk? What we can say with certainty is that Chopin’s last polonaises signalled a departure from schematism, and that the *Polonaise in F sharp minor* constituted a milestone on that way – possibly even the most important step that led to the *Polonaise-Fantaisie*.

Also a very far cry from the routine training exercises are Chopin’s *Études* – particularly the last three pieces that we find at the close of Op. 25 (ed. 1837) – a collection commented upon with admiration by Robert Schumann, who called these études “truly poetic works”. Other commentators were tempted to look for various more catchy epithets. The breath-taking power of sound in the octave texture of the *Étude in B minor (Allegro con fuoco)* was – according to Frederick Niecks – a product of infernal intervention, whereas the *Étude in A minor (Lento. Allegro con brio)*, with its wide-stretching chromatic figurations unfolding against the monumental ostinato chords of the theme – was nicknamed *Eroica* or *Winter Wind*. Chopin was, however, openly opposed to such associations and consistently dissociated himself from any programmatic contents. It would perhaps be more appropriate to point to a dance-like quality (*passacaglia!*) in the *Étude in A minor*, since the dance element was always dear to Chopin: not only in its Polish folk and gentry-culture varieties, but also – that of the bourgeois salon, as exemplified by the waltzes. The *Waltz in A flat major* Op. 42, dated to late 1839 / early 1840, was called an “arch-waltz” by Prof. Mieczysław Tomaszewski, who placed it in the category of “dance poems”. The piece has many unusual features. In its spectacular virtuoso texture (though no longer in the *stile brillante*), Chopin made use of as many as five different interweaving themes, which mutually complement one another. He contrasted carefree joy with moments of melancholy and reverie, and constructed the musical drama in such a way that it never fails to astonish, from the opening trill down to the final chord. The composer of this piece can truly be called “the musical ‘futurist’ of the Romantic era”, as Karol Szymanowski once described Chopin.

The latter author of *Mazurkas* Op. 62 spoke of Chopin with a certain degree of stogy emphasis, but he did honestly embrace the mission that he ascribed to the influence of his great predecessor: “His radiant and mysterious smile seems to encourage us [...] to work hard and consistently in order to elevate contemporary music to such heights and dignity as he managed to endow it with, through solitary effort, more than a century ago.” In the early *Preludes* Op. 1 and *Études* Op. 4 (1900–02), the presence of Chopin’s idiom is directly felt. It is a different case, however, with Szymanowski’s mature and late compositions. The *Mazurkas* Op. 50 (1924–26) imitate – apart from the name of the genre – none of Chopin’s concepts. Instead, as new incarnations of the artistic ideal, they speak with Szymanowski’s own musical language, born out of a fascination with the folklore of Podhale combined with a new idiom and technique of composition. *Two Mazurkas* Op. 62 (1933–34), though a bit subtler and milder in tone, develop the concept of that earlier collection. Interestingly, they distinctly opt for the melancholy note and represent a “time retained”, as if they were modern manifestations of the same Chopinesque sorrow. Szymanowski, universally recognised as Poland’s greatest composer after Chopin – at least in the first half of the 20th century – is one of the brightest stars in the firmament of Polish music.

Aleksander Poliński, the author of *An Outline History of Polish Music* (Lvov 1907) placed Ignacy Jan Paderewski close to Chopin in this musical firmament. He considered Paderewski as “the most famous representative of Polish art abroad [...] first and foremost as a virtuoso pianist of such original quality that no one can compare with him.” Poliński also wrote positively about Paderewski’s output as a composer. Even though he considered the latter’s piano miniatures as “salon pieces”, he stressed their “good style”. The *Nocturne in B flat major*, composed around 1890–92 and printed in the collection of *Miscellanea. Série de morceaux* Op. 16, has a simple texture and emanates an aura of peace. In the middle section it can even manage to fascinate the listener for a moment with some rather engaging modulations, but its context can more easily be found in a world quite remote from Chopin’s master-

pieces. The *Nocturne in B flat major* was a very important number in Paderewski's repertoire as a concert pianist. He played it throughout the world, boldly juxtaposing it with works by Handel, Bach, Liszt, and – naturally – also those of Chopin. The Berlin publisher Bote & Bock paid him five thousand marks for the right to print the *Nocturne*, and Paderewski's fame as a virtuoso no doubt contributed to the popularity and high sales of this composition.

Written nearly eight years earlier (completed and published in Berlin in 1884), his *Polonaise in B major* – the last in the cycle of *Danses polonaises* Op. 9 – opens with a motif that resembles a bugle call and contains several other “military” hints. Still, the dominant quality is that of straightforward virtuosity, closer to the manner of the salon than to the heroic or chivalric-pathetic tone. Zdzisław Jachimecki was probably closer to the truth than Poliński when he judged Paderewski's output with these words: “the greatness of his talent as a performer is not matched by his talent for composition, even though he is no doubt a composer of very high culture and cultural ambitions.”

One of the possibly more remote orbits in this 19th-century musical system centred on the sun of Chopin is occupied by Józef Wieniawski. Less than two years younger than his famous brother, the violin virtuoso, he may even have matched him in talent. In that era of composing virtuosos who also acted as instrument teachers, he became a nearly iconic figure. Not only Polish, but also foreign critics compared his piano skills to those of such major figures as Anton Rubinstein and Karol (Carl) Tausig. He dazzled audiences with his phenomenal technique, outstanding musicianship and excellent memory. His playing was said to have been distinguished by expression, precision and calm (sic!), which would have brought it markedly close to the original performance art of Fryderyk Chopin himself. Besides, Chopin's works took pride of place in Józef Wieniawski's immense repertoire, and his interpretations of Chopin's ballades – as Barbara Chmara-Żaczkiewicz reminds us – were ranked among those

closest to the “Chopin ideal”. No wonder that Wieniawski also became known as a pioneer of Chopin recitals, dedicated exclusively to the music of that one master.

Józef Wieniawski’s rather sizeable output as a composer is no longer as enthusiastically received as it used to be in the past, but in fact very little fault can be found with that music. It represented the high standards of European piano music of that time, and critical comments such as “the virtuoso marred the composer” ought rather to be dismissed as a reflection of personal aversions in the artistic milieu. Wieniawski’s solo piano works have perfectly stood the test of time and it can only be regretted that they do not enjoy wider popularity. The *Valse de concert in D flat major* Op. 3, composed in 1854 and published several years later by Bote & Bock in Berlin (the same publisher who also printed Paderewski), can tell us much about the 17-year-old pianist’s abilities as a composer, his artistic imagination and instrumental skills. This music may “taste” more like Liszt (with his showy gestures) than like the much more discreet Chopin – but this is just the question of overall aesthetic accents. The elegant form contains several simple but successful ideas, adorned with delicate trills, ethereal scales and passages, elusive fiorituras, which in the finale give way to some rather daring and energetic displays of virtuosity. This miniature, charming in its own way, is worthy of being remembered and performed. After all, we do not have many such works in Polish music.

Marcin Majchrowski (Polish Radio)



Michał Karol Szymanowski

One of the most promising Polish pianists of the young generation, Michał Karol Szymanowski was born in 1988 in Bydgoszcz into a musical family. He graduated with honours from the F. Nowowiejski Academy of Music in Bydgoszcz, where he studied piano with Katarzyna Popowa-Zydroń and orchestra and opera conducting with Zygmunt Rychert. At present he continues his piano education as a doctoral student at his *alma mater*. He simultaneously develops his abilities with Eldar Nebolsin at the Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin.

Szymanowski has won awards in 16 national and 6 international piano competitions, including: the International Paderewski Piano Competition in Bydgoszcz (2010), the International Competition in Memory of Vladimir Horowitz in Kiev (2007), the “Artur Rubinstein in memoriam” Competition in Bydgoszcz (2007), and the Polish National Fryderyk Chopin Piano Competitions in Warsaw (2008, 2015). In 2011 he won a scholarship of the Yamaha Music Foundation of Europe.

Michał Szymanowski has given performances in Poland, many European countries (e.g. in Germany, Italy, Spain, France, Belgium and Switzerland) as well as on other continents (in the United States, Japan, Brazil, Argentina and Venezuela). He has also performed in the Palace of Nations in Geneva, the Paul VI Audience Hall in the Vatican (a concert for Pope Benedict XVI), at Warsaw’s Belweder Palace for the President of the Republic of Poland, numerous

philharmonic halls throughout the world as well as major festivals in Poland and abroad, including: Oficina de Música de Curitiba, the Chopiniana in Buenos Aires, Festival Europeo de Solistas in Caracas, Festival Pianistico di Roma, LongLake Festival in Lugano, and the “Chopin and His Europe” Festival in Warsaw, where he played at Warsaw Philharmonic on the same evening with Martha Argerich.

He has performed under such eminent conductors as Alfredo Rugeles, Medardo Caisabanda, Jacek Kasprzyk and Marek Pijarowski, with, among others, the Teresa Carreño Youth Orchestra of Venezuela, the Symphonic Orchestra of the National Theatre Cláudio Santoro in Brasilia, the Warsaw, Cracow and Wrocław Philharmonic orchestras, Polish Radio Symphony Orchestra and the Polish Sinfonia Iuventus Orchestra.

Apart from solo repertoire, Michał Szymanowski also frequently performs chamber music, in which his partners are the Silesian Quartet, Erzhan Kulibaev, Benedict Kloeckner, Anna Maria Staśkiewicz, Maria Machowska, and many others.

2011 saw the release of Michał Szymanowski’s debut album *Piano Recital* (CD Accord), featuring compositions by Fryderyk Chopin, Ignacy Jan Paderewski, and Karol Szymanowski. The recording was critically acclaimed. One reviewer wrote: “Uncommon talent and a pianist of great promise.”

Nagrano w Sali Koncertowej Filharmonii Narodowej w dniach 2, 4, 5 marca 2015 roku
Recorded at the Warsaw Philharmonic Concert Hall, March 2, 4, 5, 2015

Reżyseria nagrania / Recording producers: ANDRZEJ SASIN, ALEKSANDRA NAGÓRKO
Montaż / Editing, mastering: ALEKSANDRA NAGÓRKO

Stroiciel / Piano-tuner: JAROSŁAW BEDNARSKI

Redakcja / Editor: AGNIESZKA KURPISZ

Tłumaczenia / Translations: TOMASZ ZYMER

Zdjęcie na okładce / Cover photo: JUSTYNA MALICKA-WASILEWSKA/NONSENSFOTOGRAFIA

Projekt graficzny / Graphic design: TADEUSZ KAZUBEK

ACD 219-2

© © 2015 CD ACCORD

www.cdaccord.com.pl

e-mail: cdaccord@cdaccord.com.pl

Distributed by Universal Music Polska.
Worldwide distribution by Naxos

Michał SZYMANOWSKI

piano recital

FRYDERYK CHOPIN (1810–1849)

- [1] *Barkarola Fis-dur* op. 60 / *Barcarolle in F sharp major* Op. 60 8:53
[2] *Nokturn cis-moll* op. 27 nr 1 / *Nocturne in C sharp minor* Op. 27 No. 1 6:01

IGNACY JAN PADEREWSKI (1860–1941)

- [3] *Nokturn B-dur* op. 16 nr 4 / *Nocturne in B flat major* Op. 16 No. 4 3:44

FRYDERYK CHOPIN

- [4-6] 3 *Mazurki* op. 59 / 3 *Mazurkas* Op. 59 [10:03]

KAROL SZYMANOWSKI (1882–1937)

- [7-8] *Dwa mazurki* op. 62 / *Two Mazurkas* Op. 62 [6:06]

FRYDERYK CHOPIN

- [9] *Etiuda a-moll* op. 25 nr 11 / *Étude in A minor* Op. 25 No. 11 3:50
[10] *Etiuda h-moll* op. 25 nr 10 / *Étude in B minor* Op. 25 No. 10 4:43
[11] *Polonez fis-moll* op. 44 / *Polonaise in F sharp minor* Op. 44 10:56

IGNACY JAN PADEREWSKI

- [12] *Polonez H-dur* op. 9 nr 6 / *Polonaise in B major* Op. 9 No. 6 4:43

FRYDERYK CHOPIN

- [13] *Walc As-dur* op. 42 / *Waltz in A flat major* Op. 42 4:13

JÓZEF WIENIAWSKI (1837–1912)

- [14] *Valse de concert Des-dur* op. 3 / *Valse de concert in D flat major* Op. 3 5:58

TT: 70:14

accord

ACD 219-2
© © 2015 CD ACCORD
MADE IN POLAND

UNIVERSAL

UNIVERSAL MUSIC
POLSKA

