

TAKEMITSU SZYMANOWSKI
CHOPIN SEROCKI
works for solo piano | Miyako Arishima



STEINWAY & SONS

Toru Takemitsu (1930-1996)

1. Rain Tree Sketch [5:10]

Karol Szymanowski (1882-1937)

2. Métopes, Op. 29: Nausicaa [5:14]

Fryderyk Chopin (1810-1849)

3. Barcarolle in F sharp major, Op. 60 [9:04]

Four Mazurkas, Op. 33

4. No. 1 in G sharp minor [1:54]

5. No. 2 in C major [1:56]

6. No. 3 in D major [2:35]

7. No. 4 in B minor [5:42]

8. Scherzo in E major, Op. 54 [11:20]

Karol Szymanowski

Two Mazurkas, Op. 62

9. No. 1 Allegretto grazioso [3:21]
10. No. 2 Moderato [3:52]

Kazimierz Serocki (1922-1981)

Suite of Preludes

11. I Animato [1:18]
12. II Affettuoso [2:45]
13. III Agitato [1:21]
14. IV Teneramente [3:42]
15. V Veloce [1:02]
16. VI Capriccioso [1:07]
17. VII Furioso [1:27]

Total time: [63:20]

Miyako Arishima piano



Four Pianos

Miyako Arishima, a graduate from the piano class of Professor Katarzyna Popowa-Zydroń at the Feliks Nowowiejski Academy of Music in Bydgoszcz, is one of the most interesting young generation pianists active in Poland. For her debut CD, the Japanese artist is offering us a fascinating combination of two very distant, yet kindred, worlds: the Romantic, embodied by the music of Fryderyk Chopin (1810–1849), and the twentieth-century, represented by the work of Karol Szymanowski (1882–1937), Kazimierz Serocki (1922–1981) and Toru Takemitsu (1930–1996).

Takemitsu's piano

Although the accent is placed on Polish repertoire, the disc opens with a work by Miyako Arishima's compatriot Toru Takemitsu, the greatest Japanese composer of the twentieth century and one of the most outstanding composers of the second half of that century – a musician whose moving *Requiem* for strings, written at the age of just twenty-seven, brought him to the notice of Igor Stravinsky. Although this disc contains just one work by Takemitsu, *Rain Tree Sketch I*, that composition perfectly reflects the essence of his oeuvre. From his childhood spent in China, Takemitsu was fascinated by the art music of the West, and especially of France (Debussy, Messiaen). Written in 1982, *Rain Tree Sketch I* attests to the heightened interest shown by Takemitsu, still very much in touch with his Japanese cultural roots, in aquatic subject matter. The previous year, he had already written *Rain Tree*, a relatively expansive score, lasting more than ten minutes, for three percussionists, as well as *Toward the Sea I*, two alternative versions of which were composed in 1989; in parallel to *Rain Tree Sketch I*, in 1982, Takemitsu also wrote *Rain Coming*, for chamber orchestra, and 1987 brought *I Heard the Water Dreaming* for flute and orchestra.

Rain Tree Sketch I, although rather short, displays an ABA' form marked by changes of tempo. Yet this contemplative work, focussing on the relationships between meticulously produced notes (three dynamic levels) and silence (the composer uses three kinds of fermata), is far from schematic. Takemitsu, completely disregarding major-minor tonality, avoids that trap by employing characteristic ametrical passages.

Takemitsu dedicated *Rain Tree Sketch I* to the composer, critic and musical activist Maurice Fleuret (1932–1989), who from 1981 to 1986 was head of the Department of Music and Dance at the French Ministry of Culture. Fleuret was also the dedicatee of the 1982 novel *Rain tree o kiku onnatachi* ('Women listening to the rain tree') by Kenzaburō Ōe, the most important figure in Japanese literature at that time and a future winner of the Nobel Prize for Literature (1994). And that text by Ōe was the composer's source of inspiration. The tale of the titular tree with a countless number of leaves 'collecting' drops of morning rain which, moved by the wind, create the impression of a downpour even during the day, when elsewhere not a trace of the earlier rainfall remains, seems to structurally cleave in its narrative to Takemitsu's piano miniature (with the twice presented – in the middle of the score and at the end – motif of the dying away of the cascades of sound and the dramatised climax). The Takemitsu miniature recorded on this disc carries the first ordinal number because a decade later the composer wrote *Rain Tree Sketch II* – a work dedicated to the memory of Olivier Messiaen, who died in April 1992. As it turned out, that was to be the last piano composition by the genius from the Land of the Cherry Blossom.

Szymanowski's piano

Karol Szymanowski wrote music for solo piano from an early age, beginning with the ten preludes from the turn of 1900 (nine of which comprised his opus 1, with the other, in the key of C sharp minor, possibly composed even earlier). He remained faithful to the piano throughout his creative life: the last completed work to be published during his lifetime was the 2 Mazurkas, Op. 62, included on our disc. But Miyako Arishima has also added to her repertoire a composition from the middle period, during which the Polish composer freed himself from the influence of Wagner and Strauss and turned his gaze towards Stravinsky and Debussy, although Polish traditional music had not yet piqued his interest. During this period, Szymanowski composed two piano triptychs, *Metopy* ('Métopes', 1915) and *Maski* ('Masks', 1915–1916), which are stylistically poles apart from the Second Sonata of 1912, still late Romantic in spirit. '*Nauzykaa*' ('Nausicaa') comes from the first of those two cycles, which is regarded – at least from the harmonic point of view – as one of the composer's most radical works. Yet the *Métopes*, Op. 29, written under the sway of the aesthetic impressions which the composer, a connoisseur of ancient Greek culture, gained during a visit to the museum in Palermo, where

he was enraptured by bas-reliefs from Doric temple friezes, also attest, with their singular arabesque quality and the continuous variation of the repeated musical material, to Szymanowski's unwaning fascination with the music of Fryderyk Chopin. '*Nausicaa*' rounds off the cycle, following '*Wyspa syren*' ('The Sirens' island') and '*Kalipso*' ('Calypso'). It is the most vital and joyful part of this piano triptych. The Homeric tale (taken from *The Odyssey*) of Princess Nausicaa, daughter of the king of the Phaeacians, and her unrequited love for Odysseus, whom she found after he had been washed ashore, is dominated by a dance rhythm akin to that which Szymanowski had used earlier in his oriental *Pieśni miłosne Hafiza* ('Love songs of Hafiz'). According to Bartosz Dąbrowski, an expert on the literary tropes in Szymanowski's music, '*Nausicaa*' is the most concrete part of the cycle with regard to its links with the Greek myth: 'The carefree dance introduction to this composition is probably an allusion to the titular heroine's ball game described in *The Odyssey*, during which Nausicaa meets and falls in love with Odysseus. The work takes that scene as its starting point and spins its "tale" out further, drawing on the associations of particular motifs (dance rhythm, pulsating dynamics, "coquettish" passagework). As the musical narrative unfolds, the atmosphere thickens, marked by growing passion; care-free becomes serious, before finally the melody of "*Calypso*" appears as a quotation, binding the two works together with a knot of unfulfillment. After this dramatic climax, the dance figures return, but this time more slowly and filled with melancholy, which again, as with "*Calypso*", evokes the dénouement of the plot, referring to the epic' (B. Dąbrowski, *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia* ('Szymanowski: music as autobiography'); Gdańsk 2010, p. 163).

The 2 *Mazurkas*, Op. 62 are late works, forming the final opus of Karol Szymanowski, who was not fated to complete the other compositions he had planned. Although these pieces may be linked to the third and final phase in the composer's oeuvre – the national phase, which also gave us such compositions as the 20 *Mazurkas*, Op. 50 and the cantata *Stabat Mater* – we cannot forget that in the years 1933–1934, when opus 62 was written, the composer distanced himself somewhat from that part of his output, growing increasingly fond of his oriental works. And although it is hard to predict how things may have panned out, both of the *Mazurkas*, Op. 62, shrouded in the nostalgia of passing, are distinct from their twenty visionary predecessors in their softer rhythmic contours and peculiar arabesque character.

Chopin's piano

While Szymanowski's 'Nausicaa' referred to aquatic themes in a very loose way, through its programme's Homeric motif of the waves casting Odysseus onto the shore, it is far easier to associate Fryderyk Chopin's late *Barcarolle* in F sharp major, Op. 60 (1845–1846) with water, be it only on account of the swaying left-hand motif that appears immediately after the brief introduction, forming a backdrop to the theme led in parallel thirds. This passage has been frequently identified with the motif of a Venetian gondola cutting serenely through the dark green waters of the city's canals. Yet rival interpretations have also been advanced. The eminent pre-war Polish critic Karol Stromenger suggested that Chopin's composition could have been inspired by the messianic epic poem *Przedświt* (1843) by the outstanding Romantic Polish poet Zygmunt Krasiński, and the opening of the *Barcarolle* would illustrate the jaunt over Lake Como made by the poem's two lovers. We cannot prove Stromenger's argument, but when listening to the *Barcarolle* we ought not to overlook the section defined by Chopin as *dolce sfogato*, which may be translated as 'sweetly and airily', one of the most remarkable passages in all Romantic music. It is here that Chopin all but does away with the bar line (a procedure later adopted in earnest by Toru Takemitsu, among others), which occurs at the point where the right hand's seductive arabesques begin to soar over the irregular ribbons of the left. This may well have been the section that Marcel Proust had in mind when, in that famous passage from his novel *The Way by Swann's*, he created what is probably the most apposite literary description of how Chopin's phrases affect the listener 'with their sinuous and excessively long necks, so free, so flexible, so tactile, which begin by seeking out and exploring a place for themselves far outside and away from the direction in which they started, far beyond the point which one might have expected them to reach, and which frolic in this fantasy distance only to come back more deliberately – with a more premeditated return, with more precision, as though upon a crystal glass that resonates until you cry out – to strike you in the heart' (tr. Lydia Davis).

The 4 Mazurkas, Op. 33, meanwhile, earlier than the *Barcarolle*, which Chopin completed in 1838, should not trigger any non-musical associations – apart, of course, from evoking the idea of Polishness. The sixth of Chopin's mazurka sets, customarily treated as mini-cycles, it opens with the *Mazurka* in G sharp minor, with its features of a nostalgic kujawiak. The second piece, perhaps the least sophisticated, is the *Mazurka* in C major, full of unpretentious charm, while a powerful contrast is brought by the highly popular, dashing

Mazurka in D major, in Vivace, being an oberek that spins virtually ‘till it drops’. The last work, the *Mazurka in B minor*, the most elaborate in the set (as is the rule with Chopin), refers in its character to the opening minor-mode piece, and it has been enchanting generations of listeners unerringly for the last 180 years with its remarkable melodic inventiveness.

Miyako Arishima chose to end the Chopin section of her album with a reading of the *Scherzo in E major*, Op. 54, the composer’s fourth and last work thus titled, surprisingly buoyant after the three more dramatic minor-mode scherzos that preceded it. The *E major Scherzo* displays a clear ABA’ scheme, where the cheerful outer sections in the principal key stand in stark contrast to the lyrical, texturally simple and songful middle section in the relative key of C sharp minor. The formal ‘framework’ of the *Fourth Scherzo* is particularly striking. Commentators quite often indicate that Chopin was referring here to the idiom of the ‘elfish music’ created by Felix Mendelssohn-Bartholdy. And there is certainly something in that, as is attested, at least indirectly, by choice of the key of E major – the same key which in the popular overture to *A Midsummer Night’s Dream* (and also in Carl Maria von Weber’s ‘Shakespearean’ *Oberon*) was a symbol of the supernatural world. Chopin’s scherzando passages, complemented here and there, despite their cheerful optimism, by rumbles of darker figurations, were highly regarded by Witold Lutosławski, for one, who in conversation with Irina Nikolska (*Muzyka to nie tylko dźwięki* (‘Music is more than just sounds’), p. 29) initially opined, ‘There is a moment of taking flight [...] walking along on the ground, all of a sudden one seems to lift off the ground and soar into the air’, before adding shortly afterwards: ‘and that is the kind of thing that I was seeking for myself; I don’t know whether I succeeded’.

Serocki’s piano

The seven-part *Suita preludiów* (‘Suite of preludes’) that ends our disc, written in 1952 by the then thirty-year-old Kazimierz Serocki, who in later years became a radical representative of the Polish avant-garde, is one of the first post-war manifestations in Poland of interest in dodecaphonic technique. From the expressive point of view, the cycle is dominated by the very quick parts, at times sarcastic and predatory, à la Prokofiev, with moments of respite afforded by the two preludes – the second and fourth – in slower tempi, passing

attacca into their more dynamic successors.

Kazimierz Serocki did not treat Arnold Schönberg's famous doctrine in an orthodox manner, as can be gauged from the *First Prelude* (*Animato*), in which the material of the twelve notes is presented in the first two bars, with some of the notes – in defiance of the Viennese dodecaphony pioneer's proscription of such a practice – are repeated. The *Second Prelude* (*Affettuoso*), probably written earlier than the rest, does not display any link to twelve-note technique. Despite that – or perhaps precisely because of it – we are dealing here with a masterpiece of piano lyricism, which still has all the attributes to become a worldwide 'hit'. Echoing from afar in its densely chromaticised background are both a touch of the blues and also – possibly – Szymanowski's *Prelude in C minor*. The *Third Prelude* (*Agitato*), although adhering to a twelve-note scale, displays fewer connections with dodecaphony as a recipe for composition. The second of the slow pieces, *Teneramente*, played *dolcissimo* throughout, is – for a change – a strict and multidimensional quasi-dodecaphonic construct, with two particularly characteristic spread six-note chords. Similarly, the *Fifth Prelude* (*Veloce*), which may trigger associations with Chopin's figural etudes (or with parts of his *Prelude in B flat minor*), is among the most closely linked to dodecaphonic technique. While the *Sixth Prelude* (*Capriccioso*), after the fashion of the First, quickly presents its twelve-note material, the closing *Furioso* – indicative of how far Serocki was from any dogmatic thinking about music – disregards dodecaphony and favours a dense, seemingly post-Romantic, chromaticism.

Kazimierz Serocki's *Suite of Preludes* is an outstanding composition, even bearing the hallmarks of a masterpiece. Compared to other preludes that were being feverishly composed in 1950s Poland – to mention but works by Wojciech Kilar, Henryk Mikołaj Górecki and Zygmunt Mycielski – this opus stands out as an original summary of the Chopin and post-Chopin (Szymanowski!) tradition in piano music. At the same time, through its discreet flirt with neo-Schönbergian dodecaphony and – sporadically – popular music (the 'blues' of the *Second Prelude*), it forms an excellent starting point for Paweł Mykietyn's *4 Preludes*, written forty years later.

Marcin Gmys

English translation: John Comber

Cztery fortepiany

Miyako Arishima, absolwentka bydgoskiej Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w klasie fortepianu profesor Katarzyny Popowej-Zydroń, należy do najciekawszych pianistek młodego pokolenia działających w Polsce. Na swojej debiutanckiej płycie solowej japońska artystka proponuje nam fascynujące połączenie dwóch, zarazem bardzo odległych, ale i bardzo bliskich światów: romantycznego, ucieleśnianego przez muzykę Fryderyka Chopina (1810-1849) oraz dwudziestowiecznego, reprezentowanego przez - chronologicznie rzecz ujmując - twórczość Karola Szymanowskiego (1882-1937), Kazimierza Serockiego (1922-1981) i Toru Takemitsu (1930-1996).

Fortepian Takemitsu

Chociaż repertuarowy akcent położony został na muzyce polskiej, krążek otwiera dzieło rodaka Miyako Arishimi - Toru Takemitsu, największego japońskiego kompozytora XX wieku i zarazem jednego z najwybitniejszych twórców 2. połowy minionego stulecia na świecie, muzyka, który - za sprawą swego przejmującego *Requiem* na smyczki - w wieku zaledwie 27 lat został dostrzeżony przez samego Igora Strawińskiego. Jakkolwiek na płycie zawarty jest zaledwie jeden utwór Takemitsu - *Rain Tree Sketch I* - doskonale oddaje on istotę twórczości tego artysty, który od dzieciństwa spędzonego w Chinach zafascynowany był muzyką artystyczną zachodniego, w szczególności francuskiego kręgu kulturowego (Debussy, Messiaen). Napisana w 1982 roku kompozycja jest świadectwem wzmożonego zainteresowania kompozytora, który bynajmniej nie zapomniał o swoich japońskich korzeniach kulturowych, tematyką akwacyjną. Istniała przecież wtedy już od roku stosunkowo rozbudowana, kilkunastominutowa partitura przeznaczona dla trzech perkusistów pt. *Rain Tree*, istniał utwór pt. *Toward the Sea I* (1981), którego dwie wersje alternatywne miały jeszcze potem powstać do 1989 roku; równolegle do *Rain Tree Sketch I*, w 1982 roku Takemitsu komponował także przeznaczone na orkiestrę kameralną dzieło pt. *Rain Coming*, a w 1987 stworzył *I Hear the Water Dreaming* na flet i orkiestrę.

Rain Tree Sketch I, mimo swoich niedługich rozmiarów układa się w formę ABA', którą wyznaczają zmiany tempa. Jednak kontemplacyjne w ekspresji dzieło, skupione na relacji starannie wzbudzanych

dźwięków (trzy poziomy dynamiczne) i ciszy (kompozytor zastosował aż trzy rodzaje fermat!), jest w rzeczywistości bardzo dalekie od schematyzmu, z którego Takemitsu, całkowicie abstrahujący od tonalności dur-moll, wymyka się poprzez stosowanie charakterystycznych dla tego twórcy przebiegów ametrycznych.

Rain Tree Sketch I Takemitsu zadekadował Maurice'owi Fleuretowi (1932-1989), kompozytorowi, krytykowi i działaczowi muzycznemu, a w latach 1981-1986 również dyrektorowi Departamentu Muzyki i Tańca w Ministerstwie Kultury Francji. Temu samemu artyście swoją powieść z 1982 roku pt. *Rain tree o kiku onnatachi* (*Kobiety słuchające Drzewa deszczowego*) zadekadował Kenzaburō Ōe, najważniejsza postać ówczesnej literatury japońskiej, późniejszy laureat Literackiej Nagrody Nobla (1994). I właśnie ten tekst Ōe posłużył kompozytorowi za źródło inspiracji. Opowieść o tytułowym drzewie z niepoliczalną liczbą liści „kolekcjonujących” krople po porannym deszczu, które, poruszane przez wiatr, wywołują wrażenie ulewy nawet w ciągu dnia, gdy po wcześniejszych opadach już gdzie indziej nie pozostał nawet ślad, zdaje się w swej narracji strukturalnie przylegać do fortepianowej miniatury Takemitsu (z dwukrotnie wyekspponowanym – w środku i na końcu partytury – motywem zamierania dźwiękowych kaskad i z udramatyzowaną kulminacją). Zarejestrowana na niniejszej płycie miniatura Takemitsu nosi pierwszy numer porządkowy, ponieważ dekadę później artysta skomponował jeszcze *Rain Tree Sketch II* – utwór poświęcony pamięci zmarłego w kwietniu 1992 roku Oliviera Messiaena. Jak się okazało, miała to być ostatnia kompozycja fortepianowa japońskiego geniusza z Kraju Kwitnącej Wiśni.

Fortepian Szymanowskiego

Karol Szymanowski, uprawiał muzykę na fortepian solo od najwcześniejszych lat, począwszy od dziesięciu preludiów z przełomu 1899 i 1900 roku (z czego dziewięć zebranych zostało w ramach opus 1, a jedno w tonacji cis-moll, nieujęte w tym cyklu, powstało być może nawet wcześniej). Fortepianowi pozostał Szymanowski wierny przez całe twórcze życie: jego ostatnim ukończonym i wydanym za życia dziełem były – zamieszczone na niniejszej płycie – 2 Mazurki op. 62. Ale Miyako Arishima do swojej repertuaru włączyła także kompozycję z okresu średkowego, w którym polski kompozytor już wyzwolił się z wpływów muzyki Wagnera i Straussa i skierował swoje zainteresowania ku Strawińskiemu i Debussy'emu, chociaż polska

muzyka ludowa jeszcze nie leżała w zasięgu jego zainteresowań. Szymanowski skomponował w tym okresie dwa fortepianowe tryptyki – *Metopy* (1915) i *Maski* (1915-1916), które od jeszcze późnoromantycznej z ducha *II Sonaty* z 1912 roku dzieli stylistyczna przepaść. *Nauzykaa* pochodzi z pierwszego z wymienionych cykli, który uznawany jest – przynajmniej z harmonicznego punktów widzenia – za jedno z najbardziej radykalnych dzieł kompozytora. Ale zarazem *Metopy* op. 29 – napisane pod wrażeniem doznań estetycznych wyniesionych przez kompozytora, konesera kultury antycznej Grecji, z wizyty w muzeum w Palermo, gdzie w zachwyt wprawiły go płaskorzeźby pochodzące z doryckich fryzów świątyń – są w swej osobliwej arabeskowości i nieustannym wariantowaniu powtarzającego się materiału muzycznego – świadectwem nieustającej fascynacji Szymanowskiego muzyką Fryderyka Chopina. *Nauzykaa* następuje jako ogniwem finałowym cyklu po *Wyspie syren* i *Kalipso*. Jest to najbardziej witalna i radosna z części fortepianowego tryptyku. Homerycka, z *Odysei* zaczerpnięta opowieść o królewnie Nauzykai, córce króla Feaków, która bez wzajemności zakochuje się w odnalezionym przez siebie, wyrzuconym uprzednio na brzeg przez morze Odysie, zdominowana jest przez rytmikę taneczną, spokrewnioną z tą, jakiej Szymanowski nieco wcześniej używa w swoich orientalnych *Pieśniach miłosnych Hafiza*. Według Bartosza Dąbrowskiego, wybitnego badacza literackich tropów w muzyce Szymanowskiego, *Nauzykaa* stanowi najbardziej ukonkretnioną część cyklu jeśli chodzi o jej związki z greckim mitem. Dąbrowski pisał: „Beztroski, taneczny wstęp kompozycji stanowi najprawdopodobniej aluzję do opisanej w *Odysei* zabawy piłką tytułowej bohaterki. *Nauzykaa* w jej trakcie spotyka Odysa i zakochuje się w przybyszu. Utwór przyjmuje tę scenę za punkt wyjścia i snuje dalej swoją ‘opowieść’, wykorzystując skojarzenia poszczególnych motywów (rytm tańca, pulsowanie dynamiki, ‘kokieteryjne’ pasaże). W toku muzycznej narracji atmosfera zagęszcza się, nacechowana narastającą namiętnością, beztroska zamienia się w powagę, wreszcie pojawia się jako cytat melodia z *Kalipso*, łącząc wspólnym węzłem niespełnienia obydwa utwory. Po tej dramatycznej kulminacji powracają figury tańca, tym razem jednak powolniejsze i pełne melancholii, co ponownie, tak jak w przypadku *Kalipso*, przywołuje końcowe rozwiązanie fabuły, nawiązujące do eposu” (B. Dąbrowski, *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia*, Gdańsk 2010, s. 163).

2 Mazurki op. 62 są utworami późnymi, tworzącymi ostatnie opus Karola Szymanowskiego, który co prawda planował jeszcze inne utwory, ale już nie dane mu było ich dokończyć. Chociaż można te dzieła wiązać z trzecią, ostatnią, narodową fazą w twórczości kompozytora, w której powstał m.in. zbiór 20 Mazurków op. 50 i kantata *Stabat Mater*, nie możemy zapominać o tym, że w latach 1933-1934, kiedy opus 62 powstawało, kompozytor delikatnie dystansował się od tej części swojej twórczości, coraz częściej z tępnotą zwracając się ku swoim dziełom orientalnym. I chociaż trudno przewidzieć jak potoczyłyby się dalsze losy twórczości przedwcześnie zmarłego artysty, oba owiane nostalgicą przemijania Mazurki op. 62, w stosunku do swych dwudziestu wizjonerskich poprzedników z opusu 50 odznaczają się mniej zaostrożonym konturem rytmicznym i swoistą arabeskowością.

Fortepian Chopina

O ile Nauzykaa Szymanowskiego nawiązywała do tematyki akwatyycznej w sposób bardzo swobodny, po-przez osadzony w jej programowym tle homerycki motyw wyrzucenia Odysa przez morskie fale na brzeg, o tyle pochodząca z późnego okresu twórczości Fryderyka Chopina *Barkarolę Fis-dur* op. 60 (1845-46) z tematyką wodną skojarzyć znacznie łatwiej choćby przez kołyszący motyw lewej ręki, który pojawia się zaraz po krótkim wstępie stanowiąc tło dla tematu prowadzonego w równoległych tercjach. Fragment ten chętnie utożsamiano z motywem weneckiej gondoli spokojnie przecinającej ciemnozieloną taflę wody kanałów. Jednak pojawiły się też interpretacje konkurencyjne. Wybitny przedwojenny polski krytyk Karol Stromenger, zgłosił hipotezę, że kompozycja Chopina mogła być inspirowana mesjanicznym poematem *Przedświt* (1843) wybitnego polskiego poety romantycznego Zygmunta Krasińskiego, a początek *Barkaroli* miałby ilustrować opisaną przejażdżkę po jeziorze Como pary zakochanych. Nie sposób dowieźć racji Stromengera, ale słuchając *Barkaroli* nie powinien nam umknąć odcinek dookreślony przez Chopina jako *dolce sfogato*, co tłumaczyć można jako „słodko i napowietrznie”, jeden z najbardziej niezwykłych fragmentów całej muzyki romantycznej. To tu Chopin dokonuje niemal zniesienia kreski taktowej (co będzie w przyszłości domeną muzyki np. Toru Takemitsu), co nastąpi z chwilą, gdy uwodzicielskie arabeski prawej ręki zaczną szybować gdzieś ponad nierównomiernymi wstęgami lewej

ręki. Jest prawdopodobne, że ten właśnie fragment, mógł mieć na myśli Marcel Proust, który w słynnym ustępie z powieści *W stronę Swanna* – stworzył prawdopodobnie najcenniejszy literacki opis oddziaływanego na słuchacza chopinowskiej sztuki frazowania. Proust pisał: „Owe frazy o długiej, krętej i wyszukanej linii, tak swobodne, tak giętkie, tak uchwytnie, szukające sobie miejsca kędry bardzo daleko od swego początkowego kierunku, daleko od punktu, gdzie można się było ich spodziewać; frazy igrające na falach kaprysu jedynie po to, aby wrócić tym świadomiej – z tym bardziej wyrafinowaną precyzją, niby ślizgając się po kryształze dźwięczącym aż do potrzeby krzyku – i ugodzić nas w samo serce” (przekład Tadeusza Boya-Żeleńskiego).

Z kolei wcześniejsze od *Barkaroli* 4 *Mazurki* op. 33, ukończone przez Chopina w 1838 roku, nie powinny budzić skojarzeń pozamuzycznych, oczywiście poza ewokowaniem idei polskości. Ten szósty z mazurkowych zesztów Chopina, traktowanych zwyczajowo jako mini-cykle, otwiera *Mazurek gis-moll* o rysach nostalgicznego kujawiaka. Drugi, może najmniej wyszukany w cyklu *Mazurek C-dur* urzeka bezpretensjonalnością, z kolei silny kontrast wnosi bardzo popularny, zamaszysty *Mazurek D-dur* – utrzymany w tempie *Vivace* i będący wirującym niemal „do upadłego” oberkiem. Tradycyjnie u Chopina najbardziej rozbudowany utwór ostatni, czyli *Mazurek h-moll*, nawiązuje w charakterze do minorowego mazurka inicjalnego i niezmiennie od 180 lat czaruje kolejne pokolenia słuchaczy nadzwyczajną inwencją melodyczną.

Chopinowską fazę swojego albumu Miyako Arishima postanowiła domknąć interpretacją *Scherza E-dur* op. 54, czwartego, ostatniego i zaskakującą pogodnego utworu w taki sposób zatytułowanego po trzech wcześniejszych, znacznie bardziej udramatyzowanych, minorowych scherzach. *Scherzo E-dur*, ułożone jest w czytelnej formie ABA', gdzie pogodne ogniska skrajne w tonacji głównej jaskrawo kontrastują z liryczną i bardzo prostą fakturalnie, śpiewną częścią, utrzymaną w pokrewnej tonacji cis-moll. Wyjątkowo frapująca wydaje się formalna „rama” Czwartego Scherza. Komentatorzy dzieła dość często wskazują, że Chopin nawiązał tu do idiomu „muzyki elficznej” stworzonego przez Felixa Mendelssohna Bartholdy'ego. I z pewnością jest coś na rzeczy, o czym przynajmniej pośrednio zaświedcza także wybór tonacji E-dur, tej samej, która w popularnej uwerturze do *Snu nocy letniej* (podobnie zresztą, jak w „szekspirowskim” *Oberonie* Carla Marii von Webera) była symbolem świata nadprzyrodzonego. Scherzandowe fragmenty Chopina, mimo swego optymizmu pogody dopełniane sporadycznie pomrukami ciemniejszych

figuracji, zyskały wysokie uznanie m.in. Witolda Lutosławskiego, który w rozmowach z Iriną Nikolską (*Muzyka to nie tylko dźwięki*, s. 29) przyznał najpierw: „Jest tam taki moment wzlotu. (...) człowiek idący po ziemi jakby nagle od tej ziemi się odrywał i wzlatywał w powietrzu”, a chwilę potem dodał: „otóż czegoś takiego podobnego poszukiwałem dla siebie; czy to mi się udało, tego nie wiem”.

Fortepian Serockiego

Zamykająca płytę siedmioczęściową *Suita preludiów*, napisana w 1952 roku przez trzydziestoletniego Kazimierza Serockiego, który w późniejszych latach stał się radykalnym przedstawicielem polskiej awangardy muzycznej, stanowi jeden z pierwszych w powojennej Polsce przejawów zainteresowania techniką dodekafoniczną. Z ekspresyjnego punktu widzenia cykl zdominowany jest przez ognia bardo szybkie, niekiedy po prokofiewowsku sarkastyczne i drapieżne, a chwile wytchnienia przynoszą dwa *Preludia – Drugie i Czwarte* – utrzymane w wolniejszych tempach i przechodzące *attacca* w swoje bardziej dynamiczne następcy.

Kazimierz Serocki słynnej doktryny Arnolda Schönberga nie traktował w sposób ortodoksyjny, o czym świadczący już *Pierwsze Preludium (Animato)*, w którym materiał dwunastu dźwięków wyeksponowany zostaje w pierwszych dwóch taktach, tyle że – co było przez wiedeńskiego wynalazcę dodekafonii zabronione – niektóre dźwięki się powtarzają. *Drugie Preludium (Affettuoso)*, napisane prawdopodobnie wcześniej od pozostałych, nie wykazuje żadnego związku z dodekafonią. Mimo to – a może właśnie dzięki temu – mamy do czynienia z arcydziełem fortepianowego liryzmu, które wciąż ma wszelkie dane ku temu, by stać „przebojem” na skalę światową. W jego gęsto schromatyzowanym tle pobrzmiewają z oddali zarówno echa bluesa, jak i – może – *Preludium c-moll* Szymanowskiego. *Trzecie Preludium (Agitato)*, jakkolwiek utrzymane jest w skali 12-tonowej, wykazuje mniej związków z dodekafonią jako przepisem na komponowanie. Drugie z powolnych ogniw – *Teneramente* – które ma być przez cały czas grane *dolcissimo*, jest – dla odmiany – bardzo ścisłym i wielowymiarowym tworem quasi-dodekafonicznym, że szczególnie charakterystycznymi dwoma rozłożonymi akordami 6-dźwiękowymi. *Preludium Piąte (Veloce)*, mogące nawiązać pewne skojarzenia z figuracyjnymi etiudami Chopina (lub fragmentami

Chopinowskiego *Preludium b-moll*), wzorem swego poprzednika należy do najbliższej sytuujących się do-dekafonicznej technice. O ile Szóste Preludium (*Capriccioso*) w podobny sposób jak *Preludium Pierwsze* bardzo szybko eksponuje materiał dwunastodźwiękowy, to finalne *Furioso* – widomy znak, że Serocki daleki był od doktrynalnego myślenia o muzyce – abstrahuje od dodekafonii i stawia zdecydowanie na gęstą, jakby postromantyczną chromatykę.

Suita preludiów Kazimierza Serockiego to kompozycja wybitna, nosząca wręcz znamiona arcydzieła. Na tle innych preludiów namiętnie komponowanych w Polsce lat 50. XX wieku – by wymienić dzieła Wojciecha Kilara, Henryka Mikołaja Góreckiego czy Zygmunta Mycielskiego – utwór ten zdecydowanie się wyróżnia jako oryginalne podsumowanie Chopinowskiej i post-chopinowskiej (Szymanowski!) tradycji muzyki fortepianowej. Jednocześnie, poprzez dyskretny flirt z dodekafonią neo-Schönbergowską i – sporadycznie – muzyką rozrywkową („blues” *Drugiego Preludium*), stanowi znakomity punkt wyjścia dla mających powstać 40 lat później 4 Preludiów Pawła Mykietyna.

Marcin Gmys

四つのピアノ音楽

カタジナ・ポポヴァ=ズィドロン教授のもとで学び、フェリクス・ノヴォヴェイスキ音楽院(ビドゴシュチ)を卒業した有島京は、ポーランドで活動するもっとも興味深い若手ピアニストのひとりである。日本出身の有島は、デビューを飾るこのソロアルバムにおいて、時代的には離れているが非常に近い内容を持つ二つの世界を、素晴らしい方法で結びつけるよう提案している。フリデリク・ショパン(1810-1849)の音楽によって表されるロマン主義の世界、そしてカロル・シマノフスキ(1882-1937)、カジミエシュ・セロツキ(1922-1981)、武満徹(1930-1996)の作品によって代表される20世紀音楽の世界である。

武満徹のピアノ

プログラム内容の重点はポーランド音楽に置かれているが、冒頭に選ばれたのは有島の同国人、武満徹の作品である。武満は20世紀のもっとも優れた日本人作曲家であるとともに、20世紀後半における、世界のもっとも優れた作曲家の一人であり、弱冠27歳の時、その奥深い《弦楽のためのレクイエム》によってイゴール・ストラヴィン斯基に認められた。本アルバムに収められている武満の作品は《雨の樹 素描I》のみであるが、中国で過ごした幼少期から、西洋音楽、とくにフランス文化圏(ドビュッシー、メシアン)の作品に魅せられたこの芸術家について、本質的なものを伝えている。

1982年に作られたこの作品は、日本という文化的な「根」を忘れなかった武満が、水にまつわるテーマへの興味を深めていたことを示している。その一年前、《雨の樹》と題された、3人の打楽器奏者のための比較的大きな、十数分にわたる曲が出来上がっており、既に作曲されていた《海へ・I》(1981)には、1989年までに第二曲・第三曲が作られる予定であった。また《雨の樹 素描I》と並行して、1982年に室内オーケストラのための《雨ぞふる》を作曲、1987年にはフルートとオーケストラのための《ウォーター・ドリーミング》を完成させている。

《雨の樹 素描I》は短い作品であるがABA'の形式をとり、速度の変化によってそれが示される。この夢想的な作品の焦点は、注意深くよび起こした音(3段階のディナミック)と間(3種類のフェルマータ)との関係にあり、一方で、図式的な時間の捉え方とはかけ離れている。武満は長短の調性から完全に自由であり、特徴的な方法によって作品を拍子なしに進行させることにより、このような図式から逃れている。

武満は《雨の樹 素描I》を、作曲家・音楽批評家・活動家であり、1981-1986年にフランス文化庁の音楽・舞踊局長をも務めたモーリス・フルーレ(1932-1989)に献げている。1982年、当時の日本文壇のもっとも重要な人物であり、その後ノーベル文学賞(1994年)受賞者となる大江健三郎が、フルーレに『〈雨の樹〉を聴く女たち』と題された小説を献呈しているが、まさにこの大江の小説が、武満の着想の源となった。題名である「樹」は、朝方の雨粒を「蒐集す

る」無数の葉を持っている。日中、すでに他の場所では跡形もないにもかかわらず、風にそよがれた葉は、その下でまるで大雨が降っているかのような印象をもたらす。ピアノによる武満の細密画は、この構成に従っているように思われる（楽譜の中間部と終結部の2回、滝のような音が次第に消えていくモチーフと、劇的な高まりとによる強調が見られる）。

本アルバムに収められた武満の細密画には「I」と番号が付けられ、10年後、1992年4月に亡くなったオリヴィエ・メシアン追悼のために《雨の樹 素描 II》が作曲されることとなる。「桜咲く国」日本に生まれた天才、武満がこの世に残した最後の作品である。

シマノフスキのピアノ

カロル・シマノフスキは、1899年-1900年に10の前奏曲（そのうち作品番号1に含められたのは9つであり、残りの1つ、嬰ハ短調は、それ以前に成立した可能性もある）を作ったのを皮切りに、幼少期からピアノ独奏作品を書いていた。生涯を通してピアノに忠実であったシマノフスキの最後の作品となったのが、本アルバムに収められている《2つのマズルカ》op. 62である。彼の中期の作品もまた、有島京のレパートリーに加えられている。シマノフスキが、ワグナーとシュトラウスの影響から解放され、ストラヴィン斯基とドビュッシーに関心を向ける一方、ポーランドの民族音楽をまだ興味の対象としていなかった時期である。

創作活動中期、シマノフスキはピアノのための二つのトリプティク《メトープ》（1915）と《仮面劇》（1915-1916）を作曲し、この二作品は、後期ロマン派の面影を残す1912年のソナタ第2番から、様式的に大きな隔たりがある。〈ナウシカア〉が収められている《メトープ》op. 29は、少なくとも和声の点から言って、シマノフスキのもっとも革新的な作品のひとつである。古代ギリシャ文化を愛したこの作曲家が、ドーリス式神殿からとられたフリーズ（小壁面）の浮き彫り細工をパレルモの美術館で見て、畏敬の念を覚えたという、審美的な経験のもとに作られ、特徴的なアラベスク様式と、絶え間なく繰り返される音楽的な要素は、彼がフリデリク・ショパンの音楽に魅了されてやまなかつたことの証でもある。

〈ナウシカア〉は、〈人魚の島〉と〈カリプソ〉とに続く、同作品の鮮烈な終章であり、このピアノ・トリプティクのうち、もっとも激しい活力と喜びに彩られた曲である。ホメロスが物語るように、パイアーケス人の王の娘、ナウシカアは、海岸に打ち上げられたオデュッセウスを見つけ、叶わぬ恋をする。音楽を貫く舞踊のリズムには、シマノフスキがその少し前、《ハーフィズの恋愛歌曲集》において用いた東洋風のリズムとの類似が見られる。シマノフスキの音楽における文学的要素の優れた研究者、バルトシュ・ドンプロフスキによると、〈ナウシカア〉はこの組曲中、ギリシャ神話との結びつきがもっとも具体的に表される作品である。彼は次のように書いている：「本作品において、屈託のない、リズミカルな導入部は、おそらく『オデュッセイア』に描かれた、鞠と戯れるナウシカアをほのめかすも

のだろう。ナウシカアーはそこで、新来者に恋をするのである。作品はこの場面を端緒とし、さまざまなモチーフ(舞踊のリズム、感情を表すディナミーク『コケティッシュな』楽節)を結びつけながら、独特的『物語』を展開する。音楽による語りの中、のどかな空気は濃厚に、熱を帯びて重々しさへと変わり、〈カリプソ〉の一節から引いたメロディが現れることで、この二曲が、果たされることのない絆で結びつけられる。ドラマが頂点に達した後、舞踊の音形が、前よりも遅く、憂鬱さに満ちた調子で再び現れ、〈カリプソ〉の場合と同様、叙事詩が背景となった物語を終結へと導く(B. ドンプロフスキ『シマノフスキ—自伝としての音楽』グダンスク、2010、163頁)。

『2つのマズルカ』op. 62は、その他の曲を作るも、完成はかなわなかったカロル・シマノフスキの絶筆となった。この作品は『マズルカ集』op. 50やカンタータ《スターバト・マーテル》が書かれたシマノフスキの第3番目、つまり「国民的な」時期に位置付けることもできるが、1933-1934年、op. 62が作られた時、この作曲家が、自らの国民的な作品群から少し距離を置き、東洋的な作品への懐かしさを募らせていたことを忘れてはならない。早すぎる死を迎えたこの芸術家の、その後の創作活動について思いを巡らすことは難しいが、はかなさへの郷愁に包まれたマズルカop. 62は、それ以前に作られたop. 50の、20曲の幻想的なマズルカと比べると、リズムの輪郭やアラベスク風の特徴が穏やかなものとなっている。

ショパンのピアノ

シマノフスキの〈ナウシカアー〉では、波によって海岸に打ち上げられる、ホメロス叙事詩のオデュッセウスを通じて、水にまつわるテーマが非常に自由な形で用いられているが、フリデリク・ショパンの後期の作品、《舟歌》嬰ヘ長調op. 60(1845-46)に水のテーマを見出すのは、それよりもたやすいことであろう。左手で演奏される、波にゆられるモチーフは、短い導入部のすぐ後に現れ、三度の和声で進行するテーマの背景となり、暗緑色の水路をゆったりと切り進む、ヴェネツィアのゴンドラのモチーフであるとされている。一方、これと競合する解釈も存在する。戦前のポーランドの優れた批評家カロル・ストロメンゲルは、ショパンはこの作品を作るにあたり、ポーランド・ロマン主義の卓越した詩人ジグムント・クラシンスキによるメシアニズム詩『夜明け前』(1843)に着想を得ており、《舟歌》の冒頭は、詩の中で描かれるコモ湖の恋人たち[クラシンスキ本人と愛人D. ポトツカを指す]を写し出しているとする仮説を打ち立てた。

ストロメンゲルに理があったかを知る由はないが、《舟歌》を聴く時、ショパンによってドルチェ・スフォガート、「甘く、解き放たれて」と指示された箇所は、ロマン派音楽の中でもっとも素晴らしい楽節のひとつであることが思いおこされる。ここでショパンはほぼ小節線をなくし(のちに武満徹を始め、現代音楽家の手法となる)、右手による誘惑するようなアラベスクが、不規則な幅で動く左手を超越して響き始める。おそらくこの部分は「スワンの方へ」(『失われた時を求めて』第一篇)の有名な一節を書く際、マルセル・ブルーストが念頭においていたものであろう。

プラーストはここで、ショパン音楽の語法が聴く者に与える影響について、最も的確に、文学的に表している：「その樂節は實に自由な、實にしなやかな、手に快くふれるようなもので、出発のときの方向とはまるではずれた、もっとずっと遠いところ、とうていこれが届くとは人の予想していなかったようなはるかな地点に、まず自分の場所を求め、その場所を試してみようとするのであるが、しかしこのように遠い幻想の地にたわむれるのも、結局は前にもまして周到なやり方で戻ってきて、人の心を感動させるためにほかならないのであった一まるであらかじめ狙い定めてぴたりとクリスタルの上に舞い戻り、それが冴えた響きを發して、思わず感歎の声を上げさせるように」[鈴木道彦訳]。

さて、《舟歌》以前、1838年にショパンによって完成された《4つのマズルカ》op. 33には、ポーランド的なるものという思想の他、音楽以外のものを連想するべきではない。慣例で小連作とされるショパンのマズルカの第6篇である本作品は、郷愁を誘うクヤヴィアクの特徴を持つ、嬰ト短調のマズルカから始まる。この連作中もっとも簡単な作りをしたハ長調のマズルカは、気取りのなさが魅力である。それと大きな対照をなす、広く愛され、勢いのある二長調のマズルカは、ヴィヴァーチェの速さを保ち、「倒れるまで」回転を続けるかのようなオベレクとなっている。ショパンにおいて常であるように、最後の曲、口短調のマズルカは、もっとも手の込んだ作品である。冒頭の短調のマズルカに言及するこの作品は、生み出された旋律の素晴らしいにより、180年の時を超えて、世代から世代へと、聴く者を魅了し続けている。

有島京は、本アルバムのショパン作品を《スケルツォ 第4番》ホ長調op. 54の演奏により締めくくる。「諧謔曲」と題され、より大きなドラマ性を持つ3つの短調のスケルツォの後に生まれた、驚くほど明るく、快活な作品である。ホ長調のスケルツォは読み取りやすいABA形式で書かれ、主調のかなりくっきりした樂節は、嬰ハ短調の、叙情的だが内容は簡素な旋律の部分との、鮮明な対照を呈する。ここで印象深いのは、このスケルツォの形式的な「枠」である。批評家たちはよく、ショパンがこの作品について、フェリックス・メンデルスゾーン＝バルトルディが創出した「妖精の音楽」という言葉を用いていたことを指摘する。これにはおそらく意味があり、ホ長調という調性が選ばれたことも、少なくとも間接的にそれを証明しているだろう。人気のある《夏の夜の夢》序曲に使われ(カール・マリア・フォン・ヴェーバーがシェークスピア的な《オベロン》で用いたのと同様に)超自然界を象徴する調性である。シェエラザードを思わせるショパンの作品は、楽観的な空氣にもかかわらず、暗みを帯びた装飾により時折、翳りを呈し、ヴィトルト・ルトスワフスキを始め、様々な人物から高い評価を得た。ルトスワフスキは、イリーナ・ニコルスカとの対談(「音楽は音のみにあらず」29頁)の中で、まず次のように打ち明ける：「そこには、飛翔のような瞬間があります。(…地を歩いている人が、突如として地面を離れ、空へと舞い上がるかのような瞬間です」しかし、すぐにこう続ける：「このような瞬間を自分も追い求めました。けれどもそれに成功したのか、自分にはわからないのです」。

セロツキのピアノ

本アルバムを締めくくるのは、1952年、30歳のカジミエシュ・セロツキが書いた、7曲から成る《プレリュード組曲》である。セロツキは後年、ポーランドの前衛音楽の旗手となり、戦後ポーランドにおいて、十二音音楽の技法に関心を持った最初の表現者たちの一人である。表現方法の観点から言なれば、本組曲は、時折プロコフィエフを思わせる皮肉や棘を含んだ、非常に速いテンポの作品によって特色づけられる。そこで息をつく間を与えるのは、速度を若干遅く抑えた第2番・第4番の前奏曲であり、それぞれアタッカを通して、より勢いのある後続曲へとつなげられる。

カジミエシュ・セロツキが、アルノルト・シェーンベルクの有名な原則を型どおりにはとらえなかつたことは、前奏曲第1番(アニマート)に示されている。最初の2小節において12の音が素材として明らかにされる一方、十二音音階の発見者シェーンベルクが禁止していたことであるが、いくつかの音が繰り返し現れる。第2番(アフェットゥオーゾ)は、おそらく他曲よりも早く書かれ、ここでは十二音音階との関連は何も示されない。それにもかかわらず一あるいはそのおかげで—世界的な「ヒット曲」となる全ての要素を備えた、叙情的なピアノ曲の傑作が生まれた。半音階の濃密な背景の中、遠くから、ブルースのこだまとともに、ことによると、シマノフスキの《前奏曲 ハ短調》が響いてくるように思われる。第3番(アジタート)は、十二音音階にどうにか保たれているものの、十二音音楽の作曲の規則からは離れている。二つ目の緩徐曲(第4番)は、テネラメンテ(優しく、愛情深く)つまりドルチッシモで弾きとおすことが求められ、特徴的な、二つの6音の分散和音により、音同士が非常に密接に結びつき、多次元の世界を作り出す、十二音音楽的な作品となっている。第5番(ヴェローチエ)は、その前の第4番とともに、十二音音楽の技法にもっとも近い作品であるとともに、ショパンの装飾的な練習曲(あるいはショパンの《前奏曲 変ロ短調》の一部)を連想させる。第6番(カプリッチョーゾ)が第1番と同様、12音の素材を非常に早い段階で示す一方、最終曲(フリオーゾ)では十二音音楽から転じて、濃厚な、新ロマン主義的ですらある半音階が用いられ、セロツキが、音楽についての教義的な思想からは自由であることが明らかに示される。

カジミエシュ・セロツキによる《プレリュード組曲》は卓越した作品であり、傑作として評価されている。1950年代のポーランドにおいて、ヴォイチェフ・キラール、ヘンリク・ミコワイ・グレツキ、ジグムント・ムイチエルスキ等により盛んに作曲された、他の前奏曲に比べ、本作品が、ピアノ音楽の伝統におけるショパン・新ショパン主義(シマノフスキ!)の影響を独創的な方法で総括した点で際立っていることには、議論の余地がない。同時に、セロツキによる、新シェーンベルク主義的な十二音音楽や娯楽音楽(前奏曲第2番における「ブルース」等)との慎重な関わりは、この40年後、パヴェウ・ムイキエティンが《4つの前奏曲》を生み出すきっかけともなったのである。

マルチン・グムイス

邦訳: 柴田恭子

Miyako Arishima

Born in Kumamoto (Japan). Miyako Arishima began her music education at the age of two, learning the rudiments of piano with Ms. Yukie Ieki. Afterwards she attended Toho Gakuen Music High School in Tokyo, in Prof. Keiko Takeuchi's piano class. In 2010 she moved to Poland to study at the Feliks Nowowiejski Academy of Music in Bydgoszcz with Prof. Katarzyna Popowa- Zydroń. She graduated with the degrees of bachelor and master with honors, in 2013 and 2016. Miyako received a scholarship of Polish Government and attended a postgraduate artistic training program at the same academy.

Miyako has received awards from many piano competitions and festivals, such as the International Chopin Piano Competition in ASIA (2004 - 2006, 2010), the 'Youngsters Interpret Chopin' Polish Piano Festival in Konin (Honourable mention, 2011), the Kirishima Music Festival (Festival award, 2013), the Darmstadt International Chopin Piano Competition (5th Prize, 2013). After the participation in the 17th International Chopin Piano Competition in Warsaw in 2015 she received the special prize from the Mayor of Bydgoszcz.

Miyako has given recitals and concerts in Europe, and in Japan. She has played with orchestras; the Kyusyu Symphony Orchestra, the Sendai Philharmonic Orchestra and the Cracow Chamber Orchestra, Ignacy Jan Paderewski State Philharmonic Orchestra among others.

In January 2016 she joined a contemporary music ensemble 'Sort Hul Ensemble'. As a part of this project, Miyako had the privilege to premiere live and record pieces written especially for this ensemble by young composers from Poland.

Recorded at the Witold Lutosławski Concert Studio of Polish Radio, Warsaw
March 5-6, 2019

Executive producer: Jon Feidner

Co-producer: Olivier Berggruen

Production Assistant: Renée Oakford

Recording producers: Andrzej Sasin, Aleksandra Nagórko

Editing, mastering: Andrzej Sasin, Aleksandra Nagórko

Piano Technician: Arimune Yamamoto

Piano: Steinway Model D # 572795 (Hamburg)

Liner notes: Marcin Gmys

Translations: John Comber, Yasuko Shibata

Photographs, cover design, page layout: Aleksandra Mleczko

Special thanks to Olivier Berggruen, Marcin Gmys, Ewa Pobłocka,
Katarzyna Popowa-Zydroń, Yasuko Shibata, Arimune Yamamoto