

MUZYKA POLSKA

VOLUME SEVEN



SUPER AUDIO CD

CHANDOS
SUPER AUDIO CD

SZYMANOWSKI

STABAT MATER

HARNASIE

LUCY CROWE SOPRANO

PAMELA HELEN STEPHEN MEZZO-SOPRANO

ROBERT MURRAY TENOR

GÁBOR BRETZ BARITONE

BBC
RADIO

90 – 93FM



BBC SYMPHONY CHORUS
BBC SYMPHONY ORCHESTRA
EDWARD GARDNER



Karol Szymanowski, c. 1921

Karol Szymanowski (1882 – 1937)

Stabat Mater, Op. 53 (1925 – 26)* 23:25

for Solo Voices, Mixed Chorus, and Orchestra

Pamięci Izabeli Krystallowej

- | | | | |
|-----|---|---|------|
| [1] | 1 | 'Stała Matka bolejąca' (Mother, bowed with grief appalling).
Andante, mesto – Più lento – Tempo I – Poco meno –
Tempo I – Più lento | 6:26 |
| [2] | 2 | 'I któż, widząc tak cierpiącą' (Is there any, tears withholding).
Moderato – Poco più mosso – Tempo I | 2:20 |
| [3] | 3 | 'Matko, źródło wszechmiłości' (Love's sweet fountain, Mother tender).
Lento, dolcissimo – Poco meno | 3:57 |
| [4] | 4 | 'Spraw, niech płaczę z Tobą razem' (In Thy keeping, watching,
weeping). Moderato | 2:49 |
| [5] | 5 | 'Panno słodka, racz, mozołem' (Maid immaculate, excelling).
Allegro moderato – Poco meno – Tempo come sopra –
Poco meno | 2:44 |
| [6] | 6 | 'Chrystus niech mi będzie grodem' (May His sacred cross defend me).
Andante tranquillissimo – Meno mosso | 4:51 |

	Harnasie, Op. 55 (1923–31) [†]	34:59
	Góral Ballet in One Act, in Two Scenes	
	À Irène Warden	
	Obraz I (Tableau I). Na hali (In the Mountain Pasture)	
[7]	1 Redyk (Wiosenne wyjście stąd na halę) (Spring departure for the mountain pastures). Andante tranquillo – Poco animato, ma non troppo vivo – Meno mosso – Meno mosso –	4:57
[8]	2 Zaloty (Courtship). Vivace. Allegramente – Poco meno – Meno mosso, andantino – Più mosso – Ancora più mosso –	2:11
[9]	3 Marsz zbójnicki (Robbers' March). Tempo di marcia, ma animato – Più animato – Ancora più animato – Vivace. Allegramente –	1:35
[10]	4 Harnaś i dziewczyna (Harnaś and the Girl). Poco meno. Tranquillo – Meno mosso, andantino – Subito più mosso, agitato molto – L'istesso tempo – Andantino. Grazioso – Poco avvivando – Più mosso – Meno mosso, sostenuto – Ancora poco meno – Poco meno –	3:47
[11]	5 Taniec zbójnicki. Finał (Robbers' Dance. Finale). Allegramente, non troppo vivace – Poco sostenuto – Avvivando – Poco sostenuto – Meno mosso, andantino – Poco allegro –	4:39
	Obraz II (Tableau II). W karczmie (In the Inn)	
[12]	6a Wesele (Wedding). Allegramente, non troppo vivace – Poco meno – Poco più (come sopra) – Poco sostenuto – Poco meno – Poco sostenuto – Vivace (come sopra) –	2:25

13	6b	Cepiny (Capping the Bride). Andantino dolce – Poco animato – Più tranquillo – Poco animato – Più mosso – Vivace –	1:59
14	6c	Pieśń siuhajów (Song of the Siuhaje). Allegramente – Poco sostenuto –	1:14
15	7	Taniec góralski (Góral Dance). Meno mosso – Allegro moderato – Più mosso –	3:50
16	8	Napad harnasiów. Taniec. Porwanie młodej (Raid of the Harnasie. Dance. Abduction of the Bride). Moderato, con passione – Più mosso (très rythmé) – Poco sostenuto – Poco sostenuto – Tempo di marcia – Poco meno mosso –	5:23
17	9	Epilog (Epilogue). []	2:52
			TT 58:36

Lucy Crowe soprano*

Pamela Helen Stephen mezzo-soprano*

Robert Murray tenor[†]

Gábor Bretz baritone*

BBC Symphony Chorus

Stephen Jackson chorus master

BBC Symphony Orchestra

Stephen Bryant leader

Edward Gardner



© Benjamin Ealovega

Edward Gardner

Szymanowski: Stabat Mater / Harnasie

Szymanowski and the new Poland

The First World War devastated much of Europe, tearing apart its social and political fabric. In the case of Poland, the changes were particularly dramatic because it regained its independence in 1918 after over a century of occupation and subjugation by Austria, Prussia, and Russia. The country's borders were redrawn, and it had to reconcile three different currencies and education systems and many other fundamental aspects of its divided self. Small wonder, then, that the early years of the Polish nation state were turbulent (three uprisings in Silesia, war with the new Soviet Union to the east). While dealing with the very real problems of daily existence, Polish creative artists also tried to work out their own role in shaping the new Poland.

It fell largely to Karol Szymanowski (1882 – 1937) to articulate what Polish music might be after 1918. Certainly, he had his critics, who were reactionary in their tastes. Szymanowski was no revolutionary – indeed, his artistic interests too were on the conservative side, but he had views on how Poland might regain a place in the wider

discourse of European music by asserting its musical independence.

In the early 1920s, Szymanowski wrote a number of articles in which he distanced himself, and Poland, from the Austro-German cultural hegemony to which he had subscribed as a young composer. Instead, he held up Chopin as a model of musical independence, partly, but by no means wholly, because of the ethnicity of his predecessor's output. Without totally abandoning certain aspects of the music of his first period, and still maintaining the non-Germanic sensuality which had characterised his music since 1911 (melding Arabic and Greek culture with musical impulses from France), Szymanowski began to explore his native heritage more assiduously.

In 1921 he composed a short cycle of songs, *Słowieńce* (Wordsongs), Op. 46b, which introduced new scalic elements and showed an affinity with folk-related works by Stravinsky, such as *Les Noces* (premiered in 1923). In 1925, Szymanowski responded to one of Chopin's favourite genres with his Twenty Mazurkas for piano, Op. 50. This was followed in 1927 by the Second String Quartet, Op. 56, which was imbued with

folk idioms from the Polish Tatra mountains. This approach continued in two concertos: the *Symphonie concertante* for piano and orchestra, Op. 60 (1932, already issued on the first CD in Chandos' Szymanowski series, CHSA 5115) and the Second Violin Concerto, Op. 61 (1933). In amongst these works are the two on this CD, both of them involving vocal forces, one of a sacred nature, the other balletic.

Stabat Mater

Towards the end of his life, Szymanowski turned several times to sacred topics, among other works composing two short cantatas: *Veni Creator*, Op. 57 (1930) and *Litania do Marii Panny* (Litany to the Virgin Mary), Op. 59 (1933). Undoubtedly, however, his vocal-instrumental masterpiece is the *Stabat Mater*, Op. 53 (1925–26). Despite its modest size and forces, it is one of his most expressive and resonant works and is one of the glories of twentieth-century sacred music.

In 1924 Szymanowski received a commission from the French music patron the Princesse de Polignac (1865–1943). In what might be regarded as a parallel with Janáček's *Glagolitic Mass*, his first real thoughts centred on a Polish

Peasant Requiem... some sort of mixture
of naive devotion, paganism, and a certain
rough peasant realism.

In the end, this plan came to nothing, but the following year he accepted a different commission, which resulted in the *Stabat Mater*. This more modest project developed his vision for a 'Peasant Requiem', its six short movements combining folk elements with archaisms such as Renaissance contrapuntal practices. The orchestra is modest too, not even playing in the fourth movement, and the three soloists (soprano, alto, and bass) sing together only in the last movement.

Szymanowski was spurred on by the Polish translation by Józef Jankowski (1865–1935), whose poetic imagery spoke more vividly to him than did the Latin. The poignancy of the orchestra's opening bars – the subdued register and keening harmonies – anticipates the text's pain. But Szymanowski also brings a compelling beauty to Mary's lament, as the melody for the solo soprano (supported by the choral sopranos and altos) movingly demonstrates. The tolling bass line of the second movement (baritone and chorus) upholds a more declamatory mode, the music building to a sonorous climax.

The solo contralto opens the third movement, in plangent duet with a clarinet. The entry of solo soprano and female chorus, *pianissimo*, is breathtaking. The prayerful heart of the *Stabat Mater* is the fourth movement,

composed for a *cappella* chorus joined partway through by the female soloists. This essentially homophonic music, with its wondrous chord sequences, brings to mind the church songs that also inspired Szymanowski, as he once commented:

The essential content of the hymn
is so much deeper than its external
dramaturgy... one should preserve a state
of quiet concentration and avoid obtrusive,
garish elements.

The solo baritone returns in the fifth movement, accompanied by chanting chorus, to provide the second climactic moment of the *Stabat Mater*. The sixth movement brings reflection and an opening for the solo soprano that Szymanowski described as being 'the most beautiful melody I have ever managed to write'. With soaring melody and deep cadences, as well as a brief return of a *cappella* singing, the work resolves on a major triad that resonates into silence.

Harnasie

The gestation of *Harnasie*, Op. 55 was more prolonged than that of the *Stabat Mater*. Szymanowski worked on it for eight years (1923–31). Its two main tableaux were given concert performances in Poland in 1929 and 1931 respectively, while the stage premiere did not take place until 1935, in Prague. During

its composition, Szymanowski immersed himself in the life and culture of the Podhale region of the Tatra mountains. He lived in the villa 'Atma', in the main town of the region, Zakopane, and was invigorated by the sheer exuberance of the local *góral* (highlander) musical tradition. As a result, *Harnasie* has a rawness and energy that go beyond those of the other folk-related works of his third period. It certainly is earthier and more garish than the *Stabat Mater*.

Many people were involved in encouraging Szymanowski to compose a *góral* 'frolic' in music. These initially included the folk fiddler Bartek Obrochta (1850–1926) and a cousin of Szymanowski's, the writer Jarosław Iwaszkiewicz (1894–1980; he had been involved in the libretto for the opera *Król Roger*), but the two most closely involved in the early stages were the poet Jerzy Rytard (1899–1970) and his wife, Helena Roj (1899–1955; Szymanowski was best man at their folk-infused wedding in 1923). Roj, who came from near Zakopane, sang highlander songs for Szymanowski and Rytard drafted the first scenario, since lost. Because the composer did not wish to confine the imagination of future directors, the detailed scenario for *Harnasie* has changed during its performance history. Nevertheless, Szymanowski did proffer his ideas on the story

('an unpretentious picture of folk life') and this note draws on his version. The story revolves around the Harnasie, legendary robbers with the hint of a Robin Hood reputation.

Tableau I – 'In the Mountain Pasture' – is divided into five scenes. The first, 'Redyk', depicts the driving of sheep up into the high Tatra valleys in the spring. Its opening idea – a drone with a characteristic *góral* melody on the oboe – develops into a contrapuntal evocation that recalls the opening of Stravinsky's *Le Sacre du printemps*. Picturesque elements – *Alpenglocken*, *frullato* motifs on the woodwind – emerge as the curtain rises, and an Old Fiddler plays a dance tune.

'Redyk' flows straight into 'Courtship', as a Bridegroom runs onto the stage to the sound of a trumpet solo. The Bride (violins, *dolce*) responds to his courtship with considerable reluctance. The Widow – as ridiculous a figure as the Bridegroom – vies for his attention (oboe theme). The scene becomes more frantic but is cut short by off-stage gunshots.

The 'Robbers' March' – the first appearance of the tenor soloist (as the lead, Harnaś) – is a scene of confusion as the Bride resists all attempts to flee the imminent arrival of a band of robbers (Harnasie) with Harnaś at the head. She remains alone on stage to face them.

In the fourth scene, 'Harnaś and the Girl', Harnaś soon sees off three timid attempts by the Bridegroom to intervene and insistently presses his own case to the apparently resistant Bride. Once again, oboe and violins play prominent roles. At the climax – high violins underpinned by a robust horn melody – she falls into his arms. As his companions light a bonfire and begin to tune their instruments, Harnaś tears himself from the Bride in readiness for the final scene of Tableau I.

The 'Robbers' Dance' is one of the set pieces of *Harnasie*, its vigorous rhythms, melodies, and orchestration conjuring up the image of highland robbers waving their *ciupagi* (long-handled hatchets) in the air and jumping over the flames – a scene depicted brilliantly in the woodcuts by Szymanowski's contemporary, Władysław Skoczylas (1883–1934). As the fire dies down, Harnaś promises to be back, leaving the Bride alone. The Old Fiddler returns and leads her slowly back to the village.

Tableau II – 'In the Inn' – follows after a percussion interlude. It has four scenes (the first of these is subdivided into three). In the first scene, the villagers sing in the character of the Bride ('Wedding'), who wants nothing to do with the Bridegroom and thinks only of Janek (Harnaś). The song is interrupted early on by some tipsy old villagers (horn theme).

The old women then lead in the Bride for the 'Cepiny' (Capping the Bride). A gentle flute melody and subdued dance rhythms reflect the Bride's introspective mood, before the music animates itself (with a return of the chorus) as the third subdivision approaches. Here, Szymanowski catches the extraordinary sound of *góral* voices in 'Song of the Siuhaje', in which the lads of the village come in search of the girls.

The second scene of Tableau II, 'Góral Dance', is led off by the tenor solo (the Bridegroom). A typical string band texture follows, with the Bridegroom's melody elaborated above. A celebratory dance ensues, to be interrupted by yet more gunshots off-stage. The women huddle together in fear, the men reach for their *ciupagi*. Only the Bride is radiant with expectation. Suddenly, the Harnasie burst through the doors and windows.

The 'Raid of the Harnasie. Dance. Abduction of the Bride' is the culmination of the drama. The Harnasie intimidate the wedding party, order the musicians to play a robbers' tune (high violins with syncopated brass and percussion), and dance wildly with the young girls (this climaxes in the entry of the chorus). The men of the village respond with their *ciupagi* and a proper fight breaks out (wordless chorus). One of the Harnasie smashes the

lamp and the stage is plunged into darkness. As the confusion eventually subsides, the Bridegroom is seen cowering in the corner. The Widow seizes her chance, and the Bridegroom, and bundles him into another room, locking the door behind her.

The final scene is an epilogue. The stage is empty, the wrecked inn illuminated by moonlight. Harnaś sings a love song in the distance. The Old Fiddler stands in the doorway, counterpointing the song with an introspective melody of his own. The story-telling is over.

© 2013 Adrian Thomas

Born in Staffordshire, and described as having a voice of bell-like clarity, an impeccable vocal technique, and powerful stage presence, **Lucy Crowe** has established herself as one of the leading lyric sopranos of her generation. She has performed and recorded with many of the world's greatest conductors, among them Harry Bicket, Sir John Eliot Gardiner, Edward Gardner, Emmanuelle Haïm, Sir Charles Mackerras, Mark Minkowski, Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin, and Sir Roger Norrington, and made her debut at the Salzburg Festival under Ingo Metzmacher. She made her US opera debut as Iole (Handel's *Hercules*) at

Lyric Opera of Chicago. Other operatic roles have included Servilia (*La clemenza di Tito*) at The Metropolitan Opera, New York; Belinda (*Dido and Aeneas*), Sophie (*Der Rosenkavalier*), and Gilda (*Rigoletto*) at The Royal Opera, Covent Garden; Gilda at the Deutsche Oper Berlin; Sophie at the Bayerische Staatsoper, Munich; Rosina (*The Barber of Seville*), Poppea (*Agrippina*), and Drusilla (*The Coronation of Poppea*) at English National Opera; and Dorinda (*Orlando*) in Lille, Paris, and at the Opéra de Dijon. At Glyndebourne Festival Opera she has appeared in performances of *The Fairy Queen* and in the title role of *The Cunning Little Vixen*. Lucy Crowe has given recitals in venues throughout the UK, including the Wigmore Hall, London.

Highly regarded as a versatile singer and a vivid actress, the mezzo-soprano **Pamela Helen Stephen** has performed with The Royal Opera, Covent Garden, English National Opera, Welsh National Opera, Opera North, Lyric Theatre Singapore, and Los Angeles Opera, with the Spoleto, Batignano, Edinburgh, Aldeburgh, City of London, Cheltenham, St Endellion, and Wexford festivals, and in Lisbon, Ludwigsburg, Paris, Tokyo, Vienna, The Hague, and Amsterdam. She has earned special praise in the title roles of *Giulio Cesare* and *Dido and Aeneas* at Opera North,

as Penelope (Monteverdi's *The Return of Ulysses*) at English National Opera, and as Nicklausse / Muse (*Les Contes d'Hoffmann*) and Carmen at Opera Australia. She has appeared with the London Symphony, London Philharmonic, Bournemouth Symphony, City of Birmingham Symphony, Scottish Chamber, Royal Scottish National, Seattle Symphony, and Prague Symphony orchestras, City of London Sinfonia, BBC National Orchestra of Wales, Northern Sinfonia, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Bamberger Symphoniker, and Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi. Pamela Helen Stephen has made more than thirty recordings, singing Phoebe (*The Yeomen of the Guard*) under Sir Charles Mackerras, Cherubino (*Le nozze di Figaro*) under Sir John Eliot Gardiner, Child (*L'Enfant et les sortilèges*) under Sir André Previn, and Second Niece (*Peter Grimes*), Sonya (*War and Peace*), Desideria (*The Saint of Bleecker Street*), Nancy (*Albert Herring*), Angelica (*The Poisoned Kiss*), Kate (*Owen Wingrave*), and several Masses by Haydn with Collegium Musicum 90, all under Richard Hickox.

The tenor **Robert Murray**, who studied at the Royal College of Music and the National Opera Studio, was a Jette Parker Young Artist at The Royal Opera, Covent Garden. He has appeared at such prestigious houses as The Royal

Opera, English National Opera, Opera North, Garsington Opera, Welsh National Opera, The Norwegian Opera, Staatsoper Hamburg, and the Salzburg Festival in a repertoire that includes Tamino (*Die Zauberflöte*), Toni Reischmann (Henze's *Elegy for Young Lovers*), Idamante (*Idomeneo*), Benvolio (*Roméo et Juliette*), Male Chorus (*The Rape of Lucretia*), Ferrando (*Così fan tutte*), Tom Rakewell (*The Rake's Progress*), Don Ottavio (*Don Giovanni*), Essex (*Gloriana*), and the title role in *Jephtha*. In concert Robert Murray has performed under such conductors as Sir John Eliot Gardiner, Sir Charles Mackerras, and Emmanuelle Haïm, and as a recitalist he has appeared at the Brighton and Aldeburgh festivals as well as the Wigmore Hall, London. His discography includes recordings of Berlioz's *Grande Messe des morts* and Mendelssohn's *Elijah*, both with the Gabrieli Consort & Players, and, for Chandos, Berg's *Der Wein* with the Gothenburg Symphony Orchestra under Mario Venzago and the Lute Song from Britten's *Gloriana* with the BBC Philharmonic under Edward Gardner.

Born in Budapest, the baritone **Gábor Bretz** began his vocal training with Stephan Czovek in Los Angeles and Professor Albert Antalfy in Budapest. He subsequently studied at the Béla Bartók Conservatory of Music and the

Franz Liszt Academy of Music, winning the Maria Callas Grand Prix competition in Athens in 2005. Since graduating from the Academy, he has performed regularly at the Hungarian State Opera, for example singing the title roles in Boito's *Mefistofele* and Mozart's *Le nozze di Figaro*, Leporello (*Don Giovanni*), Banquo (*Macbeth*), and the Landgraf (*Tannhäuser*). Notably, he has also sung Escamillo / Zuniga (*Carmen*) at Teatro alla Scala, Milan, and the title role of *Bluebeard's Castle* with the Helsinki Philharmonic Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, and New York Philharmonic, among many others, under Daniel Barenboim, Gustavo Dudamel, Edward Gardner, Daniele Gatti, Valery Gergiev, Daniel Harding, and Esa-Pekka Salonen. He performs regularly in concert, his repertoire including the major sacred works of Bach, Haydn, and Mozart, Beethoven's Symphony No. 9, Tippett's *A Child of Our Time*, Berlioz's *L'Enfance du Christ*, and Verdi's Requiem. During the 2012 / 13 season Gábor Bretz sang *Bluebeard's Castle* with the Swedish Radio Symphony Orchestra, Ferrando (*Il trovatore*) at the Wiener Festwochen, and Sparafucile (*Rigoletto*) at the Festival d'Aix-en-Provence and with the London Symphony Orchestra.

One of the finest and most distinctive amateur choirs in the UK, the **BBC Symphony Chorus**

was founded in 1928 and in early concerts gave the premieres of Bartók's *Cantata profana*, Stravinsky's *Perséphone*, and Mahler's Eighth Symphony. The commitment to new music remains undiminished, exemplified by recent premieres of works by Sir Peter Maxwell Davies, Judith Weir, Stephen Montague, Peter Eötvös, and Sir John Tavener. In appearances with the BBC Symphony Orchestra, most of which are broadcast on BBC Radio 3, the Chorus performs a wide range of challenging repertoire, most recently works by Verdi, Prokofiev, Vaughan Williams, and Elgar at the Barbican Centre, London and Fairfield Halls, Croydon. As resident chorus for the BBC Proms, it takes part in a number of concerts each season, usually including the First and Last Nights. During the 2013 Proms season it performed Tippett's *The Midsummer Marriage* with the BBC Symphony Orchestra, BBC Singers, and Sir Andrew Davis, and Szymanowski's Symphony No. 3 with the BBC National Orchestra and Chorus of Wales. Besides making studio recordings for Radio 3, the BBC Symphony Chorus has recorded numerous works for commercial labels, including, for Chandos Records, a selection of choral works by Joseph Marx and *The Song of the High Hills* and *Appalachia* by Delius with the BBC Symphony Orchestra and Sir Andrew Davis. It also performs *a cappella* and with

other orchestras, in London and further afield, most recently on tour in France and the Canary Islands. bbc.co.uk/symphonychorus

The **BBC Symphony Orchestra** has played a central role in British musical life since its inception in 1930, providing the backbone of the BBC Proms with around a dozen concerts each year, including the First and Last Nights. As Associate Orchestra, it performs an annual season of concerts at the Barbican Centre, London. It tours throughout the world and works regularly with Sakari Oramo, its Chief Conductor, Semyon Bychkov, its Günter Wand Conducting Chair, Sir Andrew Davis and Jiří Bělohlávek, its Conductors Laureate, as well as Oliver Knussen, its Artist in Association. Central to its life are recordings made for BBC Radio 3 during sessions at its studios in Maida Vale, London, some of which are free for the public to attend. The vast majority of its concerts are broadcast on BBC Radio 3, streamed live online, and available for seven days via the BBC iPlayer, and a number are televised, giving it the highest broadcast profile of any UK orchestra. Strongly committed to twentieth-century and contemporary music, it has given recent premieres of works by Michael Zev Gordon, Toru Takemitsu, Magnus Lindberg, Per Nørgård, Rolf Hind, Anna Clyne, David Sawer, and Jonathan Lloyd. Among ongoing educational projects

are the BBC SO Plus Family scheme, which introduces families to live classical music, BBC SO Family Orchestra and Chorus, Total Immersion composer events, and work in local schools. bbc.co.uk/symphonyorchestra

Having studied at the University of Cambridge and the Royal Academy of Music, **Edward Gardner** OBE assisted Sir Mark Elder at The Hallé before serving as Musical Director of Glyndebourne Touring Opera from 2004 to 2007. He began his tenure as Music Director of English National Opera in 2007 with a critically acclaimed new production of *Death in Venice*, and his many successes with the company won him the Royal Philharmonic Society Award for best Conductor in 2008 and the Olivier Award for Outstanding Achievement in Opera in 2009. In September 2011 he took up his position as Principal Guest Conductor of the City of Birmingham Symphony Orchestra for a three-year term, during which he conducts the Orchestra for four weeks each season. He has been appointed Chief Conductor of the Bergen Philharmonic Orchestra from October 2015 for an initial term of three years, and took up the post of Principal Guest Conductor in August 2013. He has also enjoyed a flourishing relationship with the BBC Symphony Orchestra since 2005 and in September 2011 conducted the Last Night of the Proms, which was

televised live to audiences worldwide. In June 2012 he was awarded an OBE for his Services to Music in the Queen's Birthday Honours List.

He has recently conducted the Philharmonia Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Orchestra of the Age of Enlightenment, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Orchestre philharmonique de Radio France, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Orchestra Filarmonica della Scala, Danish National Symphony Orchestra, Swedish Radio Symphony Orchestra, Melbourne Symphony Orchestra, and Houston Symphony, and is scheduled soon to appear with the Royal Concertgebouw Orchestra, Czech Philharmonic Orchestra, Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, Gewandhaus Orchester Leipzig, Frankfurt Radio Symphony Orchestra, Toronto Symphony Orchestra, and Montreal Symphony Orchestra. He has continued his ongoing relationship with The Metropolitan Opera, New York, where he has conducted *Carmen* and *Don Giovanni* and soon will return to conduct *Der Rosenkavalier*. He also enjoys working with young musicians, maintaining close associations with the Trinity College of Music, Royal Academy of Music, and Royal College of Music. Having made a number of recordings, Edward Gardner signed an exclusive contract with Chandos Records in 2009.



© Marco Borggreve

Lucy Crowe



© Benjamin Ealovega

Pamela Helen Stephen



© Sussie Ahlburg

Robert Murray



Gábor Bretz

Szymanowski: Stabat Mater / Harnasie

Szymanowski und das neue Polen

Der Erste Weltkrieg verheerte weite Teile Europas und zerriss sein soziales und politisches Gefüge. Für Polen verlief die Entwicklung besonders dramatisch, weil das Land 1918 nach mehr als einem Jahrhundert der Besatzung und Unterwerfung durch Österreich, Preußen und Russland seine Unabhängigkeit wiedererlangte. Die polnischen Grenzen wurden neu gezogen, und die Nation hatte neben drei verschiedenen Währungen und Bildungssystemen auch viele andere grundlegende Aspekte ihres geteilten Selbst in Einklang zu bringen. Kein Wunder also, dass die frühen Jahre des polnischen Nationalstaates turbulent waren (drei Aufstände in Schlesien, Krieg mit der neuen Sowjetunion im Osten). Während der Alltag sehr reale Probleme für die Künstler des Landes aufwarf, rangen sie auch mit ihrem persönlichen Beitrag zur Gestaltung des neuen Polen.

Es fiel weitgehend Karol Szymanowski (1882 – 1937) zu, eine Zukunftsvorstellung von der polnischen Musik nach 1918 zu artikulieren. Dabei blieb er von reaktionärer

Kritik nicht verschont, obwohl er eigentlich kein Revolutionär war – tatsächlich neigte er in seinen künstlerischen Interessen eher zum Konservativen, aber er hatte sich Gedanken darüber gemacht, wie Polen unter Geltendmachung seiner musikalischen Unabhängigkeit nachdrücklich in den breiteren Diskurs der europäischen Musik zurückkehren konnte.

In den frühen zwanziger Jahren schrieb Szymanowski eine Reihe von Artikeln, um sich – und Polen – von der deutsch-österreichischen Kulturhegemonie, der er sich als junger Komponist durchaus gebeugt hatte, zu befreien. Nun erhob er Chopin zu einem Leitbild der musikalischen Unabhängigkeit, vor allem, wenn auch keineswegs ausschließlich, wegen der markanten folkloristischen Einflüsse auf die Werke seines Vorgängers. Ohne gänzlichen Verzicht auf bestimmte Aspekte seines frühen Schaffens und unter Beibehaltung der orientalistisch-exotischen Sinnlichkeit, die seine Musik seit 1911 geprägt hatte (Verschmelzung arabischer und griechischer Kulturelemente mit musikalischen Impulsen aus Frankreich), widmete sich Szymanowski

jetzt der eingehenden Erforschung seines nationalmusikalischen Erbes.

Ein kurzer Liedzyklus, *Słowieńie* (Wortlieder) op. 46b, aus dem Jahr 1921 führte neue Skalenelemente ein und rückte in die Nähe von folkloristisch gefärbten Werken Strawinskys, zum Beispiel *Les Noces* (Uraufführung 1923). 1925 nahm Szymanowski mit seinen Zwanzig Mazurken für Klavier op. 50 Bezug auf eines der Lieblingsgenres von Chopin. 1927 legte er sein von volkstümlichen Idiomen aus der polnischen Tatra geprägtes Streichquartett Nr. 2 op. 56 vor. Zwei Instrumentalkonzerte verfolgten den Ansatz weiter: die *Symphonie concertante* für Klavier und Orchester op. 60 (1932; bereits auf der ersten CD des Szymanowski-Projekts von Chandos, CHSA 5115, enthalten) und das Violinkonzert Nr. 2 op. 61 (1933). Aus dieser Schaffenszeit stammen die beiden nun hier vorliegenden Vokal-Instrumentalwerke: eine geistliche Komposition und ein Ballett.

Stabat Mater

Gegen Ende seines Lebens wandte sich Szymanowski mehrmals geistlichen Themen zu und komponierte unter anderem zwei kurze Kantaten: *Veni Creator* op. 57 (1930) und *Litania do Marii Panny* (Litanei an die Jungfrau Maria) op. 59 (1933). Sein vokal-instrumentales Meisterwerk aber ist

zweifelloso das Stabat Mater op. 53 (1925 / 26). So bescheiden, wie es in Umfang und Aufgebot ist, überzeugt es doch als eines der ausdrucksstärksten und klangvollsten Werke Szymanowskis, eine der Herrlichkeiten der geistlichen Musik des zwanzigsten Jahrhunderts.

Im Jahr 1924 erhielt Szymanowski aus Frankreich einen Kompositionsauftrag von der Musikmäzenin Winnaretta Singer (1865 – 1943), Witwe des Fürsten Edmond de Polignac, "zu einer Art polnischem Requiem". Was ihm zunächst vorschwebte, war ähnlich wie vielleicht im Fall von Janáček bei dessen *Glagolitischer Messe*

ein Bauernrequiem ... eine Art Mischung
aus naiver Frömmigkeit, Heidentum
und einem gewissen grob-bäuerlichen
Realismus.

Das Projekt zerschlug sich, doch im folgenden Jahr nahm Szymanowski einen anderen Auftrag an, der zum Stabat Mater führte. In diesem bescheideneren Rahmen entfaltete er seine Vorstellung von einem "Bauernrequiem", das in sechs kurzen Sätzen folkloristische Elemente mit Archaismen wie dem Kontrapunkt der Renaissance verschmolz. Auch das Orchester hält sich in Grenzen, tritt im vierten Satz nicht einmal in Erscheinung, und die drei Solisten (Sopran, Alt und Bass) singen nur im letzten Satz zusammen.

Szymanowski stützte sich auf den liturgischen Text in der polnischen Übertragung von Józef Jankowski (1865 – 1935), der ihn mit seinen poetischen Bildern lebhafter ansprach als der lateinische Originaltext. Die Wehmut der ersten Orchestertakte – die gedämpften Stimmen und klagenden Harmonien – lassen den Schmerz der Worte vorausahnen. Aber Szymanowski verleiht der Totenklage Marias auch eine unwiderstehliche Schönheit, wie die Melodie für die Solo-Sopranistin (unterstützt von den Sopran- und Altstimmen des Chors) ergreifend veranschaulicht. Die dröhnende Basslinie des zweiten Satzes (Bariton und Chor) hat nachhaltig deklamatorischen Charakter und führt zu einem klangvollen Höhepunkt.

Im trauervollen Duett mit einer Klarinette eröffnet die Solo-Altistin den dritten Satz. Der *pianissimo* gehaltene Einsatz von Solo-Sopranistin und Frauenchor ist atemberaubend. Das betende Herz des Stabat Mater ist der vierte Satz mit seinem unbegleiteten Chor, in den schließlich die Solistinnen einstimmen. Diese im Wesentlichen homophone Musik mit ihren wundersamen Akkordfolgen erinnert an die Kirchenlieder, deren Wirkung sich selbst Szymanowski nach eigenen Worten nicht entziehen konnte:

Der wesentliche Gehalt des Liedes ist so viel tiefer als seine äußere Dramaturgie ...

man sollte einen Zustand der stillen Konzentration bewahren und aufdringliche, grelle Elemente vermeiden.

Der Solo-Bariton kehrt im fünften Satz, begleitet von dem mittelalterlich gesetzten Chor, zu einem zweiten Höhepunkt im Stabat Mater zurück. Der sechste Satz bringt Andacht und ein Sopransolo, das Szymanowski als "die schönste Melodie, die mir jemals gelungen ist" beschrieben hat. Mit schwereloser Melodik und tiefen Kadenzen sowie einer kurzen Wiederaufnahme des A-cappella-Gesangs schließt das Werk in einem Dur-Dreiklang, der in aller Stille verhallt.

Harnasie

Die Ballett-Pantomime *Harnasie* op. 55 hatte eine längere Entstehungsgeschichte als das Stabat Mater und beschäftigte Szymanowski acht Jahre lang (1923 – 1931). Die beiden großen Bilder wurden 1929 bzw. 1931 zunächst konzertant in Polen zu Gehör gebracht, bevor die Bühnenpremiere schließlich 1935 in Prag stattfand. Während der Kompositionsarbeiten war Szymanowski in die Kultur der südpolnischen Podhale vertieft; er bereiste die Region und erwarb später die Villa Atma im Kurort Zakopane am Fuß der Hohen Tatra. Die Musiktradition des dort ansässigen Karpatenvolks der Góralen inspirierte ihn durch ihren schieren

Überschwang. So geht die *Harnasie* in ihrer Derbheit und Vitalität über die anderen folkloristischen Werke seiner dritten Schaffensperiode hinaus. Auf jeden Fall ist sie erdiger und bunter als das *Stabat Mater*.

Es mangelte Szymanowski nicht an freundschaftlichen Ermunterungen, einen góralischen "Jux" zu komponieren. Den Anfang machten der Fidler Bartek Obrochta (1850–1926) sowie ein Vetter Szymanowskis, der Schriftsteller und Mitverfasser des Librettos für die Oper *Król Roger*, Jarosław Iwaszkiewicz (1894–1980), doch gingen die stärksten frühen Anstöße von dem Dichter Jerzy Rytard (1899–1970) und dessen Gattin Helena Roj (1899–1955) aus, bei deren folkloristisch gefärbter Hochzeit Szymanowski 1923 als Trauzeuge aufgetreten war. Roj, die aus der Nähe von Zakopane stammte, sang Hochlandlieder für Szymanowski, und Rytard verfasste das heute verschollene erste Buch. Da der Komponist künftigen Regisseuren bei der Entfaltung ihrer Phantasie keine Ketten anlegen wollte, hat die Aufführungsgeschichte der *Harnasie* zu Detailänderungen im Szenarium geführt. Seinen Grundansatz zur Handlung legte Szymanowski jedoch klar ("ein schlichtes Bild des Volkslebens"), und meine Anmerkungen stützen sich auf seine Fassung. Die

Geschichte dreht sich um die Harnasie, eine legendäre Räuberbande im Stil von Robin Hood und seinen Gefährten.

Das erste Bild – "Auf der Alm" – besteht aus fünf Szenen. Zu Beginn stellt "Redyk" den Schaftrieb dar, mit dem jedes Frühjahr die Herden in die Täler der Hohen Tatra gebracht werden. Das Eröffnungsthema – ein Bordun mit einer für die Góralen typischen Oboenmelodie – entwickelt sich zu einer kontrapunktischen Beschwörung, die an den Beginn von Strawinskys *Le Sacre du printemps* erinnert. Malerische Elemente – Alpenglocken, Frullato-Motive von den Holzbläsern – erklingen, als sich der Vorhang hebt, und ein alter Fidler spielt ein Tanzlied.

An "Redyk" schließt sich direkt die "Brautwerbung" an, als ein Bräutigam zu einem Trompetensolo auf die Bühne eilt. Die Braut (Violinen, *dolce*) reagiert auf seine Werbung mit erheblicher Zurückhaltung. Die Witwe – eine ebenso komische Figur wie der Bräutigam – wetteifert um dessen Aufmerksamkeit (Oboenthema). Es geht immer hektischer zu, bis Schüsse hinter den Kulissen erklingen und das Treiben stockt.

Der "Marsch der Räuber" – der erste Auftritt des Solo-Tenors (als Bandenchef Harnaś) – malt ein Bild der Verwirrung: Harnaś und seine Spießgesellen (die Harnasie) nahen, doch die Braut wehrt sich entschieden, die Flucht

zu ergreifen. Sie bleibt allein auf der Bühne zurück, um die Räuber zu konfrontieren.

In der vierten Szene, "Harnaś und das Mädchen", wehrt dieser energisch drei zaghafte Proteste des Bräutigams ab und umwirbt selber die scheinbar standhafte Braut. Erneut spielen Oboe und Violinen eine wichtige Rolle. Auf dem Höhepunkt – fiebrige Geigen über einer robusten Hornmelodie – fällt sie dem Räuberhauptmann in die Arme. Als seine Spießgesellen ein Lagerfeuer anzünden und beginnen, ihre Instrumente zu stimmen, reißt sich Harnaś von der Braut fort und tritt auf die letzte Szene des ersten Bildes.

Der "Tanz der Räuber" ist eines der bekanntesten Stücke der *Harnasie*. Kraftvoll in Rhythmen, Melodien und Orchestrierung beschwört er ein Bild der Hochlandbanditen herauf, wie sie ihre *ciupagi* (langstielige Beile) schwenken und über das Feuer springen – eine Szene, die auch Szymanowskis Zeitgenosse Władysław Skoczylas (1883–1934) in Holzschnitten glänzend zum Ausdruck gebracht hat. Als das Feuer erlischt, verspricht Harnaś der Braut, dass er wiederkommen wird, und macht sich davon. Der alte Fidler erscheint und führt die Braut langsam ins Dorf zurück.

Auf eine perkussive Zwischenmusik folgt das zweite Bild – "In der Schenke" – mit vier

Szenen (deren erste aus drei Teilen besteht). In der ersten Szene singen die Dorfbewohner im Stil der Braut ("Hochzeit"), die dem Bräutigam die kalte Schulter zeigt und nur noch an Janek (Harnaś) denkt. Das Lied wird schon bald von einigen beschwipsten alten Dörflern unterbrochen (Hornthema). Die alten Frauen führen nun die Braut zur "Cepiny" (Behaubung der Braut) herein. Eine sanfte Flötenmelodie und gedämpfte Tanzrhythmen vermitteln die Nachdenklichkeit der Braut, bevor sich die Musik unter Rückkehr des Chores vor dem dritten Teil beschwingt. Hier erfasst Szymanowski den außergewöhnlichen Klang der Góralstimmen im "Lied der Siuhaje", bei dem die Dorfburschen auf der Suche nach den Mädchen herbeikommen.

Die zweite Szene des zweiten Bildes, "Góraltanz", wird vom Solo-Tenor (Bräutigam) eingeleitet. Es folgt eine typische Streicherepisode, über der sich die Melodie des Bräutigams aufschwingt. Ein anschließender feierlicher Tanz wird von draußen durch den Klang weiterer Schüsse unterbrochen. Die Frauen drängen sich verängstigt zusammen, während die Männer nach ihren *ciupagi* greifen. Nur die Braut strahlt erwartungsvoll. Plötzlich brechen die Räuber durch Türen und Fenster ein.

Die Szenenfolge "Einfall der Harnasie. Tanz. Entführung der Braut" bildet den

Höhepunkt des Dramas. Die Räuber versetzen die Hochzeitsgesellschaft in Angst und Schrecken, verlangen von den Musikanten ein Räuberlied (hohe Violinen mit synkopiertem Blech und Schlagzeug) und tanzen wild mit den Mädchen, bis auf dem Höhepunkt der Chor einstimmt. Die Männer des Dorfes reagieren mit ihren *ciupagi*, und ein Kampfgetümmel bricht aus (wortloser Chor). Als einer der Räuber die Lampe zerschlägt, wird es auf der Bühne finster. Schließlich lässt die Verwirrung nach, und man sieht den Bräutigam in der Ecke kauern. Die Witwe nutzt

die Gunst der Stunde, bündelt den Bräutigam in ein Nebenzimmer und schließt die Tür hinter sich.

Die letzte Szene ist ein Epilog. Die Bühne ist leer, die zertrümmerte Schenke liegt im Mondschein. Harnaś singt in der Ferne ein Liebeslied. Der alte Fidler steht in der Tür und kontrapunktiert das Lied nachdenklich mit einer eigenen Melodie. Die Geschichte ist erzählt.

© 2013 Adrian Thomas

Übersetzung: Andreas Klatt



BBC Symphony Chorus, at the Barbican

Szymanowski: Stabat Mater / Harnasie

Szymanowski et la nouvelle Pologne

La Première Guerre mondiale ravagea une grande partie de l'Europe, et déchira son tissu social et politique. Dans le cas de la Pologne, ces bouleversements furent particulièrement dramatiques car elle retrouva son indépendance en 1918 après plus d'un siècle d'occupation et de soumission imposées par l'Autriche, la Prusse et la Russie. Ses frontières furent redessinées et elle se trouva contrainte de réconcilier trois monnaies et trois systèmes éducatifs différents, ainsi que de nombreux autres aspects fondamentaux de son identité divisée. Il n'est donc pas surprenant que les premières années de l'état nation de Pologne furent troublées (trois soulèvements en Silésie, une guerre avec la nouvelle Union Soviétique à l'est). Tout en faisant face aux problèmes réels de la vie quotidienne, les artistes polonais tentèrent de définir leur rôle dans la formation de la nouvelle Pologne.

Il incomba en grande partie à Karol Szymanowski (1882 – 1937) de définir ce que la musique polonaise pourrait être après 1918. Il eut certes ses critiques, dont les goûts étaient réactionnaires. Szymanowski

n'était pas un révolutionnaire – ses intérêts artistiques étaient également du côté des conservateurs, mais il avait des idées sur la manière dont la Pologne pourrait regagner une place dans le grand discours musical européen en affirmant son indépendance musicale.

Au cours des années 1920, Szymanowski écrivit plusieurs articles dans lesquels il se distanciat, et la Pologne avec lui, de l'hégémonie culturelle austro-allemande à laquelle il avait souscrite comme jeune compositeur. Il prit Chopin comme modèle d'indépendance musicale, en partie à cause de l'origine ethnique de ses œuvres. Sans abandonner complètement certains aspects de la musique de sa première période, et préservant la sensualité non germanique qui caractérisait sa musique depuis 1911 (un mélange de culture arabe et grecque associé à des influences musicales françaises), Szymanowski commença à explorer son héritage natal de manière plus assidue.

En 1921, il composa un bref cycle de mélodies, *Śląskie pieśni*, op. 46b, qui introduit de nouvelles gammes et révèle une affinité avec les œuvres de Stravinsky influencées

par le folklore telles que *Les Noces* (création en 1923). En 1925, Szymanowski répondit à l'un des genres préférés de Chopin avec ses Vingt Mazurkas pour piano, op. 50. Elles furent suivies en 1927 par le Second Quatuor à cordes, op. 56, qui est imprégné du style folklorique des Tatras. Cette approche se poursuivit dans deux concertos: la *Symphonie concertante* pour piano et orchestre, op. 60 (1932, figurant déjà dans le premier CD de la série Szymanowski de Chandos, CHSA 5115), et le Second Concerto pour violon, op. 61 (1933). Parmi ses œuvres se trouvent les deux partitions enregistrées ici: l'une est de caractère sacré, l'autre est un ballet-pantomime, et toutes deux font appel à des effectifs vocaux.

Stabat Mater

Vers la fin de sa vie, Szymanowski se tourna plusieurs fois vers des sujets sacrés, et composa entre autres deux cantates brèves: *Veni Creator*, op. 57 (1930), et *Litania do Marii Panny* (Litanies à la Vierge Marie), op. 59 (1933). Cependant, il ne fait aucun doute que le *Stabat Mater*, op. 53 (1925 – 1926), est son chef-d'œuvre vocal-instrumental. Malgré ses dimensions modestes et son effectif instrumental réduit, c'est l'une de ses œuvres les plus expressives et sonores, et l'une des gloires du répertoire sacré du vingtième siècle.

En 1924, Szymanowski reçut une commande de la mécène de la musique française, la princesse de Polignac (1865 – 1943). Dans ce qui pourrait être considéré comme un parallèle à la *Messe glagolitique* de Janáček, ses premières idées concrètes se centrèrent sur un "Requiem Paysan" polonais,

...un mélange de dévotion naïve, de
paganisme et un certain réalisme paysan
un peu rude.

Finalement, ce projet ne mena à rien. L'année suivante, Szymanowski accepta une autre commande, qui donna naissance au *Stabat Mater*. Cette idée plus modeste développa sa vision d'un "Requiem Paysan", ses six mouvements brefs associant des éléments folkloriques avec des archaïsmes tels que les techniques contrapuntiques de la Renaissance. L'orchestre est également de taille modeste, et ne joue pas pendant le quatrième mouvement; les trois solistes (soprano, contralto et basse) ne chantent ensemble que dans le mouvement final.

Szymanowski fut encouragé par la traduction polonaise de Józef Jankowski (1865 – 1935), dont l'imagerie poétique lui parlait de manière plus vivante que celle du texte latin. Le caractère poignant des mesures d'ouverture de l'orchestre – le registre retenu et les harmonies gémissantes – préfigure

la douleur du texte. Mais Szymanowski confère également une beauté fascinante à la lamentation de Marie, comme le montre de manière émouvante la mélodie de la soprano soliste (soutenue par les sopranos et les altos du chœur). Le glas de la ligne de basse du deuxième mouvement (baryton et chœur) présente un style plus déclamatoire, la musique parvenant à un point culminant d'intensité sonore.

La contralto soliste ouvre le troisième mouvement en un duo plaintif avec la clarinette. L'entrée de la soprano soliste et du chœur de femmes, *pianissimo*, est d'un effet saisissant. Composé pour chœur *a cappella* auquel se joignent un temps les deux solistes féminins, le quatrième mouvement forme le cœur plein de ferveur du Stabat Mater. Cette musique essentiellement homophonique, avec ses merveilleuses séquences d'accords, fait songer aux chants d'église qui inspirèrent également Szymanowski, comme il le déclara un jour:

Le contenu essentiel du cantique est tellement plus profond que sa dramaturgie extérieure... on se doit de préserver un état de concentration calme et éviter tout élément outré et choquant.

Accompagné par la scansion du chœur, le baryton soliste revient dans le cinquième mouvement pour fournir le second point

culminant du Stabat Mater. Le sixième mouvement apporte un moment de réflexion et offre à la soprano soliste ce que Szymanowski décrivit comme étant "la plus belle mélodie que j'aie jamais écrite". Avec une mélodie qui s'élève, des cadences profondes et un bref retour de chant *a cappella*, l'ouvrage se conclut sur un accord parfait majeur qui résonne dans le silence.

Harnasie

La gestation de *Harnasie*, op. 55, fut plus longue que celle du Stabat Mater. Szymanowski y travailla pendant huit ans (1923 – 1931). Ses deux tableaux principaux furent donnés en version de concert en Pologne en 1929 et 1931 respectivement, tandis que la première représentation scénique n'eut lieu qu'en 1935 à Prague. Pendant sa composition, Szymanowski se plongea dans la vie et la culture de la Podhale et des Tatras. Il vécut dans la villa "Atma" à Zakopane, la ville principale de la région, et fut revigoré par l'exubérance de sa tradition musicale *góral* (montagnard). Comme résultat, *Harnasie* possède une crudité et une énergie qui vont au-delà de celles des autres œuvres inspirées par le folklore de sa troisième période. L'ouvrage est certainement plus primitif et cru que le Stabat Mater.

Nombreux furent ceux qui encouragèrent Szymanowski à composer une "farce" *góral* en musique. Tout d'abord le violoniste folklorique Bartek Obrochta (1850 – 1926) et un cousin de Szymanowski, l'écrivain Jarosław Iwaszkiewicz (1894 – 1980; il avait travaillé au livret de l'opéra *Le Roi Roger*). Cependant, les deux personnes les plus étroitement impliquées au début furent le poète Jerzy Rytard (1899 – 1970) et son épouse, Helena Roj (1899 – 1955; Szymanowski fut le témoin à leur mariage de style folklorique en 1923). Roj, qui était originaire des environs de Zakopane, chanta pour Szymanowski des chansons montagnardes et Rytard esquissa le premier scénario, depuis perdu. L'argument détaillé de *Harnasie* changea au cours de ses représentations car Szymanowski ne souhaitait pas brider l'imagination des futurs metteurs en scène. Cela dit, il décrivit clairement sa conception de l'ouvrage ("un tableau sans prétention de la vie du peuple"), et la présente note s'appuie sur sa version. L'histoire se concentre sur les Harnasie, brigands légendaires dont la réputation possède un parfum de Robin des Bois.

Tableau I – "Dans les pâturages montagnards" – se divise en cinq scènes. La première, "Redyk", dépeint la conduite des moutons vers les hautes vallées des Tatras

au printemps. Son idée initiale – un bourdon avec une mélodie *góral* caractéristique au hautbois – se développe en une évocation contrapuntique qui rappelle le début du *Sacre du printemps* de Stravinsky. Des éléments pittoresques – cloches des Alpes, motifs *frullato* joués par les bois – émergent pendant que le rideau se lève, et un Vieux Violoniste joue un air de danse.

"Redyk" mène directement à "Faire la cour", tandis que le Fiancé se précipite sur la scène en courant au son d'une trompette solo. La Fiancée (violons, *dolce*) répond à sa cour avec beaucoup de réticence. La Veuve – un personnage aussi ridicule que le Fiancé – rivalise pour attirer l'attention de ce dernier (thème au hautbois). La scène devient plus frénétique, mais est interrompue par des coups de feu retentissant dans les coulisses.

La "Marche des Brigands" – la première apparition du ténor soliste (rôle principal, Harnaś) – est une scène pleine de confusion pendant laquelle la Fiancée résiste toute tentative de fuir devant l'imminente arrivée de la bande des brigands (Harnasie) conduite par Harnaś. Elle reste seule sur scène pour leur faire face.

Dans la quatrième scène, "Harnaś et la Fille", Harnaś vient rapidement à bout de trois timides tentatives d'intervention du Fiancé, et présente son cas avec insistance

à la Fiancée qui fait mine de résister. De nouveau, le hautbois et les violons jouent un rôle important. Au point culminant – violons jouant dans le registre aigu soutenus par une robuste mélodie au cor – elle tombe dans ses bras. Pendant que ses compagnons allument un feu et commencent à accorder leurs instruments, Harnaś se détache de la Fiancée pour se préparer à la scène finale du Tableau I.

La "Danse des Brigands" est l'une des pages célèbres de *Harnasie*. La vigueur des rythmes, des mélodies et de l'orchestration évoque l'image des brigands montagnards brandissant leurs *ciupagi* (hachettes à manche long) et sautant au-dessus des flammes – une scène brillamment dépeinte dans les gravures sur bois du contemporain de Szymanowski, Władysław Skoczylas (1883 – 1934). Tandis que le feu s'éteint, Harnaś promet de revenir, et laisse la Fiancée seule. Le Vieux Violoniste entre à nouveau en scène et la reconduit lentement vers le village.

Tableau II – "Dans l'Auberge" – suit un interlude confié à la percussion. Il est constitué de quatre scènes (la première est subdivisée en trois). Dans la première scène, les villageois chantent en empruntant le personnage de la Fiancée ("Noce"), qui ne veut rien avoir affaire avec le Fiancé, car elle

ne pense qu'à Janek (Harnaś). La chanson est interrompue au début par plusieurs vieux villageois éméchés (thème au cor). Ensuite, les vieilles femmes entrent avec la Fiancée pour le rituel du "Cepiny" (Chapeau de la Mariée). Une tendre mélodie de flûte et des rythmes de danse atténués reflètent l'humeur introspective de la Fiancée, puis la musique s'anime (avec le retour du chœur) à l'approche de la troisième subdivision. Ici, Szymanowski reproduit la sonorité extraordinaire des voix *góral* dans "Chanson de Siuhaje", au cours de laquelle les garçons du village entrent en scène pour chercher les filles.

La deuxième scène du Tableau II, "Danse Góral", est menée par le ténor solo (le Fiancé). Suit une texture typique d'ensemble à cordes au-dessus de laquelle se déploie la mélodie du Fiancé. Une danse festive lui succède, mais elle est interrompue par de nouveaux coups de feu provenant des coulisses. Effrayées, les femmes se blotissent l'une contre l'autre et les hommes s'emparent de leurs *ciupagi*. Seule la Fiancée est rayonnante d'attente. Soudain, les Harnasie entrent violemment par les portes et les fenêtres.

La "Razzia des Harnasie. Danse. Enlèvement de la Fiancée" est le point culminant du drame. Les Harnasie intimident les invités au mariage, et ordonnent aux musiciens de jouer un air de brigand (violons

joués dans l'aigu accompagnés par les syncopes des cuivres et de la percussion), et exécutent une danse sauvage avec les filles du village (cet épisode atteint son paroxysme avec l'entrée du chœur). Les hommes du village répondent avec leurs *ciupagi* et une bagarre éclate (chœur sans paroles). L'un des Harnasie brise la lampe, et la scène est plongée dans l'obscurité. Tandis que la confusion s'apaise, on découvre le Fiancé recroquevillé de peur dans un coin. La Veuve saisit sa chance, et le Fiancé – elle le pousse

dans une autre pièce, et ferme la porte à clé derrière elle.

La scène finale est un épilogue. Le plateau est vide, l'auberge dévastée est illuminée par le clair de lune. Harnas chante une chanson d'amour dans le lointain. Le Vieux Violoniste se tient dans l'embrasure de la porte, et fait contrepoint à la chanson avec sa mélodie introspective. Le conte est fini.

© 2013 Adrian Thomas

Traduction: Francis Marchal



Edward Gardner and Lucy Crowe
during the recording of the Stabat Mater

The producer, Brian Pidgeon, Robert Murray,
and Edward Gardner in the control
room during the recording
of 'Harnasie'



© Nikos Zarb

Stabat Mater

1

1. Soprano solo

Coro (soprani ed alti)

Stała Matka bolejąca,
koło krzyża łzy lejąca,
gdy na krzyżu wisiał Syn.

A jej duszę potyraną,
rozpłakaną, poszarpaną
miecz przeszywał ludzkich win.

O, jak smutna, jak podcięta
była Matka Boża święta,
cicha w załamaniu rąk!

O, jak drżała i truchlała,
i bolała, gdy patrzała
na synowskich tyle mąk.

2

2. Baritono solo

Coro (soprani, alti, tenori, bassi)

I któż, widząc tak cierpiącą,
łzą nie zaćmi się gorącą.
Nie drgnie, taki czując nóż?

I kto serca nie ubroczy,
widząc, jak do krzyża oczy
wzbiła, z bólu drętwa już.

Za ludzkiego rodu winy
jak katowan był jedyny,
męki każdy niosła dział!

Stabat Mater

1. Soprano solo

Chorus (sopranos and altos)

Mother, bowed with grief appalling,
must Thou watch, with tears slow falling,
on the cross Thy dying Son!

Through Thy heart, thus sorrow riven,
must that cruel sword be driven,
as foretold – oh Holy One!

Oh, how mournful and oppressed
was that Mother ever-blessed,
Mother of the Spotless One:

She, who grieving, was perceiving,
contemplating, unabating,
all the anguish of her Son!

2. Baritone solo

Chorus (sopranos, altos, tenors, basses)

Is there any, tears withholding,
Christ's dear Mother thus beholding,
in woe – like no other woe!

Who that would not grief be feeling
for that Holy Mother kneeling –
what suffering was ever so?

For the sins of every nation
she beheld His tribulation,
given to scourgers for a prey:

I widziała, jak rodzony
jej umierał opuszczony,
zanim Bogu duszę dał.

3. Soprano solo. Alto solo
Coro (soprani ed alti)

Matko, źródło wszechmiłości,
daj mi uczuć moc żałości,
niechaj z Tobą dźwignę ból.

Chrystusowe ukochanie
niech w mym sercu ogniem stanie,
krzyża dzieje we mnie wtul.

Matko, Matko, miłosierdzie
wejrzyj. Syna Twego ciernie
w serce moje wraź jak w cel.

Rodzonego, męczzonego,
syna Twego ofiarnego
każń owocną ze mną dziel.

4. Soprano solo. Alto solo
Coro a cappella (soprani, alti, tenori,
bassi)

Spraw, niech płaczę z Tobą razem,
krzyża zamknę się obrazem
aż po mój ostatni dech.

Niechaj pod nim razem stoję.
Dziele Twoje krwawe znoje.
Twą boleścią zmywam grzech.

Saw her Jesus foully taken,
languishing – by all forsaken,
when His spirit passed away.

3. Soprano solo. Alto solo
Chorus (sopranos and altos)

Love's sweet fountain, Mother tender,
haste this hard heart soft to render,
make me sharer in Thy pain:

Fire me now with zeal so glowing,
love so rich to Jesus, flowing,
that I favour may obtain.

Holy Mother, I implore Thee,
crucify this heart before Thee –
guilty is it verily!

Hate, misprision, scorn, derision,
thirst assailing, failing vision,
railing, ailing, deal to me.

4. Soprano solo. Alto solo
Chorus a cappella (sopranos, altos, tenors,
basses)

In Thy keeping, watching, weeping,
by the cross may I unsleeping
live and sorrow for His sake:

Close to Jesus, with Thee kneeling,
all Thy dolours with Thee feeling,
oh, grant this – the prayer I make.

5

5. Baritono solo**Coro (soprani, alti, tenori, bassi)**

Panno słodka, racz, mozołem
niech me serce z Tobą społem
na golgocki idzie skłon.

Niech śmierć przyjmę z katów ręki,
uczestnikiem będę męki,
razów krwawych zbiorę plon.

Niechaj broczy ciało moje,
krzyżem niechaj się upoję,
niech z miłosnych żyję tchnień!

W morzu ognia zapalony,
z Twojej ręki niech osłony
puklerz wezmę w sądu dzień!

6

6. Soprano solo. Alto solo. Baritono solo**Coro (soprani, alti, tenori, bassi)**

Chrystus niech mi będzie grodem,
krzyż niech będzie mym przewodem,
łaską pokrop, życie daj!

Kiedy ciało me się skruszy,
oczyszczzonej w ogniu duszy
glorię zgotuj, niebo, raj.

Translation from the Latin:
Józef Jankowski (1865 – 1935)

5. Baritone solo**Chorus (sopranos, altos, tenors, basses)**

Maid immaculate, excelling,
peerless one, in heav'n high dwelling,
make me truly mourn with Thee;

Make me sighing bear Him dying,
ever newly vivifying
the anguish He bore for me:

With the same scar lacerated
by the cross enfired, elated,
wrought by love to ecstasy:

Thus inspired and affected
let me, Virgin, be protected
when sounds forth the call for me.

6. Soprano solo. Alto solo. Baritone solo**Chorus (sopranos, altos, tenors, basses)**

May His sacred cross defend me,
He who died there so befriend me,
that His pardon shall suffice!

When this earthly frame is riven,
grant that to my soul be given
all the joys of Paradise.

Translation from the Polish:
Beatrice E. Bulman
© 1928 Universal Edition A.G., Wien
Copyright renewed 1956
Revised version
© 1965 Universal Edition A.G., Wien

Harnasie

Obraz I. Na hali

9 **Scena 3. Marsz zbójnicki**

Tenor

Hej! idem w las,
piórko mi sie migoce!
Jak wywinem ciupazeckom
krew cyrwonom wytoce! Hej!

Obraz II. W karczmie

12 **Scena 6a. Wesele**

Chór

Ani mi cie nie zol,
ani mi nie luto,
choćby cie zabrała
bystro woda jutro.

Ani ześ ty nie mój,
ani jo nie twoja,
Janicku kochanie,
o tobie śpiywanie.

Dziywcynta sie ciesom,
ze cie wiatry niesom,
Janicku, hej!

Zaśpiywoj Janicku!
Zaśpiywoj jesce roz!
Cy sie ty mojymu
serdusku spodobos.
Janicku, hej!

Harnasie

Tableau I. In the Mountain Pasture

Scene 3. Robbers' March

Tenor

Hey! I am going into the woods,
my little plume is shimmering!
When I twirl my stick
I shall shed red blood! Hey!

Tableau II. In the Inn

Scene 6a. Wedding

Chorus

Neither do I pity you,
nor do I feel sorrow,
I would not mind if swift waters
carried you away tomorrow!

Neither are you mine,
nor do I feel yours.
Johnny darling,
This singing is about you.

Girls are rejoicing
that winds are carrying you.
Johnny, hey!

Sing Johnny,
sing to us once more.
Maybe my little heart
will take a liking to you!
Hey, Johnny!

Janicku mój,
Janicku kochanie,
o tobie śpiwanie.

13 Scena 6b. Cepiny
Chór
Janicku kochanie,
o tobie śpiwanie.

14 Scena 6c. Pieśń siuhajów
Tenors
Jo za wodom, ty za wodom,
jakoz jo ci gymby podom?
Podom ci jom na listecku,
naściz moja kochanecko! Hej!

Wiyrskiym posła, wiyrskiym zasła,
malowane piórka niesła.
Malowane a nie sare,
w Poroninie dziywki stare! Hej!

Dobrze było Janickowi, hej!
Pokiyl bywoł przy ojcowi, hej!
Winko pijoł i tańcowoł,
nigdy w doma nie nocowoł, hej!

Moje dziywce nie wierzem ci,
kupiem zwonek uwiążem ci.
Jak cie będzie chłopiec tyrkoł,
to ci będzie zwonek zbyrkoł. Hej!

My Johnny,
Johnny darling,
this singing is about you!

Scene 6b. Capping the Bride
Chorus
Johnny darling,
this singing is about you!

Scene 6c. Song of the Siuhaje
Tenors
I am across the water, you are across the water:
How shall I give you my lips?
I shall send them on a little leaf.
Here you are, my sweetheart! Hey!

She set off along the stream, she went along
the stream,
she carried coloured plumes,
coloured and not grey,
in Poronin girls are old! Hey!

Johnny was so well off, hey!
when he was staying with his father, hey!
He drank wine and danced,
never slept at home, hey!

My girl, I do not trust you,
I shall buy a bell and tie it on to you.
When a boy jostles you,
the bell will be ringing, hey!

15 Scena 7. Taniec góralski

Tenor

Ej wolny jo, wolny,
jako ptosek polny,
dyć jo we ślebobdzie,
jak rybka we wodzie.

16 Scena 8. Napad harnasiów. Taniec.

Porwanie młodej

Chór

Poćciez chłopcy, poćciez zbijać,
bo ni momy za co pijać.
Hej! bo sie juz zacyno
bucyna ozwijać.

A kie zońdzies do sałasa,
to wybiyroj ftóro nasa.
Hej! ku tyj chłopcy, ku tyj
co mo pierściny złoty.

Spotkołek cie w lesie,
widziołek cie w polu,
powiydzze mi dziywce,
ni mos do mnie zolu? Hej!

Kie sie ciymno nocka zacnie,
ty nie cekoj chłopca w karcmie!
Hej, w ciymniuslyńkim borze
pockoj przijaworze!

Hej! do góry pyrciami,
z fajnymi dziywkami! Hej! A!

Scene 7. Góral Dance

Tenor

Ah free, I am free,
as a bird in the fields!
I feel in freedom
as a fish in the sea!

Scene 8. Raid of the Harnasie. Dance.

Abduction of the Bride

Chorus

Money, boys, find the money,
we cannot buy our drinks!
Hey! we can see the beginning
of beech trees budding!

And when you reach the hut,
then choose which girl is ours.
Hey! to the one, boys, to the one
who has a golden ring!

I met you in the forest,
I see you in the field,
tell me, my girl,
do you not bear a grudge against me? Hey!

When dark night arrives,
do not wait for your boy at the inn!
Hey! in the dark wood
wait by the sycamore tree!

Hey! up to the mountains
with fine maidens! Hey! Ah!

17 Scena 9. Epilog

Tenor

Powiydźże mi, powiydź
do uska prawego,
cy mnie rada widzisz,
cy kogo innego?

Kiebyś ty tak za mnom,
jako jo za tobom,
bylibyśmy sobie
kozdom nocke z sobom.

Kozdo noc w radości,
kozdy dziyń w kłopotcie,
kiebyś ty tak do mnie,
jako jo do tobie.

Byłoby nom było,
jak janiołkom w niebie,
kiebyś ty tak do mnie,
jako jo do tobie.

Karol Szymanowski (1882–1937)
after Jarosław Iwaszkiewicz (1894–1980)
and Jerzy Mieczysław Rytard (1899–1970)

Scene 9. Epilogue

Tenor

Tell me, tell me
in my right ear,
are you glad to see me
or someone else?

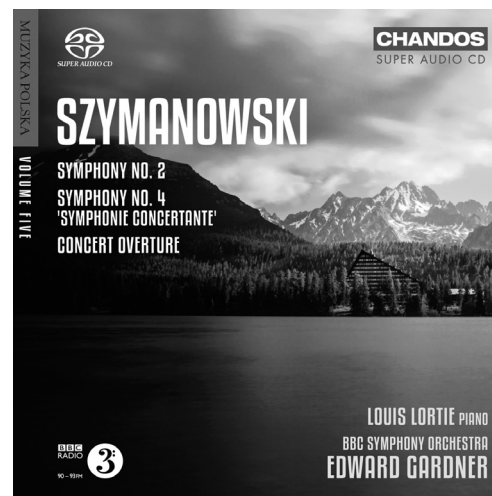
If only you felt about me
as I do about you
we would be
each night together.

Each night full of joy,
each day full of troubles,
if only you felt about me
as I do about you.

We would be as happy
as angels in heaven,
if only you felt about me
as I do about you.

Translation from the Polish:
Jagna Wright

Also available



Szymanowski
Symphony No. 2 • Symphony No. 4 *Symphonie concertante* • Concert Overture
CHSA 5115

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

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

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

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

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

Microphones

Thuresson: CM 402 (main sound) | Schoeps: MK22 / MK4 / MK6 | DPA: 4006 & 4011 | Neumann: U89
CM 402 microphones are hand built by the designer, Jörgen Thuresson, in Sweden.

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



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Adam Mickiewicz Institute

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

Polska Music Project

The aim of the programme is to intensify the presentation and increase the popularity of Polish classical music in Europe. Special focus is placed on contemporary music. The grant programme supports performances of Polish music by outstanding foreign and Polish artists abroad, and promotes music from Poland through recordings and phonographic publications.

This recording has been generously supported by the Adam Mickiewicz Institute as part of the Polska Music grant programme.

Polska music



Adam Mickiewicz Institute
CULTUREQPL

Polish language coach: Hanna Hipp

Recording producer Brian Pidgeon

Sound engineer Ralph Couzens

Assistant engineer Jonathan Cooper

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Fairfield Halls, Croydon; 5 and 6 January 2013

Front cover 'River in the Tatra Mountains', photograph © Tomasz Pietrzymek / Getty images

Back cover Photograph of Edward Gardner by Jillian Edelstein, Camera Press London

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Universal Edition A.G., Wien (Stabat Mater), Éditions Max Eschig, Paris (*Harnasie*)

© 2013 Chandos Records Ltd

© 2013 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK



© Nikos Zarb

All the performers during the recording of the Stabat Mater

CHANDOS

Soloists/BBC SC/BBC SO/Gardner

CHSA 5123

CHANDOS DIGITAL

CHSA 5123

KAROL SZYMANOWSKI (1882 - 1937)

- .□ **STABAT MATER, OP. 53** (1925 - 26)* 23:25
FOR SOLO VOICES, MIXED CHORUS, AND ORCHESTRA
- .□ **HARNASIE, OP. 55** (1923 - 31)† 34:59
GÓRAL BALLET IN ONE ACT, IN TWO SCENES
- TT 58:36

© 2013 Chandos Records Ltd
© 2013 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd
Colchester • Essex • England

Adam Mickiewicz Institute
CULTURE PL

LUCY CROWE SOPRANO*
PAMELA HELEN STEPHEN MEZZO-SOPRANO*
ROBERT MURRAY TENOR†
GÁBOR BRETZ BARITONE*
BBC SYMPHONY CHORUS
STEPHEN JACKSON CHORUS MASTER
BBC SYMPHONY ORCHESTRA
STEPHEN BRYANT LEADER
EDWARD GARDNER



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



DSD
Direct Stream Digital

SA-CD, DSD and their logos are
trademarks of Sony.

Multi-ch
Stereo

All tracks available
in stereo and
multi-channel

This Hybrid CD can
be played on any
standard CD player.

CHANDOS

SZYMANOWSKI: STABAT MATER / HARNASIE

CHSA 5123