

RUBICON

# SZYMANOWSKI

Symphony No. 4 · Mazurkas

Szymon Nehring

Marin Alsop

Polish National Radio  
Symphony Orchestra

## KAROL SZYMANOWSKI 1882-1937

### Symphony No.4 (Symphonie concertante) Op.60

1	I. Moderato	10.06
2	II. Andante molto sostenuto	7.43
3	III. Allegro non troppo, ma agitato ad ausioso	6.30

### Mazurkas Op.50

4	No.1 Sostenuto. Molto rubato	2.14
5	No.2 Allegramente. Poco vivace	2.35
6	No.3 Moderato	2.49
7	No.4 Allegramente, risoluto	2.57
8	No.11 Allegretto	1.48
9	No.6 Vivace	2.18
10	No.13 Moderato	3.25
11	No.18 Vivace. Agitato	3.03
12	No.17 Moderato	3.31
13	No.16 Allegramente. Vigoroso	3.30

Szymon Nehring piano

Polish National Radio Symphony Orchestra [1-3]

Marin Alsop



## Between Memory and Oblivion

A 'sleeper agent' is put into hibernation until the moment comes to act with precision and purpose. A 'sleeper composer', on the other hand, is cast aside for reasons so capricious one wonders whether the quality of a work alone can truly shield it from the slow erosion of time and the world's indifference.

Karol Szymanowski – for many years a 'sleeper composer' – experienced this fragile dance between remembrance and forgetfulness not only in the reception of his name, but within the very fabric of his music. There, one work echoes through another, overlapping like layers of memory. His art strikes a delicate balance between Apollonian grace and Dionysian fervour – a balance that only reveals its full richness when both elements intermingle in the act of listening. This interplay and superimposition shape his entire oeuvre, transcending the conventional division of his output into three stylistic periods: post-Romantic, exotic, and neo-Classical. For instance, the resonances of Christian devotion in the *Three Fragments*, Op.5 (from his 'first period') and the lingering echoes of *Song of the Night* (Symphony No.3, Op.27), set to the verses of the Persian poet Rumi (from his 'second period'), both reappear in *Litany to the Virgin Mary*, composed near the end of his life. One is reminded of Pasolini (though without the anger), whose films span *The Gospel According to St. Matthew* and *Arabian Nights* – but in music, who else has so seamlessly joined the Franciscan serenity of sacred art with a rare luxuriance, radiant in colour and sensuality, born of fascination with the East? This layering of memories and passions – often contradictory, always compelling – across time and compositions, astonishes, seduces and feels deeply contemporary.

It is even more surprising, then, that Szymanowski was entirely overlooked by a visionary like Diaghilev – a man attuned to every artistic novelty – who built a veritable pantheon of 20th-century art through the Ballets Russes, commissioning music that would become cornerstones of the modern symphonic repertoire. He enlisted young, emerging composers such as Poulenc and Prokofiev, complete unknowns like Stravinsky – who was not yet 20 when he joined the troupe as an orchestrator, before going on to create *The Firebird*, *The Rite of Spring* and a long succession of others – as well as already renowned figures like Debussy, Ravel, Satie, Milhaud, Richard Strauss, Falla and Respighi. Add to this the involvement of poets (Hofmannsthal, Apollinaire, Cocteau), painters and sculptors for the sets (Picasso, Utrillo, Matisse, Braque, Giacomo Balla, Naum Gabo, Pevsner...), and even great fashion designers (Chanel!). No one seems absent from this dazzling roster, except Scriabin, who declined the invitation, and Szymanowski. That Szymanowski's lover, Boris Kochno, would soon become Diaghilev's – and ultimately his universal heir – was likely not without consequence. This personal entanglement perhaps sheds light on the curious exclusion of Szymanowski, and, in turn, may help explain the state of limbo – of absence or suspended expectation – in which his music long remained.

Whatever the case, trapped in an era that wounds him, Szymanowski finds a lifeline in 'exoticism'. As early as the 1910s, he sets off in search of distant horizons, travelling through Italy to North Africa. In his *Memoirs*, his friend and ardent supporter Artur Rubinstein recounts these journeys: 'Karol was full of praise for Sicily. "There," he said, "I saw young men bathing who could have been models for Antinous." And he told me all this with eyes ablaze.' It was the time of an erotic awakening – a journey that begins with the burning *The Love Songs of Hafiz* and leads, with no less intensity, to the *Songs of the Infatuated Muezzin*, and ultimately to *King Roger*, an opera steeped in the composer's own passions and inner turmoil. While Szymanowski also turns to ancient Greece for inspiration in the masterpieces *Myths* and *Métopes*, it is in *Masques* that he confronts his many selves – Scheherazade, Tristan, and Don Juan – reflections of the fragmented identities that animated his imagination.

Is all Szymanowski contained in the **First Mazurka**, Op.50? In its exquisite cantilena? In the ambiguity of its augmented fourths and diminished sevenths? Plaintive and melancholy at the outset, the theme reappears after the *Poco più mosso*, restrained and discreet. Is the essence of the composer's art also to be found in this unparalleled blending of nuances?

The marking 'Joyfully' imbues the **Second Mazurka** with a robust, almost fierce energy at the opening *martellato*, which gradually melts into a lament, a confession, in the *Poco meno*; the remnants of the rhythm fade like near-erased memories.

The **Third Mazurka** stands out for its bold collision of tonalities – C sharp major or minor and A minor – and for its superbly lyrical line, with the air of a melancholy improvisation, which brings the work to a close in a whisper.

The **Fourth Mazurka** begins *Allegamente*, but soon dissolves into fragments of recollection – *giocoso, poco meno, dolce espressivo* – before regaining its original vitality. The dark, pulsing drones, set in an increasingly complex harmonic texture, evoke the bagpipes of the Tatra Mountains.

The strict rhythm of the *Vivace* in **Mazurka No.6** seems to melt away, giving birth in the *Meno mosso* to a melody as painful as it is refined. When the *Tempo I* returns, the mazurka drifts into a tender, sorrowful softness, swept away by the final chords.

With its theme extending over five measures, the elusive **Mazurka No.11** feels delicate, almost fairy-like when the melody floats above the harmony, ethereal in the passage marked *Lively but soft*, before returning to *Tempo I*. It may be the most mysterious of the series, with its closing gesture suspended in the upper register.

In **Mazurka No.13**, the haunting beauty of a two-bar recurring theme gives the music a hypnotic quality. After fevered variations, the theme returns in a new key with the reprise of *Tempo I*, then slowly dissolves – *perdendosi* – into the coda.

**Mazurka No.16** juxtaposes the complexity and length of its theme with a vigorous, 'mountain-like' rhythm, contrasting sharply with the dreamy, almost hesitant melody of the central section. After this brief pause, the opening 'mountain' theme returns with a newfound lightness. Is it joy?

Exuding the spirit of improvisation and spontaneous inspiration – traits too easily attributed to folk musicians – **Mazurka No.17** unites the two defining qualities of Szymanowski's language: fever and reverie.

In **Mazurka No.18**, the rhythmic sections pulse with contagious energy, conjured by *martellato* passages that recall the droning bagpipes of the Highlands. And yet, how does the composer so magically overlay joy and melancholy in the more tranquil episodes – *più tranquillo*?

The **Symphony No.4** (Symphonie concertante), Op.60 (1932), a true virtuoso piano concerto, is dedicated – like the first four Mazurkas – to Artur Rubinstein. A refinement reminiscent of Ravel illuminates the entire first movement. The piano introduces a lyrical melody in the spirit of a folk tune, pausing now and then as if in doubt, or perhaps in reverie. A sense of freedom pervades the music – unmistakably Szymanowski, unmistakably his.

A succession of 'animated and gentle' episodes follows, drawing a porous line between euphoria and nostalgia, which blend into a remarkable alloy of expression.

In the second movement, a sinuous, chromatic cantilena played by the flute – supported by the muted strings playing *sul tasto* and *flautando* – sets the tone of a *reverie*. Though often labelled as 'neo-Classical' or 'neo-Baroque', and supposedly stripped of all exoticisms, the piece still resonates with the 'Oriental' colourings of Szymanowski's second period. One hears it especially in the piano's first solo – marked *Improvvisando*, in the extreme upper register – evoking the sound of a struck-string table zither such as the Persian santur (as also heard in the first movement). The ecstatic *tutti* (a masterclass in timbral treatment) seems to yearn for a lost past – for bygone passions and pleasures with no future – echoing the emotional world of the *Love Songs of Hafiz* composed some 20 years earlier. Above all, it recalls the *Songs of the Infatuated Muezzin* (1918), which Szymanowski may well have had in mind while composing the *Symphonie concertante*, since he orchestrated them shortly afterward – in close succession with the Second Violin Concerto and two Mazurkas. This *infatuated muezzin*, born of his youthful 'Eastern' period and reappearing here in what was to be a final work, becomes a kind of precious testament – the remembrance of a moment of plenitude, veiled and fleeting, vanishing like the piano-santur's exquisite conclusion: *perdendosi*.

The third movement contains, in Szymanowski's own words, 'almost orgiastic passages'. But the exoticism here is more familiar: that of the *oberek*, one of Poland's fastest dances, at times unsettling – the movement is marked *Agitated and anxious* – before it calms in a central, Apollonian episode, then culminates in a finale worthy of Dionysus himself, as in *King Roger*, the composer's operatic masterpiece of youth.

**Pierre Élie Mamou**

## Zwischen Erinnerung und Vergessen

Als „Schläfer“ bezeichnet man einen Geheimagenten, der sich verborgen hält, bis der Augenblick gekommen ist, um präzise und gezielt zuzuschlagen. Als „Schläfer-Komponisten“ könnte man jemanden bezeichnen, der aus bloßen Launen heraus missachtet wird, sodass man sich fragt, ob denn die bloße Qualität eines Werks nicht ausreicht, um es vor der allmählichen Erosion der Zeit und der Indifferenz der Welt zu bewahren.

Karol Szymanowski – viele Jahre lang ein „Schläfer-Komponist“ – erlebte diesen heiklen Tanz zwischen Erinnerung und Vergessen nicht nur in Bezug auf die Rezeption seines Namens, sondern lebte ihn auch in seiner Musiksprache. Echoartig hallen seine Werke ineinander nach, sich überlagernd wie Gedächtnisschichten. In seiner Kunst findet er zu einer fragilen Synthese zwischen apollinischer Grazie und dionysischer Glut – eine Synthese, die ihre verborgenen Reize erst entfaltet, wenn beide Elemente im Akt des Zuhörens zueinander finden. Dieses Wechselspiel, diese Überblendung ist kennzeichnend für sein gesamtes Werk über alle drei üblicherweise genannten Schaffensperioden hinweg – die „postromantische“, die „exotische“ und die „neoklassische“. So erscheinen die Anklänge an christliche Frömmigkeit in den drei *Kasprowicz-Fragmenten* op. 5 (aus seiner „ersten Schaffensperiode“) und die nachhallenden Echos der Sinfonie Nr. 3 „Lied der Nacht“ op. 27 zu Versen des persischen Dichters Rumi („zweite Schaffensperiode“) in der kurz vor dem Ende seines Lebens komponierten *Litanei an die Jungfrau Maria* wieder. Man fühlt sich an den Regisseur Pasolini erinnert (wenngleich ohne dessen Zorn), dessen Filme von *Das 1. Evangelium – Matthäus* bis *Erotische Geschichten aus 1001 Nacht* reichen; wer aber hat in der Musik die franziskanische Heiterkeit sakraler Kunst so nahtlos mit ausgefallener Üppigkeit verschmolzen, strahlend vor Farbe und Sinnlichkeit, geboren aus einer Faszination mit dem Osten? Diese Schichtung von Erinnerungen und Leidenschaften – oft widersprüchlich, stets faszinierend – über Zeiten und Kompositionen hinweg erstaunt, verführt und fühlt sich zutiefst zeitgenössisch an.

Da ist es umso überraschender, dass Szymanowski von einem Visionär wie Djagilew – dem sonst nie eine künstlerische Neuerung entging – völlig übersehen wurde. Djagilew schließlich war es, der mit seinen Ballets Russes ein regelrechtes Pantheon der Kunst des 20. Jahrhunderts errichtete; die von ihm beauftragten Kompositionen sollten zu Eckpfeilern des modernen sinfonischen Repertoires werden. Er gewann junge, aufstrebende Komponisten wie Poulenc und Prokofjew für sich, auch noch komplett unbekannte wie Strawinsky, der noch keine 20 Jahre alt war, als er sich dem Kreis als Instrumentator anschloss, bevor er durch Schöpfungen wie *Feuervogel*, *Le Sacre du printemps* und eine lange Reihe weiterer Werke zu eigenem Ruhm gelangte; oder bereits berühmte Persönlichkeiten wie Debussy, Ravel, Satie, Milhaud, Richard Strauss, de Falla und Respighi. Ganz abgesehen davon trugen Dichter wie Hofmannsthal, Apollinaire und Cocteau zu seinem Gesamtwerk bei, während Maler und Bildhauer wie Picasso, Utrillo, Matisse, Braque, Giacomo Balla, Naum Gabo, Pevsner und andere, ja sogar große Modedesigner (Chanel!) seine Bühnenausstattung schufen. Auf dieser schillernden Liste fehlt fast niemand – außer Skrjabin, der die Einladung ablehnte, und Szymanowski. Dass Szymanowskis Liebhaber Boris Kochno wenig später Djagilews Geliebter wurde – und schließlich dessen Alleinerbe – dürfte wohl eine Rolle gespielt haben. Vielleicht bieten diese Beziehungen eine Erklärungsmöglichkeit für die seltsame Ächtung Szymanowskis und letztlich auch für die Tatsache, dass seine Musik so lange in einer Art Schwebezustand – oder Zustand der Abwesenheit oder unerfüllten Erwartung – verblieb.

Wie dem auch sei, als Gefangener einer Epoche, die ihn persönlich verletzte, fand Szymanowski seine Rettung im „Exotizismus“. Bereits in den 1910er Jahren machte er sich auf die Reise in ferne Gefilde, bereiste Italien und Nordafrika. In seinen Memoiren erinnert sich sein Freund und großer Verehrer Artur Rubinstein an die Reiseberichte: „Karol pries Sizilien überschwänglich. ‚Dort‘, sagte er, ‚sah ich junge Männer baden, die für den Antinous hätten Modell stehen können.‘ Und all das erzählte er mir mit strahlenden Augen.“ Es war die Zeit eines erotischen Erwachens – eine Reise, die mit den lodernden *Des Hafis Liebeslieder* begann, sich mit den nicht minder stürmischen *Liedern eines verliebten Muezzins* fortsetzte und letztendlich zum *König Roger* führte, einer Oper, die von den eigenen Leidenschaften und dem inneren Aufruhr des Komponisten zehrt. Zwar suchte Szymanowski mit seinen Meisterwerken *Mythen* und *Metopen* auch im alten Griechenland nach Inspiration, aber es sind die *Masken*, in denen er sich den vielen Facetten seines Ichs stellt – Scheherazade, Tristan, Don Juan: Reflexionen der Identitätssplitter, die seine Vorstellungswelt belebten.

Ist der gesamte Szymanowski in der **ersten Mazurka** op. 50 enthalten?

In ihrer wundervollen Kantilene? In der Mehrdeutigkeit ihrer übermäßigen Quarten und verminderten Septimen? Klagend und melancholisch zu Beginn, erscheint das Thema nach dem *Poco più mosso* erneut, nunmehr zurückhaltend und diskret. Liegt die Essenz der Kunst des Komponisten nicht auch in diesem einzigartigen Geflecht von Nuancen?

Die „Freudig“ überschriebene **zweite Mazurka** brilliert im einleitenden *Martellato* mit kraftvoller, geradezu ungestüme Energie, die dann jedoch im *Poco meno* allmählich zu einem Lamento dahinschmilzt, einem Bekenntnis; die Reste des Rhythmus verblassen wie verlöschende Erinnerungen.

Mit ihrer kühnen Konfrontation von Tonalitäten sticht die **dritte Mazurka** heraus – Cis-Dur oder cis-Moll und a-Moll –, aber auch mit ihrer betörend lyrischen Melodielinie, einer melancholischen Improvisation gleich, die den Satz mit einem Flüstern abschließt.

Die **vierte Mazurka** beginnt *Allegro*, löst sich aber bald darauf in Fragmente der Rückbesinnung auf – *giocoso, poco meno, dolce espressivo* –, um dann jedoch ihre ursprüngliche Vitalität wieder aufzugreifen. Die dunklen, pulsierenden Bässe über einem immer komplexer werdenden harmonischen Satz lassen an die Dudelsäcke der Hohen Tatra denken.

Der zunächst strenge Rhythmus des Vivace-Teils der **Mazurka Nr. 6** scheint dahinschmelzen zu wollen und mündet dann im *Meno mosso* in eine Melodie, die zugleich schmerz erfüllt und feinsinnig wirkt. Als das *Tempo I* wiederkehrt, gleitet die Mazurka bald in zarte, sorgenvolle Weichheit hinüber, die aber von den Schlussakkorden energisch beiseite gewischt wird.

Mit ihrem fünftaktigen Thema wirkt die schemenhafte **Mazurka Nr. 11** grazil, ja beinahe feenhaft, wenn die Melodie über dem harmonischen Satz dahinschwebt, ätherisch im Abschnitt „Lebhaft aber weich“, bevor sie zum *Tempo I* zurückkehrt. Sie ist vielleicht das geheimnisvollste Stück des Zyklus, zumal mit ihrer Schlussfigur, die im hohen Register entschwebt.

Die **Mazurka Nr. 13** entfaltet durch die ergreifende Schönheit des sich wiederholenden zweitaktigen Themas eine hypnotische Wirkung. Nach fieberhaften Variationen kehrt dieses Thema in der Reprise mit *Tempo I* in neuer Tonart zurück, um sich dann langsam – *perdendosi* – in die Coda aufzulösen.

Die **Mazurka Nr. 16** setzt gegen die Komplexität und Länge ihres Themas einen kraftvollen „Bergwelt-“ Rhythmus, der in scharfem Gegensatz zu der verträumten, fast zögernden Melodie des Mittelteils steht. Nach diesem kurzen Innehalten tritt wieder das „Bergwelt-“ Eröffnungsthema auf, nunmehr mit frischer Leichtigkeit. Ist es Freude?

Voller Improvisationsgeist und spontanen Inspirationen – Merkmale, die man zu leichtfertig Volksmusikern zuschreibt – vereinigt die **Mazurka Nr. 17** die beiden prägenden Kennzeichen der Musiksprache Szymanowskis: Fieberhaftigkeit und Träumerei.

In der **Mazurka Nr. 18** pulsieren die rhythmisch dominierten Abschnitte voller mitreißender Energie, verstärkt noch durch *Martellato*-Passagen, die jene dröhnenden Dudelsäcke der Hohen Tatra wieder ins Gedächtnis rufen. Und doch – wie gelingt es dem Komponisten in den ruhigeren Abschnitten – *più tranquillo* –, Freude und Melancholie so magisch ineinanderfließen zu lassen?

Die ***Symphonie concertante*** op. 60 (1932), ein ausgesprochen virtuoses Klavierkonzert, ist wie die ersten vier Mazurken Artur Rubinstein gewidmet. Der gesamte erste Satz erstrahlt in einer Raffinesse, die an Ravel erinnert. Der Klavierpart führt eine lyrische Melodie nach Art eines Volkslieds ein, hält aber dabei dann und wann wie im Zweifel – oder vielleicht im Traum – inne. Ein Gefühl der Freiheit durchdringt die Musik – unverkennbar Szymanowski, unverkennbar *seine* Freiheit.

Eine Abfolge von lebhaften und zarten Episoden schließt sich an und zieht eine durchlässige Grenze zwischen Euphorie und Nostalgie, die sich zu einer ungewöhnlichen expressiven Legierung vereinigen.

Im zweiten Satz trägt die Flöte eine ausgreifende chromatische Kantilene vor, unterlegt von Streichern, die mit Dämpfern und zugleich *sul tasto* bzw. *flautando* (mit dem Bogen auf dem Griffbrett) spielen, wodurch ein träumerischer Effekt entsteht. Das Stück, das häufig als „neoklassisch“ oder „neobarock“ etikettiert wird und angeblich jeglicher Exotizismen entbehrt, lässt nichtsdestoweniger jene „orientalischen“ Einfärbungen aus Szymanowskis zweiter Schaffensperiode durchklingen. Das ist vor allem im ersten Klaviersolo zu hören – bezeichnet „*Improvvisando*“ und im extremen Diskantbereich angesiedelt –, das den Klang eines hackbrettartigen Instruments wie der persischen Santur heraufbeschwört (ähnlich übrigens im ersten Satz). Der ekstatische Tutti-Teil (eine Meisterleistung der Klangfarbengestaltung) scheint einer verlorenen Vergangenheit nachzusehnen, längst vergangenen, nie wiederkehrenden Leidenschaften und Genüssen, gleichsam als Echo der Gefühlswelt von *Des Hafis Liebesliedern*, die gut 20 Jahre zuvor entstanden waren. Vor allem aber verweist diese Musik auf die *Lieder eines verliebten Muezzins* (1918), an die Szymanowski wohl dachte, als er die *Symphonie concertante* schrieb, denn er instrumentierte die Lieder kurze Zeit später, ebenso wie das zweite Violinkonzert und zwei seiner Mazurken. Der „verliebte Muezzin“, der seiner jugendlichen „östlichen“ Schaffensperiode entstammte und hier wiederkehrt – in einem Werk, das zu den letzten des Komponisten gehören sollte –, wird zu einer Art kostbarem Testament, eine verschleierte und flüchtige Erinnerung an einen Moment des Überflusses, die sich verliert wie der exquisite Schluss der Klavier-Santur: *perdendosi*.

Der dritte Satz enthält – in Szymanowskis eigenen Worten – „beinahe orgiastische Passagen“. Doch der Exotizismus hier kommt uns durchaus bekannt vor: Er stammt aus dem *oberek*, einem der schnellsten Tänze Polens, bisweilen befremdlich wirkend. Der Satz ist bezeichnet „*agitato ed ansioso*“, erregt und sorgenvoll, beruhigt sich jedoch dann zu einer apollinischen Mittel-Episode und kulminiert schließlich zu einem Finale, das eines Dionysos selbst würdig wäre, ähnlich *König Roger*, dem Opern-Meisterwerk aus der Jugend des Komponisten.

**Pierre Élie Mamou**

Übersetzung: Andreas Kühner

*This album could not have been created without the generous support of our strategic sponsor, DP Farm Company, and its President, Jacek Szczepaniak. I am deeply grateful for their trust and encouragement.*

*I would also like to warmly thank the following institutions and individuals for their help, dedication and support throughout the making of this album:*

*The Polish National Radio Symphony Orchestra in Katowice  
Silesia Music Centre*

**Szymon Nehring**

**DP FARM**   **NOSPR**

Executive Producers: Andreea Butucariu; Matthew Cosgrove (for Rubicon)

**Symphony No.4**

Producer, Editor & Mastering: Beata Jankowska

Recording Engineer: Justyna Popiel

Recorded at NOSPR Concert Hall, Katowice in March 2025

Piano Technicians: Michal Twardy and Violetta Ożdżeńska

**Mazurkas**


Producer, Editor, Mixing & Mastering: Andrzej Sasin and Aleksandra Nagórko

Recorded at Warsaw Philharmonic Hall in May 2022

Piano Technician: Jarek Bednarski

Medical Pilates: Marta Fałęta

Photography: Bartek Barczyk

Cover design: Paul Marc Mitchell for WLP London Ltd 

Layout & editorial: WLP London Ltd

© 2026 Szymon Nehring © 2026 Rubicon Classics