

FRÉDÉRIC CHOPIN

Katarzyna Popowa-Lyden

FREDERIC CHOPIN

38, rue de la Chaussée d'Antin

Katarzyna Popowa-Zydroń

Fryderyk Chopin (1810–1849)

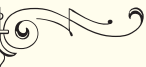
- | | | |
|-------|---|---------|
| [1] | Preludium cis-moll op. 45 / <i>Prelude in C sharp minor Op. 45</i> (1841) | 4'59 |
| | 3 Mazurki op. 50 / <i>3 Mazurkas Op. 50</i> (1842) | [10'43] |
| [2] | G-dur / in G major | 2'27 |
| [3] | As-dur / in A flat major | 3'06 |
| [4] | cis-moll / in C sharp minor | 5'09 |
| [5] | Fantazja f-moll op. 49 / <i>Fantaisie in F minor Op. 49</i> (1841) | 12'45 |
| | 3 Mazurki op. 56 / <i>3 Mazurkas Op. 56</i> (1843) | [11'58] |
| [6] | H-dur / in B major | 4'24 |
| [7] | C-dur / in C major | 1'30 |
| [8] | c-moll / in C minor | 6'03 |
| [9] | Berceuse Des-dur op. 57 / <i>Berceuse in D flat major Op. 57</i> (1844) | 4'41 |
| | 3 Mazurki op. 59 / <i>3 Mazurkas Op. 59</i> (1845) | [9'35] |
| [10] | a-moll / in A minor | 3'49 |
| [11] | As-dur / in A flat major | 2'22 |
| [12] | fis-moll / in F sharp minor | 3'23 |
| [13] | Barkarola Fis-dur op. 60 / <i>Barcarolle in F sharp major Op. 60</i> (1845–46) | 8'55 |
| [14] | Polonez-Fantazja As-dur op. 61 / <i>Polonaise-Fantaisie in A flat major Op. 61</i> (1845–46) | 14'00 |

TT: 78'53



Fryderyk Chopin przy fortepianie,
akwarela na szkicu ołówkowym
Teofila Kwiatkowskiego,
ok. 1847 (Biblioteka Narodowa)

Fryderyk Chopin at the piano,
watercolour on pencil sketch
by Teofil Kwiatkowski,
c. 1847
(National Library of Poland)



Wspaniała pełnia

Wokół późnego Chopina Katarzyny Popowej-Zydroń

1.

W opublikowanych dopiero pod koniec życia *Impressions et souvenirs* (1873), chociaż sumiennie rejestrowanych przez długie lata niemal na gorąco, George Sand zreferowała towarzyskie spotkanie ze stycznia 1841 roku, podczas którego Eugène Delacroix dyskutował z Maurycem Sand (synem pisarki), w obecności Fryderyka Chopina i biernie przysłuchującego się Adama Mickiewicza, na temat sformułowanej przez siebie malarskiej teorii refleksu i wypukłości. W trakcie rozmowy Delacroix zdobył się nawet na znamienne porównanie malarstwa do muzyki: „Harmonia muzyczna – powiadał – nie polega jedynie na budowie akordów, lecz również na ich relacjach, ich logicznym następstwie, ich powiązaniu, na tym, co określiłbym w razie potrzeby jako ich słuchowe odbicie”. W pewnym momencie malarz stwierdził również (czym sprowokował kompozytora do pierwszej improwizacji): „Wiem, co powie Chopin: kontur jest tym, co nie pozwala pomieszać jednych przedmiotów z drugimi; w naturze jest jednak niewiele trwałych konturów. Światło, będące jej życiem i sposobem istnienia, rzuca w każdej chwili cienie i – zamiast płaskiego rysowania – nieustannie wszystko modeluje”. Relację George Sand kończy słynna „scena”, w której pada wciąż intrygujące chopinologów określenie „błękitny ton” (*note bleue*). Siedzący wtedy przy fortepianie Fryderyk ponownie „podejmuje grę nie sprawiając wrażenia, że rozpoczyna od nowa, bowiem jego rysunek jest tak ulotny i niepewny. Nasze oczy napędlają się zwolna delikatnymi odcieniami, które odpowiadają łagodnym modulacjom uchwyconym przez zmysł słuchu. Później rozbrzmiewa błękitny ton; oto lazur przejrzystej nocy. Leciutkie obłoki przybierają wszelkie fantastyczne formy; wypełniają niebo; skupiają się wokół księżyca, który rzuca na nie opalowe kręgi i budzi uśpiony kolor. Marzymy o letniej nocy; słyszymy śpiew słowika. Unosi się szlachetny śpiew” [tłumaczenie Zbigniewa Skowrona].

Jeden z najwybitniejszych współczesnych znawców muzyki fortepianowej XIX wieku, Jean-Jacques Eigeldinger, zauważył możliwy, inspirujący wpływ powyżej zreferowanej rozmowy na

powstanie *Preludium cis-moll* op. 45. Utwór ten, wraz z *Barkarolą* i *Polonezem-Fantazją* zaliczony swego czasu przez Maurice'a Ravela do kręgu osiągniętej przez dojrzałego Chopina „wspaniałej pełni”, bez cienia przesady określić trzeba jako zupełnie osobny. Choć wykazano już jego przynależność do starej tradycji preludiumów modulujących, to jednak poetycki nastrój i quasi-improvizacyjny charakter *Preludium cis-moll* pozwalają je łączyć z rozwiniętym przez wiek XIX nurtem pisanych zazwyczaj w tonacjach wielokrzykowych lub wielobemolowych „księżycowych nokturnów”, który rozciąga się co najmniej od Beethovena (*Sonata cis-moll* „*Quasi una fantasia*” z op. 27) do Debussy'ego (*Clair de lune*). Z *Preludium cis-moll*, napisanego być może w zaledwie jeden dzień (30 września 1841 roku) z myślą o zbiorze *Keepsake des Pianistes* księżnej Elżbiety Czernyszew, Chopin był zadowolony – określił je nawet jako utwór „dobrze modulowany”. Owa odautorska charakterystyka opusu 45 perfekcyjnie trafia w sedno jego muzycznej istoty, polegającej na permanentnym i niezwykle wysmakowanym procesie modulacyjnym, którego zasadą jest to, że każda kolejna fraza kończy się w zupełnie innej tonacji, niż się zaczęła. Harmoniczna migotliwość i praktycznie atematyczny charakter *Preludium cis-moll*, w którym tylko sporadycznie wyłania się kontur melodii, predestynują to wciąż nieco zaniedbywane przez pianistów arcydzieło do miana partytury sytuującej się najbliżej owej tajemniczej, malarsko-muzycznej idei „błękitnego tonu”.

2.

Chociaż o Katarzynie Popowej-Zydróż dosyć głośno było już w 1975 roku podczas pamiętnego, zawojowanego w wielkim stylu przez Krystiana Zimmermana Konkursu Chopinowskiego (głównie z powodu poważnych powikłań grypowych artystka nie zdołała zakwalifikować się do finału), to o prawdziwej popularności tej pianistki, od lat poświęcającej się głównie pasji pedagogicznej, można mówić od 2005 roku. To wtedy przecież jej najwybitniejszy z dotychczasowych wychowanków, Rafał Blechacz, zaczął bez cienia kompleksu podążać – zdawałoby się niemożliwym do ponownego przebycia – szlakiem Krystiana Zimmermana. Najpierw więc w imponujący sposób zdystansował całą międzynarodową stawkę pretendentów do tytułu zwycięzcy Konkursu Chopinowskiego, a potem na dobre zadomowił się w światowej elicie pianistycznej kreowanej przez wytwórnię Deutsche Grammophon. Od kilku lat drzwi klasy fortepianu Katarzyny Popowej-Zydróż, zresztą zawsze cieszącej się wielkim uznaniem, szturmują nieprzeliczone tłumy najzdolniejszych pianistów polskich i zagra-



nicznych, pełnych nadziei na powtórzenie gigantycznego sukcesu Rafała Blehacza. Nadzwyczaj obiecujący talent Pawła Wakarecego, finalisty Konkursu Chopinowskiego z 2010 roku, niestety z niezrozumiałych powodów krzywdzonego przez naszą krytykę praktycznie od pierwszego etapu trwania tej imprezy, tylko potwierdził kreatywną rolę Katarzyny Popowej-Zydroń jako pedagoga.

3.

Wybrane przez Katarzynę Popową-Zydroń na otwarcie płyty, *Preludium cis-moll* jest utworem, który inicjuje późną twórczość Chopina. Późna twórczość wielkich artystów to oczywiście temat, który od zawsze frapował teoretyków sztuki, ale czy w odniesieniu do 31-latk, jakim był Chopin w 1841 roku, wypada w ogóle mówić o późnym stylu? Tu zdania są podzielone. Niektórzy rezerwują tę kategorię wyłącznie dla artystów, którzy przeżyli co najmniej sześć czy siedem dziesięcioleci. Warto jednak zauważyć, że długość życia większości czołowych artystów romantycznych była zatrażająco niska: Keats umarł w wieku 26 lat, Shelley mając lat 30, Schubert – 31, Géricault i Antoni Malczewski – 33, Bellini – 34, Byron – 36, Mendelssohn i Puszkina – 38, Słowacki i Poe – 40, Schumann – 46 (ostatnie 2 lata spędził w zakładzie zamkniętym). Zgódźmy się więc, iż 39 przeżytych wiosen Chopina wcale nie stawia go w rzędzie romantyków najtragiczniejszych, że mimo wszystko otrzymał on od nieprzyjawnego losu stosunkowo dużo czasu na osiągnięcie „ravelowskiej pełni”. A jeśli tak, to jednak uzasadnione wydaje się mówienie o jego, Chopina, twórczości późnej. Dla ścisłości, za Mieczysławem Tomaszewskim warto powtórzyć, że w przypadku Chopina, egzystującego w ostatniej dekadzie swego życia w potężniejącym cieniu rzucanym przez Tanatosa, twórczość późna, przypadająca na lata 1841–45 i utożsamiana z „fazą późnoromantyczną”, to nie to samo, co twórczość ostatnia (1846–49), w której upatrywać można „fazy postromantycznej”. Twórczość późna rozciąga się – powtórzmy upraszczając – pomiędzy *Preludium* op. 45 a pisanymi długo i ukończonymi dopiero w 1846 roku *Barkarolą* i *Polonezem-Fantazją*, lecz nie obejmuje już *Sonaty wiolonczelowej* op. 65 czy ostatnich mazurków, walców i nokturnów (opusy 62–64). Sporządzony więc na użytek niniejszej płyty przez Katarzynę Popową-Zydroń repertuarowy klucz wydaje się bardzo czytelny: otrzymujemy serię reprezentatywnych utworów późnych. To kompozycje, które często wymykają się zastanym schematom formalnym, postklasycznej idei symetrii, i które są tak silnie schromatyzowane, że nierzadko prowadzą wprost do zatarcia konturów tonalnych.

4.

O Chopinie, mając głównie na myśli jego polonezy i mazurki, mawiano, że jest bardziej Polakiem niż Polska sama. O Katarzynie Popowej-Zydróż rzec można, iż jako chopinistka – pomimo swych bułgarskich korzeni – jest bardziej polska niż zdecydowana większość współczesnych nam, wybitnych pianistów uformowanych duchowo pomiędzy Odrą a Bugiem. Wystarczy tylko sięgnąć po trzy wybrane przez nią opusy mazurków, rozrzucone na tej płycie niczym trzy refreny ronda, by się o tym przekonać. W mazurkach Katarzyny Popowej-Zydróż jest i coś z nadzwyczajnego wycucia Chopinowskiego *tempo rubato*, jakie demonstrował w swych klasycznych nagraniach jeden z największych „specjalistów od mazurków” – Henryk Sztompka, i jednocześnie coś z arystokratycznej dystynkcji dojrzałego Artura Rubinsteina. Próbując dookreślić artystyczną formację tej pianistki, która swe pianistyczne szlify przed 18 rokiem życia zdobywała w Sofii, można za André Gide’em, jednym z najbardziej muzykalnych pisarzy w dziejach sztuki, powtórzyć to, co rzekł on o Chopinie: Katarzyna Popowa-Zydróż jest jeszcze jednym przykładem potwierdzającym znaną prawdę, że „prawie wszyscy twórcy, którzy wnieśli się ponad masę, są produktami hybrydyzacji lub co najmniej wykorzenienia”. W przypadku Katarzyny Popowej-Zydróż, Bułgarki, która u progu dorosłości na drugą ojczyznę wybrała Polskę, „reguła” ta potwierdza się w stu procentach.

5.

Trzy opusy *Mazurków* o numerach: 50, 56 i 59, to przypuszczalnie najwybitniejsze osiągnięcia polskiego kompozytora na polu miniatury „taneczno-ludowej”, przypominające każdemu, komu – jak niegdyś wielkiemu Romain Rollandowi – przyszedłby do głowy niedorzeczny pomysł anektowania dzieł Chopina na prawach wyłączności do kultury francuskiej, o nigdy niezarzuconych, polskich źródłach jego genialnej sztuki.

Napisane późnym latem 1842 roku w Nohant, *Mazurki* op. 50 inicjują w dorobku Chopina grupę czterech mazurkowych zbiorów – czy raczej mini-cykli – złożonych jedynie z trzech kompozycji. Podobnie jak w bardziej rozbudowanych opusach wcześniejszych, także i w tym przypadku utworem centralnym pozostaje z największym rozmachem zaprojektowany mazurek ostatni. Po lżejszym, pogodnym *Mazurku G-dur* i kujawiakowym *Mazurku As-dur*, opus 50 koronuje *Mazurek cis-moll* – kontrastujący ze swymi poprzednikami choćby tylko przez wybór tonacji minorowej

7

i obficie stosowane środki polifoniczne, pełen melancholii, ale zawierający też bardziej dziarskie ustępy świadczące o próbach jej przewyciężenia.

Mazurki op. 56, skomponowane jeszcze w 1843 roku a wydane rok później, tylko do pewnego stopnia powielają schemat dramaturgiczny poprzedniego cyklu mazurkowego. Bo chociaż najpierw następują dwa tańce w tonacjach durowych, to nie licząc drugiego i najkrótszego w cyklu, opartego na burdonowych współbrzmieniach, bezpretensjonalnego *Mazurka C-dur*, inicjalny *Mazurek H-dur*, o cokolwiek sfinksowym temacie wyjściowym (jego faktura stwarza pewien margines dowolności interpretacyjnej, co wyzyskuje Katarzyna Popowa-Zydroń – minimalnie, o przysłowiowy włos opóźnionym arpedżem prawej ręki, fantastycznie ocieplając „wizerunek” tej myśli) jest już zapowiedzią utworu „finałowego”. *Mazurek c-moll*, przez wielu komentatorów określany jako swoisty poemat, należy do najbardziej rozbudowanych spośród tych, jakie Chopin kiedykolwiek napisał (minimalnie dłuższy pozostaje tylko liczący ponad 220 taktów *Mazurek cis-moll* z op. 41). Utwór ten swym polifonicznym zacięciem (czasem rozbrzmiewa tu nawet czterogłos!) przewyższa *Mazurek cis-moll*, a w zakończeniu zaskakuje – bo jest to miniatura poważna i skupiona – nieoczekiwanym rozświetleniem w tonacji C-dur.

Opus 59, skompletowane mniej więcej dwa lata po poprzednich mazurkach, składa się z najbardziej wyrównanych pod względem wartości arcydzieł. Melancholijny temat otwierający *Mazurek a-moll* mieni się różnymi, czasem tylko iluminowanymi odcieniami wyszukanych zmian tonalnych (m.in. introwertyczny, oparty na temacie głównym ustęp w gis-moll). Nieco szybszy i pogodniejszy *Mazurek As-dur* (adnotacja wykonawcza *dolce*) tworzy swoisty pomost prowadzący do jeszcze bardziej zamaszystego, ale i najbardziej wyrafinowanego *Mazurka fis-moll*, który ponownie wyznacza główny punkt ciężkości całego opusu. Jego końcowe rozjaśnienie w tonacji jednoimiennej (Fis-dur) będzie szczególnie zagadkowe: najpierw za sprawą dramatycznej kulminacji zbudowanej na skomplikowanych, polifonicznych spłotach, a potem z powodu ostatnich ośmiu taktów – grających *sostenuto* i nieoczekiwanie bardziej przypominających poloneza niż mazurka.

6.

Fantazja f-moll op. 49 ukończona została mniej więcej w tym samym czasie co *Preludium cis-moll* (latem lub wczesną jesienią 1841 roku). I chociaż obie kompozycje wiąże swoiste, fantazyjne właśnie,

podejście do formy, trudno o większy kontrast estetyczny. Nie odnajdziemy w *Fantazji* równie spójnej poetyckiej aury i refleksu „błękitnego tonu”, za to zaskakująco wyraźny – jak na Chopina – trop o charakterze programowym. Całe dzieło bowiem otwiera pierwszy, marszowy temat, w którym już dawno rozpoznano nieznacznie przetworzone rysy *Litwinki*, pieśni napisanej w 1831 roku przez Karola Kurpińskiego, zwanej też *Hymnem Legionów Litewskich*. *Litwinka* zyskała najpierw ogromną popularność w okresie Powstania Listopadowego, kiedy wywołana przez polskich bojowników wojenna pożoga rozszerzyła się na ziemie litewskie, a potem także w kręgach Wielkiej Emigracji. Patronujące całej *Fantazji* pierwsze słowa *Litwinki* „Wionął wiatr błogi na Lechitów ziemię”, które u Chopina odpowiadają pierwszemu marszowi w tonacji f-moll (we wstępie pojawiają się zresztą dwa marsze – drugi w tonacji F-dur), jednoznacznie kierują uwagę odbiorcy na przesłanie patriotyczne, narodowowyzwoleńcze. Konstrukcja *Fantazji*, choć bardzo przemyślana, wynika po części z praktyki improwizacyjnej Chopina, skoro pomiędzy główne bloki tematyczne wplecione zostały odcinki oparte na szeroko rozłożonych akordach, mogące się nawet kojarzyć z modulacyjną naturą *Preludium cis-moll*. Narracja *Fantazji* zdominowana zostanie w znacznej mierze przez kolejny, ekspansywny temat w tonacji f-moll (*agitato*), z charakterystycznym także dla *Litwinki* inicjalnym interwałem kwarty czystej; temat ten stanie się później źródłem triumfalnych, quasi-marszowych pochodów akordowych, określanych czasem pieśnią-tańcem (Tadeusz Zieliński). *Fantazia*, w której dramatycznym toku znalazło się również miejsce na przepięknie harmonizowany ustęp liryczny w tonacji H-dur (*Lento sostenuto – dolce*, brzmi niczym odgłosy z odległej, szczęśliwej przeszłości), domknięta zostanie kodą (*Assai allegro*), którą symbolicznie zaanonsuje recytatywna reminiscencja tematu lirycznego (*Adagio sostenuto*). Końcowa triumfalna apoteoza sygnowana będzie optymistycznym i jasnym akordem As-dur.

Powstanie *Fantazji f-moll* niemal zbiegło się w czasie – przypadek? – z 10. rocznicą upadku Powstania Listopadowego, imaginacyjnej tragedii Chopina, z której kilka lat wcześniej wyrósł – jak wiadomo stanowiący załączek całego sonatowego cyklu – *Marsz żałobny* z *Sonaty b-moll*. *Fantazia f-moll*, nawiasem mówiąc, chyba jak żadna inna z kompozycji Chopina znaczone rytmiką marszową (zdecydowanie bardziej militarną niż funeralną), mogła także wykiełkować z okoliczności pozamuzycznej. Otóż Chopin, który rok wcześniej (26 lipca 1840 roku) przysłuchiwał się otwartej próbie przed prawykonaniem *Symfonii militarnej* (dziś lepiej znanej jako *Wielka symfonia żałobna i triumfalna*) Hectora Berlioza, napisanej dla uczczenia 10. rocznicy ofiar Rewolucji Lipcowej 1830 roku,

mimo awersji jaką żywił do lubiącego się pławić w ekscentrycznych kolorach orkiestrowych francuskiego kolegi, mógł kierować się impulsem stworzenia analogicznego, „rocznicowego” dzieła, które stanowiłoby artystyczny pomnik ofiar polskiego powstania. Chociaż nie ma w *Fantazji*, co oczywiste, takich teatralnych chwytów, jak Berliozowski *Marche funèbre* (utrzymany, podobnie jak marszowa reminiscencja *Litwinki* w tonacji f-moll i z charakterystyczną, brzmieniową „pieczęcią” interwału kwarty czystej!) czy recytatywna przemowa puzonu solo nad otwartymi grobami rewolucjonistów, to ogromny ładunek emocjonalny *Wielkiej symfonii*, kończącej się podniosłą *Apoteozą* (z tekstem chóru oznajmiającego: „Gloire et respect à leurs tombeaux” – „Chwała i szacunek dla ich [bohaterów rewolucji] grobów”), może w zarysie przypominać dramat z *Fantazji*.

7.

Berceuse Des-dur op. 57 powstała w 1844 roku. Nie ujmując niczego zjawiskowej kołysance opartej na motywach kołędy *Lulajże Jezuniu* ze *Scherza h-moll*, zapowiadającej już „dzwoneczkowy” styl nostalgicznych kompozycji fortepianowych Brahmsa, ani kołysankowej, środkowej części marsza żałobnego z *Sonaty b-moll* Chopina, tego najsłynniejszego utworu muzycznego świata, wpisanego w topos „od kołyski do grobu”, przyznać trzeba, że *Berceuse* jest utworem jedynym w swoim rodzaju. Ten 70-taktowy cykl wariacji ostinatowych (arabeskowe zmiany następują prawie wyłącznie w partii prawej ręki) – utrzymany niemal w całości, nie licząc jednorazowego wychylenia, w zasadniczej tonacji Des-dur – kojarzy się trochę z równie śmiałym zabiegiem, jakim było otwarcie *Złota Renu* (i całej tetralogii *Pierścień Nibelunga*) przez Wagnera 136-taktowym instrumentalnym wstępem, eksponującym wyłącznie akord Es-dur. Chopin wyprzedza jednak Wagnera o prawie dekadę i w przeciwieństwie do twórcy dramatu muzycznego, próbującego ewokować proces kosmicznych narodzin wszechświata, swoje intymne uniwersum z powodzeniem wprawia najpierw w stan bezbrzeżnego zachwyty, a potem zgłębia nirwanicznego snu.

8.

Napisana na przełomie okresu późnego i ostatniego, *Barkarola Fis-dur* op. 60 (1845–46) to jedno z najwspanialszych arcydzieł Chopina, które André Gide gotów był umieścić na samym szczycie twórczości polskiego geniusza. Na pewno też jest to najwspanialsza barkarola w historii muzyki,

do której artystycznego poziomu nie udało się wcześniej zbliżyć ani operowym tuzom pokroju Webera, Rossiniego i Donizettiego, ani kapryśnemu geniuszowi Mendelssohna, a później – by poprzestać tylko na kilku przykładach – po uszy zakochanym w muzyce Chopina Rosjanom (Antonowi Rubinsteinowi, Bałakiriewowi, Głazunowowi), Juliuszowi Zarębskiemu lub nawet – w aż trzynastu subtelnych pianistycznych odsłonach – Gabrielowi Fauré. (Jedyna barkarola dorównująca popularnością arcydziełu Chopina otwiera wenecki akt *Opowieści Hoffmanna* Jacques’a Offenbacha; choć jest niewątpliwie piękna, może zarazem trochę drażnić nieznośnie „jednowymiarową” w swej słodczyj pochwałą nocy miłosnej).

Nieziemski urok *Barkaroli* Chopina od początku prowokował do podejmowania odczytań o charakterze pozamuzycznym, programowym. Jeden z pierwszych recenzentów opusu 60, August Kahlert, w 1847 roku na łamach „Allgemeine Musikalische Zeitung” napisał, że podawany na początku w tercjowo-sekstowym dwugłosie temat pozwala nam sobie „wyobrazić przejażdżkę łódką jakiejś pogodnej, szczęśliwej pary”. Nawet jeśli ta konstatacja wynikała z dość powszechnego utożsamiania barkaroli z pieśniami lub ariami kochanków, to nie sposób przemilczeć, że w Polsce lat międzywojennych tradycja ta zaowocowała tyleż ciekawą, co kontrowersyjną interpretacją wybitnego krytyka Karola Stromengera. Krytyk ów, polemizując z Jarosławem Iwaszkiewiczem, subtelnie dośluchującym się z kolei w *Barkaroli* kołyszącego rezonansu kanałów Wenecji, wyraził przekonanie, że kompozycja Chopina mogła być inspirowana *Przedświtem* Zygmunta Krasińskiego. A wydany w 1843 roku *Przedświt* to – tytułem przypomnienia – mesjaniczny poemat, na którego wstępie ukazana jest przejażdżka po jeziorze Como pary zadurzonych w sobie bohaterów (i nietrudno się domyślić o kogo chodzi: samego autora i Delfinę Potocką, dobrą znajomą Chopina). Jakkolwiek zasadność interpretacji Stromengera, w konsekwencji przypisującego *Barkaroli* mesjaniczne przesłanie, jest trudna do udowodnienia, wydaje się, że dopiero nasze czasy dostarczyły tu pewnych argumentów. Wszystko to za sprawą Marii Piotrowskiej, która zauważyła, że niemal równoległe do opusu 60 Chopin komponował swą ostatnią pieśń do słów Krasińskiego *Z gór, gdzie dźwigiły*, niewolną od podobnych podtekstów patriotycznych i zawierającą odniesienia do „rewolucyjnego” *Fidelia* Beethovena.

Barkarola – obok *Sonaty h-moll*, z jej wprost tytanicznym finałem, i obok *Ballady f-moll* czy *Fantazji f-moll* – należy do tych dzieł, w których posądzany niegdyś o zniewieściałość czy chorobliwe omdlenia Chopin demonstrował rodzaj krzepy i rzeźkości prawdziwego południowca, co nie uszło

zresztą uwagi tak wrażliwego melomana jak Fryderyk Nietzsche (w okresie, gdy wziął on już rozbrat z „północną” sztuką Wagnera). Zanim jednak *Barkarolę* zwieńczy wspaniała apoteoza, przełamana na końcu dającym do myślenia (bo znowu podanym w „belcantowym” dwugłosie) nowym tematem kody, w środkowej części, wyrastającej z cudownie rozkołysanego A-dur, usłyszymy, kto wie czy nie najbardziej wizjonerski fragment całej muzyki romantycznej. Będzie to *passus* porównywalny – w najlepszym razie – z nielicznymi ustępami późnych sonat i kwartetów Beethovena czy słynnym odcinkiem *Adagia* z „przedśmiertnego” Kwintetu smyczkowego Schuberta, w którym, po przetoczeniu się gwałtownej burzy w tonacji f-moll, skrajnie od siebie oddalone pierwsze skrzypce i druga wiolonczela dialogują, już jakby zupełnie nie zważając na system nakazów kreski taktowej. W przypadku *Barkaroli* mowa naturalnie o kilkutaktowym odcinku określonym zagadkowo jako *dolce sfogato*, co tłumaczyć można jako „słodko i napowietrznie” lub „słodko i rozładowując napięcie”. To tu – mniejsza o to, czego w *dolce sfogato* dosłuchiwali się wcześniejsi komentatorzy – arabski prawej ręki szybują gdzieś ponad nierównomiernymi wstęgami ręki lewej, wywołując niemalże efekt zniesienia metrum. Może ten właśnie fragment, którego nie powinno się grać za bardzo „pod kreskę” (co Katarzyna Popowa-Zydroń rozumie doskonale), miał na myśli Marcel Proust, dając – w słynnym ustępie z powieści *W stronę Swanna* – bodaj najcelniejszy literacki opis oddziaływania na słuchacza chopinowskiej sztuki frazowania. Proust pisał: „Owe frazy o długiej, krętej i wyszukanej linii, tak swobodne, tak giętkie, tak uchwytnie, szukające sobie miejsca kędyś 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 kryształach dźwięczącym aż do potrzeby krzyku – i ugodzić nas w samo serce” [tłumaczenie Tadeusza Boya-Żeleńskiego]. Najwyższą sztukę godzenia słuchacza w samo serce Katarzyna Popowa-Zydroń posiadła w stopniu absolutnym...

9.

Na temat niezwykłości pisanego, podobnie jak *Barkarola*, w latach 1845–46 *Poloneza-Fantazji* op. 61 wylano już – jakże to typowy los Chopinowskich arcydzieł – morze atramentu. Zauważmy więc tylko, że o swoistym nowatorstwie tego utworu decyduje choćby to, iż polonezowa rytmika obecna jest tu jedynie czasami. Raz po raz wypływa ona na powierzchnię, by po chwili dać się przy-

krzyć przez muzyczne fale z kojącą łagodnością dążące w zupełnie innym kierunku niż polonezowe rytmy. *Polonez-Fantazja* jest – jak celnie pisze przenikliwy komentator sztuki Chopina Piotr Wierzbicki – „opowieścią o polonezie, o polonezowaniu, o byciu i życiu polonezem”. Można jedynie dodać, że *Polonez-Fantazja* zapowiada wielkie, dwudziestowieczne opowieści o walcu, walcowaniu, o byciu i życiu walcem, którymi są tak różne dzieła, jak *Taniec siedmiu zasłon* z *Salome* Straussa, centralna część – *Schattenhaft* – VII Symfonii Mahlera czy poemat choreograficzny *La Valse* Ravela.

Domknięcie płyty *Polonezem-Fantazją*, dziełem może najbardziej zdradliwym dla potencjalnego interpretatora (ilu to już wielkich pianistów obnażyło w nim słabe punkty swej muzykalności?), wydaje się szczęśliwym pomysłem z wielu powodów. Nie tylko dlatego, że Katarzyna Popowa-Zydroń żelaznym uściskiem chwytą za bary meandryczną dramaturgię tego poematu fortepianowego, ale także dlatego, że opus 61 tworzy wielowątkowe podsumowanie całej płyty. Dość wspomnieć, że quasi-improvizowany, rozłożony wstęp tego arcydzieła, statyczne, rozciągane w czasie akordowe łuki, spomiędzy których wyskoczy potem temat polonezowy, odczytać można jako swoiste „ogadywanie” po improwizacyjnym *Preludium cis-moll* czy łącznikach *Fantazji f-moll*; że kapryśnie przywoływana lub oddalana rytmika polonezowa przypomni nam z kolei o zaskakującej „niemazurkowej kodzie” *Mazurka fis-moll* op. 59; że rozchwiana dramaturgia całości, która tak licznym komentatorom dzieła nakazuje mówić o swoistej apoteozie poloneza i polskości, nasunie myśli o patriotycznych „kodach” *Fantazji f-moll*; że – wreszcie – rozwibrowane niczym w Beethovenowskiej *Ariecie* z *Sonaty* op. 111 tryle skojarzą się z „techniką trylu” równolegle wypracowaną w *Barkaroli*...

10.

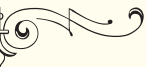
W wywiadzie z 2005 roku, udzielonym Teresie Torańskiej, niedawno zmarłej pierwszej damie polskiego dziennikarstwa, Katarzyna Popowa-Zydroń skromnie wyznała: „świat doskonale obejdzie się bez mego grania”. Po wysłuchaniu jej mądrych i dojrzałych interpretacji najbardziej wymagających arcydzieł Chopina, interpretacji, do których jeszcze niedawno dostęp miał prawie wyłącznie krąg najbliższych znajomych artystki, można bez wahania zawyrokować, że Katarzyna Popowa-Zydroń długo – stanowczo zbyt długo! – tkwiła w tym błędnym przekonaniu.



Fryderyk Chopin,
szkic portretowy ołówkiem
i białą kredką
Eugène'a Delacroix,
1838
(Museum Luwru)

Fryderyk Chopin,
portrait sketch with pencil
and white crayon
by Eugène Delacroix, 1838
(Louvre Museum)

© RMN-Grand Palais/BE&W





for Marek Gierowski

Katarzyna (Ekaterina) Popowa-Zydroń

Polska pianistka pochodzenia bułgarskiego, ukończyła z wyróżnieniem studia pianistyczne w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Gdańsku (obecnie Akademia Muzyczna) w klasie Zbigniewa Śliwińskiego (1973). Studia podyplomowe odbyła w klasie Alexandra Jennera w Hochschule für Musik und Darstellende Kunst w Wiedniu. Uczestniczyła w kursach mistrzowskich prowadzonych przez Suzanne Roche, Dietera Zechlina i Györgya Seböka. Jest laureatką IV Ogólnopolskiego Festiwalu Młodych Muzyków w Gdańsku, II Ogólnopolskiego Konkursu Pianistycznego w Warszawie, półfinalistką IX Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie (1975, IV wyróżnienie), Konkursu Pianistycznego im. Alessandra Casagrandego w Terni we Włoszech (1975) oraz Konkursu Pianistycznego ARD w Monachium (1978).

Koncertuje w kraju i za granicą, wykonując dzieła od baroku po muzykę XX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Mozarta, Beethovena, Schuberta, Schumanna, Chopina, Debussy'ego i Bartoka. Jej udziałem są także prawykonania polskiej muzyki współczesnej. Pianistka uprawia również w szerokim zakresie kameralistykę (duet fortepianowy, duety ze skrzypcami, wiolonczelą, fletem, czy też tria i kwintety) oraz współpracuje z wokalistami, m.in. Urszulą Kryger, Piotrem Kusiewiczem i Florianem Skulskim. O jej grze napisano w jednej z recenzji: „[...] to artystka na wskroś romantycznej natury. Ogromne zaangażowanie, pełne przekonanie co do własnych interpretacji udziela się słuchaczom, którzy zostają wciągnięci w ową tworzoną przez pianistkę rzeczywistość. Maestria techniczna, muzykalność najwyższego lotu, nieprzeciętna indywidualność interpretacji [...]”.

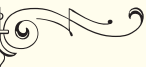
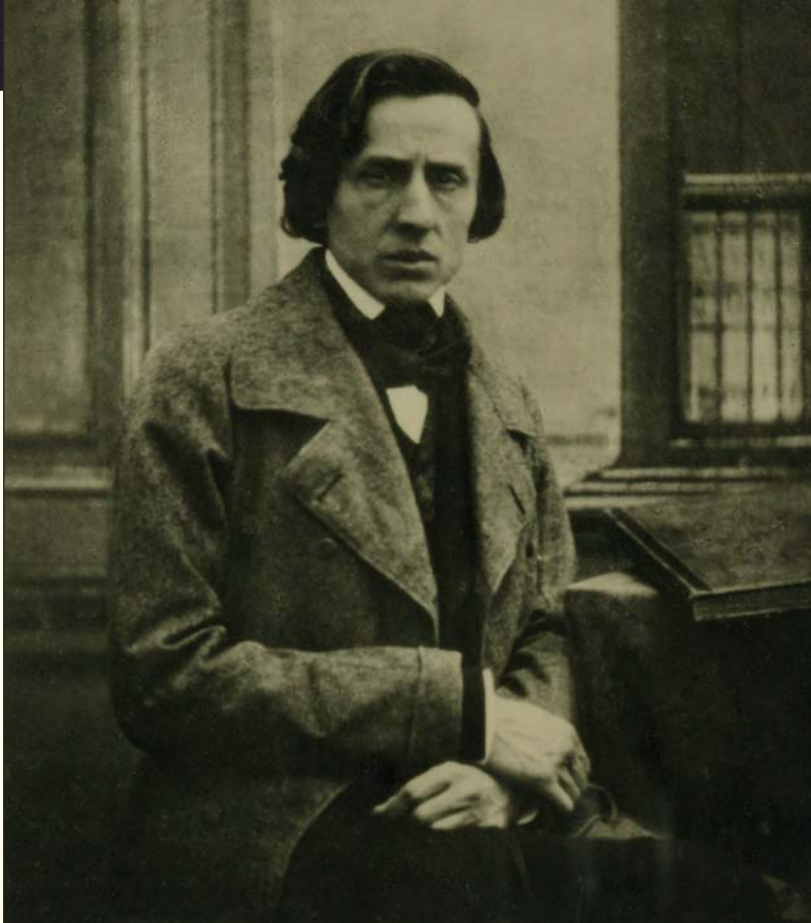
Katarzyna Popowa-Zydroń łączy działalność koncertową z pracą pedagogiczną. Obecnie jest profesorem fortepianu w Akademiach Muzycznych w Gdańsku i Bydgoszczy. Kształci także utalentowanych uczniów w średnich szkołach muzycznych w województwie pomorskim i kujawsko-pomorskim. Jest zapraszana do prowadzenia kursów mistrzowskich w kraju i za granicą, seminariów dla nauczycieli fortepianu oraz lekcji otwartych i konsultacji. Współpracuje z Centrum Edukacji Artystycznej w Warszawie. Wielokrotnie była członkiem jury konkursów ogólnopolskich i międzynarodowych. Jej uczniowie zdobywają główne miejsca w konkursach pianistycznych na całym świecie, prowadzą ożywioną działalność koncertową, niektórzy z nich z powodzeniem zajmują się pedagogiką. Do jej wychowanków należą m.in. Rafał Blechacz, zwycięzca XV Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie (2005), znany jazzman Krzysztof Herdzin oraz laureat ostatniej edycji Konkursu Chopinowskiego w Warszawie (2010) – Paweł Wakarecy.

Za swą działalność społeczną artystka została w 1999 roku odznaczona medalem księcia Mściwoja II przyznawanym przez Radę Miasta Gdańsk. W 2004 roku otrzymała medal Komisji Edukacji Narodowej, a w 2005 – medal „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis” oraz Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski. W 2011 roku została laureatką Nagrody Marszałka Województwa Kujawsko-Pomorskiego.



Fryderyk Chopin,
fotografia Benedykta Dorysa,
1937, według reprodukcji
zaginionego dagerotypu
L.A. Bissona, 1847
(Muzeum Fryderyka Chopina)

Fryderyk Chopin,
photograph
by Benedykt Dorys, 1937,
after a reproduction
of the lost daguerreotype
by L.A. Bisson,
1847
(Fryderyk Chopin Museum)



The Glorious Fullness

Around Katarzyna Popowa-Zydroń's Late Chopin

1.

In the *Impressions et souvenirs* (1873) – accounts of current events conscientiously noted down for many long years, but only published towards the end of her life – George Sand describes an informal meeting in January 1841, when Eugène Delacroix discussed his theory of reflexes and convexity with the writer's son, Maurice Sand, in the presence of Fryderyk Chopin and of the writer Adam Mickiewicz, who just listened to them without making comments. During this conversation, Delacroix ventured a much revealing comparison between painting and music: "Musical harmony," he claimed, "depends not only on chord structures, but also on their mutual relations and logical sequences, on the links that exist between them, on what I could call their acoustic reflexes." At one point the painter also uttered these words (which provoked the composer to play his first improvisation): "I know what Chopin is going to say: the contour is what does not allow one thing to fuse with another. In nature, however, there are few stable contours. At any given moment, light, which is nature's life and mode of existence, casts shadows and – instead of drawing flat pictures – constantly moulds everything." George Sand's account of this discussion ends with the famous 'scene' in which we find the term that has intrigued musicologists ever since: 'the blue note' (*note bleue*). Chopin, who is sitting by the piano, again "takes up playing without making the impression of starting anew, so uncertain and elusive his sketch seems to be. Our eyes gradually fill with soft shades of colour, corresponding to the suave modulations sounding in our ears. Then the blue note sings out, and the azure of the transparent night surrounds us. Light cloudlets take on all kinds of fantastic forms and fill the sky, gathering around the moon which casts opalescent circles of light upon them and brings out the dormant colour. We dream of a summer night. We hear a nightingale singing, and this noble song soars all around us."

One of the greatest modern experts on 19th-century piano music, Jean-Jacques Eigeldinger, noted that the conversation reported by George Sand could potentially have had an inspiring impact on the composition of the *Prelude in C sharp minor* Op. 45. Along with the *Barcarolle* and the *Polonaise-Fantaisie*, this prelude was once included by Maurice Ravel among the manifestations of the ‘glorious fullness’ attained by Chopin in his mature years. Without any exaggeration, it ought to be considered as a completely separate work in its own right. Even though scholars have demonstrated its adherence to the old tradition of modulating preludes, the poetic mood and quasi-improvised character of the *Prelude in C sharp minor* link this piece with the ‘lunar nocturnes’, usually written in keys with multiple sharps or flats, which developed at least from the time of Beethoven’s *Sonata in C sharp minor* “*Quasi una fantasia*” from Op. 27 to Debussy’s *Clair de lune*. Chopin was satisfied with his *Prelude in C sharp minor*, which he composed in what may have been a single day (30th September 1841) for Princess Elisaveta Chernysheva’s collection *Keepsake des Pianistes*. He even called it a ‘well modulated’ piece. These words perfectly reflect its musical nature, which depends on the use of constant, highly sophisticated modulations. The principle is that each successive phrase ends in a completely different key from the one in which it began. The harmonic changeability and the virtually a-thematic character of the *Prelude in C sharp minor*, in which the melodic contour is only sporadically audible, predestine this masterpiece – still rather neglected by pianists – to be viewed as the closest approximation of the mysterious, graphic-musical idea of the ‘blue note’.

2.

Katarzyna Popowa-Zydroń already became quite a public figure during the memorable Chopin Competition in 1975, which was won in great style by Krystian Zimerman. (Mostly due to severe flu complications, Popowa did not manage to get into the finals.) Still, true popularity came for this artist (now primarily dedicating herself to her teaching passion) in 2005, when her most outstanding pupil so far, Rafał Blechacz, followed without any inhibitions in Krystian Zimerman’s footsteps, and, taking that seemingly impossible route, he first outdistanced all the international candidates for the winner of the Chopin Competition in an impressive style, and then made a name for himself among the elite of the world’s pianists recording for Deutsche Grammophon. For the last several years, innumerable crowds of Poland’s and the world’s most talented pianists



for Andrew Haldrup

have been flocking to Popowa-Zydroń's piano class, which had enjoyed great popularity even before. All those pianists hope to repeat Rafał Blechacz's gargantuan success. The appearance of Paweł Wakarecy, an extremely promising talent, in the finals of the 2010 Chopin Competition (though he had been neglected by our critics virtually from the first stage for reasons unknown) only confirmed the formative role of Katarzyna Popowa-Zydroń as a piano tutor.

3.

The *Prelude in C sharp minor*, selected by Katarzyna Popowa-Zydroń to open our CD, also inaugurated Chopin's late period of composition. The late works of great artists have always been a fascinating topic for theoreticians of art. Still, can we really talk of late style with reference to the 31-year-old Chopin in 1841? Opinions are divided: some reserve this category exclusively for artists whose lives lasted at least sixty or seventy years. Arguably, however, the life spans of the greatest Romantic artists were, for the most part, appallingly short: Keats died at the age of 26, Shelley – at 30, Schubert – at 31, Géricault and Antoni Malczewski – at 33, Bellini – at 34, Byron – at 36, Mendelssohn and Pushkin – at 38, Słowacki and Poe – at 40, Schumann – at 46 (and he spent his last two years in a lunatic asylum). We must agree that Chopin with his 39 years does not rank among the most tragic of the Romantics, and that hostile fate gave him, after all, enough time to attain to the 'Ravelesque fullness'. We could, then, speak of his 'late art' after all. More precisely, we could follow Mieczysław Tomaszewski in claiming that in Chopin's case, living as he did in Thanatos' shadow for the last ten years of his life, the 'late Romantic' phase of 1841–45 cannot be identified with his final works of 1846–49, which may be seen as 'post-Romantic'. His late period spans the time between his *Prelude* Op. 45 and the *Barcarolle* and *Polonaise-Fantaisie* – completed after a long composition process only in 1846. This late period does not include the *Cello Sonata* Op. 65 or Chopin's last mazurkas, waltzes and nocturnes (Op. 62 to 64). The programme of this CD, composed by Popowa-Zydroń, follows a clear pattern: it is a series of representative pieces from the 'late period'. Those compositions elude all preexistent formal models as well as the post-Classical idea of symmetry. They are so strongly chromatic that frequently the tonal contour is altogether blurred.

4.

Chopin was often said to be more Polish than Poland itself (this mostly in the context of his polonaises and mazurkas). We could also say of Katarzyna Popowa-Zydroń that as a Chopin interpreter – and despite her Bulgarian descent – she is more Polish than the vast majority of eminent contemporary pianists whose spiritual formation took place between the Oder and the Bug on the Polish soil. Suffice it to explore the three mazurka cycles, scattered on this CD like three refrains in a rondo. Mazurkas in Popowa-Zydroń's interpretation demonstrate both a superb sense of Chopin's *tempo rubato* (as presented also in the classic recordings of one of the greatest 'mazurka experts' – Henryk Sztopmka) and a distinctly aristocratic flavour (like that of the mature Artur Rubinstein). In order to define the artistic formation of that pianist, who before her 18th year developed her abilities in Sofia, we could quote what André Gide, one of the most musical writers in history, said of Chopin: Katarzyna Popowa-Zydroń is one more example of the well known truth that "nearly all artists who have risen above the mass are products of hybridisation, or of uprooting to say the least." Popowa-Zydroń, who at the dawn of her maturity chose Poland as her second homeland, confirms this 'rule' in its entirety.

5.

The three mazurka opuses numbered 50, 56 and 59 are probably Chopin's greatest achievements in the field of 'folk dance' miniature. They remind everyone who – like the great Romain Rolland – might be tempted to annex Chopin to French culture as its exclusive property – of the never entirely forsaken Polish roots of his genius and art.

Composed in the late summer of 1842 in Nohant, the *Mazurkas* Op. 50 initiated a series of four mazurka collections, or rather mini-cycles, each consisting of just three pieces. Similarly as in the earlier, more extended opuses, the last mazurka in each series is also the largest-scale piece, in which the whole cycle culminates. After the lighter and serene *Mazurka in G major* and the *kujawiak*-like *A Flat Major Mazurka*, Opus 50 reaches its climax with the *Mazurka in C sharp minor*, contrasted with the former two by the choice of the minor key and the rich polyphony; full of melancholy, but also containing livelier passages that strive to overcome the general mood.

The *Mazurkas* Op. 56, composed as early as 1843 and published a year later, repeat the dramatic pattern of the previous cycle only to some extent. The first two dances are also in major

keys, but (notwithstanding the second and shortest, unpretentious *Mazurka in C major*, based on drone harmonies) the initial *Mazurka in B major*, with its rather cryptic opening theme (whose texture leaves a margin for interpretative freedom, exploited by Popowa-Zydroń, who performs a minimally delayed arpeggio in the right hand, fantastically warming up the musical vision) already foreshadows the final piece. The *Mazurka in C minor*, described by many commentators as a kind of musical poem, is one of the most elaborate in Chopin's oeuvre (only minimally shorter than the more-than-220-bar-long *Mazurka in C sharp minor* from Op. 41). The *C Minor Mazurka*, surpassing the piece from Op. 41, displays a truly polyphonic splendour (at times as many as four parts!). This otherwise serious and focused miniature comes to a surprising close in the form of an unexpected brightening of tone in the C major key.

Opus 59, completed about two years after the previous mazurka cycle, consists of three masterpieces of comparably most equal quality. The melancholy opening theme of the *Mazurka in A minor* sparkles with varied, only occasionally luminous colours of subtle tonal modulations (including the introverted passage in G sharp minor, based on the main theme). The slightly faster and brighter *Mazurka in A flat major* (with the performance note: *dolce*) forms a kind of bridge leading to the even brisker, but also most refined *Mazurka in F sharp minor*, which, as in other opuses, provides a centre of gravity for the whole cycle. The final brightening up of this piece – in the parallel key of F sharp major – is particularly mysterious, first due to a dramatic culmination built upon a complex polyphonic fabric, and later – because of the eight final bars, played *sostenuto* and unexpectedly more in the vein of a polonaise than that of a mazurka.

6.

The *Fantaisie in F minor* Op. 49 was completed in the summer or early autumn of 1841, more or less at the same time as the *Prelude in C sharp minor*. What the two compositions have in common is the specific – ‘fantasy-like’ – approach to form, but apart from that, the aesthetic contrast could not be more striking. The *Fantaisie* has none of the consistently poetic aura and the ‘blue note’ reflexes of the *Prelude*. Instead, it contains surprisingly clear (for Chopin) programmatic clues. The whole opens with the first, march-like theme, which has long been recognised as the only slightly modified *Lithuanian* – a song written in 1831 by Karol Kurpiński, also known as the *Hymn of the Lithuanian*

Legions. The *Lithuanian* gained tremendous popularity during the November Uprising of 1830–31, when the war started by Polish insurgents spread into Lithuanian territories. The song was also well known later, among the Great Emigration. The opening words of the *Lithuanian* – “A blessed wind has blown in the Lechite lands” – preside over the entire *Fantaisie* and correspond to the first march in the key of F minor (NB. the introduction contains two marches, the other one being in F major). The song reference explicitly directs listeners towards the patriotic message related to the struggle for national independence. The *Fantaisie* structure, though carefully conceived, is partly a reflection of Chopin’s improvising practice, as the main thematic blocks are separated by passages based on wide broken chords, which can even bring to mind associations with the modulatory nature of the *Prelude in C sharp minor*. In the *Fantaisie*, the narrative strain is largely dominated by another expansive theme in F minor (*agitato*), containing the initial interval of a perfect fourth, characteristic also of the *Lithuanian*. This theme later becomes the source for triumphant, quasi-march-like chord progressions, sometimes referred to as the dance-song (Tadeusz Zieliński). In the highly dramatic development, Chopin also found space for a beautifully harmonised lyrical passage in B major (*Lento sostenuto – dolce*, which sounds like echoes from a distant happy past). The piece is rounded up with a coda (*Assai allegro*), announced symbolically by a reminiscence of the lyrical theme (*Adagio sostenuto*). The final triumphal apotheosis is marked by the bright and optimistic chord of A-flat.

The composition of the *Fantaisie in F minor* coincided with (or was consciously planned to mark?) the 10th anniversary of the November Uprising. A few years earlier this uprising – Chopin’s personal formative tragedy – also inspired the *Marche funèbre*, which was to become part of the cycle of the *Sonata in B flat minor*. The *Fantaisie in F minor* is – perhaps more than any other Chopin composition – permeated by march rhythms (definitely more military than funerary in character). Inspiration for writing the *Fantaisie* may have come from another extramusical circumstance. A year earlier (on 26th July 1840) Chopin had taken part in an open rehearsal before the premiere of Hector Berlioz’s *Symphonie militaire* (now better known as *Grande symphonie funèbre et triomphale*), commemorating the 10th anniversary of the July Revolution of 1830 and its victims. Despite the aversion that Chopin felt for his French colleague, so fond of the excess of eccentric orchestral colour, this experience may have provided the Polish composer with an impulse to create a similar ‘memorial’ piece for the victims of the Polish uprising. The *Fantaisie* obviously contains none of the theatrical

gestures of Berlioz's *Marche funèbre* (written in the key of F minor, similarly as the march-like reminiscence of the *Lithuanian*, and with the characteristic interval of the perfect fourth!), nor does it make use of such gestures as the recitative solo of the trombone over the revolutionaries' open graves. Still, the immense emotional charge of the *Grande symphonie*, ending with a solemn *Apotheosis* (in which the choir proclaims: "Gloire et respect à leurs tombeaux" – "Glory and honour to their [the revolutionary heroes'] graves") – resembles the drama of the *Fantaisie* in its general outline.

7.

Berceuse in D flat major Op. 57, composed in 1844, was not Chopin's only 'lullaby'. The *Scherzo* in B minor contains a phenomenal one, based on the motifs of the well known Polish Christmas carol *Sleep Little Jesus* and already foreshadowing the bell-like style of Brahms' nostalgic piano works. Another lullaby-like piece is the central part of the *Marche funèbre* from Chopin's *Sonata* in B flat minor, that most famous of the world's musical works, exploring the topos of 'from the cradle to the grave'. Those other 'lullabies' notwithstanding, the *Berceuse* is the only one of its sort. This cycle of ostinato variations in seventy bars (the arabesque changes appearing almost exclusively in the right hand), maintained almost entirely (except for one 'oscillation') in its fundamental key of D flat major – could perhaps bring to mind associations with Wagner's equally bold experiment, consisting in opening the entire *Ring* cycle with a 136-bar instrumental introduction exposing exclusively the E flat major chord. Chopin, however, writing nearly a decade earlier, does not try to represent the cosmic birth of the universe, as the founder of musical drama would do. Chopin's universe is much more intimate, filled first with boundless admiration, and then – with a very nearly nirvanic dream.

8.

Composed at the end of Chopin's 'late period', at the onset of his last years, the *Barcarolle* in F sharp major Op. 60 (1845–46) is one of Chopin's greatest masterpieces, and the one that André Gide placed at the very peak of his oeuvre. It is, no doubt, the most wonderful barcarolle in musical history, whose artistic splendour could not be equalled either by the opera masters – such as Weber, Rossini and Donizetti – or by the whimsical genius of Mendelssohn, or later – by the Russians (Anton Rubinstein, Balakirev, Glazunov), head over heels in love with Chopin as they were. Not by Juliusz Zarębski, and

not even by Gabriel Fauré, though he explored this form in as many as thirteen subtle piano pieces. (The only barcarolle that could rival Chopin's masterpiece in popularity comes in the opening of the Venetian act of Jacques Offenbach's *The Tales of Hoffmann*. Offenbach's piece, though certainly beautiful, can also be intolerably irritating in the one-dimensional sweetness of its night of love.)

The unearthly charm of Chopin's *Barcarolle* from the very beginning provoked extramusical, programmatic readings. One of its first reviewers, August Kahlert, wrote in 1847 in "Allgemeine Musikalische Zeitung" that the theme introduced in the opening in the form of two-part writing in thirds and sixths allows us to "imagine a happy, cheerful couple's row on a lake." Even if this image merely reflected the common identification of the barcarolle with lovers' songs or arias, this tradition is also present in the interpretation proposed after World War I by the eminent Polish critic Karol Stromenger. His reading of the piece – as interesting as it was controversial – was presented by way of polemic with the writer Jarosław Iwaszkiewicz, who heard in the *Barcarolle* the subtle roll of waves on the canals of Venice. Stromenger suggested that Chopin's composition might have been inspired by Zygmunt Krasiński's messianic poem *Przedświt* (*Dawn*), published in 1843. In its opening, we see a couple in love rowing a boat on Lake Como (it is easy to guess that they are the author himself and Delfina Potocka, Chopin's close acquaintance). Hard as it may be to prove the truth of Stromenger's interpretation, which consequently postulates a messianic message for the *Barcarolle* – it seems that our own times have provided some arguments to support it. This is thanks to Maria Piotrowska, who observed that almost simultaneously with Opus 60 Chopin was composing his last song to words by Krasiński: *From the Mountains, Where They Carried Heavy Crosses* [*Melody*], which did contain similar patriotic undertones, as well as references to Beethoven's 'revolutionary' *Fidelio*.

The *Barcarolle* – along with the *Sonata in B minor* with its truly titanic finale, the *Ballade in F minor* or the *Fantaisie in F minor* – is one of those works in which Chopin, once seen as effeminate and morbidly fainting, demonstrates the brawn and briskness of a genuine Southerner. This did not escape the attention of such a sensitive music-lover as Friedrich Nietzsche (in the period when he had already grown apart from Wagner and his 'Northern' art). Before, however, we come to the splendid apotheosis in the finale, tinged towards the end by the much-telling new theme of the coda (again presented in the form of two-part *bel canto* writing), Chopin leads us through what may be the most visionary fragment in the entire history of Romantic music: the central part of the *Barcarolle*, with its

wonderfully swinging A major. This passage can be compared – if at all – to a few sections of Beethoven's late sonatas and quartets, or to the famous *Adagio* from Schubert's 'swan-song' *String Quintet*, in which – after a violent storm in F minor – the first violin and the second cello, as far removed from each other as only possible, enter into a dialogue, now completely disregarding the instructions conveyed by the bar lines. In Chopin's *Barcarolle*, this central passage consists of several bars marked enigmatically as *dolce sfogato*, which could be translated as 'sweetly and airily' or 'sweetly and relieving the tension'. It is here that (leaving aside what earlier commentators wrote about this passage) the arabesques of the right hand hover high above the uneven zigzags of the left, which nearly leads to an abolition of musical metre. It was also possibly this very fragment (in which bar divisions should not determine the interpretation – as perfectly demonstrated here by Katarzyna Popowa-Zydroń) that Marcel Proust had in mind when, in the famous section of his *Swann's Way*, he gave what may be the most accurate literary description of the influence of Chopin's phrasing on the audience: "Those long, sinuous, sophisticated phrases – so free, so flexible, so tactile, which begin by reaching out and exploring far beyond the point which one might have expected their notes to reach, and which divert themselves in those byways of fantasy, only to return more deliberately – with a more premeditated reprise, with more precision, as on a crystal bowl that reverberates to the point of making you cry out – to strike at your heart"¹. It is that highest art of striking the listener at the heart that Katarzyna Popowa-Zydroń has mastered to absolute perfection...

9.

The unique character of the *Polonaise-Fantaisie* Op. 61, composed, like the *Barcarolle*, in 1845–46, has made commentators pour out a veritable sea of ink – the typical fate of all Chopin masterpieces. Let me then only observe that the specific novelty of this piece depends on using polonaise rhythms only in some sections. Those rhythms come up to the surface now and then, only to be covered up again by the musical waves which, with soothing tenderness, lead us in an altogether different direction. The *Polonaise-Fantaisie* is – in the insightful words of the Chopin critic Piotr Wierzbicki – "a tale about the polonaise and about polonaising, about being and living in a polonaise." We could only add that the *Polonaise-Fantaisie* already foreshadows the great 20th-century tales of waltz and waltzing, about being and living in a waltz, in the form of such very different pieces as

the *Dance of the Seven Veils* from Strauss' *Salome*, the central movement (*Schattenhaft*) of Mahler's *Seventh* and Ravel's choreographic poem *La Valse*.

Closing our CD with this *Polonaise-Fantaisie* – possibly the most treacherous work for its potential interpreters (so many great pianists have exposed in this piece the weak points of their musicianship) seems to have been, for many reasons, a fortunate choice. Not only because Katarzyna Popowa-Zydrón handles the meandering drama of that piano poem with iron consistency, but also – because Opus 61 serves as a multilayered recapitulation of the entire album. Suffice it to say that the quasi-improvised, divided introduction to this masterpiece, consisting of static arches of chords extended in time, from among which the polonaise theme is about to emerge – can be interpreted as a form of 'commentary' following the improvisational *Prelude in C sharp minor* and the bridge sections in the *Fantaisie in F minor*. Similarly, the capriciously evoked and then dismissed polonaise rhythms remind us of the surprising coda, very much unlike a mazurka, that ends the *Mazurka in F sharp minor* Op. 59. The unsettled drama of the whole *Polonaise*, which caused so many of its critics to view it as an apotheosis of the polonaise and of Polish-ness, brings to mind the 'patriotic' codas of *Fantaisie in F minor*. Finally, the trills vibrating as in the *Arietta* from Beethoven's *Sonata* Op. 111 suggest associations with the 'trill technique' developed parallelly in the *Barcarolle*...

10.

In an interview of 2005, conducted by the recently departed first lady of Polish journalism, Teresa Torąńska, Katarzyna Popowa-Zydrón modestly suggested that "the world can very well do without my playing." Having listened to her wise and mature interpretations of Chopin's most demanding masterpieces – interpretations that until recently could only be admired by the artist's closest circle of friends – I will not hesitate to claim that Katarzyna Popowa-Zydrón was wrong in keeping them private – and that for much too long!

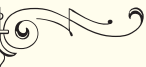
Marcin Gmys

¹ Quoted after: Marcel Proust, *Remembrance of Things Past*, transl. C.K. Scott Moncrieff and Terence Kilmartin, 3 vols. (Hammondsworth 1983), vol. III, p. 361



Fryderyk Chopin,
akwarela na szkicu ołówkowym
Kazimierza Mordasiewicza, 1901,
wzorowana na portrecie
olejnym nieznanego artysty
wg obrazu Ary Scheffera, ok. 1848
(Muzeum Fryderyka Chopina)

Fryderyk Chopin,
watercolour on pencil sketch
by Kazimierz Mordasiewicz, 1901,
based on an oil portrait
by an unknown artist
based on Ary Scheffer's painting,
c. 1848
(Fryderyk Chopin Museum)





for Andrew Hubbard

Katarzyna (Ekaterina) Popowa-Lydroń

A Polish pianist of Bulgarian descent, she graduated with a distinction from Zbigniew Śliwiński's piano class in the State Higher School of Music (now – the Academy of Music) in Gdańsk (1973). She then took up postgraduate studies with Alexander Jenner in the Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Vienna. She took part in master classes conducted by Suzanne Roche, Dieter Zechlin and György Sebök. She was awarded in the 4th National Young Musicians' Festival in Gdańsk and the 2nd National Piano Competition in Warsaw. She also reached the semifinals of the 9th International Fryderyk Chopin Piano Competition in Warsaw (1975, 4th honourable mention), the International Alessandro Casagrande Piano Competition in Terni, Italy (1975) and the ARD Piano Competition in Munich (1978).

She gives performances in Poland and abroad, and her repertoire ranges from the baroque to 20th-century music, with special emphasis on the compositions of Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Debussy and Bartók. She has also premiered a number of Polish contemporary works. She is very active as a chamber musician, playing in a piano duo, in duos with violinists, cellists and flutists, in trios and quintets, as well as with such singers as Urszula Kryger, Piotr Kusiewicz and Florian Skulski. One reviewer characterised her playing as follows: "[...] she is an artist of a thoroughly Romantic nature. Her deep commitment and complete confidence in her own interpretations impress the listeners, who are carried away by the reality created by the pianist. She combines technical mastery, musicality of the highest order, and an outstanding individuality of interpretation [...]."

Katarzyna Popowa-Zydroń is also a music teacher. At present she is Professor of Piano at the Academies of Music in Gdańsk and Bydgoszcz. She also teaches talented pupils in secondary schools in Kuyavia and Pomerania. She is invited to hold master classes in Poland and abroad, as well as seminars for piano teachers, open lessons and consultations. She collaborates with Warsaw Cultural Education Centre. She has served on the juries of numerous national and international competitions. Her students win top prizes in piano competitions worldwide, achieve recognition as concert pianists, and some of them – also as successful teachers. Her pupils include Rafał Blechacz, winner of the 15th International Fryderyk Chopin Piano Competition in Warsaw (2005), the well known jazzman Krzysztof Herdzin and one of the winners of the 2010 Chopin Competition in Warsaw, Paweł Wakarecy.

For her volunteer work, the artist was awarded Duke Mestwin II Order of the City Council of Gdańsk (1999). In 2004 she received the Medal of the Commission of National Education, and in 2005 – the “Gloria Artis” Medal for Merit to Culture and the Officer’s Cross of the Order of Polonia Restituta. In 2011, she was granted the Award of the Marshal of The Kuyavian-Pomeranian Voivodeship.



Nagrano w Sali Koncertowej Filharmonii Narodowej w dniach 7-9 września 2012
Recorded at the Warsaw Philharmonic Concert Hall, September 7-9, 2012

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

Stroiciele / Piano-tuners: SZYMON JASNOWSKI, JAROSŁAW BEDNARSKI

Redakcja / Editor: AGNIESZKA KURPISZ

Tłumaczenie / Translations: TOMASZ ZYMER

Projekt graficzny / Graphic design: TADEUSZ KAZUBEK

Front okładki / Front cover: wizytówka Chopina (Biblioteka Narodowa) /
Chopin's visiting-card (National Library of Poland)

Wewnątrz okładki / Inside cover: Autograf szkicowy fragmentów *Poloneza-Fantazji As-dur* op. 61, 1846
(Muzeum Fryderyka Chopina) / Author's draft of fragments of the *Polonaise-Fantaisie in A flat major* Op. 61,
1846 (Fryderyk Chopin Museum)

ACD 189-2

© © 2013 CD ACCORD

www.cdaccord.com.pl

e-mail: cdaccord@cdaccord.com.pl

Distributed in Poland by Universal Music Polska
Worldwide distribution by Naxos

Katarzyna Popowa-Zydroń



Fryderyk Chopin (1810–1849)

- [1] *Preludium cis-moll op. 45 / Prelude in C sharp minor Op. 45* (1841) 4'59
3 *Mazurki op. 50 / 3 Mazurkas Op. 50* (1842) [10'43]
[2] G-dur / in G major 2'27
[3] As-dur / in A flat major 3'06
[4] cis-moll / in C sharp minor 5'09
- [5] *Fantazja f-moll op. 49 / Fantaisie in F minor Op. 49* (1841) 12'45
3 *Mazurki op. 56 / 3 Mazurkas Op. 56* (1843) [11'58]
[6] H-dur / in B major 4'24
[7] C-dur / in C major 1'30
[8] c-moll / in C minor 6'03
- [9] *Berceuse Des-dur op. 57 / Berceuse in D flat major Op. 57* (1844) 4'41
3 *Mazurki op. 59 / 3 Mazurkas Op. 59* (1845) [9'35]
[10] a-moll / in A minor 3'49
[11] As-dur / in A flat major 2'22
[12] fis-moll / in F sharp minor 3'23
- [13] *Barkarola Fis-dur op. 60 / Barcarolle in F sharp major Op. 60* (1845–46) 8'55
- [14] *Polonez-Fantazja As-dur op. 61 / Polonaise-Fantaisie in A flat major Op. 61* 14'00
(1845–46)

TT: 78'53



ACD 189-2
© © 2013 CD ACCORD



UNIVERSAL MUSIC
POLSKA

MADE IN POLAND