

PÖNTINEN PLAYS
SZYMANOWSKI

SZYMANOWSKI, KAROL (1882–1937)

- 1 SONATA NO. 3, Op. 36 19'57

From TWENTY MAZURKAS, Op. 50

- 2 IX. *Tempo moderato* 2'46
3 X. *Allegramente. Vivace. Con brio* 2'37
4 XI. *Allegretto* 1'22
5 XII. *Allegro moderato* 3'35

MASQUES, Op. 34 23'02

- 6 I. Shéhérazade 10'18
7 II. Tantris le bouffon 6'14
8 III. Sérénade de Don Juan 6'11

MÉTOPES, Op. 29 17'08

- 9 I. L'île des Sirènes 5'57
10 II. Calypso 6'05
11 III. Nausicaa 4'56

TWO MAZURKAS, Op. 62 5'31

- 12 I. *Allegretto grazioso* 2'33
13 II. *Moderato* 2'53

TT: 77'37

ROLAND PÖNTINEN *piano*

Which idiom should a composer adopt if he does not belong to one of the great musical traditions – German, French or Russian? This was a dilemma faced by various composers at the beginning of the twentieth century. Among them was **Karol Szymanowski**, who solved the question by trying all of them – one after another!

The first Polish composer since Chopin to make a significant impact on the European musical scene, Szymanowski was in fact born in the Ukraine. He studied the piano with his uncle, Gustav Neuhaus – the father of Heinrich Neuhaus, who would become one of the fathers of the Russian piano school and whose illustrious pupils would include Sviatoslav Richter, Emil Gilels and, more recently, Radu Lupu.

Szymanowski's works can be divided chronologically into three periods: romantic, impressionist and popular (i.e. 'Polish'). The first of these, characterized by the influence of Wagner, Richard Strauss and Max Reger, lasted until 1914 and corresponds neatly with the time when Szymanowski was attempting to establish himself in Vienna, where he lived in 1911–12. The second, marked by a stylistic empathy with Claude Debussy, Maurice Ravel and late Scriabin, also testifies to the composer's interest in Mediterranean and North African cultures. The last period, starting in the early 1920s, features a return to national sources and Polish folklore. On this recording we hear works from the second and third periods. Although Szymanowski is less well-known than some of his contemporaries, it is tempting to see him as the leader of a Polish national school that would be continued by figures such as Lutosławski and Penderecki, rather like Leoš Janáček in Czechoslovakia or Béla Bartók in Hungary.

Composed in the spring and summer of 1915 after a visit to Sicily, *Métopes*, Op. 29, is a triptych, each section of which depicts a character and location from Homer's *Odyssey*. The cycle makes use of a decidedly 'impressionist' musical

style that owes much not only to the late works of Scriabin but also to Ravel (especially *Jeux d'eau*, *Miroirs* and *Gaspard de la nuit*) and, above all, to Debussy (*Estantes* and *Images*); Szymanowski had met both French composers in 1914 through his friend, the pianist Artur Rubinstei. Among the techniques used, mention should be made of the backdrop of motivic arpeggios in pentatonic mode, the passages in parallel seconds and fourths, and also the ‘pianistic bitonality’ – the result of the tension between the black and white keys of the piano. The unusual title refers to the space between two triglyphs of a Doric frieze, where normally there is a slab of stone sculpted in bas-relief.

The first piece, *L'île des Sirènes*, describes both the fantastical creatures and also their island made from the bones of sailors who have succumbed to their fatal song. The impression it creates is that of a lugubrious berceuse that swells up and becomes increasingly threatening before finally dying away. The second piece, *Calypso*, portrays the nymph Calypso's vain attempts to keep Ulysses on her island. After an opening in parallel chords, reminiscent of Debussy, Szymanowski evokes the nymph's beauty by means of a brief but touching melodic motif that returns on various occasions throughout the piece. The third movement, *Nausicaa*, depicts the daughter of Alcinous, king of the Phaeacians, who awakes Ulysses after his shipwreck by playing together with her friends. In this piece, we leave the mythological universe in favour of the human realm. The piece starts out as a calm dance that becomes ever more frenetic. Then we hear Calypso's touching motif – almost as if Szymanowski wished to show that Nausicaa now has as strong a hold over Ulysses as formerly Calypso had done.

Masques, Op. 34, a triptych completed in 1916, is in some ways a pendant to *Métopes*. Written the same year as the *Third Symphony* and *First Violin Concerto*, both masterpieces, *Masques* was to become the most popular of the piano works from Szymanowski's middle period, probably on account of its flamboy-

ance and exuberance (especially in the second and third pieces), and was recorded as early as the 1920s by Walter Gieseking, known as a specialist in Ravel and Debussy.

Szymanowski was particularly proud of this cycle, which (as he wrote to a friend in October 1915) he regarded as more successful than *Métopes*. Here too, his use of mythology is a fruit of his travels. Although this is a cycle in which motivic elements recur in different movements, each piece remains autonomous. Aware of their technical demands, Szymanowski wrote to his publisher: 'Please don't believe pianists should they say anything to you about the huge *quasi* difficulties of my new piano style. In fact everything is easy to perform and *absolutely* idiomatic for the piano.' The first piece, *Shéhérazade*, depicts the narrator of *1001 Nights* by means of languorous Orientalisms, evocations of the composer's visit to northern Africa. The second piece, *Tantris le bouffon*, stems from Ernst Hardt's theatre adaptation of *Tristan and Isolde*: Tristan is disguised as a jester and conceals his identity by using an anagram of his name in order to gain access to Isolde. Although there is nothing Wagnerian about this work, a quotation from Wagner's opera can be heard in bar 30, when Szymanowski quotes a passage from the third scene of Act I ('Der "Tantris" mit sorgender List sich nannte'). The character's instability is skilfully portrayed with sudden changes of mood, the tone varying from the grotesque to the desperate.

Finally the *Sérénade de Don Juan*, dedicated to Artur Rubinstein, does not come from a specific source, and is in rondo form. Whilst one might expect the music to portray the boundless ego of the legendary womanizer, in fact the tone becomes progressively more pathos-laden, the song ever more desperate, almost as if he were questioning the power of his charm. The imitation of the sound of the guitar is reminiscent of Ravel's *Alborada del Gracioso* and Debussy's *La sérénade interrompue*. At one point Szymanowski intended to orchestrate this

cycle, to make it into a concert piece for piano and orchestra, but this scheme never progressed beyond the planning stage. An orchestral arrangement was finally made by the composer Jerzy Fitelberg (1903–51), son of the conductor Grzegorz Fitelberg who conducted so many of Szymanowski's compositions and, indeed, gave the premières of most of his orchestral works.

The *Third Sonata* was composed in 1917, after *Métopes* and *Masques*, and is Szymanowski's last major work for solo piano. Strangely, the composer had little to say about the piece, merely writing to his publisher that the work was 'in sound rather characteristic'. Turning its back on programme music, it marks a return to abstract sonata form. Although it plays without a break, the work nevertheless corresponds to the classical sonata insofar that it has a noticeable division into four movements: a first movement with two themes, an elegiac *Adagio* dominated by whole-tone harmonies, a rhythmically adventurous *Scherzando* and a virtuoso fugal finale. The piece does not abjure the Impressionist style typical of works from this period, but it also achieves a synthesis between this and the style of earlier works, including those from the composer's 'German' period.

During the 1920s Szymanowski turned to the folklore of his country, Poland, and in particular the music from the Tatras, part of the Carpathian mountain range. He wrote: 'My discovery of the essential beauty of góral music, dance and architecture is a very personal one, [and] much of [it] I have absorbed into my innermost soul' (The Górale ['highlanders'] are a group of indigenous people found along southern Poland, northern Slovakia and in the region of Cieszyn Silesia in Czechia). We do not know what prompted such a return to his origins. Some say that it came as a result of hearing Stravinsky's *Les Noces* – a work arising from the composer's Russian roots – under the baton of the composer in Paris in 1921. Others claim that it was occasioned by Szymanowski's return to Poland after the country had gained independence in 1918.

Unlike the mazurkas by his famous compatriot Chopin, who concentrated on dance from the plains, those by Szymanowski are rougher in tone, and are characterized by the use of tritones and diminished sevenths, by their melodic ornamentation, by phrases of irregular length and by the use of a drone bass that recalls the sort of Polish bagpipe used in the Tatras. Nonetheless, rather than quoting it slavishly, he integrates this folk dance into an original synthesis of European styles. ‘Let our music be *national* in its Polish characteristics’, he wrote, ‘but not falter in striving to attain *universality*. Let it be national, but not provincial’. Concerning the composer’s liking for mazurkas, his biographer B. M. Maciejewski wrote that ‘Szymanowski enjoyed most of all to be left alone in an inconspicuous corner of [a simple highlander’s] log cottage, and to listen to the music, cries and noises, watching the happy dancers full of vigour, passions and sweat’ and how in his youth he had had ‘the enormous advantage of seeing the *mazur* danced, not only elegantly in ballrooms, but also far more excitingly in the nearby mountain villages by mountain peasants (*góral*s) to their own accompaniment, rhythmically electrifying but incredibly off-key in sound (so wonderfully recreated by Szymanowski’s strange, subtle harmonisations)’.

The four ***Mazurkas*** recorded here (Op. 50 Nos 9–12) were composed in 1929, when Szymanowski was dividing his time between Warsaw (where he had been appointed director of the Conservatory in 1927) and Zakopane. Writing in a much simpler style than the one he had used in his earlier ‘impressionist’ period, Szymanowski here rejected brilliance in favour of a new simplicity of melody, harmony and rhythm. The ***Two Mazurkas***, Op. 62, were written in 1933–34 and are the last works that Szymanowski produced. In 1933 he made a recording of the first of them, which he held in particularly high regard; this is one of the few recordings he made.

© ***Jean-Pascal Vachon 2008***

The Swedish pianist **Roland Pöntinen** made his début in 1981 with the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra and has since then performed with major orchestras in Europe, the United States, Korea, South America, Australia and New Zealand. He has collaborated with such eminent conductors as Myung-Whun Chung, Rafael Frühbeck de Burgos, Neeme Järvi, Esa-Pekka Salonen, Alan Gilbert, Leif Segerstam and Evgeny Svetlanov.

Highlights of his career have included appearances with the Philharmonia Orchestra in Paris and London, and with the Los Angeles Philharmonic Orchestra at the Hollywood Bowl as well as performances at the BBC Proms where he has played both the Grieg and the Ligeti piano concertos. With his insatiable musical appetite and stupendous technique, Pöntinen has acquired a vast repertoire, ranging from Bach to Ligeti. The emphasis is on the ‘golden era’ of piano literature: from the 19th century – in particular Beethoven, Chopin and Liszt – up to the first half of the 20th century with composers such as Debussy, Busoni, Szymanowski and Rachmaninov.

Roland Pöntinen is also a passionate chamber musician and performs regularly with musicians such as the clarinetist Martin Fröst, the violinist Ulf Wallin, the soprano Barbara Hendricks and his piano duo partner Love Derwinger. He has participated in numerous festivals including Maggio Musicale Fiorentino, La Roque d’Anthéron Piano Festival, the Styriarte Festival in Graz, Verbier Festival, Klavier-Festival Ruhr and the Piano Rarities Festival at Schloss vor Husum. Roland Pöntinen is also active as a composer. He is a member of the Royal Swedish Academy of Music and in 2001 received ‘Litteris et Artibus’ – a royal medal in recognition of eminent skills in the artistic field.

Welche Musiksprache eignet man sich an, wenn man nicht zu einer der traditionsreichen Musiknationen – Deutschland, Frankreich oder Rußland – gehört? Das ist das Dilemma, dem sich manche Komponisten an der Wende zum 20. Jahrhundert gegenübersehen. Karol Szymanowski, einer von ihnen, löste es auf seine Weise: Alle – aber der Reihe nach!

Szymanowski – der erste polnische Komponist seit Chopin, der sich im europäischen Musikleben durchsetzte – wurde in der Ukraine geboren. Er studierte Klavier bei seinem Onkel Gustav Neuhaus – dem Vater von Heinrich Neuhaus, der einer der Väter der russischen Klavierschule wurde und u.a. Svjatoslav Richter, Emil Gilels und Radu Lupu unterrichtete.

Man kann das Schaffen Szymanowskis nach chronologischer Maßgabe in drei Perioden einteilen: romantisch, impressionistisch und volkstümlich (d.h. „polnisch“). Die erste Periode, von Wagner, Richard Strauss und Max Reger beeinflusst, dauerte bis 1914 und korrespondiert mit der Zeit, als Szymanowski sich in Wien zu behaupten suchte, wo er in den Jahren 1911/12 lebte. Die zweite, stilistisch an Claude Debussy, Maurice Ravel und dem späten Skrjabin orientiert, zeugt zugleich von dem Interesse des Komponisten an den Kulturen des Mittelmeerraums und Nordafrikas. Die letzte Periode schließlich, die Anfang der Zwanziger Jahre beginnt, entspricht der Rückkehr zu nationalen Quellen und zur polnischen Volksmusik. Auf dieser CD sind repräsentative Werke der zweiten und der dritten Periode vertreten. Wenngleich er nicht so bekannt war wie manche seiner Zeitgenossen, könnte man Szymanowski als Haupt einer nationalpolnischen Schule ansehen, dem etwa Lutosławski und Penderecki folgten – so wie Leoš Janáček in der Tschechoslowakei und Béla Bartók in Ungarn.

Metopen op. 29 – im Frühjahr und Sommer 1915 nach Szymanowskis Sizilienaufenthalt komponiert – ist ein Triptychon, dessen Teile jeweils eine Person und einen Ort aus Homers Odyssee darstellen. Dieser Zyklus verwendet eine

durch und durch „impressionistische“ Klangsprache, die Ravel manches verdankt (insbesondere *Jeux d'eau*, *Miroirs* und *Gaspard de la nuit*), vor allem aber Debussy (*Estantes* und *Images*) – den Szymanowski übrigens 1914 bei seinem Freund, dem Pianisten Artur Rubinstein, kennengelernt hatte – und dem Spätwerk Skrjabin. Zu den dabei verwendeten Techniken zählen u.a. der Hintergrund aus motivischen Arpeggien im pentatonischen Modus, Passagen mit parallelen Sekunden und Quarten sowie die „pianistische Bitonalität“ – Ergebnis des Widerstreits von schwarzen und weißen Klaviertasten. Der ungewöhnliche Titel bezieht sich auf den Raum zwischen zwei Säulen eines dorischen Frieses, wo sich meist eine mit einem Flachrelief versehene Platte befand.

Das erste Stück, *L'île des Sirènes* (*Die Insel der Sirenen*), beschwört die fantastischen Kreaturen herauf und zugleich ihre Insel, die aus den Knochen solcher Seeleute besteht, die ihrem todbringenden Gesang erlegen sind. Der Eindruck eines schaurigen Wiegenlieds entsteht, das anschwillt und zusehends bedrohlicher wird, bis es schließlich verklingt. Das zweite Stück, *Calypso*, handelt von den vergeblichen Versuchen der Nymphe Kalypso, Odysseus auf ihrer Insel festzuhalten. Nach den anfänglichen Parallelakkorden, die an Debussy erinnern, beschwört Szymanowski die Schönheit der Nymphe mittels eines kurzen, ergreifenden melodischen Motivs herauf, das im Verlauf des Stücks mehrfach wiederkehrt. Der dritte Satz, *Nausikaa*, beschreibt die Tochter des Phaiakenkönigs Alkinoos, die Odysseus nach seinem Schiffbruch durch das Spiel mit ihren Freundinnen aufweckt. In diesem Stück wird der Bereich der Mythologie zugunsten des Allgemein-Menschlichen verlassen. Es beginnt mit einem anfangs ruhigen Tanz, der immer frenetischer wird. Dann hört man das ergreifende Kalypso-Motiv, ganz so, als wollte Szymanowski uns zeigen, daß Odysseus jetzt ebenso unter dem Einfluß Nausikaas steht wie er seinerzeit unter dem Kalypsos gestanden hatte.

Das 1916 fertiggestellte Triptychon *Masken* op. 34 ist in gewisser Weise das Pendant zu *Metopen*. Im selben Jahr entstanden wie seine Hauptwerke (*Symphonie Nr. 3* und das *Violinkonzert Nr. 1*), wurde *Masken* die beliebteste Klavierkomposition seiner mittleren Schaffensperiode, insbesondere wohl wegen ihres überschwenglichen Glanzes (vor allem in den letzten beiden Stücken). In den 1920er Jahren spielte Walter Gieseking, der Ravel- und Debussy-Spezialist, das Werk auf Schallplatte ein. Szymanowski war auf diesen Zyklus besonders stolz und fand ihn gelungener als *Metopen*, wie er im Oktober 1915 einem Freund schrieb. Auch dieses Werk verarbeitet mythologische Einflüsse und ist die Frucht seiner Reisen. Wenngleich es sich um einen Zyklus handelt, in dem Motive in den Sätzen wiederkehren, ist jeder Satz selbständig. Im Bewußtsein der spieltechnischen Anforderungen schrieb Szymanowski an seinen Verleger: „Bitte glauben Sie den Pianisten nicht, die von angeblich enormen Schwierigkeiten meines neuen Klavierstils sprechen. Tatsächlich ist alles leicht zu spielen und absolut idiomatisch für das Klavier.“

Das erste Stück, *Scheherazade*, widmet sich der Erzählerin der Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* vermittelt sehnstüchtiger Orientalismen – Reminiszenzen des Komponisten an eine Nordafrikareise. Das zweite Stück, *Tantris le bouffon*, entstammt der Bühnenparodie des *Tristan und Isolde*-Stoffs von Ernst Hardt, in der Tristan sich als Narr maskiert und seine Identität hinter einem Anagramm seines Namens verbirgt, um Isolde zu sehen. Obwohl das Werk nichts von Wagner an sich hat, erklingt im 30. Takt ein Zitat aus dem Musikdrama des deutschen Komponisten, wenn Szymanowski eine Passage aus dem dritten Bild des 1. Aufzugs („Der ‚Tantris‘ mit sorgender List sich nannte“) aufgreift. Die psychische Instabilität der Figur wird geschickt mit brüskten Stimmungsumschwüngen nachgebildet, während der Grundton sich vom Grotesken zur Verzweiflung wandelt.

Die Artur Rubinstein gewidmete *Sérénade de Don Juan* in Rondoform schließlich hat keine solche Vorlage. Während man erwarten könnte, daß das Stück das maßlose Ego des legendären Verführers darstelle, wird die Atmosphäre zusehends pathetischer, während das Lied immer verzweifelter erscheint – ein wenig, als ob Don Juan begönne, an der Macht seines Charmes zu zweifeln. Die Nachahmung des Gitarrenklangs erinnert an *Alborada del Gracioso* von Ravel und *La sérénade interrompue* von Debussy. Szymanowski hatte daran gedacht, den Zyklus zu orchestrieren, um daraus ein konzertantes Werk für Klavier und Orchester zu machen, aber dieser Plan sollte sich nicht realisieren. Eine Bearbeitung legte schließlich der Komponist Jerzy Fitelberg (1903-1951) vor, der Sohn des Dirigenten Grzegorz Fitelberg, der viele Werke von Szymanowski leitete und die meisten seiner Orchesterwerke uraufführte.

Die *Sonate Nr. 3* wurde 1917, nach *Metopen* und *Masken*, komponiert; es ist das letzte große Werk für Klavier solo im Schaffen Szymanowskis. Seltsamerweise hatte er darüber nur wenig zu sagen; er beschränkte sich darauf, seinem Verleger zu schreiben, daß sie „in einer recht charakteristischen Weise“ geschrieben seien. Szymanowski verließ die Programmusik und kehrte zur abstrakten Sonatenform zurück. Obwohl vorderhand einsätzig, korrespondiert sie dennoch mit der klassischen, viersätzigigen Sonatenform: Themendualismus im ersten Teil; ein elegisches *Adagio*, das von Ganztonharmonik bestimmt wird; ein *Scherzando* von abenteuerlicher Metrik und eine virtuose Finalfuge. Die Sonate verleugnet nicht das impressionistische Idiom, das für die damals komponierten Werke typisch ist, doch erreicht sie zugleich eine Synthese mit der Schreibweise der vorangegangenen Werke, darunter auch jene der „deutschen“ Periode des Komponisten.

Im Laufe der 1920er Jahre wandte sich Szymanowski der Volksmusik seines polnischen Heimatlandes zu, insbesondere der Hohen Tatra, einem Bergmassiv

der Karpaten. „Meine Entdeckung der außerordentlichen Schönheit der Musik, der Tänze und der Architektur der Goralen (Volksstamm in den Bergen Südpolens) ist von sehr persönlicher Art, und ich bewahre sehr viel davon tief in meinem Herzen.“ Es ist nicht bekannt, was diese Rückkehr zu den Quellen veranlaßt hat. Manche führen es auf sein Hörerlebnis der *Noces* von Strawinsky zurück – ein Werk, das aus den russischen Ursprüngen Strawinskys schöpft und 1921 unter Leitung des Komponisten in Paris erklang. Andere verweisen auf die Rückkehr Szymanowskis in seine polnische Heimat, nachdem diese 1918 ihre Unabhängigkeit wiedererlangt hatte.

Anders als die Mazurkas seines gefeierten Landsmanns, der sich auf die Tänze des flachen Landes konzentriert hatte, sind jene von Szymanowski rauher und geprägt von übermäßigen Quarten und verminderten Septimen, ornamentierter Melodik, Phrasen von unregelmäßiger Länge und der Verwendung eines Borduns, der an eine Art polnischen Dudelsack erinnert, der in dieser Gegend verwendet wird. Anstatt diesen Volkstanz servil zu zitieren, integriert er ihn in eine individuelle Synthese aller europäischen Stile. „Laßt uns eine Musik machen“, schrieb Szymanowski, „die in ihrer polnischen Eigenart national ist, ohne aufzuhören, Universalität anzustreben. Unsere Musik muß national, nicht provinziell sein“. Über die Vorliebe des Komponisten für die Mazurka schrieb sein Biograph B. M. Maciejewski: „Szymanowski liebte es über alles, allein in einem Winkel einer einfachen Hütte der Musik, den Rufen und Geräuschen zu lauschen und die fröhlichen Tänzer voller Kraft, Leidenschaft und Schweiß zu beobachten.“ In seiner Jugend habe er Gelegenheit gehabt, „die Mazur getanzt zu sehen – nicht nur mit der Eleganz des Ballsaals, sondern in einer aufregenderen Art, wie sie in den benachbarten Dörfern der Bergbauern (Goralen) zu eigener Begleitung gebräuchlich war: elektrisierend rhythmisch, aber völlig unharmonisch (was Szymanowskis fremdartige und subtile Harmonisierung wunderbar einfängt).“

Die hier eingespielten vier **Mazurken** op. 50 Nr. 9-12 wurden 1929 komponiert, als Szymanowski seine Zeit zwischen Warschau (wo er 1927 zum Direktor des Konservatoriums ernannt worden war) und Zakopane teilte. Ihr Stil ist beträchtlich schlichter als der der vorangegangenen „impressionistischen“ Periode; Szymanowski lehnte nun alle Brillanz ab und bevorzugte dagegen in melodischer, harmonischer und rhythmischer Hinsicht eine neue Einfachheit.. Die beiden **Mazurken** op. 62 – Szymanowskis letzte Kompositionen überhaupt – sind in den Jahren 1933/34 entstanden. Die erste Mazurka, die der Komponist besonders schätzte, hat er 1933 in einer seiner wenigen Aufnahmen selber eingespielt.

© *Jean-Pascal Vachon* 2008

Der schwedische Pianist **Roland Pöntinen** gab 1981 sein Debüt mit dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra und ist seither mit bedeutenden Orchestern in Europa, den USA, Korea, Südamerika, Australien und Neuseeland aufgetreten. Er hat mit so renommierten Dirigenten wie Myung-Whun Chung, Rafael Frühbeck de Burgos, Neeme Järvi, Esa-Pekka Salonen, Alan Gilbert, Leif Segerstam und Jewgenij Swetlanow zusammengearbeitet.

Zu den Höhepunkten seiner Karriere zählen Konzerte mit dem Philharmonia Orchestra in Paris und London, mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra in der Hollywood Bowl sowie die Auftritte bei den BBC Proms, wo er die Klavierkonzerte von Grieg und Ligeti spielte. Mit unersättlichem Appetit und stупender Technik hat Pöntinen sich ein umfassendes Repertoire erarbeitet, das von Bach bis Ligeti reicht. Sein Schwerpunkt liegt auf der „Goldenen Ära“ der Klavierliteratur: vom 19. Jahr hundert (insbesondere Beethoven, Chopin und Liszt) bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Debussy, Busoni, Szymanowski und Rachmaninow).

Roland Pöntinen ist außerdem ein leidenschaftlicher Kammermusiker, der regelmäßig mit Musikern wie dem Klarinettenisten Martin Fröst, dem Geiger Ulf Wallin, der Sopranistin Barbara Hendricks und seinem Klavierduopartner Love Derwinger spielt. Er hat bei zahlreichen Festivals konzertiert wie dem Maggio Musicale Fiorentino, La Roque d'Anthéron Piano Festival, der Styriarte in Graz, dem Verbier Festival, dem Klavier-Festival Ruhr und den Husumer Raritätenkonzerten im Schloss vor Husum. Roland Pöntinen ist auch als Komponist hervorgetreten. Er ist Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie Stockholm; 2001 erhielt er die „Litteris et Artibus“-Medaille in Anerkennung seiner herausragenden künstlerischen Fähigkeiten.

Quel idiome adopter lorsque l'on n'appartient pas à l'une des grandes traditions musicales, c'est-à-dire allemande, française ou russe ? C'est le dilemme auquel durent faire face certains compositeurs du début du siècle dont **Karol Szymanowski** qui régla pour ainsi dire la question : tous... mais à tour de rôle !

Premier compositeur polonais depuis Chopin à s'être imposé sur la scène musicale européenne, Szymanowski est né en Ukraine. Il étudie le piano avec son oncle, Gustav Neuhaus, père de Heinrich Neuhaus qui sera l'un des pères de l'école russe de piano et qui enseignera notamment à Sviatoslav Richter, Emil Gilels et, plus près de nous, Radu Lupu.

L'œuvre de Szymanowski peut être divisée chronologiquement en trois périodes : romantique, impressionniste et populaire (entendre ici : « polonaise »). La première, marquée par l'influence de Wagner, de Richard Strauss et de Max Reger, durera jusqu'à 1914 et correspond notamment à la période durant laquelle Szymanowski tente de s'imposer à Vienne où il demeure en 1911 et 1912. La seconde, caractérisée par une empathie stylistique pour Claude Debussy, Maurice Ravel et le dernier Scriabine témoigne également de l'intérêt du compositeur pour les cultures méditerranéennes et nord-africaines. Enfin, la dernière période, à partir du début des années 1920, correspond à un retour aux sources nationales et au folklore polonais. Sur cet enregistrement, on retrouve des œuvres représentatives des seconde et troisième périodes. Bien que moins connu que certains de ses contemporains, il est tentant de faire de Szymanowski le chef d'une école nationaliste polonaise auquel succéderont les Lutosławski et les Penderecki, un peu comme un Leoš Janáček en Tchécoslovaquie et un Béla Bartók en Hongrie.

Composé au printemps et à l'été 1915 après le séjour de Szymanowski en Sicile, *Métopes* op. 29 est un triptyque dont chacune des parties illustre un per-

sonnage et un lieu de l'*Odyssée* d'Homère. Ce cycle a recours à un langage résolument « impressionniste » qui doit à Ravel (notamment à *Jeux d'eau*, *Miroirs* et *Gaspard de la nuit*) et surtout à Debussy (*Estampes* et *Images*) – que Szymanowski du reste avait rencontrés chez son ami, le pianiste Artur Rubinsteïn en 1914 – ainsi qu'aux œuvres tardives de Scriabine. Parmi les techniques utilisées, mentionnons l'arrière-plan fait d'arpèges de motifs en mode pentatonique, les passages en secondes et quarts parallèles, ainsi que la « bitonalité pianistique », le résultat de l'opposition entre les touches noires et blanches du piano. Le titre insolite réfère à l'espace du fronton situé entre deux colonnes dans une frise dorique où se trouve généralement une dalle sculptée en bas-relief.

La première pièce, *L'île des Sirènes* évoque à la fois les créatures fantastiques ainsi que leur île faite des os des marins qui ont succombé à leur chant mortel. L'impression ici est celle d'une berceuse lugubre qui enfle et devient de plus en plus menaçante avant de s'éteindre. La seconde pièce, *Calypso*, évoque les tentatives vaines de la nymphe Calypso de retenir Ulysse auprès d'elle. Après un début en accords parallèles qui rappelle Debussy, Szymanowski évoque la beauté de la nymphe au moyen d'un court et émouvant motif mélodique qui reviendra à plusieurs reprises dans la pièce. Le troisième mouvement, *Nausicaa*, évoque la fille du roi des Phéaciens Alcinoos qui, par ses jeux avec ses amies, réveille Ulysse après son naufrage. Dans cette pièce, l'univers mythologique est abandonné au profit de l'univers des humains. La pièce débute par une danse agréable qui devient de plus en plus frénétique. On entend ensuite le motif émouvant de Calypso, un peu comme si Szymanowski voulait nous montrer qu'Ulysse était maintenant sous l'emprise de Nausicaa comme il l'avait été sous Calypso.

Masques, op. 34, un triptyque terminé en 1916, est en quelque sorte le pendant de *Métopes*. Écrit la même année que les chefs d'œuvre que sont sa *troisième Symphonie* et son premier *Concerto pour violon*, *Masques* sera la plus po-

pulaire des œuvres pour piano de la période intermédiaire de Szymanowski probablement en raison de sa flamboyance et de son exubérance (surtout dans les deux dernières pièces) et sera enregistrée sur disque dès les années 1920 par Walter Gieseking, par ailleurs spécialiste de Ravel et de Debussy.

Particulièrement fier de ce cycle, Szymanowski trouvait que *Masques* était davantage réussi que *Métopes* comme il l'écrivait à un ami en octobre 1915. Ici aussi, l'œuvre traite de mythologie et est le fruit de ses voyages. Bien qu'il s'agisse d'un cycle dans lequel des éléments motiviques reviennent d'un mouvement à l'autre, chaque pièce est autonome. Szymanowski, conscient des exigences techniques écrivait à son éditeur : « Je vous prie de ne rien croire des pianistes qui évoqueraient les énormes *quasi* difficultés de mon nouveau style pianistique. En fait, tout est aisé à jouer et l'écriture pour piano est *absolument* idiomatique. » La première pièce, *Shéhérazade*, évoque la narratrice des Contes des Mille et une Nuits au moyen d'orientalismes langoureux, évocations du voyage du compositeur en Afrique du Nord. La seconde pièce, *Tantris le bouffon*, provient de la parodie théâtrale de *Tristan et Isolde* d'Ernst Hardt alors que Tristan s'est déguisé en bouffon et cache son identité sous un anagramme de son nom pour parvenir à voir Isolde. Bien que cette œuvre n'ait rien de wagnérien, une citation de l'opéra du compositeur allemand se fait entendre à la trentième mesure alors que Szymanowski reprend le passage du troisième tableau du premier acte aux mots de « Der < Tantris > mit sorgender List sich nannte » [En « Tantris », ce nom déguisé par ruse]. L'absence de stabilité du personnage est habilement évoquée par de brusques changements d'humeurs alors que le ton passe du grotesque au désespoir.

Enfin, la *Sérénade de Don Juan*, dédiée à Artur Rubinstein, n'a pas de source en soi et adopte la forme du rondo. Alors qu'on s'attendrait à ce que la pièce évoque l'ego démesuré du légendaire séducteur, le ton devient au contraire pro-

gressivement pathétique alors que la chanson apparaît de plus en plus désespérée, un peu comme s'il se mettait à douter de la force de son charme. L'imitation de la guitare rappelle ici *Alborada del Gracioso* de Ravel et *La sérénade interrompue* de Debussy. Mentionnons que Szymanowski avait songé à orchestrer ce cycle pour en faire une œuvre concertante pour piano et orchestre mais ceci ne resta qu'à l'état de projet. Un arrangement sera finalement réalisé par le compositeur Jerzy Fitelberg (1903-1951), le fils du chef Grzegorz Fitelberg qui dirigea tant d'œuvres de Szymanowski et créa la plupart de ses compositions orchestrales.

La **troisième Sonate** a été composée en 1917, suivant ainsi, chronologiquement, *Métopes* et *Masques* et constitue la dernière œuvre majeure pour piano seul de Szymanowski. Curieusement, celui-ci n'avait que peu à en dire, se bornant à écrire à son éditeur que celle-ci sonnait « de manière plutôt particulière ». Abandonnant le genre programmatique, elle revient à la forme sonate abstraite. D'un seul tenant, elle correspond néanmoins à la sonate classique avec sa sous-division perceptible en quatre mouvements : un premier bithématique, un *adagio* élégiaque dominé par une harmonie en tons entiers, un *scherzando* à la métrique aventureuse et un finale virtuose d'allure fuguée. Elle ne renie pas le langage impressionniste typique des œuvres composées à cette époque, mais elle opère également une synthèse avec les techniques d'écriture des œuvres précédentes, y compris celles de la période « allemande » du compositeur.

Au cours des années 1920, Szymanowski se tourne vers le folklore de son propre pays, la Pologne, et en particulier celui de la région des Tatras, un massif montagneux des Carpates. « Ma découverte de la beauté essentielle de la musique, de la danse et de l'architecture gorál (des paysans des montagnes du Sud de la Pologne) est très personnelle et je l'ai pour la plupart absorbée dans mon âme la plus profonde », écrivit-il. On ne sait ce qui déclenchera ce retour aux

sources. Certains parlent de l'audition de *Noces* de Stravinsky – une œuvre qui puise dans les origines russes du compositeur – à Paris en 1921 sous la direction du compositeur. D'autres du retour en Pologne du compositeur alors que le pays avait gagné son indépendance en 1918.

À la différence des mazurkas de son célèbre compatriote, Chopin qui s'était concentré sur les danses des plaines, celles de Szymanowski sont plus rugueuses et sont caractérisées par l'emploi de quarts augmentées et de septièmes diminuées, une ornementation mélodique, des phrases à la longueur irrégulière et le recours à un bourdon rappelant une sorte de cornemuse polonaise utilisée dans ces contrées. Il intègre cependant cette danse folklorique à une synthèse personnelle de tous les styles européens plutôt que de la citer servilement. À ce sujet, il écrivit : « Faisons une musique nationale avec ses caractéristiques polonaises mais ne cessons pas de tendre à l'universalité. Notre musique doit être nationale, pas provinciale ». Au sujet du goût du compositeur pour les mazurkas, son biographe B. M. Maciejewski écrivit qu'il « aimait par-dessus tout rester seul dans le coin de l'une de ces habitations simples en bois et écouter la musique, les cris et les bruits, observer les joyeux danseurs pleins de vigueur, de passion et de sueur » et que, durant son enfance, il avait eu la chance « d'observer la *mazur* dansée non pas avec élégance dans les salles de bal, mais de manière bien plus excitante dans les villages avoisinants par des paysans des montagnes (*góral*s) s'accompagnant eux-mêmes, rythmiquement électrisant mais de manière totalement inharmonique (et si merveilleusement récréée dans [son] harmonisation étrange et subtile) ».

Les quatre *Mazurkas* op. 50 interprétées ici (9 à 12) ont été composées en 1929 alors que Szymanowski partageait son temps entre Varsovie (où il fut nommé directeur du conservatoire en 1927) et Zakopane. Écrivant dans un style considérablement plus simple que celui de la période « impressionniste » précé-

dente, Szymanowski rejette maintenant la brillance et privilégie plutôt une nouvelle simplicité (mélodique, harmonique et rythmique). Quant aux *deux Mazurkas* op. 62, elles ont été composées en 1933-34 et constituent les dernières œuvres écrites par Szymanowski. Il enregistra la première, qu'il appréciait particulièrement, en 1933, l'un de ses rares enregistrements.

© *Jean-Pascal Vachon 2008*

Le pianiste suédois **Roland Pöntinen** a fait ses débuts en 1981 avec l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm et s'est depuis produit en compagnie des meilleurs orchestres d'Europe, des États-Unis, de Corée, d'Amérique du Sud, d'Australie et de Nouvelle-Zélande en compagnie de chefs tels Myung-Whun Chung, Rafael Frühbeck de Burgos, Neeme Järvi, Esa-Pekka Salonen, Alan Gilbert, Leif Segerstam et Evgeny Svetlanov.

Parmi les moments importants de sa carrière, mentionnons ses prestations avec l'Orchestre Philharmonia à Paris et à Londres, avec l'Orchestre philharmonique de Los Angeles au Hollywood Bowl ainsi que ses concerts dans le cadre des Proms de la BBC où il a joué les concertos de Grieg et de Ligeti. Grâce à son insatiable curiosité et sa technique foudroyante, Pöntinen possède un vaste répertoire qui s'étend de Bach à Ligeti. Une place importante est cependant accordée à l'« âge d'or » de la littérature pour piano : du 19^e siècle, avec notamment des œuvres de Beethoven, Chopin et Liszt, jusqu'à la première moitié du 20^e siècle avec des compositeurs comme Debussy, Busoni, Szymanowski et Rachmaninov.

Roland Pöntinen est également un chambriste passionné qui joue régulièrement avec le clarinettiste Martin Fröst, le violoniste Ulf Wallin, la soprano Barbara Hendricks et son partenaire de duo de piano, Love Derwinger. Il se produit

dans le cadre de nombreux festivals dont celui du Maggio Musicale Fiorentino, le festival de piano de La Roque d'Anthéron, le festival Styriarte à Graz, le Festival de Verbier, le Festival de piano Ruhr et au Festival «Raritäten der Klaviermusik» au Palais de Husum. Roland Pöntinen est également compositeur. Il est membre de l'Académie royale suédoise de musique et reçoit en 2001 la médaille royale «Litteris et Artibus» en reconnaissance de ses grands talents dans le domaine artistique.

INSTRUMENTARIUM

Grand piano: Steinway D

DDD

RECORDING DATA

Recorded in February, March and September 2005 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden

Piano technician: Carl Wahren

Recording producer, sound engineer and digital editing: Martin Nagorni

Neumann microphones; Studer mixer; GENEX GX8500 MOD recorder; Sennheiser headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2008

Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)

Photograph of Roland Pöntinen: © Mats Bäcker

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1137 © & ® 2008, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-CD-1137