



A Polish Kaleidoscope 3
Dance Music for 4 Hands

MONIUSZKO
FRIEDMAN
MOSZKOWSKI
NOSKOWSKI
ŻELEŃSKI

Ravel Piano Duo
Agnieszka Kozło
Katarzyna Ewa Sokołowska

DUX
Recording Producers

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Muzyczny ślad” realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca.

Co-financed with the funds of the Minister of Culture and National Heritage from the Fund for the Promotion of Culture under the programme “Musical Trace” implemented by the Institute of Music and Dance.

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

instytut muzyki i tańca
IMiT



© **DUX, DUX 1590, 2019**

Nagranie zrealizowano w Sali Koncertowej Filharmonii Opolskiej im. Józefa Elsnera 1–5 maja 2019 r.
Recorded at the Józef Elsner Opole Philharmonic Concert Hall, 1st-5th May, 2019.

MARCIN DOMŻAŁ Reżyseria nagrania, montaż, mastering | Recording supervision & sound engineering, editing, mastering

ZBIGNIEW WAJDIK Strojenie fortepianu | Piano tuning

TOMASZ ZYMER, ŻANETA PNIEWSKA Tłumaczenia | Translations

KINGA KARPATI Zdjęcie na okładce | Cover photo

AGNIESZKA ZAKRZEWSKA Projekt graficzny | Graphic design

RAFAŁ DYMERSKI Skład | Page layout

MARCIN TARGOŃSKI Redakcja | Editor



DUX Recording Producers

Morskie Oko 2, 02-511 Warsaw, Poland | www.dux.pl, e-mail: dux@dux.pl

A Polish Kaleidoscope 3

Dance Music for 4 Hands

Stanisław MONIUSZKO (1819–1872)
Polonez D-dur (ok. 1863)
Kontredanse

Władysław ŻELEŃSKI (1837–1921)
Mazur op. 37 (ok. 1880)

Ignacy FRIEDMAN (1882–1948)
5 walców op. 51 (1912)

Zygmunt NOSKOWSKI (1846–1909)
Mazury op. 38 (ok. 1890)

Maurycy MOSZKOWSKI (1854–1925)
Cortège et Gavotte op. 43 (1887)
Album Espagnol op. 21 (1879)

Ravel Piano Duo
Agnieszka Kozło
Katarzyna Ewa Sokołowska

Płyta, którą oddajemy w Państwa ręce, to trzecia odsłona **Polskiego kalejdoskopu** – naszej autorskiej antologii muzyki polskiej napisanej na duet fortepianowy. Jej idea jest prezentacja utworów mało znanych, często nieutrwalonych fonograficznie. Pierwsza część poświęcona była utworom na 4 ręce, druga – muzyce na 2 fortepiany, w trzeciej powracamy do repertuaru na 4 ręce – tym razem jednak za temat przewodni obierając taniec. Polskie polonezy i mazury spotykają się tu ze stylizacjami kontredansów, walców, gawota, a także tańcami o kolorystyce hiszpańskim, tworząc muzyczną opowieść tak zmienną i barwną jak kalejdoskopowe „witraże”.

Ravel Piano DUO

Agnieszka Kozło & Katarzyna Ewa Sokolowska

The album we present you is the third part of **The Polish Kaleidoscope** – our original anthology of Polish music for piano duo. Its idea is to show little-known works, often not recorded. The first part was devoted to works for 4 hands, the second – music for 2 pianos; in the third we return to the repertoire for 4 hands, but this time the main theme is dance. Polish polonaises and mazurkas meet here with stylisations of quadrilles, waltzes, gavotte, as well as with dances of Spanish character, creating a musical tale as changeable and colourful as kaleidoscopic “stained glass.”

Ravel Piano DUO

Agnieszka Kozło & Katarzyna Ewa Sokolowska

Gdy nastolatek zechce posłuchać muzyki, a tego dnia nie ma koncertu, na który można pójść, wybierze jakieś współczesne komputerowo-smartfonowe pliki i zatopi się w dźwiękach. To go zbliża do rodziców i dziadków: matka wybierze płytę CD, dziadek – winyl. Medium jest w istocie bez znaczenia, to tylko inna forma przekazu. Prababca zapewne włączy radio, ten prawdziwy cud techniki, który zapoczątkował rewolucję kulturową, o której tu w istocie mowa. Wcześniej bowiem nie było żadnego istotnego nośnika pozwalającego na konsumpcję muzyki. Jeśli miało się ochotę czegoś posłuchać, to trzeba było sobie samemu zagrać lub też znaleźć jakiegoś muzyka. Dlatego w każdej rodzinie ktoś umiał na czymś grać, często zresztą większość muzykowała w ten czy inny sposób. W XIX wieku dzięki fortepianowi, który miał dźwięk z jednej strony gotowy i czysty, a z drugiej podatny na kształtowanie pod względem dynamiki i barwy, amatorskie muzykowanie stało się powszechne. W minionych wiekach była to przede wszystkim domena arystokracji rodu albo pieniądza. W XIX wieku amatorskie uprawianie muzyki demokratyzowało się i trafiło jeśli nie pod strzechy to przynajmniej pod dachówki wielkich miast.

Konieczność samodzielnego wykonywania muzyki sprawiała, że poziom amatorów był wysoki – wystarczy zauważyć, że każda adresatka dedykacji Chopinowskiego walca była w stanie poświęcić sobie utwór przyzwoicie odegrać. Z drugiej jednak strony, hobbystyczne uprawianie muzyki często nie pozwalało na osiągnięcie szczytów techniki, co pociągnęło za sobą powstanie licznych, uproszczonych wydań znanych dzieł

a także popularnych, niezbyt wymagających opracowań symfonii, kwartetów czy oper. Wydawnictwa muzyczne zaczęły się na tym bogacić, a muzyka krążyła w społeczeństwie już niemal tak samo intensywnie jak dziś.

Muzyk amator musiał umieć zagrać walca, mazura, poloneza czy kontredansa, gdy towarzysztwo wzięła ochota na tańce. Utwory takie niosły ze sobą stosunkowo niewielkie techniczne problemy. Symetria budowy okresowej, powtarzalność zaokrąglonych fraz, przejrzysta harmonia, wyrazista rytmika i prosta budowa formalna (zwykle ABA lub ABACA) były narzucone przez kroki i figury taneczne.

Charakter towarzyski muzyki rozrywkowej XIX wieku przejawia się najwyraźniej w pojawieniu się i upowszechnieniu repertuaru na 4 ręce. Przed epoką fortepianu nie było utworów na 4 ręce – komponowano duety, tria i kwartety na różne instrumenty: klawesyn i skrzypce; skrzypce, altówkę i wiolonczelę; gitarę, klarnet i róg (tak jest, na początku XIX wieku był to często wykorzystywany skład). Popularność fortepianu spowodowała jednak szybki zanik amatorskiej gry na instrumentach smyczkowych i dętych. Tym trudniej było o skrzypce czy nawet flet, im łatwiej o pianistów. A że w mieszczańskim saloniku zmieścić się mogło tylko jedno pianino, kompozytorzy szybko odpowiedzieli na zapotrzebowanie rynku: muzyka na 4 ręce ma ogromną literaturę. Niezrędko jest to repertuar towarzyski, salonowy, na wskroś kameralny, intymny.

Ani rozrywkowy, ani służebny charakter muzyki nie wykluczają rzetelnego rzemiosła, wręcz

przeciwnie, jest to warunek konieczny. Skomponowanie utworu prostego, zabawnego, nadającego się zarówno do tańca, jak i do słuchania, nie jest zadaniem łatwym. Niewątpliwie ogrom XIX-wiecznej produkcji na 4 ręce zawiera morze dźwięków, które nigdy nie powinny być zapisane ani wydane, lecz, jak w każdym oceanie, znaleźć można tam również prawdziwe perły, skarby niezagasłym lśniące blaskiem. Do nich należą prezentowane utwory polskiej szkoły XIX stulecia, skomponowane na przestrzeni 50 lat.

Czy w istocie można mówić o polskiej szkole, skoro milczą o niej podręczniki? Szkoła twórcza to nie są ludzie, którzy komponują tak samo i to samo, ale indywidualności, często wyraziste i odrębne, które współdziałały i współlistnieją. Nie ma tu miejsca na szczegółowy dowód, więc tylko zauważmy pokrótce, że Stanisław Moniuszko wspierał karierę młodego Władysława Żeleńskiego, w późniejszych latach autora znakomitego *Koncertu fortepianowego Es-dur*, którego idealnym wykonawcą był Ignacy Friedman. Żeleński objął po Moniuszce klasę harmonii i kontrpunktu w Konserwatorium Warszawskim. Został prezesem Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, a gdy ustąpił z tego stanowiska, rekomendował na swego następcę Zygmunta Noskowskiego, wielbiciela i znawcę twórczości Moniuszki. Na rzecz WTM-u dawał w Warszawie koncerty kompozytorskie Mauryca Moszkowski. Wszystkich twórców cechuje znakomity warsztat, indywidualne podejście do zagadnień harmoniki oraz wyraźna odrębność względem muzycznych nurtów europejskich, co w istocie jest zaletą.

Żadnego nie sposób zaszukadkować po jednej ze stron dychotomii Johannes Brahms–Richard Wagner czy Claude Debussy–Richard Strauss. Pozostali twórcami niezależnymi i oryginalnymi, wolnymi od naśladownictwa zarówno muzyki niemieckiej, jak i, co równie ważne, od niewolniczego kopiowania wzorca chopinowskiego. Poza Moszkowskim tworzyli w kraju, zmagając się z brakiem stałych, profesjonalnych zespołów, o których powstanie zawzięcie i nieustępliwie walczyli, jednocześnie kształcąc kadry profesjonalnych muzyków w szkołach Warszawy i Krakowa. Moszkowski uczył, także Polaków, w Berlinie, a gdy zmęczył się tym miastem, przeniósł się do Paryża. Ich dziedzictwem, z którego korzystamy na co dzień, są nasze znakomite orkiestry i zespoły kameralne, szkoły o wiekowej tradycji, ogólna organizacja życia muzycznego. To także takie nazwiska jak Hofmann, Szymanowski, Fitelberg, Stojowski.

Dziedzictwem niesłusznie zapomnianym i niedocenianym jest ich muzyka, piękna i wzruszająca, nieodmiennie zachwycająca nieuprzedzonych słuchaczy. Wystarczy kilka minut, by przekonać się o entuzjasmie melomanów z całego świata: komentarze pod nielicznymi utworami dostępnymi w sieci świadczą o tym dowodnie. I tylko czasem uśmiechamy się pół-smutno, pół-wyrozumiale, gdy komuś pomylił się Mos(z)kowski i Noskowski...

O towarzyskiej funkcji utworu świadczy niejednokrotnie dedykacja. Powstały około 1863 roku *Polonez D-dur* Stanisława Moniuszki dedykowany jest

Alojzemu Żółkowskiemu synowi, warszawskiemu śpiewakowi operowemu i aktorowi dramatycznemu zarazem, bo wtedy jeszcze często łączono te dwa zawody. Popularność Żółkowskiego była tak duża, że jego zdanie mogło zdecydować o przyjęciu lub odrzuceniu dzieła scenicznego; warto więc było mieć takiego artystę po swej stronie.

Moniuszkowski polonez jest utrzymany w zmodyfikowanej formie ABA: część A składa się w istocie z poloneza z triem, w którym wykorzystane są figury motywiczne głównego tańca, ale ukazane w innym oświetleniu harmonicznym, przez co zyskują odmienny wyraz. Część B jest krótka i zwarta, gdy zaś powraca część A, trio przechodzi od razu w kodę. Całość ma więc wyraźnie randowy kształt, a sam taniec jest po sarmacku posuwisty, szlachetny w rysunku melodii i nieco nostalgiczny. Ze względu na jedynie przybliżone datowanie kompozycji nie wiemy, czy jest ona w jakikolwiek sposób zainspirowana Powstaniem Stycziowym. Jakkolwiek by było, jest *Polonez D-dur* przejawem szczerego i głębokiego patriotyzmu Stanisława Moniuszki.

Kontredanse dedykowane córce Jadwidze to zupełnie inne utwory. W literaturze brak jest wzmianek o datowaniu, jednak dzięki piątemu z sześciu tańców – Kadrylowi żuawów – możemy wysunąć przypuszczalną datę powstania dzieła jako rok 1868. W tym bowiem roku Moniuszko napisał jednoaktowy balet *Na kwaterze* (albo: *Na kwaterunku*) opisujący perypetie związane z nie do końca ochotniczym zacięciem do wojska; ze względów cenzuralnych przeniesiono akcję z Mazowsza do Francji i stąd owi żuawi. Jadwidze musiał się

balet podobać, więc tato przerobił fragment dla jej domowego użytku. Nie mogło być odwrotnie – w partyturze fortepianowej wyraźnie jest zaznaczony „kadryl żuawów”, bez perypetii z wystawieniem baletu taka uwaga jest nie do wyludnienia.

Kontredanse są przeznaczone do tańca – poszczególne części opatrzone są numerami poszczególnych figur choreograficznych, w tym dwie ostatnie to wspomniany kadryl, dający tancerzom chwilę wytchnienia, oraz finałowy galop. Talent Moniuszki sprawia, że tej użytkowej muzyki słucha się z przyjemnością, bo skrzy się ona humorem, jest pełna świetnych melodii, a gdy się wsluchać, można zauważyć wspaniale zniuansowanie faktury akompaniamentu. Zwłaszcza środkowa część kadryla jest po mistrzowsku dopracowana, co czyni tę pozorną blachostkę małym arcydziełem.

Władysław Żeleński, krakowski pedagog i organizator życia muzycznego, wybitny polski kompozytor doby pochopinowskiej, jest dziś najbardziej znany jako ojciec Tadeusza (Boya). I choć Tadeusz Żeleński z pewnością jest wybitnym „dziełem” (dość przypomnieć, że dał polszczyźnie całą – dosłownie – literaturę francuską: Villona, Racine’a, Moliere, Balzaca...; brak miejsca, by wymienić wszystkich przetłumaczonych przezeń autorów), to przecież Władysław jest równie wart naszej pamięci. *Dwa tańce polskie* przeznaczone były na orkiestrę symfoniczną, znamy tylko ich wersję na 4 ręce.

Drugim z tańców jest *Mazur*, a jego orkiestrowa geneza wyjaśnia skomplikowaną, gęstą i linearną fakturę. Żeleński nawet wprowadza *fugato*, dość niezwykle na gruncie tego tańca,

lecz przecież mające chopinowski precedens. Poza tym, co warte podkreślenia, udało się Żeleńskiemu uniknąć jakichkolwiek wpływów wielkiego poprzednika, przez co *Mazur* jest utworem na wskroś oryginalnym. Nie odwołuje się do żadnego wzorca, raczej jest realizacją idei mazurowej, niż rzeczywistym tańcem. Przeznaczony jest wyłącznie do słuchania.

Maurycy Moszkowski, figurujący w encyklopediach jako pianista niemiecki polskiego pochodzenia, utrzymywał z Polską rozległe kontakty. Wiele razy występował w Warszawie, wspierał tutejsze organizacje muzyczne, miał polskich uczniów. I nigdy nie dał się namówić, by „sz” w nazwisku zamienić na „sch”, nawet, gdy ćwierć wieku przedmieszkał w Berlinie.

Uznawany za jednego z największych pianistów epoki o wyrafinowanym smaku i elegancji gry, wcześniej musiał porzucić fortepian ze względu na chorobę ręki. Poświęcił się wówczas kompozycji i dyrygenturze, w obu tych dziedzinach zdobywając uznanie. Świetnie opanował orkiestrę, ale oczywiście to na fortepian stworzył swe najlepsze dzieła – wedle Ignacego Jana Paderewskiego Moszkowski czuł i rozumiał instrument jak nikt po Chopinie.

Moszkowski nie trzymał się jednego narodowego stylu: komponował tańce polskie, niemieckie i hiszpańskie. *Album hiszpański* z 1879 roku przyciąga uwagę bogactwem rytmów, a przede wszystkim zachwyca różnymi sposobami, jakimi kompozytor imituje na klawiaturze gitarę: repetowane dźwięki niczym tremolo, powtarzane akordy niczym *rasgueado*, nuty pedałowe

umieszczone wewnątrz struktury harmoniczej... Poszczególne ogniwa zdają się mieć jedynie ogólny charakter iberyjski – z jakąś dozą pewności można jedynie rozpoznać rytmy bolera w finale.

Cechą rodzinną rodu Moszkowskich było poczucie humoru – brat kompozytora, Aleksander był znanym humorystą, redagował „Lustige Blätter” – takie berlińskie „Szpilki”. Czysta radość z gry, obecna w *Albumie*, w *Cortège et Gavotte* (1887) wzbogacona jest eleganckim, wysmakowanym dowcipem. Już pierwsze nuty *Cortège* wywołują uśmiech (słowo to oznacza orszak; w zasadzie dowolny – można jednak domniemywać, że chodzi o orszak weselny lub inną radosną procesję); jest to humor delikatnie ironiczny, zwiastujący Prokofiewa. To skojarzenie ze sztuką Rosjanina jest jeszcze silniejsze w *Gawocie*, tańcu, który był w II połowie XIX wieku ulubionym rodzajem miniaturowej salonowej. Nikt go już oczywiście nie tańczył, bo kroków dawno zapomniano, ale jego szlachetny charakter na nowo uwiódł kompozytorów i słuchaczy po wiekach niebytu. Słynny *Gawot* z *Symfonii „Klasycznej”* Prokofiewa jest zwieńczeniem tej mody, do której rozpowszechnienia Moszkowski się niemało przyczynił.

Mazury op. 38 Zygmunta Noskowskiego z 1890 roku tworzą świetnie rozplanowany cykl. W dłuższych ogniwach Noskowski łączy różne odmiany tańców mazurowych, krótsze opiera raczej na jednym z nich. Nierazadko to łączenie odbywa się w sposób zaskakujący, jak na przykład na początku czwartego mazura, w którym oberkowa, perkusyjna introdukcja podana jest w zaskakująco wolnym tempie, nadającym temu żywiołowemu

tańcowi nutę nostalgii. Prawdziwa niespodzianka czeka zaś w finale: ku końcowi słyszemy nieoczekiwane zawaolowany, ale nie ulegający kwestii cytaty z *Mazurka Dąbrowskiego*. Abyśmy nie mieli wątpliwości, po chwili cytaty rozlega się po raz drugi. *Kiedy my żyjemy*... Łatwo sobie wyobrazić wzruszenie ówczesnych słuchaczy i ich reakcje na to niezłomne wyznanie wiary w odzyskanie wolności. Noskowski już wcześniej użył zawaolowanego cytatu z hymnu w finale swej *II Symfonii*. Jednak w utworze orkiestrowym, przeznaczonym do wykonania w sali wypełnionej urzędnikami zaborcy, a z pewnością i szpiczlami, cytaty ten jest bardzo trudno uchwytny. W utworze na 4 ręce, przeznaczonym dla wąskiego kręgu towarzyskiego, Noskowski pozwolił sobie na więcej.

Uroczę *Walce* Ignacego Friedmana (1912) stanowią chronologicznie ostatni przystanek naszej podróży. Wybitny pianista z pewnością przeznaczył jedną z partii dla siebie – drugą, ani chybi, powierzył innemu muzykowi. Obie partie przesycone są pianistycznymi gestami, w których rozsmakować się mogą tylko świetni instrumentalści. Bo muzycy także lubią się spotykać, a gdy już się zejdu, lubią się zabawić, pograć dla własnej przyjemności.

Utwory towarzyskie, salonowe, przeznaczone do domowego muzykowania, bywają lekceważone. To one jednak stanowiły fundament kultury muzycznej i już z tego względu zasługują na naszą uwagę. Pamiętać trzeba, że dzieła te pisali świetni twórcy, a to oznacza, że w ich utworach zawarte

są niuansy i smaczki przeznaczone dla osób muzycznie wykształconych. Gdzie amator widzi tylko nuty, zawodowy pianista dostrzega muzykę: tu aluzję, ówdzie dowcip, tam głębszą myśl...

Sprawność techniczna umożliwia mu podkreślenie modulacji, zróżnicowanie brzmienia, zniuansowanie artykulacji, uwydatnienie zmiennych nastrojów, zbudowanie formy. Wsłuchajmy się w te liczne zalety prezentowanych kompozycji. Stanowią one część naszego dziedzictwa. Są czymś więcej niż muzealnym eksponatem. Czas – zapewne dlatego, że kompozytorzy nie ulegali przejściowym modom czy awangardom – obszedł się z nimi łagodnie. Te uroczę drobiazgi i dziś lśnią nieprzykurzonym blaskiem.

Krzysztof Komarnicki

When the present-day teenagers fancy listening to some music on a day when there is no concert to attend, they pick up some files from their PCs or smartphones and just get engrossed in the sound world. In this, teens are similar to the previous generations, though their mothers would most likely choose a CD, and their grandpas – a vinyl record. The medium is irrelevant here; it's simply a different type of carrier. Their great grandmas would probably turn on the radio – that marvel of technology which launched the cultural revolution that we are in fact dealing with in all these cases. Before the age of the radio, however, there was no generally accessible medium for music consumption. When you felt like listening to music, you needed to perform it yourself or hire a musician. For this reason, in each family there was someone who could play an instrument, and most people made music in one way or another. With the arrival of the piano, with its pure and ready-made sound and its possibilities of controlling dynamics and colour – amateur music-making became an extremely widespread phenomenon in the 19th century. Music, previously an elite domain of those of noble birth or considerable means, became a democratic pastime pursued by all the strata of the urban (if not the rural) society.

The need to provide one's own music meant that amateur musicians represented a high standard. Let it suffice to say that each of the dedicatees of Chopin's waltzes was able to play them herself on a decent level. On the other hand, practising music as a hobby did not make it possible

to reach technical heights, which led to numerous simplified editions of well-known works being published, including popular and undemanding transcriptions of symphonies, quartets, and operas. These editions became a major source of profit for music publishers, and music circulated in the society nearly as intensively as it does today.

An amateur musician was expected to be able to play a waltz, mazur, polonaise or contredanse whenever people felt like dancing them. Such pieces did not represent a major technical challenge. They were characterised by symmetrical periodic structures, smooth and repeated phrases, clear-cut harmonies and rhythms, as well as simple forms (mostly ABA or ABACA), determined by the corresponding dance steps and figures.

The social purpose of popular 19th-century music is most evident in the emergence and popularisation of works for piano four hands. Before the age of the piano, there was no such repertoire. Instead, composers wrote duets, trios and quartets for various line-ups, such as: harpsichord with violin; violin, viola and cello; guitar, clarinet and horn (the latter was a popular complement of instruments in the early 19th century). However, the piano's growing popularity resulted in the fast decline in amateur string and wind instrument practice. The more pianists there were around, the harder it became to get hold of a violin or even a flute player. And since one could only fit one piano in a bourgeois salon, composers soon responded to the market demand by creating a vast output for four hands. Much of it is salon

repertoire for social occasions, making up a body of profoundly intimate chamber music.

Neither its entertainment role nor the purely functional character of such music preclude a decent composition technique. On the contrary, skill and care are necessary to write a composition that is simple, funny, and suitable for both dancing and listening, which is by no means an easy task. In the vast ocean of 19th-century 4-hand literature, a huge proportion of the music should never have been written down and published. Nevertheless, one can also dive in it for genuine pearls and timeless treasures which have lost none of their one-time splendour. It is to this category that the Polish school works presented on this album, composed over a period of five decades, undoubtedly belong.

Can one really talk of a Polish school if no such school is mentioned in course books of music history? An artistic school does not consist of people who compose always the same and in the same manner; on the contrary, it is an umbrella term for distinctive and autonomous personalities who collaborated and coexisted in one context. Since there is no space here to substantiate this claim in greater detail, let us only observe that Stanisław Moniuszko supported the career of the young Władysław Żeleński, the would-be author of *Piano Concerto in E flat major*, whose ideal performer was Ignacy Friedman. It was Żeleński who took over from Moniuszko the class of harmony and counterpoint at Warsaw Conservatory. He became the president of the Warsaw Music Society (WTM), and when

he stepped down from this office, he recommended as his successor Zygmunt Noskowski, an enthusiast of and expert on Moniuszko's oeuvre. Maurycy Moszkowski gave concerts for the benefit of the WTM in Warsaw. What all these composers have in common is excellent technique, an individual approach to harmony, and the distinct character of their music, separate from the European trends of that period – which is in fact its advantage. None of them can be situated on either side of the Brahms-Wagner or the Debussy-R. Strauss dichotomies. They remained independent and original, and refrained not only from imitating German music, but, just as importantly, from slavishly copying Chopin's models. Apart from Moszkowski, all the others worked in the Polish territories under the partitions, struggling with such obstacles as the lack of regular professional orchestras (for whose establishment they tenaciously and obstinately fought) and at the same time educating professional musicians in the conservatories of Warsaw and Cracow. Moszkowski taught in Berlin, but he had Polish students as well. Tired of this city, he later moved to Paris. The legacy of these artists is one that we still take advantage of today: the excellent Polish orchestras and chamber ensembles, music academies which now boast an age-long tradition, and the overall organisation of music life in our country. The same composers also prepared the ground for such names in Polish music as Hofmann, Szymanowski, Fitelberg, and Stojowski.

Their music – that unjustly forgotten and underestimated part of their heritage – is moving

and beautiful, and invariably delights unprejudiced listeners. Just a few minutes will suffice to demonstrate just how enthusiastic the reactions of music lovers worldwide are to their music. Comments under the few pieces already available online undoubtedly express admiration and acclaim, though sometimes we have no choice but to accept with a smile the fact that someone has again mixed up Mos(z)kowski with Noskowski...

The social function of a given piece of music is frequently evident from its dedication. Stanislaw Moniuszko's *Polonaise in D major* (written around 1863) was dedicated to Alojzy Żółkowski the Son, a Warsaw-based opera singer and dramatic actor (these two professions were still frequently combined at that time). Żółkowski was so popular that his opinion could decide about whether a given stage production was well received or rejected, and thus it always paid off to have such an artist on one's side.

Moniuszko's *Polonaise* represents a modified ABA form, where section A is in essence a polonaise with a trio making use of motivic turns from the main dance, but in a different harmonic context and thus expressively altered. Section B is brief and compact. When A returns, the trio flows directly into the coda. The whole has a distinctly rondo-like structure, and the dance itself has a sweeping Old Polish feel, somewhat nostalgic, exhibiting a noble melodic contour. Since the dating of this piece is only approximate, we do

not know whether it could draw inspirations of any kind from the January Uprising of 1863. Whatever might be the case, the *Polonaise in D major* reflects Moniuszko's deep and sincere patriotism.

The contredanses, dedicated to Moniuszko's daughter Jadwiga, are an altogether different kettle of fish. Though the available studies do not suggest any dating of this cycle, dance no. 5 (*The Zouaves' Quadrille*) makes it possible to point tentatively to 1868, when Moniuszko wrote the one-act ballet *In the Quarters* (Pol. *Na kwaterze* or *Na kwaterunku*), revolving around the not-quite-voluntary enlistment into the army. To avoid censorship, the action was moved from Mazovia to France (hence the Zouaves). Jadwiga seems to have liked the ballet, which convinced her father that he should arrange one dance for her private domestic use. The sequence of musical adaptations cannot have been different, since the heading "quadrille of the Zouaves" found in the piano score makes no sense without reference to the ballet's complicated history.

The contredanses were meant as dance pieces; hence the numbers of the choreographic figures were entered for each part of the cycle. The last two are the already mentioned quadrille (a breather for the dancers) and the final galop. Moniuszko's talent turns this functional music into pleasant listening. Sparkling with humour and abounding in fine melodies, the cycle also features a wonderfully nuanced accompaniment which an attentive ear will certainly relish. Especially the central section of the quadrille is masterfully refined, turning this musical trifle into a little masterpiece.

The Cracow-based teacher and music life organiser, eminent Polish composer of the post-Chopin era Władysław Żeleński, is remembered today mostly as the father of the writer-translator Tadeusz (Boy). Outstanding as the legacy of Tadeusz Żeleński undoubtedly is (suffice it to say that he made literally the whole of French literature available to the Polish readers, from Villon to Racine, to Molière, Balzac and innumerable other authors), his father Władysław is just as worthy of being preserved in our cultural memory. *Two Polish Dances* were originally written for symphony orchestra, but today we only know the version for piano four hands.

The second of the two, a *Mazur*, has a complex, dense and linear texture which harks back to the orchestral version. Żeleński even introduces a *fugato* – a rather unusual formal device in this kind of dance, though it has a precedent in Chopin's output. Notably, Żeleński succeeds in avoiding any imitation of his great predecessor, which makes the *Mazur* an entirely original piece, looking back to no known models. It is rather an exploration of the very idea of a mazur than an actual dance, and it was meant as music for listening only.

Maurycy Moszkowski, whom encyclopaedias introduce as a German pianist of Polish origin, maintained close contacts with his home country, performed frequently in Warsaw, supported the music organisations in that city, and had pupils from Poland. He also never let himself be persuaded to change the 'sz' in his surname to 'sch', even after having resided in Berlin for 25 years.

Considered as one of the greatest pianists of his era, praised for his sublime taste and elegant manner of playing, he had to abandon the concert career quite early due to a neurological problem in his arm. He therefore dedicated himself to composition and conducting, winning acclaim in both these fields as well. He had perfect control of the orchestra, but it was naturally for piano that he wrote his best works. Ignacy Jan Paderewski claimed that Moszkowski felt and understood that instrument like no one else after Chopin.

Moszkowski did not stick to one national style. He wrote Polish, German and Spanish dances. His *Spanish Album* of 1879 attracts attention with its rhythmic diversity, and delights most of all with the various ways of imitating the guitar on the piano keyboard. Moszkowski makes repeated notes sound like tremolos, recurring chords – like *rasgueados*; he inserts pedal notes into the harmonic structure... The Iberian quality of the dances, however, remains on the level of merely overall flavour. Only the bolero rhythms in the finale can be identified with any degree of certainty.

A sense of humour clearly ran in the Moszkowski family. The composer's brother Aleksander was a well-known satirist, editor of the 'Lustige Blätter' (the Berlin equivalent of 'Punch' magazine). The sheer joy of playing evident in the *Spanish Album* combines in *Cortège et Gavotte* (1887) with elegant and sophisticated humour. Already the first notes of *Cortège* make one smile. The title itself refers to a procession of any

kind, presumably a wedding cortège or some other joyous occasion. The humour is subtly ironic in a way that foreshadows Prokofiev. The association with the Russian master's style is even stronger in *Gavotte*, which was a favourite type of salon dance miniature in the 2nd half of the 19th century. Naturally, it was no longer danced, since the steps had long been forgotten; but its noble character made both composers and audiences fall in love with the genre, after centuries of it being quite forgotten. The famous *Gavotte* from Prokofiev's '*Classical*' *Symphony* was the crowning product of this fashion, to which Moszkowski likewise significantly contributed.

Zygmunt Noskowski's *Mazurs* Op. 38 of 1890 form a brilliantly planned cycle, whose longer sections combine various types of mazur-like dances, while the shorter ones are mostly based on just one of them. Those combinations frequently take surprising forms, as in the opening of mazur no. 4, where the percussive oberek-like introduction is played in an astonishingly slow tempo, which endows this lively dance with a note of nostalgia. But the main surprise comes in the finale; close to the end, we suddenly hear a concealed but unquestionable quotation from the Polish national anthem, *Dąbrowski's Mazurka*, recurring again a moment later, in case we might still be in doubt... *As long as we live*. One can easily imagine how moved the audience of the time must have been and how it reacted to such an indomitable confession of hope for the country's regained independence. Noskowski had already previously incorporated a hidden citation

from the same anthem into the finale of his *Symphony No. 2*. However, in an orchestral piece meant for performance in front of the officials and informants of the invading empire, who most likely filled the concert hall, that quotation is really hard to discern, whereas in the four-hand dance piece written for a narrow social milieu Noskowski could afford to present it in a more direct manner.

Ignacy Friedman's charming *Waltzes* of 1912 constitute, chronologically speaking, the last episode in our journey through Polish music history. That eminent pianist most certainly saw himself as the performer of one of the piano parts, whereas the other was entrusted to some other professional. Both are saturated with pianistic gestures that only excellent virtuosos can truly relish. Musicians, after all, also like to meet and play together for their own pleasure.

Salon pieces for domestic music-making tend to be underestimated. Still, they were once the foundation of musical culture, and deserve our attention for this reason as well. We should also remember that they were written by excellent composers, who contained in them nuances and flavours addressed to a musically educated audience. Where an amateur only sees music notes, a professional pianist will detect musical allusions, jokes, and deeper thoughts too... Technical skill allows the professionals to bring out the modulations, diversify the sound, introduce subtle shades of articulation, highlight

the changing moods, and build the overall form. Let us listen attentively to these meritorious compositions and try to discover their numerous virtues. They are much more than mere museum pieces – they are part and parcel of our heritage. Time has treated them favourably, most likely

because their composers steered clear of passing fashions and the avant-gardes of the age. Today those charming miniatures sparkle with undiminished splendour.

Krzysztof Komarnicki



fot. Kinga Karpati & Daniel Zarewicz

A Polish Kaleidoscope 3

Dance Music for 4 Hands

STANISŁAW MONIUSZKO (1819–1872)

- | | | |
|---|--------------------------|------|
| 1 | Polonez D-dur (ok. 1863) | 5:27 |
| | Kontredanse | |
| 2 | I F-dur | 1:07 |
| 3 | II F-dur | 0:49 |
| 4 | III A-dur | 1:08 |
| 5 | IV C-dur | 0:58 |
| 6 | V g-moll | 2:21 |
| 7 | VI D-dur | 1:57 |

WŁADYSŁAW ŻEŁEŃSKI (1837–1921)

- | | | |
|---|-------------------------|------|
| 8 | Mazur op. 37 (ok. 1880) | 6:02 |
|---|-------------------------|------|

IGNACY FRIEDMAN (1882–1948)

5 walców op. 51 (1912)

- | | | |
|----|--------------------------------------|------|
| 9 | I Es-dur. Allegretto comodo | 0:47 |
| 10 | II G-dur. Sciolto | 1:40 |
| 11 | III A-dur. Grazioso, non troppo vivo | 0:49 |
| 12 | IV C-moll. Quasi andante | 1:40 |
| 13 | V D-dur. Vivo e ben marcato | 0:54 |

ZYGMUNT NOSKOWSKI (1846–1909)

Mazury op. 38 (ok. 1890)

- | | | |
|----|-------------------------------------|------|
| 14 | I fis-moll. Poco allegro | 3:39 |
| 15 | II D-dur. Allegretto moderato | 2:06 |
| 16 | III g-moll. Poco allegro | 3:25 |
| 17 | IV Es-dur. Allegro non troppo | 3:01 |
| 18 | V a-moll. Poco moderato e cantabile | 3:53 |
| 19 | VI F-dur. Allegro animato | 2:50 |

MAURZYC MOSZKOWSKI (1854–1925)

Cortège et Gavotte op. 43 (1887)

- | | | |
|----|----------------------------------|------|
| 20 | I Cortège. Allegro ma non troppo | 4:27 |
| 21 | II Gavotte. Moderato | 4:11 |
| | Album Espagnol op. 21 (1879) | |
| 22 | I Allegro moderato | 2:48 |
| 23 | II Vivace assai | 2:20 |
| 24 | III Con moto | 3:57 |
| 25 | IV Moderato e grazioso | 3:49 |

Total time: 67:02

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Muzyczny ślad” realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca

MINISTERSTWO
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

instytut muzyki i tańca
■■■■■



Polskie Radio
Chopin

Presto



Patroni medialni: **KULTURA**

