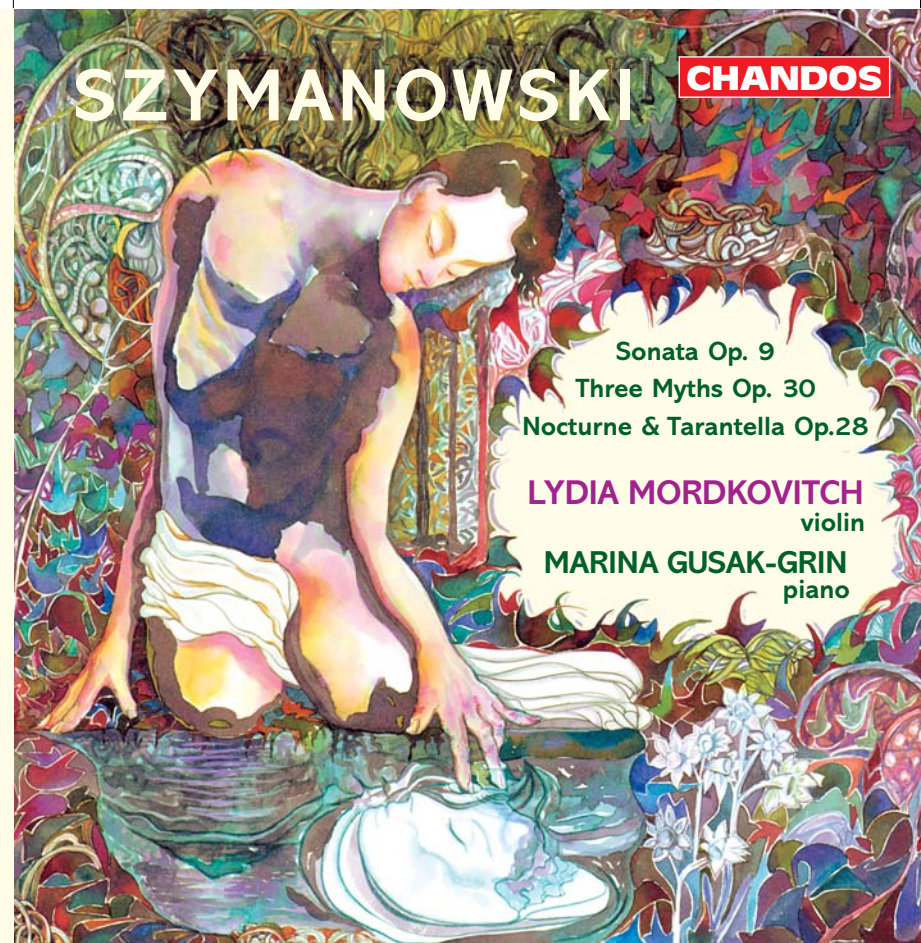


Chan **8747**



Lydia Mordkovitch

Fritz Curzon





Karol Szymanowski

Hulton/Beitman Collection

Karol Szymanowski (1882–1937)

Sonata for Violin and Piano, Op. 9

in D minor · d-Moll · ré mineur

- | | | | |
|---|-----|---|------|
| 1 | I | Allegro moderato | 9:53 |
| 2 | II | Andantino tranquillo e dolce –
Scherzando (più moto) – Tempo 1 | 6:36 |
| 3 | III | Finale: Allegro molto, quasi presto | 5:14 |

Nocturne and Tarantella, Op. 28

- | | | | |
|---|-------------------|--|--------------|
| 4 | Nocturne | Lento assai – Allegretto scherzando | 9:58
5:02 |
| 5 | Tarantella | Presto appassionato –
Meno mosso (espressivo ed affettuoso) | 4:53 |

Three Myths (*Trzy Mity*), Op. 30

- | | | | |
|---|---|---|---------------|
| 6 | 1 | The Fountain of Arethusa
Poco allegro | 19:52
5:32 |
| 7 | 2 | Narcissus
Molto sostenuto – A tempo, più mosso, agitato | 7:02 |
| 8 | 3 | Dryads and Pan
Poco animato – Lento amoroso – Molto sostenuto
(con passione) – Tempo primo – Adagio | 7:11 |

TT 51:55

Lydia Mordkovitch violin

Marina Gusak-Grin piano

Karol Szymanowski

Szymanowski has his place in the intricate web that binds the late nineteenth-century Romantics to the modern age, and is also a representative example of an artist caught in the crossfire of conflicting movements before, during and after World War I; his music registers contemporary trends in Germany, Russia and France as well as Poland. He wrote much piano but little chamber music, his favourite instrument in terms of the latter being the violin.

The *Violin Sonata*, Op. 9 was composed in 1904 when Szymanowski was twenty-two and still studying with Zygmunt Noskowski (composer of *The Steppe*, the first Polish tone poem (1896)). The influence of Brahms and Franck (the A major Violin Sonata) is apparent and the work is laid out in orthodox manner: sonata-form first movement, song-like second (incorporating a brief *scherzando* central episode which highlights the *pizzicato*) and sonata-rondo finale. The general profile may be 'academic' but individual features are clear and bright and full of life.

Eleven years separate the composition of the Sonata from the *Myths* of 1915, and in the meantime Szymanowski had become totally his own composer, not least as a result

of the journeys he made to Italy, Sicily and North Africa in 1911 and 1914 which changed his whole perspective on life and art. It was in collaboration with the great violinist Paweł Kochański (1887–1934) that Szymanowski composed not only the *Myths* – one of his best works and one of the best works in violin-and-piano literature – but also the two Violin Concertos, the first of which is another accredited masterpiece. Szymanowski was always proud to acknowledge the fact of this collaboration. In a letter to Zofia Kochańska, Paweł's wife and the dedicatee of the *Myths*, written in March 1930, he claimed that he and Paweł together created 'a new mode of expression for the violin... All works by other composers related to this style (no matter how much creative genius they revealed) came later, that is through the direct influence of *Myths* and the [First] Concerto, or else through direct collaboration with Paweł.' This new style can best be classified as 'impressionistic', and *Myths* marks the onset of Szymanowski's mature 'impressionist' period. Few of the techniques he employs here – extensive double-stopping, tremolandos, harmonics, triple and quadruple *pizzicato*, simultaneous arco and left-hand *pizzicato*, the

sul ponticello, chains of trills, the notated *glissando*, even quarter tones – were new in themselves. What was new was the manner and spirit in which they were employed, i.e. in the exploration of timbre *per se* rather than for virtuoso display. Szymanowski removes the element of self-consciousness from virtuosity: the technical devices are not 'featured' but are simply the means for the composer to say what he has to say. The same purely artistic, poetic impulse fuses violin and piano as a single entity, an indivisible sound-complex; the pianist must be no mere professional accompanist but as fine and skilled in his own right as the violinist.

The first of the *Myths*, 'The Fountain of Arethusa' is a mood-piece, opening with a magical shimmer of piano sonority – the *jeux d'eau* of the fountain. A high singing melody for the violin forms in the void and comes to dominate the scene in a passionate outburst. A short *molto agitato* central section leads to a varied reprise of the splashing, ringing fountain-music.

If 'The Fountain of Arethusa' is atmosphere, 'Narcissus' is narrative, the subject being the character from Greek mythology who fell in love with his own reflection in a pool and was turned into a flower. The melodic element is more pronounced and sustained in this miniature symphonic poem than in 'The Fountain of Arethusa', and we find two well-

defined themes corresponding to first and second subjects, and a chordal motif which surely represents Narcissus admiring the beauty of his own reflection in the water. A central episode takes wing in a new thematic complex, and Szymanowski draws all the threads together (including the quasi-static still-water chords) in an intense and eloquent climax during the course of which themes not only combine contrapuntally but, at one point, urge violin and piano to enter into strenuous canonic competition with each other. The note of yearning and pathos is maintained in a coda which muses in its brief wilting span over fragments of all the themes and expires pathetically on an incomplete statement of Narcissus's own.

The last, piece, 'Dryads and Pan', is a *scherzo fantastique*, its structure determined in all respects by the underlying quasi-balletic scenario which, unlike 'Narcissus', can be quite easily deduced from the music. In the introduction a hot summer wind blows through the forest, causing it to quiver into activity, the combination of quarter tones and semitones in the orbit of the violin's opening D-string creating an effect as of some nasal oriental reed instrument. The Dryads' dance begins, gathering momentum through ecstatic trills, flashing arabesques, and vertiginously slithering double-stopped passages. It abruptly breaks off when the sound of Pan's flute is

heard on the hills (unaccompanied violin cadenza in harmonics). Now Pan performs a long solo dance, languidly at first, playing his flute the while; little by little he exerts his power in chromatic contortions of his theme and wild, ululating glissandos in both single and double notes. The ultimate effect is to rouse the Dryads to a resumption of their own orgiastic dance; but now of course the god is both leader and participant and their two themes mingle in increasingly promiscuous, lascivious counterpoint until a climax of Pan-ic ecstasy is reached and the dancers fall exhausted to the ground. In the coda Pan picks up his flute and departs, the forest murmurs die away into silence, and the last sound is that of the Pan-pipes heard as if from the far distance.

The **Nocturne and Tarantella**, composed almost simultaneously with the *Myths* (spring–summer 1915) also reveals the liberating technical influence of Kochański. *Nocturne* is authentic Impressionism *à la* Szymanowski, a quasi-improvisatory sound-picture or 'impression'. Trills and tremolos and *fiorituri* in both violin and piano persistently dissolve the firm outlines, dreamy *largo* and rhythmic *vivace* alternate with minimal warning, and if the violin's fast-strummed *pizzicati* impersonates guitars, the piano at one point is specifically directed to play *quasi mandolina*. *Tarantella* on the other hand – all strong southern sunlight, nothing nocturnal or atmospheric here – stems more directly from a familiar tradition of brilliant virtuoso display pieces.

© 1991 Christopher Palmer

Karol Szymanowski

Szymanowski hat seinen Platz in dem komplizierten Gewebe, das die Romantiker des späten 19. Jahrhunderts mit der Moderne verbindet, und er ist außerdem ein repräsentatives Beispiel für einen Künstler, der im Kreuzfeuer widersprüchlicher Bewegungen vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg gefangen war; seine Musik weist Einflüsse zeitgenössischer Strömungen in Deutschland, Rußland und Frankreich sowie in Polen auf. Er schrieb viel für Klavier aber wenig Kammermusik, und sein bevorzugtes Instrument auf diesem Gebiet war die Violine.

Die **Violinsonate** op. 9 wurde 1904 komponiert, als der 22jährige Szymanowski noch bei Zygmunt Noskowski (dem Komponisten der ersten polnischen Tondichtung *Die Steppe* (1896)) studierte. Der Einfluß von Brahms und Franck (die A-Dur-Violinsonate) ist offensichtlich, und das Werk ist konventionell angelegt: Sonatenhauptsatzform für den ersten Satz, liedhafter zweiter (mit einem kurzen Mittelabschnitt, *scherzando*, der das Pizzikato herausstellt) und ein Sonatenrondo als Finale. Ihr allgemeines Profil mag "adademisch" sein, aber individuelle Merkmale sind klar und licht, und voller Leben.

Elf Jahre trennen die Komponisten der

Sonate von den **Mity** (Mythen) von 1915, und Szymanowski hatte inzwischen als Komponist seine eigene Sprache gefunden, nicht im geringsten als Resultat der Reisen, die er 1911 und 1914 nach Italien, Sizilien und Nordafrika unternommen hatte, und die seine Einstellung zum Leben und zur Kunst grundlegend änderten. Szymanowskis Zusammenarbeit mit dem großen Geiger Pawel Kochański (1887–1934) führte nicht nur zur Komposition der *Mythen* – einem seiner besten Werke, und eines der besten Werke in der Literatur für Violine und Klavier überhaupt – sondern auch der beiden Violinkonzerte, deren erstes ein weiteres anerkanntes Meisterwerk ist. Szymanowski war immer stolz auf diese Zusammenarbeit, und viele Jahre später, im März 1930, schrieb er in einem Brief an Zofia Kochańska, Pawels Frau und Widmungsträgerin der *Mythen*, daß er und Pawel gemeinsam "einen neuen Stil, eine neue Ausdrucksweise für die Violine" geschaffen hätten, und: "Alle Werke anderer Komponisten, die mit diesem Stil in Verbindung gebracht werden (ganz gleich, welches kreative Genie sie enthüllten), kamen später, d.h. entweder durch den direkten Einfluß der *Mythen* oder des [Ersten] Violinkonzerts, oder aber durch

die unmittelbare Zusammenarbeit mit Pawel." Dieser neue Stil läßt sich am besten als "impressionistisch" klassifizieren, und *Mythen* markiert den Beginn von Szymanowskis reifer "impressionistischer" Periode. Wenige der Techniken, die er hier einsetzte – ausgiebige Doppelgriffe, Tremolandi, Flageolettöne, dreifaches und vierfaches Pizzikato, gleichzeitiger Bogenstrich und Pizzikato in der linken Hand, *sul ponticello*, Trillerketten, notiertes *Glissando*, sogar Vierteltöne – waren an sich neu. Was neu war, waren die Art und Weise und der Geist, in dem sie eingesetzt wurden, etwa die Erforschung des Timbres *an sich* statt im Dienst virtuoser Schaustellung.

Szymanowski nimmt der Virtuosität das Element der bewußten Selbstdarstellung: die technischen Mittel werden nicht "vorgeführt", sondern sind schlicht die Mittel, mit denen der Komponist ausdrückt, was er zu sagen hat. Der gleiche rein künstlerische und poetische Impuls verschmilzt Violine und Klavier in eine Einheit, einen unzertrennlichen Klangkörper; der Pianist darf nicht einfach nur ein professioneller Begleiter sein, sondern muß ein genauso gewandter und guter Musiker sein wie der Geiger.

Der erste der *Mythen*, "Der Brummen von Aréthuse" ist ein Stimmungsstück und hebt mit einem magisch schimmernden Klavierklang an – die *Jeux d'eau* (Wasserspiele) des Brunnens. Eine hohe singende Melodie für die

Violine erhebt sich aus diesem Nichts und beherrscht bald die Szene – leidenschaftlicher Ausbruch. Ein kurzer Mittelabschnitt, *molto agitato*, leitet in eine variierte Reprise der sanft plätschernden Brunnenmusik zurück.

Wo "Der Brummen von Aréthuse" atmosphärisch ist, ist "Narziß" erzählerisch. Sein Thema ist Narziß, der sich in sein eigenes Spiegelbild in einem See verliebte und in eine Blume verwandelt wurde. In dieser sinfonischen Dichtung in miniature liegt die Betonung mehr auf dem getragenen melodischen Element als in "Der Brummen von Aréthuse", und wir finden zwei klar definierte Themen, die erstem und zweitem Thema entsprechen, und ein akkordisches Motiv, das bestimmt Narziß repräsentiert, als er sein Spiegelbild im Wasser bewundert. Eine zentrale Episode kommt mit einem neuen Themenkomplex in Schwung, und in einer intensiven und eloquenten Steigerung, in deren Verlauf Themen nicht nur kontrapunktisch verflochten werden, sondern an einer Stelle sogar Violine und Klavier kanonisch miteinander in Konkurrenz treten müssen, faßt Szymanowski alle Fäden zusammen (einschließlich der quasi statischen Akkorde des reglosen Wassers). Der Ton von Verlangen und Pathos wird in einer Koda aufrechterhalten, die in ihrem kurzem, welkenden Verlauf über Fragmente aller Themen nachsinnt und mitleiderregend über

einer unvollständigen Aufstellung des Themas von Narziß erstirbt.

Das letzte Stück, "Dryaden und Pan", ist ein *Scherzo fantastique* (fantastisches Scherzo), dessen Aufbau in jeder Hinsicht von dem Quasi-Ballettszenario bestimmt wird, das ihm zugrundeliegt, und das sich, anders als in "Narziß" leicht aus der Musik ableiten läßt. In der Introduction bläst eine heißer Sommerwind durch den Wald, läßt ihn mit Zittern und Beben rege werden, und die Kombination von Viertel- und Halbtönen um die leere D-Saite der Violine herum erzielt eine Wirkung, die der eines nasalen orientalischen Rohrblatt-instrumentes nicht unähnlich ist. Der Tanz der Dryaden beginnt, gerät mit ekstatischen Trillern, stetig aufblitzenden Arabesken und schwindelerregend gleitenden Doppelgriffpassagen Schwung. Er bricht plötzlich ab, als Pans Flöte auf den Hügeln zu hören ist (unbegleitete Violin-Flageolett). Pan führt jetzt einen langen Solotanz aus, träge zunächst, und spielt dabei seine Flöte; allmählich läßt er in immer stärker chromatischen Verzerrungen seines Themas und wilden, heulenden Glissandi einzelner und doppelter Töne seine Kräfte spielen. Im Endeffekt führt dies dazu, daß die Dryaden ihren eigenen orgiastischen Tanz wieder aufnehmen, aber der Gott nimmt

jetzt natürlich teil, führt ihn sogar an, und ihre beiden Themen vermischen sich in stets den Partner wechselndem, lüsterndem Kontrapunkt bis ein Höhepunkt "Pan"-ischer Ekstase erreicht wird und die Tanz erschöpft zu Boden fallen. In der Koda ergreift Pan seine Flöte und verschwindet; das Murmeln des Waldes ebbt ab und verstummt, und zuletzt ist nur noch wie aus weiter Ferne der Klang der Panflöte zu hören.

Nocturne und Tarantella, fast gleichzeitig mit den *Mythen* komponiert (Frühling–Sommer 1915), enthüllt ebenfalls den befreienden technischen Einfluß von Kochański. Das *Nocturne* ist authentischer Impressionismus à la Szymanowski, ein quasi improvisatorisches Klangbild oder eine "Impression". Triller, Tremoli und *Fiorituri* in Violine und Klavier verwischen beharrlich die klaren Umrisse, ein träumerisches *Largo* und rhythmisches *Vivace* alternieren praktisch ohne Vorwarnung, und wo die schnell angeschlagenen Pizzikati Gitarren personifizieren, wird dem Klavier an einer Stelle ausdrücklich vorgeschrieben, *quasi mandolina* zu spielen. Die *Tarantella* andererseits – ganz starke südliche Sonne, nichts Nächtliches, Atmosphärisches hier – stammt direkt von einer vertrauten Tradition brillanter virtuoser Schaustücke ab.

Karol Szymanowski

Dans la période complexe qui couvre la fin de la phase Romantique du XIXe siècle et le début de l'âge moderne Szymanowski a trouvé sa place. Il exemplifie l'artiste pris entre les deux feux de mouvements opposés, avant, pendant et après la Première guerre mondiale. Sa musique reflète les tendances contemporaines d'Allemagne, de Russie, de France, tout autant que celles de Pologne. Il écrivit beaucoup pour le piano, mais peu de musique de chambre; et en musique de chambre son instrument favori était le violon.

La **Sonate pour violon**, Op. 9, date de 1904; Szymanowski avait vingt-deux ans et il étudiait toujours sous la tutelle de Zygmunt Noskowski (le compositeur de la *Steppe*, le premier poème symphonique polonais, datant de 1896). Les influences de Brahms et de Franck se font clairement sentir (comme dans la Sonate pour violon en la majeur de ce dernier) et l'œuvre est disposée de manière orthodoxe: forme sonate pour le premier mouvement; forme chanson pour le second (bref scherzando en épisode central, mise en valuer du *pizzicato*) et rondo-sonate pour le finale. La forme générale est peut-être "académique" mais les caractéristiques individuelles sont déjà distinctes, brillantes et pleines de vie.

Onze ans séparent la Sonate ci-dessus, des **Mythes** (qui datent de 1915). Entretemps Szymanowski a trouvé sa propre écriture de compositeur, et ses voyages en Italie, en Sicile et en Afrique du nord, (1911 et 1914), l'ont certainement aidé en cela, car ils ont complètement modifié sa façon de percevoir la vie et l'Art. Ce fut en collaboration avec le grand violoniste Pawel Kochański (1887–1934) que Szymanowski composa, non seulement les *Mythes* – une de ses meilleures œuvres et certainement une des meilleures œuvres pour violon-et-piano en général – mais aussi les deux Concertos pour violon, le premier étant un autre chef-d'œuvre reconnu comme tel. Szymanowski a toujours été très fier de cette collaboration. Dans un lettre à Zofia Kochańska – l'épouse de Pawel à laquelle il avait dédié la partition des *Mythes* – écrite au mois de mars 1930 – il affirmait que lui et Pawel avait créé ensemble "un nouveau style, une nouvelle mode d'expression pour le violon... Les œuvres postérieures d'autres compositeurs, au style apparenté au nôtre (quel que soit le génie créatif qu'elles révèlent), ont toutes été créées sous l'influence directe des *Mythes* et du [premier] Concerto, ou alors avec la collaboration directe de

Pawel". Ce nouveau style peut se qualifier, au mieux d'"impressionniste", car les *Mythes* marquent certainement le début de la période "impressionniste" adulte de Szymanowski. De toutes les techniques qu'il employa – double corde fréquente, tremolandos, harmonique, triple et quadruple *pizzicato*, arco et *pizzicato* de la main gauche simultanés, archet près du chevalet, chaines de trilles, *glissando* noté, et même quarts de ton – peu étaient nouvelles en elles-mêmes. Ce qui était *nouveau*, par contre, c'était la manière et le but dans lesquels elles étaient employées, c'est-à-dire l'exploration du timbre *per se* au lieu d'un étalage de virtuosité. Szymanowski élimina de la virtuosité les éléments poseurs; avec lui les procédés techniques ne sont pas des "particularités" mais de simple moyens, pour le compositeur, de dire ce qu'il a dire. La même impulsion purement artistique et poétique soude le violon et le piano en une seule entité, un son complexe et indivisible; le pianiste ne doit plus se contenter d'être un pur accompagnateur professionnel, il doit assumer son statut de musicien, aussi raffiné et aussi compétent que le violoniste.

Le premier des *Mythes*: "La fontaine d'Aréthuse" est une musique d'atmosphère, qui commence par un ruissellement magique de sonorités pianistiques: les jeux d'eau de la fontaine. Une mélodie aiguë, du violon, issue du vide va dominer la scène en un élan

passionné. La courte section centrale, *molto agitato* conduit à une reprise variée de l'éclaboussement des eaux, la musique de la fontaine.

Si la musique de "La fontaine d'Aréthuse" est atmosphérique, celle de "Narcisse" est narrative. Le sujet en est le Narcisse de la mythologie qui tomba amoureux de sa propre image réfléchie dans l'eau et fut transformé en fleur. L'élément mélodique est plus prononcé et plus soutenu dans ce poème symphonique miniature que dans "La fontaine d'Aréthuse". Nous trouvons deux thèmes bien définis correspondant au premier et au second sujets, et un motif, en accords, qui doit sûrement représenter Narcisse admirant la beauté de sa propre image réfléchie dans l'eau. L'épisode central s'envole sur un nouveau complexe thématique; Szymanowski tire toutes les ficelles à la fois (y compris les accords quasi-statiques de l'eau dormante) dans la gradation ascendante, intense et éloquente, au cours de laquelle les thèmes s'agencent en contrepoint; à un moment donné, le violon et le piano jouent en canon, pressés semble-t-il d'entrer en compétition acharnée l'un contre l'autre. La coda préserve le côté aspiration et pathos, et, dans le court espace de temps qui lui est alloué, rêve en se languissant de tous les thèmes en fragments, avant d'expirer dramatiquement sur une exposition incomplète, celle de Narcisse.

Le dernier des Mythes, "Dryades et Pan" est un *scherzo fantastique*, dont la structure est déterminée, en tout, par le scénario sous-jacent, qui est quasiment celui d'un ballet. Mais contrairement à "Narcisse", l'intrigue ne se devine pas aussi facilement à partir de la musique. A l'introduction, c'est la forêt où souffle le vent chaud de l'été; frémissements et agitation sont rendus au violon par un mélange de quart et de demi-tons dans l'orbite de la corde de ré à vide, créant le même effet que ces instruments orientaux à anche, au son nasal. La danse des Dryades commence et s'accélère: trilles rasissantes et étincelantes, arabesques flamboyantes et passages glissants, vertigineux, joués simultanément sur deux cordes. Tout s'arrête brusquement quand on entend la flûte de Pan sur les collines (cadence en harmonique du violon sans accompagnement). Pan interprète seul une longue danse tout en jouant de la flûte, d'abord langoureusement, puis petit à petit en faisant usage de la force dans les contorsions chromatiques de son thème et les glissandos en simples et doubles notes, sauvages et grondants. Il incite ainsi les Dryades à reprendre leur danse orgiaque, mais maintenant le dieu est à la fois celui qui mène la danse et qui y prend part; leurs deux

thèmes se mêlent en une promiscuité grandissante; un contrepoint lascif jusqu'à culmination de l'extase, façon Pan, et les danseurs tombent, épuisés, sur le sol. Dans la coda Pan ramasse sa flûte et s'en va; les murmures de la forêt s'éteignent lentement et le dernier son est celui des flûtes de Pan que l'on entend de très loin.

Nocturne et Tarentelle, un morceau composé presque en même temps que les Mythes (printemps-été 1915), révèle lui aussi l'influence libératrice de Kochariski. *Nocturne* est un tableau musical quasiment improvisé, ou une "impression" d'un impressionnisme authentiquement szymanski. Les trilles, trémolos et ornements du violon et du piano gommant avec persistance les fermes tracés du dessin; un *largo* rêveur et un *vivace* rythmique alternent en essayant de ne point donner l'éveil; et si les *pizzicatos* du violon rapidement exécutés suggèrent les guitares, le piano, à un certain moment reçoit l'ordre spécifique de jouer comme une mandoline. La *Tarentelle*, d'un autre côté, tout imbibé de la lumière du soleil méridional n'a rien de nocturne ou d'atmosphérique; elle dérive directement de ces morceaux coutumiers et familiers qui permettent de faire étalage d'une virtuosité brillante.

© 1991 Christopher Palmer
Traduction: Paulette Hutchinson

Already Released

Brahms
The Three Sonatas for
Violin & Piano
Chan 8517



Shostakovich
Violin Concertos
Nos 1 & 2
Chan 8820



**Russian Music for
Violin & Piano**
Chan 8500



We would like to keep you informed of all Chandos' work. If you wish to receive a copy of our catalogue and would like to be kept up-to-date with our news, please write to the Marketing Department, Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, United Kingdom.

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details, please telephone Chandos Direct on +44 (0) 1206 225225. Fax: +44 (0) 1206 225201.
E-Mail: sales@chandos.u-net.com

Producer Tim Oldham

Sound engineer Ralph Couzens

Assistant engineer Richard Lee

Editor Ben Connellan

Recording venue Snape Maltings, Aldeburgh, Suffolk; 11–12 February 1989

Front cover Illustration and Sleeve design Penny Olympios

© 1991 Chandos Records Ltd

© 1991 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England

Printed in the EU



Marina Gusak-Grin

CHANDOS DIGITAL

CHAN 8747

Karol Szymanowski (1882–1937)

Sonata for Violin and Piano, Op. 9 21:52

in D minor • d-Moll • ré mineur

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | I Allegro moderato | 9:53 |
| 2 | II Andantino tranquillo e dolce –
Scherzando (più moto) – Tempo 1 | 6:36 |
| 3 | III Finale: Allegro molto, quasi presto | 5:14 |

Nocturne and Tarantella, Op. 28 9:58

Nocturne 5:02

Lento assai – Allegretto scherzando

- | | |
|---|--|
| 5 | Tarantella 4:53 |
| | Presto appassionato –
Meno mosso (espressivo ed affettuoso) |

Three Myths (Trzy Mity), Op. 30 19:52

- | | |
|---|---|
| 6 | 1 The Fountain of Arethusa 5:32 |
| | Poco allegro |
| 7 | 2 Narcissus 7:02 |
| | Molto sostenuto – A tempo, più mosso, agitato |
| 8 | 3 Dryads and Pan 7:11 |
| | Poco animato – Lento amoroso – Molto sostenuto
(con passione) – Tempo primo – Adagio |

TT 51:55

Lydia Mordkovich violin

Marina Gusak-Grin piano

(DDD)

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester • Essex • England

© 1991 Chandos Records Ltd. © 1991 Chandos Records Ltd.
Printed in the EU

SZYMANOWSKI: THREE MYTHS etc. - Mordkovich/Gusak-Grin

CHANDOS
CHAN 8747

SZYMANOWSKI: THREE MYTHS etc. - Mordkovich/Gusak-Grin

CHANDOS
CHAN 8747