



**Stowarzyszenie
im. Ludwiga
van Beethovena**

26.03.2023



Chloe Jiyeong Mun

Niedziela, 26 marca, 19.30 | Sunday, 26 March, 7:30 pm
Filharmonia Narodowa – Sala Koncertowa
Warsaw Philharmonic – Concert Hall
ul. Sienkiewicza 10

INAUGURACJA FESTIWALU | OPENING OF THE FESTIVAL

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Uwertura *Egmont* op. 84
Egmont Overture, Op. 84

Fryderyk Chopin (1810–1849)

Koncert fortepianowy f-moll op. 21
Piano Concerto in F minor, Op. 21

1. Maestoso
2. Larghetto
3. Allegro vivace

PRZERWA | INTERMISSION

Young Jo Lee (1943)

Glory of Dawning na orkiestrę | for orchestra

Krzysztof Penderecki (1933–2020)

V Symfonia „Koreańska”
Symphony No. 5 “Korean”

Chloe Jiyeong Mun – piano
KNUA Symphony Orchestra
Chi-Yong Chung – conductor

Chloe Jiyeong Mun

W 2014 roku, 19-letnia wówczas Chloe Jiyeong Mun otrzymała I nagrodę na Konkursie Genewskim, a rok później została pierwszą azjatycką laureatką I miejsca na Konkursie Busoniego. Dzięki swym autentycznym i naturalnym interpretacjom, młoda pianistka z Korei Południowej zdobyła w ostatnich latach uznanie zarówno publiczności, jak i międzynarodowego jury. Jörg Demus, przewodniczący jury 60. Międzynarodowego Konkursu Busoniego, powiedział: „Odkryłem w niej na nowo naturalność muzykowania, które, jak sądziłem, już zaniknęło”. Chloe Jiyeong Mun występowała na scenach całego świata – w Niemczech, Francji, Polsce, Włoszech, Czechach, Szwajcarii, Hiszpanii, Belgii, Anglii, Danii, USA, Argentynie, Meksyku, Peru, Japonii i w swojej rodzinnej Korei Południowej. Wykonywała utwory Beethovena, Szostakowicza, Brahmsa, Rachmaninowa, Brucha i Griega z towarzyszeniem takich orkiestr jak Orchestre de la Suisse Romande, Moskiewscy Soliści, Asian Philharmonic Orchestra, Japan Philharmonic Orchestra, Trieste Verdi Theater Orchestra, Nuova Orchestra Ferruccio Busoni, Orkiestra Filharmonii w Sankt Petersburgu, Orkiestra Festiwalu Palermo Classica, Orkiestra Symfoniczną MAV, Orkiestra Wspólnoty Madryckiej, Seulska Orkiestra Filharmoniczna, Orkiestra Symfoniczna KBS i Koreańska Narodowa Orkiestra Symfoniczna.

At the age of 19, Chloe Jiyeong Mun won the first prizes at the 2014 Geneva Competition and the 2015 Busoni Competition, becoming the first Asian pianist to win the latter.

The young South Korean has earned the appreciation of the public and international juries alike in recent years thanks to her genuine and natural approach to performance. Jörg Demus, president of the 60th International Busoni Competition jury, commented “In her, I have rediscovered a naturalness of musicality that I thought had disappeared”.

Chloe Jiyeong Mun has given performances on stages all around the globe, including Germany, France, Poland, Italy, Czechia, Switzerland, Spain, Belgium, England, Denmark, the US, Argentina, Mexico, Peru, Japan, and her native South Korea. She has performed works of Beethoven, Shostakovich, Brahms, Rachmaninoff, Bruch, and Grieg with the Orchestre de la Suisse Romande, Moscow Soloists, Asian Philharmonic Orchestra, Japan Philharmonic Orchestra, Trieste Verdi Theater Orchestra, Nuova Orchestra Ferruccio Busoni, St Petersburg Symphony Orchestra, Palermo Classica Festival Orchestra, MAV Symphony Orchestra, Community of Madrid Orchestra, Seoul Philharmonic Orchestra, KBS Symphony Orchestra, and the Korean National Symphony Orchestra.

jiyeongmun.com

Chi-Yong Chung

Jeden z najbardziej rozchwytywanych koreańskich dyrygentów swojego pokolenia. Chi-Yong Chung jest doceniany za intensywne interpretacje, dogłębne zrozumienie muzyki, pewność w prowadzeniu zespołu oraz wirtuozowską technikę dyrygencką. Dał się poznać zwłaszcza jako specjalista w dziedzinie wykonań muzyki współczesnej oraz najnowszych dzieł koreańskich kompozytorów, w tym Isanga Yuna. Chung rozpoczął naukę gry na fortepianie w wieku pięciu lat, później uczęszczając do Szkoły Muzyki Narodowego Uniwersytetu Seulskiego w ramach studiów kompozytorskich. Następnie ukończył studia na Uniwersytecie Mozarteum w Salzburgu, w klasie dyrygentury prowadzonej przez Michaela Gielena. Pracował jako asystent dyrygenta na Festiwalu w Salzburgu, a z ukończeniem studiów otrzymał Nagrodę Austriackiego Ministerstwa Kultury. Występował jako gościnny dyrygent Lipskiej Radiowej Orkiestry Symfonicznej, Praskiej Symfonicznej Orkiestry Radiowej, Monachijskiej Orkiestry Symfonicznej, Orkiestry Symfonicznej Uniwersytetu Stanu Michigan oraz Rosyjskiej Filharmonii Narodowej, by następnie w 1992 zadebiutować w Korei z Filharmonią Seulską. Dyrygował wieloma orkiestrami koreańskimi, jest również ceniony jako dyrygent operowy. Obecnie, jako dyrektor Szkoły Muzycznej Koreańskiego Narodowego Uniwersytetu Sztuki, odpowiada za edukację kolejnych pokoleń koreańskich muzyków, jest też dyrektorem muzycznym Filharmonii Incheon.

Chi-Yong Chung, one of the most sought-after conductors of his generation in Korea, is highly regarded for his vivid interpretations, deep musical insights, strong ensemble leadership, and virtuoso baton technique. In particular, he is recognised as a specialist in modern music and new works by such Korean composers as Isang Yun. Chung began learning piano at the age of five, and later entered the prestigious Seoul National University School of Music as a composition major. He then graduated from the conducting class of Michael Gielen at the Salzburg Mozarteum in Austria. Chung served as Assistant Conductor of the Salzburg International Summer Festival and upon graduation was awarded the Austrian Culture Ministry Award. Following appearance as guest conductor of the Radio Symphony of Leipzig, Prague Radio Symphony, Munich Symphony, Michigan State Symphony, and Russian Philharmonic, he made his debut in Korea with the Seoul Philharmonic in 1992. Chung has conducted numerous Korean orchestras. He is also renowned for his work as an opera conductor. He is currently Director of the School of Music at the Korean National University of the Arts, where he teaches the next generation of Korean musicians, and the Music Director of the Incheon Philharmonic.



KNUA Symphony Orchestra

The Korea National University of Arts Symphony Orchestra was established in 1993 when the School of Music opened. Since then, it has endeavoured to show the best performance in its concerts in Seoul and other cities. It has also attempted to come closer to the audience through its engaged and passionate performances. The KNUA performed at the Moscow State Conservatory on the occasion of Korean–Russian summit in 1999. In 2001,

the joint concerts with the Moscow State Conservatory and the Rimsky–Korsakov Saint Petersburg State Conservatory were applauded by Russian audiences. On the School's 10th anniversary in 2003, the orchestra successfully performed Mahler's Symphony No. 2 with the KNUA Choir composed of the School's 400 students and graduates. The concert was an opportunity to take the orchestra to the next level.



KNUA Symphony Orchestra

Orkiestra Symfoniczna Koreańskiego Narodowego Uniwersytetu Sztuki (KNUA) powstała w 1993 roku, wraz z otwarciem Szkoły Muzycznej. Od tego czasu jej celem było prezentowanie jak najlepszych wykonań na koncertach w Seulu i w innych miastach. Orkiestra starała się zbliżyć do publiczności poprzez występy pełne zaangażowania oraz pasji. Z okazji szczytu Korea-Rosja w 1999 roku KNUA wystąpiła wraz z Moskiewskim Konserwatorium Państwowym. W 2001 roku koncerty wykonywane wraz

z Moskiewskim Konserwatorium Państwowym oraz Sankt-Petersburskim Państwowym Konserwatorium im. Mikołaja Rimskiego-Korsakowa zdobyły uznanie rosyjskiej publiczności. Dwa lata później, z okazji 10-lecia szkoły, orkiestra odniosła sukces wykonując, wraz z Chórem Koreańskiego Narodowego Uniwersytetu Sztuki, w którego skład wchodziło 400 studentów oraz absolwentów szkoły, *II Symfonię* Gustava Mahlera. Koncert ten pozwolił orkiestrze wznieść się na wyższy poziom artystyczny.



26.03.2023

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Uwertura *Egmont* op. 84

W latach 1809–1810 Ludwig van Beethoven komponował muzykę incydentalną do tragedii J. W. Goethego *Egmont*, na zamówienie dyrektora Hofburgtheater. Składając zamówienie dyrektor dał kompozytorowi do wyboru dwie sztuki dramatyczne: *Egmonta* Goethego oraz *Wilhelma Tella* Schillera. Według przekazu Carla Czernego, Beethoven był pierwotnie bardziej zainteresowany dramatem Schillera, ale ubiegł go w wyborze wiedeński kompozytor Adalbert Gyrowetz. W liście datowanym 21 sierpnia 1810 roku Beethoven pisał, iż komponuje muzykę do *Egmonta* z czystej miłości do Poety. Pierwszy egzemplarz partytury szytychowanej w wydawnictwie Breitkopfa i Hartla, Beethoven przesłał Goethemu wraz z dołączonym listem, w którym czytamy: (...) Na wspaniałego *Egmonta* spojrziałem na nowo Pańskimi oczyma i odczułem go i odtworzyłem w muzyce równie głęboko, jak odczułem go w czasie czytania. Chciałbym bardzo usłyszeć, co Pan sądzi o mojej muzyce do *Egmonta*. Nawet Pana krytyka przyniesie pożytek mnie i mojej sztuce i przyjmę ją z równą radością jak największą pochwałę. Głęboki wielbiciel Waszej Ekscelencji – Ludwig van Beethoven. „E. T. A. Hoffmann powiedział po wysłuchaniu muzyki do *Egmonta*, że jest rzeczą wielce radosną, widzieć dwóch wielkich mistrzów zjednoczonych w wspaniałym dziele.

Muzyka do *Egmonta* rozpoczyna się uwerturą utrzymaną w formie sonatowej, poprzedzonej pełnym powagi wstępem (*Sostenuto ma non troppo*) w ciemnej i ponurej tonacji f moll. Wymowa motywiki wstępu wprowadza słuchacza w świat heroicznych konfliktów i cierpienia ludzkości. Właściwe *Allegro* z pewnością nie jest skróconą ilustracją wydarzeń dramatu, lecz stara się oddać ducha tragedii Goethego. W muzyce uwertury odnajdziemy więc ekspresję namiętności i konfliktów zawartych w *Egmoncie*. Uwerturę kończy tryumfalna koda (*Allegro con brio*), która jest antycypacją tzw. *Symfonii zwycięstwa* (*Siegessymphonie*), kończącej muzykę do *Egmonta*.

Marek Stachowski

Fryderyk Chopin (1810–1849)

Koncert fortepianowy f-moll op. 21

Powstał jako pierwszy z dwóch, choć w druku ukazał się jako drugi. Dziewiętnastoletni Chopin pisał go w Warszawie, między wczesną jesienią roku 1829 a wczesną wiosną roku 1830. Pisał ze skrzydłami u ramion. Właśnie wrócił z Wiednia, gdzie z powodzeniem zmierzył się po raz pierwszy z koncertową estradą. Właśnie też przeżywał emocje pierwszego zakochania. Słynne słowa z listu do Tytusa Woyciechowskiego: „bo ja już – może na nieszczęście – mam mój ideał, któremu wiernie, nie mówiąc z nim, już pół roku służę, który mi się śni, na którego pamiątkę stanęło *adagio* do mojego *Koncertu...*” – otóż słowa te, skreślone 3 października roku 1829, świadczą o aurze, w jakiej *Koncert f-moll* powstawał. Nie sposób więc odmówić racji Zdzisławowi Jachimeckiemu, gdy twierdzi, że o niepowtarzalnej poetyczności utworu zadecydowała – jak to metaforycznie ujął – „metryka pochodzenia z osobistych przeżyć”. Został skomponowany zgodnie z wymaganiami gatunku, według wzoru pochodzącego od Mozarta, ale przejętego bezpośrednio z rąk Jana Nepomucena Hummla. Gdyby nie wysoka temperatura, w jakiej *Koncert* powstawał, która sprawiła, że kształt i charakter utworu stał się niepowtarzalnie indywidualny, można by mówić o jego eklektyzmie. Inspiracje idące od Hummla są oczywiste, niekiedy tak jawne, że – gdy posłuchać muzyki starego mistrza klawiatury – zaskakujące. Pianistyczna faktura utworu została ukształtowana przez technikę stylu *brillant*. Trzeba jednak od razu powiedzieć, że wirtuozeria ta – w obu koncertach Chopina doprowadzona do swego apogeum – została w nich zarazem przewyciężona. Muzyka jego koncertów stała się wyrazem osobowości. Spoza konwencji i języka epoki wyjrzała twarz Chopina. Zarazem dokonało się przeistoczenie gatunku o strukturze klasycznej i fakturze *brillant* w gatunek romantyczny. Typowy układ cyklu: *allegro, adagio, presto* został przekształcony w strukturę: *maestoso, larghetto, vivace*, w której *maestoso* oznacza na zmianę: ożywiony lub zadumany marsz, w której *larghetto* stało się nokturnem, a *vivace* – tańcem, stylizacją kujawiaka. *Maestoso* zachwyca wyrazistością i śpiewnością swoich trzech tematów, z których drugi, liryczny i kruchoroślinny, wydaje się być przejęty wprost

z ręk Mozarta. Chopin eksponuje je, potem gubi w błyskotliwych figuracjach i przetworzeniach, by na koniec oddać je słuchaczowi – niemal nietknięte. *Larghetto*, wraz z wejściem fortepianu, przenosi w inny czas, na w pół realny, na w pół oniryczny. Wtargnięcie *con forza* i *appassionato* pełnej wzburzenia partii środkowej działa jak nagłe objawienie tłumionej dotąd siły uczuć.

Allegro vivace w kształcie rondo przywraca słuchacza rzeczywistości. Porywa żywiołem tańca. W momencie, kiedy narracja zatrzymuje się, by oddać głos sygnałowi granemu na rogu – ma prawo pojawić się uśmiech rozbawienia.

Mieczysław Tomaszewski

Young Jo Lee (1943)

Glory of Dawning* | *Chwała świtu

Young Jo Lee studiował na Uniwersytecie Yonsei w Seulu oraz w Hochschule für Musik und Theater w Monachium (1975) pod kierunkiem Carla Orffa i Wilhelma Killmayera. Następnie kontynuował studia w American Conservatory of Music w Chicago (1986), gdzie uzyskał stopień doktora sztuk muzycznych i wykładał jako profesor. W 1994 roku wrócił do Korei Południowej i objął funkcję dziekana Koreańskiego Narodowego Uniwersytetu Sztuki.

W swoich utworach kompozytor pragnie uwolnić się od presji zarówno zachodnich konwencji stylistycznych, jak i koreańskiej tradycji i wytyczać nowe szlaki. W tle jego kompozycji zawsze pojawia się myśl o tym, w jaki sposób koreańska muzyka może znaleźć miejsce pośród muzyki świata. Mając to na uwadze stworzył indywidualny język muzyczny, będący symbiozą niemieckiej logiki muzycznej i koreańskiej emocjonalności.

A oto komentarz kompozytora do utworu na orkiestrę *Glory of Dawning* | *Chwała świtu*, który powstał w 2014 roku: *Smyczki i drzewo budują most nad blaskami świtu, odmalowując morski poranek jasno rozświetlony różkami. Po pogodnej, niemal ludowej melodii pojawia się zdecydowany taneczny rytm folkowy otoczony barwną harmonią, a następnie muzyka swobodnie rozwija się dalej. Słowa „świtanie” Koreańczycy często używają, gdy mają na myśli początek czy też nowy start. Właśnie dlatego utwór ten tak często wykonuje się podczas koncertów noworocznych. Muzyka opiera się na*

tonalności i emanuje nowoczesnością dzięki swoim krystalicznym akordom i drobniagowej orkiestracji.

Krzysztof Penderecki (1933–2000)

V Symfonia „Koreańska”

Symfonia Krzysztofa Pendereckiego to cały rozdział w dziejach muzyki polskiej i światowej, rozdział pisany przez blisko 45 lat. Powstawały one w kolejności niezupełnie zgodnej z ich ostateczną numeracją, odzwierciedlającą raczej chronologię inspiracji i zamierzeń. Różne były te zamierzenia. Niektóre udało się twórcom zrealizować, inne pozostały niedokończone lub całkiem porzucone. Ale wszystkie one świadczą o niezwykle szerokim kręgu inspiracji, o horyzontach autentycznego humanisty i o postawie – człowieka nieobojętnego na to, co się wokół niego dzieje, nie umiejącego stać z boku i biernie przypatrywać się wydarzeniom, poszukującego odpowiedzi na stawiane przez współczesność wyzwania a to w historii, a to w literaturze, zwłaszcza w poezji. I w tym miejscu warto pokusić się o wyjaśnienie, dlaczego każda z symfonii Pendereckiego jest dziełem odrębnym, innym niż pozostałe, nie zaś kolejnym przybliżeniem wyimaginowanego ideału. Łatwo to wprawdzie wytłumaczyć nieustanną ewolucją stylu Pendereckiego, tak niegdyś frustrującą krytyków, lecz my sądzimy, że prócz tego była jeszcze jedna ważna przyczyna owej różnorodności. Otóż Penderecki, chcąc nadać szczególny wymiar dziełu wyrażającemu jakąś istotną dlań treść, zawsze sięgał po formę o wielkiej skali, wielowątkową, kunsztowną i zamkniętą, zdolną unieść ciężar naprawdę doniosłego przekazu. I nie ma nawet znaczenia, do jakiego stopnia ten przekaz jest uzewnętrzniony. Ważna jest owa wielowątkowość, pozwalająca na dyskursywny, dramatyczny tryb przebiegu dzieła, ważna jest skala zamierzenia, nadająca rozmach, mieszcząca szeroki gest i długi oddech, zatem umożliwiająca prezentację wątków, ich rozwój oraz konfrontację, ważny jest kunszt, wypuklający kontur i szczegóły, pogłębiający jakość i siłę wyrazu, ważne jest domknięcie, dające poczucie kompletności i pełni. Jedną z form spełniających te kryteria jest niewątpliwie symfonia, lecz nie – Boże broń! – jako schemat, lecz jako ogólna wizja wielkiej, zintegrowanej całości, wymagającej najwyższych kompetencji

artystycznych, a możliwej do zrealizowania na wiele sposobów. O sposobach tych decydowało w przypadku Pendereckiego każdorazowo odmienne źródło inspiracji i jej zawartość. Symfonia nie była więc celem, a szczególnie nie była celem jakaś jej wyimaginowana, idealna postać. Była każdorazowo kształtowanym na nowo narzędziem, mającym wynieść daną ideę – ów przekaz – na możliwie najwyższy poziom, nadać jej znaczenie pierwszorzędne i uniwersalne.

V Symfonia, zwana „Koreańską” powstała już po ukończeniu *Symfonii IV*, gdy kompozytor wciąż jeszcze pracował nad *III Symfonią*. Wyraźne też jest stylistyczne pokrewieństwo obu tych dzieł. *Piąta* – ostatnia czysto instrumentalna symfonia Pendereckiego – została zamówiona przez Międzynarodowe Towarzystwo Kulturalne Korei dla uczczenia rocznicy wyzwolenia tego kraju spod trwającej od 22 sierpnia 1910 do 15 sierpnia 1945 roku okupacji japońskiej. Jednak wokół dat, tytułów i dedykacji tego dzieła zdążyło nagromadzić się nieco niejasności. Często spotkać można twierdzenie, że chodziło o 50 rocznicę odzyskania przez Koreę niepodległości, tymczasem uroczyste prawykonanie dzieła miało miejsce w Seulu pod dyktando kompozytora już 14 sierpnia 1992 roku, a więc po 47 latach od tego wydarzenia. Wydana w tym samym roku u Schotta w Norymberdze partytura *Symfonii* nie tylko nie zawiera tytułu „Koreańska”, ani – poza jednym wyjątkiem – żadnej adnotacji odnoszącej się do przeznaczenia, czy okoliczności powstania utworu, ale nie ma w niej także często wymienianej w literaturze dedykacji: „słuchaczom Dalekiego Wschodu”. Jest rzeczą mało prawdopodobną, by wydawca pominął w druku cokolwiek wbrew intencjom kompozytora. Z drugiej strony trudno sobie wyobrazić, by pewne sugestie, jak wspomniana dedykacja, nie wyszły od Pendereckiego, lub przynajmniej z jego otoczenia. Być może chodziło o to, by – unikając otwartych deklaracji – uchronić dzieło przed zaliczeniem go do kompozycji programowych, czy wręcz okolicznościowych, pozostawiając informacje o zawartych w nim intencjach w nieodmówieniu, pod postacią pewnej fomy. Ale faktem jest, że Penderecki użył w *V Symfonii* fragmentu powszechnie znanej, starej koreańskiej pieśni, jednej z kilku, które – w czasie jego pobytu w Korei – podsunęto mu na jego własną prośbę. „Okazało się – opowiada

Penderecki Mieczysławowi Tomaszewskiemu w *Rozmowach lusławickich* – że jest to pieśń koreańska, które działa jak [...] *Boże, coś Polskę*. Patriotyczna pieśń, która w czasie okupacji była zabroniona. I to był zupełny przypadek! Tak. Dla nich to było coś znaczącego. Niektórzy wstali, niektórzy płakali”. Ale niekiedy się zdarza, że ów zbudowany na trzech nutach (b, f, c) fragment, traktowany jest jako „drobny cytat”, niewykrywalny niemal dla ucha europejskiego słuchacza, zatem nie posiadający większego znaczenia. Nic bardziej błędnego! Jest to jedna z centralnych w *V Symfonii* jednostek formotwórczych, tylko że działająca z ukrycia, niczym *cantus firmus*. Aby to wyjaśnić musimy choć pobieżnie nakreślić formę dzieła. *V Symfonia* Pendereckiego, przeznaczona na wielką orkiestrę ze szczególnie rozbudowaną sekcją perkusji i kilkoma grupami instrumentów rozlokowanymi na sali i za sceną, jest kompozycją jednoczęściową, ale w bardzo specyficznym sensie. Nie jest to bowiem jednoczęściowość polegająca na płynnym połączeniu tradycyjnych ogniw cyklu sonatowego (symfonicznego), choć niektóre fazy dzieła do takich ogniw nawiązują. Plan całości stwarza sugestię allegro sonatowego, w którym dają się wyróżnić obszerne fragmenty analogiczne do ekspozycji, przetworzenia i reprzyzy z kodą, przy czym ich wewnętrzna konstrukcja w niczym już nie przypomina tradycyjnych ujęć. Wstępną fazę „ekspozycji”, a tym samym całej *Symfonii*, wypełnia kilkakrotnie powracający w coraz intensywniejszym brzmieniu dialog (*Andante con moto*) elementów w relacji trytonu: energicznie intonowanego dźwięku *f* altówek, podbarwionego tam-tamem a przedłużonego przez waltornie, i dźwięku *h* gęsto podzielonej grupy skrzypiec, których unisono rozszczepia się następnie w opadającym, chromatycznym geście. Dopowiedzeniem jest stopniowo rozbudowywana melodia wiolonczel i kontrabasów (*Adagio*), poważna, poruszająca się wielkimi skokami, typowa dla Pendereckiego przynajmniej od czasów *Pasji Łukaszej*, korzeniami tkwiąca w typie melodyki dodekafonicznej. Fazę kolejną stanowi *Vivace*, będące swego rodzaju pastiszem fugi (lecz jak najbardziej serio!), gdyż wprowadzony tu przez altówki „temat”, nawiązujący melodyczną strukturą do wybrzmiałego właśnie *Adagia*, sprawia, że oczekujemy na wejście kolejnego głosu. Oczekujemy wszakże nader długo, bo aż 43 takty,

zanim odezwą się flety, oboje i klarnety unisono. Dalszy przebieg owego *Vivace* opiera się jednak istotnie na napięciach polifonicznych i prowadzi ostatecznie do fazy określonej jako *Passacaglia*, której basowym, powtarzalnym fundamentem jest owa koreańska pieśń patriotyczna, opatrzona w drukowanej partyturze przypisem: „Dem Thema der Passacaglia liegt ein koreanisches Volkslied zugrunde”. Osadzenie tej pieśni w metrum 5/4, w dynamice *pianissimo*, w niskim rejestrze I puzonu, w kanonie z II puzonem i w kontrapunkcie prowadzonych w swobodnej augmentacji głosów pozostałych puzonów, klarnetu, klarnetu basowego oraz kontrabasów, sprawia, że jest ona nieostra, jakby zamaskowana, ukrywająca się... zakazana... Kolejne sekwencje *Passacaglii*, w których wyróżnia się kontrapunkt oboju – instrumentu bardzo w tym utworze ważnego – prowadzą w końcu do fragmentarycznego powrotu materiału fazy wstępnej, co sugeruje przejście do kolejnego rozdziału *Symfonii*. Istotnie – wszystkie ważne elementy dotychczasowego przebiegu, określonego przez nas jako „ekspozycja”, przypominają się jeszcze dwukrotnie w odmiennych, ale rozpoznawalnych postaciach, zgrupowane jako „przetworzenie” i „reprzyza” z „kodą”, przy czym znaczenie *Passacaglii*, a tym samym koreańskiej pieśni, narasta ku końcowi dzieła, co sprawia, że odnosimy wrażenie dążenia wraz z muzyką po wznoszącej się spirali. Dodatkowo „przetworzenie” zdominowane jest przez obszerną fazę określoną jako *Scherzo* (jest to ten jedyny relikwyt formy cyklicznej), wypełnioną intensywnym ruchem triolowym i jego kombinacjami z innymi formułami rytmicznymi, pełną przestrzennych efektów i – zdaniem samego kompozytora – będącą nawiązaniem do stylistyki ukończonych w 1991 opery *Ubu król*. Nie ma ona jednak zbyt wiele wspólnego z burleską, a zupełnie nic ze zdeformowanym światem postaci z powieści Jarry’ego. Jest natomiast zwiastunem kolejnego odnowienia języka muzycznego – aktu, którego Penderecki co jakiś czas dokonywał z całą świadomością, aby nie zasklepić się w jednostronności i rutynie. *V Symfonia* Krzysztofa Pendereckiego nie jest dziełem prostym, dającym się ująć w kilku słowach bez poważnego okaleczenia jej sensu. Niewątpliwie odwołuje się ona do tradycji symfoniki europejskiej – można nawet wskazać w tej tradycji konkretne dzieło o zbliżonej konstrukcji: jest nim *VII Symfonia* Sibeliusa.

Ta złożoność, ta pewnego rodzaju ekwilibrystyka techniczna, ta konstrukcja właśnie pozwala muzyce udźwignąć przekaz, jakim jest ona obciążona, bez potrzeby wskazywania słuchaczowi tego, **co** ma przeżyć. Dobrze jednak, gdy uświadomi się go, **czemu** to przeżycie zawdzięcza. Gdy wchodzimy do katedry gotyckiej i zachwycamy się potokami światła w olbrzymiej przestrzeni jej wnętrza, tylko wtedy swój zachwyt obrócimy w głębokie przeżycie, jeśli pojmemy, że w tej katedrze każdy element jej konstrukcji, każde żebro, każdy zwornik – wszystko tej świetlistości służy. Gdyż prawdziwe piękno zawsze jest rezultatem wielkości zamierzenia i umiejętności jego realizacji. Porywu ducha i giętkości ręki. Nie inaczej jest z symfoniami Krzysztofa Pendereckiego.

Maciej Negrey

Noty biograficzne wykonawców na podstawie
dostarczonych materiałów

Artist biographies are based on information submitted

Fotograficy | Photographs: Wojciech Grzędziński, Archiwum
Stowarzyszenia im. LvB | LvB Association archives

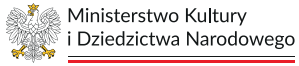
© 2023, Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena |
Ludwig van Beethoven Association



PARTNER GŁÓWNY



MECENAS



Narodowy Instytut Muzyki i Tańca

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



projekt współfinansuje miasto stołeczne Warszawa

