

EWA NIDECKA
Rzeszów, URz

TWÓRCZOŚĆ RELIGIJNA WOJCIECHA KILARA — KONTEMPLACJA I SPEŁNIENIE

Muzyka religijna to niezwykle ważny dział polskiej twórczości kompozytorskiej drugiej połowy XX w. i początku następnego stulecia. Niemały wpływ na ten stan rzeczy miała zarówno sytuacja społeczno-polityczna Polski, jak i wybór papieża Polaka Karola Wojtyły w 1978 r., co podkreśla wielu badaczy muzyki polskiej drugiej połowy XX w. Wiara w system wartości chrześcijańskich była orężem do walki o prawa obywatelskie i wolnościowe, stając się niepisaną ideą znacznej części przedstawicieli polskiej awangardy (m.in. H.M. Górecki, K. Penderecki, W. Kilar, A. Nikodemowicz).

Dla Wojciecha Kilara nurt narodowo-religijny był naturalną konsekwencją własnej postawy religijnej. Nie była ona od początku tak głęboka, tylko dojrzewała, stopniowo przechodząc różne fazy, by w ostatnich latach życia nabrać szczególnego wymiaru. Nurt narodowo-religijny stanowi punkt ciężkości ostatniej fazy twórczości, która rozwija się równoległe z neofolkloryzmem, z wyraźnym nasileniem w latach 2003–2011. To w nim Wojciech Kilar wypowiedział się w ostatnich latach w najpełniejszy sposób. Można określić go jako czas pogodzenia z losem (w 2007 r. odeszła jego ukochana żona Barbara) i jednocześnie artystycznego spełnienia. W poniższym zestawieniu tabelarycznym podajemy ważniejsze utwory W. Kilara należące do nurtu neofolklorystycznego i narodowo-religijnego, przyjmując — częściowo za Reginę Chłopicką — kryteria podziału utworów o tematyce religijnej w zależności od użytych tekstów (lub utworów bez tekstu, ale w mniejszym lub większym stopniu powiązanych z tematyką religijną)¹

Nurt narodowo-religijny Kilara otwiera *Bogurodzica*, napisana w 1975 r. Źródłem inspiracji utworu jest najstarsza polska pieśń religijna średniowiecza, którą kompozytor przedstawił wedle własnej wizji dźwiękowej. Istotną rolę pełnią tu instrumenty perkusyjne — membranofony (werble, bębny), które poprzez stałą pulsującą realizację różnych struktur rytmicznych oraz łączenie ich z głosami chóralnymi na skandowanym tekście stanowią jeden z głównych wyznaczników ekspresji. „Odmierzanie” ostinatowych rytmów przez membranofony przywołuje historyczne obrazy walk, jakie toczyły się w średniowieczu na ziemiach polskich². Dzieło to jest jed-

¹ R. CHŁOPICKA, *Krzysztof Penderecki, między sacrum a profanum*, Kraków 2000, s. 14–15.

² LESZEK POLONY sugeruje obrazy Grunwaldu; por. TENŻE, *Kilar. Żywot i modlitwa*, Kraków 2005, s. 130.

nocześnie syntezą sonorystycznych doświadczeń kompozytora, wykorzystujących klaster w chórze i instrumentach smyczkowych, oraz nowej tonalności, wyznaczonej przez centra pojedynczego dźwięku lub akordu (akordów). Przemyślane zestawianie barw głosów wokalnych, grup perkusyjnych, harf i smyczków jest konkretyzacją indywidualnej koncepcji brzmieniowej kompozytora.

Neofolkloryzm		Nurt narodowo-religijny			
		Teksty biblijne i liturgiczne		Teksty nieliturgiczne lub utwory bez tekstu, odnoszące się do tematyki religijnej	
<i>Krzesany</i>	1974	<i>Exodus</i>	1981	<i>Bogurodzica</i>	1975
<i>Kościelec 1909</i>	1976	<i>Angelus</i>	1984	<i>Koncert na fortepian i orkiestrę</i>	1997
<i>Siwa mgła</i>	1979	<i>Agnus Dei</i>	1997	<i>Introitus na organy solo</i> ²	2000
<i>Orawa</i>	1986	<i>Missa pro pace</i>	2000	<i>Lament</i>	2003
		<i>Magnificat</i>	2006	<i>IV Symfonia „Sinfonia de motu”</i>	2005
		<i>Te Deum</i>	2008	<i>V Symfonia „Adwentowa”</i>	2007
		<i>Veni Creator</i>	2008		
		<i>Hymn Paschalny</i>	2008		
		<i>Lumen</i>	2011		

W dalszych utworach mieszczących się w nurcie narodowo-religijnym Kilar odszedł od sonorystycznych doświadczeń na rzecz maksymalnej redukcji i uproszczenia w zakresie wykorzystania materiału dźwiękowego. *Exodus* (1981) to drugi wyróżniający się utwór Kilara należący do nurtu narodowo-religijnego. Jego podstawą jest biblijna Księga Wyjścia, przedstawiająca ucieczkę narodu żydowskiego z niewoli egipskiej. W warstwie tekstowej kompozytor wykorzystał dwa ostatnie wersy Księgi Wyjścia, które tworzą pieśń wdzięczności prorokini Miriam, siostry Aarona: „Śpiewajcie Jahwe, bo okrył się chwałą, konia wraz z jeźdźcem rzucił w morze” (Wj 15,6–16,1)⁴. Koncepcja utworu jest świadomym nawiązaniem do fakturalno-rozwojowej idei *Bolera* Ravela⁵. Połączenie tradycji starotestamentowej z tradycją chrześcijańską objawia się w głównym motywie melodycznym o charakterze formotwórczym z elementami skali żydowskiej, granym przez typowy dla muzyki żydowskiej instrument — klarnet. Melodia ta pochodzi z nagrania kantora żydowskiego przedstawiającego śpiewny odczyt Księgi Estery, które Kilar w 1978 r. otrzymał od niemieckiego reżysera filmowego Petera Lilienthala⁶. Wcześniej tę samą żydowską melodię, a w zasadzie jej początkowy dwutaktowy motyw (zmodyfikowany w powtórzeniach), użył Manuel de Falla w balecie *Trójgraniasty kapelus*

³ *Introitus* funkcjonuje jako wstęp do *Missa pro pace* oraz jako samodzielny utwór.

⁴ *Pismo Święte. Stary i Nowy Testament. Księga Wyjścia*, Poznań 2003.

⁵ POLONY, Kilar. *Żywioł*, s. 131.

⁶ *Tamże*, s. 130.

(1919)⁷. Jednak w odróżnieniu od M. de Falli, który melodię tę wykorzystał dwukrotnie, nadając jej raczej epizodyczne znaczenie, Wojciech Kilar powierzył jej rolę głównego materiału konstrukcyjnego. Polega ona na stopniowym, konsekwentnym narastaniu dynamiczno-wyrazowym o ewolucyjnym charakterze, w oparciu o stale powtarzający się „żydowski” motyw melodyczny, z czasem wzbogacony wyrazistymi rytmami w grupie instrumentów perkusyjnych, dętych i chórze. Rozwój ten jest wzmocniony prowadzeniem kanonicznego dialogowania „motywu żydowskiego” pomiędzy puzonami i trąbkami. Instrumenty perkusyjne z wyróżniającą się rolą werbli, kotłów, bębenka baskijskiego, dzwonów i talerzy oddają najpierw nieśmiały, mozolny, jednostajny, miarowy rytm, który w dalszym toku narracji staje się coraz bardziej wyrazisty, stanowiąc analogię do pochodu ludu żydowskiego. Istotą dramaturgii dzieła jest nieustanne narastanie napięcia, które następnie prowadzi do finalnej kulminacji, oddając triumfalny marsz ludu żydowskiego na tekście „Hosanna”, posadowionym na akordzie *E-dur*. Niezwykle ważnym elementem jest sam sposób gradacji napięcia — stopniowy, rozłożony w czasie, konsekwentny, w oparciu o powtarzalne frazy skonstruowane na zasadzie wielkiego *crescenda*. Chór został wprowadzony stosunkowo późno, bo w końcowych fragmentach dzieła na tekście: *Domine Deus unus, Ecce venit populus tuus, Domine, Alleluja, Hosanna homini, Hosanna ei, qui venit hodie in nomine Domini*.

Kilar w umiejętny sposób wykorzystał rytmikę tekstu słownego, skandowanego przez chór, również na zasadzie *crescenda*, które odnosi się nie tylko do samej dynamiki, lecz również do faktury oraz rozwoju napięcia. Cechą charakterystyczną tej zasady jest wyjście od różnych poziomów dynamiczno-wyrazowych i ich dalszy rozwój. Operowanie samą fakturą chóralną wykorzystuje różnorodny model — od stonowanej rytmicznej mowy, poprzez żywiołowe motywy rytmiczne, aż do euforycznego krzyku na pojedynczych słowach lub większych fragmentach tekstu słownego. Taka konstrukcja fakturalna głosów chóralnych wzmacnia energetykę końcowych fragmentów, której głównym zamierzeniem jest oddanie euforycznej radości z osiągniętego celu: wyzwolenie z niewoli egipskiej. Wykorzystany tekst stanowi nawiązanie do fundamentalnych idei chrześcijaństwa zaczerpniętych z Księgi Psalmów: istnienia i obecności Boga, radości wiary, wezwania Bożej pomocy, pragnienia oddania się pod Jego opiekę⁸. Fakturalna konstrukcja tego niewątpliwie fascynującego utworu polega również na przemyślanym, naprzemiennym operowaniu różnymi grupami instrumentów: smyczkowych, dętych blaszanych i perkusyjnych, oraz na stosowaniu zmiennych płaszczyzn barwowych w ramach różnych grup instrumentalnych. Mistrzostwo warsztatu kompozytora uwidacznia się w nakładaniu różnych płaszczyzn ekspresyjno-brzmieniowych, rozwoju warstwy dynamiczno-

⁷ U Manuela de Falli motyw żydowski pojawia się dwukrotnie w balecie *Trójgraniasty kapelusze*: najpierw w partii oboju, następnie w waltorni.

⁸ POLONY, Kilar. *Żywioł*, s. 131.

fakturalnej, wykorzystującej zarówno repetytywne rytmy, motywy fanfarowe, jak i przesunięcia akcentów przy jednoczesnej redukcji materiału melodycznego.

Do ważniejszych dzieł religijnych Kilara ostatniej fazy twórczości należą *Angelus* (1984) oraz *Missa pro pace* (2000). Jak wspominał kompozytor, *Angelus* powstał na zamówienie klasztoru jasnogórskiego. Podstawą realizacji tego zamówienia stał się tekst *Pozdrowienia anielskiego*⁹, powtarzanego przez chór na wymownym *crescendzie*, rozpoczynającym i kończącym kompozycję, który przyjmuje różną postać — od suchej recytacji, poprzez postać bardziej ekspresywną aż do przejścia niemal w krzyk, stanowiąc klamrę formalną. Podobnie jak w *Exodusie*, kunszt dzieła polega na połączeniu znanego od wieków chrześcijańskiego tekstu, początkowo recytowanego naprzemiennie przez chóralne głosy męskie i żeńskie, z kolejnymi płaszczyznami brzmieniowymi. Istotną rolę w narastaniu owych płaszczyzn brzmieniowych pełni tremolo kotłów, wprowadzające element grozy, do którego później dołącza kontrabasowy burdon, i następnie eksplozja orkiestrowego *tutti* z kilkukrotnym powtórzeniem, stojącym na granicy krzyku, słowa „Jezus”. Plan tonalny początkowego fragmentu wyznaczają dźwięki *c-h-f*, by finalnie na krótko rozładować napięcie akordem *A-dur*, powtórzonym kilkakrotnie.

Również i w tym utworze kompozytor buduje dramatyzm poprzez narastanie płaszczyzn dźwiękowych, powtarzalność fraz melodycznych i odniesienia modalne. Monotonia recytowanego tekstu nigdy jednak nie nuży, wprost przeciwnie, powoduje wzrost koncentracji słuchacza poprzez przełamanie jej ekspresywnym rozwojem i zmienną fakturą brzmieniową. W dalszym toku narracji kompozytor wprowadza sopran, tworząc na przemian fragmenty solowe oraz oparte na przejmującym dialogu pomiędzy chórem i głosem solowym. Wśród różnorodnych sposobów projekcji tekstu znalazła się prośba, błaganie i dramatyczny krzyk. Wspomniana powtarzalność fraz, oparta na tym samym tekście, lecz zmieniającej się warstwie dźwiękowej, polega na występowaniu fakturalno-wyrazowych *crescend*, w których miarowa rytmika, podkreślona brzmieniem rozszerzonego instrumentarium o dwie harfy, dzwony, dzwonki, gong, wibrafon i inne instrumenty perkusyjne, prowadzi do kilku wewnętrznych kulminacji. Taka koncepcja utworu, wzbogacona średniowieczną harmoniką modalną, nawiązuje do aury brzmieniowej *Exodusa* i jednocześnie do historycznej przeszłości Polski. Jak zauważyło kilku badaczy (m.in. Joanna Miklaszewska¹⁰), operowanie stałą powtarzalną frazą w muzyce Kilara, która jest domeną jego stylu, zawiera pewne cechy wspólne z dwudziestowiecznym minimalizmem.

Angelus, obok *Bogurodzicy* i *Exodusa*, wchodzi w skład *Tryptyku*. W tych trzech utworach Kilar zawarł optymistyczny skrót historii Polski. Wyznał:

Bogurodzica śpiewana przed bitwą, triumfy rycerstwa naszego, epoka potężnego państwa... Potem *Angelus*, jakby błagalny. Na marginesie mówiąc, to utwór napisany bar-

⁹ Sam Kilar określił koncepcję utworu jako awangardową, opartą na tekście różańca; por. V. ROTTER-KOZERA, Z. SOWIŃSKI, *Wojciech Kilar. Credo* — film zrealizowany przy współudziale TVP2.

¹⁰ Por. J. MIKLASZEWSKA, *Polski minimalizm — mit czy rzeczywistość?*, „Nowa Muzyka”, <http://nowamuzyka.republika.pl> (wrzesień 2013).

dzo konserwatywnym językiem, ale pomysł zaczerpnięcia utworu od różańca jest awangardowy. Bo tego jeszcze nikt nie zrobił. *Angelus* mówi o smutnym czasie. Można do tego podłączyć i zabory, i okupację niemiecką, potem okupację komunistyczną, aż do upadku komunizmu. Potem jest *Exodus*, który jest jakby triumfem. Przejściem przez Morze Czerwone (...) i, miejmy nadzieję, dobra przyszłość mojej Ojczyzny¹¹

Wojciech Kilar do tekstów religijnych podchodził z niesłychanym pietyzmem. Podczas pisania *Missa pro pace* (2000) — ostatniego z wielkich dzieł religijnych — wielokrotnie dzwonił do różnych teologów z zapytaniem, co oznacza konkretne słowo łacińskiego pierwowzoru. Chciał wnikać, odczytać najgłębszy sens każdego słowa¹². Msza, napisana na zamówienie ówczesnego dyrektora Filharmonii Narodowej Kazimierza Korda z okazji setnej rocznicy jej działalności, jednocześnie zbiegła się z wydarzeniami chrześcijańskich obchodów Nowego Tysiąclecia. Jest pierwszym liturgicznym dziełem kompozytora. Początek powstania dzieła Kilar wspomina następująco:

Zawsze marzyłem o napisaniu mszy, ale bałem się. Prawdopodobnie do końca życia nie ośmieliłbym się jej napisać, gdyby dyrektor Filharmonii Narodowej Kazimierz Kord nie zwrócił się do mnie z prośbą (...) ¹³

Dzieło ujęte w pięć części (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus, Agnus Dei*) i *Dona nobis pacem* jako epilog przenika duch muzyki średniowiecza z brzmieniowymi nawiązaniem w swej surowości do techniki organalnej. Temat początkowej passacaglii rozpoczynającej *Kyrie* z charakterystycznymi sekstowymi odniesieniami w kwintecie smyczkowym nawiązuje do tematu znanej *Ciaccony c-moll* na organy D. Buxtehudego (przykład 1a i 1b).

Przykład 1a. D. BUXTEHUDE, *Ciaccona c-moll* — temat.

Na przełomie taktu 12 i 13 *Missa pro pace* (przykł. 1b) w altówkach ukazuje się pierwsza ekspozycja jednego z najbardziej znanych od czasów J.S. Bacha tematów w muzyce: motywu *B–A–C–H*. Następnie temat passacaglii przejmuje chóralny alt, który w swej monodycznej narracji w jeszcze bardziej wyrazisty sposób podkreśla wspomniany motyw (przykł. 2, t. 83):

¹¹ ROTTER-KOZERA, SOWIŃSKI, *Wojciech Kilar. Credo*.

¹² Relacja K. Zanussiego, bliskiego przyjaciela W. Kilara; audycja radiowa Jerzego Sosnowskiego poświęcona Wojciechowi Kilarowi, wyemitowana 2 stycznia 2014 r. w programie III Polskiego Radia.

¹³ Por. oficjalna strona Wojciecha Kilara, <http://wojciechkilar.pl/utwory-wokalno-instrumentalne> (wrzesień 2013).

Przykład 1b. W. KILAR, *Missa pro pace* — *Kyrie*, temat passacaglii.*Filharmonii Narodowej w jej 100-lecie*

MISSA PRO PACE

WOJCIECH KILAR (1999-2000)

KYRIE

GRAVE $\text{♩} = 46$

4

6

4

VC *MF ben pronunziando*

CB *MF ben pronunziando*

6

4

6

VL *MF ben pronunziando*

VC

CB

13

4

6

4

VL

VC

CB

Przykład 2. W. KILAR, *Missa pro pace* — *Kyrie*, t. 71–100.

④ 5

4 6 4

ALTO *mf*

KY-RI--E KY-RI-E E-LEI-SON CHRI-----STE

6 4 6

ALTO

CHRI-STE E-LEI-SON KY-RI---E KY-RI-E E-LEI-SON

⑧ 4

ALTO

KY-RI-E E-LEI-SON E-LEI--SON E-----LEI--

ALTO

--SON E-----LEI---SON E-----

6 4 6

ALTO

-----LEI---SON E--

Wprowadzeniem motywu *B-A-C-H* Kilar nawiązał do wielkiej tradycji łączącej się z osiągnięciami mistrzowskiej polifonii J.S. Bacha oraz do tradycji dwudziestowiecznej awangardy muzycznej pierwszej i drugiej połowy XX w. (w tym

do niektórych przedstawicieli drugiej szkoły wiedeńskiej, m.in. A. Schönberga i A. Webera). W muzyce polskiej motyw *B–A–C–H* został wykorzystany przez Krzysztofa Pendereckiego jako temat *Passacagli* w *Pasji według św. Łukasza*. Kilar jest zatem kontynuatorem tradycji podjętej przez K. Pendereckiego w muzyce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI w.

W *Missa pro pace* zastosowanie znalazły także: technika *nota contra notam*, fragmenty medytacyjne, wielogłosowe, tonalno-modalne aż po klastery. Wielce prze-myślany plan tonalny zamyka się w centrach *a–D–A–E–h–Fis (es)*. Szczególnie dramatyczny wyraz osiągnęła część *Agnus Dei*, która oscyluje pomiędzy dramatycznym wołaniem a cichym błaganem. W dziele tym kompozytor zawarł kluczowe symbole chrześcijaństwa: Trójkę, krzyż, opozycję ziemi i nieba, opowieść o Bogu i człowieku powołanym do Jego naśladowania. Jak nadmieniał Bohdan Pociąg, to kompozycja głęboko tradycyjna, zakorzeniona w średniowiecznej pobożności, rozgrywa się w czasie sakralnym: medytacji, kontemplacji i modlitewnym skupieniu¹⁴

Po 2000 r. Wojciech Kilar napisał kilka ważnych kompozycji w nurcie religijnym. Oprócz *Missa pro pace* do tej grupy należą: *Magnificat* (2006) oraz kompozycje na chór mieszany *a cappella*: *Lament* (2003), *Hymn Paschalny* (2008) i *Lumen* (2011). Szczególną pozycję w tym zestawieniu zajmuje *Lament*, oparty na tekście fragmentu przekazu wrocławskiego — polskiej pieśni lamentacyjnej z XV w. Utwór opatrzony jest dedykacją Filharmonii Narodowej z okazji jubileuszu 50-lecia. Przez samego kompozytora jest uznany za jedną z najlepszych swoich kompozycji¹⁵. W utworze można wyszczególnić trzy ogniwa o nierównych proporcjach. Skrajne ogniwa są dłuższe, stanowiąc kontrast fakturalny do środkowego — polifonicznego, imitacyjnego i zdecydowanie krótszego, eksponującego płaszczyznę nawarstwiania fakturalne. Pierwszoplanowa rola tekstu polega tu na przejmującym dialogowaniu — rozmowy duszy z ciałem. O ile początkowe ogniwo jest statyczne, o surowym organalnym brzmieniu z eksponowanym burdonem basu, to kolejne są już bardziej rozwojowe pod względem fakturalnym, harmonicznym, wyrazowym, prowadząc do kulminacji w końcowym fragmencie (t. 154–157; przykład 3a i 3b).

Ogniwa są pokrewne materiałowo, z tą jednak różnicą, że w ostatnim rozwinięciu ulega zwłaszcza harmonika i faktura. Stałym elementem kompozycji jest podkreślenie burdonowego basu w skrajnych ogniwach i wspomniane częste powtórzenia fraz, które w dochodzeniu do kulminacji ulegają wydłużeniu i rozwinięciu. Utwór nawiązuje do osiągnięć Szymanowskiego w muzyce chóralnej *a cappella* (*Pieśni kurpiowskie, Stabat Mater*¹⁶). Środkowe ogniwo, oznaczone jako *Più lento*, utrzy-

¹⁴ Por. POLONY, *Kilar. Żywioł*, s. 145–150; oficjalna strona Wojciecha Kilara, <http://wojciechkilar.pl/utwory-wokalno-instrumentalne>.

¹⁵ Informacja ta znajduje się na oficjalnej stronie kompozytora; por. <http://wojciechkilar.pl/wokalne>.

¹⁶ Por. POLONY, *Kilar. Żywioł*, s. 173.

mane jest w eolskiej odmianie tonacji *d-moll*. W warstwie imitacyjnej zachowuje relacje fugowanego tematu i odpowiedzi (przykład 4).

Przykład 3a. W. KILAR, *Lament*, t. 1–13 — ogniwo początkowe.

LAMENT

w jego 50-lecie

2003

$\text{♩} = 52$
mf misterioso

WOJCIECH KILAR (*1932)

Soprani
Du sza z cia ła wy le cia ła

Alti
mf misterioso
Du sza z cia ła wy le cia ła

Tenori

Bassi

5

Soprani

Alti
mf misterioso

Tenori
Du sza z cia ła wy le cia ła

Bassi
mf misterioso
Du sza z cia ła wy le cia ła

9

Soprani
na zie lo nej ła - ce, na zie - lo - nej ła ce sta ła

Alti
na zie lo - nej ła - ce, na zie - lo - nej ła - ce sta ła

Tenori

Bassi

Przykład 3b. W. KILAR, *Lament*, t. 134–145 — ogniwo końcowe.

134

S
po - wio - dę cię do raj - skie go, do kró le - stwa nie - bie - skie - go,

A
po - wio dę cię do raj - skie go, do kró le - stwa nie - bie - skie go,

T
po wio - dę do raj skie go, do kró le stwa nie - bie - skie go,

B
po - wio dę cię do raj - skie - go, do kró le - stwa nie - bie - skie go,

138

S
po - wio - dę cię do raj - skie go, do kró le - stwa nie bie skie - go,

A
po - wio dę cię do raj - skie go, do kró le - stwa nie - bie - skie - go,

T
po wio dę cię do raj skie go, do kró le stwa nie - bie skie go,

B
po - wio - dę cię do raj - skie go, do kró le - stwa nie - bie skie go,

142

S
po - wio dę cię do raj - skie go, do kró le - stwa nie - bie - skie go,

A
po - wio dę cię do raj - skie go, do kró le - stwa nie bie - skie go,

T
po - wio - dę cię do raj - skie go, do kró le - stwa nie bie - skie go,

B
po - wio - dę cię do raj - skie go, do kró - le - stwa nie - bie - skie go,

techniki Henryka Mikołaja Góreckiego, opartej na podobnych założeniach warsztatowo-technicznych.

W 2008 r. Wojciech Kilar dostał zamówienie od Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego na napisanie utworu z okazji jubileuszu dziesięciolecia istnienia uczelni i jubileuszu czterdziestolecia istnienia chóru. W ten sposób powstał *Hymn Paschalny*, który jest kwintesencją dojrzałego stylu Kilara. Kompozytor wykorzystał dwa wersy 136 psalmu dziękczynnego (136,3): „Chwalcie Pana nad panami, bo na wieki łaska Jego, Alleluja”¹⁷, które są kanwą warstwy tekstowej całej kompozycji. Psalm 136 należał do ulubionych tekstów biblijnych kompozytora, gdyż w 2011 r. powrócił do niego, ponownie pisząc *Lumen*. Strukturę utworu wyznacza tekst słowny. Punktem wyjścia planu harmonicznego jest trójdźwięk molowy z sekstą małą występujący w dwukrotnym powtórzeniu, tworząc dwa „dobarwione” akordy: *fis-moll* (*fis-a-cis-d*) i *gis-moll* (*gis-h-dis-e*). Akordy te układają się w czterotaktowe frazy, wyznaczone długością tekstu i zakończone wymowną pauzą (przykład 5).

Przykład 5. W. KILAR, *Hymn Paschalny* — początkowy fragment.

HYMN PASCHALNY

WOJCIECH KILAR (2008)

4/4 *Largo maestoso* ♩ = 40

SOPRANI

ALTI

TENORI

BASSI

CHWAL - CIE PA - NA NAD PA - NA - MI BO NA WIE - KI LAS - KA JE - GO

CHWAL - CIE PA - NA NAD PA - NA - MI BO NA WIE - KI LAS - KA JE - GO

CHWAL - CIE PA - NA NAD PA - NA - MI BO NA WIE - KI LAS - KA JE - GO

CHWAL - CIE PA - NA NAD PA - NA - MI BO NA WIE - KI LAS - KA JE - GO

¹⁷ Istnieje też inne tłumaczenie tego fragmentu Ps 136: „Wystawiajcie Pana nad pany, bo na wieki Jego łaskawość”; por. Ps 136,18, w: *Pismo Święte, Stary i Nowy Testament*.

Pauza ta w kontekście czterotaktowych fraz opartych na dwukrotnym powtórzeniu każdego akordu ma istotne znaczenie wyrazowe. Jest ona tym elementem muzycznym, swoistym wyróżnikiem, który wydziela dwie części w utworze. Pierwszą tworzą powtórzenia owego czterotaktu zakończonego pauzą, z wprowadzanymi co jakiś czas niewielkimi zmianami harmonicznymi akordów, zaś druga stanowi płynny ciąg połączonych czterotaktowych fraz, tym razem bez pauz. Zatem zasada powtarzalności znalazła zastosowanie na poziomie mikro i makro-formy, obejmując swym zasięgiem zwroty melodyczne, akordy i frazy, stając się nadrzędną ideą kształtowania materiału muzycznego. Ważnym elementem wzrostu napięcia jest zredukowana linia melodyczna, ograniczona do dwóch repetytywnie powtarzanych opadających wysokości. Początkowo są to dźwięki *a-a-gis-gis* (przykł. 15), następnie *cis-cis-h-h* i *e-e-dis-dis* i ich dalsze modyfikacje:

Przykład 6. W. KILAR, *Hymn Paschalny*, t. 11–25.

The image displays three systems of a musical score for 'Hymn Paschalny' by Wojciech Kilar. Each system includes four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), along with a piano accompaniment staff. The music is in 4/4 time and features a 2-measure rest in the vocal lines. The lyrics are: CHWAL - CIE PA - NA NAD PA - NA - MI BO NA WIE - KI LAS - KA JE - GO. The systems are numbered 16, 21, and 26, indicating the measure numbers in the score.

Wprowadzoną zmianą harmoniczną wyżej przedstawionego fragmentu są powtarzane dwa akordy: *e-gis-a-cis* i *fis-a-h-d* (później zmodyfikowane), pozostające w mniejszym lub większym związku z poprzednimi (*fis-a-cis-d*, *gis-h-dis-e*). Łącz-

ność zmian harmoniczných wpływa na spoistość brzmieniową utworu. Istotnym czynnikiem rozwoju walorów ekspresywnych jest stopniowe wprowadzanie gradacyjnego rozszerzania ambitusu brzmienia chóralnego i zmian akordowych oraz rozwoju linii melodycznej prowadzących do końcowej kulminacji. W zakresie melicznym owym elementem rozwojowym jest sekundowy ruch ósemkowy, wprowadzony w drugiej części kompozycji, który bezpośrednio prowadzi do kulminacyjnego zawołania na pochwalnym słowie „Alleluja”. W tym miejscu kompozytor zrezygnował z podstawowej jednostki, jaką jest trójdźwięk, na rzecz klasteru *f-g-a-h*, by następnie przekształcić go w krystalicznie brzmiący akord *C-dur*, będący symbolem prawdy, jasności i światła boskiego.

Jest to wyraźne nawiązanie do *Stworzenia świata* Haydna¹⁸. Redukcja obejmuje nie tylko kwestię melodyczno-motywiczną, lecz również plan tonalny, w którym do najważniejszych centrów należą: *fis-moll*, *E-dur*, *D-dur* „przechodzące” w *d-moll*, by po tej „modalno-tonalnej” wędrówce osiąść na wspomnianym akordzie *C-dur*. W kontekście tego utworu niezwykle aktualne wydaje się stwierdzenie Kilara, „że nie ma nic piękniejszego, niż trwający w nieskończoność dźwięk czy współbrzmienie, że to jest właśnie najgłębsza mądrość, a nie te nasze sztuczki z allegrem sonatowym, fugą, harmonią”¹⁹

Ostatnia faza twórczości Wojciecha Kilara, rozwijana w nurcie narodowo-religijnym i nowoczesnego folklorizmu, przyniosła kompozytorowi wiele splendoru. Jednocześnie twórczość na polu muzyki poważnej przeplatała się z muzyką filmową, dzięki której Kilar zdobył sławę na arenie międzynarodowej. Jego sztuka muzyki filmowej doceniło wielu wybitnych reżyserów²⁰. Na sukces złożył się wielki talent komponowania urzekających tematów lirycznych i sposób budowania ekspresji, niekiedy przewyższające dramaturgię obrazu.

Perspektywiczne spojrzenie na twórczość Wojciecha Kilara pozwala stwierdzić, że ostatnia najważniejsza faza twórczości była wynikiem przejścia wielu dróg, wpływów i doświadczeń zwieńczonych ostateczną krystalizacją poglądów i sumą cech osobowości, różnorodnych źródeł inspiracji i przede wszystkim własnych wyborów estetycznych. Do najważniejszych elementów warsztatu kompozytorskiego zaliczyć można dyscyplinę formalną, wrażliwość harmoniczną, łatwość

¹⁸ Nie po raz pierwszy Kilar wprowadza pewne aluzje do *Stworzenia świata* Haydna. L. POLONY takie nawiązanie zauważył w *Sinfonii de motu*; por. TENŻE, *Kilar. Żywot*, s. 176.

¹⁹ Por. <http://culture.pl/pl/tworca/wojciech-kilar> (wrzesień 2014).

²⁰ Andrzej Wajda w jednej z wypowiedzi odnośnie do muzyki do filmu *Kronika wypadków miłosnych* wyznał: „*Kronika wypadków miłosnych* z różnych powodów nie jest porywający, nie udało mi się tego filmu zrobić tak, jakbym chciał. Nagle pojawia się marsz 13 Pułku ułanów wileńskich. Wszystkie marsze pułkowe są takie same, pisane bez większego talentu, a tu jest coś tak porywającego, niezwykle! W całym filmie ta scena wydobywa się na pierwszy plan. Muzyka nadała tej scenie wyrazu” — wypowiedź A. Wajdy w audycji radiowej Programu II Polskiego Radia, nadanej z okazji jubileuszu 80-lecia Wojciecha Kilara; por. <http://www.polskieradio.pl/8/380/Artykul/645419,Przyjaciele-o-Wojciechu-Kilarze> (wrzesień 2014).

konstruowania lirycznych ekspresyjnych tematów z jednej strony, z drugiej — wyrazistość rytmiczno-motywiczną w oparciu o redukcję materiału dźwiękowego i powtarzalność fraz będących głównym elementem budowania dramaturgii dzieła.

* * *

Niestety, podczas pisania tego artykułu 29 grudnia 2013 r. po ciężkiej chorobie zmarł Wojciech Kilar. Fakt ten skłania do refleksji, w jaki sposób kompozytor nazaczył swoją twórczością i osobowością muzykę polską drugiej połowy XX w. i następnego stulecia. Wielką zasługą Kilara jest przywrócenie folkloru muzyce polskiej w wymiarze wielkiej formy poematu symfonicznego. Obecnie jego poematy folklorystyczne cieszą się ogromną popularnością i są „odkrywane” w Stanach Zjednoczonych i niektórych krajach europejskich²¹. W latach sześćdziesiątych dołączył do czołówki polskich kompozytorów awangardowych, jak W. Lutosławski, K. Penderecki i H.M. Górecki. W ostatnich latach najbardziej pochłonął go nurt narodowo-religijny, któremu oddał się bezgranicznie upatrując w nim najgłębszy sens życia i artystycznego spełnienia. W tym zaangażowaniu w najwyższe wartości duchowe można dostrzec zbieżność z dojrzałymi latami ostatniego okresu działalności twórczej Henryka Mikołaja Góreckiego.

W licznych wypowiedziach radiowych i telewizyjnych, które ukazały się w związku z obchodzonym w 2012 r. jubileuszem osiemdziesięciolecia, kompozytor przedstawił swoje życiowe *credo*, które było swoistym podsumowaniem jego drogi twórczej. Do najwyższych wartości zaliczył miłość do Boga i miłość do człowieka. Wielką rolę w życiu osobistym i artystycznym Kilara odegrała jego żona Barbara. Jak mawiał,

ona nie przyszła mnie nawracać, ale mnie nawróciła, nauczyła mnie kochać człowieka. (...) Sam fakt, że zacząłem pisać tak wiele utworów religijnych, to w dużej mierze zasługa mojej żony, (...) że napisałem *Te Deum, Magnificat, Veni Creator, Missa pro pace* (...)”²².

Swoją muzykę Kilar podsumował jako refleksyjność, kontemplacyjność, medytacyjność. Jak stwierdził, „(...) w twórczości chodzi o miłość do tego, co ja piszę, do tych nut (...). Moim kryterium utworu jest to, czy jest w nim jakiś ślad życia (...)” W ostatnich latach życia szukał pojednania z ludźmi, szukał ludzi, z którymi nie był pojednany²³. Jego ostatnie wypowiedzi wskazują na pełną akceptację swojej drogi życiowej, tego, co stworzył, i tego, co osiągnął.

Słowa kluczowe: Wojciech Kilar, kompozytorzy polscy, muzyka religijna, nurt narodowo-religijny, tekst liturgiczny, msza, harmonika modalna.

²¹ Wypowiedź polskiego dyrygenta młodego pokolenia Krzysztofa Urbańskiego na antenie TVP Polonia z 14 stycznia 2014 r. (chodzi o *Krzesanego* i *Orawę* Kilara).

²² ROTTER-KOZERA, SOWIŃSKI, *Wojciech Kilar. Credo*.

²³ *Tamże*.

Religious works of Wojciech Kilar. Contemplation and artistic fulfillment

Summary

Wojciech Kilar (1932–2013) is an outstanding composer in Polish music in the second half of the XXth and next century. His works is divided into three phases. The last one began since 1974 and developed along two parallel lines: neofolklorism and national-religious trend. Especially in national-religious trend Wojciech Kilar expressed his own religious attitude and spiritual values. In this area he saw the deepest meaning of his life and artistic fulfillment. National-religious trend is a predominant feature of his last phase. To the most important religious works of this period belong: *Exodus*, *Angelus*, *Missa pro pace*, *Hymn Paschalny*. The composer derived form the texts of psalms, historical lament songs and liturgical texts. He referred to the music of the Middle Ages using modal harmonic, organum and polyphonic technique. Love for God and Love for man was for him the highest values. To the features of the matures Kilar's style belong: reduction of the sound material, repeatably of music phrases, meditative nature of musical narrative and processual development of musical tension based on the principle of textural *crescendo*.

Key words: Wojciech Kilar, Polish composers, religious music, national-religious trend, liturgical texts, missa, modal harmonic.