



# Gdzieś w Ziemi Ulro – o Wojciechu Kilarze

## W grudniu 2013 roku po długiej chorobie zmarł Wojciech Kilar

*Largo funebre* (czyli wolno żałobnie) otwiera *II Koncert fortepianowy* Wojciecha Kilara. Pozornie to tylko wstęp do energicznej części drugiej, *Allegro tempestoso*. Jednocześnie nie ma wątpliwości, że to trwające osiem minut ogniwo jest ideowym mottem całej kompozycji. Smutek i żałoba z odcieniem dramatycznego tragizmu w części drugiej (*Allegro tempestoso*), elegijnego spokoju (*Larghetto riflessivo*), w finale (*Allegro vivace*) skręcająca w stronę ironiczno-groteskowego witalizmu. Ostatnia część tego *Koncertu* to wizja niespokojna, jeszcze jeden w muzyce europejskiej *danse macabre*.

Entuzjastycznie przyjęta prapremiera *II Koncertu fortepianowego* Kilara odbyła się 14 października 2011 roku w Katowicach. Partię solową wykonała Beata Bilińska. Towarzyszyła jej Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia pod dyktando Jacka Kaspzyka. Była to ostatnie wielkie prawykonanie dzieła Wojciecha Kilara za jego życia. Dzisiaj w kontekście niedawnej śmierci kompozytora urasta ono do rangi symbolu poważnego i potężnego.

Edukacja – „To Woytowicz mnie ukształtował. Jako kompozytor jestem jego dziełem”

Czy mógł ktoś wyobrazić sobie bardziej wymowne niż *II Koncert* domknięcie twórczości kompozytora, który był jednocześnie świetnym pianistą? Poważna przygoda z fortepianem (i także z kompozycją) rozpoczęła się w trudnych, powojennych latach w Rzeszowie, w którym zadebiutował na konkursie młodych talentów własnym utworem. Były to *Dwie miniatury dziecięce*, za których wykonanie otrzymał drugą nagrodę. Jednak miastem, w którym muzyczny talent Kilara dojrzał i z którym związał się na resztę życia okazały się Katowice. Rzeszów i stolicę Górnego Śląska dzielił jeszcze krótki, roczny ledwie przystanek w Krakowie.



Edukacja muzyczna w Katowicach wiąże się z wstąpieniem do klasy wspaniałej pedagog fortepianu, Władysławy Markiewiczówny i lekcjami kompozycji u Bolesława Woytowicza. Woytowicz uczył Kilara zarówno kompozycji, jak i fortepianu. Koledzy szkolni doskonale wiedzieli, że komponowanie zajmowało uwagę przyszłego twórcy *Krzesanego* od zawsze, ale na przykład dyrygent Tadeusz Strugała, wspominając tamten okres, zaznaczał, że „nikt jeszcze nie sądził, że to kompozycja – a nie fortepian – będzie domeną Wojtka”. I dodawał: „wówczas uważany był za znaczącą postać liceum muzycznego. Uchodził za znakomicie zapowiadającego się pianistę”.

Ciekawe, że później kompozytor raczej będzie umniejszał swoje umiejętności pianistyczne, a przecież Woytowicz „doprowadził” go nawet do kandydowania do polskiej ekipy na Konkurs Chopinowski. Kontakt z Woytowiczem nie ograniczał się wyłącznie do nauki, „to była edukacja kompletna. [...] Odbywaliśmy rozmowy na najrozmaitsze tematy, w tym pierwsze w moim życiu, głębokie rozmowy na tematy filozoficzne”. Na

wymienieniu nazwisk tych dwóch wybitnych postaci polskiej pedagogiki muzycznej właściwie można zakończyć.

W 1959 roku Kilar uzyskał stypendium rządu francuskiego na studia u Nadii Boulanger (wychowawczyni kilku generacji kompozytorów świata, także Polaków), ale autor *Orawy* lapidarnie kwituje czas pobytu w Paryżu: „byłem tak oszołomiony tym miastem, że trudno mówić o jakichkolwiek studiach. Przebywałem tam ponad rok, ale lepiej spuścić zastłonę na szczególności mojego tamtejszego życia”.

Jak podkreśla biograf kompozytora – kontakt z Nadią Boulanger ograniczył się do „kilku wizyt”, których największym owocem okazało się „doskonalenie przez młodego twórcę sztuki konwersacji na tematy muzyczne w języku francuskim – a to rzecz nie bez znaczenia”. Pewnie mądra nauczycielka zorientowała się w mig, że warsztat kompozytorski Kilara ukształtowano bardzo dobrze i nie należy niczego poprawiać. On sam zresztą był tego doskonale świadom, skoro wyraźnie podkreślał: „to Woytowicz mnie ukierunkował i ukształtował. Może jako kompozytor jestem w ogóle jego dziełem?” – mówił Kilar w



książce Leszka Polony „Kilar. Żywioł i modlitwa”.

Od neoklasycyzmu do „konstruktywizmu sonorystycznego”

„Moja twórczość wypełnia lukę w polskiej muzyce symfonicznej, która nie jest zbyt bogata w utwory, jak to się mówi potocznie, »do grania«” - dodawał kompozytor. Ową lukę Kilar zaczął uzupełniać już podczas studiów. Uwieńczeniem nauki w katowickiej PWSM stała się *Mała uwertura* na orkiestrę symfoniczną. Prawykonania dokonała Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia pod dyktando Jana Krenza, 25 czerwca 1955 roku. Utwór nagrodzono na Konkursie Utworów Symfonicznych w ramach V Festiwalu Młodzięży w Warszawie. Debiut twórczy okazał się nad wyraz udany. Leon Markiewicz zaliczył ją do rzędu „najlepszych wzorów klasyki XX wieku”, a Leszek Polony, podkreślając jej „niezwykłą, konsekwentnie narastającą w swym napięciu wybuchową narrację”, właściwie dopatrywał się już tutaj załączków późniejszego oryginalnego języka kompozytora.

W tym samym 1955 roku powstała także *I Symfonia* na smyczki, wykonana po raz pierwszy dwa lata później w Poznaniu, formalnie kompozycja dyplomowa. Została wycofana z oficjalnego obiegu, Kilar mawiał o niej „nie bardzo udana” i wspominał dość zgryźliwą recenzję Grażyny Bacewicz. Kompozytorka wypomniała mu w niej błędy warsztatowe.

Podobny los spotkał następne dzieło symfoniczne – *II Symfonię Concertante* na fortepian i orkiestrę z roku 1958. Być może dlatego, że niektóre jej fragmenty wydawały się wprost, bardzo wyraźnie nawiązywać do materii *Koncertu na orkiestrę* Witolda Lutosławskiego, albo przywołać na pamięć (szczególnie w partii fortepianu) brzmienie muzyki... Rachmaninowa. Trochę szkoda, bo obydwa dzieła, zdecydowanie nielubiane przez twórcę, na pewno wzbogacałyby pejzaż polskiej twórczości z tamtego czasu. Z technicznego punktu widzenia trudno byłoby im wiele zarzucić. Na pewno wpisują się w znakomity przecież nurt rodzimego neoklasycyzmu. Kilar uznał, że wówczas był „jak najbardziej osadzony w tradycji lat przedwojennych”. Ten okres zamyka świetna *Oda Béla Bartók in memoriam*. Utwór przeznaczony na skrzypce solo, instrumenty dęte blaszane i dwie grupy perkusyjne, pisany po politycznym przesileniu Października 1956, stał się jednocześnie „zapowiedzią awangardowych poszukiwań i tendencji”. W 1960 roku uzyskał międzynarodowe uznanie – nagrodę fundacji im. L. Boulanger w Bostonie.

Prawdziwy przełom, który wywindował Wojciecha Kilara do rangi jednego z kilku mistrzów polskiego sonoryzmu – obok Pendereckiego i Góreckiego – przyszedł pięć lat później. Po nieudanym, punktualistycznym *Herbsttag* (Kilar uznał później ten utwór za swoją najgorszą kompozycję) ten rozdział dorobku Kilara otwiera absolutny przebój – *Riff 62* – natychmiast po premierze przyrównany przez Leona Markiewicza „w rozmachu do *Gruppen* Stockhausena lub *Zderzeń* Góreckiego”. Komplementowano kompozytora za dar „sugestywnego i zrozumiałego konstruowania muzyki”, za „stronę brzmieniową”, która „dała słuchaczowi pełną satysfakcję”. Tradycja i „klasyczne” przyzwyczajenia sal koncertowych jednym, zdecydowanym gestem zostały odstawione do lamusa. Radykalizm i spektakularność *Riffu* zadecydowały o bezapelacyjnym sukcesie, przypieczętowanym... bisem, wydarzeniem na festiwalu Warszawska Jesień raczej bez precedensu.

Po *Riffie 62* powstało jeszcze kilka dzieł, które mogą uchodzić za wyraz fascynacji szumem i zgiełkiem cywilizacji technologicznej, wsłuchiwaniami się w brzmienie świata zdominowanego przez miasta (*Générique*), komunikację, technikę. Tylko w części z nich Kilar decydował się na potęgowanie aparatu wykonawczego.

W 1967 zdaje się z tej drogi zawracać – *Solenne*, a przede wszystkim zainspirowany jednostajnym brzęczeniem traktacji elektrycznej *Upstairs-Downstairs* (1971), a także kameralny *Training 68* są poszukiwaniem uproszczenia i uspokojenia. Ratunek w (samo)ograniczeniu, w redukcji, w konstruktywnej powtarzalności dźwięków! Cóż z tego, że było nowocześnie, coś z tego, że brzmienie i jego walory zostały podniesione do rangi najistotniejszej, pierwszoplanowej. Cóż z tego, że można było sięgać po nowe, zaskakująco nieortodoksyjne źródła dźwięku (np. zbiornik po benzynie w *Générique*) i epatować liczbą zdarzeń muzycznych w krótkim czasie. To wszystko raczej szybko Kilara znudziło i zawiodło. Najbardziej awangardowy, sonorystyczny okres swojej twórczości z hukiem zamknął i nazwał „największym w historii cmentarzyskiem partytur”, cmentarzyskiem „wyjątkowo dużym dlatego, iż powstała pewna łatwość komponowania, łatwość pozorna, to co łatwe bowiem okazuje się potem bezwartościowe”. Dwanaście lat po rewolcie *Riffu* objawi się zupełnie gdzie indziej.

Świeże, górskie powietrze

„Moja fascynacja Tatrami rozpoczęła się dzięki muzyce. Pierwszy raz poszedłem w góry bodajże po napisaniu *Krzesanego*. 14 lipca 1974 roku, w rocznicę zburzenia Bastylji skończyłem partyturę, która zburzyła moją awangardową Bastylię” – mówił kompozytor. Dzieło po prawykonaniu (24 września 1974, Festiwal Warszawska Jesień, wyk. Orkiestra Filharmonii Narodowej, dyr. Jan Krenz) wzbudziło skrajne opinie – Tadeusz A. Zieliński uznał je za „kompletny niewypał”, Tadeusz Kaczyński za „niezły dowcip spleatany środowisku festiwalowemu”, Władysław Malinowski orzekł, że to „utwór ważny,

autentyczny”, Olgierd Pisarenko, że „ożywczy deszcz, kolorowy wykrzyknik na tle warszawsko-jesiennej szarości; ma wszelkie dane, by stać się przebojem”. Ludwik Erhard ochrzcił „Krzesanego” mianem „wyrafinowanego prymitywu; ta hałaśliwa prostota działa ożywczo, cieszy i porywa”. Ale może najcelniej wyraził się Jan Krenz (do Wojciecha Kilara): „otworzyłeś okno i wpuściłeś do zatęchłego pokoju muzyki polskiej świeże powietrze”.

Gest był zdecydowany – znów prosty i spektakularny. Podparty głęboką chęcią napisania czegoś, na co miał ochotę, bez oglądania się na „awangardowe obowiązki”. Zawsze unikał odpowiedzi na pytanie o genezę swego najbardziej najbardziej znanego dzieła, W wywiadach odpowiadał, że nie ma pojęcia, skąd się *Krzesany* wziął. Uważał zresztą, że to dzieło, które dane jest kompozytorowi napisać tylko raz, podobnie do [Święta wiosny](#) Strawińskiego.

Świeże, górskie powietrze powiało nie tylko w *Krzesanym*. Ten poemat symfoniczny zapoczątkował serię utworów, które – jak podkreślał Kilar – stały się wyrazem bezpośredniej inspiracji górami, które do tej chwili podziwiał raczej z dystansu. Wędrowniki po górskich szlakach, z czasem coraz bardziej wymagających (ale nigdy nie taternictwo i wspinaczka) zaowocowały *Kościelcem 1909* (1976), *Siwą mgłą* na baryton i orkiestrę oraz *Orawą* na orkiestrę smyczkową (1986). Zawsze niezwykle krytyczny wobec swoich dzieł Kilar właśnie *Orawę* wyróżnił jako „jeden z rzadkich przykładów”, kiedy ze swej pracy „był zadowolony”.

Korzystanie z folkloru góralskiego to jeden nurt. Drugi, który doszedł do głosu mniej więcej w tym samym czasie, tworzą dzieła o tematyce religijnej. Począwszy od [Bogurodzicy](#) (1975), poprzez – znów kontrowersyjnie przyjęty podczas warszawsko-jesiennej prapremiery – *Exodus* (1981) i napisany do słów „Pozdrowienia Anielskiego” [Angelus](#), Kilar coraz wyraźniej eksponował swoją postawę ideową i duchową, artysty głęboko wierzącego, ale nigdy nie epatującego swoją religijnością.

Apogeum tej części dorobku artystycznego stała się dedykowana Filharmonii Narodowej w jej stulecie *Missa pro pace*. Jeszcze trzy lata przed jej napisaniem, Kilar zarzekał się: „nie uważam się, broń Boże, za kompozytora religijnego, kompozytora muzyki liturgicznej. Prawdopodobnie nawet nie mógłbym nim zostać, bo mimo że udział w mszy wydaje mi się zawsze szczęściem, nie przepadam za mszami z uroczystą oprawą”. Dlatego opracowanie tekstu *ordinarium missae* długo odkładał, i dlatego jego *Msza* wykracza rozmiarami poza liturgiczną użyteczność. Chociaż, jak zauważał Bohdan Pocij: „rozgrywa w czasie sakralnym: medytacji, kontemplacji, modlitewnego skupienia”. Listę utworów o tematyce religijnej, tworzonych pod koniec życia uzupełniają *Magnificat* (2007), *Te Deum* i *Veni Creator* oraz *Hymn paschalny* (2008). A więc jednak Kilar – może trochę niezamierzenie – stał się jednak „kompozytorem religijnym”!

Owe dwa doświadczenia duchowe: religijne i fascynacji naturą wiążą się nierozzerwalnie. Wytlumaczenie ich ważnego splotu znalazł kompozytor w swoim „ulubionym” fragmencie z Pisma Świętego – „Pieśni młodzianków” z „Księgi Daniela”, w której „widoczna jest łączność między przyrodą z jednej, a Bogiem i wiarą drugiej strony. [...] Moja miłość do gór wiąże się może z dość podstawowym faktem, że góry wznoszą się wysoko, i że fizycznie człowiek czuje się bliżej absolutu, bliżej Boga”.

„Niezwykle ciężko zapędzić mnie do pracy”

Twórczość Wojciecha Kilara – poza muzyką filmową – ilościowo jest właściwie skromna. Pozostawił po sobie około 50 kompozycji solowych, kameralnych, chóralnych, symfonicznych i wokalnie instrumentalnych. Wcale się tego nie wypierał, że nie pisał wiele: „odniosłem jakieś tam sukcesy zarówno w muzyce symfonicznej, jak i filmowej. Choć zawsze mógłbym pomyśleć, że ktoś dokonał więcej, wydaje mi się, że i tak dostałem za dużo, przy całym moim lenistwie” – zwierzał się Klaudii Podobińskiej i Leszkowi Polonemu. W jednym z ostatnich radiowych wywiadów podkreślał, że „teraz jest era leniuchów”. Ale z drugiej strony natychmiast dodawał: „są ludzie piszący dużo, a potem co czwarty, piąty utwór okazuje się dobry. Ja mówię dość cynicznie, że wolę pisać tylko te dobre utwory, omijając resztę, pozostały czas poświęcając na spacer w lesie czy zabawę z kotem. Ale kiedy już siadam do komponowania, to pracuję jak galernik lub katorżnik”.

Wyznanie to niezwykle szczere i prawdziwe, pozornie tylko sprawiające wrażenie zadufania w sobie. Kilar – człowiek niezwyklej skromności i klasy - od najmniejszej choćby dozy pyszałkowatości był jak najdalszy. Dlatego wypowiedź tę należy traktować niezwykle poważnie. Tutaj leży jeden z najważniejszych kluczy do zrozumienia przesłania jego sztuki, szczególnie tej z lat ostatnich.

Powrót do tradycyjnej tonalności, „zwykłej” harmonii i melodyki, rytmiczna wyrazistość, a zarazem prostota środków, ograniczanie i zastosowanie na szeroką skalę powtarzalności struktur muzycznych (repetytywność) dochodzące do głosu od połowy lat siedemdziesiątych XX wieku, stopniowo zdominowały muzyczny styl Wojciecha Kilara. W ostatnich latach przypieczętowały go radykalną, ostentacyjną wręcz prostotą. Może momentami denerwującą (jak w *V Symfonii Adwentowej*), momentami jednak frapującą nietuzinkową surowością brzmienia (jak w *Veni Creator*)

Czy jest to zaskakujące? Kilar uważał, że „muzyka skończyła się w IX, X wieku, kiedy przestano pisać chorał. Jeśli muzyka miałaby być czymś więc niż zabawą w sensie *homo ludens* [...] to właściwie od tego czasu nic więcej w muzyce nie powiedziano. Namacalne dotknięcie absolutu miało miejsce w chorale gregoriańskim, w którym nawet nie potrzeba papieru – wystarczy jedna linijka, aby przekazać wszystko”.

W Ziemi Ulro?

Tęsknota za prostotą i solidnym fundamentem, za oparciem dla kruchego człowieczeństwa aż bije ze słów Kilara. Odmówić istnienia tysiącom kompozytorów, wziąć w nawias największych geniuszy muzyki zachodnioeuropejskiej od Josquina po Strawińskiego i wskazać na chorał, który kończy dzieje muzyki już tysiąc lat temu? To nie jest publicystyczny chwyt ani reklamowe hasło. Jeśli takie stwierdzenie pojawia się u człowieka myślącego, świadomego swoich przekonań, głęboko religijnego, to jest to krzyk rozpacz.

To samo rozdarcie, nad którym zastanawiał się Miłosz w „Ziemi Ulro”. „Ulro jest słowem pożyczonym od Williama Blake’a. Oznacza ono krainę duchowych cierpień, jakie znosi i musi znosić człowiek okaleczony. Sam Blake nie mieszkał w Ulro, choć mieszkali tam już uczeni, zwolennicy fizyki Newtona, i filozofowie, tudzież prawie wszyscy malarze i poeci. Jak też ich następcy w dziewiętnastym i dwudziestym wieku, aż po dziś dzień” – pisał Miłosz w książce-eseju z 1977 roku.

Oś podziału, co najmniej od XVIII wieku przebiega w cywilizacji europejskiej między tym, co racjonalne, a tym, co duchowe – jak ujął to ksiądz Józef Sdzik – „kiedy rozchodziły się drogi wspólnego dziedzictwa – żywej prawdy ludzkiej i zimnych, obiektywnych praw nauk ścisłych”. Tęsknota za odnalezieniem duchowego spokoju, a więc ideowego bieguna życia, pod koniec XX wieku nasiliła się jeszcze bardziej. Od 1977 roku, kiedy Miłosz „Ziemię Ulro” ogłosił po raz pierwszy, stała się jeszcze dotkliwsza i dojmująca.

Może to przypadek, a może nie, że Kilar mniej więcej w tym samym czasie ostentacyjnie odwrócił się od sonorystycznego „cmentarzyska partytur” i zaczął poszukiwania jedynej artystycznej (a tym samym duchowej) prawdy w coraz większej prostocie. To tak, jakby zaczął nawoływać: „słuchajcie prawd podstawowych”! Jawnie zwrócił się w stronę religijności, która pod koniec życia w jego sztuce po prostu zatriumfowała! Napisana w 2005 roku – dedykowana fizykom polskim w światowym Roku Fizyki *Sinfonia de motu* (*Symfonia ruchu*) – jest jeszcze jednym tego dowodem. Z jednej strony zakodował w niej muzyczne motto – motyw złożony z pięciu dźwięków: *G e c h A*. „Są to zaszyfrowane podstawowe pojęcia i wielkości fizyczne: stała grawitacji, ładunek elektronu, prędkość światła, stała Plancka oraz atom”. W kontrapunkcie do niego pobrzmiwają jednak złowieszcze *Dies Irae*, jak przestroga wypowiedziana przeciw pysze racjonalizmu i bożkowi technologii. Na koniec zaś brzmi chwalebny hymn na cześć „tego, co wszystko w ruch wprawia”. Innej odpowiedzi na pytanie o „sens ruchu, sens obrotów świata” Wojciech Kilar dać nie mógł.

Marcin Majchrowski (Program 2 Polskiego Radia)

Ps. Czy to nie symboliczny fakt, że w programie koncertu, podczas którego odbyło się prawykonanie *II Koncertu fortepianowego* Wojciecha Kilara (14 października 2011), znalazł się również poemat symfoniczny *Śmierć i wyzwolenie* Richarda Straussa?

\*\*\*

Cytaty w tekście pochodzą z następujących książek: Leszek Polony "Kilar. Żywioł i modlitwa", Maria Malatyńska i Agnieszka Malatyńska-Stankiewicz "Scherzo dla Wojciecha Kilara", Klaudia Podobińska i Leszek Polony "Cieszę się darem życia. Rozmowy z Wojciechem Kilarem" oraz artykułów w "Ruchu Muzycznym".

Tekst o muzyce filmowej Wojciecha Kilara autorstwa Jana Topolskiego można przeczytać w serwisie [Dwutygodnik.com](http://Dwutygodnik.com).