

Leszek POLONY

## KILAR – MONIUSZKO NASZYCH CZASÓW

*Szczególną cechą estetyki tego kompozytora stało się umiejętne łączenie oszczędności środków dźwiękowych i prostoty pomysłów muzycznych z barwnością i efektownością stylu, jaskrawością brzmienia i siłą wyrazu, a także sugestywnością narracji. Zawsze przyznawano, że ma on również nadzwyczajne wycucie konstrukcji muzycznej w jej wewnętrznej logice, w procesie rozwoju napięć emocjonalnych w czasie. Jego drogę twórczą znamionuje zarówno zmienność stylów i środków dźwiękowych, jak i tożsamość osobowości.*

Wojciech Kilar wyznał niegdyś, że marzeniem jego życia jest stać się kompozytorem na miarę Stanisława Moniuszki – nie w dziedzinie opery, lecz muzyki symfonicznej, koncertowo-filharmonicznej. Jak sądzę, istotą jego postawy twórczej – podobnie jak w przypadku Moniuszki właśnie – była zawsze żywa, emocjonalna reakcja na współczesny mu świat i losy zbiorowości, a także pragnienie kontaktu z najszerszym audytorium. Kilarowi przyszło wszakże żyć w czasach naznaczonych piętnem dziejowych katastrof, a także bezprecedensowym tempem przemian cywilizacyjnych i kulturowych. Jego twórczość muzyczna stała się osobistą odpowiedzią na to wszystko, co niosła z sobą epoka przełomu tysiącleci.

Życiowa wędrówka kompozytora wiodła od Lwowa, miasta dzieciństwa, poprzez Krosno, Rzeszów i Kraków, do Katowic. Śląsk, jak mówił, stał się jego drugą małą ojczyzną. We Lwowie przeżył okupację sowiecką i niemiecką. Opuścił go wraz z matką latem 1944 roku, tuż przed ponownym wkroczeniem Sowietów. Od dzieciństwa rozmiłowany w muzyce, natrafił na swojej drodze życia przebiegającej wzdłuż południowych granic Polski na charyzmatycznych pedagogów: Kazimierza Mirskiego w Rzeszowie, Marię Bilińską-Riegerową i Artura Malawskiego w Krakowie, Władysławę Markiewiczównę i Bolesława Woytowicza w Katowicach. Kształcony muzycznie dwutorowo – w grze na fortepianie i w kompozycji – wybrał ostatecznie zawsze bliższą jego sercu kompozycję.

Gdy z perspektywy czasu patrzymy na drogę twórczą Kilara, uderza nas, po pierwsze, burzliwa ewolucja stylu kompozytora – od neoklasycyzmu, poprzez awangardyzm (dodekafonię, sonoryzm) przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, po postmodernizm przełomu tysiącleci, a po drugie, stopniowe wydłużanie się kolejnych faz stylistycznych: po młodzięcym okresie przejmowania bezpośredniej tradycji, a następnie wczesnych poszukiwaniach i eksperymentach, odnajduje swój osobisty świat muzyczny. W czasie studiów

kompozycji pod kierunkiem Bolesława Woytowicza w katowickiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej zafascynował się neoklasycyzmem, muzyką Siergieja Prokofiewa, Igora Strawieńskiego i Beli Bartoka, ale także Maurice'a Ravela i Karola Szymanowskiego. Uwieńczył studenckie lata błyskotliwą i żywiołową *Małą uwerturą*, którą krytyka muzyczna zaliczyła do klasyki tego stylu. Za równie wzorcowy jego przykład można uznać wyrafinowany dźwiękowo *Kwintet na instrumenty dęte*. Uwzględniając różnicę ciężaru gatunkowego, utwory owe można ocenić jako artystycznie równorzędne z takimi arcydziełami, jak *Koncert na orkiestrę smyczkową* Grażyny Bacewiczówny czy epokowy *Koncert na orkiestrę* Witolda Lutosławskiego. Ale niebawem wiatr historii skierował uwagę kompozytorskiej młodzieży ku prądom wiejącym z Zachodu.

Debiut kompozytora przypadł bowiem na ostatnie lata dominacji stylu neoklasycznego w polskim życiu muzycznym. W świecie zachodnim ustąpił on już wówczas nowej, radykalnej awangardzie spod znaku serializmu, u nas zaś, stanowiąc w latach stalinowskich wygodny azyl chroniący przed doktrynerską presją socrealizmu, dożywał swych ostatnich dni. Poetyka neoklasycyzmu – z jej energią, temperamentem, rytmiczną motoryką, radosnym żywiołem życia – pozostała jednak pierwotnym źródłem muzyki Kilara niemal po jego najnowsze utwory. Szczególną cechą estetyki tego kompozytora, zauważaną już na początku lat sześćdziesiątych, u zarania jego kariery, stało się umiejętne łączenie oszczędności środków dźwiękowych i prostoty pomysłów muzycznych z barwnością i efektywnością stylu, jaskrawością brzmienia i siłą wyrazu, a także sugestywnością narracji. Zawsze przyznawano, że ma on również nadzwyczajne wyczucie konstrukcji muzycznej w jej wewnętrznej logice, w procesie rozwoju napięć emocjonalnych w czasie. Jego drogę twórczą znamionuje zatem zarówno zmienność stylów i środków dźwiękowych, jak i tożsamość osobowości.

Wojciech Kilar był współtwórcą przełomu, jaki dokonał się w polskiej muzyce po wydarzeniach października 1956 roku. Wraz z Krzysztofem Pendereckim i Henrykiem Mikołajem Góreckim współtworzył polską szkołę kompozytorską, nierozzerwalnie związaną z fenomenem polskiego sonoryzmu. Na początku lat sześćdziesiątych warszawskojesienne prawykonania jego utworów *Riff 62* i *Générique* stały się, na równi z *Trenem – Ofiarom Hiroszimy* i *Polimorfia* Pendereckiego czy cyklem *Genesis* Góreckiego, znakiem rozpoznawczym tej szkoły. Przychodzi dziś czas na renesans tej muzyki. Polski sonoryzm przyniósł niebywale poszerzenie możliwości muzyki, jej środków brzmieniowych. Stał się manifestacją twórczej wolności, erupcją fantazji i wyobraźni dźwiękowej. Przy tym wszystkim, był muzyczną „abstrakcją z domieszką *mimesis*”<sup>1</sup>, by posłużyć się celną metaforą Karola

<sup>1</sup> K. B e r g e r, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, tłum. A. Tenczyńska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 325.

Bergera sformułowaną jako postulat wobec współczesnej sztuki. *Riff 62* czy *Générique* – najcelniejsze Kilarowe utwory tych lat – to dramatyczne narracje muzyczne. Nowe tworzywo szmerowo-dźwiękowe wyzwoliło nieznane dotąd wartości ekspresyjne: niesamowitość, niepokój, drastyczność, grozę. Ów świat dźwięków korespondował z doświadczeniami człowieka dwudziestego wieku, z nadchodzącym cywilizacyjno-technologicznym „szokiem przyszłości”.

Niespełna dekadę później, na początku lat siedemdziesiątych, Kilar pożegnał się jednak z radykalnym i agresywnym sonoryzmem. Uczynił to w subtelnej, uwodzącej niuansami i dyskretnymi przeobrażeniami barw harmonicznymi kompozycji *Upstairs-downstairs*. Połączyła ona harmonikę klasterów z tonalnym rdzeniem formy oraz wywodzącą się z amerykańskiego minimalizmu poetyką trwania i niuansu. W owym czasie muzyka Kilara oczyszcza się i rozjaśnia, rozgęszcza i sublimuje, uspokaja, zwalnia tempo – tym razem jakby na przekór zgiełkowi i pośpiechowi dwudziestowiecznej cywilizacji. Sonoryzm zostaje połączony z redukcyjnym konstruktywizmem, plastyczną organizacją formalną, formą rozwijającą się wokół wyróżnionych dźwięków tworzących oś utworu, wreszcie – z restytucją myślenia harmonicznego, wzbogaconego o klastery pół- i całotonowe. Ukazane zostają de facto drogi wyjścia z brzmieniowego radykalizmu, czy to w stronę nowej syntezy, łączącej harmonikę klasterów z tonalnym rdzeniem formy i współbrzmieniami konsonansowymi, czy to w stronę estetyki minimalizmu.

W roku 1974 poematem symfonicznym *Krzesany* Kilar otworzył nowy rozdział swojej twórczości. Ożywienie witalnego folkloryzmu w modalno-sonorystycznym medium harmonicznym wzbudziło z jednej strony entuzjazm, z drugiej konsternację. „Otworzyłeś okno i wpuściłeś do zatechłego pokoju muzyki polskiej świeże powietrze”<sup>2</sup> – powiedział wówczas kompozytorowi Jan Krenz. Tadeusz A. Zieliński natomiast apodyktycznie stwierdził, że utwór ten to kompletny niewypał, fałszywa koncepcja pogodzenia folkloru in crudo ze współczesnością i niekonwencjonalnością<sup>3</sup>. Z perspektywy czasu utwór okazał się niewątpliwie arcydziełem, najwspanialszą po *Harnasiach* Szymanowskiego apoteozą góralszczyzny. Właściwy przełom w polskiej muzyce przyniosły wszakże pamiętne lata 1976-1977. Powstaje wówczas *III Symfonia* Góreckiego, *I Koncert skrzypcowy* Pendereckiego, *Kościelec 1909* Kilara i *Musica*

<sup>2</sup> M. W i e r o Ń s k i, *Utwory wpisane w tradycję i współczesność*, BeArTon, <https://www.bearton.pl/pl/kilar-orawa-koncert-fortepianowy-krzesany/>.

<sup>3</sup> „Jest coś fałszywego w samej koncepcji i próbie prostego pogodzenia wątków harmonicznymi, rytmicznymi i motywicznymi folkloru, dokładnie tych samych, jakie fascynowały kompozytorów wcześniejszych pokoleń – ze współczesnym gustem brzmieniowym i nowoczesną «niekonwencjonalnością» kompozycji [...] Niestety eksperyment Kilara jest kompletnym niewypałem”. *O muzyce polskiej na Festiwalu (Wypowiedzi Ludwika Erhardta, Tadeusza Kaczyńskiego, Władysława Malinowskiego, Olgierda Pisarenki, Tadeusza A. Zielińskiego)*, „Ruch Muzyczny” 18(1974) nr 23, s. 6.

*domestica* Zbigniewa Bujarskiego – kompozycje uznane za reprezentatywne dla rodzącego się „nowego romantyzmu”. Kilar znowu staje się współtwórcą doniosłego zwrotu we współczesnej muzyce. Zwrotu stanowiącego odpowiedź na kryzys zachodniej kultury i cywilizacji.

Starsze i najstarsze pokolenie kompozytorów, wbrew atakom lewicującej młodzieży, z godną uwagi konsekwencją trwa do dzisiaj przy ponowoczesnej „rehabilitacji” tradycji. Świadczy to niewątpliwie o głębokich racjach filozoficzno-estetycznych, jakie wysunięto wówczas w opozycji do radykalnego modernizmu. Była to reakcja na „bezznaczeniowość” czysto estetycznej abstrakcji oraz bezkrytyczny kult „nowości” i „postępu”. Pośród artystycznych autorytetów Kilar był jednym z nielicznych, którzy nie ulegli się ani ataków byłych awangardzistów, ani zaklęć tradycjonalistów. Zaproponował formułę postmodernizmu odmienną, szerszą, bardziej zrównoważoną estetycznie i ambitną od stylistycznego tygła, konsumpcyjnego „bazaru kultury” czy dekonstrukcjonizmu.

Postawa owa wynikała, w moim najgłębszym przekonaniu, z ducha syntezy i przeświadczenia o potrzebie zachowania ciągłości tradycji kulturowej w dobie tak poważnego jej zagrożenia. Twórczość wypływająca z tego ducha przeciwstawia autarkicznemu subiektywizmowi poczucie wspólnotowego wymiaru kultury i sztuki, jako przestrzeni dialogu, porozumienia między ludźmi, ale także reinterpretacji, nie zaś ortodoksyjnego „kultywowania” tradycji. Potwierdzenie słuszności tej drogi znajdujemy w koncepcjach najwybitniejszych umysłów ubiegłego stulecia: Martina Heideggera<sup>4</sup>, Hansa-Georga Gadamera<sup>5</sup> czy Paula Ricoeura<sup>6</sup>.

Ponowoczesność w wydaniu polskich kompozytorów ma oczywiście różne barwy. Muzykę Kilara znamionuje szczególna rola programowości i tematu religijnego, a ponadto fascynacja folklorem góralskim. Ta ostatnia dochodzi do głosu nie tylko w utworach zrodzonych wprost z inspiracji góralszczyzną, jak w *Krzesanym* czy *Orawie*, ale i w muzyce religijnej. Podobnie zresztą ton modlitwy pojawia się w muzyce czysto instrumentalnej. Radość życia i religijna kontemplacja świata – to dwie strony osobowości kompozytora. W ostatnich latach jego życia zdecydowanie przeważała ta druga.

Wojciech Kilar w swych poglądach estetyczno-muzycznych bardzo silnie akcentował rozdział między muzyką autonomiczną, filharmoniczno-koncerto-

<sup>4</sup> Zob. np. M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 26-28, 278-282.

<sup>5</sup> Zob. np. H.G. Gadamér, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993.

<sup>6</sup> Zob. np. P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka*, tłum. K. Tarnowski, w: tenże, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, tłum. E. Bieńkowska i in., Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1975, s. 128-148.

wą, a muzyką użytkową, do której zaliczał uprawianą przez siebie w mistrzowski artystycznie sposób muzykę filmową. A jednak jego późna twórczość w obu tych dziedzinach zmierzała do ich zbliżenia, do zasypania przepaści między sztuką elitarną i popularną. W ostatnich latach zasadniczo nie komponował już na użytek filmów, ale jego muzyka koncertowa ciągle pojawiała się jako ilustracja czy komentarz do współczesnych obrazów filmowych.

Podobne napięcie między pięknem „wolnym” i „zależnym” przenika jego muzykę symfoniczno-koncertową. W twórczości Kilara oba te rodzaje muzycznego piękna wzajemnie ciężą ku sobie, w osobliwy sposób się przenikają. W formach czysto instrumentalnych – by wymienić choćby *September Symphony*, oba koncerty fortepianowe czy *Ricordanze* na orkiestrę smyczkową – ujawnia się mniej czy bardziej wyraźna inspiracja pozamuzyczna, poetycka. Nośnikiem ekspresji i znaczenia stają się tu cytaty z melodii pieśni religijnych, chorałowe religiozo, recytatywno-deklamacyjny topos modlitwy. Z kolei ostatnie symfonie – *Sinfonia de motu* czy V Symfonia *Adwentowa* – to wielkie formy wokalnie-instrumentalne. Niegdyś kompozytor stronił od gatunków ściśle liturgicznych: *Missa pro pace* zapoczątkowała całą serię takich utworów, poprzez *Magnificat*, *Te Deum*, po *Veni Creator*. A jednak, jak świadczy choćby ostatnia kompozycja, jakże szlachetna w prostocie środków muzycznych, nie ma w muzyce Kilara żadnej podwójności, rozdzielności znaku i znaczenia, estetycznej rozłączności utworów z tekstem i bez tekstu. Forma dźwiękowa w swej gradacyjnej narracji i dramaturgii, narastaniu dynamiki i rozszerzaniu faktury, ruchu wzwyż – ewokuje sama z siebie symboliczny sens dążenia ku transcendencji. Wchłania słowo lub uwydatnia jego ekspresję, koloryt emocjonalny, przesłanie. Muzyczne myślenie Kilara jest ze swej istoty akordowo-harmoniczne i symfoniczne, właściwe idei muzyki absolutnej, abstrakcyjnej, ze swego ducha pitagorejskiej, oczywiście z domieszką lub sporą dozą szeroko pojętej mimesis.

Gdy z kolei wśród kilkutysięcznego audytorium wsłuchujemy się w dumnego poloneza z *Pana Tadeusza*<sup>7</sup>, muzykę miłosną z *Drakuli*<sup>8</sup>, uroczego walca z *Trędowatej*<sup>9</sup> – przychodzi nam do głowy nieodparta myśl, że twórca tej muzyki, nie rezygnując bynajmniej z ambicji artystycznych, zawsze respektując najwyższe wymogi warsztatu muzycznego, zrealizował marzenie swego życia: trafił ze swą muzyką „pod strzechy”, do serc milionów słuchaczy. Zaiste stał się co najmniej współczesnym Moniuszką.

<sup>7</sup> *Pan Tadeusz*, Polska, Francja, 1999, reż. A. Wajda.

<sup>8</sup> *Bram Stoker's Dracula*, USA, 1992, reż. F.F. Coppola.

<sup>9</sup> *Trędowata*, Polska, 1976, reż. J. Hoffman.

## BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Berger, Karol. *Potęga smaku: Teoria sztuki*. Translated by Anna Tenczyńska. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Gadamer, Hans-Georg. *Aktualność piękna: Sztuka jako gra, symbol i święto*. Translated by Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa, 1993.
- Heidegger, Martin. *Bycie i czas*. Translated by Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004.
- “O muzyce polskiej na Festiwalu (Wypowiedzi Ludwika Erhardta, Tadeusza Kaczyńskiego, Władysława Malinowskiego, Olgierda Pisarenki, Tadeusza A. Zielińskiego).” *Ruch Muzyczny* 18, no. 23 (1974): 3–12.
- Ricoeur, Paul. *Egzystencja i hermeneutyka*. Translated by Karol Tarnowski. In Paul Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka: Rozprawy o metodzie*. Translated by Ewa Bieńkowska et al. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1975.
- Wieroński, Marek. *Utwory wpisane w tradycję i współczesność*. BeArTon, <https://www.bearton.pl/pl/kilar-orawa-koncert-fortepianowy-krzesany/>.

## ABSTRAKT / ABSTRACT

Leszek POLONY – Kilar – Moniuszko naszych czasów

Autor szkicu nawiązuje do wyrażonego przez Wojciecha Kilara pragnienia, by w dziedzinie muzyki symfonicznej, koncertowo-filharmonicznej, stać się twórcą tej miary, co Stanisław Moniuszko w dziedzinie opery. Wykazuje, że obu kompozytorów łączy podobna postawa twórcza oraz że ze względu na swoje osiągnięcia i rolę, jaką odegrał Kilar w polskiej muzyce, w pełni zasługuje on na miano współczesnego Moniuszki.

Słowa kluczowe: Wojciech Kilar, muzyka współczesna, muzyka autonomiczna i użytkowa

Kontakt: Instytut Jana Pawła II, Wydział Filozofii, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin  
E-mail: [lpol@wp.pl](mailto:lpol@wp.pl)  
Tel. 81 4453217

Leszek POLONY, Kilar: Moniuszko of Our Time

The author of the essay refers to an aspiration, expressed by Wojciech Kilar, to become in the area of symphonic (concert-philharmonic) music an artist of a stature as great as that achieved by Stanisław Moniuszko in the field of opera. The author argues that the two composers display similar attitudes as creative

artists and that Kilar, on account of his achievements and of the role he played in Polish music, deserves to be considered the “contemporary Moniuszko.”

Keywords: Wojciech Kilar, contemporary music, autonomous and functional music

Contact: John Paul II Institute, Faculty of Philosophy, John Paul II Catholic University of Lublin, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin, Poland

E-mail: [lpol@wp.pl](mailto:lpol@wp.pl)

Phone: +48 81 4453217