

ANGELUS

WOJCIECHA KILARA

REFLEKSJE NAD PARTYTURĄ

„Wydało mi się, że dopiero ten ostatni utwór jest w mojej twórczości utworem naprawdę religijnym. Poprzednie kompozycje o tematyce religijnej powstawały w związku z konkretnymi okazjami i wydarzeniami polskiej historii czy współczesności. „Bogurodzica” była pierwotnie dedykowana Powstańcom Warszawskim, „Exodus” skojarzył się z wydarzeniami początku lat osiemdziesiątych, „Victoria” powstała dla uczczenia drugiej wizyty Ojca Świętego w Ojczyźnie. Nie miałem natomiast nigdy ambicji stworzenia jakiegos kompletnego zestawu dzieł religijnych w klasycznym sensie tego pojęcia, takich jak Magnificat, Te Deum, Requiem, Pasja. Do muzyki, którą mógłbym nazwać naprawdę religijną, doszedłem dopiero teraz, w ostatnich miesiącach, kiedy skończyłem tę partyturę. Klasztor Jasnogórski zwrócił się do mnie z propozycją napisania kompozycji, która mogłaby być wykonana przy ponownym otwarciu, po konserwacji, Ołtarza Jasnogórskiego. Przyszedł mi do głowy pomysł... no właśnie, jaki pomysł może przyjść na Jasnej Górze? Równie oczywisty jak szaleńczy. Napisałem utwór, który nazywa się po prostu Angelus, utwór do tekstu Pozdrowienia Anielskiego. To jest chyba pierwszy mój utwór religijny. Zaraz wszakże ogarniają mnie wątpliwości, jakos nie mam śmiałości przyznać się do muzyki czysto religijnej. Jest to przecież Angelus roku 1984, utwór w którym sacrum i profanum — jak zwykle w mojej twórczości — wzajemnie się przenikają i łączą. Cóż na przykład znaczy wyeksponowanie w Pozdrowieniu Anielskim słowa właściwie najmniej ważnego: *teraz*? Mnie słowo to bez przerwy przesładowało. Religijność tego utworu jest więc znowu związana nierozdzielnie z tym, co się u nas dzieje. Rzecz chyba oczywista: może nigdy związek między wartościami reprezentowanymi przez Kościół a naszym życiem nie był tak ważny, tak wielki i tak dramatyczny”.

Tymi słowami skomentował Wojciech Kilar swoją świeżo ukończoną partyturę we wrześniu 1984 roku, podczas spotkania w ramach Dni Muzyki Karola Szymanowskiego w Zakopanem. W trzy miesiące później, 12 grudnia, w katowickim Centrum Kultury, odbyło się prawykonanie „Angelusa” pod dyrekcją Antoniego Wita, z udziałem Delfiny Ambroziak (sopran), Chóru PR i TV w Krakowie oraz WOSPR w Katowicach.

O jasnogórskim rodowodzie swojego dzieła wypowiadał się sam twórca w poprzednich numerach „Jasnej Góry”: 1985/3 i 1985/4.

Dziś kilka refleksji nad partyturą kompozycji, która tymczasem doczekała się też wykonania w Krakowie.

„Angelus” Wojciecha Kilara ujęty jest w formę symetryczną, łukową. Modlitwa odmawiana najpierw wielokrotnie przez chór, narastająca w swej sile, przeradza się w śpiew: umuzycznioną prośbę, błaganie, a wreszcie dramatyczne

wzewanie Marii. Na końcu powraca znów modlitwa w swej formie pierwotnej, mówionej — stopniowo cichnąc, wygasając, oddalając się.

Część wstępna, wprowadzająca, osiąga swoją kulminację na trzykrotnie powtórzonym, dramatycznym okrzyku JEZUS. Do owej kulminacji prowadzi crescendo modlitwy chóru, na tle narastającego tremola — dudnienia kotłów, do których dołącza wielki bęben, gongi i tamburo con corde. W kulminacyjnym punkcie rozbrzmiewa tutti rozbudowanej orkiestry. W kilku lapidarnych akordach konstytuuje się struktura tonalna utworu. Tworzy ją relacja trzech akordów — H-dur — E-dur — A-dur. Najpierw w tej właśnie, dośrodkowej, ciężącej dysonansowym napięciem dominantowym ku wyjściowemu centrum kolejności. Innymi słowy: luk jaki zakreśla modlitwa w tym pierwszym uniesieniu, ma swój wierzchołek, swoją dominantę, na słowie JEZUS, a swoje spełnienie na finalnym AMEN, które rozbrzmiewa wraz z 12-krotnie powtórzonym akordem A-dur. Na Anioł Pański biją dzwony...

Otwarcie, które zawiera w sobie potencjalnie ładunek treści i ekspresji dla całego utworu.

Centralna część utworu rozgrywa się w dwóch fazach. Pierwsza z nich rozpięta jest między akordami A-dur i H-dur, druga bazuje na akordzie E-dur. Jest to struktura kadencji doskonałej systemu tonalnego dur-moll, z jego trzema podstawowymi funkcjami harmonistycznymi: subdominantą, dominantą, toniką. Kadencja owa to jakby fundamentalny schemat wypowiedzi muzycznej, jej gramatyki — na wzór zdania w języku, które posiada swój podmiot (centrum), orzeczenie, dopełnienie. System tonalny dur-moll obowiązywał w muzyce europejskiej od czasów Bacha aż po późny wiek XIX, kiedy to zaczął się rozsypywać. Dziś powraca, często w specyficznej, wzbogacającej o późniejsze zdobycze formie.

Dlaczego zaprzętałem uwagę czytelników tą czysto muzykologiczną refleksją. Bowiem nie jest kwestią przypadku, iż kompozytor oparł muzyczną formę „Pozdrowienia Anielskiego” na tej właśnie, uniwersalnej konstrukcji dźwiękowej. Jest ona symbolicznym wykładnikiem dramatu istnienia, naszego życia, naszego Ja. Nasza podmiotowość, Osoba Ludzka, konstytuuje się jako centrum własnej egzystencji, a zarazem ustawicznie wykracza poza siebie w ruchu pragnienia, dążenia, transcendencji: w geście prośby i błagania, w akcie modlitwy.

W dziele Kilara modlitwą ową jest Pozdrowienie Anielskie — Zdrowaś Mario. Najpowszechniejsza w Kościele Katolickim modlitwa do Matki Boskiej, której inwokację tworzą zaczerpnięte z Ewangelii Łukaszczej Pozdrowienie Anioła Gabriela oraz słowa Sw. Elżbiety, zaś dopełnienie — powstałe później, w wiekach średnich, suplikacja.

W jaki sposób rozplanowuje kompozytor ów tekst w swojej kompozycji? Bardzo znamienne i specyficzne. W części wstępnej, jak wspomniano, modlitwa jest odmawiana jakby w formie różańca. W części centralnej rozwija się swoistymi falami, aż do słowa obranego jako punkt dojścia, cel, kulminacja. W pierwszej fazie utworu można wyróżnić cztery fale narastania modlitwy. Są one wieńczone kolejnymi słowami: Jezus, błogosławionaś Ty, Jezus teraz. Trzykrotnie modlitwa powraca do punktu wyjścia, czwarta kulminacyjna fala rozpoczyna się od słów Święta Mario. Kolejne uniesienie nabiera coraz bardziej ekstatycznego charakteru. Na słowie *teraz*, wielokrotnie, wręcz obsesyjnie powtarzanym, przypada kulminacja tej fazy. Dopełnia ją wzniosły, mistyczny chorał ze słowami: I w godzinę śmierci naszej. Wraz z końcowym Amen rozlega się znowu dwanaście uderzeń dzwonów (dzwony i czelesta).

Modlitwa rozpoczyna się od nowa. Jej tekst zostaje teraz zredukowany do samego incipitu — Zdrowaś Mario, Łaski Pełna — powtarzanego uporczywie, na przemian w formie motywów opadających (błagalno-westchnieniowa chromatyka) i wznoszących. Kolejne uniesienia linii melodycznej prowadzą do ge-

Matko
która zechciałaś sprawić
że w Twoim Jasnogórskim mieszkaniu
i pod Twoją cudowną opieką
w czas ciężkiej próby naszych sumień
skomponowałam kantatę „Angelus”
racz uczynić jeszcze jedną Taszę
i przyjmij to muzyczne „Zdrowaś”
i jego pierwszy rękopis
jako moje i żony mojej Barbary
wotum wdzięczności
za bezmiar dobra i łaski
jaki nam u Syna Twojego wyjednaliśmy.
Zawieramy G o Matko
u Twojego Jasnogórskiego Ojca,
przed Twoim Cudownym Wizerunkiem,
resztę doń naszych, myśli naszych, prac naszych.
Maryjo Tasce pełna,
módl się za nami.

Wojciech Kilar

Barbara Kilar

Jasna Góra, 13. X. 1985

neralnej kulminacji dzieła w postaci ośmiokrotnego, dramatycznego wezwania: MARIO. Dramatyzm owego wezwania uwypatnia hieratycznie surowa harmonika (połączenie współbrzmienia kwinty i trytonu). W tym momencie następuje też przesilenie w przebiegu harmonicznym (odpowiadające połączeniu subdominanty i dominanty).

To co następuje dalej jest już dopełnieniem, kadencją, po której następuje jeszcze symetryczny w stosunku do wstępu epilog: recytacja modlitwy przez chór, na tle głuchego tremola kotłów, w dynamice decrescendo. Modlitwa wygasa, oddała się, niknie.

Narastająca, łukowo-ekstazyjna linia modlitewnej ekspresji odzwierciedla się także w sposobie uspięwnienia tekstu modlitwy. Inwokacja sopranu opiera się najpierw na jednym dźwięku, stopniowo motywy melodyczne rozbudowują się w górę i w dół, rozszerzają swój zakres, aż po rozległe faliste frazy. Powtarzalność formuł melodycznych, pulsacja modlitewnych błagań, łączy się z ruchem ustawicznego, progresywnego wznoszenia się, korespondencją głosu solowego i chóru, ścieśnianiem i spiętrzaniem motywów, aż po kulminacyjne eksklamacje. W momentach najwyższego napięcia sopran łączy się w unisonie z chórem.

JEZUS — TERAZ — MARIO. Oto trzy kluczowe słowa Kilarowej interpretacji „Pozdrowienia Anielskiego”. Matka Boska, do której wznosi swe błaganie podmiot modlitwy, jest pośredniczką między nami i Chrystusem, między człowiekiem i Bogiem. Treścią suplikacji jest zaś prośba o pomoc, o wsparcie tu i teraz. Mistycznemu oddaleniu Boga, perspektywie wieczności — wyrażonej w kontemplacyjnych chorałach — przeciwstawia się natarczywość prośby o obecność doraźną, o interwencję natychmiastową.

W napięciu uczuciowym tej suplikacji wyraża się jakby cały dramat naszej polskiej współczesności. □

