



Minimalizm typowo polski

z Wojciechem Kilarem rozmawia Maria Wilczek-Krupa

Pana filmowe tańce – walc z *Ziemi Obiecanej*, tango z *Salta* czy polonez z *Pana Tadeusza* – stały się w pewnym sensie ikonami pana muzyki filmowej. Wskaże pan takie ikony w swojej muzyce klasycznej?

Kiedyś powiedziałbym, że to *Krzesany* i *Orawa*. Dziś dodałbym do nich także *Exodus*. Stał się nieoczekiwanie muzycznym symbolem walki „Solidarności” z komunizmem.

Tworząc ten utwór nie odnosił pan jego wymowy do wydarzeń z przełomu lat 70. i 80.?

Zacząłem komponować *Exodus* w 1979 roku, równocześnie zaś pisałem muzykę do niemieckiej produkcji Petera Lillienthala *David*. Historia, jak wiadomo, dotyczyła narodu żydowskiego, zaopatrzyłem się zatem w śpiewnik zawierający żydowskie melodie i w nim właśnie znalazłem ten fascynujący motyw, który później uczyniłem tematem *Exodusu*. Dopiero po skomponowaniu tego utworu, czyli w roku 1981, kupiłem Księgę Estery i dowiedziałem się, że wybrany przeze mnie motyw śpiewany był z okazji święta Purim i że ma związek ze zwycięstwem Mardocheusza nad Hamanem, a tym samym, że jego przesłanie ma charakter typowo wolnościowy, wyzwolenie. Nie myślałem zatem wprost o zamieszkach i niepokojach szarpiących polskim społeczeństwem, choć wtedy, pod koniec lat 70., coś już „wisiało w powietrzu”, czuło się nadchodzące zmiany.

Istnieją opinie, że inspiracją dla *Exodusu* była nie tyle Księga Estery, co przede wszystkim – *Bolero* Ravela.

Ja bym powiedział, że istnieją nawet takie zarzuty. Czytałem swego czasu recenzje, w których wręcz oskarżano mnie o wzorowanie się na Ravelu. W sumie to zabawne, bo przecież przy słowie „Alleluja” jest zacytowany rytm *Bolera*, a ja sam napisałem w partyturze, że gdyby nie Ravel, moja kompozycja na pewno by nie powstała. Tak naprawdę są to jednak całkowicie różne utwory. Prędzej chyba *Symfonia Leningradzka* Szostakowicza jest podobna do *Bolera*, nawet instrumentacja jest niemal taka sama. Myślę zatem, że skoro taki geniusz jak Szostakowicz, jeden z moich absolutnie ukochanych kompozytorów, wykorzystał *Bolero*, to znaczy, że Ravel

stworzył po prostu jakąś metodę komponowania, może nawet formę, którą można rozwijać. Ja to zrobiłem komponując *Exodus*.

Szostakowicz słynie jako autor muzyki o swoistej atmosferze – nostalgicznej, smutnej, może nawet przygnębiającej. Zgadza się pan z tą opinią?

Jak najbardziej. Muzyka Szostakowicza jest przygnębiająca, bo opowiada prawdę o jego kraju i o komunizmie. To jest muzyczny Dostojewski. Nawet, jeśli na końcu *Zbrodni i kary* pojawia się nadzieja odkupienia, to zmazanie grzechów możliwe jest tylko poprzez ciężką pokutę. Muzyka Szostakowicza ma podobną wymowę.

Rozumiem, że tych dwóch kompozytorów – Ravel i Szostakowicz – to pana muzyczne wzorce?

Nieodścignione. Zawsze powtarzam, że chciałbym być tak lapidarny w swojej twórczości, jak Ravel.

Ceni pan zatem zwięzłość w muzyce. A czego pan nie lubi?

Przede wszystkim powtarzania identycznych kulminacji. Moim zdaniem utwór powinien nieustannie rosnąć. Staram się o taki efekt w swojej muzyce, dlatego pewnie moje kompozycje bywają porównywane do ravelowskiego *Bolera*. Większość moich utworów zakłada bowiem stopniową gradację napięć, aż do kulminacji.

U wielu kompozytorów po tej kulminacji nadal się jednak coś dzieje...

Oczywiście, ja wcale nie powiedziałem, że moja estetyka muzyczna jest jedynie słuszna. Szanuję wszelkie poglądy muzyczne, nawet najbardziej odległe od moich. Jest całe mnóstwo wielkiej, wspaniałej muzyki, gdzie zakończenie trwa i trwa, mamy kilka kulminacji, powtórek, kadencji. To jest wyłącznie kwestia rodzaju wrażliwości muzycznej. Moja dryfuje w stronę Ravela i jego oszczędnych, muzycznych wypowiedzi. Jak tylko próbuję komponować inaczej, jestem ze swojej pracy niezadowolony, czuję się tak, jakbym był nieszczerzy wobec samego siebie. Miałem ten problem pisząc *Sinfonię de motu*. Jest tam jedno takie miejsce, które powtó-

rzyłem dwukrotnie z tą samą siłą. Niestety – okazuje się, że nie potrafię tego zrobić tak genialnie, jak na przykład Mahler.

Taka powtarzalność kulminacji jest charakterystyczna dla muzyki romantycznej. Jej estetyka jest panu obca?

Była, do niedawna. Dopiero teraz odkrywam piękno sztuki XIX wieku, kajam się na przykład przed Schubertem, bo dopiero teraz widzę, jak genialnym był kameralista! Do tej pory pozostawałem chyba pod nieustającym wpływem mojego mistrza, Bolesława Woytowicza, który za najczystszą muzykę uważał dzieła Mozarta i Debussy'ego. Romantyzm ograniczał właściwie do Chopina, może dlatego, że w tej muzyce, podobnie jak później u Ravela, przewijały się wspaniałe, wyrafinowane melodie. Chopin jednak nie stosował powtarzania tych samych kulminacji. Jak już coś powiedział raz, to zamykał temat i przechodził dalej. Zupełnie, jak w *Alicji w krainie czarów*: „Zaczniij od początku, opowiedz wszystko po kolei, a jak już dojdiesz do końca, to przerwij”. Niektórzy twórcy opowiadają wszystko po kolei, ale jak już dochodzą do końca, to mówią dalej... Nie wszystkim wychodzi to tak, jak Mahlerowi i nie wszyscy czują się w tym dobrze.

Pan hołduje raczej estetyce minimal music.

Tak, ponieważ minimalizm jest nawiązaniem do historii naszej cywilizacji, ale także do powtarzalności modlitw, do litanii, do konarki, do różańca, do psalmów...

Ten ostatni gatunek jest, o ile pamiętam, szczególnie panu bliski?

Owszem. Po raz już chyba trzeci zabieram się do Psalmu 136. „Chwalcie Pana nad Panami, bo na wieki łaska Jego, On uczynił wielkie światła, bo na wieki łaska Jego, On uśmiercił królów potężnych, bo na wieki łaska Jego” – i tak kilkadziesiąt razy. To będzie utwór na chór i orkiestrę.

Pracuje pan nad tym w tej chwili?

Jeśli czas pozwala. Ale pisząc kilka lat temu *Sinfonię de motu* i przeżywając tę cudowną przygodę z Dantem, zahaczyłem też



Fot. Z. Sowiński

Minimum środków i maksimum ekspresji:

to jest mój cel

o sonety Petrarci. Od tego czasu nie przestawałem marzyć o tym, co w kompozycji niezwykle trudne, a w samej muzyce bardzo proste – o pieśni z fortepianem. Nie ma wielu takich utworów w naszej literaturze. „Zamachnąłem się” więc – mówiąc trywialnie – na *Sonety do Laury* i ta praca zajmowała do niedawna większość mojego czasu.

Dlaczego komponowanie na głos z fortepianem uważa pan za trudne?

Bo im coś jest prostsze, tym tak naprawdę trudniejsze, bo jest nagie. Poza tym, gdy piszemy coś na orkiestrę lub chór, czekamy niecierpliwie na wykonanie, chcąc usłyszeć efekt końcowy. A w przypadku głosu z fortepianem raczej nic nas nie zaskoczy, wszystko już słyszymy komponując utwór...

A może świadomość bogatej tradycji pieśni romanctycznej działa także onieśmielająco?

O tak, zdecydowanie! Schubert, Schumann, Wolf – te nazwiska wyznaczają wysoką poprzeczkę, onieśmielają, może nawet zniechęcają do sięgania po gatunek pieśni.

4 *Sonety do Laury* na baryton z fortepianem powstały z okazji otwarcia Domu Muzyka Seniora w Kątach?

Tak. Ja i moja śp. żona mamy w powstaniu tego Domu swój skromny udział, podobnie jak wielu innych polskich muzyków. Nasi przyjaciele, Zofia i Antoni Witowie, poprosili mnie o skomponowanie utworu na ceremonię otwarcia. Pomyślałem, że skoro uroczystość ma się odbyć w skromnym, kilkudziesięciometrowym saloniku, muszę napisać coś kameralnego. I zabrałem się za *Sonety*.

Rok temu napisał pan, też w pewnym sensie kameralny, *II Koncert fortepianowy*. Mówi się o nim, że został zainspirowany tragedią smoleńską. Zaczął pan ten utwór swoistym marszem żałobnym, ale nie zawarł pan bezpośredniej informacji o inspiracji w tytule, jak stało się to w przypadku *September Symphony*. Dlaczego?

Bo nie chcę uderzać w wysokie tony i ofiarowywać swoich kompozycji wprost, jak Bruckner, który dedykował swoją symfonię Bogu. Zresztą – *September Symphony* też nie zadedykowałem ofiarom zamachu na World Trade Center. Jest poświęcona mojemu przyjacielowi, Antoniemu Witowi.

Ale nawet ambasador napisał niedawno do pana, że dziękuje za ten utwór w imieniu narodu amerykańskiego...

To prawda. Tytuł – jak się okazuje – sugeruje jednak bezpośrednią inspirację. W *Koncertcie* wolałem tego uniknąć.

Niezależnie od tytułu, w *September Symphony* słycać echa amerykańskiej muzyki.

Tak, na przykład Aarona Coplanda. Pisząc myślałem czasem o Wielkim Kanionie i innych amerykańskich pejzażach, które uwielbiam.

Wracając do *II Koncertu fortepianowego* – czy można powiedzieć o tym utworze, że jest minimalistyczny?

Pewnie tak, choć wydaje mi się, że jest to minimalizm typowo polski. Tak, jak *Orawa*. Bo na przykład *Exodus* to już bolero, nie minimalizm.

Ale coś wspólnego z minimalizmem jednak ma, nie uważa pan? Choćby tę uporczywą powtarzalność, za którą tak krytykowano Ravela...

Całkiem możliwe, że to właśnie pod jego wpływem Amerykanie zaczęli myśleć minimalistycznie. Oczywiście temat u Ravela jest bardzo długi, wielopiętrowy, a motywy minimalistyczne są krótsze i zazwyczaj lapidarne. Pod tym względem nie da się tych stylów zestawić ze sobą.

Orawa

na orkiestrę smyczkową (1986), 9'
Prawykonanie: 10 III 1986, Zakopane
Polska Orkiestra Kameralna, W. Michniewski (dir.)

Kościelec 1909

poemat symfoniczny (1976), 18'
4444-4441-batt (6esec) 2ar pf-archi (8.7.6.5.4)
Prawykonanie: 5 XI 1976, Warszawa
Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej,
W. Rowicki (dir.)

Krzesany

poemat symfoniczny (1974), 17'
4444-4440-batt (6esec) org (ad lib.)-archi (6.6.5.5.8)
Prawykonanie: 24 IX 1974, Warszawa
Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej,
J. Krenz (dir.)

Exodus

na chór mieszany i orkiestrę (1981), 23'
coro misto-4444-6661-batt (6esec) cel 2ar 2pf-archi
(9.8.7.6.10)
Tekst: łac.
Prawykonanie: 19 IX 1981, Warszawa
NOSPR, J. Kaspzyk (dir.)

III Symfonia „September Symphony” (2003)

40'
3333-4441-batt (5esec) cel ar pf-archi (8.7.6.5.4)
Prawykonanie: 2 IX 2003, Warszawa
Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej,
A. Wit (dir.)

IV Symfonia „Sinfonia de motu”

na sopran, baryton, chór i orkiestrę (2005)
50-55'
S Bar solo-coro misto-4444-4441-batt cel ar pf-archi
Tekst: Dante Alighieri, wł.
Prawykonanie: 12 IX 2005, Warszawa
I. Hossa, J. Bręk, Chór i Orkiestra Filharmonii
Narodowej, A. Wit (dir.)

V Symfonia „Adwentowa”

na chór i orkiestrę symf. (2007), 45'
coro misto-3333-4332-batt(3esec)-pftc-archi
(12.12.12.8.6)
Tekst: św. Jan, łac.
Prawykonanie: 16 XI 2007, Katowice
Chór i Orkiestra Filharmonii Śląskiej,
M.J. Błaszczak (dir.)

Dracula

Suita z filmu F.F. Coppoli (1992), 25'
coro misto-4444-4442-batt (6esec) cel 2ar pf-archi

Dziewiąte wrota / The Ninth Gate

Wokaliza z filmu R. Polańskiego (1999), 4'
S solo-0000-0000-pf cemb-archi

Pan Tadeusz

Suita z filmu A. Wajdy (1998), 25'
3332-4330-batt(3esec) 2ar pff(cel)-archi (8.7.6.5.4)

Pianista: Moving to the Ghetto

Temat z filmu R. Polańskiego
na klarnet i orkiestrę smyczkową (2002), 2'

{ osobowość }

Jaka jest w takim razie naczelna zasada minimalizmu Wojciecha Kilara?

Minimum środków i maksimum ekspresji – to jest mój cel. Dlatego tak się ucieszyłem, kiedy jeden ze słuchaczy powiedział o mnie, że wprawdzie używam niewielu środków kompozytorskich, ale za to moja muzyka jest bardzo ekspresyjna. Dla mnie to najlepsza recenzja – o to mi przecież chodzi! I o to – jak sądzę – chodzi minimalistom.

Ma pan swój minimalistyczny wzorzec kompozytorski?

Absolutnym guru zarówno dla mnie, jak i dla Henryka Góreckiego był oczywiście Steve Reich. Pierwszy raz usłyszałem go wiele lat temu w Amsterdamie, występował w jakimś kościele. To było prawdziwie objawienie. Oczywiście fascynujący był też dla mnie Morton Feldman.

A Philip Glass?

Nie, jego stylistyka mnie nie przekonuje. Wydaje mi się – proszę wybaczyć słowo – banalnieszy od Reicha i Feldmana. Powtarzalność u Reicha ma swoją gradację, czasem ledwie zauważalną, ale zawsze ma. Całość może trwać nawet pół godziny, ale nigdy nie jest nużąca, bo wchodzimy stopniowo w to opowiadanie, dostrzegamy minimalne różnice w zdaniach i czekamy z niecierpliwością na kolejne. Tej zgrabności wypowiedzi i gradacji napięć u Glassa często brakuje.

Skoro wskazał nam pan swoich idoli minimalistycznych, może uda się to samo zrobić z muzyką filmową?

Absolutnie genialnym kompozytorem filmowym jest dla mnie Nino Rota. *La Strada* czy *Osiem i pół* Felliniego – to są muzyczno-filmowe arcydzieła. Szkoda, że mało kto wie o pozaekranowej działalności Nino Roty i o tym, że pisał także inne utwory.

Podobnie jak Ennio Morricone.

Właśnie. Kiedyś mieliśmy wspólne spotkanie z publicznością. To było w Rzymie; ja przyniosłem wtedy chyba *Orawę*, a on – jakiś skomplikowany utwór dodekafoniczny. Rzeczywiście Morricone – w odróżnieniu od wielu kompozytorów hollywoodzkich – zna nuty i komponuje nie tylko dla filmu.

Czyli łączy w swojej twórczości różne style muzyczne, podobnie jak pan.

I jak wielu innych kompozytorów, zwłaszcza w Polsce, gdzie obecnie mamy wspaniałą, dobrze wróżącą różnorodność muzyczną. Są tacy, którzy siedzą jeszcze w sonoryzmie, bo odpowiada im ta nieco apokaliptyczna wizja muzyki, te wszystkie glissanda, walenia w perkusję, ryki blachy i cała ta przerażająca miejscami masa brzmienia, przypomi-

nająca ilustracje filmowych horrorów. Ale są też inni, którzy piszą tradycyjnie, nawet romantycznie, i kolejni, parający się muzyką elektroniczną, folklorem albo jazzem. Ta mnogość technik cieszy i jest niezwykle obiecująca. Gdy ja startowałem jako kompozytor, wszyscy równaliśmy do jednego pułapu stylistycznego.

Do muzycznej awangardy?

Właśnie. W końcu przełamaliśmy ten zakłętą krąg i dobrze się stało, choć wtedy naraziliśmy się na wielkie oburzenie krytyków. Taki jest jednak los każdej awangardy, która – jak w wojsku – idzie przodem, za nią zaś kroczy armia, która tę awangardę wchłania, adaptuje to, co dobre, a resztę wyrzuca. Tak się też stało z awangardą muzyczną. W pewnym sensie wyzwoliła nas ze sztywnych ram formalnych, ograniczeń konstrukcyjnych czy warsztatowych i tę zdobycz my – jako armia – wchłonęliśmy i zaadaptowaliśmy na potrzeby nowego języka muzycznego.

Pan jednak należy do zwolenników klarownej formy w muzyce.

Tak. Forma utworu musi być zwięzła i – przede wszystkim – czytelna. Z przyjemnością obserwuję, że w tej materii przodują teraz panie. Mamy naprawdę sporo znakomitych kompozytorek! Dawniej była właściwie tylko Bacewiczówna, Moszumańska-Nazar i Pstrokońska-Nawratil, a teraz coraz częściej zdarza mi się słuchać utworów młodych pań i zazdrościć im, że wpadły na taki czy inny, znakomity pomysł konstrukcji utworu. Świetnie pisze Hanna Kulenty, niesłychanie mi się podobał *Koncert na wiolonczelę i orkiestrę* Weroniki Ratusińskiej... To jest naprawdę znakomita twórczość. Po pierwszej dekadzie XXI wieku możemy ze spokojnym sumieniem powiedzieć, że przynajmniej w naszej sferze muzycznej dzieje się naprawdę dobrze.

Strona z rękopisu partytury
Sonetów do Laury



Mówią o kompozytorze...

WOJCIECH MICHNIEWSKI



To był okres nagrywania *Siwiej mgły* w Filharmonii Poznańskiej, której byłem wtedy szefem. *Siwa mgła* to jest właściwie stojąca muzyka, z jedną dużą kulminacją i z tym śpiewanym, niemal zacytowanym góralskim motywem, z tą piękną pieśnią z pięknym tekstem, śpiewaną przez Andrzeja Bachledę. Przez długi czas tego utworu orkiestra gra tak zwane długie nuty, takie stojące płaszczyzny. Mgła – ten kto był w górach wie, o czym mówię – nic nie widać, wszystko jest po omacku, ta mgła zalega wszystko, tak jakby oglusza, oslepia, człowiek traci poczucie, gdzie jest, co się z nim dzieje – i z tego gdzieś sączy się ten góralski zaśpiew. Wydawałoby się, że ta praca, to jest praca o niczym. A tam właśnie udało się wykreować jakieś takie napięcia na tych długich nutach i myślę, że to było rzeczywiście jakoś na swój sposób magiczne.

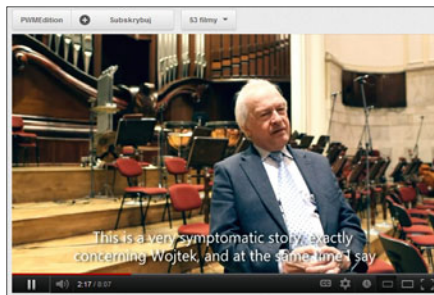
Po tym wykonaniu Kilar napisał mi na egzemplarzu taką dedykację: „Wojtku drogi, myślę nieraz, pewno nie ja jeden, o sensie całej tej zabawy w dźwięki. Po co to wszystko? Czy warto na tym życie trawić? Komu to potrzebne, zwłaszcza dziś, teraz, tutaj? Kiedy jednak przeżyje się takie dwa dni, jak te moje w Poznaniu z okazji nagrania płytowego *Siwiej*, wśród muzyków i przyjaciół, to myślę, że już choćby dlatego, jeśli nie tylko dlatego, warto. I że fajnie, wspaniale jest uprawiać to nasze dziwaczne poletko. Dziękuję Ci jeszcze raz za piękne nagranie, ściskam Cię najserdeczniej. Pozdrawiam. Przekaż, proszę, podziękowania swojej orkiestrze”. No i jest jeszcze postscriptum: „Czy to się przypadkiem nie kwalifikuje już do Guinness Book of Records, dział Dedykacje?”.

To jest dedykacja z 1988 roku, ale myślę, że jest aktualna i to coraz bardziej. Myślę, że wspaniale oddaje to, co jest istotą muzyki Wojciecha Kilara, mianowicie ucieczka od wszelkiego kombinowania z muzyką i oparcie się na takich rzeczach, które zawsze w sztuce, w związku z jej percepcją przez człowieka, są niezbywalne, najprostsze. To tak, jakby ktoś podawał krótką instrukcję, jakie cechy musi posiadać sztuka, aby funkcjonowała: powtarzalność (którą zawsze odbieramy i w dziele plastycznym, i w dziele muzycznym), kontrast, rozwój (ale też dozowany), niespodzianka. Nie będę ukrywał, że ze wszystkiego, co napisał, najbliższe chyba są mi te utwory, których spoiwem są góry, czyli *Kościelec*, *Kzesany*, *Orawa* i właśnie *Siwa mgła*.

Jest jeszcze jedna dedykacja, z której jestem niezwykle dumny. Na pierwszej wydanej przez Petersa partyturze *Orawy* Wojciech napisał: „Wojtkowi Michniewskiemu, współwłaścicielowi (jeśli pozwoli!) *Orawy*, w dwa lata, dwa tygodnie i dwa dni” – wylczył to dokładnie – „po jego prawykonaniu”. To jest dedykacja, która sprawia mi ogromną radość, ponieważ ja też tak się czuję – jeśli chodzi o *Orawę* i te utwory, które prawykonuję, nie tylko Wojtka, ale wszystkie – jakbym nagle stawał się współwłaścicielem tych utworów, i to, że to zostało dostrzeżone przez kompozytora, to jest dla mnie po prostu absolutnie piękne.

Problem z muzyką Wojtka jest taki, jak problem z muzyką każdego innego kompozytora, który posługuje się minimalną ilością środków. Nie będę mówił o minimalizmie, bo to nie jest żaden minimalizm, to jest zupełnie inna estetyka – muzyki opierającej się w dużym stopniu na powtarzalności, na operowaniu małą komórką, którą się wielokrotnie przetwarza i do której się ta muzyka ciągle odwołuje. Tam właściwie to wszystko jest zapisane. Niezapisane w tej muzyce jest to, co jest pomiędzy nutami. To znaczy, w jaki sposób zagrać te utwory, żeby ta powtarzalność nie stała się po prostu mechaniczną powtarzalnością? Podobnie zresztą w *Riffie* i *Générique* nie ma nadmiernego kombinowania, jak się je przeanalizuje. To było pójście w swoim założeniu możliwie prostą drogą do słuchacza i do celu. Wojtek jest osobą bardzo szczerą, prostą – w sensie braku potrzeby komplikowania sztuki. I to na pewno jest podstawowa siła tej muzyki.

ANTONI WIT



Wojciech jest osobą z jednej strony bardzo skromną, z drugiej jakby obdarzoną pewną dozą nieśmiałości. Niewiele uwag daje dyrygentowi czy też wykonawcy i tych uwag właściwie nigdy nie daje w formie kategorycznej. Spotykałem się z wybitnymi kompozytorami, którzy, jak np. Olivier Messiaen, bardzo stanowczo artykułowali swoje zdanie. Witold Lutosławski, który też miał bardzo określone zdanie odnośnie swojej muzyki, był już znacznie łagodniejszy, a Wojciech Kilar – jeszcze bardziej. Opowiem taką historię, która według mnie bardzo dobrze go charakteryzuje. Otóż dyrygowałem wielokrotnie jego utwór *Kościelec* 1909 poświęcony pamięci Karłowicza (również w obecności kompozytora). I kiedyś, może

już po 15 latach od czasu, kiedy zacząłem go dyrygować, usłyszałem w radiu ten utwór grany przez innego dyrygenta, którego tak specjalnie zresztą nie ceniłem, ale pewne miejsce w tym *Kościelecu* bardzo mi się spodobało w tym wykonaniu i od tego czasu sam tak dyryguję. I powiedziałem o tym kompozytorowi:

– Wiesz, to jednak należy tak robić.

I po jakimś wykonaniu on mówi:

– No tak, oczywiście, to bezwzględnie powinno być tak.

– No dobrze, to dlaczego mi wcześniej tego nie powiedziałeś? Przecież słyszałeś już niejedną raz *Kościelec* w moim wykonaniu?

A wiesz... – odpowiedział – nie wydawało mi się to takie konieczne...

Druha historia dotyczy *Kzesanego*. Parę razy już wtedy dyrygowałem tym utworem i dawał mi tam kompozytor pewną wskazówkę, ale jak to on – w formie bardzo łagodnej – i przyznam się, że być może nie wziąłem jej sobie zbyt do serca. W 1989 przyjechał do Katowic Oliver Messiaen. Dyrygowałem tam fragmenty z jego opery *Święty Franciszek*. Wojtek był na tym koncercie. Maesiaenowi bardzo zależało na tym wykonaniu. Spędził wcześniej cały tydzień w Katowicach, był na pięciu moich próbach i – jak wcześniej wspominałem – był bardzo stanowczy. Nie było mowy, żeby nie wyartykułował tego, co chciał. Strasznie zależało mu między innymi na tym, żeby fermaty, których jest mnóstwo w tym utworze, robić długie. I ja robiłem długie, ale on na każdej próbie mówił:

– Proszę pana, jeszcze dłuższe.

Ja już robiłem bardzo długie, a on:

– Proszę pana, jeszcze dłuższe fermaty.

Więc w końcu opracowałem taki system, żeby na tym koncercie robić te fermaty o wiele dłuższe niż by mi się zdawało. Po występie Wojtek powiedział do mnie:

– Oj, Antku, żebyś ty taką fermatę zrobił na końcu *Kzesanego*...

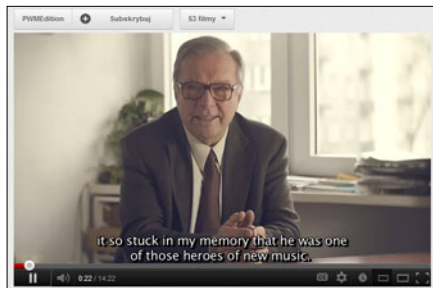
Zawsze to sobie przypominam, ilekroć dyryguję *Kzesanego*. To właśnie była taka uwaga – w zadumaniu, w pewnej tęsknocie wypowiedziana przez kompozytora.

Zachwyt budzi we mnie jego muzyka filmowa. Wojciech Kilar mógłby pisać mnóstwo muzyki filmowej, mieć mnóstwo zamówień, ale szkoda mu na to czasu. Ja oglądając różne filmy z jego muzyką, podziwiałem, jak ona wspaniale oddaje ducha filmów a jednocześnie jak mieści się w takim kanonie, który my nazywamy muzycznym. Często są to na przykład podobne motywy, które są przekształcone w taki sposób, że akurat wyrażają treści, które się dzieją w danym momencie filmu. Zaiste Wojciech Kilar ma niesłychane wyczucie oddania muzyką obrazu filmowego. Ale oczywiście są też pewne granice. Woli – i słusznie – komponować utwory, które nie będą miały tego emblematu muzyki towarzyszącej obrazom.

Jest bardzo wierzący i religijny. Ja go cenię za to, że on to traktuje bardzo poważnie, postępuje zgodnie z tymi zasadami rzeczywistości ze swojego głębokiego przekonania. Uważam, że to jest wspaniała wartość. Jest

bardzo wielu ludzi, którzy podają się czy uważają się za wierzących, ale ich postępowanie czasem daleko odbiega od wyznawanych zasad i jakoś zupełnie im się to nie klóci. Otóż Wojciech Kilar te rzeczy traktuje bardzo poważnie, to jest bardzo uczciwy człowiek i to jest piękna cecha.

KRZYSZTOF ZANUSSI



Osobiście spotkał się w chwili, kiedy po niepowodzeniach przy moim pierwszym pełnometrażowym filmie zostałem posłany do pana Wojciecha. Po prostu okazało się, że to jest moja ostatnia już nadzieja i szansa. Pani, która była doradcą muzycznym, powiedziała: „Pan Kilar jest człowiekiem tak doświadczonym i tak inteligentnym, że jeżeli ktokolwiek zrozumie, czego pan chce, to tylko Kilar”. Wyłożyłem wtedy panu Wojciechowi wszystkie moje plany, idiotyczne zupełnie – to zdumiewające, jaki byłem niemądry. Chciałem, żeby muzyka powstała przed filmem. Pan Wojciech z cierpliwością powiedział mi, że to raczej nie ma sensu, ale był już na tyle wielkim i uznanym kompozytorem, że przyjął to moje wariackie żądanie jako ekstrawagancję i po prostu tę muzykę napisał. Myśmy tę muzykę wozili ze sobą, używaliśmy jej jako playbacku na zdjęciach... Wszystko było bez sensu oczywiście, bo po zmontowaniu okazało się, że to, co się udało osiągnąć, jest czymś bardzo nieodpowiednim, efekty były jak z filmu animowanego, np. cienie przelatują przez ekran w takim rytmie, w jakim wznosi się muzyka. To było brzydkie po prostu i głupie. I pan Wojciech powiedział: „Uprzedzałem pana, że to się nie złoży w ten sposób” i napisał po raz wtóry muzykę do *Struktury kryształu* – pełną, wspaniałą, kompletnie inną od tej, którą napisał wcześniej. To, że miał tę dobroć bardziej doświadczonego artysty, który zniósł moje idiotyczne fanaberie i moją przemądrzałość i pychę, że ja będę umiał wszystko zrobić, że ja będę robił rewolucję... to mnie uratowało. A moja wdzięczność do niego, jako człowieka, nie tylko artysty, była tak wielka, że poczułem, że ja już nigdy nie będę chciał żadnego filmu bez niego zrobić. I tak się stało.

Pan Wojciech wielokrotnie zwracał uwagę, że do moich filmów muzykę pisze się trudno, bo one nie są tak emocjonalne, nie dają takiego pola, nie dają takiej wizualnej zachęty jak na przykład filmy Wajdy, gdzie są te cudowne galopady, gdzie są jakieś silne emocje – wtedy tę muzykę zapewne pisze się łatwo. Natomiast w wypadku moich

filmów pan Wojciech wielokrotnie, pisząc ją w sposób szalenie przemyślany podnosił nawet pewne, powiedziałbym, wartości semantyczne. Na przykład w *Illuminacji* muzyka wartościuje wątki, to znaczy pokazuje widzowi przez swój stopień komplikacji i bogactwa, kiedy są momenty ważne i przełomowe, a motyw pierwszej miłości (na pozór ważny) degraduje. Muzyka mówi: „Nie przejmujcie się, z tego nic nie będzie, to jest blahy związek” i sama jest w tym momencie dużo bardziej blaha. Czyli to jest najgłębsze wejście kompozytora w strukturę filmu. Jest on wtedy naprawdę współtwórcą. I tak było w bardzo wielu moich filmach. Ten udział muzyki miał znaczenie dla treści, nie tylko dla samych emocji. Nie tylko miało to znaczenie estetyczne, ale również myślowe i to jest pewna osobowość. Tyle o tym mówię, ponieważ ta naturalna rola muzyki, która pojawia się w moich filmach, oczywiście była też zawsze spełniona, ale bywało jeszcze coś więcej.

Pierwsza lekcja była od razu lekcją pokory i wielkoduszności, więc w przyszłych filmach już bardzo ostrożnie wypowiadałem swoje oczekiwania wiedząc, że po prostu mój kompozytor jest autonomicznym artystą i wie lepiej i on pierwszy mój film skomentuje. On także wejdzie w to pole, które ja mam obowiązek jemu zazwyczaj zostawić. Czasami jestem w roli żalostnego petenta, kiedy coś mi w filmie nie wyszło i proszę, żeby on mnie wsparł w czymś, czego brakuje na przykład. Czasami brakuje jakiejś emocji, czasami jakiegoś akcentu. To jest jednak marniejsza, służebna rola muzyki, natomiast wspaniała jest wtedy, kiedy jest rolą komplementarną, która film uzupełnia. Dzięki kontrapunktowi muzyka nie spotyka się z obrazem, a przeciwnie – jest w jakimś „opozycji” do obrazu. Czasami jest to rytm, który się nie zgadza. Tam, gdzie wydaje się, że w obrazie będzie szybko, w muzyce jest powoli. Kilka razy Wojciech użył tego w moich filmach.

Pracowaliśmy czterdzieści parę razy przy filmach fabularnych, plus jeszcze filmy dokumentalne, telewizyjne. Historia naszej współpracy jest tak bogata, że najrozmaitsze bywały relacje, ale ja już nigdy po *Strukturze kryształu* nie pozwoliłem sobie na to, żeby coś narzucać, czy upierać się przy swoim. Po prostu wiem, że gust mojego kompozytora jest gustem, któremu mogę zaufać i nie zdarzyło mi się, żebyśmy z jakiejś muzyki był niezadowolony czy mniej zadowolony. Byłem zachwycony wszystkimi muzykami, które dla mnie napisał. Raz jeden zdarzyło się, że napisał o jedną muzykę za mało i po prostu wziąłem z innego filmu i zastąpiłem.

Mam trzy przykłady bardzo szczególnej relacji muzyki i filmu, kiedy użyłem utworów symfonicznych Wojciecha. Najbardziej było to widoczne, kiedy zrobiłem film o jego muzyce. Był to film z Maxem von Sydowem *Dotknięcie ręki* i tam *Exodus*, już wcześniej istniejący, jest rozczłonkowany, jest to fikcyjna historia powstawania tego utworu. To było niesłychane dla mnie doświadczenie, aczkolwiek ma ono swoją rysę, ponieważ nie mogłem użyć całego *Exodusu*. Wywał-

czyłem z producentem, żeby aż siedem minut z dwudziestu było w filmie, ale jednak tego crescendo nie mogłem w całości pokazać – zepsułem w jakiś sposób utwór, jest on gorszy w filmie niż w rzeczywistości, mniej się rozumie jego rozwój. Drugi przykład to *Koncert fortepianowy* Wojciecha, który użyłem w dwóch filmach. Przepadam za tym *Koncertem*. Jest dla mnie niesłychanie bogatą kopalnią muzycznych przeżyć. Wykorzystałem go w *Zyciu jako śmiertelnej chorobie* i w *Suplemencie*. Bardzo to rozmaicie, odmiennie brzmi w obu filmach i inne części zostały w nich użyte. To jest akurat taka muzyka, która już istniała przed filmem, ja przyszedłem i sięgnąłem po gotową.

Myszę, że sukces filmu przyczynia się do sukcesu muzyki. To jest bardzo przewrotne: czasami rewelacyjna muzyka do filmu, który nie ma powodzenia, przechodzi niezauważona, a czasami dosyć kiczowata muzyka do filmu, który ma wielkie wzięcie, zaczyna być grywana wszędzie. Kompozytor jest trochę zakładnikiem reżysera – jak się reżyserowi uda i film „chwyci”, to i ta muzyka za nim „chwyci”. No a czasem bywa, że i muzyka, i film jakby składają się na wspólny sukces. Tak na pewno było w filmie *Dracula*, gdzie wielki sukces kasowy filmu był bardzo związany z muzyką, ale też z historią i z Coppolą – oni się tutaj uzupełnili. Sukces filmu wpłynął na popularność muzyki, ale też i chwytliwość tej muzyki wpłynęła na sukces filmu.

Przez bardzo wiele lat byliśmy bardzo bliskimi sobie ludźmi. Myszę, że za sprawą zbieżności poglądów, zapatrywań, zbieżności... no, nie lubię tego słowa – światopoglądowej. Obaj jesteśmy ludźmi wierzącymi i jest to dla nas sprawa ważna. O tej sprawie rozmawialiśmy dużo więcej niż o muzyce. To wszystko oczywiście jest częścią mojego życiorysu. To jest jedna z niewielu i niezwykłych artystycznych przyjaźni, jakie były mi dane.

ANDRZEJ WAJDA



Wojciech Kilar był już wówczas znanym kompozytorem filmowym, wszystkie filmy Krzysztofa Zanussiego miały muzykę Wojciecha Kilara, należał do grupy najzdolniejszych kompozytorów młodego pokolenia... Muszę powiedzieć, że to było jedno z silniejszych przeżyć. Muzykę [do *Ziemi obiecanej*] nagrywaliśmy w Łodzi. Pobiegłem posłuchać – nie mam wykształcenia muzycznego, ale zawsze jestem ciekawy jak się połączy z moimi obrazami. Ta muzyka maszyn, która zaczyna film (przynajmniej teraz zaczyna, bo go trochę przemontowałem po latach) – od

razu wprowadza w jakiś świat. Niezależnie od tych obrazów, które tak pięknie Witold Sobociński „przywołał” na ekran, ta muzyka robi dynamizm, tak jakby coś zapowiadała, czekam, bo coś będzie... A potem ten walc, który się tak bardzo przyjął, ta muzyka towarzysząca scenom miłosnym... Krótko mówiąc, muzyka spełniła oczekiwania najlepiej, jak to było możliwe. To było bardzo piękne. Piękna chwila, kiedy usłyszałem tę muzykę, no i potem, kiedy już szła razem z tym filmem, połączyła się z nim „na śmierć i życie”. Myślę też, że dała Kilarowi takie poczucie, że on może „machnąć” muzykę taką właśnie... Krzysztof Zanussi kiedyś do niego mówi:

– Ty jakąś lepszą muzykę piszesz dla Wajdy, niż dla mnie.

A Kilar mówi do niego:

– Zrób takie sceny, to ci też zrobię taką muzykę.

Ale to nie są złośliwości przeciwko Krzysztofowi Zanussiemu, bo gdyby nie właśnie on, to prawdopodobnie Wojciech Kilar nie stałby się kompozytorem tak wyrazistym, tak silnym i tak gotowym na wszystko.

Najgorsze określenie, jakie może być to „ilustracja muzyczna”. Ilustracja? Co to znaczy? Rób film. Film! Po co ci jeszcze jakaś ilustracja do tego? W polskich filmach mieliśmy to szczęście, że kompozytor miał taką samą wolność, a nawet czasem większą [niż reżyser]. Muzyka nigdy nie miała takich relacji bezpośrednich politycznie (choć i tośmy też widzieli). Krótko mówiąc, każdy wnosi do filmu siebie i wtedy taka muzyka jest prawdziwie – brzydko mówiąc – pożyteczna, jest tą muzyką, która jakby dodaje się do filmu, a nie służy mu. Ze zbyt obrazową muzyką robi się masło maślane. My się tu staramy, wychodzimy ze skóry, żeby to było liryczne, a kompozytor jeszcze „dował” liryczną muzykę... Nie! Wojciech Kilar rozumie, że to nie jest potrzebne.

Jeżeli chodzi o *Pana Tadeusza*, to wiedziałem, że tylko Wojciech Kilar może się z tą muzyką zmierzyć, i zaproponowałem mu to przed realizacją filmu. Nie miałem żadnych wątpliwości, że to powinien być on, a on dał mi fantastyczną odpowiedź. Mianowicie my tu jeszcze przygotowujemy się do filmu, a tu nagle przychodzi płyta i list od Kilara. I na płycie jest nagrany Polonez, a w liście jest napisane: „Drogi Andrzeju, przygotowałem dla ciebie propozycję muzyki, która będzie w filmie i chciałbym, jak posłuchasz tej muzyki, żebyś zrozumiał, jaki robisz film”. I to mnie zachwyciło, że nagle, jeszcze nie ma

filmu, a już jest jego dusza zawarta w tym Polonezie, który tak się wspaniale zadomowił w naszym życiu. Tak że bywają czasem i takie rzeczy.

OJCOWIE PAULINI Z JASNEJ GÓRY

- o. Sebastian Matecki OSPPE
- o. Stanisław Tymoń OSPPE
- o. Nikodem Kilnar OSPPE



Wśród wielu różnych, sławnych ludzi m.in. ze świata artystycznego – poetów, malarzy, kompozytorów – pana Wojciecha Kilara poznaliśmy na modlitwie. I to jest właśnie to, co różni pana Wojciecha Kilara od wielu turystów jasnogórskich, którzy przychodzą na Jasną Górę, ale nie znajdują zbyt dużo czasu, aby wsłuchać się w to, jak tutaj to serce Polski bije. Pan Wojciech miał ten czas – był na mszach, uczestniczył w różańcu, modlił się i to wcale niekrótko. On po prostu czerpał radość z wiary ludzi, którzy przychodzą tutaj na modlitwę do Maryi Jasnogórskiej. Widać było, jak on odżywał, jak żył tą wiarą, tą prostotą tych, którzy na kolanach modlili się w kaplicy Matki Bożej. I to były te pierwsze spotkania z panem Wojciechem Kilarą. Od tego czasu minęło już ponad 25-30 lat. Pan Wojciech zawsze sobie wygospodaruje tę chwilę na oddech i tutaj wzmacnia te akumulatory duchowe. Rozmawia z ojcami, marnymi, chce podzielić się, wymienić jakieś spostrzeżenia, doświadczenia, czasem również duchowe. Modli się za żonę. Ta pamięć o małżonce jest wyróżnikiem człowieka, który na swojego anioła zawsze znajduje też dobre wspomnienie.

Jego muzyka religijna, *Angelus* czy *Magnificat*, czy *Missa pro pace*, to są utwory religijne, ale modlitewne. To duży komplement dla

kompozytora, kiedy ktoś z boku mówi pozytywnie, że mimo różnych uprzedzeń, laicyzacji czy sekularyzacji, tego zeświecczenia, te utwory są ponadczasowe i w każdym środowisku są dobrze odbierane ze względu na wartości uniwersalne, religijne, czyli po prostu to sacrum, które jest w tych utworach.

Pan Wojciech Kilar przybywa wielokrotnie prywatnie na to święte miejsce, niejako jako pielgrzym, aby również w chwilach pracy i wytchnienia tutaj szukać pomocy, szukać natchnienia, wstawienictwa Najświętszej Marii Panny.

Nigdy nie kryje wielkiego nabożeństwa do Matki Bożej. Chociaż robi to w sposób bardzo delikatny, bo to nie są wielkie słowa, to są jego oczy, to jest jego serce, to jest radość, którą w tych oczach widzimy, kiedy przebywa tu, kiedy idzie przed ołtarz, kiedy się modli, kiedy jest z nami. Są i chwile w gościnnej celi klasztornej, zakonnej, gdy możemy też rozmawiać o wielu sprawach. Bardzo cenne dla mnie osobście są chwile spotkania z człowiekiem tak wielkim, a tak prostym, tak skromnym. Myślę, że to jest właśnie jego ta ludzka cecha, ten spokój wewnętrzny, pokój płynący właśnie z tego, że jest oddany Panu Bogu i Matce Bożej. Wielka pokora. Często obcujemy z ludźmi wielkimi, którzy są bardzo pokorni, bardzo cisi i to jest, można powiedzieć, ich wielkość. Znają swoją pozycję w świecie, tak jak profesor w świecie muzycznym – ma wielkie osiągnięcia. On nie musi o tym mówić, to się samo jakoś już reklamuje. To przeurocza postać i życzyłbym każdemu, żeby mógł spotkać profesora, właśnie tak sam na sam, czy w jakimś kameralnym gronie, jak możemy my tego doświadczać tutaj, w naszych jasnogórskich zakamarkach – przed ołtarzem, ale i w refektarzu na posilku, i przy kawie w jego gościnnej celi klasztornej. Zawsze zapraszamy go, żeby wrócił, żeby przyjeżdżał do nas, żeby tutaj mógł czuć się jak u siebie w domu.

Są to fragmenty wypowiedzi pochodzące z wywiadów przeprowadzonych przez Małgorzatę Kożuchowską-Panek. Rozmowy ilustrowane muzyką Wojciecha Kilara oraz fragmentami filmów można obejrzeć w całości na kanale YouTube:

www.youtube.com/user/PWMEdition



Order Orła Białego

3 maja na Zamku Królewskim w Warszawie Wojciech Kilar otrzymał z rąk Prezydenta RP Bronisława Komorowskiego najwyższe odznaczenie państwowe –

dla Wojciecha Kilara

Order Orła Białego. Kompozytor został odznaczony w uznaniu znamienitych zasług dla kultury polskiej i za wybitne osiągnięcia w pracy twórczej.

Wojciech Kilar doktorem honoris causa Uniwersytetu Śląskiego

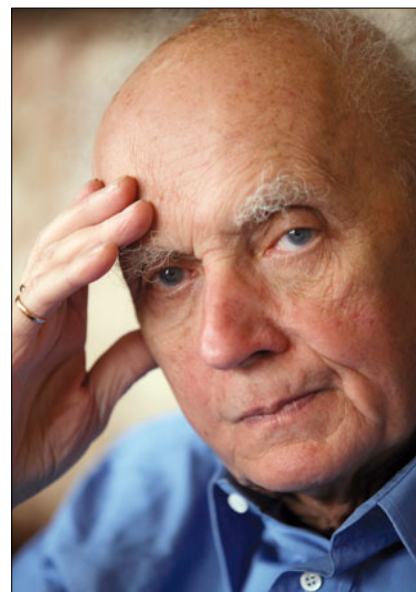
Wojciech Kilar, od lat zamieszkały w Katowicach, otrzymał doktorat honoris causa Uniwersytetu Śląskiego. Uroczystość odbyła się 18 czerwca, miesiąc przed 80. urodzinami kompozytora. To już drugie takie wyróżnienie dla kompozytora – w 1998 roku otrzymał tytuł doktora honoris causa Uniwersytetu Opolskiego.

„Tytuł doktora honoris causa nie jest nadawany tylko za wybitne osiągnięcia naukowe i artystyczne, ale również za postawę” – powiedział rektor Uniwersytetu Śląskiego prof. Wiesław Baniś – „Maestro Wojciech Kilar chciał pokazać, że rzeczą być może najważniejszą, tak w nauce jak i w życiu, jest poszukiwanie Prawdy. Poszukiwanie to może mieć wiele różnych odcieni. Maestro pokazał nam swoją wspaniałą drogę poszukiwania Prawdy, wierności ideałom, które mu przyświecają i to wszystko, co stanowi o dostojności Uniwersytetu. Cieszymy się niezwykle,

że w dniu dzisiejszym Uniwersytet Śląski może zaliczyć do swojego grona tak znakomitego Artystę, Uczzonego i nade wszystko – Człowieka”. Ks. prof. Jerzy Szymik z Wydziału Teologicznego UŚ, w swojej laudacji zatytułowanej „Musica, (meta)physica, theologia” podkreślił, że „życiowa i artystyczna droga Wojciecha Kilara, jest drogą wierności prawdzie, przeciwko kłamstwu w muzyce”.

Dziękując za wyróżnienie kompozytor zaznaczył, że doktorat honorowy Uniwersytetu Śląskiego jest dla niego szczególnie cenny, bo przyznany w miejscu, w którym spędził trzy czwarte życia – w Katowicach, na Śląsku.

Honorowy doktorat został przyznany Wojciechowi Kilarowi z inicjatywy Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. W uroczystości wzięli udział przedstawiciele świata nauki, kultury, polityki, Kościoła, a także przyjaciele



Phot. S. Sowiński

kompozytora. Podczas uroczystości wykonany został przez chór „Harmonia” Uniwersytetu Śląskiego utwór Wojciecha Kilara *Lumen*.

Muzyka filmowa Wojciecha Kilara na żywo w Krakowie

Słynne tematy muzyczne z takich filmów jak *Dracula*, *Dziewiąte wrota*, *Portret damy*, *Pan Tadeusz* czy *Ziemia obiecana* zabrzmiały podczas Uroczystej Gali z okazji 80. urodzin Wojciecha Kilara, która odbyła się podczas 5. Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie.

Festiwal Muzyki Filmowej przygotował w tym roku wielką galę z udziałem reżyserów, aktorów, wielkich osobowości z branży filmowej, którzy mieli zaszczyt współpracować z Wojciechem Kilar, jednym z najwybitniejszych polskich kompozytorów muzyki filmowej. „Oddajemy hołd twórczości Wojciecha Kilara, który w sposób szczególny związany jest z tym miastem – właśnie tutaj skończył szkołę muzyczną” – powiedział prezydent Krakowa Jacek Majchrowski, wręczając artyście symboliczne klucze do bram miasta.

Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia i Chór Polskiego Radia pod dyktando brazylijskiego dyrygenta José Marii Florêncio oraz soliści: Iwona Hossa i Marek Szlezer wykonali m.in. suity z filmów: *Dracula*, *Dziewiąte wrota*, *Portret damy*, *Pan Tadeusz*, *Trędowata*, *Pianista*, *Ziemia obiecana*. Wykonaniu koncertowemu towarzyszyła projekcja fragmentów filmów, a w program koncertu wplecione zostały nadesłane z Polski i zza Oceanu życzenia urodzinowe, wypowiedzi gości, anegdoty z planów filmowych i wspomnienia ze współpracy z Mistrzem.

Gala odbyła się 25 maja w hali ocynowni Arcelor-Mittal Poland w Krakowie. Jego współorganizatorami były Polskie Wydawnictwo Muzyczne oraz TVP 2. 22 lipca koncert będzie można zobaczyć na antenie telewizyjnej Dwójki.



Phot. W. Wandzel / archiwum Krakowskiego Biura Festiwalowego



Phot. W. Wandzel / archiwum Krakowskiego Biura Festiwalowego