

JOANNA MIKLASZEWSKA

INSPIRACJE
POLSKIM FOLKLOREM I PIEŚNIĄ RELIGIJNĄ
W KONCERTACH FORTEPIANOWYCH
WOJCIECHA KILARA

W koncertach fortepianowych Wojciecha Kilara znajdują odzwierciedlenie te same tendencje, które uwidoczniły się w całej twórczości tego kompozytora powstającej od około 1972 r. Jest ona klasyfikowana w ramach ostatniego z wyróżnianych przez muzykologów trzech okresów, w którym dochodzi do głosu charakter „narodowo-religijny” utworów (Machowska 82) oraz „postmodernizm zaangażowany” (Polony 106-107). Tendencje te polegały na oryginalnej syntezie idei religijnych i zaczerpniętych z folkloru z nowatorską techniką kompozytorską i językiem dźwiękowym. Dlatego też obydwie dzieła należy rozpatrywać nie tylko z perspektywy rozwoju gatunku koncertu fortepianowego, ale i na tle duchowości charakteryzującej muzykę Wojciecha Kilara powstającą w tym okresie, której przejawem są skomponowane wówczas utwory *Bogurodzica*, *Angelus* i *Exodus*, oraz w powiązaniu z wyraźnie zaznaczającym się muzyce polskiej począwszy od połowy lat siedemdziesiątych nurtem nowego romantyzmu (Strzelecki 146-170). Tematykę związaną z *I Koncertem fortepianowym* Wojciecha Kilara podjęli w artykułach naukowych Anna Nowak i Stanisław Będkowski, analizę tego utworu przeprowadził także Leszek Polony w monografii życia i twórczości kompozytora *Kilar. Żywioł i modlitwa*, ponadto niezwykle interesujące wypowiedzi kompozytora na temat pierwszego koncertu znajdują się w cyklu wywiadów *Cieszę się darem życia*. Ważnym źródłem dotyczącym omawianego w artykule tematu jest również monografia Anny Nowak *Współczesny koncert polski*, w której autorka wyróżnia trzy odmiany koncertu instrumentalnego

Dr hab. JOANNA MIKLASZEWSKA – Uniwersytet Wrocławski, Instytut Muzykologii; e-mail: joanna.miklaszewska@uwr.edu.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4020-5521>.

Dr. habil. JOANNA MIKLASZEWSKA – University of Wrocław, Institute of Musicology; e-mail: joanna.miklaszewska@uwr.edu.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4020-5521>.

w powojennej muzyce polskiej. Do trzeciej odmiany koncertu, określonej jako „koncert ponowoczesny”, którą autorka datuje na lata 1976-1995, należą utwory łączące elementy tradycji i awangardy (35-62). Analogiczne cechy są widoczne również w dwóch koncertach fortepianowych Wojciecha Kilara, powstałych odpowiednio w latach 1996-1997 i 2011.

Niniejszy artykuł prezentuje inne spojrzenie na omawiane dzieła od dotychczasowych prac muzykologicznych. Jego celem jest przede wszystkim ukazanie związku materiału dźwiękowego oraz warstwy estetycznej obu koncertów fortepianowych Wojciecha Kilara z tradycją polskiego folkloru oraz polskiej pieśni religijnej i śpiewów liturgicznych. Zanalizowane pod tym kątem zostaną dwa koncerty na fortepian solo i orkiestrę. Skomponowany przez Wojciecha Kilara w 1958 r. wczesny, pochodzący z pierwszego, neoklasycznego okresu twórczości, niewydany *Koncert* na dwa fortepiany i orkiestrę perkusyjną nie jest w artykule omawiany ze względu na odległy czas powstania i odrębną przynależność estetyczną od dwóch numerowanych koncertów fortepianowych. Podjęte w dalszej części artykułu rozważania dotyczą obecnych w koncertach fortepianowych Wojciecha Kilara idiomów stylistycznych.

1. ELEMENTY FOLKLORU

Zarówno w *I*, jak i w *II Koncercie fortepianowym* Wojciecha Kilara, podobnie jak w szeregu innych utworów tego kompozytora, pochodzących z III okresu twórczości (np. *Kzesany*, *Orawa*, *Siwa mgła*), zaznaczają się związki z tradycją polskiej muzyki ludowej, którą – jak pisze Ewa Nidecka – kompozytor wówczas odkrył („Wojciecha Kilara droga” 47). W *I Koncercie fortepianowym* mają one charakter wyrafinowany i przejawiają się przede wszystkim w ewokowaniu za pomocą środków muzycznych pewnych cech polskiej muzyki ludowej. Kompozytor wprowadza w niektórych odcinkach utworu skalę lidyjską, występującą w muzyce ludowej wielu regionów Polski, np. w części I *Preludium* w takcie 161, w partii fortepianu. W zakończeniu części drugiej koncertu, *Corale*, w takcie 116 w partii fortepianu pojawia się dublowany przez pierwsze skrzypce motyw napisany w skali góralskiej, oparty na czterech kolejnych dźwiękach skali zaprezentowanych w kierunku opadającym, począwszy od zaakcentowanej kwinty, który można uznać za reminiscencję motywu wykorzystanego przez Karola Szymanowskiego w balecie *Harnasie*, w partii chóralnej, zawierającego analogiczny pochod trzech dźwięków od akcentowanej kwinty. W *II Koncercie fortepianowym* wpływ folkloru przybiera natomiast kształt bardziej bezpośredni poprzez wprowadzenie (w formie przekształconej) muzycznego cytatu oraz aluzji do melodii ludowej. W IV części

Allegro vivace znajduje się bowiem aluzja do znanej pieśni podhalańskiej *W murowanej piwnicy*, zanotowanej jako nr 100: *Zbójnicki* w zbiorze Stanisława Mierczyńskiego *Muzyka Podhala* (69). Przekształcony cytat tej pieśni został wprowadzony w partii fortepianu na początku utworu (zob. przykład 1).

a)

W mu-ro-wa-nej piw-ni-cy tań-co-wa-li zbój-ni-cy,

b)

Pfte

f deciso

Przykład 1*: a) Melodia podhalańskiej pieśni ludowej *W murowanej piwnicy*,
b) Wojciech Kilar, *II Koncert fortepianowy*, partytura, © 2011 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków, Poland, część IV *Allegro vivace*, t. 5-8, partia fortepianu

W *II Koncercie fortepianowym* występuje ponadto reminiscencja innej znanej pieśni podhalańskiej zwanej *Marszem Chałubińskiego*. Pojawia się ona w postaci znacznie przekształconej, słabo rozpoznawanej aluzji wyłącznie melodycznej, wplecionej w figuracyjne szesnastkowe przebiegi fortepianu, w partii prawej ręki (zob. przykład 2).

a)

Hej, i - dem w la - s, piór - ko mi sie mi - go - ce!

b)

Pfte

f

Przykład 2: a) Melodia podhalańska *Hej idem w las* (*Marsz Chałubińskiego*),
b) Wojciech Kilar, *II Koncert fortepianowy*, partytura, © 2011 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków, Poland, część IV *Allegro vivace*, t. 109-110, partia fortepianu

* Przedruk fragmentów przykładów nutowych za zgodą PWM.

2. REZONANS POLSKICH PIEŚNI KOŚCIELNYCH I ŚPIEWÓW LITURGICZNYCH

W obu koncertach fortepianowych Wojciecha Kilara ważnym źródłem inspiracji stała się polska pieśń religijna oraz śpiew liturgiczny, w tym chorał gregoriański. Pojawia się w nich kilka nawiązań do melodii polskich pieśni religijnych.

O inspiracji kompozytora sferą sacrum w *I Koncercie fortepianowym* następująco pisze Stanisław Będkowski:

Wyraźnie widoczne są w utworze inspiracje religijne, i to dwojakiego rodzaju: pozamuzyczne – wpływające na ogólną interpretację ideowego przesłania dzieła, nawet z pewną tendencją do nadania mu programowego charakteru, i muzyczne – decydujące o pewnych specyficznych rozwiązaniach technicznych, wzorowanych na muzyce religijnej Kościoła katolickiego. (371-372)

W badaniach naukowych prowadzonych nad twórczością Wojciecha Kilara wskazany został cytat melodii *Benedictus* znajdujący się w II części *I Koncertu fortepianowego: Corale. Largo religiosamente* (Polony 156) i stanowiący jej podstawę materiałową (zob. przykłady 3 i 4). Hymn *Benedictus*, zwany także *Kantykem Zachariasza*, jest wykonywany podczas Jutrzni, nabożeństwa wchodzącego w skład Liturgii Godzin, sprawowanego w godzinach porannych, około wschodu Słońca. Sposób potraktowania melodii *Benedictus*, poprzez gęstą harmonizację powtarzanych pionów akordowych, przypomina brzmienie organowych mikstur. Nawiązanie do gęstej faktury brzmienia organów, budzące skojarzenia z muzyką wykonywaną w kościele, dodatkowo podkreśla duchowy charakter muzyki części II.

tekst.: Łk 1, 68-79
tłum.: ks. W. Danielski
oprac.: K. Krzemień

wszyscy

1. Nie-chaj będzie uwielbiony Bóg nasz Pan nad pa-ny, bo nawiedził i wyzwolił lud swój, lud wy-bra-ny.

SA

B

2. Bo nas podniósł i moc Jego zno - wu wśród nas wi - dać,

SA

B

3. przez tych świętych, których znalazł z po - to - mstwa Da - wi - da.

Przykład 3: *Niechaj będzie uwielbiony Bóg nasz, Pan nad Pany. Benedictus – Kantyk Zachariasza*, tekst: Ewangelia św. Łukasza 1, 68-79, tłum. ks. Wojciech Danielski, oprac. Krzysztof Krzemień, dostępne online: www.cantabodeo.pl/omnie/nuty/, dostęp 20.04.2022

Przykład 4: Wojciech Kilar, *Koncert na fortepian i orkiestrę*, partytura,
© 1997 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków, Poland, część II *Corale*,
partia fortepianu, t. 1

W *I Koncercie fortepianowym* Wojciecha Kilara, obok wyraziście sformułowanego cytatu melodii hymnu *Benedictus*, zauważyć można także inne związki ze sferą *sacrum*. Są to nawiązania – w formie cytatu, aluzji i reminiscencji – do polskich pieśni religijnych. W II części *Corale* (takty 76-77) fortepian wprowadza w partii prawej ręki melodię (imitowaną w lewej ręce), w której charakterystyczne wychylenie o tercję poprzedzone powtarzaniem dźwiękiem nie pozostawia wątpliwości, że melodia zawiera aluzję do staropolskiej pieśni religijnej *Czego chcesz od nas Panie*, której tekst stanowi wydana w 1562 r. *Pieśń XXV z Ksiąg Wtórych* Jana Kochanowskiego. Hymn Kochanowskiego został zanotowany pt. *Pieśń o dobrodziejstwach Bożych* w siedemnastowiecznym śpiewniku Stanisława Serafina Jagodyńskiego w dziale zatytułowanym *Pieśni Roczne pospolite, o różnych pobożnych potrzebach* (154). Także dalszy przebieg melodii (zejście sekundy w takcie 78 z dźwięku *gis* na dźwięk *fis* i następnie wprowadzenie w takcie 79 dźwięku *e* będącego prymą trójdźwięku E-dur stanowiącego centrum tonalne w tym odcinku utworu) wykazuje ścisły związek z pierwszą frazą melodii tej pieśni religijnej. Zastosowane przez kompozytora zmiany rytmiczne w postaci augmentacji (ósemki zamienione na ćwierćnuty i półnuty, ćwierćnuta na półnutę) oraz wstawienie dodatkowych dźwięków deformują cytat (zob. przykład 5).

Trzecią część *I Koncertu fortepianowego* zatytułowaną *Toccata* otwiera struktura w partii fortepianu złożona z czterech podobnych trzydźwiękowych motywów muzycznych, granych w oktawach równoległych, opartych na wychyleniu o sekundę, rozpoczęta od dźwięku *d* i zakończona dźwiękiem *g*. Klarnety i fagoty podkreślają wybrane dźwięki z tej struktury: *d, e, f, g*, jednak słuchowo wychwycić można submelodię w partii fortepianowej, złożoną z dźwięków: *d, e, f, a, g*, nawiązującą do melodii polskiej pieśni religijnej *Niech żyje Jezus zawsze w sercu mym*, popularnej w latach powojennych XX wieku, o czym świadczy włączenie jej do nowych, powojennych wydań *Śpiewnika Siedleckiego* (zob. przykład 6).

a)

Cze-go chcesz od nas Pa-nie, za Twe ho-jne da-ry?

b)

Pfte

Przykład 5: a) Pieśń *Czego chcesz od nas Panie*, b) Wojciech Kilar, *Koncert na fortepian i orkiestrę*, partytura, © 1997 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków, Poland, część II *Corale*, takty 74-79, partia fortepianu

a)

Niech ży-je Je-zus, za-wsze w se-rcu- mym

b)

F *marcatissimo, martellato*

Przykład 6: a) Pieśń *Niech żyje Jezus zawsze w sercu mym*, b) Wojciech Kilar, *Koncert na fortepian i orkiestrę*, partytura, © 1997 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków, Poland, część III *Toccata*, partia fortepianu, t. 1-2

Wyrazistość owej melodii niższego rzędu podkreśla powtarzanie w partii fortepianu zawierającej ją struktury, wprowadzenie dynamiki *forte* oraz określeń *marcatissimo, martellato*, które wskazują na jej istotne znaczenie w przebiegu utworu. Struktura ta, poprzez powtarzanie i zagęszczanie jej brzmienia poprzez kolejne zdwojenia, staje się podstawą kolejnych odcinków utworu.

W *Toccacie* kompozytor wprowadza ponadto w partii klarnetów i fagotów melodię graną w dynamice *forte*, przejętą następnie przez I i II skrzypce (takty 71-102). Odcinek ten tworzą dwie symetryczne struktury szesnastotaktowe, każda oparta na dwóch ósmiotaktach, zestawionych na zasadzie *quasi*-poprzednika i *quasi*-następnika, z których pierwszą można określić jako *quasi*-temat, zaprezentowany przez klarnety i fagoty, i ponownie przytoczony w skrzypcach. Centrum tonalne pierwszej struktury stanowi skala D-dur z wprowadzoną kwartą

lidyjską, drugiej zaś analogicznie zmodyfikowana skala F-dur. Melodia, prowadzona przez instrumenty dęte, a później skrzypce, wyraźnie nawiązuje – poprzez strukturę interwałową, rytmikę i architekturę – do dawnej polskiej pieśni kościelnej, śpiewanej na święto Bożego Ciała *Idzie, idzie Bóg prawdziwy*, której tekst został zanotowany już w śpiewniku Jagodyńskiego, wydanym około 1638 r., melodię pieśni notują śpiewniki Mioduszewskiego (wydany w 1838 r.) i Siedleckiego. Jest to niezamierzona przez kompozytora reminiscencja tej pieśni, o czym wspomina Wojciech Kilar w wywiadzie *Cieszę się darem życia*:

w III części koncertu jest temat kojarzący się, jak potem się zorientowałem, z czymś bardzo poczciwym, mianowicie z refrenem jednej z popularnych religijnych pieśni — *Stańmy wszyscy pięknym kołem*. Pisząc, w ogóle o tym nie myślałem, tak sobie to wystukałem na fortepianie. Wiele pieśni kościelnych mamy „w sobie” od dzieciństwa. (Podobińska i Polony 96).

Rytmika tematu muzycznego wprowadzonego przez Wojciecha Kilara prawie dokładnie odzwierciedla rytmikę pieśni poprzez wprowadzenie ruchu półnutowego (zob. przykład 7).

a)



I - dzie, i - dzie Bóg pra - wdzi - wy, I - dzie Sę - dzia spra - wie - dli - wy.

b)



Cl⁽¹⁻²⁾_(3,4)

a)



Stań - my wszy - scy pięk - nem ko - łem, I u - derz - my przed Nim czo - łem.

b)



Cl

Przykład 7: a) Początkowy fragment pieśni *Idzie, idzie Bóg prawdziwy*,

b) Wojciech Kilar, *Koncert na fortepian i orkiestrę*, partytura, © 1997 by Polskie

Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków, Poland, część III *Toccata*, partia klawesynowa, t. 71-86

Powtarzany w *Toccacie* pierwszy tetrachord skali durowej w partii klawesynowej i fagotów można odczytać także jako echo śpiewu liturgicznego *Niechaj będzie pochwalony Przenajświętszy Sakrament*, wykonywanego w kościele katolickim przez wiernych podczas Adoracji Najświętszego Sakramentu. Zacytowana wy-

powieź kompozytora pozwala stwierdzić z dużą dozą prawdopodobieństwa, że nawiązania do melodii polskich pieśni religijnych oraz śpiewów liturgicznych (poza cytatem melodii *Benedictus*) w *I Koncercie fortepianowym* były niezamierzonymi przez kompozytora reminiscencjami, które zaważyły jednak na obecnej w dziele ekspresji duchowości i medytacyjności. W *I Koncercie fortepianowym* Wojciecha Kilara można ponadto zauważyć pokrewieństwo tematyczne pieśni religijnych, które rezonują w jego tkance muzycznej. Są to bowiem pieśni chwały, uwielbienia Chrystusa i dziękczynienia Bogu za doznane łaski, nierzadko o kilkusetletniej tradycji.

II Koncert fortepianowy Wojciecha Kilara jest jednym z utworów – obok *Missa pro pace* oraz *Magnificat* – w którym kompozytor wprowadził nawiązania do chorału gregoriańskiego, łączone z melodyką średniowiecznej polskiej pieśni *Bogurodzica*, w której można odnaleźć pokrewieństwo m.in. ze śpiewem chorałowym, połączonym z niemieckimi pieśniami religijnymi oraz liryką trubadurów i truverów, na co zwraca uwagę autor hasła *Bogurodzica* w *Internetowej Encyklopedii PWN*. Z kolei Marcin Tadeusz Łukaszewski wskazuje na wystąpienie w II części koncertu *Allegro tempestoso* „linii melodycznej, przywodzącej na myśl chorał gregoriański (słysząc tu echa *Bogurodzicy* i sekwencji wielkanocnej *Victimae paschali laudes*)” (*Przewodnik* 452). Melodia, stanowiąca *quasi*-temat melodyczny o wyrazistym początku, odzwierciedlającym początek wspomnianej sekwencji wielkanocnej, podąża następnie za przekształcaną melodią *Bogurodzicy* i łączy się bezpośrednio z odcinkiem rozpoczynającym się w takcie 160, silnie kontrastującym z nią poprzez wprowadzenie klasterowych współbrzmień w partii orkiestry oraz powtarzanych współbrzmień w partii fortepianu. Chorałowy *quasi*-temat powraca na początku części III *Larghetto riflessivo* w partii fortepianu w diminucji i z przekształconym zakończeniem, stanowiąc kłamrę łączącą obie części utworu (zob. przykłady 8 i 9).

a)

b)

6 *Larghetto riflessivo* ♩ = 60

Pfte

mf *legato e cantabile*

Przykład 8: a) Fragment sekwencji *Victimae paschali laudes*, b) Wojciech Kilar, *II Koncert fortepianowy*, partytura, © 2011 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków, Poland, część III *Larghetto riflessivo*, t. 1-4, partia fortepianu

a)

Bo - gu - ro - dzi - ca Dzie - wi - ca

b)

6 *Larghetto riflessivo* ♩ = 60
mf *legato e cantabile*

Przykład 9: a) Fragment pieśni *Bogurodzica*, b) Wojciech Kilar, *II Koncert fortepianowy*, partytura, © 2011 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków, Poland, część III *Larghetto riflessivo*, t. 1-4, partia fortepianu

Pokrewny, archaizujący charakter, odsyłający do średniowiecznych śpiewów liturgicznych, ma fragment III części *II Koncertu fortepianowego*, zatytułowany *Misterioso* (t. 88-114). Pojawia się w nim reminiscencja melodii sekwencji łacińskiej *Dies Irae* w znacznie przekształconej postaci, wpleciona w powtarzane w partii fortepianu kompleksy harmoniczne (zob. przykład 10).

a)

Dies i - rae di - es il - la, Sol - vet sac - clum in fa - vil - la

b) 93

Przykład 10: a) Melodia sekwencji *Dies Irae*, b) Wojciech Kilar, *II Koncert fortepianowy*, partytura, © 2011 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków, Poland, część III *Larghetto riflessivo*, partia fortepianu, t. 97-105

Oprócz *Bogurodzicy* w tkance muzycznej *II Koncertu fortepianowego* rezuje także melodia wielkopostnej polskiej pieśni religijnej *Jezu Chryste, Panie miły*, która również pełni funkcję unifikującą w utworze. Już początek części I *Largo funebre* zawiera nawiązanie melodyczne do niej w partii fortepianu, zacierane jednak przez stosowanie powtórzeń struktur muzycznych, wprowadzenie skali molowej naturalnej oraz oryginalnej harmonizacji opartej na akordach septymowych, kojarzących się ze współczesną muzyką jazzową (zob. przykład 11). Intonacje tej pieśni powracają w części III *Larghetto riflessivo*.

a)

Je - zu Chry - ste, Pa - nie mi - ly,

b) *portamento quasi legato*

Przykład 11: a) Melodia pieśni wielkopostnej *Jezu Chryste, Panie miły*,
 b) Wojciech Kilar, *II Koncert fortepianowy*, partytura, © 2011 by Polskie Wydawnictwo
 Muzyczne SA, Kraków, Poland, część I *Largo funebre*, partia fortepianu, t. 9-12

Nawiązując do koncepcji Mieczysława Tomaszewskiego, w koncertach fortepianowych Wojciecha Kilara można zauważyć obecność czterech idiomów, składających się na indywidualny styl muzyczny tego kompozytora w trzecim okresie twórczości. Są to idiomy wyrażające się w takich kategoriach stylistycznych, jak pierwiastek *sacrum*, nowy romantyzm, folklorizm i postminimalizm, ukazujące w pełni nowatorstwo dokonań kompozytorskich Kilara.

3. IDIOMY STYLISTYCZNE

IDIOM I: SACRUM

I Koncert fortepianowy Wojciecha Kilara, w którym pojawia się bogactwo reminiscencji polskich pieśni religijnych, to utwór, w którym ze szczególną siłą przejawiał się pierwiastek *sacrum* i wymiar duchowy. Poza cytatem *Benedictus*, rezonans melodii innych pieśni jest jednak – poprzez ich daleko posuniętą deformację – ukryty w gęstej fakturze instrumentalnej, zacierany przez technikę wirtuozowską lub zmiany melodii, mimo to jednak obecność reminiscencji polskiego repertuaru pieśni religijnych to cecha, która przede wszystkim ukazała wymiar duchowy koncertu i nadała mu wiele ukrytych znaczeń. O pojęciu duchowości jako jakości trudno dostępnej i tajemniczej pisze następująco Krzysztof Sz wajgier:

Istnienie pierwiastka duchowego w muzyce jest rzeczą nieoczywistą i subiektywną. Wpływa na to wiele czynników, pochodzących zarówno od strony sposobów pojmo-

wania duchowości, jak i z samej natury muzyki, bodaj najbardziej ulotnej i nieuchwytej pośród sztuk. Nieprzekładalność muzyki na język dyskursu słownego, połączona z bogactwem znaczeń samego słowa „duchowość”, daje złożoną jakość: enigmatyczną i tajemniczą, trudno dostępną. (259)

Autor pisze również o istotnym znaczeniu świadectw samych kompozytorów i ich doświadczeniach w zakresie ponadmaterialnej strony sztuki, przejawiających się we własnej twórczości, które „posiadają z natury rzeczy aspekt niezwykły” (259).

W *II Koncercie fortepianowym* Wojciecha Kilara charakterystyczne są nawiązania do chorału gregoriańskiego i melodii średniowiecznych sekwencji. Nadają one temu dziełu charakter archaizujący i przyczyniają się do ekspresji głębokiej duchowości obecnej w tym utworze. Ks. Piotr Wiśniewski w artykule poświęconym problematyce duchowości chorału gregoriańskiego pisze, że:

Kantylena gregoriańska potrafi, jak żaden inny śpiew, wywołać określony wewnętrzny nastrój, wprowadzając nas w obszar Transcendencji i umożliwiając niemal namacalny kontakt z tym, co święte. (103)

Oryginalne jest dokonane przez kompozytora połączenie w koncercie struktur dawnych i nowych, melizmatycznych fraz o proveniencji chorałowej z nowatorską techniką repetytywną.

Autorzy prac poświęconych życiu i twórczości Wojciecha Kilara podkreślali głęboką religijność kompozytora. Leszek Polony pisał, że „[m]uzyka jest dla kompozytora ekspresją «daru istnienia», radości i energii życia. Także religijną kontemplacją jego tajemnicy” (193). O religijności kompozytora i jego głębokim kulcie Matki Bożej pisały Barbara Gruszka-Zych (227-232) i Maria Wilczek Krupa, wskazując, że kompozytor złożył partyturę kantaty *Angelus* na Jasnej Górze jako wotum wdzięczności za życie swoje i żony Barbary, a także, iż od tego czasu różaniec towarzyszył kompozytorowi codziennie (Wilczek-Krupa 249-250). Cennym źródłem, zawierającym wypowiedzi kompozytora na ten temat, jest wydana w 2003 r. praca *Na Jasnej Górze odnalazłem wolną Polskę... i siebie*. W zamieszczonym w tej książce wywiadzie kompozytor określa Jasną Górę jako „duchową stolicę Polski” (13) i mówi, jakie znaczenie miały dlań przyjazdy do sanktuarium jasnogórskiego w trudnym okresie stanu wojennego:

Stan wojenny był – jak pamiętamy – okresem jakby utraty nadziei [przynajmniej na jakiś czas], okresem przygnębienia. Kiedy dowiedziałem się o wprowadzeniu stanu wojennego, powiedziałem: «To znaczy, że komunizm się skończył». Wiedziałem, że prędzej czy później musi nastąpić koniec władzy, która posuwa się do takich środ-

ków represji. Tak dalej być nie może! To, oczywiście, przygnębiające, straszne, ale przejściowe. I właśnie przed tą rzeczywistością znalazłem schronienie na Jasnej Górze. Tu, przy Cudownym Obrazie Matki Bożej poczułem się wolny. Poczułem, że tak naprawdę wszystko to jest nieważne, że ten trudny okres, który teraz przeżywamy, jest chwilowy. Ufałem, że Matka Boża nas nie opuści, pomoże nam i wyjdziemy z tego zwycięsko. (15)

W tym kontekście należy wspomnieć także o bardzo istotnej roli, jaką odegrał w polskim życiu społecznym, duchowym i kulturalnym kult Pani Jasnogórskiej w trudnym okresie przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego stulecia. Od 1957 r. kopia Obrazu Matki Bożej Częstochowskiej pielgrzymowała po polskich parafiach i gościła w polskich domach. Wiele dzieł pisanych przez polskich kompozytorów w tym okresie było związanych z duchowością maryjną, a szczególnie z kultem Matki Bożej Częstochowskiej (oprócz dzieł Wojciecha Kilara, takich jak *Bogurodzica* i *Angelus*, wymienić można wiele innych utworów, jak np. *O Domina Nostra. Medytacje o Jasnogórskiej Pani Naszej* Henryka Mikołaja Góreckiego czy *Sinfonia Votiva* Andrzeja Panufnika; por. Krzymowska-Szacoń). Wojciech Kilar w utworze *Angelus* zastosował powtarzanie tekstu modlitwy *Pozdrowienie anielskie*, nawiązując do sposobu odmawiania modlitwy różańcowej. Kompozytor podkreślał, że wykorzystał tekst modlitwy nie tylko w kontekście religijnym, ale także jako awangardowy pomysł muzyczny:

Ja zawsze noszę przy sobie różaniec, zawsze z nim podróżuję (...), odmawiam go zresztą codziennie, niejako żyjąc z tą modlitwą. I *Angelus* właśnie zaczyna się różańcem. Można by pomyśleć, że jest to wyłącznie wyznanie wiary. Nie, w tym utworze to środek techniczny, czysto awangardowy pomysł dźwiękowy przetworzenia modlitwy na muzykę. Pomyślałem sobie: «Jeszcze nikt nie zaczął utworu od samego odmawiania różańca». (Podobińska i Polony 56)

Taki sposób zastosowania techniki repetytywnej wpisuje się w tendencje post-minimalistyczne w muzyce europejskiej, począwszy od około 1980 r., gdzie powtarzalność struktur muzycznych łączyła się z nawiązaniem do tradycji i duchowym wymiarem muzyki. Jest to reprezentowane przez takie dzieła, jak np. *Lament of the Mother of God* Johna Tavenera i *Beatus vir* Henryka Mikołaja Góreckiego.

Wypowiedzi kompozytora potwierdzają silne konotacje *I Koncertu fortepianowego* ze sferą sacrum. Autorzy opublikowanego cyklu wywiadów z kompozytorem, Klaudia Podobińska i Leszek Polony, przypomnieli w kontekście tego utworu, że Wojciech Kilar zasugerował „programową interpretację tego dzieła: I część oddaje kontemplację przed nabożeństwem, II to celebracja nabożeństwa, III to wyjście z kościoła w poczuciu siły i radości życia” (Podobińska i Polony 96).

Kompozytor dodał, że „był to komentarz *post factum*, po skomponowaniu koncertu” (96). O wspomnianej inspiracji kantykiem Zachariasza w II części Kilar mówił następująco:

Kantyk Zachariasza to jedna z najpopularniejszych pieśni kościelnych, a jednocześnie moja ulubiona melodia. Przeznaczony jest na jutrznię, ale bywa też śpiewany m.in. na nieszpórach i po komunii. Oglądałem kiedyś transmisję mszy z katedry wawelskiej, tłum śpiewał właśnie tę pieśń i ten widok poruszył mnie głęboko, stając się bezpośrednio inspiracją dla II części *Koncertu*, która w końcu przybrała responsoryjną formę dialogu orkiestry z fortepianem. (94-95)

Być może inne konotacje ma wprowadzenie aluzji do pieśni religijnych w *II Koncercie fortepianowym* Wojciecha Kilara. Sugestię dotyczącą odczytania przesłania dzieła zawarła Barbara Gruszka-Zych w biografii kompozytora:

W 2011 wyjątkowo bez żadnego zamówienia skomponował *Koncert fortepianowy II*. Nie chciał zdradzić, jakie wydarzenie było jego inspiracją, ale dał odbiorcom wskazówkę, zwracając uwagę na jego tempo – *largo funebre*, przypominające żałobne bicie dzwonu. Słuchając go, można się domyśleć, że odnosi się do katastrofy smoleńskiej, która nim wstrząsnęła. (169)

Autorka zwraca więc uwagę na nietypowy dla tradycji koncertu fortepianowego początek utworu, gdzie proste, miarowo powtarzane struktury w partii fortepianu na tle stałych nut w basie, w połączeniu z wolnym tempem i zastosowanym przez kompozytora określeniem *funebre*, przywodzą na myśl dźwięki kościelnych dzwonów, bijące podczas odprowadzania zmarłych na miejsce wiecznego spoczynku. O żałobnym charakterze utworu świadczy także tematyka pieśni, które rezonują w jego materiale muzycznym – wielkopostnej pieśni polskiej oraz sekwencji śpiewanej w okresie wielkanocnym, a więc pieśni, których tematyka dotyczy śmierci na krzyżu i zmartwychwstania Jezusa Chrystusa. Przypomnijmy w tym kontekście fakt, że katastrofa smoleńska miała miejsce 10 kwietnia 2010 r., a ta data mieściła się w oktawie święta Wielkiej Nocy, przypadającego w owym roku na dzień 4 kwietnia. Dominującą w koncercie ekspresję żałobną podkreśla pojawiające się w dziele dalekie echo sekwencji *Dies irae*. Wyraz dramatyzmu pojawia się w części II *Allegro tempestoso*, gdzie powtarzane rozłożone interwały w partii fortepianu oraz orkiestry w dynamice *forte* (początkowo tercje, przechodzące w taktie 49 w powtarzane interwały trytonu) i burzliwy charakter muzyki jakby odzwierciedlają przebieg tego tragicznego wydarzenia. Ostatnia, V część *Allegro vivace*, nacechowana wpływami folkloru, poprzez żywiołową, pogodną ekspresję przełamuje jednak wyraz tragizmu i dramatyzmu obecny w poprzedzających ją odcinkach utworu.

IDIOM II: NOWY ROMANTYZM

W analizach *I Koncertu fortepianowego* Wojciecha Kilara wskazywane jest „aktualizowanie muzycznej tradycji” (Nowak, *Współczesny koncert polski* 266) oraz „dialog z tradycją gatunku” (Polony 152). Utwór ten nawiązuje pod pewnymi względami (architektonika, konstrukcyjna rola ruchu) do odmiany koncertu XX wieku określonej przez Józefa Chomińskiego jako koncert reprezentujący kierunki klasycyzujące (748-760). Badacz podkreśla, że w koncercie tego typu na pierwszy plan wysuwa się forma motoryczna (748). Motoryka ruchu ma podstawowe znaczenie dla rozwoju III części *I Koncertu fortepianowego* Wojciecha Kilara, *Toccaty*, dlatego też można zauważyć w tej części koncertu nawiązania do muzyki Prokofiewa i Bartóka pod względem zastosowania homorytmii i kolorystyki ruchu, które to cechy kompozytor łączy jednakże z nowym językiem dźwiękowym i nowatorską techniką repetytywną, stanowiącą podstawę kształtowania formy dzieła, a które Leszek Polony podsumowuje następująco: „Przy *Toccacie* Kilara błędną najbardziej dynamiczne toccaty Bartókowskie (na przykład *Gonitwa ze Suity „Pod gołym niebem”*) czy Prokofiewowskie (na przykład finał *VII Sonaty B-dur*)” (162). Inną cechą *I Koncertu fortepianowego* o proveniencji neoklasycznej są znajdujące się w tym dziele nawiązania do muzyki dawnych epok, szczególnie epoki baroku, uwidaczniające się w tytułach poszczególnych części koncertu: *Preludium*, *Corale* i *Toccata*. Mimo jednak czytelnych nawiązań do koncertu neoklasycznego *I Koncert fortepianowy* Wojciecha Kilara zawiera przede wszystkim cechy łączące go z nurtem nowego romantyzmu. Świadczą o tym takie cechy dzieła, jak romantyczny emocjonalizm, wprowadzenie kantyleny w części II i III, ekspresja duchowości i mistycyzmu, widoczna zwłaszcza w *Corale*, gdzie charakteryzująca się wyrazem szlachetnej prostoty melodia dawnego hymnu *Benedictus* powiązana jest z oryginalną harmoniką i powtarzanim w rytmie ćwierćnut akordami o dużym nasyceniu brzmienia.

Masywne, nasycone brzmieniem powtarzane w dynamice *fortissimo* akordy grane przez fortepian i sekcję smyczkową w *Corale* można porównać z potężnymi brzmieniami akordów fortepianu na początku I części *Koncertu fortepianowego b-moll* Piotra Czajkowskiego, a niespokojne, „rozedrgane” brzmienia grup ósemkowych w *Toccacie*, granych *forte* w oktawach równoległych w niskich rejestrach fortepianu, nasuwają na myśl początek drugiej części *Allegro appassionato II Koncertu fortepianowego B-dur* Brahmsa, rozpoczętej również pełnymi pasji, dramatycznymi motywami „zakotwiczonych” sekund, w dynamice *fortissimo*. Leszek Polony pisze o zakorzenieniu w tradycji wolnych części koncertów Bachowskich oraz nawiązaniu do chorałowego *Adagio* z *Koncertu fortepianowego d-moll*

Johannesa Brahmsa w *Corale* (154). O związku z tradycją kultury XIX wieku świadczą pieśniowe *quasi*-tematy występujące w obu koncertach Kilara.

Wojciech Kilar dokonał w swoich koncertach fortepianowych oryginalnej syntezy elementów klasycyzujących z noworomantycznymi. Pojawiają się w nich cechy o proveniencji romantycznej, jak oryginalne partie melodyczne, powierzone solowej partii fortepianu, skrzypcom orkiestrowym lub instrumentom dętym drewnianym, a istniejące nawiązania do staropolskich pieśni religijnych i śpiewów liturgicznych nadają koncertom charakter archaizujący. Kompozytor wprowadza jednak w obu dziełach ściśle określone schematy formalne.

Nawiązywanie do pieśni powszechnych w muzyce instrumentalnej to cecha, która wiąże koncerty Kilara z zarówno z tradycją muzyki polskiej XIX wieku, jak i nową tradycją, utworów powstających pod koniec lat 70. i w latach 80. XX wieku. Obok cytatów pieśni powszechnych (np. *Mazurka Dąbrowskiego* w dziełach Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego, Zygmunta Noskowskiego i Ignacego Jana Paderewskiego) w polskich utworach komponowanych w okresie romantyzmu pojawiają się nawiązania do melodii pieśni religijnych. Tendencja do cytowania melodii polskich pieśni powszechnych powraca w innym, przełomowym dla Polski okresie historycznym – pod koniec lat 70. i w latach 80., w okresie kilku wydarzeń o doniosłym dla naszego kraju znaczeniu, jak wybór polskiego papieża i powstanie NSZZ „Solidarność”, których rezonans widoczny jest w powstającej wówczas muzyce. Wówczas szczególnie wzrasta zainteresowanie kompozytorów polską pieśnią powszechną o tematyce religijnej. Należy wspomnieć, że Kościół katolicki popierał wtedy powstanie NSZZ „Solidarność”, a częstą praktyką było wykonywanie przez wiernych w kościołach pieśni *Boże, coś Polskę* po zakończeniu mszy, z tekstem pieśni zmienionym na „Ojczyznę wolną racz nam zwrócić, Panie” (zamiast „pobłogosław, Panie”). Można wskazać wiele przykładów cytatów i nawiązań do polskich pieśni religijnych w ówczesnych utworach kompozytorów polskich, zarówno wokalnie-instrumentalnych, jak i instrumentalnych, np. cytaty pieśni *Bogurodzica* pojawiają się w utworze Wojciecha Kilara o tym samym tytule, kompozycji *Conductus – A Ceremonial for Winds* Marty Ptaszyńskiej i *VI Symfonii „Symfonii Polskiej”* Krzysztofa Meyera, cytat zaś pieśni *Boże, coś Polskę* – obok wspomnianej symfonii Meyera – również w *Te Deum* Krzysztofa Pendereckiego.

IDIOM III: FOLKLORYZM

Idiom folklorystyczny w koncertach Kilara odsyła z jednej strony do tradycji muzyki polskiej XIX wieku, z drugiej – wpisuje się w tendencje folklorystyczne w muzyce XX i początku XXI wieku. W muzyce polskiej XIX wieku można

odnaleźć niezliczone przykłady cytatów i stylizacji folkloru w utworach instrumentalnych, wokalnoinstrumentalnych i scenicznych, co było związane z powszechną wśród kompozytorów w okresie rozbiorów tendencją do unaradawiania stylu. W samym tylko kontekście gatunku koncertu fortepianowego można wymienić finały koncertów Dobrzyńskiego, Chopina i Paderewskiego, w których pojawiają się stylizacje muzyki ludowej. Ewa Nidecka zwraca uwagę na szczególną rolę, jaką – w porównaniu z innymi nurtami – odegrał folklorizm w muzyce polskiej XX i XXI wieku, pisząc, że „jako kierunek trwał stosunkowo najdłużej, stając się jednym z elementów składających się na ostatnią fazę transformacji muzyki polskiej w ramach postmodernizmu” (*Twórczość polskich kompozytorów* 109). Wśród utworów na fortepian z orkiestrą, powstałych w 1. poł. XX wieku, niezrównanym przykładem tych tendencji pozostaje *IV Symfonia koncertująca* Karola Szymanowskiego, w której finale pojawiają się rytmy oberka. W tym kontekście należy wymienić także powstały w 1949 r. *Koncert fortepianowy* Grażyny Bacewicz (z nawiązaniem do melodii ludowej *Pije Kuba do Jakuba* w pierwszym temacie allegra) oraz *Koncert romantyczny* (1950) Kazimierza Serockiego, w którym pojawiają się stylizacje melodyczne i rytmiczne muzyki ludowej. Na elementy ludowe w finale *Koncertu* na klawesyn (lub fortepian) i orkiestrę (1980) Henryka Mikołaja Góreckiego wskazał Adrian Thomas, pisząc, że „jego pochodzenie – od tańca ludowego – widoczne jest w figuracjach melodycznych, w krzyżujących się rytmach synkopowych, konfiguracjach harmonicznym i silnych frazach kadencyjnych” (157). Wspomnieć należy także o inspiracji rytmiką oberka w III części *Koncertu fortepianowego* Andrzeja Jagodzińskiego, utworu będącego oryginalną próbą połączenia poetyki muzyki jazzowej z tradycją koncertów Fryderyka Chopina.

IDIOM IV: POSTMINIMALISM

Obydwa koncerty fortepianowe Wojciecha Kilara wykazują cechy postminimalistyczne pod względem techniki kompozytorskiej oraz ekspresji. W obu dziełach zaznacza się duży udział techniki repetytywnej, a sposób jej zastosowania pozwala stwierdzić, że Wojciech Kilar – obok amerykańskich kompozytorów Philipa Glassa i Steve’a Reicha oraz polskiego kompozytora Henryka Mikołaja Góreckiego – komponował dzieła będące najbardziej oryginalnymi przykładami zastosowania tej techniki. O nowatorstwie kompozytora świadczy połączenie techniki powtarzania struktur muzycznych z techniką wprowadzania aluzji do melodii pieśni kościelnych stosowaną przez kompozytorów romantycznych. Zastosowanie techniki repetytywnej pogłębia wyraz statyki, obecny w wolnych częściach koncertów

romantycznych, a w finałach – identyfikuje się ze stosowaną w XIX-wiecznych finałach motoryką i energetyką przebiegów dźwiękowych.

Cechy stylistyczne *I Koncertu fortepianowego* Wojciecha Kilara pozwalają usytuować to dzieło na pograniczu minimalizmu oraz postminimalizmu – nurtu, którego początki datują się ok. 1980 roku (Gann 56), łączącego technikę repetytywną z technikami i układami architektonicznymi zaczerpniętymi z muzyki przeszłości, modyfikowanymi przez nowe koncepcje organizacji materiału dźwiękowego. Jest on w pewnym sensie kontynuacją minimalizmu, ze znacznie jednak przekształconymi założeniami pierwotnego kierunku czy – jak pisze Jadwiga Paja-Stach – „jest «rozgałęziony» na wiele współtworzących go stylów” (288). Kyle Gann zaś podkreśla, że postminimalizm był „samodzielnym paradygmatem inspirowanym minimalizmem w wielu umysłach, który został urzeczywistniony w setkach różnych utworów” (56-57; tłum. J.M.). Cechą minimalistyczną koncertu jest ograniczenie materiału muzycznego, które ma miejsce w części I: *Preludium*. Część ta zasadniczo jest oparta na jednym motywie muzycznym (zaprezentowanym przez fortepian na początku utworu i następnie przekształcanym), z którego jest wyprowadzony drugi, trzydźwiękowy motyw w skrzypcach, poddawany następnie transpozycji. Rezultatem redukcji materiału muzycznego oraz intensywnego eksploatowania techniki repetytywnej jest statyka formy pierwszej części koncertu, co pozwala porównać ją to tak znanych dzieł minimalistycznych, jak *Music for Eighteen Musicians* Steve’a Reicha czy *Music in Similar Motion* Philipa Glassa. *I Koncert fortepianowy* Wojciecha Kilara jest jednak utworem, w którym obecnych jest także wiele cech postminimalistycznych, widocznych w dwu kolejnych częściach dzieła. Część *Corale* można porównać, zarówno pod względem techniki kompozytorskiej, jak i pokrewnego typu ekspresji, z częścią II *Tirol Concerto* na fortepian i orkiestrę Philipa Glassa, skomponowanego w 2002 r. W obydwu dziełach zaznacza się duży udział techniki repetytywnej – stosowana jest powtarzalność kompleksów harmoniczných (bardziej charakterystyczna dla utworu Glassa, obecna też w zakończeniu *Corale* Kilara), powtarzalność współbrzmień (Kilar stosuje powtarzanie wybranych współbrzmień granych razem, Glass preferuje rozłożone trójdzźwięki). Cechą najbardziej zbliżającą te dzieła do siebie jest jednak ekspresja związana z wyrazem spokoju i wewnętrznej harmonii, zabarwionej dodatkowo w utworze Glassa emanacją smutku i melancholii. Ten konkretny odcień ekspresji jest osiągany w obu utworach poprzez oszczędny typ melodyki, w której dominują interwały sekund i tercji, a także eksponowanie brzmienia fortepianu oraz skrzypiec orkiestrowych, którym w obu utworach są powierzane na zmianę partie melodyczne. W wielu utworach postminimalistycznych pojawiają się cytaty

muzyczne, co Kyle Gann wymienia jako jedną z cech postminimalizmu (47-51). W tendencję tę wpisuje się wprowadzenie w *Corale z I Koncertu fortepianowego* Kilara muzycznego cytatu hymnu kościelnego.

PODSUMOWANIE

Wojciech Kilar zawarł w swoich koncertach fortepianowych bogactwo nawiązań do polskich pieśni religijnych i ludowych. Materiał melodyczny *I Koncertu fortepianowego* jest oparty w dużym stopniu na przekształconych cytatach pieśni religijnych (z jedynie symbolicznie zaznaczonym aluzjami do ludowości), w *II Koncercie fortepianowym* zaś występują nawiązania i cytaty zarówno do pieśni i śpiewów religijnych, jak i ludowych z Podhala.

I Koncert fortepianowy Wojciecha Kilara to – obok błyskotliwej *Orawy* i zadziwiającej oryginalnym odczytaniem tradycji muzyki mszalne *Missa pro pace* – jeden z najwybitniejszych utworów Wojciecha Kilara, „swoiste *signum personae*, synteza osobowości twórczej i muzyki Wojciecha Kilara”, jak pisze Leszek Polony (163). Jego centralną część stanowi *Corale* – pod względem oryginalności brzmienia, będącego nowatorskim połączeniem techniki repetytywnej z modlitewną narracją, a także zdumiewającej szczerością ekspresji modlitewnego wyznania i mistycznej duchowości część ta nie znajduje sobie równych we współczesnej muzyce koncertowej. W obu koncertach fortepianowych kompozytor z jednej strony przełamał tradycję koncertu klasyczno-romantycznego, wprowadzając pierwsze części w tempie wolnym, w drugiej zaś w pewnym stopniu do niej nawiązał, tworząc w dziełach tych oryginalną syntezę pierwiastków religijnych i folklorystycznych.

*

Autorka składa podziękowanie Dyrekcji Polskiego Wydawnictwa Muzycznego za zgodę na udostępnienie przykładów nutowych.

BIBLIOGRAFIA

- Będkowski, Stanisław. „Determinanty stylistyczne Koncertu na fortepian i orkiestrę Wojciecha Kilara”. *Muzyka fortepianowa*, t. 14. Prace Specjalne 74, red. Janusz Krassowski i in., Wydawnictwo Akademii Muzycznej, 2007, ss. 367-383.
- Chomiński, Józef, i Krystyna Wilkowska-Chomińska. *Formy muzyczne*, tom 2: *Wielkie formy instrumentalne*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1987.

- Gann, Kyle. „A Technically Definable Stream of Postminimalism, Its Characteristics and Its Meaning”. *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, red. Keith Potter, Kyle Gann i Pwyll Ap Siôn, Routledge, 2013.
- Gruszka-Zych, Barbara. *Takie piękne życie. Portret Wojciecha Kilara*. Wydawnictwo Niecałe, 2015.
- Internetowa encyklopedia PWN*, encyklopedia.pwn.pl. Dostęp 18.04.2022.
- Jagodyński, Stanisław Serafin. *Pieśni Katholickie nowo reformowane...*, Kraków, ok. 1638.
- Krawczyk, Roman. „Pieśń dziękczynna Zachariasza (Łk 1, 68-79)”. *Studia Redemptorystowskie*, nr 13, 2015, ss. 215-229.
- Krzymowska-Szacoń, Kinga. *W ramionach Matki, pod płaszczem Królowej. Wybrane aspekty kultu maryjnego w twórczości kompozytorów polskich w latach 1956-2018*. Wydawnictwo KUL 2021.
- Łukaszewski, Marcin Tadeusz. „Aspekty religijne w polskiej muzyce fortepianowej XX i XXI wieku”. *Aspekty Muzyki*, nr 5, 2015, ss. 27-58.
- Łukaszewski, Marcin Tadeusz. *Przewodnik po muzyce fortepianowej*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2014.
- Machowska, Antonina. „Kilar Wojciech”. *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, tom V *kll*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1997, ss. 78-83.
- Mierczyński, Stanisław, opracowanie. *Muzyka Podhala*. Książnica-Atlas, 1930.
- Mioduszewski, Michał Marcin. *Śpiewnik kościelny czyli pieśni nabożne z melodyjami*. Kraków: w drukarni Stanisława Gieszkowskiego, 1838.
- Na Jasnej Górze odnalazłem wolną Polskę... i siebie. Z Wojciechem Kilarem o jego zażyłości z Matką Jasnogórką, spotkaniu z Najwyższym Twórcą, o życiu, ojczyźnie i muzyce – rozmawia o. Robert Łukaszuk OSPPE*. Edycja Świętego Pawła, 2003.
- Nidecka, Ewa. *Twórczość polskich kompozytorów drugiej połowy XX i początku XXI wieku wobec przemian i osiągnięć muzyki europejskiej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2018.
- Nidecka, Ewa. „Wojciecha Kilara droga do dojrzałości twórczej”. *Sacrum i element narodowy w muzyce Wojciecha Kilara*, red. Jolanta Skorek-Münch, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2017, ss. 32-56.
- Nowak, Anna. „Koncerty fortepianowe H.M. Góreckiego i W. Kilara. Filiacje – tradycje – styl”. *Muzyka fortepianowa XII. Prace Specjalne 59*, red. Janusz Krassowski i in., Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki, 2001, ss. 263-272.
- Nowak, Anna. *Współczesny koncert polski: przemiany gatunku*. Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego, 1997.
- Paja-Stach, Jadwiga. *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*. Musica Iagellonica, 2009.
- Podobińska, Klaudia, i Leszek Polony. *Ciesz się darem życia. Rozmowy z Wojciechem Kilarem*. Wyd. III uzup. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2014.
- Polony, Leszek. *Kilar. Żywioł i modlitwa*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2005.
- Siedlecki, Jan, opracowanie. *Śpiewniczek zawierający pieśni kościelne z melodyjami dla użytku młodzieży szkolnej*. Wyd. 5 popr. XX Misyonarze na Kleparzu, 1908.
- Strzelecki, Paweł. „Nowy romantyzm” w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975. *Musica Iagellonica*, 2006.
- Szwajgier, Krzysztof. „Duchowe – intymne. Poetyka duchowości jako wyznacznik”. *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, red. Krzysztof Droba, Teresa Malecka i Krzysztof Szwajgier, Wydawnictwo Akademii Muzycznej, 2004, ss. 259-278.

- Thomas, Adrian. *Górecki*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1998.
- Tomaszewski, Mieczysław. *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*. Wydawnictwo Akademii Muzycznej, 2000.
- Tomaszewski, Mieczysław. *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*. Wydawnictwo Akademii Muzycznej, 2005.
- Wilczek-Krupa, Maria. *Kilar. Geniusz o dwóch twarzach*. Znak, 2015.
- Wiśniewski, Piotr. „Duchowość chorału gregoriańskiego”. *Liturgia Sacra*, nr 1(41), 2013, ss. 103-118.

INSPIRACJE
POLSKIM FOLKLOREM I PIEŚNIĄ RELIGIJNĄ
W KONCERTACH FORTEPIANOWYCH WOJCIECHA KILARA

Streszczenie

Celem artykułu jest ukazanie związku materiału dźwiękowego oraz warstwy estetycznej koncertów fortepianowych Wojciecha Kilara z tradycją polskiego folkloru oraz polskiej pieśni religijnej i śpiewów liturgicznych. Pod tym kątem zostały przeanalizowane dwa koncerty Kilara na fortepian solo i orkiestrę, powstałe odpowiednio w latach 1996-1997 oraz 2011. Wpływy folkloru są najbardziej wyraźne w *II Koncercie fortepianowym*, w którym pojawiają się aluzje do pieśni podhalańskich. W obu koncertach Kilara natomiast pojawiają się silne związki materiału dźwiękowego z polską pieśnią religijną oraz śpiewem liturgicznym. Podjęte w dalszej części artykułu rozważania nawiązują do metodologii M. Tomaszewskiego i dotyczą obecnych w koncertach fortepianowych Wojciecha Kilara czterech idiomów stylistycznych, składających się na indywidualny styl muzyczny tego kompozytora w trzecim okresie twórczości. Są to: pierwiastek sacrum, nowy romantyzm, folklorizm i postminimalizm.

Słowa kluczowe: polski folklor; polska pieśń religijna; koncert fortepianowy; nowy romantyzm; postminimalizm.

POLISH FOLKLORE AND RELIGIOUS SONGS
AS INSPIRATION IN WOJCIECH KILAR'S PIANO CONCERTOS

S u m m a r y

The aim of this article is to show the relationship between the musical material and the aesthetic layer of Wojciech Kilar's piano concertos and the Polish folklore tradition, as well as that of Polish religious songs and liturgical chants. Kilar's two concertos for solo piano and the orchestra that are analysed in this article were composed in 1996-1997 and 2011, respectively. The folklore influences are most evident in *Piano Concerto No. 2* which alludes to songs from the Podhale region. On the other hand, in both of Kilar's concertos there are strong links to Polish religious songs and liturgical singing, appearing both as a musical quotation and (more often) as merely a reminiscence. In the further part of this article, referring to Mieczysław Tomaszewski's methodology, the four stylistic idioms that make up the composer's individual musical style in the third period of his creative activity are discussed. These are religious music, neoromanticism, folklore and postminimalism.

Keywords: Polish folklore; Polish religious song; piano concerto; neoromanticism; postminimalism.