

O obszarach muzycznej czasoprzestrzeni w twórczości chóralnej a cappella Andrzeja Koszewskiego

1. Introdukcja

Celem niniejszego artykułu jest określenie fenomenu muzycznej czasoprzestrzeni w twórczości chóralnej a cappella Andrzeja Koszewskiego i wykazanie, że w perspektywie interpretacyjnej świat dźwiękowy twórcy możliwy jest do konfrontacji z koncepcją czasoprzestrzeni Michaiła Bachtina (1895-1975).

Na przestrzeni lat 1937-1975 ten rosyjski literaturoznawca zajmował się problematyką chronotopu i ostatecznie zdefiniował czasoprzestrzeń jako istotne powiązanie wzajemnych stosunków czasowych i przestrzennych, artystycznie opanowanych¹. Dokonując analizy treściowo-formalno-gatunkowej dzieł literackich różnych epok, autor dowiódł istnienia fenomenu swoistej **nierozerwalności czasu i przestrzeni** oraz że to właśnie w owej czasoprzestrzeni, postrzeganej jako koherentna całość, jednoczą się cechy przestrzenne i czasowe utworu (lub grupy utworów).

W wyniku przeprowadzonych badań nad twórczością chóralną a cappella Andrzeja Koszewskiego, interpretowaną w kontekście koncepcji chronotopu uznano, że trzy sfery twórczości – racjonalna, dźwiękowa i duchowa, krótko mówiąc muzyczne *ratio*, dźwięk i duchowość – uznać można za główne wektory dorobku kompozytorskiego postrzeganego całościowo, jako swoisty obraz² wielowymiarowej i wysoce indywidualnej czasoprzestrzeni.

Parafrazując Bachtina w kontekście sztuki chóralnej Andrzeja Koszewskiego, powiemy zatem, że „czasoprzestrzenny jest [...] wszelki obraz w muzyce chóralnej

¹ M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, Warszawa 1982. Aby odróżnić swoją koncepcję od idei czasoprzestrzeni omówionych w ramach znanych teorii naukowych, takich jak teoria względności Alberta Einsteina czy czasoprzestrzeń Aleksieja Uchtomskiego na gruncie neurofizjologii, w swojej pracy Bachtin użył pojęcia „chronotop”, które stosuje wymiennie ze słowem „czasoprzestrzeń”.

² Swe rozważania Michaił Bachtin wyprowadził z zasady czasoprzestrzenności obrazu artystycznego.

twórcy oraz że czasoprzestrzenność jest istotną właściwością języka kompozytora, jako skarbnicy obrazów. Czasoprzestrzenność jest również wewnętrzną formą słowa i dźwięku, czyli te pośredniczące cechy, za pomocą których pierwotne **przestrzenne** znaczenia są przenoszone na stosunki **czasowe**³.

Podążając dalej tokiem rozważań literaturoznawcy, uznamy, że w sensie holistycznym ostateczny kształt czasoprzestrzeni determinują rozliczne, mniejsze czasoprzestrzenie, a przestrzeń i czas, które są ze sobą ściśle powiązane w czasoprzestrzeni, odnoszą się do różnorodnych poziomów ontycznych. Zdaniem Bachtina bowiem, „każda czasoprzestrzeń może zawierać nieograniczoną ilość drobnych czasoprzestrzeni. [...] W ramach jednego utworu i w ramach twórczości jednego autora dostrzegamy wielość czasoprzestrzeni i złożone, specyficzne dla danego utworu, czy też autora, wzajemne relacje pomiędzy nimi [...] Czasoprzestrzenie mogą zawierać się jedna w drugiej, współistnieć, przeplatać się, następować po sobie, mogą być porównywane, przeciwstawiane lub pozostawać w bardziej złożonych wzajemnych relacjach. Te wzajemne relacje pomiędzy czasoprzestrzeniami nie mogą już stanowić części żadnej ze skorelowanych czasoprzestrzeni. Wspólną cechą tych wzajemnych relacji jest ich charakter dialogowy (w szerokim rozumieniu tego terminu). Jednakże dialog ten nie mieści się w świecie przedstawionym w utworze, ani też w żadnej z przedstawionych czasoprzestrzeni utworu; sytuuje się on poza światem przedstawionym, jakkolwiek nie poza utworem traktowanym jako całość. Dialog ten mieści się w świecie autora, wykonawcy, w świecie słuchaczy i czytelników. Te światy są także czasoprzestrzenne”⁴.

W związku z powyższym uznaje się słuszność twierdzenia, że kształt twórczości chóralnej a cappella Andrzeja Koszewskiego warunkują rozliczne drobniejsze czasoprzestrzenie, poprzez które ujawnia się różnorodność (*plurality*) jako jakość umożliwiająca „zobaczenie” pluralizmu (*pluralism*)⁵. W twórczości Andrzeja Koszewskiego mniej więcej co dekadę pojawia się bowiem nowy element, dotyczący warsztatu kompozytorskiego lub warstwy emocjonalnej utworów, rodzi się jakiś nowy pierwiastek, wyznaczający dalszy kierunek rozwoju sztuki chóralnej poznańskiego twórcy. Z drugiej jednak strony, spoglądając na całokształt omawianej twórczości, zauważamy cechy oryginalne, niepowtarzalne i idiomatyczne, świadczące nie tylko o logice konstrukcji dzieł i ich doskonałości na poziomie warsztatowym, ale również o konsekwencji i spójności stylistycznej, w sposób szczególnie świadczącej o indywidualizmie stylu twórcy. Muzyczna czasoprzestrzeń kompozytora jest zatem swoistą skarbnicą rozlicznych różnorodności w jedności.

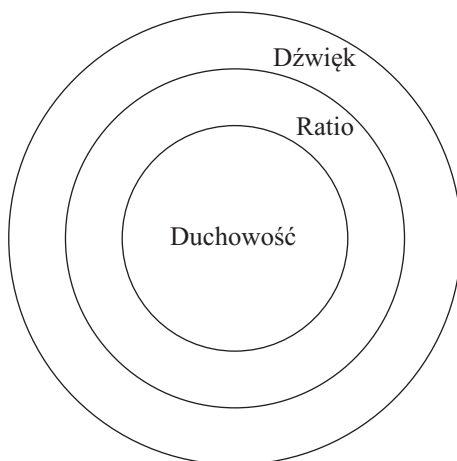
³ E. Czaplejewicz, E. Kasperski (red.), *Michail Bachtin. Dialog – Język – Literatura*, Warszawa 1983, s. 311.

⁴ Tamże, s. 312.

⁵ D. Archard, *Philosophy and Pluralism*, London 1996, Introduction, s. 1.

2. Obszary czasoprzestrzeni

Dla potrzeb interpretacyjnych powstały diagramy, stanowiące wyobrażenie graficzne przyjętej metody interpretacyjnej wobec utworów chóralnych a cappella Mistrza polskiej chóralistyki, zaprezentowane poniżej.



Przykład 1. Diagram sfer muzycznej czasoprzestrzeni⁶

W odniesieniu do diagramu odzwierciedlającego przyjętą koncepcję interpretacyjną, przyjmuje się słuszność twierdzenia, że trzy sfery czasoprzestrzeni występują w porządku holarchicznym⁷. Zdaniem Kena Wilbera bowiem, każda ewolucja jest przejawem występowania we wszechświecie porządku narastających całości (holonów), co determinuje układ określonych wymiarów (poziomów, sfer), które przekraczają poziomy niższe i jednocześnie kumulują je w sobie. Cały niższy poziom – zdaniem filozofa – mieści się na poziomie wyższym, ale nie odwrotnie⁸.

2.1. Sfera dźwięku

Różnorodne zakresy tematyczne utworów chóralnych Andrzeja Koszewskiego, takie jak: folklor, Fryderyk Chopin, nomenklatura muzyczna, kosmos, tematyka dziecięca i gra w sensie symbolicznym, kwestie narodowe i uniwersalne oraz duchowość, ujawniają się w twórczości poprzez tekst słowny, informację

⁶ Obraz graficzny diagramu został zainspirowany diagramami Kena Wilbera. Por. K. Wilber, *Krótką historią wszystkiego*, przeł. H. Smagacz, Warszawa 2007, s. 54, 55.

⁷ Termin ten został wprowadzony przez Artura Koestlera.

⁸ K. Wilber, dz. cyt.

w tytule, strukturę muzyczną (tak jak np. poprzez ujęcie struktury imienia i nazwiska Fryderyka Chopina w tytule oraz w materii dźwiękowej serii kompozycji *Muzyka fa-re-mi-do-si*). W tym obszarze ontycznym czasoprzestrzeni zawiera się zatem przymierze słowa i muzyki. Należy zaznaczyć, że to właśnie oryginalność w sposobie operowania strategiami kompozytorskimi na poziomie kształtowania relacji słowno-muzycznych w utworach determinuje i określa charakterystyczny styl kompozytorski Koszewskiego.

Najwięcej utworów skomponował Koszewski do tekstów zaprzyjaźnionego poety Józefa Ratajczaka oraz do własnych, głównie asemantycznych konstrukcji słownych, gdyż zaledwie w przypadku jednego utworu – pierwszej części tryptyku *Wi-La-Wi* kompozytor zdecydował się na umieszczenie w partyturze muzycznej własnego tekstu poetyckiego. Wiersz ten kompozytor zatytułował *Wiewiórka*.

W katalogu pozostałych dzieł twórcy znajdują się zarówno kompozycje do tekstu jednego autora, jak i utwory, w których kolejne części zostały skomponowane do tekstów różnych poetów/myślicieli, co potwierdza następujące zestawienie:

Autor tekstu słownego	Tytuł tekstu słownego	Tytuł utworu Andrzeja Koszewskiego
1	2	3
Olimpija ⁹ Ligocka	Przez popieliska pożarów	Przez popieliska pożarów na chór mieszany a cappella (1936)
Henryk Piotrowski	Kołysanka	Kołysanka na 3-głosowy chór a cappella/na 4-5-gło- sowy chór mieszany a cappella (1952/1953)
Henryk Rajter (wersja I) / Jan Bolesław Ożóg	Świetlica	Świetlica (1953)
Jan Baranowicz	Pieśń przodowników	Pieśń przodowników (1953, nieopublikowana)
Henryk Gawroński	Pieśń powitania	Pieśń powitania na chór mieszany z sopranem solo (1955)
Stanisław Boruń	Chusteczka złotawa	Chusteczka złotawa na chór mieszany (1955)
Wanda Chotomska	Ile dróg	Ile dróg na chór mieszany (1955)
Karol Hord	Serce świata	Serce świata na chór mieszany (1955)

⁹ Pisownia oryginalna z rękopisu.

O obszarach muzycznej czasoprzestrzeni...

1	2	3
Ewa Szelburg-Zarembina	Złoty jeź	Złoty jeź na chór żeński lub chłopięcy (1984)
Władysław Broniewski	Płot w zimie	Płot w zimie na chór żeński lub chłopięcy (1988)
Łucja Danielewska	W słonecznym rytmie	W słonecznym rytmie na chór mieszany (1955, nieopublikowany)
Witold Zegalski	Nasza piosenka	Nasza piosenka na chór mieszany (1955, nieopublikowana)
Stefan Witwicki	Życzenie, Hulanka, Wojak	Życzenie (cz. I), Hulanka (cz. III), Wojak (cz. V) z cyklu Pięć pieśni z op. 74 na chór mieszany (1961)/ Fryderyk Chopin, Andrzej Koszewski
Bohdan Zaleski	Nie ma czego trzeba	Nie ma czego trzeba (cz. II z cyklu Pięć pieśni z op. 74 na chór mieszany (1961)/ Fryderyk Chopin, Andrzej Koszewski)
Wincenty Pol	Leci liście z drzewa	Leci liście z drzewa (cz. IV z cyklu Pięć pieśni z op. 74 na chór mieszany (1961)/ Fryderyk Chopin, Andrzej Koszewski
Ludwik Zamenhof	La Espero/Nadzieja/the Hope/Die Hoffnung	La Espero na chór mieszany (1963)
Juliusz Słowacki	Pieśń o Bożym Narodzeniu z dramatu Złota Czaszka	Chrystus Pan się narodził (cz. I z cyklu Trzy kolędy na chór mieszany 1972-1976)
Anonim tzw. Gall	Fragment z Kroniki polskiej	Prologus na chór mieszany (1975)
Hipokrates	Vita brevis, ars longa	Sententia (cz. I z cyklu Trzy chorały eufoniczne na chór mieszany, 1982)
Allain de Lille	bez tytułu	In memoriam (cz. III z cyklu Trzy chorały eufoniczne na chór mieszany, 1982)

1	2	3
Guillame de Poitiers	bez tytułu	Strofy trubadura na chór mieszany (1986)
o. Jan Góra	Maranatha	Maranatha (cz. I z cyklu Et Lux perpetua... na chór mieszany, 1995)

Przykład 2. Tabela parcelacji pola badawczego w kontekście autorstwa tekstów w kompozycjach chóralnych a cappella Andrzeja Koszewskiego

W analizowanym polu badawczym najobszerniejszą grupę stanowią kompozycje napisane w języku polskim na chór mieszany. Osobną grupę tworzą utwory skomponowane do tekstów ludowych, wśród których znajdują się zarówno słowa w języku polskim, jak i po łacinie. Polskie teksty autorstwa Anonima mają najczęściej pochodzenie ludowe (twórczość folklorystyczna) lub stanowią treść porzekadła lub przysłowia (tak jak np. w cyklu siedmiu *Kanonów wokalnych*). Koszewski chętnie sięga również po sentencje i aforyzmy łacińskie, tak jak np. w cyklu *Trzy chorały eufoniczne, Campana* itp. Kompozycje o tematyce religijnej powstały w oparciu o teksty liturgiczne oraz Nieliturgiczne. W czterech utworach Koszewski zawarł teksty asemantyczne, oparte na wokalizach, *mormorando* lub nazwach solmizacyjnych.

Wyniki przeprowadzonych analiz pozwalają stwierdzić, że najczęściej formę utworów Andrzeja Koszewskiego determinuje formotwórcza rola wykorzystywanych tekstów słownych i ich właściwości foniczne (jako słowo poetyckie, słowo o charakterze masowym, sentencja, tekst liturgiczny i słowa kluczowe, sylaby i zbitki słowne) lub ich brak, tak jak np. w przypadku kompozycji *Aniquo more z et Lux perpetua*, czy centralnych części tryptyków folklorystycznych *Tryptyk wielkopolski* i *Suita lubuska*, w których kompozytor posłużył się *mormorando* lub/i wokalizą, stanowiących drogę do celu procesu twórczego, jakim jest uzyskanie brzmienia typu instrumentalnego. Fakt ten świadczy o ogromnej wrażliwości twórcy nie tylko na sensy semantyczne tekstów, ale i przede wszystkim na ich walory brzmieniowe oraz na wydobywanie bogatych pokładów warstwy fonicznej tekstów w różnych językach. Na gruncie swej twórczości chóralnej a cappella Andrzej Koszewski nie tylko poddaje strukturalizacji teksty, ale również „bawi się” ich brzmieniem i rytmiką, co wskazuje na wpływy kierunku sonoryzmu muzycznego, rozwijanego przez kompozytorów polskich głównie na gruncie muzyki instrumentalnej.

2.2. Sfera ratio

W muzycznej czasoprzestrzeni Andrzeja Koszewskiego sferę *ratio* kształtują układy przebiegów horyzontalnych i wertykalnych. Jej obraz możliwy jest do za-

obserwowania na poziomie organizacji czasu muzycznego w formie muzycznej, a także na poziomie kształtowania brzmienia dźwięków w przestrzeni.

Konstrukcja utworu *Muzyka fa-re-mi-do-si* bazuje na uwidocznionej w tytule strukturze dźwiękowej, utworzonej z wybranych liter imienia i nazwiska Chopina. W celu ustrukturalizowania substancji muzycznej, Andrzej Koszewski posłużył się techniką seryjną, uzyskując materiał pięciodźwiękowy. Zaprezentowana w pierwszym takcie utworu seria w ruchu prostym przedstawia się w sposób następujący: fa-re-mi-do-si.

Poddając serię dalszym przeobrażeniom na skutek przyjętej techniki dodekafonicznej, zarówno materiał melodyczny, jak i fonetyczny, kompozytor otrzymał trzy kolejne postaci serii:

- si-do-re-mi-fa (seria w inwersji)
- fa-mi-do-re-si (seria w raku inwersji)
- si-do-mi-re-fa (rak serii podstawowej).

Idei strukturalizacji kompozytor podporządkował również warstwę rytmiczną utworu, w formie struktury pięcioelementowej, odzwierciedlającej rytmikę słów Fry-de-ryk Cho-pin, co przyjmuje postać następującej komórki metro-rytmicznej, ukonstytuowanej przez trzy szesnastki (z akcentem na pierwszej miarze), pauzę szesnastkową, dwie szesnastki (z akcentem na pierwszej z nich) oraz pauzę szesnastkową. Taki sposób ukształtowania warstwy rytmicznej zaobserwowano m.in. w t. 20-21, w głosach sopranowych, altowych i basowych.

Koncepcja zastosowania pentafonii stanowiła dla kompozytora punkt wyjścia do jego dalszych procesów twórczych i do zastosowania różnorodnych strategii, technik oraz środków kompozytorskich, takich jak:

1. Środki kontrapunktyczne:

- inwersja (tak jak w t. 2)
- rak inwersji (tak jak w t. 5)
- rak serii w ruchu prostym (tak jak w t. 6)
- stretto (tak jak w t. 25)
- lustro w konstrukcji formy

2. Wariacyjne przekształcenia serii:

- rozszczepienie serii
- rozciągnięcie w czasie materii dźwiękowej
- rozdrobnienie rytmiczne dźwięków serii
- wprowadzenie glissanda pomiędzy dźwiękami (tak jak w t. 15, 17, 21, 22, 25, 26 sopran; w t. 25, 26; w t. 18, 19, 23, 24, 27, 28, 29 tenory; w t. 27 basy)
- rozdzielenie elementów serii pomiędzy głosy

3. Ewolucjonizm

4. Zmiany agogiczne i artykulacyjne.

- 1 -

17 150-rocznicy urodzin Fryderyka Chopina

ANDRZEJ KOSZEWSKI
1960

MUZYKA FA-RE-MI-DO-SI
na sklar miazgany a cappella

FRY-DE-RYK CHO-PIN
F-D-E C-H
fa-re-mi do-si

sklar sopranowa
Cok 7 MIN.

Andante espressivo $\text{♩} = 60-66 \text{ 72}$

3 2 3 2 2 1 (n) 3 2 3 2 3 legato 1 (n) 3

SOPRANO
ALTI
TENORZY
BASSI

un poco staccato
un poco staccato
un poco staccato

fa-re-mi, do-si
fa-re-mi, do-si
fa-re-mi, do-si

si-re-de-mi-ja,
si-re-de-mi-ja,
si-re-de-mi-ja,

3 2 3 2 3 2 3 2 3 3 legato 2 4

fa-re-mi, do-si
fa-re-mi, do-si
fa-re-mi, do-si

si-re-de-mi-ja,
si-re-de-mi-ja,
si-re-de-mi-ja,

4 3 2 4 3

fa-re-mi, do-si
fa-re-mi, do-si
fa-re-mi, do-si

si-re-de-mi-ja,
si-re-de-mi-ja,
si-re-de-mi-ja,

20 * tutti accent (m) sempre molto distinto (m) sf.

Przykład 3. Ukształtowanie komórki rytmicznej w kompozycji *Muzyki fa-re-mi-do-si*¹⁰, z rękopisu kompozytora

¹⁰ Karta z rękopisu utworu znajdującego się w posiadaniu kompozytora.

Zauważamy bowiem strategię powtarzania elementów serii, dzielenia jej składników pomiędzy głosy oraz konsekwencję w stosowaniu wcześniej wymienionych środków polifonicznych. W ramach tego fragmentu zaobserwować można także symetryczną konstrukcję zwierciadlaną, której lustro konstrukcyjne przypada w połowie taktu trzynastego. Warto w tym momencie zaznaczyć, iż w sensie symbolicznym liczba trzy ma być wiązana jest z kategorią przeciwieństwa.

Pomimo iż twórca nie tytułował kolejnych części utworu, to wyraźnie zaznaczył koniec pierwszej części dwiema kreskami, po których kontynuuje narrację części drugiej. Każdą z części Koszewski rozczłonkował wewnątrz. Część pierwszą konstytuują dwa fragmenty (*Andante espressivo* oraz *Più mosso*), a część drugą – również trzy wraz z finałowym *Agitato*, będącym swoistym trzecim ogniwem konstrukcji tej części oraz kodą dla całości utworu.

Schemat konstrukcji utworu przedstawia się zatem następująco:

I	II
1 2	1 2 (*3)

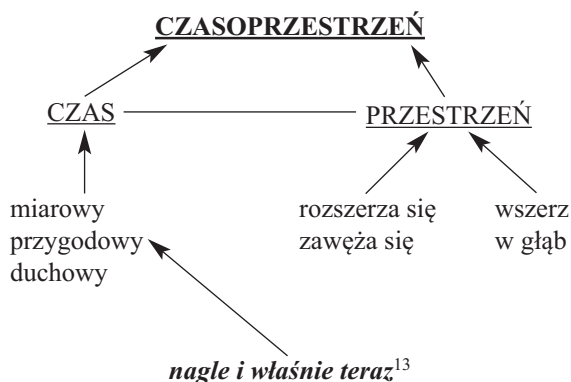
Przykład 6. Schemat konstrukcji makroformy w *Muzyce fa-re-mi-do-si*

Wart podkreślenia jest również fakt, iż kształtując narrację kompozycji *Muzyki fa-re-mi-do-si*, w oparciu o wcześniej omówione strategie wywiedzione ze spekulacji matematycznych, Koszewski nie pozostaje obojętny wobec jakości czysto brzmieniowych utworu. Tekst utworu stanowią sylaby owej serii pięciodźwiękowej, a więc kolejno: fa-re-mi-do-si. Należy zaznaczyć, iż w późniejszych utworach kompozytor wykorzystuje także brzmienie sylab lub pojedynczych głosek, a „tekst pozbawiony znaczenia pozwala [mu] traktować głosy jak instrumenty i uzależnić dobór głosek od potrzeb kolorystyki dźwiękowej albo onomatopiejcznej”¹¹.

Wyróżnia się trzy różnorodne typy drobniejszych czasoprzestrzeni na tym poziomie interpretacyjnym, określając je mianem *czaso-przestrzeni*, *czaso-przestrzeni scjentologicznej* i – najbardziej abstrakcyjnej – *czaso-przestrzeni przygodowej*¹². Stanowią one wynik uprzestrzennienia się trzech różnorodnych typów czasu – *czasu miarowego czaso-przestrzeni* oraz/lub w *czaso-przestrzeni scjentologicznej*, *czasu duchowego w czaso-przestrzeni* oraz *czasu przygodowego w czaso-przestrzeni przygodowej* i czasowania się przestrzeni w sposób świadomy i zaplanowany, przestrzeni zorganizowanej, która poprzez oddziaływanie na nią czasu albo się oddala, albo przybliża, albo rozszerza lub też zawęża (w sensie w głąb lub wszcz).

¹¹ D. Gwizdalanka, *Historia muzyki*, cz. 3, Kraków 2009, s. 241.

¹² Określenia Bachtinowskie. Por. M. Bachtin, dz. cyt.



Przykład 7. Schemat konstrukcji czasoprzestrzeni w sferze *ratio*

1. *Czas miarowy* organizowany jest przez określone wartości rytmiczne. Jest to – inaczej mówiąc – czas zrytmizowany, występujący w formie ciągłej lub w formie momentów. Za przykład takiej organizacji czasu może posłużyć m.in. *Suita kaszubska* na chór mieszany, skomponowana w 1952 roku.

2. Kolejny typ – *czas przygodowy* w twórczości Koszewskiego może być organizowany przez precyzyjnie określone wartości rytmiczne, podobnie jak w *czasie miarowym*, jednak jedynie w tym właśnie przypadku czas sprawia wrażenie, jakby był kształtowany *ad libitum*. Niekiedy kompozytor stosuje notację aleatoryczną, tak jak np. w *Ba-no-sche-ro*, w celu odróżnienia tego typu przebiegów czasowych od miarowej organizacji czasu. W tym wypadku istotną funkcję pełnią takie elementy, jak: barwa, artykulacja i wspomniane fragmenty *ad libitum*, dotyczące wartości nut i pauz, a także fermaty.

Organizacja czasu tego typu realizowana jest bowiem przede wszystkim poprzez szepty, gwizdy, śpiew onomatopeiczny i uderzenia rytmiczne i tym samym kreuje *czasoprzestrzeń* najbardziej *abstrakcyjną*¹⁴ względem wcześniej omówionych rodzajów czasoprzestrzeni.

Jak stwierdził Bachtin, „*nagle i właśnie wtedy* są najtrafniejszymi charakterystykami całego czasu przygodowego, który w ogóle zaczyna się i wchodzi w swoje prawa wtedy, kiedy normalny, pragmatycznie albo przyczynowo rozumiany tok zdarzeń załamuje się i pozwala na wtargnięcie czystej przypadkowości z jej swoistą logiką. W logice tej liczą się przypadkowa zbieżność, czyli przypadkowa równoczesność, i przypadkowa rozbieżność, czyli przypadkowa różnoczesność. Przy tym »wcześniej« czy »później« tej przypadkowej równoczesności i różnoczesności także mają istotne rozstrzygające znaczenie. Gdyby coś stało się o minutę wcześniej albo o minutę później, to jest, gdyby nie zaszła

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże, s. 309.

pewna przypadkowa równoczesność lub równoczesność, nie powstałaby fabuła, i nie byłoby o czym pisać”¹⁵.

The image displays a musical score for a piece titled "Ballata" by Andrzej Koszewski. The score is for a mixed choir and includes vocal parts for Soprano solo, Soprano I and II, Alto, and Tenor. It also features piano accompaniment for strings and woodwinds. The score is marked "Sostenuto" and "vocal grade". The lyrics are in Polish and German. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 6 and the second system starting at measure 11. The score is marked with dynamic markings such as *mf*, *mp*, and *f*. The score is also marked with "ca 1'" and "ca 2'".

Przykład 8. Kształtowanie czasu w I fazie konstrukcji *Ballaty* z cyklu *Ba-no-sche-ro*

Taki sposób kształtowania narracji muzycznej możemy zaobserwować w utworach takich jak *Angelus Domini* na chór mieszany czy *Canzone e danza*, na głosy chłpięce lub żeńskie, skomponowanym w roku 1974.

W czasie przygodowym występują rzecz jasna przebiegi zorganizowane w typie czasu miarowego, zauważono je również na przestrzeni innych kompozycji, takich jak np.: *Gry* (1968) na różne układy chóralne, właśnie w *Ba-no-sche-ro* (1971) na chór mieszany oraz *Da fischiare* (1973) na zespół gwizdzący.

3. Czas duchowy, którego pulsacja zgodna jest z czasem modlitwy lub kontemplacji, często nawiązuje w swej istocie do energii chorału gregoriańskiego, a także do tradycji muzyki renesansowej. Dostrzec tutaj można szczególny, ekspresyjny sposób umuzycznienia słowa oraz występujące w warstwie brzmieniowej zmiany agogiczne i metro-rytmiczne, zaburzające symetrię w rozumieniu klasycznym.

W kompozycjach, w których czas muzyczny organizowany jest w czasie typu duchowego, swoistą miarę czasu stanowią słowo, jego treść i sens. Analiza tego zjawiska może stanowić klucz do interpretacji dzieł Andrzeja Koszewskiego, takich

¹⁵ Tamże, s. 287.



Przykład 9. Mikołaj Kopernik, *De revolutionibus orbium caelestium*. Model heliocentryczny z rękopisu Kopernika¹⁶

¹⁶ Cyt. za: <http://www.library.usyd.edu.au/libraries/rare/modernity/copernicus.html>

jak: *Zdrowaś Królowno Wyborna* (1963) na chór żeński, męski lub mieszany, *Tritico di messa* (1992) czy *Missa „Gaude Mater”* (1998) na chór mieszany.

Jest to czas kolisty lub kołowy (Joji Yuasa)¹⁷ albo cyrkularny lub cykliczny (Leszek Polony)¹⁸. W czasie tego typu nie istnieje rozróżnienie na przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, w przeciwieństwie do czasu liniowego, gdyż – jak powiedział Jean-Paul Sartre – w czasie kolistym przyszłość pojawia się nagle. Koliste ukształtowanie wyraża czas, który nie bazuje na czasie w sensie fizycznym, lecz na nieprzerwalnym *continuum*; jest zatem w swej istocie bardziej duchowy niż fizyczny¹⁹.

Zdaniem J.D. Kramera, muzyczny czas nieliniarny ma charakter nierozwojowy. Wiąże się on ze słuchaniem wertykalnym i z poczuciem przestrzenności, „wynika [...] z rzutowania prawidłowości matematyczno geometrycznych na oś czasu obiektywnego, niekiedy prowadzi do fragmentacji czasu, jego *zdarzeniowości* czy *momentowości*, niekiedy do *geometryzacji* formy muzycznej, niekiedy do zawieszenia czasu, wejścia w *stasis*, oferującą iluzoryczne poczucie *bezczasu* i *wieczności*”²⁰.

Z czasową strukturą muzyki w sposób ścisły i niezaprzeczalny połączona jest jej struktura przestrzenna oraz – na wyższym poziomie konstrukcji utworu – plastyczność formy.

Emanuel Kant ustanowił przestrzeń kadrem wszystkiego, co istnieje. Natomiast współczesny filozof Edward S. Casey, rozważając ideę przestrzeni, zwrócił uwagę na kwestię wewnętrznej przestrzeni człowieka, jaką generuje zjawisko *wyświetlania* w wyobraźni „nas samych spoza naszego wnętrza, co powoduje, że nasza pamięć bierze nas z powrotem – przez nas samych”²¹.

U podstaw procesów kompozytorskich w kantacie *Nicolao Copernico dedicatum* znajdowały się założenia prekompozycyjne, w postaci skonstruowanego przez Koszewskiego systemu tonalnego, mającego odzwierciedlić porządek systemu planetarnego. Również obsada wykonawcza – trzy chóry mieszane symbolizujące kolejno trzy sfery nieba: słońce, sferę gwiazd i sześć planet (znanych Kopernikowi) – stanowi o logice konstrukcji i zarazem determinuje trójpodział wertykalnej struktury utworu.

¹⁷ J. Yuasa, *Music as a Reflection of a Composer's Cosmology*, “Perspectives of New Music” 1989, z. 27, nr 2.

¹⁸ L. Polony, *Czas opowieści muzycznej*, Kraków 2004.

¹⁹ Por. D. Maciejewicz, *Zegary nie zgadzają się ze sobą. Spór o czas w muzyce drugiej połowy XX wieku*, Warszawa 2009, s. 6; Ukształtowania czasu w typie czasu kolistego występują m.in. w utworach Oliviera Messiaena i Arvo Pärta.

²⁰ Cyt. za: L. Polony, *Przestrzeń i muzyka*, Kraków 2007, s. 15-16.

²¹ E.S. Casey, *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Bloomington, Ind. 1993, s. 16-17. Por. A. Cook, *Space and Culture*, the Johns Hopkins University Press 1998, t. 29, nr 3, s. 551.

NICOLAO COPERNICO DEDICATUM

I

ca 10'

Tekst: Józef Ratajczak

"Quid autem caelo pulchrius nempe
quod continet pulcra omnia?"
N. Copernicus

ANDRZEJ KOSZEWSKI

3 Con fascino
(♩ = 100)

acceler. (•) a tempo

I SOLI

Soprano
Mezzosoprano
Alto
Tenore
Baritono
Basso

II CORO MINORE

Soprani
Mezzosoprani
Alti
Tenori
Baritoni
Bassi

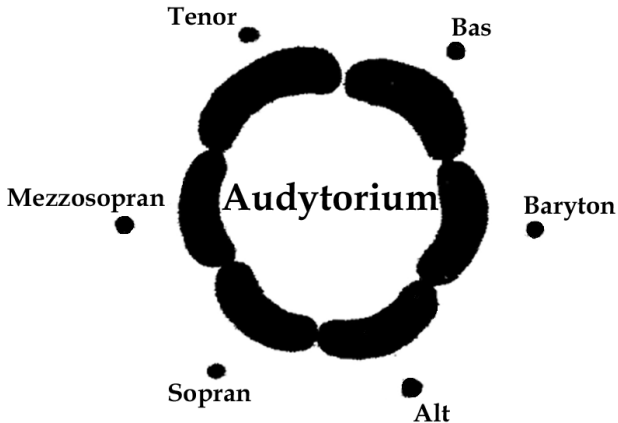
III CORO MAGGIORE

Soprani
Mezzosoprani
Alti
Tenori
Baritoni
Bassi

FWM - 7034

Copyright 1979 by FWP - Przedstawicielstwo Wydawnictwa Polskich, Warszawa, Poland.

Problematyka stereofonii w tym utworze przedstawia się także w graficznej formie sferycznej, co ilustruje prezentowany diagram.



Przykład 11. Symetryczny plan przestrzennego rozmieszczenia obsady wykonawczej wokół audytorium²²

W konstrukcji słownej poznańskiego poety Józefa Ratajczaka część pierwsza stanowi inwokację, której podmiot liryczny gloryfikuje harmonię sfer niebieskich, część II – swoistą prezentację podstawowych tez Kopernikańskiej teorii heliocentrycznej budowy wszechświata, a część III to posłowie prezentujące treści symboliczne o Słońcu, jako centrum wszechświata i wokół niego oscylujących planetach.

Idea trójni stanowiła naczelną zasadę kompozytorską, realizowaną nie tylko na poziomie makroformy i podziału obsady wykonawczej, ale także na poziomie mikroformalnym, w konstrukcji segmentów i krótszych przebiegów melodycznych.

W konsekwencji podporządkowania materii brzmieniowej nadrzędnej idei strukturalizowania, kompozytor zakomponował czasoprzestrzeń w tym utworze, w formie kompozycji trzyczęściowej, w której każda z kolejnych części poddana została zatem oddziaływaniu podziału trójkowego, w perspektywie wertykalnej oraz horyzontalnej. Realizację prekompozycyjnej koncepcji dzieła w kontekście symboliki kosmicznej zaobserwować możemy także na poziomie tekstu słownego, poprzez występowanie sześciu kluczowych dla jego konstrukcji samogłosek: *a, o, e, i, y, u*. W toku utworu są one emitowane w rozmaity sposób i współtworzą z materią dźwiękową symetrycznie zakomponowane relacje muzyczno-tekstowe.

²² Cyt. za: L. Markiewicz, *Nicolao Copernico dedicatum Andrzeja Koszewskiego*, „Ruch Muzyczny” 1971, nr 18, s. 12.

Logika konstrukcji na poziomie kształtowania melodyki i harmoniki w *Nicolao Copernico dedicatum* przejawia się głównie na poziomie szkicu tonalnego, w formie skal, a w sensie symbolicznym układ dźwiękowy w tym utworze dotyczy zarówno stopnia oddalania poszczególnych planet od Słońca, jak i stanowi wyraz zainteresowań Kopernika pitagorejską organizacją świata oraz symboliką liczb. Siódemka symbolizuje bowiem porządek kompletny. Stanowi ona sumę trójni i czwórni, przez co uznawana jest za liczbę o szczególnej wartości. Istotne znaczenie dla rozważań nad symbolicznym sensem siedmioelementowego układu dźwiękowego ma również to, że metafora liczby siedem odpowiada siedmiu kierunkom przestrzeni. Interpretując kompozycje Andrzeja Koszewskiego, możemy zatem uznać, że struktura partytury utworu stanowi swoisty refleks wielokierunkowej przestrzeni kosmicznej.

ⓔ
5 Un poco meno mosso
♩ (♩=74)

3 2

I

III

Soprano (S):
Mezzo-soprano (Ms):
Alto (A):
Tenor (T):
Baritone (Bar):
Bass (B):

Lyrics:
i u y
a lu-ce ad noc-tem tru-dit fi-ni-to-res,
a lu-ce ad noc-tem tru-dit fi-ni-to-res,

Dynamics: p, p>, f, mp, sfz

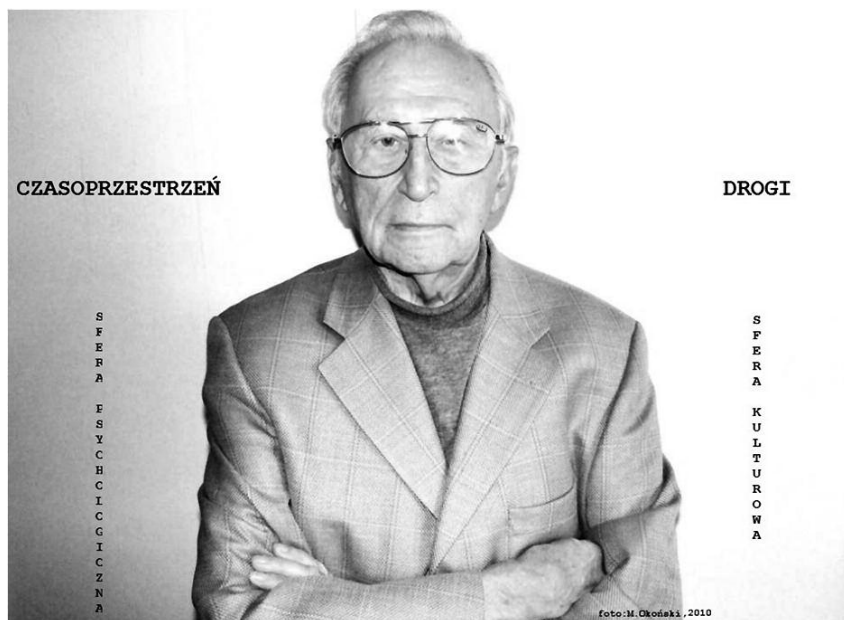
Przykład 12. Efekt kolistości w strukturze brzmienia. Skoki oktawowe na dźwięku centralnym (*Nicolao Copernico dedicatum* – litera E)

Fakt wprowadzenia do architektoniki dzieła idei centrum brzmieniowego, wokół którego oscylują kolejne dźwięki, we wszystkich głosach trzech chórów, determinuje miejsca występowania swoistych osi symetrii. Natomiast charakterystyczne repetycje dźwięku *d* (wspomniane centra brzmieniowe) – są ułożone w przestrzeni dźwiękowej pomiędzy różnorodnymi głosami. Istotną funkcję przestrzeniotwórczą spełniają również skoki oktawowo (także na dźwięku *d*), wraz ze starannie doprecyzowaną akcentacją tych dźwięków i ich dynamiką (realizowane w *legato*).

Występujące w narracji utworu łańcuchy skoków oktawowych potęgują wrażenie kolistości, są muzycznym znakiem kuli – kształtu planet oraz ciągłego, kolistego ruchu w kosmosie – obrotów sfer niebieskich.

2.3. Sfera duchowości

Na kształt muzycznej czasoprzestrzeni kompozytora silny wpływ wywarł jego kontekst psychologiczno-kulturowy, określony – za Bachtinem – mianem *czasoprzestrzeni drogi*²³. *Czasoprzestrzeń drogi* determinują zatem dwie sfery życia twórcy: psychologiczna i kulturowa, czyli środowisko człowieka – artysty, kompozytora – pedagoga – muzykologa.



Przykład 13. *Czasoprzestrzeń drogi* Andrzeja Koszewskiego

²³ M. Bachtin, dz. cyt.

Kształt *czasoprzestrzeni drogi* określają następujące wektory: szeroko rozumiana tradycja sakralnej muzyki europejskiej, głównie średniowiecznej i renesansowej (1), kultura muzyczna XX wieku (2), polska muzyka chóralna, na tle przemian stylistycznych oraz jej twórcy (3), jak również fenomen poznańskiej chóralistyki, w okresie porozbiorowym do chwili obecnej (4). Ku czasoprzestrzeni twórcy ciąży również sfera psychologiczna jego życia, przestrzeń domu rodzinnego, czas spotkań z autorytetami światowej kultury i rozliczne decyzje życiowe, podejmowane w momentach trudnych, w związku z ówczesną sytuacją polityczno-historyczną Polski (lata wojny, komunizm) (5). Istotne źródło fakto-graficzne pozwalające określić ten fenomen stanowiły materiały archiwalne, wśród których znajdują się rozliczne pamiętki i dokumenty umożliwiające przyjrzenie się istotnym faktom z życia twórcy, życzliwie udostępnione autorce przez Państwa Koszewskich i zaprezentowane w pracy doktorskiej pt. *Muzyczna czasoprzestrzeń w twórczości wokalne a cappella Andrzeja Koszewskiego. Ratio, dźwięk, duchowość*²⁴.

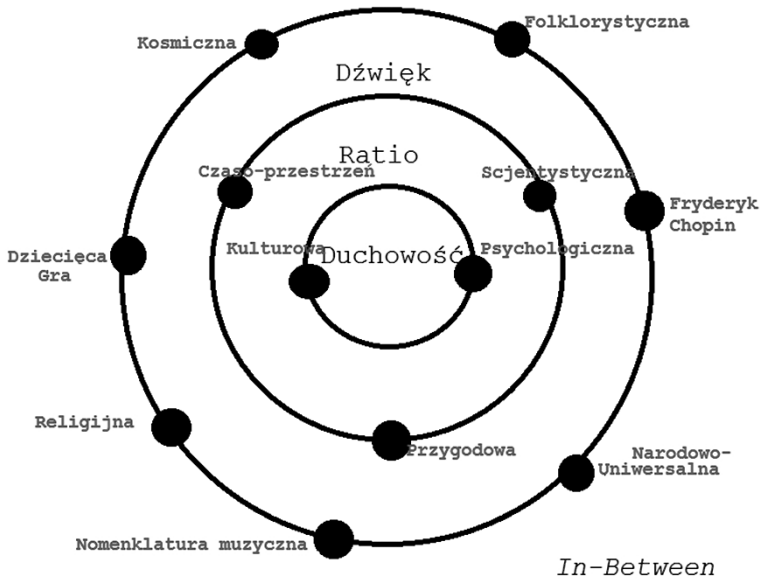
2.4. Sfera *in-between*

Fenomen czasoprzestrzeni muzycznej Andrzeja Koszewskiego określa także termin *orkiestra głosów ludzkich*, użyty przez kompozytora wobec aparatu wykonawczego, jakim jest zespół wokalny. W kadrze czasoprzestrzeni fenomen ten ogarniany jest przez sferę *in-between* w rozumieniu heideggerowskim, gdyż dotyka on wszystkich wyszczególnionych drobniejszych czasoprzestrzeni, ukształtowanych w środowisku *in-between*. Stosując nowatorskie rozwiązania na poziomie brzmieniowym, wprowadzając do faktury chóralnej nowe określenia wykonawcze oraz szeroką paletę artykulacyjną, dynamiczną, operując różnorodnymi rejestrami głosów wokalnych, na drodze poszukiwań sonorystycznych, Andrzej Koszewski instrumentalizuje brzmienie wokalne. Pomimo iż efekty tego procesu okazały się nowatorskie i wysyczone indywidualne, to jednak należy zaznaczyć, iż źródłem inspiracji dla kompozytora – który dokonał wokalizacji faktury instrumentalnej – była muzyka ludowa. W niej bowiem wielokrotnie ta sama melodia występuje zarówno w wersji instrumentalnej, jak i w wersji wokalne a cappella z tekstem. Praktyka ta była powszechnie stosowana w różnych regionach Polski. Zresztą, pisząc swą *Suitę kaszubską*, w finale Koszewski wykorzystał melodię graną na koźle, opracowując ją w fakturze wokalne, z tekstem słownym. Natomiast późniejsze zainteresowanie kompozytora, poprzez techniki wokalne i kompozytorskie XX wieku, dowiodły, że ta koncepcja twórczości muzycznej możliwa jest do rozwinięcia na gruncie twórczości wysoce artystycznej.

²⁴ M. Rzepczyńska-Okoński, *Muzyczna czasoprzestrzeń w twórczości wokalne a cappella Andrzeja Koszewskiego. Ratio, dźwięk, duchowość*, nieopublikowana praca doktorska, Akademia Muzyczna w Katowicach 2012.

3. Epilog

Czasoprzestrzeń, o której była mowa, zawiera się zatem na/w każdym z poziomów ontycznych utworów chóralnych Andrzeja Koszewskiego i dotyka również sfery szeroko rozumianego kontekstu psychologiczno-kulturowego twórcy. Czasoprzestrzeń ogarnia także sferę poetyki muzycznej kompozytora, którą określa się mianem *poetyki czasoprzestrzeni*. Jej specyfikę definiują wprost trzy kategorie: *ratio*, dźwięk i duchowość.



Przykład 14. Diagram czasoprzestrzeni muzycznej w twórczości chóralnej a cappella A. Koszewskiego

Rozliczne wektory uprzestrzeniającego się czasu stanowią o czasoprzestrzeni Mistrza polskiej chóralistyki, klasyka – nowatora, który swą postawą twórczą wpisuje się w pluralizm i równoczesność dzisiejszego świata. Wymiary czasu i przestrzeni twórczości muzycznej na chór a cappella Andrzeja Koszewskiego stanowią o niepowtarzalnym kształcie muzycznej czasoprzestrzeni. Omówione obszary dotyczą ukrytej i nieodgadnionej, jednakże niezaprzeczalnie obecnej sfery metafizycznej, do niej bowiem transcendują. Sfera ta istnieje gdzieś w czasoprzestrzeni świata dźwięków na orkiestrę głosów ludzkich i w niej właśnie obecne jest muzyczne *sacrum* Andrzeja Koszewskiego, które ujawnia się w naszym doświadczaniu tego świata, gdyż „jakiegokolwiek byłyby to **sensy**, muszą one być po to, aby zaistnieć w naszym doświadczeniu, uzyskać jakiś czasoprze-

strzeny wyraz, czyli przybrać formę znakową uchwytną słuchowo lub wzrokowo (stać się hieroglifem, formułą matematyczną, manifestacją słowno-językową, rysunkiem itd.). Bez takiego wyrazu czasoprzestrzennego niemożliwe jest nawet najbardziej abstrakcyjne myślenie. Tak więc wszelki kontakt z dziedziną sensów dokonuje się wyłącznie przez bramę czasoprzestrzeni²⁵.

Bibliografia

- Archard David, *Philosophy and Pluralism*, Cambridge University Press, London 1996.
- Bachtin Michaił, *Problemy estetyki i literatury*, przeł. Wincenty Grajewski, Wyd. Czytelnik, Warszawa 1982.
- Casey Edward S., *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana 1993.
- Cook Albert, *Space and Culture*, „New Literary History” t. 29, nr 3, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland 1998.
- Czaplejewicz Eugeniusz i Kasperski Edward (red.), *Michaił Bachtin. Dialog – Język – Literatura*, PWN, Warszawa 1983.
- Dragan Anna, *Koszewski Andrzej*, [w:] Marek Podhajski (red.), *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, cz. II, Wyd. Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku-Wyd. Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie, Gdańsk-Warszawa 2005.
- Gwizdalanka Danuta, *Historia muzyki*, cz. 3, PWM, Kraków 2009.
- Jazownik Monika, *Kosmos dźwiękami kreślony*, [w:] *Muzyka i jej konteksty*, cz. II, Seria „Musica practica, musica theoretica” 10, Wyd. Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego, Poznań 2006.
- Kopernik Mikołaj, *De revolutionibus orbium caelestium*, cyt. za: <http://www.library.usyd.edu.au/libraries/rare/modernity/copernicus.html>
- Lorkowska Halina, *Świat poezji dziecięcej muzyką ożywiony w twórczości Andrzeja Koszewskiego*, Seria „Musica practica, musica theoretica” 3, Wyd. Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego, Poznań 2001.
- Maciejewicz Dorota, *Zegary nie zgadzają się ze sobą. Spór o czas w muzyce drugiej połowy XX wieku*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2009.
- Markiewicz Leon, *Nicolao Copernico dedicatum Andrzeja Koszewskiego*, „Ruch Muzyczny” 1971, nr 18.
- Pończyński Romuald, *Traktuję chór jako orkiestrę głosów ludzkich – rozmowa z Andrzejem Koszewskim*, „Ruch Muzyczny” 1986, nr 8.
- Polony Leszek, *Czas opowieści muzycznej*, Wyd. Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2004.
- Polony Leszek, *Przestrzeń i muzyka*, Wyd. Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2007.
- Rzeczpińska Marta, *Kategoria czasu w twórczości wokalnej a cappella Andrzeja Koszewskiego*, publikacja konferencyjna „Musica Inter Artes”, w druku, Wyd. Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego, Katowice.

²⁵ E. Czaplejewicz, E. Kasperski (red.), dz. cyt., s. 317.

- Rzeczpińska Marta, *O duchowości w utworach wokalnych a cappella*, [w:] *De musica commentarii*, Wyd. Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego, Poznań 2010.
- Rzeczpińska-Okoński Marta, *Muzyczna czasoprzestrzeń w twórczości wokalne a cappella Andrzeja Koszewskiego. Ratio, dźwięk, duchowość*, nieopublikowana praca doktorska, Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach 2012.
- Wilber Ken, *Krótką historia wszystkiego*, przeł. Henryk Smagacz, Jacek Santorski & Co Agencja Wydawnicza, Warszawa 2007.
- Yuasa Joji, *Music as a Reflection of a Composer's Cosmology*, „Perspectives of New Music”, z. 27, nr 2, University of Seattle, Seattle, Washington 1989.
- Zielińska Lidia, *Przewodnik po twórczości Andrzeja Koszewskiego*, Wyd. Muzyczne Brevis, Poznań 1992.

About the areas of music space-time in the a capella choral artistic output of Andrzej Koszewski

The article is divided into three parts: Introduction, Space-time Areas and Epilogue. In the first part the author provides the explanation of the term: music space-time taken from the literature. The research of Michaił Bachtin serves here as a support. In the second part the author presents such subjects as: sound zone, *ratio* zone, spirituality zone and in-between zone which all are related directly to the choral artistic output of Andrzej Koszewski. The author explains the subject of the space-time using the example of choral pieces: *Ballata*, *Muzyka fa-re-mi-do-si*, *Nicolao Copernico dedicatum*. The article ends with the Epilogue in which the author summarizes her research on the space-time in the pieces composed for the a capella choir. This is expressed with the following statement: “Time and space in the artistic output of Andrzej Koszewski proclaim the unique shape of music space-time. This zone exists in the space-time of human voice sound world and music *sacrum* of Koszewski exists in the space-time”.