

MICHAŁ BROŻEK

Tychy

Język kompozytorski Andrzeja Koszewskiego jako przykład nowoczesnego traktowania zespołu chóralnego

Wykonawcy muzyki chóralnej stawiają sobie obecnie bardzo wysokie wymagania, chcą śmiało mierzyć się ze swymi możliwościami, więc chętnie sięgają po dzieła współczesnych kompozytorów, którzy głos ludzki traktują w sposób nowatorski i wykorzystują nie tylko – jak to było w historii – jego aspekt czysto wokalny, a w swoich partyturach zapisują innowacyjne elementy wykonawcze. Do twórców, którzy zainicjowali w Polsce nowoczesne traktowanie chóru, a na relację słowa i muzyki spojrzeli inaczej, niż tylko przez pryzmat dominującego na ogół współdziałania w przekazywaniu zawartych w treści emocji, należy niewątpliwie Andrzej Koszewski – kompozytor, którego większa część dorobku przeznaczona jest dla różnorodnych grup wokalnych.

Na podstawie obowiązkowych utworów III etapu XIII Ogólnopolskiego Konkursu Dyrygentów Chóralnych w Poznaniu – w którym brałem udział – chciałbym podjąć się próby nakreślenia nowatorstwa kompozytorskiego ich twórcy, który jako jeden z pierwszych powierzał chórowi jako zespołowi wykonawczemu nowe zadania, a przez to wymagał nowych umiejętności. Jest to zadanie niełatwe i w jakimś sensie pionierskie, gdyż na temat współczesnej muzyki chóralnej, a w tym także skomponowanej przez Andrzeja Koszewskiego, publikacji i jakichkolwiek szerszych opracowań jest naprawdę niewiele. Opisanie wybranych utworów Andrzeja Koszewskiego przeprowadzone zostało na Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach przez prof. Leona Zaborowskiego, kierownika organizacyjnego XIII Ogólnopolskiego Konkursu Dyrygentów Chóralnych w Poznaniu.

Wśród obowiązkowych utworów III etapu XIII Ogólnopolskiego Konkursu Dyrygentów Chóralnych w Poznaniu znalazły się: *Danza*, *Chaconne III*, *Sanctus*, *Serioso-Giocoso* oraz *Iubilatio*. Pierwszy z nich, tj. **Danza**, wchodzi w skład dyptyku *Canzone e Danza* napisanego w 1974 roku w kilku wersjach, z możliwością

wykonania przez różne grupy wokalne: chór mieszany (ta wersja będzie omówiona w niniejszej pracy), głosy żeńskie lub chłopięce, jak też przez głosy męskie, wydany przez PZChIO¹.

6 Danza

Andrzej Koszewski
(1974)

Allegro vivace

f *senza voce* (rit) *con voce* *mf* *f* *p*

Sopran
ffiss _____ le - gge - ro _____

Alt
p _____ *f* _____
m _____ *) tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku

Tenor
p _____ *f* _____
m _____ *) tu ku tu ku tu

Bass
f *senza voce* (rit) _____ *f* _____
ffiss _____ ffiss _____

5 *mf* *f* *p*
le - gge - ro _____
tut - ti _____ *mf* *f* *p* *f* *senza voce*
le - gge - ro ffiss _____
tu ku tu ku tu ku tu ku tu ti tut
con voce *f*
tu ku tu

9 *mf* *f*
le - gge - ro tu tu tu tu
f con voce
tu
f
tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu
mf *f*
le - gge - ro

*) tũkca = tuccu (ital.)

Przykład 1. *Danza* – początek utworu

¹ L. Zielińska, *Przewodnik po twórczości Andrzeja Koszewskiego*, Poznań 1993, s. 28.

Pierwsze ogniwo kompozycji Koszewskiego, tj. *Canzone*, operuje tekstem całkowicie asemantycznym. Wykorzystane są w nim zestawy spółgłosek i samogłosek, które autor utworu wybrał pod kątem ich wartości barwowej. W odniesieniu do *Canzone*, również *Danza* opiera się na zestawie głosek oraz pojedynczych sylab, ale w głównej mierze warstwę słowną stanowi tekst zbudowany z permutacji zaledwie kilku włoskich wyrazów, których znaczenia mogą w większości pełnić rolę swoistych wskazówek wykonawczych w muzyce². Pełne brzmienie tekstu drugiego ogniwa dyptyku, tj. *Danzy*, przedstawia się następująco:

Tutti cantiamo
Ossia fischiamo
Come sta
Sempre leggero
Sempre leggerissimo

W polskim tłumaczeniu brzmi on następująco:

Wszyscy śpiewajmy
Czyli/lub gwizdźmy
Jak ci się powodzi (jak leci)
Zawsze lekko
Zawsze bardzo lekko

Dwa pierwsze określenia *tutti cantiamo* oraz *ossia fischiamo*, bądź po permutacji *tutti fischiam*, *ossia cantiam*, zwracają uwagę na zamiennosc stosowaniu śpiewu i gwizdu³. Z kolei *leggero* i *leggerissimo* odnoszą się do artykulacji, która – idąc za znaczeniem słów – powinna być lekka zarówno we fragmentach wykorzystujących określenia *leggero* czy *leggerissimo*, jak i w ogólnym ujęciu utworu. Zastosowane w partyturze określenie *Allegro vivace* wskazuje na konieczną ruchliwość, a odstępstwa od głównego tempa za pomocą *stringendo* i a tempo skutecznie podkreślają wesoły, wręcz żywiołowy odcień tańca. To właśnie tytułowy taniec daje autorowi pełną wolność w traktowaniu wielu muzycznych aspektów partytury, a nade wszystko niewiarygodną wręcz swobodę w podejściu do chóru jako instrumentu.

Chaconne III jest trzecią częścią kompozycji *Trois Chaconnes* napisanej na chór mieszany w 1987 roku, a zadedykowanej Wiesławie Krodkiewskiej. Jako materiał słowny dla pierwszej i ostatniej części tryptyku kompozytor wybrał tradycyjny zwrot łaciński, względem którego zastosował efekt lustra, i tak *Unitas in varietate (jedność w wielości)* *Chaconne I* oraz *Varietas in unitate (wielosc w jedności)* *Chaconne III* stanowią klamrę cyklu *Trois Chaconnes*. Z kolei *Chaconne II* została skomponowana w oparciu o tylko jedno słowo *chaconne*⁴. Trzecie ogniwo

² Tamże, s. 28.

³ Tamże.

⁴ Tamże, s. 53.

wokalna. Charakterystyczną cechą wariacyjnej formy *chaconne* jest stale powtarzająca się – na ogół w basie – formuła melodyczna⁷.

Serioso-Giocoso to utwór na chór mieszany, napisany w 1989 roku. Prawykonanie kompozycji odbyło się w roku powstania, 15 sierpnia, na Międzynarodowym Festiwalu Chóralnym we Frankfurcie nad Menem przez Chór Akademicki Politechniki Szczecińskiej, któremu utwór był dedykowany. Wykonaniem kierował dyrygent chóru Jan Szyrocki. *Serioso-Giocoso* opiera się na warstwie muzycznej tryptyku *Enigma 575* – wcześniejszej kompozycji Koszewskiego z roku 1986, gdyż dwie pierwsze części tego utworu są pierwotną, żeńską wersją napisanego trzy lata później *Serioso-Giocoso*⁸.

Warstwa tekstowa *Serioso-Giocoso* bazuje na włoskich słowach, będących określeniami muzycznymi. Znajdujemy tutaj zatem: *giocoso, scherzando, carrezando, sospirando, lacrimoso, amoroso, animando, avvivando, e capriccioso, rusticale, pastorale, sordamente, tristamente, arditamente*. Koszewski wykorzystuje także pojedyncze sylaby wchodzące w skład poszczególnych określeń muzycznych, bądź zwroty, które nie wpisują się w żadne słowo, np. *canacann, gio, comm, cumm, poco poc, ben ben, ce, un pó*, a które wsparte dźwiękami przybierają funkcję sonorystyczną.

W budowie formalnej utwór *Serioso-Giocoso* jest dyptykiem, ponieważ zawiera dwie kontrastowe części, zarówno pod względem użytego tekstu, jak i związanego z tym charakteru.

Sanctus wchodzi w skład *Trittico di Messa* – 3-częściowego utworu na chór mieszany napisanego w 1992 roku. Jest środkowym ogniwem stanowiącego całość Tryptyku mszalnego, a występuje pomiędzy *Kyrie* i *Agnus Dei*. Pod względem muzycznym każda część dokładnie współgra ze strukturą tekstu. Poszczególne fragmenty utworu wykorzystują skale modalne, jednak częste stosowanie elementu progresji gasi poczucie centrum tonalnego. Podstawową częścią konstrukcji kolejnych części *Trittico di Messa* jest komórka kwartowa używana w rozmaity sposób, np. progresywnie, harmonicznie, melodycznie lub w inwersji. W środkowej części Tryptyku – *Sanctus* – Koszewski eksponuje jednak dwa interwały: kwartę i septymę oraz ich przewroty kwintę i sekundę⁹.

Kompozycja Andrzeja Koszewskiego ***Iubilatio*** została napisana w 1995 roku na uroczystość 75-lecia Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu, a tytuł utworu stanowi pierwsze słowo obowiązującej w utworze konstrukcji słownej kompozytora:

*Iubilatio gaude: sine musica nulla vita, gaudetur.
Gaudeamus igitur.*

⁷ A. Chodkowski (red.), *Encyklopedia muzyki*, Warszawa 1995, s. 145-146.

⁸ L. Zielińska, dz. cyt., s. 44.

⁹ Tamże, s. 52.

Chórowi Akademickiemu Politechniki Szczecińskiej

słowa kompozytora
words by the composer

SERIOSO - GIOCOSO

per coro misto

ca 4,5'

3

Moderato serio

ANDRZEJ KOSZEWSKI

Soprani

Alti

Tenori

Bassi

6

S.

A.

T.

B.

11

S.

A.

T.

B.

* Wymowa włoska
Italian pronunciation

Przykład 3. *Serioso-Giocoso* – początek utworu

SANCTUS

ANDRZEJ KOSZEWSKI

1992

Allegro *tutti voci*

SOPRANI
ALTI
TENORI
BASSI

1 *f* *tutti voci*

San-ctus sa-san-ctus sa-san-ctus sa-san-ctus sa-san-ctus

9 *più f*

Sa san-ctus sa san-ctus sa san-ctus sa san-ctus sa san-ctus

17 *f* *tutti voci*

San-ctus sa-san-ctus sa-san-ctus sa-san-ctus sa-san-ctus

© Wydawnictwo Muzyczne BREVIS, Poznań 1992

Przykład 4. Sanctus z Missa brevis – początek

W tłumaczeniu na język polski brzmi ona następująco:

*Radośnie śpiewajmy (radośnie wykrzykujmy): bez muzyki nie ma życia, śpiewajmy.
Radujmy się więc¹⁰.*

W treści utworu odnajdujemy incipit pieśni *Gaudeamus igitur*, która jest uznawana powszechnie za najstarszą zachowaną pieśń studencką, śpiewaną pierwotnie prawdopodobnie podczas nieoficjalnych spotkań studenckich, a obecnie intonowaną w czasie uroczystości akademickich¹¹.

Andrzej Koszewski to kompozytor ściśle ukierunkowany na tworzenie utworów chóralnych; jednak dzieła powstałe z myślą o innym wykonawcy stanowią w jego dorobku zakres marginalny. Równocześnie jednak, w ramach swego głównego twórczego nurtu, pokazuje się jako autor wciąż poszukujący, przecierający nowe szlaki, niezwykle odkrywczy. Zanalizowane utwory, skomponowane przez Andrzeja Koszewskiego zarówno do tekstów świeckich, jak i religijnych, przeznaczone są do wykonania przez chór mieszany. Wymagana obsada jest w nich bardzo różnorodna, szczególnie pod względem liczby użytych głosów, gdyż poza podstawowym układem 4-głosowym autor stosuje *divisi*, a w *Sanctus* dzieli głosy nawet na trzy. Ponadto kompozytor niejednokrotnie wyłania w chórze dwie grupy, np.: głosy niskie/wysokie, męskie/żeńskie, w traktowaniu których posługuje się często zasadą polegającą na rozpoczęciu słowa przez jedną grupę wokalną i dokończeniu go przez inną parę głosów. Fragmenty wykorzystujące takie prawidłowości przypominają o technice polichóralnej i o przestrzenności brzmienia, którymi to elementami Andrzej Koszewski posługiwał się, komponując utwory w drugim, związanym z eksperymentowaniem, nurcie twórczym.

Powstałe na przestrzeni 23 lat utwory są objętościowo dosyć pokaźne, a pod względem formalnym przejawiają zauważalną różnorodność, gdyż pośród nich można znaleźć takie, które charakteryzują się budową dwuczęściową (*Serioso-Giocosu*, *Danza*, *Sanctus*), mamy poprzedzone wstępem i zamknięte codą rondo (*Iubilatio*), a także temat z wariacjami (*Chaconne III*). Jednak nawet najliczniej reprezentowana dwuczęściowość nie jest potraktowana schematycznie, gdyż *Serioso-Giocosu* to jakby dwa kontrastujące utwory w jednym, konstrukcja *Sanctus* zdeterminowana jest historycznie ugruntowanym układem tej części mszy, a *Danza* jest taneczną całością, w której zauważone podziały wzbogacają i urozmaicają tylko radosny przebieg zabawy.

Wgłębiając się w wewnętrzną strukturę utworów Koszewskiego – czy to o tematyce świeckiej, czy religijnej – można zauważyć, że ich autor – mimo tradycyjnych ujęć fakturalnych i stosowania elementów pojawiających się już w innych swoich kompozycjach – za każdym razem wprowadza nowy problem

¹⁰ Tłum. własne przy pomocy: ks. A. Jougan, *Słownik kościelny łacińsko-polski*, Warszawa 1992.

¹¹ S. Krawczyński, *Ars choralis – Średniowiecze i Renesans*, Kraków 2010, s. 171.

Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu – na Jej 75-lecie

Iubilatio

konstrukcja słowna kompozytora
text constructed by the composer

ANDRZEJ KOSZEWSKI
1995

Allegro gioioso

iu- bi- la- ti- o iu- bi- la- ti- o iu- bi- la- ti- o iu- bi- la- ti- o

Animato

iu- bi- la- ti- o iu- bi- la- ti- o ga- u- de si- ne
iu- bi- la- ti- o iu- bi- la- ti- o ga- u- de si- ne

© Wydawnictwo Muzyczne BREVIS, Poznań 1997

BRE 97-X

Przykład 5. *Iubilatio* – fragment początkowy

muzyczny wraz z zastosowaniem wielu eksperymentalnych efektów wokalnych i brzmieniowych. Wśród nich szczególnie charakterystyczne jest *quasi*-instrumentalne traktowanie chóru przejawiające się w konieczności nowatorskiego wydobycia dźwięków, do którego należało też wymyślenie ich zapisu w formie różnego typu znaków np.:

- imitacja uderzenia w talerz przy pomocy zgłoski *tch* wraz z *descrescendem*



tch (*Serioso-Giocoso*),

- wykonanie *senza voce* sylaby *oss* lub *fiss*



oss **fiss** (*Danza*),

- imitowanie brzmienia mandoliny poprzez tremolando językiem



III... (*Sanctus*),

- możliwe szybkie następstwo sylab „ta-ca” lub „da-ga”



taca... (*Chaconne III*).

Nietuzinkowe i zaskakujące jest również pojawienie się gwizdu artystycznego, i to w ramach religijnego wydźwięku tekstu *Sanctus*. O elementach wykorzystywanych w swoich utworach Andrzej Koszewski na łamach „Ruchu Muzycznego” wypowiedział się następująco: „Wchodzimy przecież w inne czasy, zbliżamy się do XXI wieku. Inna więc wyrazowość, inna poetyka steruje moim warszatem kompozytorskim. Nawet aparatura oddziałuje »futrystycznie«. Gramofon, magnetofon, radio, telewizor – stamtąd płynie szeroki strumień artystycznej inspiracji. Cenię sobie te bodźce. Wydają mi się nawet bardziej twórcze właśnie wówczas, gdy docierają spoza obszaru muzyki: od słowa, od obrazu. Mają większą szansę przedrodzić się w autentyczną nowość w mojej muzyce, bez pośrednictwa dzieł innych kompozytorów”¹².

¹² R. Połczyński, *Traktuję chór jako orkiestrę głosów ludzkich* – rozmowa z kompozytorem Andrzejem Koszewskim, „Ruch Muzyczny” 1986, nr 8, s. 4.

Niezwykle ważną formatwórczą rolę w utworze odgrywa tekst, a stosowane przez Andrzeja Koszewskiego struktury melodyczno-rytmiczne mają ścisły z nim związek: czy to, gdy jest złożony z określeń muzycznych i różnego rodzaju sylab, co zauważamy w *Danzy* i *Serioso-Giocosu*, gdy jest utworzony przez kompozytora np. na rzecz *Iubilatio*, czy też gdy wykorzystuje tradycyjny zwrot łaciński w *Chaconne III* lub religijny w *Sanctus*. Z jednej strony częste stosowanie przez kompozytora wszelkich możliwych grup szesnastkowych, które dodatkowo niejednokrotnie podkreślane są artykulacją staccato czy akcentami, nadaje kompozycjom motoryczny, żywiołowy, ale również energiczny, radosny wydźwięk, z drugiej natomiast częstym zabiegiem jest użycie rytmów złożonych z długich wartości, wielokrotnie wydłużanych jeszcze za pomocą ligatur, w celu podkreślenia lirycznego, uroczystego bądź kulminacyjnego charakteru tekstu. Koniecznie jednak trzeba nadmienić, że we wszystkich przeanalizowanych kompozycjach tekst nie jest tylko – jak to bywa w ujęciu tradycyjnym – nośnikiem konkretnych treści, ale służy do celów formatwórczych, a podzielony na mniejsze cząstki – wyrazy, sylaby, głoski – staje się źródłem wokально-brzmieniowych eksperymentów.

Andrzej Koszewski w utworach zawartych w niniejszym omówieniu jest bardzo stanowczy pod względem znaków przykluczowych, których po prostu nie stosuje, a więc określenie tonacji jest na pierwszy rzut oka praktycznie niemożliwe. Powszechnie wykorzystuje jednak znaki przygodne, które dają odczucie przynależności tonalnej, ale tylko chwilowej, gdyż częste progresywne przesuwanie pochodów melodycznych burzy odniesienie do jakiegokolwiek tonacji na dłuższy czas. Mimo to należy podkreślić, że plan harmoniczo-brzmieniowy opiera się najczęściej na zestawieniach konkretnie wybranych interwałów wraz z przewrotami i tak prowadzonych współbrzmieniach, że daje to poczucie dźwiękowego ładu.

Kompozycje Andrzeja Koszewskiego pod względem wykonawczym nie należą do najprostszych. Stosowanie tradycyjnego 4-głosowego układu, jednak najczęściej w postaci rozbudowanej, a także stawiane przed zespołem zadania wokalne, przede wszystkim te, które dotyczą eksperymentalnego wykorzystania instrumentu, jakim jest głos, umieszczają poprzeczkę techniczną i brzmieniową bardzo wysoko. Sam kompozytor w rozmowie z Romualdem Połczyńskim mówił: „Aparat głosowy, jako podstawowy instrument zespołowego muzykowania, posiada bogate, niewyczerpane jeszcze środki para wokalne, wynikające z budowy tego aparatu. Obejmują one nie tylko struny i rezonatory głosowe, ale również język i wargi, komponenty obdarzone dużą ruchliwością i właściwościami kolorystycznymi (są też źródłem gwizdu artystycznego). Tekst słowny ma więc podwójną wartość: znaczeniową i brzmieniową. Dlatego też usiłuję traktować chór jako równorzędnego partnera muzyki instrumentalnej, jako orkiestrę głosów ludzkich”¹³.

¹³ Tamże, s. 5.

Mimo oczywistych – wynikających z nowatorstwa – trudności, należy jednak podkreślić, że świadomość naturalnych możliwości głosu ludzkiego u Andrzeja Koszewskiego jest bardzo wysoka. Nigdy nie przekracza on określonej dla konkretnego głosu skali, nigdy też nie wymaga od śpiewaków użycia środków, które mogłyby ich „instrument” narazić na fizjologiczny dyskomfort, a tym bardziej na szkodę. Ponadto tak sprawnie komponuje wszelkie warstwy partytury, że w prezentacji koncertowej brzmią one zawsze niezwykle interesująco, a nawet efektownie.

Gdy obecnie przypatrujemy się utworom tego autora, wiele ich pomysłowych elementów, powtarzanych także później u innych twórców, traktujemy jako oczywiste. Jednak w momencie ich pojawienia się po raz pierwszy, miały znamiona niezwykle innowacyjnych, a nawet rewolucyjnych, natomiast wykonujące je po raz pierwszy zespoły – ówczesnie najlepsze w kraju – musiały się nauczyć nieznanych wcześniej sposobów wydobywania dźwięku, artykulacji, jak również odkrywać i tworzyć nie zawsze oczywistą, a niezwykle przemyślaną i logiczną konstrukcję formalną. Zdumiewa fakt, iż syntetycznych opracowań dorobku twórczego Andrzeja Koszewskiego jest tak niewiele. Mimo braku analiz i opisów utwory tego kompozytora żyją wciąż koncertowym życiem i zachwycają kolejne pokolenia słuchaczy.

Bibliografia

- Chodkowski Andrzej (red.), *Encyklopedia muzyki*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1995.
 Ekiert Janusz, *Encyklopedia „Bliżej muzyki”*, Wyd. Muza SA, Warszawa 2006.
 Jacobs Arthur, *Słownik muzyczny*, Wyd. Delta, Bydgoszcz 1993.
 Jougan Alojzy ks., *Słownik kościelny łacińsko-polski*, Wyd. Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 1992.
 Krawczyński Stanisław, *Ars choralis – Średniowiecze i Renesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2010.
 Połczyński Romuald, *Traktuję chór jako orkiestrę głosów ludzkich* – rozmowa z kompozytorem Andrzejem Koszewskim, „Ruch Muzyczny” 1986, nr 8.
 Zielińska Lidia, *Przewodnik po twórczości Andrzeja Koszewskiego*, Wyd. Muzyczne Brevis, Poznań 1993.

The compositorial language of Andrzej Koszewski as an example of modern approach to vocal groups

Andrzej Koszewski is a composer strictly oriented towards creating choral pieces, as works written for other performers are quite marginal in his oeuvre. Nevertheless, even in the mainstream portion of his creative activity, he emerges as an author who is constantly blazing new trails. The pieces created throughout the 23 years of his musical output (*Danza*, *Chanconne III*, *Sanctus*, *Serioso-Giocoso*, *Iubilatio*) are permeated with numerous experimental vocal and acoustic effects.