

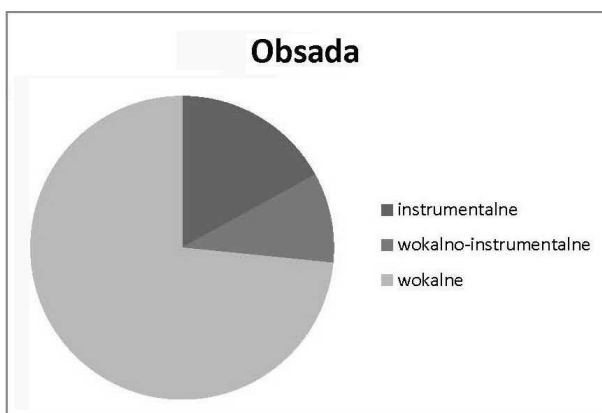
JOANNA CYWIŃSKA-RUSINEK  
Lublin

## MUZYKA CHÓRALNA ANDRZEJA KOSZEWSKIEGO (1922–2015) I JEJ ASPEKT LITURGICZNY

Wybitny polski muzykolog, kompozytor, pedagog, Andrzej Koszewski został pożegnany przez grono bliskich, artystów i melomanów na cmentarzu Junikowo w Poznaniu. Zmarł 17 lutego 2015 r. w wieku 92 lat. Z uwagi na to, iż fakty dotyczące jego życia i osiągnięć zawodowych są powszechnie znane, w niniejszym studium nie będą one szczegółowo przytaczane. Nie ulega również wątpliwości, że jakkolwiek obiektywna ocena ogromnego dorobku A. Koszewskiego oraz jego znaczenia dla polskiej i światowej kultury będzie możliwa dopiero z perspektywy czasu, już dziś można wykazać jego bogactwo i różnorodność. Podjęte zagadnienie, poświęcone wyłącznie muzyce chóralnej kompozytora, jest próbą dokonania charakterystyki kompozycji o charakterze religijnym, ze szczególnym uwzględnieniem ich miejsca w liturgii Kościoła.

### 1. Kompozytor muzyki chóralnej

Ewolucja stylu kompozytora przedstawiana jest zazwyczaj w trzech głównych nurtach: nawiązanie do tradycji (lata 50-te); sonoryzm i nowatorska muzyka chóralna (lata 60–70-tych); nawiązanie do tradycji w utworach chóralnych (lata 80-te, aż do końca aktywności kompozytorskiej w 2011 r.). Zamieszczony obok wykres przedstawia ilościową relację kompozycji w dorobku A. Koszewskiego sklasyfikowanych według kryterium obsady wykonawczej.



**Wykres.** Podział dorobku kompozytorskiego A. Koszewskiego według kryterium obsady wykonawczej.

Z powyższego diagramu jasno wynika, iż w dorobku kompozytorskim A. Koszewskiego zdecydowanie dominuje muzyka wokalna. To ukierunkowanie jest świadomym wyborem kompozytora:

Odczułem „imperatyw kategoriowy” komponowania muzyki znajdującej oparcie w moich doświadczeniach wyniesionych z dzieciństwa. W tej właśnie twórczości znalazłem możliwość pełniejszej i bardziej indywidualnej wypowiedzi<sup>1</sup>.

Dzieła chóralne najpełniej odzwierciedlają indywidualny język kompozytorski artysty. Są to utwory napisane na jeden, dwa lub trzy chóry mieszane. Dwa najważniejsze źródła inspiracji stanowią folklor oraz religia. Zainteresowanie etnografią, studia muzykologiczne, a w szczególności badania nad muzyką w żywej tradycji zainspirowały stworzeniem m.in. takich dzieł, jak *Tryptyk wielkopolski* (1963) czy *Wczoraj była niedziółeczka* (1969). Z kolei inspiracje religijne są uwarunkowane ideowo, wynikają ze światopoglądu oraz doświadczenia twórcy. Klasyfikacji kompozycji chóralnych A. Koszewskiego można dokonać według kilku kryteriów, co daje ogłęd na różnorodność dorobku oraz ukazuje szerokie spektrum działań twórczych.

Klasyfikacja kompozycji chóralnych ze względu na obsadę:

- na chór żeński lub chłopięcy;
- na chór męski;
- na chór mieszany.

Kompozytor wykorzystuje różne warianty obsady chóralnej. W większości pisze na chór mieszany, ale znajdujemy również wiele kompozycji na głosy równe — męskie lub żeńskie oraz na chóry dziecięce. Niektóre z nich posiadają kilka wariantów obsady. Przykładem jest utwór *Kołysanka* występujący aż w sześciu wersjach: na 3 głosy żeńskie, chór żeński, na chór mieszany, głos wysoki i chór mieszany, głos wysoki i fortepian, 3 głosy żeńskie i fortepian. Ta praktyka, możliwa do zaobserwowania na wszystkich etapach twórczości kompozytora, jest wyrazem jego pragmatyzmu i otwartości na potrzeby oraz możliwości zespołów wokalnych. Cieszący się dużą popularnością utwór *Zdrowaś Królewno wyborna* (1963) zakładał cztero-głosową obsadę mieszaną. Niemal dwie dekady później kompozytor stworzył dodatkowe 2 wersje (na chór męski oraz na chór żeński), odpowiadając na duże zainteresowanie wykonawców tą kompozycją. Ciekawe oznaczenie dotyczące obsady znajdujemy w utworze *Ad musicam* — „na orkiestrę wokalną”. Należy w tym miejscu odnieść się do wywiadu z A. Koszewskim opublikowanego na łamach czasopisma „Ruch Muzyczny” w 1986 r.: „Traktuję chór jak orkiestrę głosów ludzkich”, w którym kompozytor uzasadnia: „Usiłuję traktować chór jako równorzędnego partnera muzyki instrumentalnej, jako orkiestrę głosów ludzkich”<sup>2</sup>. Innym przykładem innowacji w oznaczeniu obsady jest kompozycja *Da fischiare* — na zespół gwizdzący.

<sup>1</sup> R. POŁCZYŃSKI, *Traktuję chór jak orkiestrę głosów ludzkich*, RuM (1986), nr 8, s. 5.

<sup>2</sup> *Tamże*.

Klasyfikacja kompozycji chóralnych ze względu na dobór tekstu:

- do tekstów poetyckich;
- do tekstów liturgicznych i biblijnych;
- do tekstów własnych;
- do tekstów tradycyjnych;
- do tekstów ludowych;
- bez słów.

Tekst stanowi istotny element kompozycji A. Koszewskiego. Jest traktowany wielopłaszczyznowo, co kompozytor najtrafniej wyraził w lapidarnym stwierdzeniu: „(...) tekst słowny ma więc podwójną wartość: znaczeniową i brzmieniową”<sup>3</sup>. Stanowi on jedno ze źródeł jego sonorystycznych poszukiwań. Szerzej pisał ten temat Marek Podhajski<sup>4</sup>, wyróżniając w muzyce A. Koszewskiego trzy poziomy zależności słowno-muzycznej: semantyczno-emocjonalną, foniczno-interwałową oraz foniczno-dźwiękową. Kompozytor bardzo skrupulatnie dobierał teksty swoich kompozycji, co było determinowane przez sposób traktowania słowa w jego dziełach. Duże znaczenie na tym polu wywarła współpraca z Józefem Ratajczakiem (1932–1999)<sup>5</sup>, który niejednokrotnie kształtował swoją poezję zgodnie z wycuciem kompozytora, szczególnie uwagę przywiązując do walorów brzmieniowych konkretnych słów<sup>6</sup>. Zagadnienie to trafnie opisuje M. Bristiger:

Każdy dźwięk mowy odznacza się charakterystycznym widmem, zaś prócz tego czynnika formantowego istnieją trzy podstawowe dla percepcji momenty: wysokość, intensywność i czas trwania. Nadto głoska otrzymuje określony tembr głosu. Całość materiału przedstawia się jako tony i szmery<sup>7</sup>.

Istotną rolę w poszukiwaniach brzmieniowych odgrywają kompozycje do tekstów własnych, a w szczególności wykorzystanie struktur asemantycznych, tworzenie zestawów słów, sylab lub zgłosek zestawianych ze względu na ich właściwości foniczne<sup>8</sup>. Zgodnie z przyjętym przedmiotem badań należy zwrócić szczególną uwagę na teksty liturgiczne. Opracowaniom poddane zostały m.in. teksty *Ordinarium Missae*, modlitwy *Pater Noster*, *Angelus Domini*, *Non sum dignus*. Co ciekawe, wszystkie teksty liturgiczne wykorzystane przez kompozytora są tekstami w języku łacińskim.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> M. PODHAJSKI, *Uwagi o niekonwencjonalnych relacjach słowno-muzycznych w muzyce chóralnej Andrzeja Koszewskiego*, „Muzyka. Historia. Teoria. Edukacja” 3 (2013), s. 34–35.

<sup>5</sup> Poznański poeta i prozaik, autor m. in. zbiorów *Ziarenka maku*, Warszawa 1982 oraz *Idzie wiosna*, Warszawa 1986. Współpraca z poetą zaowocowała powstaniem m. in. dzieł *Ba-no-sche-ro* i *Gry*. Krótką refleksję nad wieloletnią współpracą artystów odnajdujemy w wypowiedzi Grażyny Darłak, *Brewiarz miłości. O solowej liryce wokalne Andrzeja Koszewskiego*, „Muzyka. Historia. Teoria. Edukacja” 3 (2013), s. 94–95.

<sup>6</sup> Rozmowa z kompozytorem (7 III 2012 r.).

<sup>7</sup> M. BRISTIGER, *Związki muzyki ze słowem*, Warszawa 1986, s. 36.

<sup>8</sup> Np. w *Canzone* (1974) warstwę tekstową stanowią wyłącznie samogłoski i spółgłoski.

Klasyfikacja kompozycji chóralnych ze względu na język:

- do tekstów polskich;
- do tekstów łacińskich;
- do tekstów w językach obcych<sup>9</sup>;
- do tekstów ludowych<sup>10</sup>;
- bez słów.

Dorobek A. Koszewskiego charakteryzuje bogactwo różnorodności, czego odzwierciedleniem jest również wykorzystanie tekstów w wielu językach. Dobór języka tekstu związany jest ze źródłem inspiracji oraz przesłaniem poszczególnych dzieł. Warto wymienić w tym miejscu kompozycję *La Espero* (1963) na dwa chóry mieszane do słów Ludwika Zamenhofa<sup>11</sup>. Jest to „pierwsza na świecie, obszerna, poważna kompozycja do tekstu esperanto”<sup>12</sup>. Teksty w języku łacińskim to zazwyczaj krótkie sentencje (np. w *Sententia: Vita brevis, ars longa, czy w Campana: vivos voco, mortus plango, fulgura frango*) oraz teksty religijne. Kompozycje w języku polskim są zazwyczaj opracowaniem tekstów poetyckich. Oprócz wspomnianej już współpracy z J. Ratajczakiem kompozytor wykorzystuje poezję J. Słowackiego, W. Chotomskiej, H. Piotrowskiego, H. Gawrońskiego i in.<sup>13</sup>

Klasyfikacja kompozycji chóralnych ze względu na charakter:

- sakralne;
- dziecięce;
- świeckie.

Grupę kompozycji o charakterze świeckim reprezentują utwory inspirowane folklorem, których szczególną zaletą jest wykorzystanie folkloru wielkopolskiego, kompozycje ku czci narodu, upamiętniające wydarzenia i postacie historyczne. Tożsamość narodowa A. Koszewskiego została szczególnie dobitnie wyeksponowana w kompozycjach: *Nicolao Copernico Dedicatum*, powstałej dla uczczenia tysiąclecia polskiej państwowości, *Muzyka fa-re-mi-do-si* — upamiętniającej Fryderyka Chopina, *La Espero* — do tekstu L. Zamenhofa oraz *Prologus* — zainspirowanym postacią Bolesława Chrobrego. Wśród kompozycji o tematyce dziecięcej należy wymienić cykle *Kropłe tęczy* oraz *Zaklęcia*, będące ciekawą propozycją dla wielogłosowych chórów szkolnych. Realizują one program dydaktyczny zamierzony poprzez „stopniowanie trudności wykonawczych, powiększanie obsady zespołu i wprowa-

<sup>9</sup> Są to kompozycje w językach: angielskim, francuskim, niemieckim, włoskim oraz esperanto.

<sup>10</sup> Rozgraniczenie na kompozycje do słów w języku polskim oraz do słów ludowych zostało dokonane przez kompozytora.

<sup>11</sup> L. Zamenhof (1859–1917) — polsko-żydowski lekarz, publicysta, twórca języka esperanto.

<sup>12</sup> L. ZIELIŃSKA, *Przewodnik po twórczości Andrzeja Koszewskiego*, Poznań 1993, s. 36.

<sup>13</sup> Szczegółowe zestawienie przedstawia M. RZEPCHYŃSKA-OKONSKI, *O obszarach muzycznej czasoprzestrzeni w twórczości chóralnej a cappella Andrzeja Koszewskiego*, „Muzyka. Historia. Teoria. Edukacja” 3 (2013), s. 46.

dzanie nowszych środków ekspresji”<sup>14</sup>. Zdecydowanie większe wymagania postawione są wykonawcom cyklu *Gry*, przewidzianym na obsadę 6-głosową. Poszczególne części wyróżnia wyrazista kolorystyka oraz zastosowanie ciekawych sposobów wydobywania dźwięku, jak krzyk, mowa czy *glissando*.

Większość kompozycji A. Koszewskiego została wydana drukiem. Artysta współpracował z wieloma wydawnictwami: Polskie Wydawnictwo Muzyczne PWM, Triangel, Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autorskiej AA, Polski Związek Chórów i Orkiestr PZChO, Zjednoczenie Polskich Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych, A. Marszałek, Brevis, Ars Nova, Edition Ferrimontana EF, Pomorze, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu. Do kompozycji niepublikowanych należą m.in.: *Pax Hominibus* na dwa czterogłosowe chóry mieszane<sup>15</sup>, *W słonecznym rytmie*, *Nasza piosenka*<sup>16</sup> oraz *Pieśń Jana z Czarnolasu* do słów J. Kochanowskiego.

*Pamięci Stefana Poradzińskiego w 80 rocznicę urodzin*

Konstrukcja słowna  
Kompozytora

# PAX HOMINIBUS I, 7651

*na dwa chóry mieszane*  
*for two mixed choirs*

CIĘCZKA  
4'

4 Vivace  $\text{♩} = 69$  ANDRZEJ KOSZEWSKI

*f* *mp*

S  
A  
T  
B

GŁOSY

Przykład 1. Początkowe takty kompozycji *Pax Hominibus*.

Dorobek kompozytora stał się przedmiotem licznych opracowań naukowych. Powstały artykuły, prace magisterskie oraz rozprawy doktorskie. Ważne miejsce zajmuje publikacja Lidii Zielińskiej: *Przewodnik po twórczości Andrzeja Koszewskiego* (Poznań 1993). Mimo licznych prac twórczość A. Koszewskiego nadal stanowi ciekawy przedmiot badań naukowych. Także, pomimo szeroko omawianego

<sup>14</sup> L. ZIELIŃSKA, *Przewodnik po twórczości Andrzeja Koszewskiego*, s. 59.

<sup>15</sup> Rękopis znajduje się w zbiorach Biblioteki Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu.

<sup>16</sup> M. RZEPczyńska-OKONSKI, *O obszarach muzycznej czasoprzestrzeni*, s. 47.

aspektu duchowości w muzyce chóralnej Koszewskiego<sup>17</sup>, nie podejmowano jak dotąd problematyki wymiaru teologicznego jego muzyki, co jest ściśle związane z liturgicznym oraz sakralnym charakterem wybranych kompozycji.

## 2. Sakralny wymiar twórczości A. Koszewskiego

Muzyka sakralna zajmuje szczególne miejsce w dorobku kompozytorskim A. Koszewskiego. Wypełnia w całości ostatni etap twórczości kompozytora. Szczegółowa klasyfikacja dzieł o charakterze sakralnym została dokonana już wcześniej, dlatego ten wątek został pominięty<sup>18</sup>. W tym miejscu można krótko przypomnieć, iż pierwszą kompozycją Koszewskiego o charakterze religijnym jest *Zdrowaś Królowno wyborna* z 1963 r., zaś od lat 90-tych XX w. artysta koncentruje się wyłącznie na muzyce sakralnej i ta tendencja utrzymuje się do końca jego aktywności kompozytorskiej. W utworach A. Koszewskiego pierwiastek religijny stanowi źródło inspiracji, determinuje organizację materiału dźwiękowego, jest celem do osiągnięcia wyrazu i celem samym w sobie. *Sacrum* zostaje więc odzwierciedlone na wielu płaszczyznach — koncepcyjnej, wyrazowej, dźwiękowo-tekstowej oraz duchowej.

### 2.1. Koncepcja dzieła

Kompozytor wielokrotnie wykorzystuje motywy religijne jako inspiracje. Wpływa to z jego wewnętrznych przekonań i jest ich wyrazem<sup>19</sup>. Kompozycja religijna nie jest więc jedynie utworem wykorzystującym tekst o treściach religijnych. Jest hołdem oddanym Bogu, modlitwą, próbą ukazania prawd wiary, czy wreszcie przedstawieniem własnego światopoglądu. Bóg jest zarówno źródłem inspiracji, jak i celem aktu twórczego. Kompozytor pełni tu niejako rolę pośrednika przedstawiającego odbiorcy prawdy teologiczne. Potwierdzenie tej myśli znajdujemy w wypowiedzi A. Koszewskiego, będącej częścią wywiadu z T. Śmiełowskim, a odnoszącej się do kompozycji *Angelus Domini*. Utwór ten, zadedykowany Ojcu Świętemu Janowi Pawłowi II, był zainspirowany wyborem Polaka na Stolicę Piotrową. Kompozytor pisze:

*Angelus Domini* jest tym dzieckiem mojej dźwiękowej wyobraźni, do którego jestem szczególnie przywiązany nie tylko z przyczyn artystycznych. Także, a może przede

<sup>17</sup> Temat duchowości w twórczości Andrzeja Koszewskiego był omawiany przez Martę Rzepczyńską-Okonski w publikacjach naukowych: *O duchowości w utworach wokalnych a cappella Andrzeja Koszewskiego*, „De musica commentari” 2 (2010); *O obszarach muzycznej czasoprzestrzeni*, s. 60; oraz w rozprawie doktorskiej: *Muzyczna czasoprzestrzeń w twórczości wokalnej a cappella Andrzeja Koszewskiego: ratio, dźwięk, duchowość*, Katowice 2012 (mps pracy dr. w Bibl. AM w Katowicach).

<sup>18</sup> Klasyfikacji tej dokonał sam kompozytor, uwzględniając źródło tekstów w kompozycjach religijnych; por. J. CYWIŃSKA-RUSINEK, *Andrzej Koszewski jako twórca muzyki sakralnej*, „Muzyka. Historia. Teoria. Edukacja” 3 (2013), s. 77.

<sup>19</sup> Rozmowa z kompozytorem (7 III 2012 r.).

wszystkim, z przesłanek ideowych. Utwór ten pojmuję jako akt wiary, akt kultu Maryjnego, pielęgnowanego od dzieciństwa<sup>20</sup>.

## 2.2. Wyraz dzieła

Koszewski w mistrzowski sposób ukierunkowuje słuchacza na transcendencję wykorzystując liczne odniesienia stylistyczne, środki muzyczne, ale przede wszystkim niezwykle właściwości brzmieniowe ludzkiego głosu. Płaszczyzna wyrazowa dzieła jest kształtowana głównie poprzez operowanie warstwą brzmieniową (zarówno w ujęciu harmonicznym, jak i sonorystycznym) oraz organizacją czasu<sup>21</sup> (na wzór chorału gregoriańskiego, modlitwy, bicia dzwonu itp.).

### 2.2.1. Język muzyczny

W kompozycjach o charakterze sakralnym nowatorskie osiągnięcia wykorzystywane są przez kompozytora zdecydowanie rzadziej, jak podaje Marcin Łukasz Mazur:

Muzyka sakralna była polem eksperymentów brzmieniowych tylko częściowo. Stano-  
wiła ona w jego twórczości kierunek bardziej zachowawczy, przeplatający się z pow-  
stającymi równoległe utworami awangardowymi<sup>22</sup>.

Kompozytor często wykorzystuje stylizacje, archaizacje. Język muzyczny zostaje uproszczony na rzecz równowagi pomiędzy słowem a dźwiękiem, zaś środki ekspresji stosowane są oszczędnie<sup>23</sup>.

The image shows a musical score for a choral work. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom two are piano accompaniment. The music is in 4/4 time. The lyrics are: "at, a in sae - cu - la sae - cu - lo - rum,". The score includes dynamic markings such as *(ff)* and *mf*, and a tempo marking *più mosso*. The score starts at measure 45.

**Przykład 2.** Nawiązanie do chorału gregoriańskiego w utworze *In Memoriam*.

<sup>20</sup> T. ŚMIEŁOWSKI, *Na Anioł Pański biją dzwony — rozmowa z Andrzejem Koszewskim*, „Życie Muzyczne” (1999), nr 7–8, s. 6–7.

<sup>21</sup> M. Rzepczyńska-Okonski w cytowanej wcześniej rozprawie: *O duchowości w utworach* rozróżnia trzy typy czasu: czas rytmiczny, czas naturalny i czas duchowy, którego „pulsacja jest zgodna z czasem modlitwy lub kontemplacji i często nawiązuje w swej istocie do energii chorału gregoriańskiego, a także do tradycji muzyki renesansowej”, s. 140–141.

<sup>22</sup> M.Ł. MAZUR, wprowadzenie do wydania *Missa „Gaude Mater”*, Triangel, Warszawa 2002.

<sup>23</sup> Por. *tamże*.

### 2.2.2. Duchowość

Jest to element najbardziej nieuchwytny, subiektywny, trudny do opisania czy poddania analizie. Samo pojęcie „duchowość”<sup>24</sup> angażuje — obok obszaru teologicznego — obszar psychologiczny, związany bezpośrednio z doświadczeniem duchowym, przez co zyskuje wymiar indywidualny i subiektywny. Na temat duchowości powstało wiele opracowań. Warto jednak w tym miejscu podjąć raz jeszcze tematykę duchowości w muzyce A. Koszewskiego, która przypuszczalnie swoje źródło odnajduje w teologii. Sakralny wymiar twórczości Koszewskiego pogłębia jej aspekt duchowy, nadaje charakter modlitwy, skłania do refleksji. Odniesienie do sfery *sacrum* odbywa się w sposób dwojaki — bezpośrednio oraz przez symbol. W tym pierwszym dotyczy zarówno warstwy tekstowej (dobór tekstów o tematyce religijnej, tekstów liturgicznych), jak i warstwy muzycznej (wykorzystanie odpowiednich środków techniki kompozytorskiej do wprowadzenia słuchacza w stan modlitewnej medytacji, czy ukierunkowując go na odpowiednie skojarzenia ze sferą *sacrum*). Wymownym elementem kompozycji jest ich bogata symbolika. Autor posługuje się szeroko rozumianą retoryką, ale także wykorzystuje odniesienia symboliczne w sposób mniej oczywisty, na poziomie koncepcji dzieła lub jako element formotwórczy, który staje się uchwytny dopiero w głębszej analizie.

The image shows a musical score for a choral piece. It features five vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "vi-ta bre-vis ars lo-n-ga ars lo-n-ga". The score includes a treble clef for the Soprano and Alto parts, and a bass clef for the Tenor and Bass parts. The lyrics are written below the notes, with some parts in parentheses like (m). The music is in a minor key and has a steady, contemplative rhythm.

Przykład 3. Symboliczna funkcja materiału dźwiękowego w kompozycji *Sententia*.

## 3. Muzyka chóralna Andrzeja Koszewskiego w liturgii

Mimo jasnych wytycznych dokumentów Kościoła dotyczących muzyki w liturgii, zasadność wykorzystania w niej kompozycji współczesnych wciąż jest tematem

<sup>24</sup> Ze względu na różnorodność literatury dotyczącej tematyki duchowości, trudno podejmować się definiowania pojęcia „duchowość”, gdyż ten problem nie stanowi sedna niniejszego artykułu. Warto jednak powołać się na literaturę podejmującą szerzej tą tematykę: K. GÓRSKI, *Zarys dziejów duchowości w Polsce*, Kraków 1986; J.R. AVERILL, *Spirituality: From the mundane to the meaningful — and back*, „Journal of Theoretical and Philosophical Psychology” (1999), nr 18, s. 101–126; M. SOKOLIK (red.), *Wybrane zagadnienia duchowości. Perspektywa psychologiczna*, Olsztyn 2006; P. SOCHA, *Psychologia rozwoju duchowego — zarys zagadnienia*, w: P. SOCHA (red.), *Duchowy rozwój człowieka. Fazy życia, osobowość, wiara, religijność*, Kraków 2000, s. 15–44.



dyskusji. Problem klarownie rozwiązuje w swojej rozprawie ks. Ireneusz Pawlak. O tym, czy współczesne kierunki kompozytorskie mogą odnaleźć swoje miejsce w liturgii, pisze następująco: „Wydaje się, że dotąd nie zostały one w zadowalającej mierze wykorzystane i że ciągle istnieje możliwość ich szerszego zastosowania”<sup>25</sup>. Można więc sformułować kolejny problem: Jaka powinna być współczesna muzyka wykorzystywana w liturgii? Na to pytanie zwięzłej odpowiedzi udziela instrukcja *Musicam sacram*, w której czytamy:

Utwory nowej muzyki sakralnej muszą być zgodne z wyłożonymi zasadami i przepisami. Muszą mianowicie posiadać cechy prawdziwej muzyki kościelnej i nadawać się nie tylko dla większych zespołów śpiewających, lecz także dla mniejszych chórów i przyczyniać się do czynnego uczestnictwa całego zgromadzenia wiernych<sup>26</sup>.

Warto po raz kolejny odnieść się do wniosków sformułowanych przez I. Pawlaka:

A zatem cały dorobek poprzednich wieków nie powinien być w nowym języku muzycznym zaprzepaszczone, ale wykorzystany. Jednocześnie obecna epoka winna też wnieść w muzykę liturgiczną swoje dokonania i zostawić swój ślad<sup>27</sup>.

Oba te postulaty mają swój wydzźwięk w muzyce A. Koszewskiego. Adekwatnym przykładem są dwie msze znajdujące się w jego dorobku, które choć powstałe w stosunkowo małym odstępie czasu, reprezentują zupełnie odmienne założenia stylistyczne. *Trittico di messa* z 1992 r. to eksplikacja wybranych a w a n g a r - d o w y c h osiągnięć na polu muzyki religijnej. Należy zwrócić szczególną uwagę na sposób wydobywania dźwięku, zastosowanie *glissanda* oraz artystycznego gwizdu i tremolanda językiem. Jak podaje L. Zielińska:

Podstawowym budulcem jest komórka kwartowa. Selekcja jej potencjalnych możliwości ograniczona zostaje do wyboru zasady progresji, sposobu nakładania inwersji i w konsekwencji do eksponowania dwóch interwałów (kwarta, septyma) i ich przewrotów (kwinta, sekunda)<sup>28</sup>.

Z kolei *Missa Gaude Mater* (1998) już w tytule zapowiada odniesienie do muzyki dawnej poprzez *quasi*-modalne brzmienie tematu melodycznego oraz dość często pojawiające się *unisono*. Kompozytor zastosował tradycyjne środki przetwarzania materiału melodycznego w połączeniu z ekspresyjną harmonią opartą na współbrzmieniach sekundowych.

Jakie jest więc miejsce muzyki chóralnej A. Koszewskiego w liturgii? W dokonanej przez kompozytora klasyfikacji dzieł odnajdujemy określenie „utwory sakralne”, a dodatkowo znajdująca się tam grupa kompozycji do tekstów liturgicznych pozwala założyć zasadność wykorzystania ich w liturgii. Sprawa jednak nie jest aż tak oczywista. Czy można nazywać muzyką liturgiczną każdą skomponowaną mszę? Stajemy tu przed paradoksem, w którym nie każda muzyka do tekstów liturgicznych ma swoje miejsce w liturgii. Ciekawej konkluzji dokonał Mirosław Perz

<sup>25</sup> I. PAWLAK, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000, s. 109.

<sup>26</sup> Instrukcja *Musicam sacram* 1967, VI, 53.

<sup>27</sup> I. PAWLAK, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II*, s. 109.

<sup>28</sup> L. ZIELIŃSKA, *Przewodnik po twórczości Andrzeja Koszewskiego*, s. 52.



poprzez ukierunkowanie definicji muzycznego *sacrum*. Autor wyróżnia szereg poglądów, w których muzyczne *sacrum*

istnieje, wyrażone w realnym przedmiocie (pragmatyzm), jest skutkiem technicznej adekwatności liturgicznej (funkcjonalizm), jest tożsame z pięknem muzyki (estetyczny idealizm), jest cechą przenoszona przez muzykę wiadomości (hermeneutyka), nie istnieje autonomicznie, jest kategorią metafizyczną wyzwalaną w integracji elementów modlitwy (ontologizm antropologiczny)<sup>29</sup>.

Szczegółową charakterystykę znajdujemy w cytowanej już rozprawie I. Pawlaka. Zgodnie z nią muzyka liturgiczna posiada określone cele (chwala Boża, uświęcenie wiernych), przymioty (świętość, doskonałość formy, powszechność) i funkcje (wspólnotwórcza, medytacyjna, ozdobna, kerygmaticzna)<sup>30</sup>.

Wydaje się, że twórczość religijna A. Koszewskiego z zamysłu samego autora ma służyć „chwale Bożej i uświęceniu wiernych”<sup>31</sup>. Wynika to nie tylko z jego wewnętrznych przekonań, ale przede wszystkim z ogromnego doświadczenia i znajomości repertuaru<sup>32</sup>. Dlatego w zbiorze jego utworów sakralnych znajdują się takie kompozycje, które można wykonać przede wszystkim w świątyniach. Nadto ich rozmiary i stopień trudności wykonawczych<sup>33</sup> zachęcają dyrygentów chórów (także niezawodowych) do wykorzystania ich podczas liturgii. Jak opisano już wcześniej, w niektórych utworach kompozytor stosował kilka wariantów obsadowych. Jest to kolejny argument zachęcający muzyków kościelnych do wykorzystania repertuaru A. Koszewskiego w liturgii. Istnieją wersje na chór oraz chór z towarzyszeniem organów (przykładem jest kompozycja *Stabat Mater* z 2011 r., która została napisana w dwóch wariantach: na czterogłosowy chór mieszany oraz na chór żeński z towarzyszeniem organów)<sup>34</sup>. Kompozytor uwzględnił ograniczoną aparaturę wykonawczą, jakim dysponują muzycy. Przecież nie każdy kantor ma możliwość pracy z czterogłosowym zespołem wokalnym, ale niemal w każdej świątyni znaj-

<sup>29</sup> M. PERZ, *Interpretacja muzycznego „sacrum”*, w: B. BARTKOWSKI, S. DĄBEK, A. ZOŁA (red.), *Współczesna polska religijna kultura muzyczna*, Lublin 1992, s. 28.

<sup>30</sup> I. PAWLAK, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II*, s. 60–85.

<sup>31</sup> *Musicam Sacram*, *Wstęp*, s. 4.

<sup>32</sup> W latach 1935–1939 A. Koszewski śpiewał w Poznańskim Chórze Archikatedralnym prowadzonym przez ks. dr. Wacława Gieburowskiego.

<sup>33</sup> Kompozycje posiadają liczne ułatwienia intonacyjne, o czym wspomina w analizach L. Zielińska w cytowanej wcześniej pracy. Warto odnieść się także do spostrzeżenia M. Brożka: „Mimo oczywistych — wynikających z nowatorstwa — trudności, należy jednak podkreślić, że świadomość naturalnych możliwości głosu ludzkiego u A. 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”; M. BROŻEK, *Język kompozytorski Andrzeja Koszewskiego jako przykład nowoczesnego traktowania zespołu chóralnego*, „Muzyka. Historia. Teoria. Edukacja” 3 (2013), s. 32.

<sup>34</sup> Uzasadnienie znajdujemy w KL 120: „W Kościele łacińskim organy piszczałkowe należy mieć w wielkim poszanowaniu jako tradycyjny instrument muzyczny, którego brzmienie potęguje wzniosłość kościelnych obrzędów, a umysły wiernych porusza ku Bogu i rzeczywistości nadziemskiej”.

dują się organy. Praktyka ta stanowi wyraz głębokiej empatii, zrozumienia potrzeb i możliwości wykonawców, a także ogromnego do nich szacunku. Jednocześnie podobną wrażliwością kompozytor darzy odbiorcę swojej muzyki. Kompozycje religijne A. Koszewskiego są bowiem przyjemne dla słuchacza, łatwe w percepcji, pozbawione ekstrawagancji, a jednocześnie utrzymują bardzo wysoki poziom artystyczny, wzniosłość i głębię wyrazu. Wymienione cechy pozwalają bezsprzecznie stwierdzić zasadność wykorzystania omawianego dorobku w liturgii.

Warto przyjrzeć się w tym kontekście wspomnianej kompozycji *Trittico di messa*, jako budzącej wątpliwości ze względu na awangardowe brzmienie. Na ile użyte w niej środki pozostają w zgodności z wymienionymi wyżej przymiotami muzyki liturgicznej? Dla przykładu: *glissando* w *Kyrie* odzwierciedla wyraz modlitwy błagalnej, a zastosowanie niby-recytacji<sup>35</sup>, a dalej recytacji na wzór modlitwy, uporczywie powtarzanych słów, sugestywnie odzwierciedla charakter modlitwy *Kyrie eleison*. Ta niby-recytacja pojawi się także w *Agnus Dei*, na słowach: *qui tollis peccata mundi*. Warto zauważyć, że obydwa te zwroty są częścią modlitw litanijnych i właśnie ten rodzaj modlitwy wypowiedanej przez lud przywodzi na myśl w owym *quasi recitativo*, wprowadzając tym samym nastrój modlitewnej medytacji.

The image shows a musical score for a Kyrie. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Ky-rie e-lei-son Chri-ste e-lei-son Ky-rie e-lei-son lei-son Ky-rie e-lei-son Chri-ste e-lei-son Ky-rie e-lei-son". The second and third staves are piano accompaniment. The score is marked with "p recit." and "3" indicating a triplet or a specific rhythmic pattern. The tempo is 4/4. The score is numbered 64 at the beginning.

**Przykład 5.** Przedstawienie muzycznej recytacji w *Kyrie*.

Kolejnym awangardowym rozwiązaniem kompozytorskim jest zastosowanie nietypowych środków wydobywania dźwięku. W *Sanctus* autor wykorzystuje tremolando językiem na wzór mandoliny oraz gwizd artystyczny. Towarzyszy on słowom *Benedictus qui venit in nomine Domini*, podczas gdy chór tenorów i basów prowadzi melodię w dynamice *piano*.

<sup>35</sup> W nutach oznaczone jako *quasi recit.*

138 *P* III... III... III... be-  
*P* III... III... III...  
*sfp* be- ne  
*sfp* be- ne

Przykład 6. Tremolando w *Trittico di Messa*.

110 *P* **fischio \*** *mp*  
*sfp* benn  
*sfp* benn  
*P dolce* Bene-di-ctu-s  
*P dolce* Bene-di-ctu-s

Przykład 7. Gwizd artystyczny w *Trittico di Messa*.

Tekst, ze względu na sposób kształtowania materiału dźwiękowego, traktowany jest niejako „instrumentalnie”<sup>36</sup>. Niemniej jednak zastosowane środki wyrazu determinują osobliwy charakter poszczególnych części, który pozostaje w korelacji z warstwą semantyczną tekstu. Wykorzystanie nowatorskich środków wykonawczych nie jest celem kompozycji, a środkiem do uzyskania walorów brzmieniowych,

<sup>36</sup> Por. S. DĄBEK, *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku*, Warszawa 1996, s. 349.

przez co nadal pozwala jej spełniać funkcje muzyki liturgicznej. Takie połączenie stanowi wyraz głębokiego zamysłu artystycznego twórcy.

Nie ulega wątpliwości, że muzyka A. Koszewskiego znajduje miejsce w liturgii Kościoła. Należy jednak oddać prawdzie i to, że nie wszystkie kompozycje określane przez kompozytora jako „sakralne” są odpowiednie do wykonywania podczas liturgii, co jednak nie umniejsza ich nabożnego charakteru.

Przeżywająca intensywny rozkwit od końca ubiegłego wieku muzyka chóralna znajduje zupełnie nowy wymiar w twórczości Andrzeja Koszewskiego. Jest przełomowa, nowatorska, nowoczesna, ale zarazem odwołuje się do osiągnięć muzyki dawnej, korzysta z archaizmów i odniesień stylistycznych przy jednoczesnej rezygnacji z bezpośrednich cytatów. Mistrzowska konstrukcja łączy się tu z pięknem prostoty<sup>37</sup>, głębią przekazu oraz bogactwem walorów brzmieniowych. Nie sposób oddać emocji towarzyszących przeżywaniu muzyki Koszewskiego. Słuchacz ma świadomość, że doświadcza czegoś ponadczasowego, dotyka transcendentnego piękna.

### STRESZCZENIE

Andrzej Koszewski jest jednym z najwybitniejszych kompozytorów Polskich ubiegłego stulecia. Szczególne miejsce w jego dorobku zajmuje muzyka chóralna, która stanowi przeważającą część całej twórczości artysty. Aby ukazać jej różnorodność, w pierwszej części artykułu przedstawiono klasyfikację muzyki chóralnej Koszewskiego według różnych kryteriów i krótko ją scharakteryzowano. Następnie poświęcono uwagę muzyce sakralnej. Zgodnie z tematem pracy przedstawiono argumenty za wykorzystaniem jej w ramach liturgii. W oparciu o literaturę i przykłady dwóch odmiennych stylistycznie mszy udało się wykazać, że muzyka sakralna Andrzeja Koszewskiego posiada wszelkie cechy muzyki liturgicznej. Ze względu na jej wysoki poziom artystyczny oraz głęboki wyraz duchowy warto zadbać o to, by była wykonywana nie tylko podczas koncertów, ale także w ramach liturgii.

**Słowa kluczowe:** Koszewski, muzyka chóralna, sakralny, liturgia.

---

<sup>37</sup> Należy odnieść się tu do nauczania J. Ratzingera, który definiuje pojęcie autentycznej prostoty w muzyce: „Taka prostota jest owocem największego wysiłku umysłu, największego oczyszczenia największej dojrzałości. Dobrze rozumiane dążenie do prostoty utożsamia się z dążeniem do tego, co czyste i dojrzałe, to zaś jest z pewnością osiągalne na wielu poziomach, nigdy jednak na drodze duchowego ubóstwa”, J. RATZINGER, *Teologia muzyki kościelnej*, w: TENZE, *Opera Omnia*, t. XI, Lublin 2014, s. 490.

## Andrzej Koszewski's choral music and its liturgical aspect

### Summary

A. Koszewski was one of the most outstanding Polish composers of the last century. He passed away on 17 February 2015. The most prominent of his works are choral pieces which were briefly characterized and classified according to various criteria. The attention is also given to his sacred music. The author presents arguments for its use in the liturgy. Based on the literature and two masses in a different stylistics it was shown that sacred music of A. Koszewski has got all the qualities of liturgical music. Considering its high artistic level and its deep spiritual expression, the music should be performed not only during concerts but also during the liturgy.

**Key words:** Koszewski, choral music, sacred, liturgy.

JOANNA CYWIŃSKA-RUSINEK — muzykolog i pianistka. W 2010 r. ukończyła studia magisterskie w Instytucie Muzykologii KUL w zakresie hermeneutyki i krytyki muzycznej uzyskując specjalizację w dziedzinie dyrygentury chóralnej. Absolwentka Szkoły Muzycznej I i II stopnia im. T. Szeligowskiego w Lublinie. W 2011 r. uzyskała dyplom Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu, w klasie fortepianu. Uczestniczyła w ogólnokrajowych sesjach muzykologicznych, prowadziła działalność pedagogiczną jako nauczyciel przedmiotów teoretycznych oraz fortepianu w szkołach muzycznych.

