

Uwagi o niekonwencjonalnych relacjach słowno-muzycznych w muzyce chóralnej Andrzeja Koszewskiego

Andrzej Koszewski – mistrz muzyki chóralnej. Takim tytułem opatrzyłem mój referat, jaki w 1993 roku wygłosiłem w Tónlistarskólinn í Reykjavík, jedynej wówczas szkole muzycznej w Islandii działającej na prawach college'u. Intencją moją było zarówno promowanie dorobku Andrzeja Koszewskiego, mistrza kompozycji chóralnych, jak i pragnienie pokazania Islandczykom innego rodzaju muzyki chóralnej niż ta, którą głównie kultywują. A jest nią muzyka nawiązująca przede wszystkim do tradycji psalmów, śpiewanych czterogłosowo, stanowiących nieodłączny element oprawy liturgicznej luterzańskich nabożeństw.

Nie będę przytaczał całego tekstu mego wystąpienia w Islandii. Znalazły się tam bowiem podstawowe informacje biograficzne o kompozytorze, jak również o tych jego utworach, których w tym artykule nie będę omawiał. Zatrzymam się natomiast na pewnych własnościach relacji słowno-muzycznych, moim zdaniem wysoce oryginalnych, w niektórych z przedstawionych w Islandii kompozycjach chóralnych.

Muzyka chóralna Koszewskiego cieszy się wielkim uznaniem na całym świecie. Jest włączana do repertuaru wybitnych zespołów chóralnych, a także do grupy utworów obowiązkowych w programach wiodących chóralnych konkursów wykonawczych. Gdybyśmy chcieli lapidarnie określić, jakie cechy tej muzyki decydują o jej szczególnej atrakcyjności, musielibyśmy zwrócić uwagę na jej następujące własności:

- (a) innowacyjne traktowanie chóru jako zespołu muzycznego,
- (b) specyficzne podejście do tekstu słownego,
- (c) mistrzostwo techniki kompozytorskiej, które wyraża się w pełnym wykorzystaniu możliwości zespołu dla prezentacji różnorodnych własności brzmieniowych, często ściśle powiązanych ze specyfiką tekstu.

Co się tyczy traktowania chóru, to kompozytor wypowiadał się wielokrotnie na temat specyfiki tego zespołu. W jednym z opublikowanych wywiadów z 1986

roku czytamy: „Tekst słowny ma więc podwójną wartość: znaczeniową i brzmieniową. Dlatego też usiłuję traktować chór jako równorzędnego partnera muzyki instrumentalnej, jako orkiestrę głosów ludzkich”¹.

Początki kariery Koszewskiego jako kompozytora muzyki chóralnej nie zapowiadały tak imponujących dokonań. Wprawdzie już krótko po wojnie powstają także utwory chóralne a cappella [np. *Mazowianka* (1952), *Suita kaszubska* (1952)], ale są utrzymane w tradycyjnej technice. Przełomowym dziełem jest natomiast *Muzyka fa-re-mi-do-si* (1960), zbudowana na pięciodźwiękowej serii wywiedzionej z imienia i nazwiska Fryderyka Chopina. Zaprezentowane zostało po raz pierwszy w 1961 roku podczas V Warszawskiej Jesieni przez Chór Radia z Wrocławia pod dyrekcją Edmunda Kajdasza i od razu zdobyło sobie wysokie uznanie. Recenzent zachodnioniemieckiego pisma „Musica” ocenia je jako punkt szczytowy osiągnięć kompozytorów polskich². Stylistyczne cechy widoczne w tej kompozycji, takie jak: selektywny wybór materiału dźwiękowego, precyzja konstrukcji, bogata twórcza inwencja, innowacyjne traktowanie zespołu wykonawczego, zostały w pełni wykorzystane w późniejszych kompozycjach.

Ujmując rzecz ogólnie, możemy stwierdzić, że relacja pomiędzy warstwą słowną a muzyczną opiera się na fundamentalnej zasadzie, doskonale znanej z tradycji, zgodnie z którą tekst jest nosicielem określonego znaczenia i treści emocjonalnej, a muzyka służy do intensyfikacji i pogłębienia tej treści. Tego rodzaju związek słowa i muzyki proponuję nazywać **semantyczno-emocjonalną relacją na pierwszym poziomie zależności**.

Oczywiście, spotykamy się często z tego typu zależnościami w dorobku Koszewskiego. Ale oryginalność i nowatorstwo tej muzyki wiąże się z tym, że kompozytor zdołał również dostrzec i wykorzystać istnienie innego rodzaju związków pomiędzy warstwą werbalną i brzmieniową. Mam tu na myśli słowno-dźwiękowe relacje na dwóch innych dodatkowych poziomach.

Na drugim poziomie zależności kompozytora interesuje nie tylko słowo samo w sobie, ale słowo o specyficznych własnościach. Takie słowo jest, jak poprzednio, nie tylko nosicielem określonego znaczenia i emocji, ale posiada również specyficzne brzmieniowe własności. Należąc do materiału werbalnego, jest także składowym elementem materiału muzycznego. Wśród tego rodzaju słów kompozytora interesują takie, w których użyta samogłoska pozostaje w ścisłym związku z emocjonalnym i symbolicznym znaczeniem słowa. Dla przykładu, słowo „mama” ukierunkowuje nasze myśli ku sferze uczuć ciepłych, spokojnych, przyjaznych. Może się ono również kojarzyć z symbolem życia i początkami ludzkiej egzystencji. Zawiera także samogłoskę „a”, która jest pierwszą literą alfabetu

¹ R. Polczyński, *Traktuję chór jako orkiestrę głosów ludzkich*, „Ruch Muzyczny” 1986, nr 8.

² Por. artykuł W. Domańskiego, *Kompozytor i pedagog*, „Życie Muzyczne” 1978, nr 12, s. 22.

i jako symbol początku może być odnoszone do wszelkich pierwotnych fenomenów, w tym również do początku życia. W tym sensie samogłoska „a” w słowie „mama” jest ściśle związana z symbolicznym i emocjonalnym znaczeniem tego słowa. Aby podkreślić znaczenie tej samogłoski, w sensie autonomicznej jednostki muzycznego materiału, kompozytor przypisuje jej określony interwał. W ten sposób ściśle łączy słowo jako jednostkę znaczenia i emocji z jego funkcją, jako jednostką materiału muzycznego. Ten poziom zależności słowno-muzycznej proponuję nazywać **foniczno-interwałową relacją na drugim poziomie zależności**.

Nie koniec na tym. Poszukiwania kompozytora idą dalej. Ich rezultatem jest odkrycie jeszcze innej, specjalnej grupy słów, w których samogłoska pełni taką samą rolę jak na drugim poziomie zależności, ale dodatkowo jest ona otoczona specyficznym zbiorem spółgłosek. Użyłem określenia „specyficznych”, ponieważ ich brzmienie pogłębia sensy emocjonalne słowa. Dla przykładu – słowo „cisza”. Zawiera zbiór spółgłosek „sz” i sylabę „ci”. Brzmienie tych spółgłosek i sylaby ściśle przystaje zarówno do znaczenia, jak i emocjonalnych własności tego słowa („ci...sza...”). Inny przykład. Często kompozytor wprowadza do swoich utworów specjalny plan brzmieniowy, w którym użyte są krótkie sylaby szybko powtarzane. Całość ma znaczenie kolorystyczne i jest rodzajem naśladownictwa perkusyjnych instrumentów. Np. powtarzanie sylab: „dże – dże – dżege – dżege – dże”, albo: „czeke – czeke – czek”, albo: dibi – dam – dam – dumu – dum” pełni taką właśnie funkcję.

Związki słowno-muzyczne opisane powyżej proponuję nazywać **foniczno-dźwiękową relacją na trzecim poziomie zależności**.

Oczywiście, związki słowno-muzyczne na pierwszym poziomie zależności należą do najbardziej typowych i dominują w twórczości chóralnej Koszewskiego. W swoich rozważaniach skupię się jednak na przybliżeniu cech takich utworów, w których związki pomiędzy słowem i muzyką wynikają z drugiego i trzeciego poziomu zależności. Związki te są bowiem odkryciem kompozytora i należą do unikalnych i wysoce oryginalnych cech jego techniki chóralnej. Do utworów, w których można zaobserwować tego rodzaju zależności, należą między innymi: *Gry* (1968) i *BA-NO-SCHE-RO* (1971-1972). Oba utwory przybliżają także dwie kolejne cechy muzyki Koszewskiego, wcześniej wspomniane, a mianowicie: specyficzne podejścia do tekstu (cecha b) i powiązania różnorodnych własności brzmieniowych ze specyfiką tekstu (cecha c).

Gry, napisane w 1968 roku, istnieją w kilku wersjach wykonawczych. Najczęściej wykonywane są przez chór mieszany albo przez chór żeński lub chłopców. Cykl obejmuje cztery miniatury o tematyce dziecięcej, zatytułowane: *Baj*, *Entliczek*, *Wilk* i *Kotek*. Miniatura *Baj* wprowadza nas w fantastyczny świat dziecięcych wyobrażeń. Przed zaśnięciem dziecko obserwuje ruch cienia na ścianie, który kojarzy się mu z tajemniczą, niezwykłą istotą – bajem. Istota ta, jak

dowiadujemy się z tekstu wiersza, „w kaftanie spaceruje wciąż po ścianie”³. W planie werbalnym eksponowana jest **samogłoska „a”**, która dominuje w słowach tekstu. Z tą samogłoską związany jest **interwał sekundy** i jego inwersje. Ostinato na słowie „baj”, przesunięte w stosunku do innych głosek, to rodzaj ich cienia, wzmocnienie wyobrażeń dziecka.

Tekst miniatury *Entliczek* opiera się na werbalnych grach dzieci. Lubią one tzw. wyliczanki słowne, które polegają na szybkim powtarzaniu różnych, krótkich słów. Nie liczy się tu przekaz treści, lecz pełna dynamizmu zabawa odznaczająca się wirtuozerią intonacyjną, rytmiczną i artykulacyjną. Z muzycznego punktu widzenia jest to specyficzne studium, w którym wiodącą rolę pełni **samogłoska „e”**, preferowana w słowach tekstu, oraz typowy dla intonacji dziecięcych **interwał tercji** i jego inwersje. Tekst towarzyszący: „te-ke te-ke”, o charakterze perkusyjnym, potęguje dynamizm zabawy.

Następna miniatura opowiada o wilku. Dla dzieci *Wilk* jest symbolem siły, zła, grozy, niebezpieczeństwa. Wystarczy odwołać się do bajki o „czerwonym kapturku”, doskonale znanej dzieciom na całym świecie. W warstwie słownej dominuje **samogłoska „i”**, której przypisany jest **interwał kwinty** (kwarty, trytonu). Tak jak we wcześniejszych miniaturach specjalny plan brzmieniowy, w którym użyte zostały różnorodne efekty artykulacyjne (krzyk, mowa, glissanda na spółgłoskach „sss”, „zzz”, „rrr”), potęguje wymowę ekspresyjną całości, kojarzoną z siłą i grozą, jakie budzi u dzieci wyobrażenie wilka.

W miniaturze *Kotek*, w odróżnieniu od poprzednich części cyklu, kompozytor operuje **zbiorem różnych interwałów**. Ich następstwo tworzy spiralę interwałów wzrastających w swym rozmiarze. Spirala ta doskonale koresponduje z tym fragmentem tekstu, który mówi o frunięciu wróbla (takty 15-16). W warstwie słownej dominują **samogłoski „o” lub „u”** i rozbitcie tekstu na cząstki ujęte diagonalnie w różnych głosach.

Powyższe spostrzeżenia analityczne wskazują na obecność w poszczególnych miniaturach określonej samogłoski w warstwie słownej, której to przyporządkowany jest odpowiedni interwał. To wyraziste cechy świadczące o oddziaływaniu foniczno-interwałowej relacji na drugim poziomie zależności. W *Grach* nie brak także powiązań słowa i muzyki zgodnie z foniczno-dźwiękowymi relacjami na trzecim poziomie zależności. Dla przykładu, w miniaturze *Baj* spółgłoski „ś” i „ć” służą wywołaniu aury tajemniczości, która przystaje do wyobrażeń dziecka obserwującego wędrowki ducha-cienia po ścianie. W *Entliczku* naśladownictwo efektów perkusyjnych uzyskane jest przez powtarzanie spółgłosek „cz”.

³ Teksty utworu *Gry i Ba-No-Sche-Ro* zamieszczono w zakończeniu artykułu. Są one pióra Józefa Ratajczaka (1932-1999), poznańskiego poety, prozaika, autora wielu wierszy dla dzieci. Z kompozytorem łączyła go przyjaźń i bliska współpraca.

W miniaturze *Wilk* słowo „zły” dzieli się na szereg repetycji litery „z” („z – z – z – z – zły”). Podobnie opracowane jest słowo „zje” („z – z – z – z – zje”). W ten sposób kompozytor uzyskuje ostre i agresywne brzmienie przystające do aury emocjonalnej tekstu. W miniaturze *Kotek* następstwo stopniowo powiększających swój rozmiar interwałów związane jest ze zbitką spółgłosek „fr”. Ten proces wzrastania muzycznej przestrzeni jest ekwiwalentem powiększania przestrzeni realnej.

Powiązania samogłoski z określonym interwałem, a także ze spółgłoskami dla uwypuklenia treści emocjonalnej słowa dokonuje się w sposób mistrzowski w *Ballacie* – pierwszej części cyklu *BA-NO-SCHE-RO*. Treść tekstu jest w tej części prezentacją głównych etapów życia ludzkiego, a mottem każdej z pięciu zwrotek – określona samogłoska: a, e, i, o, u. Odpowiednia samogłoska dominuje w słowach tekstu danej zwrotki. Każda z tych zwrotek jest zbiorem takich słów, których symbolika, znaczenie i sens emocjonalny jest ściśle związany z określonym etapem ludzkiego życia.

Przesłanie i sens emocjonalny pierwszej zwrotki wyraża samogłoska „a”. Jest ona początkiem alfabetu. Symbolicznie rzecz ujmując – początkiem wszelkiego bytu, w tym życia ludzkiego. Przy takim odniesieniu kojarzy się, co naturalne, ze słowem „matka”, „płacz”. W warstwie muzycznej przypisany został jej interwał sekundy, zarówno w melodyce, jak i harmonice.

Mottem drugiej zwrotki jest samogłoska „e”, a treść tekstu związana jest z okresem dzieciństwa. Dlatego też w warstwie słownej znajdujemy nie tylko takie wyrażenia, jak „w dziecinnej grze”, „w śpiewie się rwie”, ale także, dodatkowo – wyliczanki dziecięce: „ecie pecie koza plecie, gdzie jedzecie, czy nie wiecie?”.

Mottem trzeciej zwrotki jest samogłoska „i”. Tym razem treść związana jest z okresem młodości, wiekiem radości życia, pasji, rozrywki i zabawy. Stąd też w tekście spotykamy słowa krótkie, świetnie obrazujące dynamikę tego okresu życia, w rodzaju: „big-beat”, „być”, „żyć”, „bis”. Są one wplecione w akcję muzyczną obejmującą efekty dźwiękowe naśladujące perkusję. Temu celowi służą powtórzenia onomatopiecznych zbitok literowych w rodzaju: „cz cz cz”, „cz-k cz-k cz-k”, „dibi-dibi-dibi-di”, „dź dź dź”, „dź-g-dź-g-dź-g”.

Przesłanie tekstu kolejnej zwrotki wiąże się ze słowami eksponującymi samogłoskę „o”, której przypisany jest interwał seksty, a więc szczególnie dobrze nadający się do przedstawienia lirycznej ekspresji. Treść tekstu odnosi się do okresu pełnej dojrzałości, który symbolizują rodzące się na tym etapie życia uczucia miłości. Stąd w tekście spotykamy tak charakterystyczne znaczeniowo wersy, jak: „rozmodlona noc”, „twoje oczy”, „dłoń”. Specyfikę przesłania wiersza podkreśla także kompozytor przez wyrafinowane ujęcie fakturalne. Ich istotą jest wyodrębnienie z zespołu chóralnego dwóch głosów solowych – żeńskiego (alt) i męskiego (tenor), których dialog jest głównym planem. Tylko głosy solowe

prezentują tekst. Towarzyszy im subtelne kolorystycznie tło brzmieniowe całego zespołu. Specyfiką są tu wybrzmiewające współbrzmienia ujmowane także w formie dialogu, wzbogacone akcentami skonstrastowanymi dynamicznie (*sfpp*), glissandami, eksponujące zamiast tekstu spółgłoskę „m”. Użycie tej spółgłoski doskonale przystaje do przesłania tekstu i podkreśla specyfikę emocjonalną muzyki.

Przesłanie końcowej zwrotki dookreślają słowa wykazujące ścisły związek znaczeniowy z ostatnią fazą życia człowieka, ze słowem-kluczem – „umrzeć”. W jego orbicie pozostają inne pokrewne semantycznie i emocjonalnie słowa: „ukryte”, „pustka”, „trud”. W ich budowie wyrazista jest obecność samogłoski „u”. Powiązanie tej samogłoski z interwałem, tak jak to miało miejsce w poprzedzających zwrotkach, nie ogranicza się tu jednak do prostej relacji – przypisania samogłosce określonego interwału. W przebiegu życia ludzkiego faza narodzin i faza śmierci zajmują bowiem miejsce szczególne, gdyż wyznaczają granice cyklu życia i to je łączy w specyficzny sposób. Kompozytor dostrzega ten związek i podkreśla go w wyrafinowany sposób. W pierwszej zwrotce – muzycznym obrazie fazy narodzin – samogłosce „a” został przypisany interwał sekundy. W ostatniej zwrotce – muzycznym obrazie ostatniej fazy życia – samogłosce „u” został przypisany interwał septymy, a więc „odwrotność” sekundy. W ten symboliczny sposób podkreślona została zależność tych faz, ich dialektyczna jedność.

Zatrzymałem się bliżej nad charakterystyką *Ballaty*, aby wykazać wyrafinowanie opracowań słowno-muzycznych wynikających ze stosowania relacji na drugim i trzecim poziomie zależności. Tego rodzaju właściwości wykazują także inne części *BA-NO-SCHE-RO*. Nie omawiałem ich w Islandii. W książce Lidii Zielińskiej, we fragmencie poświęconym cyklowi *BA-NO-SCHE-RO*, czytamy między innymi: „W *Ba-No-Sche-Ro* mamy [...] ścisłą współpracę z poetą-konstruktorrem tekstu, świadome operowanie walorami fonicznymi słowa, cechy kolorystyki wynikające z całościowej koncepcji rozplanowania samogłosek, spółgłosek i innych środków sonorystycznych (*Ballata* – samogłoski, szelesty nocy w *Notturmo* – spółgłoski bezdźwięczne i gwizd, toccatowość *Scherza* – spółgłoski dźwięczne, gwizd i glissanda, *Rondo* – synteza”⁴).

Moja refleksja nie ma ambicji odkrywczych, nie pretenduje do przedstawiania faktów nieznanych. Przybliży pewne szczegóły techniki kompozytorskiej, na ogół wiadome badaczom muzyki Koszewskiego, chociaż nie zawsze przez nich wyrażone dostrzegane i doceniane. Zaproponowane uporządkowanie tych faktów wskazuje bezspornie na oryginalność i doniosłość dokonań kompozytorskich Koszewskiego, odkrywcy wielu frapujących związków słowno-muzycznych w muzyce chóralnej.

⁴ L. Zielińska, *Przewodnik po twórczości Andrzeja Koszewskiego*, Poznań 1993, s. 22.

Teksty

GRY

1. *Baj*

Baj baj baj
bajki zna.
Baj baj baj
biały kaftan ma.
Baj w kaftanie
spaceruje wciąż po ścianie.

3. *Wilk*

Gdzie jest wilk?
W lesie znikł.
Co liczy?
Gęsi śliczne.
Jakie ma kły?
Silne – bo zły.
Jaki pysk?
Taki co cię zje.
Co – zje – wilk
raz, dwa, trzy

2. *Entliczek*

Entliczek-pentliczek
zielony stoliczek.
Elemele na wesele
przyjechało gości wiele.
Ek, nek myk
gonisz ty!

4. *Kotek*

Chodzi kotek koło drogi,
chodzą za nim kocie nogi.
Popatruje, pomrukuje,
póki wróbla nie poczuje,
hoc!

BA – NO – SCHE – RO

Ballata

A –
Zaczyna
jest w „matka”, w „płacz”;
„a” zaczyna i trwa.

E –
w dziecinnej grze;
na cieniu cień;
w śpiewie się rwie,
gdzie się podziało,
gdzie?

I –
big-beat,
być, żyć,
wszerz, wzwyż,
bis, bis, bisu nie ma;

Notturmo

Cisza, cisza,
czyś ją usłyszał?
W wietrze szeleści,
ktoś ją obwieścił.

Ucisz się, uśnij,
wśluchaj się w ciszę;
we śnie cię muśnie,
chcesz ją usłyszeć?

Szu, szu, przyjdź tu!
Szu, szu, już jest tu!

Scherzo

Ruch bez tchu, za dwóch, za stu,
raz, wciąż, tam i tu,

nie
nie powtórzy ziemi

O –
rozmodlona noc,
twoje oczy,
dłóń;
w mroku teraz odpocznij,
zostało po tobie tło.

U –
w „umrzeć” ukryte,
w szumie, ciągłym szukaniu;

pustka w nim, trud,

góra równa w dół,
tu umrzeć; nie – przystanąć.

w krąg, wwyż, wszecz i w dół,
wstecz – nie, zawsze w przód.

Duch – nie duch, ruch bez tchu,
pod prąd, na przekór złu,
ruch – blask, ruch – czas,
nad, pod, przed nami, w nas.

Rondo

Stop! – No!
Halt! – No!
Right, left! Á gauche, à droite! No,
no!
War, Krieg, guerre! No, nein, non,
nie!

Amo, amare, amavi, amatum...
amare?

Go on! – Yes!
Los! – Yes!
Forwards, up! En avabt, en haut!
Yes, yes!
Peace, Frieden, Paix! Yes, ha, oui,
tak!

Amo, amare, amavi, amatum...
amare?

Go on! – Yes!
Los! – Yes!
Forwards, up! En avant, en haut!
Yes, ja, oui, tak!
Pardon!
Amo, amare, amavi, amatum...

Poziomy związków słowno-muzycznych w utworach Andrzeja Koszewskiego na chór a cappella

Poziom zależności słowno-muzycznych	Jednostka języka	Emocjonalna intensyfikacja słowa przez środki języka muzycznego: A) standardowe B) szczególne	Jednostka języka muzycznego
Poziom pierwszy: semantyczno-emocjonalna relacja	SŁOWO	środkami z grupy A	SŁOWO MUZYCZNE
Poziom drugi: foniczno-interwałowa relacja	SŁOWO O SPECJALNYCH WŁASNOŚCIACH	– środki z grupy A – środki z grupy B i interwał związany z samogłoską	SŁOWO MUZYCZNE
Poziom trzeci: foniczno-dźwiękowa relacja	SŁOWO O SPECJALNYCH WŁASNOŚCIACH	– środki z grupy A – środki z grupy B = interwał związany z samogłoską	SŁOWO MUZYCZNE

Bibliografia

- Domański Władysław, *Kompozytor i pedagog*, „Życie Muzyczne” nr 1978, nr 12.
 Połczyński Romuald, *Traktuję chór jako orkiestrę głosów ludzkich*, „Ruch Muzyczny” 1986, nr 8.
 Zielińska Lidia, *Przewodnik po twórczości Andrzeja Koszewskiego*, Wyd. Muzyczne Brevis, Poznań 1993.

The unconventional lyrical and musical relations in the choral music of Andrzej Koszewski

This article is a new version of a lecture by Marek Podhajski titled: *Andrzej Koszewski – master of choral music*. The author gave it in 1993 at music school in Reykjavik (Iceland). He speaks about treating the choir as a musical band, a new approach to the

lyrics and dependencies between the both. As the effect of Koszewski's choral music research, the author discovered three levels of lyrical and musical dependency. He named them:

- 1) semantic and emotional relation,
- 2) phonic and interval relation,
- 3) phonic and sound relation.

This kind of categorization of relations mentioned above is a sign of originality and an insightful exploration of Andrzej Koszewski's achievements in the choral music field.