

Andrzej Koszewski jako twórca muzyki sakralnej

W bogatej twórczości Andrzeja Koszewskiego szczególne miejsce zajmują utwory przeznaczone na chór a cappella, których znakomita większość należy do kompozycji sakralnych. Przeważającą ich część stanowią kompozycje o tematyce religijnej. Ten rozdział twórczości obejmuje 38 pozycji, w tym 19 odrębnych utworów i cykli oraz ich części, a także różne warianty wykonawcze podyktowane najczęściej zmienną obsadą. Klasyfikacji dokonał sam kompozytor, akcentując tym samym możliwość wykonania tylko niektórych części cyklu oraz autonomię brzmienia konkretnych wariantów obsadowych wybranych kompozycji, a także ukazując przez to swoją wrażliwość na możliwości techniczne czy obsadowe zespołów wokalnych. Dzięki temu twórczość Andrzeja Koszewskiego staje się dostępna dla bardzo szerokiego grona wykonawców. W opracowaniu ujęto dzieła zakwalifikowane przez kompozytora jako sakralne, szczególnie skupiając się na kompozycji *Angelus Domini*, która niewątpliwie jest jedną z bardziej reprezentatywnych. Niżej przedstawiono schemat, według którego dokonano klasyfikacji kompozycji sakralnych kompozytora.



Przykład 1. Podział muzyki chóralnej A. Koszewskiego

Jak podaje Hanna Kostrzewska, „wyodrębniając muzykę religijną czy kościelną, bierze się pod uwagę przede wszystkim horyzontalny aspekt utworów, podczas gdy [...] w odniesieniu do muzyki sakralnej obowiązuje głównie jej aspekt wertykalny”¹. Osobną kwestią jest intencja kompozytora, wyrażającego poprzez twórczość swoją postawę religijną. O ile wiara w Boga nie może być warunkiem dla twórczości religijnej, o tyle staje się nim w przypadku muzyki sakralnej, która jest bezpośrednim wyrazem relacji człowieka do Boga. Należy w tym miejscu dodać, że sakralny wymiar dzieła muzycznego bardzo często determinuje jego religijność i cechy te niejednokrotnie współtworzą kompozycję, co dokonuje się w twórczości Andrzeja Koszewskiego i co również wypływa z jego przekonań. Wiara katolicka pozwala bowiem poprzez liturgię na wyrażanie *sacrum* w ramach obrzędu, co odbywa się także przez muzykę, która stanowi *integralną część* każdej Liturgii Świętej². Jeśli przyjmuje się takie rozróżnienie kompozycji religijnych i sakralnych, oczywisty staje się podział utworów chóralnych a cappella Koszewskiego. W jego bogatej twórczości znajdujemy także utwory sakralne o tematyce innej niż religijna. Takim przykładem, a zarazem jednym z najważniejszych utworów w dorobku kompozytora, jest *Nicolao Copernico dedicatum* – trzyczęściowa kantata wokalna napisana do słów Józefa Ratajczaka na podstawie słynnego Kopernikowskiego *De revolutionibus orbium coelestium*. Już sam tytuł wskazuje na tematykę inną niż religijna, jednak symboliczna wymowa tego utworu wyznacza jego sakralny charakter. Doskonałość wszechświata ukazana jako akt stwórczy ponad znaczeniem kosmologicznym nabiera znaczenia boskiego. Z kolei o zakwalifikowaniu do kompozycji sakralnych *Trzech Chorałów Eufonicznych* przemawia głównie warstwa muzyczna, oparta na trzech melodiach skomponowanych w stylu chorałowym (części 1 i 3 – chorał protestancki, część 2 – chorał gregoriański) oraz filozoficzna wymowa warstwy tekstowej pozostająca jednak daleką tematyce religijnej.

Wymiar sakralny kompozycji Koszewskiego wyrażony jest wielopłaszczyznowo. Po pierwsze – tekst werbalny w większości przypadków bezpośrednio wskazuje na tematykę religijną. Ze względu na jego genezę można przeprowadzić klasyfikację kompozycji, dokonując czytelnego podziału na utwory religijne liturgiczne i pozaliturgiczne. Liturgiczne można dodatkowo podzielić na kompozycje do tekstów mszalnych (dwie msze, *Agnus Dei*) oraz pozostałe (*Angelus Domini*, *Ave Maria*). Kompozycje sakralne do tekstów pozaliturgicznych to m.in. *Trzy Kołedy* i *Crux-lux* (pierwsza część tryptyku *Unitis Viribus*). Pozaliturgiczne mieszczą się w trzech grupach – do tekstów poetyckich (J. Słowacki – *Chrystus Pan się narodził*), biblijnych (*In Getsemani*) i własnych (*Pax hominibus*). Związki muzyki ze słowem w twórczości Koszewskiego są bardzo różnorodne. Począwszy od podporządkowania melodyki prozodii tekstu (fragmenty *quasi*-chorałowe,

¹ H. Kostrzewska, *Muzyka sakralna – próba definicji*, „Musica Sacra Nova” 2007, nr 1, s. 17.

² *Normy ogólne*, p. 4, Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II.

recytatywy), poprzez symboliczną ilustrację, jakby zaczerpniętą z polifonii flamandzkiej, aż po wydobycie walorów brzmieniowych słowa, stawianych niejednokrotnie na równi z semantyką. Sakralny charakter w bardzo wyrazisty sposób oddaje także organizacja czasu w utworach. Można by mnożyć przykłady utworów oddających nastroj świętej kontemplacji, modlitwy błagalnej, czas bliski chorałowi gregoriańskiemu. Niewątpliwie ten sposób pojęcia czasu wynika z zamiłowania i bardzo dobrej znajomości całokształtu muzyki liturgicznej. Koszewski niejednokrotnie podkreśla istotną rolę Poznańskiego Chóru Katedralnego w kształtowaniu zamiłowania do muzyki liturgicznej i czas aktywności w chórze był sposobnością do zapoznania się z repertuarem gregoriańskim. Ta fascynacja wielokrotnie przejawia się w utworach Koszewskiego. Niekiedy dosłownie – jak w *Chorale eufonicznym*, lecz częściej poprzez oddanie nastroju i organizację czasu charakterystyczną dla tego śpiewu. Wyrażanie świętości w utworach Koszewskiego dokonuje się dalej w bardzo wyrazisty sposób poprzez ich bogatą symbolikę. Jest ona dostrzegalna w wielu wymiarach. Na poziomie makroformy charakterystyczne jest ujęcie utworów w tryptyki, na co niejednokrotnie wskazuje nazwa – *Trittico di messa*, *Trzy chorały eufoniczne*, *Trzy kolędy*, ale trzyczęściowość występuje także m.in. w *Carmina Sacrata*, *Canti Sacri*, *Nicolao Copernico dedicatum*. Ten sposób ujęcia obowiązuje w całej twórczości kompozytora, nie tylko w tej sklasyfikowanej jako religijna, niemniej jednak jest on przejawem odniesienia do Trójcy Świętej. Symboliczną wymowę kompozycji Koszewskiego należy jednak przede wszystkim odnieść do kształtowania materiału muzycznego. Doskonałość konstrukcji muzycznej, rygor w doborze i przetwarzaniu środków oraz niezwykła precyzja w traktowaniu tekstu – zarówno muzycznego, jak i werbalnego – ukazują uwadze słuchacza wartości nadrzędne. Perfekcjonizm jest u Koszewskiego środkiem mającym na celu ukazanie wartości transcendentalnych.

Początek twórczości religijnej w dorobku Andrzeja Koszewskiego wyznacza rok 1963, jednak aż do lat osiemdziesiątych stanowiła ona margines twórczości. Pod koniec dekady kompozycje o tematyce religijnej zdominowały twórczość Koszewskiego. Wśród utworów sakralnych powstałych przed rokiem 1980 znajdują się następujące pozycje: *Zdrowaś Królowno Wyborna*, *Nicolao Copernico dedicatum* oraz *Trzy kolędy*. Niewątpliwie nowy rozdział w działalności kompozytorskiej wyznacza utwór *Angelus Domini*, wydany w 1981 roku przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne oraz niemieckie wydawnictwo Feriimontana. Powstały na zamówienie Minnesota University Singers, został wykonany po raz pierwszy przez ten właśnie zespół pod dyrekcją Vernona H. Opheima 3 lipca 1981 roku. *Angelus Domini* zajmuje wyjątkowe miejsce w twórczości Koszewskiego. Jest to dzieło zadedykowane Ojcu Świętemu Janowi Pawłowi II w roku objęcia Stolicy Apostolskiej. Dedykacja jest tym bardziej szczególna, że autor umieścił ją zarówno w druku, jak i przekazał odręcznie zadedykowany egzemplarz Ojcu Świętemu. Geneza kompozycji wypływa bezpośrednio z postawy religijnej kompozytora.

Nowo wybrany Papież traktował modlitwę *Anioł Pański* jako szczególnie bliską sobie, co też zainspirowało Koszewskiego do stworzenia dzieła z wykorzystaniem łacińskiego tekstu tej modlitwy, w dowód uznania dla Papieża Polaka³. Kompozycja składa się z tekstu *Angelus Domini* oraz dodanego przez kompozytora *Gloria Patri*, zamieszczonego na końcu utworu. Andrzej Koszewski dodał tekst celowo, mimo iż Mszał nie przewiduje takiego zakończenia modlitwy. Wyjątkowo wzniosłe opracowanie słów nadaje całości charakter hymnu, ukazuje modlitwę *Anioł Pański* jako podniosły akt spotkania Boga z człowiekiem poprzez historię Maryi wypowiedzianą w kilku zdaniach. Modlitwa *Ave Maria* umieszczona w kompozycji została trafnie określona przez Wandę Obniską jako „najpiękniejsze *Zdrowaś Mario* w literaturze polskiej i nie tylko polskiej”⁴. Jedenaście lat później to *Ave Maria* zostało wydane jako pierwsza część tryptyku *Carmina Sacrata* przez wydawnictwo Brevis oraz w 2010 roku jako odrębna kompozycja przez wydawnictwo Trangel. Poza wersją wydawniczą *Angelus Domini* zbudowaną ze 181 taktów kompozytor dopuszcza jeszcze 2 wersje wykonania utworu. Pierwszą określa mianem koncertowej. Obejmuje ona takty: 1-27, 49-101, 136-181. Druga, nazwana okolicznościową, jest znacznie krótsza. W jej skład wchodzi następujące takty wersji podstawowej: 1-27, 49-52 oraz 142-181, razem 69 taktów.

Krótki opis *Angelus Domini* znajdujemy w publikacji Lidii Zielińskiej⁵. Utwór stał się także tematem niejednej pracy dyplomowej. Zamieszczona w nich analiza dokonywana była głównie pod kątem problemów wykonawczych. Niewątpliwie jest to bardzo ważny aspekt tej kompozycji, która stawia niemałe wymagania przed wykonawcą, szczególnie w przypadku chórów amatorskich. W tym miejscu jednak należy nadmienić liczne ułatwienia intonacyjne, które kompozytor stosuje z myślą o przyszłych wykonawcach. Doskonała znajomość problematyki zespołów wokalnych pozwala Koszewskiemu pisać ze szczególnym uwzględnieniem komfortu przyszłych wykonawców. Ta empatia jest wyrazem szacunku dla muzyków bez konieczności dokonywania jakichkolwiek kompromisów na polu estetyki, co świadczy o jego wybitnym warsztacie kompozytorskim i jednocześnie czyni dorobek tak chętnie wykonywanym. Niniejsze opracowanie szczególnie uwzględnia związku muzyczno-słowne omawianej kompozycji.

Angelus Domini rozpoczyna chóralnie przedstawione bicie dzwonu wzywające do modlitwy. Jest to muzyczna kontynuacja idei dzwonu przedstawionej w utworze *Campana*. Kompozytor stosuje charakterystyczne dla swojej twórczości zbitki fonetyczne. Pojawiające się w tym miejscu *anagann, donn* i dalej *oranomm* – wywodzi bezpośrednio z tekstu: *anagann – Angelus, donn – Domini, oranomm – ora pro nobis*. Dzięki temu nie zostaje zaburzona spójność wypowiedzi – przykład 2.

³ Rozmowa autorki z kompozytorem, 07.03.2012 r.

⁴ W. Obniska, *Amerykański wieczór premier*, „Głos Wyrzeża” 20 X 1981.

⁵ L. Zielińska, *Przewodnik po twórczości Andrzeja Koszewskiego*, Poznań 1993, s. 18.

ANDRZEJ KOSZEWSKI

3 Tempo giusto (♩ = 72)

Soprani I II
a - na - gann a - na - gann *slm.*

Alti I II
untr. sfz domm *mf* An - ge - lu *sfz* - s domm

Tenori I II
a - na - gann a - na - gann *slm.*

Bassi I II
sfz domm *mf* An - ge - lu *sfz* - s domm

Przykład 2. A. Koszewski, *Angelus Domini* – początek utworu

Recytatywy prowadzone na jednym dźwięku podkreślają kluczowe słowa poprzez metrykę, co przywodzi na myśl chorał gregoriański. Ta recytacja muzyczna jest także tożsama ze sposobem modlitwy wiernych w kościele, co szczególnie wyraźnie ilustrują słowa *Santa Maria Mater Dei* (t. 18). W *Ave Maria* zmiana planów pozwala na uzyskanie bardzo ciekawych efektów kolorystycznych, szczególnie recytowane szeptem frazy wprowadzane konsekwentnie przez kolejne głosy z opóźnieniem jednej miary. Fragmenty te przypominają indywidualną odpowiedź wiernych na śpiewną modlitwę kantora (t. 12-23, 37-48, 64-79).

Poruszające *ora pro nobis* poprzez mistrzowsko zbudowane napięcie przechodzi z nieśmiałej prośby w dramatyczne, uporczywe błaganie. Powtórzone jest aż trzykrotnie i osiąga kulminację w patetycznej deklamacji. Zmiana faktury na homofoniczną – jakby noema – potęguje dramatyczną wymowę prośby o wstawiennictwo (t. 24-27, 49-52) – przykład 3.

Trzecie wezwanie – *a słowo Ciałem się stało* – oparte jest na podobnym do poprzednich materiale prezentowanym przez głosy niskie w zdwojeniach oktawowych, co daje ciekawy efekt kolorystyczny i uwydatnia rezonans alikwotów. Ostatnie wprowadzenie *Ave Maria* stanowi zarazem pierwszą prezentację całości tekstu modlitwy. Czterokrotne powtórzenie *módl się za nami grzesznymi* zwraca uwagę na symbolikę tej liczby – odnosi się ona do tego, co ziemskie i ludzkie. Motyw *peccatoribus* jawi się po raz ostatni śpiewany unisono przez wszystkie głosy – symbol grzeszności dotykającej całą ludzkość. Bogata symbolika tego fragmentu wzmocniona jest przez znaczne obniżenie rejestru, descendentalny motyw wpisany w interwał kwinty zmniejszonej oraz wzmocnienie ruchu podyktowane rozdrobnieniem wartości i *più stringendo* (t. 90) – przykład 4.

18 **3** **2** **I Sancta Ma-ri-a Ma-ter De-i**
recitando ppp
II Sancta Ma-ri-a Ma-ter De-i
recitando pp
recitando p
p
p
p
 S. *o-ra pro no-bis*
 A. *San-cta Ma-ri-a Ma-ter De-i o-ra pro*
 T. *San-cta Ma-ri-a*
 B. *San-cta Ma-ri-a Ma-ter De-i o-ra pro no-bis San-cta Ma-ri-a*

22 *avvivando* **3** *f* **6**
(tutti voci)
sfz
unif.
sfz
sfz
sfz
 S. *o-ra pro no-bis*
 A. *o-ra pro no-bis*
 T. *o-ra pro no-bis*
 B. *o-ra pro no-bis*
o-ra o-ra o-ra o-ra o-ra o-ra

27 **6** **3** **Tempo I (♩ = 72)** **4**
p *f* *mp* *p*
sim.
mp
p
 S. *o-ra pro no-bis do-mo domm sim.*
 A. *o-ra pro no-bis Ec-ce ec-ce an-cil-la an-cil-la*
 T. *o-ra pro no-bis do-mo domm sim.*
 B. *o-ra pro no-bis Ec-ce ec-ce an-cil-la an-cil-la*

Przykład 3. A. Koszewski, *Ave Maria* (t. 18-30)

Charakter melodii na słowach *mortis nostrae* oddaje wyraz tych słów. Motyw chromatyczny powtórzony w progresji opadającej wyraża świadomość człowieka o jego skończoności, co wzmocnione jest jeszcze poprzez westchnienia w końcówce zdania. W kontekście barokowej teorii afektów to wymowne kształtowanie frazy ukazuje figurę *suspiratio* – pamięć o śmierci zmienia się w tęskne westchnienie za nieskończonością. Zamieranie wyrażone jest tutaj także na poziomie dynamiki poprzez *diminuendo* i tempa – *allargando* (t. 92-101) – przykład 5.

90 **4** **3**

S. -s pec-ca-to-ri-bu -s pro no-bis pec-ca-to-ri-bus

A. -s pec-ca-to-ri-bu -s pro no-bis pec-ca-to-ri-bus

T. -s pec-ca-to-ri-bu -s pro no-bis pec-ca-to-ri-bus

B. -s pec-ca-to-ri-bu -s pro no-bis pec-ca-to-ri-bus

Przykład 4. A. Koszewski, *Ave Maria* (t. 90)

93 **3** **2**

S. -ra o-

A. ho-ra mor-tis nos-trae mor-tis

T. -ra o-

B. ho-ra mor-tis nos-trae mor-tis

(un poco allargando)

98 **3** **2**

S. -ra omm

A. nos-trae mor-tis

T. -ra omm

B. nos-trae mor-tis

Przykład 5. A. Koszewski, *Ave Maria* (t. 93-101)

Fragment *mortis nostrae* poprzedzony jest poruszającym opracowaniem *peccatoribus* – w kontekście świadomości swojej grzeszności kolejne takty nabierają jeszcze głębszej wymowy teologicznej, a zmiana charakteru z burzliwego na spokojny przywodzi na myśl akceptację, która możliwa jest dzięki ustawicznemu błaganiu o wstawiennictwo – długie nuty i powtarzanie słów *módl się*, które jednak wypowiedane są z pełnym przekonaniem, wręcz uporem. Po modlitwie *Ave Maria* rozpoczyna się wezwanie „Módl się za nami Święta Boża Rodzicielko”. Powierzenie całej linii melodycznej głosom sopranowym wprowadza nową jakość brzmienia. Znamienne dla tego fragmentu są glissanda. Trzykrotne westchnienia w kierunku wznoszącym stanowią jakby skierowanie prośby o modlitwę do Nieba. Tryumfalny charakter kody otwiera uroczyste *Gloria* (t. 142) pojawiające się dwukrotnie unisono przypominając okrzyk, którego podwójne forte wybrzmiewa wymownie w ciszy podyktowanej pauzą wszystkich głosów. W tym miejscu rozpoczyna się żywe animato z tekstem *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto*. Symbolicznego znaczenia nabiera zmiana tempa z dwu- na trójdzielne. Patrząc na konstrukcję wprowadzanych motywów, można dostrzec analogię do przedstawienia dogmatu o jedności Trójcy Świętej w palestrinowskiej kompozycji *O beata trinitas*. Krótkie motywy przedstawiają kolejne Osoby Boskie, poprzez jednorodność pod względem materiału dźwiękowego symbolizując ich ścisłą integrację, jednocześnie dzięki subtelnym zmianom ukazując autonomię Syna, Ojca i Ducha⁶. Melodia opadająca, prowadzona równocześnie w trzech wysokich głosach, jest kolejnym obrazem jedności trynitarniej. Współbrzmienia czystych interwałów – kwint i kwart i oktav – oprócz wymowy symbolicznej nadają surowość brzmieniu. Cały fragment zbudowany jest na bardzo rygorystycznie wyselekcjonowanym materiale motywicznym i dźwiękowym. Zakończenie w tonacji durowej podkreśla patos oraz tryumfalny charakter utworu.

142 **Animato** (♩ = 120)

S. *Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i*

A. *Glo - glo - glo -*

T. *Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i*

B. *Glo - glo - glo -*

Przykład 6. A. Koszewski, *Ave Maria* (t. 142-145)

⁶ Por.: S. Dąbek, *Teologia człowieka wewnętrznego*, „Liturgia Sacra” 2005, nr 1, s. 133-134.

Powyższe przedstawienie kompozycji *Angelus Domini* jest bardzo ogólne. Dokładne omówienie tak kunsztownej formy wymagałoby zapewne osobnej publikacji. Sposób opracowania tekstu *Angelus Domini* szczególnie mocno akcentuje jego wymiar błagalny. Pomiędzy trzy wezwania autor wprowadza wybrane wersy modlitwy *Ave Maria*, kończąc dwukrotnie jej prezentację wymownym *ora pro nobis*. Dopiero po trzecim wezwaniu prezentowane jest całe *Zdrowaś Mario*, co stanowi centrum oraz punkt kulminacyjny utworu razem z obszernie opracowanym *ora pro nobis Santa Dei Genitrix*. Czyni to kompozycje *Angelus Domini*, jak słusznie określiła Lidia Zielińska, „nie tyle sceną Zwiastowania, co raczej litanią błagalną o Wstawiennictwo Matki Boskiej”⁷.

Twórczość sakralna Andrzeja Koszewskiego ukazuje słuchaczowi nowe oblicze muzyki chóralnej. Bogactwo wyrazu, symboliki, mistrzowskie zastosowanie tradycyjnych środków w połączeniu z nowatorskim traktowaniem techniki chóralnej to tylko jej jedno oblicze. Cechą nadrzędną kompozycji Koszewskiego jest bowiem ich wartość estetyczna, dająca odbiorcy możliwość doświadczenia piękna, poruszenia emocjonalnego i intelektualnego. Doskonałość konstrukcji muzycznej tworzy podstawę dla wyjątkowych walorów brzmieniowych. Te wszystkie cechy sprawiają, że twórczość Andrzeja Koszewskiego tak chętnie wykonują zespoły wokalne na całym świecie, a kompozytora zalicza się do grona najwybitniejszych współczesnych twórców muzyki chóralnej.

Bibliografia

- Dąbek Stanisław, *Teologia człowieka wewnętrznego*, „Liturgia Sacra” 2005, nr 1.
Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II.
Kostrzewska Hanna, *Muzyka sakralna – próba definicji*, „Musica Sacra Nova” 2007, nr 1.
Obniska Wanda, *Amerykański wieczór premier*, „Głos Wybrzeża” 20 X 1981.
Pawlak Ireneusz ks., *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Polihymnia, Lublin 2001.
Podhajski Marek (red.), *Kompozytorzy polscy 1918-200*. II. *Biogramy*, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie-Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Warszawa-Gdańsk 2005.
Zielińska Lidia, *Przewodnik po twórczości Andrzeja Koszewskiego*, Wyd. Muzyczne Brevis, Poznań 1993.

Andrzej Koszewski – creator of sacred music

Andrzej Kostrzewski's rich compositions focus on a cappella choral sacred music. Most of his opuses origin in liturgy and their sacred meaning is versatile. Worth taking into consideration are these emphasizing word-musical connection in spiritual sense as well as

⁷ L. Zielińska, dz. cyt., s. 15.

their sound virtue. They often become symbolic. One of the most significant religious compositions of Andrzej Kostrzewski is *Angelus Domini* dedicated to the Pope in his anniversary at the Holy See. An interesting arrangement of the opus presents its pleading character. Moreover, many recitatives are implementing time organization characteristic for Gregorian chorale. The word-musical connections are changeable and have extensive theological meaning. There is *Gloria Patri* included at the end of the opus which makes the opus hymn. Sacral compositions of Andrzej Kostrzewski features association with traditional and innovative resources. His compositions are performed by choirs all over the world as Kostrzewski himself is recognized as one of the most outstanding choral music composer.