

Brewiarz miłości

O solowej liryce wokalne Andrzeja Koszewskiego

Andrzej Koszewski – kompozytor, muzykolog, pedagog. Jego nazwisko – za sprawą pieśni – np. *Zdrowaś Królowno Wyborna* czy *Ad Musicam* – znane jest chyba wszystkim chórzystom w Polsce. Nieobce jest również wielu zespołom zagranicznym, działającym niemal we wszystkich zakątkach świata. I trudno się temu dziwić, ponieważ twórczość chóralna Koszewskiego jest bardzo bogata i zróżnicowana, przeznaczona zarówno dla chórów amatorskich, jak i dla chórów zawodowych; dla zespołów jednorodnych i mieszanych. A niezwykła inwencja twórcza kompozytora, jego bogactwo duchowe, znakomite wycucie chóru i doskonała umiejętność łączenia „nowego” z tradycją sprawiły, że już w latach osiemdziesiątych minionego wieku zdobył – jak stwierdza Krzysztof Baculewski – „sławę kompozytora najdoskonalej i najefektywniej operującego zespołem wokalnym”¹.

Fascynacja głosem ludzkim wywodzi się z własnych muzycznych doświadczeń kompozytora z okresu, gdy był śpiewakiem Poznańskiego Chóru Archikatedralnego pod dyrekcją ks. Wacława Gieburowskiego, o czym wspominał Koszewski kilkakrotnie, m.in. na łamach „Życia Muzycznego”: „Należałoby tutaj cofnąć się o ponad półwiecze: do roku 1935. Wtedy to, jako uczeń gimnazjalny zostałem zauważony przez księdza dr Wacława Gieburowskiego, który przyjął mnie do swojego znakomitego Chóru Archikatedry Poznańskiej. Przedemną, przed początkującym kompozytorem-samoukiem odsłonił się wspaniały świat religijnej polifonii wokalne. Zapewne lata młodości zdecydowały w przyszłości, a więc już po wojnie, po odbytych studiach, o wykształceniu się mojej profesjonalnej specjalizacji kompozytorskiej, preferującej chór pojmowany stopniowo jako »orkiestra głosów ludzkich«”².

¹ K. Baculewski, *Współczesność*, cz. I: 1939-1974. (Historia muzyki polskiej VII), Warszawa 1996, s. 68. Tę samą myśl przywołał Baculewski już we wcześniejszej pracy: *Polska twórczość kompozytorska 1945-1984*, Kraków 1987.

² „Na Anioł Pański biją dzwony...”. Z Andrzejem Koszewskim rozmawia Teodor Śmielowski. „Życie Muzyczne” 1991, nr 7-8, s. 6. Podobne przekonanie o wskazanym wpływie młodzieńczych do-

Na marginesie twórczości wokalne Andrzeja Koszewskiego pozostaje po-
niekąd twórczość przeznaczona na głos solowy. Niemniej ten właśnie obszar stał
się dla autorki niniejszych rozważań interesującym przedmiotem badań.

Solową lirykę wokalną reprezentuje w dorobku Andrzeja Koszewskiego kilka
zaledwie pieśni. Są to – w porządku chronologicznym – następujące kompozycje:

- *3 Kołysanki* na sopran z fortepianem (1952, 1963, 1969), słowa Henryk Pio-
trowski, Jerzy Kierst,
- *Skowronek* na sopran i małą orkiestrę (1952), słowa ludowe,
- *Wokaliza* na temat chorału J.S. Bacha na sopran z fortepianem/organami
(1959),
- *Brewiarz miłości* na baryton i zespół instrumentalny (1969),
- *Makowe ziarenka*. 14 miniatur na głos recytujący i fortepian (1969), słowa
J. Ratajczak,
- *O świecie, o zmroku*. Tryptyk na sopran i fortepian (1996), słowa J. Ratajczak.

Na pograniczu twórczości solowej i chóralnej znajduje się również pieśń
Ile dróg na głos solowy żeński i chór mieszany a cappella, ze słowami Wandy
Chotomskiej.

Opracowania encyklopedyczne wskazują także na bliżej nieokreślone pieśni
z lat 1953-1955 (także ich wersje na chór mieszany, Kraków 1954-1956). Według
innych źródeł natomiast są to pieśni na głos i fortepian do słów różnych autorów
(1953-1961)³.

Warto nadmienić w tym miejscu, że z tej niewielkiej grupy kompozycji za-
ledwie cztery doczekały się publikacji drukiem. Są to *3 Kołysanki* na sopran z for-
tepianem (Wyd. Muzyczne Agencji Autorskiej, Warszawa 1978), *Ile dróg* (Polskie
Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1956), *Makowe ziarenka* (Polskie Wydawnic-
two Muzyczne, Kraków 1978) oraz *O świecie, o zmroku* (Polskie Wydawnictwo
Muzyczne, Kraków 2005). Pozostałe utwory znajdują się w rękopisach bądź
w faksymiliach rękopisów. Stąd też nie wszystkie utwory podlegały bezpośrednim
badaniom.

Z oczywistych chyba przyczyn jeszcze mniej licznie solowa twórczość wo-
kalna Koszewskiego reprezentowana jest w nagraniach. Dotąd utrwalone tylko
jedno wykonanie cyklu *3 Kołysanki*⁴.

świadczeń chóralnych na twórczość przekazał Koszewski również w innym – dekadę wcześniej
opublikowanym – artykule: J. Berwaldt, *Andrzej Koszewski – rozmowa z kompozytorem*, „Maga-
zyn Kulturalny” 1980, nr 2, s. 46-47.

³ Por. D. Jasińska, hasło: *Andrzej Koszewski*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*
t. 5 kłł, Kraków 1993, s. 173; A. Dragan, hasło: *Andrzej Koszewski*, [w:] M. Podhajski (red.), *Kom-
pozytorzy polscy 1918-2000*, cz. II: *Biogramy*, Gdańsk-Warszawa 2005, s. 439-444. Por. także:
L. Zielińska, *Przewodnik po twórczości Andrzeja Koszewskiego*, Poznań 1993.

⁴ Rediscovered Polish Song's AP0080. Nagranie opatrzone opisem w języku angielskim, zawiera
wykonanie *Kołysanki I* z tytułem strofy Henryka Piotrowskiego *Słonka złoty blask* (*The Golden*

Wspomniane powyżej opus – 3 *Kołysanki* na sopran z fortepianem – powstawało na przestrzeni kilkunastu lat: część I w roku 1952, II – w 1963, III zaś w roku 1969. Mimo to charakteryzuje je spójność stylistyczna i typowa dla kołysanek wyrazowość. Część I opiera się na słowach Henryka Piotrowskiego:

*Słońca złoty blask za górami zgaśł.
W małym gniazdku pod listeczkiem
śpi zielona sikoreczka,
luli, lulilaj, lulilaj.
 Zaśnij dziecię, zaśnij już
 I oczęta słodkie zmróż!
Na skrzypeczkach traw
polny konik gra.
Ziemię szary zmrok otulił,
Śpij kruszyno, luli, luli,
luli, lulilaj, lulilaj.
 Zaśnij dziecię, zaśnij już
 I oczęta słodkie zmróż!
Na uśpiony sad ciepły deszczyk spadł.
Wiatr za oknem do poranka
będzie nucił kołysankę,
luli, lulilaj, lulilaj.
 Zaśnij dziecię, zaśnij już
 I oczęta słodkie zmróż!
 Zaśnij dziecię, zaśnij już
 I oczęta słodkie zmróż!*

Wiersz ten buduje charakterystyczną dla gatunku kołysanki atmosferę ukojenia i wyciszenia – matka pochylająca się nad zasypiającym dzieckiem przywołuje w swej pieśni symbolizujące bezpieczny dom ukryte gniazdo sikorki, swojskie brzmienie cykad czy też ciepły, letni deszcz. Całość ujęta jest w subtelną, wyciszoną muzyczną strukturę stroficzną, pomyślaną w tempie andantino i dynamice od pianissimo do mezzoforte, z charakterystycznym refrenowym zaśpiewem *Zaśnij dziecię, zaśnij już*, rozszerzonym w zwrotce trzeciej. Linia melodyczna głosu solowego – giętka i śpiewna – podporządkowana jest słowu. Wyraz pieśni wzmacnia dodatkowo akompaniament fortepianu oparty na niemal impresjonistycznie brzmiących, powtarzających się motywach.

Część druga cyklu opiera się na wierszu Jerzego Kiersta. Tekst ten przynosi dość czytelne skojarzenia z tradycyjną polską kolędą *Lulajże Jezuniu*. Świadczyć

Sunshine) oraz *Kołysanki III (Lullaby III)* wo „Merkury”) w roku 2000-2001. Por. A. Dragan, dz. cyt., s. 444.

może o tym pisownia z wielkiej litery słowa Synku oraz zwroty wywiedzione niemal wprost z tekstu kolędy.

*Gdybym wiedziała, Synku mój maleńki,
moja ptaszyno, lulajże lulaj,
Jaką Ci nitkę biegnącą przez błękit, gwiazdki rozwiną...
lulajże, lulajże, lulaj, lulaj.*

*Gdybym wiedziała, Synku mój maleńki,
moja perelko, lulajże lulaj,
Lecz gwiazdka mileczy, tylko płynąc w błękit mruga w lusterku,
lulajże, lulajże, lulaj, lulaj.*

W treści wiersza ujawnia się też odmienny od poprzedniej części charakter kołysanki. Wyraźnie zaznacza się tu zatroskanie matki o losy swego dziecka, stojącego dopiero u progu życia. Zatroskanie to i swoisty niepokój znakomicie odzwierciedla także warstwa muzyczna. Melodia sopranu kształtowana jest tu na podobieństwo pieśni ludowych, w skali miksolidyjjskiej (przy czym dziesięciotaktowa fraza jest powtórzona w progresji niemal bez zmian, jedynie z rozszerzeniem na słowach *lulaj, lulaj* w obu zwrotkach). Wrażenie niepokoju wzmacnia dość motoryczna partia fortepianu, tempo moderato con moto i znaczne narastanie dynamiki – od piano aż do piu forte, po którym wprawdzie ponownie następuje piano, ale wydaje się, że nie przynosi ono uspokojenia i wyciszenia, a jedynie potęguje jeszcze odczuwanie przeżyć matki starającej się ukryć przed dzieckiem swój lęk.

Kołysanka III to wokaliza oparta na słowach *ti, ti, tiria, riria, a, m*. Całość tej pieśni zaplanowana jest trzyczęściowo. Części skrajne są niemal dokładnie powtórzone, jednak z inną warstwą tekstową – część I, poprzedzona krótkim wstępem, opiera się na sylabach *tiria, riria*, natomiast część końcowa realizowana jest *bocca chiusa*. Obie części w tempie *allegretto grazioso* prowadzone są w dynamice piano, z subtelnymi niuansami dynamicznymi na początku i końcu kompozycji. Śpiewnej linii sopranu towarzyszy delikatny, impresjonistyczny w charakterze akompaniament fortepianu. Części skrajne skontrastowane są szesnastotaktową częścią opartą w warstwie słownej na samogłosce *a*. Środkowy segment rozpoczyna się ożywieniem (*poco avvivando*), po czym prowadzi przez znaczne przyspieszenie (*stringendo, accelerando*) i wzmocnienie dynamiki do kulminacji, po rozładowaniu której następuje nastrojowa część trzecia *Kołysanki*.

Całość cyklu spięta jest podobnie klamrą wyrazową i stanowi zapewne niezwykle ciekawy i piękny przykład polskiej liryki pieśniowej.

W roku 1959 powstaje kolejna kompozycja wokalna Andrzeja Koszewskiego na głos solowy, a mianowicie *Wokaliza w dawnym stylu na temat chorału Jana Sebastiana Bacha*, przeznaczona na głos lub obój i fortepian bądź organy. Opcjonalne wskazanie na wykonanie partii solowej przez obój sugeruje już na wstępie

instrumentalne traktowanie głosu przez kompozytora. Utwór ten zainspirowany został chorałem *Herzliebster Jesu /Umiłowany Jezus/ z Pasji wg św. Mateusza* BWV 244 Jana Sebastiana Bacha.

Wyjaśnienie motywów podjęcia takiej idei twórczej odnajdujemy w niepublikowanej dotąd wypowiedzi Koszewskiego, którą cytuje w swej dysertacji doktorskiej Marta Rzepczyńska: „Pomysł napisania tego utworu zrodził się z mojego częstego obcowania, przegrywania i prześpiewywania sobie ustępów obu pasji Bacha »Mateuszowej i Janowej«. I polegał początkowo na kilkakrotnym dopisaniu piątego głosu do chorału *Herzliebster Jesu*, opracowanego 4-głosowo przez Bacha. [...] Ów 5 głos, będący całkowicie moim pomysłem melodycznym stanowi partię sopranu w *Wokalizie*, natomiast 4-głosowy chorał opracowany przez Bacha stanowi w transkrypcji fortepianowej partię fortepianu”⁵.

Warto dodać, że kompozycja Koszewskiego jest bardziej rozbudowana niż cytowany chorał Bacha. Całość składa się z czterech części – *Maestoso*, *Animato*, *Adagio*, *Maestoso* – następujących po sobie attacca, utrzymanych w tonacji g-moll z modulacją do tonacji dominanty (c-moll) w I połowie części *Adagio*⁶. Chorał – powtórzony kilkakrotnie – opleciony jest linią melodyczną kształtowaną ewolucyjnie, z wykorzystaniem środków typowych dla faktury instrumentalnej.

Do liryki solowej nawiązuje Andrzej Koszewski w swej twórczości ponownie dopiero dziesięć lat później – w kompozycji *Brewiarz miłości* na baryton i zespół instrumentalny (1969). Niestety, trudno tu dokonać bliższej analizy utworu, ponieważ partyturę tej kompozycji należy uznać za zaginioną⁷. Dlatego treści dotyczące tegoż opusu opierać będą się na źródłach pośrednich, traktujących o twórczości chóralnej Koszewskiego.

⁵ M. Rzepczyńska-Okonski, *Muzyczna czasoprzestrzeń w twórczości wokalne a cappella Andrzeja Koszewskiego. Ratio, dźwięk, duchowość*. Nieopublikowana praca doktorska opracowywana pod kierunkiem prof. dr hab. Jolanty Szulakowskiej-Kulawik, Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego, Katowice 2012, s. 89.

⁶ W oryginale Bacha chorał *Herzliebster Jesu* utrzymany jest w tonacji h-moll. Należy zaznaczyć, że *Wokaliza* jest określona pod względem tonacji, czego raczej nie spotyka się w twórczości Andrzeja Koszewskiego. Przyczyny takiego rozwiązania można zapewne upatrywać w tym, że utwór silnie nawiązuje do tradycji baroku.

⁷ Rękopis kompozycji został ofiarowany Telewizji Polskiej Oddział w Poznaniu. Jednak w trakcie rozmów z Archiwum TV w Poznaniu ustaliłam, że rękopis wraz z umową o dzieło został zniszczony po 14 latach. Procedura taka jest – niestety – działaniem standardowym (warto dodać, że do dzisiejszego dnia). Telewizja Poznańska nie posiada również archiwalnych materiałów filmowych dokumentujących przedstawienie wyemitowane w dniu 16 marca 1969 r. w ramach cyklu „Teatr Telewizji” w programie ogólnopolskim. Być może taśmy filmowe zawierające interesujący materiał odnajdą się kiedyś w Głównym Archiwum TP, gdzie trwa obecnie porządkowanie materiałów archiwalnych. Na chwilę obecną jednakże brak jakichkolwiek danych na ten temat. Informacje podaję na podstawie wywiadu przeprowadzonego w dniu 29 marca 2012 r. z pracownikami Archiwum poznańskiej TP.

Lidia Zielińska wskazuje, iż chóralną wersję *Brewiarza* stanowi utwór dedykowany Olsztyńskim Dniom Muzyki *Strofy trubadura* na chór mieszany (1986), o czym pisze tak: „»Strofy trubadura« są chóralną wersją fragmentu muzyki do telewizyjnego spektaklu Adama Hanuszkiewicza z roku 1969 *Brewiarz miłości*. Koszewski napisał tę muzykę na baryton i zespół instrumentalny, częściowo opartą na pieśniach trubadurów i truwerów”⁸. Należy przywołać tu również wcześniejszy fragment cytowanej wypowiedzi, wynika z niego bowiem – chociaż w sposób pośredni – jaki był charakter pierwotnej kompozycji: „Strofy trubadura nawiązują formą i stylem do chanson i nieco wcześniejszych czasów Guillaume’a de Poitiers (ok. 1120), którego tekst w swym anonimowym polskim przekładzie jest bezpretensjonalnym wierszem o miłości i wiosnie. Kompozytor stosuje kilka zabiegów stylizacyjnych. Poezję śpiewają tenory, basy delikatnie ją kontrapunktują swoimi »puenti-pan« subtelnie naśladującymi lutnię. Głosy żeńskie uzupełniają całość długimi akordami jak ze strun burdonowych lub odcinkami kontrapunktu w ruchu przeciwnym o charakterze instrumentalnych przygrywek. Oddaje to doskonale atmosferę muzyki dworskiej, ale i ujmuje ją w żartobliwy cudzysłów stylizacji”⁹.

Warto nadmienić tutaj, że autorem przekładu tekstu wykorzystanego w *Strofach* jest Zofia Romanowicz:

*Gdy z jasnego pąkowania
Liść rozwija się, a ptaszkanie...
Znaczą każdy w swej łacinie
Nowej pieśni słodki takt,
Pora, by i człowiek ninie
Posiadł to, czego mu brak.*

*Milowanie nasze minie
Jako kwiecie na tarninie,
Co się w nocy tuli drżące,
Kiedy ziąb i deszcze i grad,
Lecz nazajutrz grzeje słońce
Na skroś liści biały kwiat*¹⁰

Wiadomości na temat *Brewiarza* uzupełnia w pewnym stopniu cytowana już Marta Rzepczyńska. W jej pracy poświęconej twórczości chóralnej Koszewskiego czytamy na ten temat takie słowa: „W lutym 1969 roku Koszewski przyjął zamówienie Poznańskiej Telewizji PTV na napisanie muzyki do widowiska telewizyj-

⁸ L. Zielińska, dz. cyt., s. 46.

⁹ Tamże.

¹⁰ *Brewiarz miłości. Antologia liryki prowansalskiej*, tłum. i oprac. Z. Romanowicz, Wrocław 1963, s. 8-9. Tekst pochodzi z twórczości hrabiego Guillaume’a Poitiers, dziewiątego księcia Akwitanii (1071-1127).

nego pod tytułem *Brewiarz miłości*, w reżyserii Adama Hanuszkiewicza. Koncepcja widowiska została zainspirowana kulturą trubadurów i truverów oraz ideą miłości rycerskiej, stąd tytułarny »Brewiarz miłości«. W efekcie współpracy z reżyserem, Koszewski skomponował cykl dziewięciu kompozycji wokально-instrumentalnych, operując następującym aparatem wykonawczym: baryton oraz zespół kameralny (flet, obój, rożek angielski, skrzypce, altówka, wiolonczela, harfa, perkusja). W treści tekstu słownego, prezentowanego w partii barytonu, kompozytor umieścił fragmenty tekstów starofrancuskich, powstałych pomiędzy XI a XIII wiekiem, a więc w czasie świetności kultury wędrownych śpiewaków. Do tej tradycji Koszewski nawiązał nie tylko poprzez tytuł i treść tekstu słownego, ale także w konstrukcji dzieła muzycznego – poprzez formę kolejnych części, wśród których znajdujemy instrumentalne i wokально-instrumentalne stylizacje tańców dawnych, takich jak: danseroyal, estampie, taniec angielski¹¹.

Rzepczyńska podaje także, że premiery przedstawienia w TVP dokonał Władysław Wdowicki wraz z zespołem kameralnym, poprowadzonym pod kierunkiem kompozytora.

Zupełnie odmiennie kształtuje się cykl *Makowe ziarenka* na głos recytujący i fortepian lub fortepian solo wydany w roku 1978. Cykl zawiera 14 miniatur ze słowami Józefa Ratajczaka, dedykowany jest natomiast córce kompozytora – Marii (*Mojej córeczce Marii*). Trudno tu oczywiście mówić o solowej liryce wokalne, bo przecież tekst słowny jest recytowany, a sposób jego interpretacji jest uzależniony wyłącznie od wykonawcy – kompozytor nie określa ani wysokości dźwięku, ani czasu trwania, czy też dynamiki wykonania poszczególnych sekwencji. Ponadto znakomita większość części może być wykonana w wersji czysto instrumentalnej, co świadczy chyba o założonej przez twórcę dominującej roli muzyki nad tekstem. Jednak w kompozycji tej po raz pierwszy – na gruncie utworów przeznaczonych na głos solowy – sięga Koszewski do bardziej nowoczesnych środków wyrazu. Warto więc kompozycję tę opatrzyć chociaż krótką refleksją.

¹¹ M. Rzepczyńska-Okonski, dz. cyt., s. 101. W cytowanej pracy znajdziemy także nieco bardziej rozbudowany komentarz dotyczący omawianej kompozycji: „Analizując archiwalia Andrzeja Koszewskiego – pisze Rzepczyńska – natrafiłam na deskryptywny szkic kompozytorski, odnoszący się głównie do kształtu formalnego *Brewiarza miłości* oraz do składu jego obsady wykonawczej. Architekturę siedmioczęściowej suity determinują fragmenty będące opracowaniami muzyki dawnej przez Andrzeja Koszewskiego wraz z naprzemiennie występującymi częściami skomponowanymi (zaznaczonymi w szkicu jako kompozycje własne). Konstrukcja *Brewiarza miłości* posiada budowę kłamrową, wraz z otwierającym utwór Prologiem i końcowym Epilogiem. Natomiast wykonanie utworu twórca powierzył soliście-barytonowi oraz zespołowi kameralnemu, w składzie: flet, obój, rożek angielski, skrzypce, altówka, wiolonczela, harfa, perkusja – 2 małe bębny, 2 małe talerze, trójkąt. *Brewiarz miłości* Andrzeja Koszewskiego jest muzyką skomponowaną do widowiska telewizyjnego, ilustrującego kulturę trubadurów i truverów, w reżyserii Adama Hanuszkiewicza. Kompozycja ta powstała na zamówienie TVP Poznań, w lutym 1969 roku i tam został przekazany przez twórcę jej rękopis”.

Z autorskiego komentarza Koszewskiego do partytury wynika, że utwór ten można wykonać zarówno w wersji słowno-muzycznej, jak i wyłącznie muzycznej, w każdym jednak wypadku na fortepianie (nie na pianinie). Kompozytor dodaje także, że niektóre utwory „są przeznaczone do wykonywania wyłącznie w wersji słowno-muzycznej: *Liść, Aby nas nie obudzić, Życzenie, Kto zliczy*”¹².

Koszewski, dopuszczając oddzielne wykonywanie poszczególnych miniatur, określa także precyzyjnie sposób wykonania partii fortepianowej i partii recytatora: „Partię fortepianową wykonuje w zasadzie jeden pianista, który poza grą na klawiaturze potrafi grać bezpośrednio na strunach fortepianu oraz który potrafi połączyć obydwa rodzaje gry. Gra na strunach może się odbywać palcami (przez szarpanie, ostukiwanie lub pocieranie strun), bez posługiwania się narzędziami w rodzaju pałeczek itp. Przy szarpaniu strun pożądane jest uzyskiwanie różnych barw np. przez wydobywanie dźwięków bądź z przedniej części pudła rezonansowego (barwa klawesynowa), bądź z jego głębi (barwa harfowa). Oba rodzaje gry (na klawiszach i na strunach) można w razie potrzeby rozdzielić między dwóch wykonawców. Partię recytowaną (łącznie z tytułami poszczególnych wierszy) można powierzyć jednemu wykonawcy lub podzielić między dwóch wykonawców o różnej barwie głosu”¹³.

Kanwę słowną wszystkich kompozycji stanowią wiersze Józefa Ratajczaka zaczerpnięte z różnych zbiorów dedykowanych dzieciom – *Na ziarnie maku, Topola, Liść, Aby nas nie obudzić, Pytania, Jesień (I), Stary kotek, Krasnoludkowe kłopoty, Lalki, Jesień (II), Życzenie, Kto zliczy?, Miasto na drzewie, Pożegnanie baśni*. Zdecydowana większość tekstów pochodzi ze zbioru *Ziarenka maku*¹⁴. Kilka wierszy jednakże znajduje się w innych zbiorach, a mianowicie: *Idzie wiosna*¹⁵ – wiersze *Aby nas nie obudzić, Jesień (I), Życzenie, Pożegnanie baśni* oraz *Pokój z kukulką*¹⁶ – wiersze *Miasto na drzewie, Pożegnanie baśni*, czy też *Pożegnanie baśni*¹⁷ – tu znajdują się wiersze *Pożegnanie baśni* (pt. *Do czytelnika*), *Życzenia, Aby nas nie obudzić, Topola, Miasto na drzewie, O krasnoludkowych kłopotach*, a także *Na ziarnie maku*.

Niestety, nie udało się ustalić, z jakiego zbioru pochodzi wiersz *Kto zliczy*. Być może miniatura ta znajduje się w innych wydaniach wspomnianych przeze mnie zbiorów bądź ofiarowana była Koszewskiemu niezależnie, jako samodzielny utwór. Tezę taką można przyjąć tym bardziej, że artystyczna współpraca obu poznaniaków trwała wiele lat.

¹² A. Koszewski, *Makowe ziarenka*, Kraków 1978, s. 3.

¹³ Tamże.

¹⁴ J. Ratajczak, *Ziarenka maku*, Warszawa 1982 (tekst copyright 1965 by Ratajczak).

¹⁵ J. Ratajczak, *Idzie wiosna*, Warszawa 1986.

¹⁶ J. Ratajczak, *Pokój z kukulką*, Warszawa 1967.

¹⁷ J. Ratajczak, *Pożegnanie baśni*, Poznań 1972.

Warto w tym miejscu zatrzymać się chociaż na chwilę w refleksji nad poezją Józefa Ratajczaka. Jest to poezja szczególna, bowiem – jak czytamy w *Przedmowie* zbioru – „otwiera oczy czytelnika na barwy otaczającego świata, urok i niepowtarzalność ulotnych chwil, wzbogacających codzienne życie”¹⁸. Interesujące dopowiedzenie na temat twórczości poznańskiego poety znajdujemy w *Posłowniu* innego zbioru, gdzie czytamy: „W konsekwencji otrzymujemy więc różne obrazy dzieciństwa, odmienne sposoby postrzegania i waloryzacji przedmiotów wypełniających przestrzeń »małego świata dziecięcego«, zróżnicowane konwencje, nastroje i odcienie emocjonalne. Snując liryczny monolog z pozycji dziecka poeta [...] stara się więc o zachowanie jego wewnętrznej prawdy i psychologicznej wiarygodności”¹⁹. I dalej: Dziecięcy podmiot liryczny wierszy Ratajczaka odznacza się wrażliwością, swoistą intuicją, zdolnością rozpoznawania nastrojów i skrywania niekiedy emocji i uczuć – smutku, bólu, zmęczenia, którym stara się zaradzić w sposób właściwy dla dziecka rzeczywistego, uzgodniony z jego doświadczeniami, typowymi reakcjami i sposobem widzenia świata”²⁰.

Podobną barwną mozaikę tworzą muzyczne interpretacje Andrzeja Koszewskiego. W partii fortepianu wprowadza twórca dźwięki o określonej i przybliżonej wysokości oraz różne sposoby gry na strunach fortepianu (np. poprzez szybkie stukanie czubkami palców na strunach, okrężnymi ruchami, czy też poprzez pocieranie strun w poprzek, ruchami zygzakowatymi). Wprowadza tu również kompozytor inne środki typowe dla sonoryzmu, a mianowicie polichroniczną zasadę regulacji czasu (np. stopniowe przyspieszanie i zwalnianie oraz wielokrotne powtarzanie wybranych struktur rytmiczno-melodycznych).

Każda z miniatur stanowi odrębną, artystyczną wizję obrazków poetyckich Ratajczaka. Muzyka pełni względem tekstu różną rolę – w niektórych częściach podejmuje swoisty dialog (*Liść, Aby nas nie obudzić, Życzenie, Pytania, Kto zliczy*), w innych przyjmuje funkcję akompaniamentu wzmacniającego treści niesione przez słowa (*Topola, Jesień (I), Stary kotek* czy np. *Lalki*), w innych jeszcze pełni wobec słów funkcję nadrzędną – wówczas recytator jakby dopowiada treści niesione w warstwie muzycznej (np. tytułowe *Makowe ziarenka*).

Ostatni utwór Andrzeja Koszewskiego przeznaczony na głos solowy to tryptyk liryczny na głos(y) żeński(e) i fortepian *O świcie, o zmroku*. Kompozycja ta – dedykowana Lidii Zielińskiej – powstała w roku 1996, a drukiem ukazała się w roku 2005. Kanwę tekstową części pierwszej stanowi wiersz *Motyłe co chwilę*, reprezentujący charakterystyczny dla autora tekstu „motyli świat”. „O wyjątkowej pozycji motyli w estetycznym kodzie poezji dla dzieci Ratajczaka świadczy – jak wskazuje Zofia Ożóg-Winiarska – wieloznaczny i symboliczny tytuł jednego

¹⁸ J. Ratajczak, *Przedmowa*, [w:] tenże, *Ziarenka...*, dz. cyt.

¹⁹ J. Ługowska, *Posłowie*, [w:] J. Ratajczak, *Wiersze dla mojej Mamy*, Wrocław 1996, s. 36.

²⁰ Tamże.

z tomików: *Chwile z motylem*. Zbiorek ten obejmuje liryczną refleksją cały świat, który otacza dziecko. Jest on postrzegany zresztą w sposób właściwy dzieciom i artystom, jakby impresjonistycznie, w grze refleksów świetlnych i barwnych, przez przymrużone powieki, zatarte kontury przedmiotów i nakładające się wzajemnie kształty przedmiotów i zjawisk, podlegających nieustannej metamorfozie w czasie i przestrzeni”²¹.

Motyle co chwilę

*Nad łąką, gdy słońko ogłosi tu świt,
motyle co chwilę pukają do drzwi.
Skrzydółkami trzepocą lekkim niby mgła
i dopiero nocą powracają w snach.
Nad łąką, gdy słońko już rozproszy mgły,
motyle co chwilę, ja z nimi i ty.
Bosymi nóżkami przez otwarty świat
motyle nad nami z kwiatem za pan brat.
Nad łąką, gdy słońko wychodzi od Tatr,
motyle co chwilę i z wiatrem i pod wiatr.
Wiatr jest kolorowy z kolorowych snów
i masz zawrót głowy i lecisz bez tchu.*

Część druga opiera się na słowach opracowanych przez kompozytora, a bohaterem piosenki jest kukiłka. Należy podkreślić tu bliskość stylistyczną poetyckiej wypowiedzi Koszewskiego do Ratajczaka:

Gżegżółka

*Kuku kuka, kuku kuka, kukuleczka kuka.
Kuku kuka, kuku kuka, cudzych gniazdek szuka.
Szuka tam, szuka tu,
w zakamarkach wypatruje, wypatruje –
może w pniu?
Kuku kuka, kuku kuka, kukuleczka szara.
Kuku kuka, kuku kuka, Gżegżółeczką zwana.
Szuka tam, szuka tu,
w zakamarkach wypatruje, wypatruje –
może w pniu?
Kuku kuka, kuku kuka, Kukuleczka – łazik.
Kuku kuka, kuku kuka, Zniosła jajka w mig, w mig.
Gniazdko jest i jajeczka:
Będzie nowa kukuleczka, kukuleczka
z gniazdeczka.*

²¹ Z. Ożóg-Winiarska, *Motyli świat Józefa Ratajczaka*, „Wychowanie w Przedszkolu” 2008, nr 5, s. 22.

W części ostatniej sięga kompozytor ponownie do poezji Ratajczaka:

Kołysanka dla jeża

*Śpij mały języku,
na spanie już czas,
śpi woda w strumyku,
śpi pole i las.
Więc czemu się jeżysz
i kogo chcesz kłuć,
gdy wszystko się wkoło
układa do snu.*

*Śpij mały języku,
do domu się spiesz,
śpią kury w kurniku
i spać musi jeż.
Więc czemu się srożysz
i kogo chcesz kłuć,
noc wszystko wokoło
układa do snu.*

*Śpij mały języku,
twa mama już śpi,
śpi cień na chodniku,
więc zaśnij i ty.
Śpi zegar na wieży
i nocka śpi też,
a ty wciąż się jeżysz
i jeżysz jak jeż.*

Cały cykl jest silnie osadzony w tradycji. Wszystkie części cyklu ujęte są w formie pieśni zwrotkowych. Linia melodyczna, kształtowana niemal tonalnie, rozwija się płynnie, postępując w przeważającej części krokami sekundowymi. Istotny czynnik stanowi tutaj ponownie precyzyjnie określona dynamika oraz niuanse agogiczne i artykulacyjne.

Podsumowanie

Na gruncie solowej liryki wokalne Andrzeja Koszewskiego przeważa tradycyjny sposób traktowania głosu ludzkiego przez kompozytora. Odmienne, niż ma to miejsce w muzyce chóralnej, sporadycznie tylko sięga twórca po niekonwencjonalne środki muzyczne (*Makowe ziarenka*). W omawianym obszarze wyraźnie zaznacza się uświadomiony tradycją sposób kształtowania formy – kompozytor

operuje przede wszystkim formą pieśni zwrotkowej bądź formą repryzową, co sprzyja powstawaniu struktur symetrycznych. Ujawnia się również tendencja do ujmowania kompozycji cyklicznych w klamry wyrazowe. Wynika to z faktu, iż pieśni i piosenki na głos solowy w bardzo dużym stopniu uzależnione są od tekstu poetyckiego. Ich kształt formalny wynika bezpośrednio z formy poezji, zarówno w wymiarze mikro-, jak i makroformy. Tekst zwykle traktowany jest sylabicznie, przy czym wyraźnie zaznacza się prostota, ale też i niezwykła plastyczność linii melodycznych, kształtowanych w zasadzie tonalnie. Duże znaczenie zyskuje tu także zależność wyrazowa warstwy słownej i muzycznej. Istotną rolę odgrywa również ogromne wyczulenie kompozytora na barwę oraz wprowadzone w partyturach liczne niuanse dynamiczne i agogiczne.

Solowa liryka wokalna Andrzeja Koszewskiego stanowi swoisty – niezwykle piękny i interesujący – brewiarz miłości: miłości kompozytora do muzyki i poezji, miłości do piękna, miłości do człowieka i jego głosu, miłości do dziecka, a także miłości do tradycji.

Bibliografia

- Baculewski Krzysztof, *Współczesność*, cz. I: 1939-1974. (*Historia muzyki polskiej VII*), Warszawa 1996.
- Berwaldt Jan, *Andrzej Koszewski – rozmowa z kompozytorem*, „Magazyn Kulturalny” 1980, nr 2.
- Brewiarz miłości. Antologia liryki prowansalskiej*, tłum. i oprac. Zofia Romanowicz, Ossolineum, Wrocław 1963.
- Dziębowska Elżbieta (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 5: kł, hasło: *Andrzej Koszewski*, PWM, Kraków 1997.
- Ługowska Jolanta, *Posłowie*, [w:] Józef Ratajczak, *Wiersze dla mojej Mamy*, Wyd. Wacław Bagiński, Wrocław 1996.
- Ożóg-Winiarska Zofia, *Motyli świat Józefa Ratajczaka*, „Wychowanie w Przedszkolu” 2008, nr 5.
- Podhajski Marek (red.), *Kompozytorzy polscy 1918-2005*, cz. II: *Biogramy*, Akademia Muzyczna w Gdańsku-Akademia Muzyczna w Warszawie, Gdańsk-Warszawa 2005.
- Rzeczpińska-Okonski Marta, *Muzyczna czasoprzestrzeń w twórczości wokalnej a cappella Andrzeja Koszewskiego. Ratio, dźwięk, duchowość*. Nieopublikowana praca doktorska opracowywana pod kierunkiem prof. dr hab. Jolanty Szulakowskiej-Kulawik, Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego, Katowice 2012.
- Zielińska Lidia, *Przewodnik po twórczości Andrzeja Koszewskiego*, Wyd. Muzyczne Brevis, Poznań 1993.

Love breviary
On solo vocal lyric by Andrzej Koszewski

Andrzej Koszewski – a composer, a musicologist and an educationalist. His name – due to the songs, for example „Zdrowaś królowno wyborna” or „Ad Musicam” – is probably known to all the choir singers in Poland. It is also familiar to many foreign choirs that are active almost in all parts of the world. Peripheral to Andrzej Koszewski’s vocal works there is still artistic work dedicated to solo voice. That artistic work includes just few compositions, such as: *3 Kołysanki* for soprano and piano (1952, 1963, 1969) words by Henryk Piotrowski, Jerzy Kierst; *Wokaliza* to the theme of the chorale by J.S. Bach for soprano and piano/organs (1959); *Brewiarz miłości* for baritone and instrumental band (1969) and *O świcie, o zmroku. A triptych* for soprano and piano (1996) words by J. Rajczak.

Within the solo vocal lyric by Andrzej Koszewski there is a predomination of traditional treatment of human voice by the composer as well as traditional shaping the form and the melics. The songs and lieder for solo voice are dependent to large extent on poetic words. Composer’s sensitivity to a timbre as well as numerous dynamic and agogic nuances introduced in the score play a significant role.

The solo vocal lyric by Andrzej Koszewski constitutes a certain – incredibly beautiful and interesting – love breviary: composer’s love to music and poetry, love to beauty, love to a human being and his voice, love to a child as well as love to a tradition.