

Wojciech Kałamarz CM

Instytut Teologiczny Księży Misjonarzy w Krakowie

## Podstawowe zasady kompozycji chóralnej

### 1. Świadomość zespołu, dla którego się komponuje

Pierwszym, bardzo trudnym dla kompozytora krokiem przed przystąpieniem do opracowania melodii lub skomponowania całego utworu jest uświadomienie sobie poziomu artystycznego chóru, dla którego się pisze. Jest to sytuacja niekomfortowa, ponieważ ogranicza wyobraźnię, nierzadko zawężając ją do ubożego zasobu środków, których twórca może użyć. Wprawdzie w momencie wyboru środków zawsze mamy do czynienia z jakimś ograniczeniem procesu twórczego, ale dla twórcy lepsza jest sytuacja, w której to on sam narzuca sobie rygor, niż ta, w której jego wyobraźnię ogranicza poziom zespołu.

Oczywiście najkorzystniejsza jest sytuacja pisania dla zespołów profesjonalnych, choć te nie zawsze gwarantują dobre wykonanie. Czasem bardzo chłodno podchodzą do nowego utworu. Śpiewają go w miarę czysto, zgodnie z intencją zapisaną w oznaczeniach, lecz jakby bez serca, często bez głębszego zaangażowania. Tymczasem zespoły amatorskie, nierzadko mające problemy ze spoistością barwową, z intonacją, równym wybrzmieniem poszczególnych składników akordów, śpiewają z sercem, dodając od siebie tak wiele żaru, iż po części może to rekompensować inne mankamenty. Nie chcę przez to powiedzieć, iż od dobrego, ale obiektywnego wykonania lepsze jest złe, ale żarliwe. Warto jedynie zauważyć, że wszystko zależy od stopnia przygotowania wykonawców i ich wrażliwości muzycznej. Bywa też tak, iż kompozytor pisze dla bliżej nieokreślonego wykonawcy. Jest to sytuacja najbardziej komfortowa pod względem swobody twórczej, choć doświadczenie uczy, iż takie kompozycje najczęściej lądują w szufladzie. Powodem tego jest zbyt wysoki poziom trudności dla zespołów amatorskich oraz bardzo trudny dostęp do wykonawców profesjonalnych z najwyższej półki.

### 2. Skala głosów

Jeśli już znamy poziom artystyczny potencjalnego wykonawcy, wówczas należy pamiętać o prozaicznej rzeczy, jaką jest skala głosów. W zespołach ama-

torskich nie powinniśmy korzystać ze skrajnych zakresów używanych przez poszczególne głosy chóralne. Najlepiej trzymać się środkowego zakresu. Pamiętajmy, że czym innym jest skala głosu solowego, a czym innym (węższym zakresem) skala głosu chóralnego. Oczywiście bywa, że dany zespół posiada jasne i wręcz koloraturowe soprany czy niemal cerkiewne basy, dysponuje lirycznymi tenorami czy ciemnymi, ciepło brzmiącymi altami. Warto wtedy w swej kompozycji te walory wykorzystać. Ta okoliczność ma oczywiście pośredni wpływ na dobór tonacji utworu, zapewniającej zespołowi wykonawczy komfort i jego doskonałe brzmienie.

### 3. Plan formy

Istnieją różne podejścia do kompozycji czy pisania opracowań. Jeśli mamy gotową melodię, to ona niejako dyktuje nam plan, konstrukcję utworu, następstwo napięć i ich rozwiązań, kadencje, dobór współbrzmień i zależności między nimi. Gdy jednak w naszej gestii leży skomponowanie całości (w tym także ewentualnej melodii), wówczas warto rozpocząć budowanie formy od uważnego wczytania się w tekst.

W przypadku tekstu świeckiego możemy sobie pozwolić na większą swobodę w zakresie współzależności muzyki od tekstu. Tekst świecki może być nierzadko jedynie pretekstem do wykazania się bogactwem dźwiękowej wyobraźni kompozytora. Mówiąc jaśniej, w przypadku kompozycji świeckiej muzyka może być nadrzędna wobec tekstu. Inna, moim zdaniem, jest sytuacja tekstu religijnego, a tym bardziej liturgicznego. Wówczas muzyka powinna zejść do roli równoległej lub nawet służebnej. W obydwu jednak wypadkach (muzyki świeckiej i religijnej) warto rozważyć, czy już w samym tekście nie są podane pomysły muzyczne. Każdy tekst bowiem ma swoją niepowtarzalną narrację oraz nierzadko bogatą paletę emocji. Narracja może strukturalizować formę utworu, może zawierać wyraźne ucłonowanie, oddechy, przecinki, kropki, pytania, wykrzyknienia. Podpowiadać może także po części niektóre środki muzyczne, na przykład zakres dźwięków, dobór głosów, wykorzystanie ich rejestrów i tym podobne. W takim przypadku zawarte w utworze literackim emocje podpowiadają odpowiedni dobór brzmień. Mogą one oscylować jedynie wokół konkretnych, pojedynczych uczuć i szerokiego wachlarza ich odcieni, ale mogą też proponować emocje skrajne czy też bardzo różnorodne. Wsłuchanie się w tekst owocuje u mnie zawsze gotowymi pomysłami muzycznymi. W dobrym tekście bowiem muzyka w pewnym sensie jest już zawarta. Dlatego też niektórzy kompozytorzy wyżej cenią sobie muzykę instrumentalną, gdyż ta nie jest ograniczona niczym innym poza wyobraźnią kompozytora.

Osobiście przywiązuję bardzo dużą wagę do zgodności akcentów słów z akcentami metrycznymi w muzyce. Oczywiście w przypadku tekstów świeckich – ludowych – uzasadnione są przesunięcia niektórych akcentów. Nie zalecałbym jednak tego w muzyce religijnej.

W oddaniu któregoś ze znaczeń tekstu językiem muzycznym warto przemyśleć różne stosowane w przeszłości zabiegi, z figurami retorycznymi włącznie. Oczywiście w fazie koncepcyjnej można zaplanować własne pomysły na oddanie sensu tekstu zarówno bezpośredniego, jak i metasensu, znaczenia głębszego czy wręcz interpretacji teologicznej tekstu religijnego. Ta cała wstępna, prekompozycyjna faza może rozgrywać się na pustej karcie papieru, na której rozrysujemy sobie części i zaznaczymy dobór środków dla uwypuklenia zaplanowanych wątków tekstu. W fazie realizacji, a więc w wypełnianiu struktury treścią muzyczną, nie trzymałbym się swego planu zbyt sztywno. Należy wsłuchiwać się w „inteligencję” dźwięku, w jego podpowiedzi, w inspiracje, które ujawniają się w trakcie komponowania. Czasem w tej fazie muzyka może popchnąć nas w kierunku, w którym nie zamierzaliśmy iść. Warto przemyśleć, czy ten tajemniczy świat natchnienia nie ma racji i czy nie należałoby uwolnić się od swego zobowiązania wobec początkowego projektu.

#### 4. Dobór języka

Bywa, iż już na wstępie wiemy, w jakim języku muzycznym chcemy napisać dany utwór. Gdy znamy wykonawcę, przepuściliśmy tekst przez filtry własnej wiedzy, wrażliwości i doświadczenia, wówczas w naszych umysłach może pojawić się utwór niemal w stanie całkowitym, ukończonym. Jest to ciekawa sytuacja, nazwijmy ją – dyktatem natchnienia. Niewątpliwie utwory takie są dobre i moje doświadczenie potwierdza, że są też dobrze przyjmowane przez wykonawców i słuchaczy. Powstaje pytanie, dlaczego tak się dzieje.

Warto znać literaturę chóralną, podglądać warsztat mistrzów i mądrze, ale też twórczo korzystać z ich rozwiązań. Cudowne są utwory „wielowymiarowe” percepcyjnie, w których kompozytor nie ogranicza się do prostej harmonizacji czy też imitacji, do zasad kontrapunktu, ale zaplanuje na przykład trzy różnorodne, dostępne uszom słuchacza plany brzmieniowe, a także jeden lub dwa plany niedostępne wprost, ale oddziałujące z ukrycia. Te plany brzmieniowe, pomysły ukryte działają przede wszystkim na wrażliwszych słuchaczy, którzy często odbierają je w sposób nie do końca uświadomiony. Niewrażliwi zaś niestety mogą tych zabiegów nawet nie dostrzec, nie dosłyszeć. Rozwiązania tego rodzaju mogą być obecne w twórczych strategiach innych kompozytorów, warto je więc znać, respektować, ale też stworzyć własne, indywidualne środki.

## 5. Jak traktować zasady harmonii funkcyjnej

Z zasadami harmonii funkcyjnej postępujemy jak z niezwykle doświadczonym i mądrym systemem. Jeżeli na przykład opracowujemy melodię tonalną, wpływ zasad harmonii funkcyjnej powinien być dominujący. Podpowie on nam, jakie rozwiązania dobrze zabrzmia, w którym kierunku głosy powinny wędrować, jakie składniki dwoić, jakie następstwo akordów zabrzmie elegancko. Chyba że ktoś będzie miał zamysł, by świadomie zakłócić poprawne następstwo funkcji w celu uzyskania nietypowego brzmienia, a może z pewnych względów konieczny wyda się mu kolor kwint / oktaw równoległych albo będzie potrzebował innego składu akordu, niż by to wynikało z poprawnego rozwiązania septymy czy poprowadzenia tercji dominanty... A może kompozytor będzie potrzebował utworzenia dziury akustycznej pomiędzy środkowymi głosami dla powstania pożądanego brzmienia...

Wybory takie powinny być jednak świadome. Oczywiście nie przejmowałbym się bardzo zasadami harmonii funkcyjnej, gdybym komponował nową linię melodyczną czy tworzył utwór zawierający motywy układające się we współbrzmienia pokrewne systemowi funkcyjnemu, ale z nim nietożsame. Jesteśmy w końcu twórcami, nie niewolnikami systemu, którego historia skończyła się 120 lat temu. Zresztą niewolnicze trzymanie się systemu harmonii funkcyjnej spowoduje powstanie utworów o brzmieniu gdzieś już istniejącym, zasłyszonym, zapisanym przez kogoś przynajmniej w części, pochodzącym z odległej przeszłości, w jakimś sensie nieświeżym, nieatrakcyjnym, ośpiewanym, nudnym. Znajomość harmonii funkcyjnej winna rozwijać naszą wyobraźnię, podpowiadać rozwiązania, a nie blokować inicjatywy wykraczające poza system, wpędzać twórcę w utarte koleiny. W utworach tonalnych, zwłaszcza w pisanych dla zespołów amatorskich, zdecydowanie unikałbym ukośnego brzmienia półtonu. Stwarza ono duże niebezpieczeństwo dla prawidłowego wybrzmienia akordów.

Jest niewątpliwą sztuką stworzyć własny język kompozytorskiej wypowiedzi muzycznej. Moim zdaniem swego rodzaju mistrzostwem jest uzyskanie nowości i świeżości za pomocą maksymalnie prostych środków. Nie jest bowiem trudno stworzyć oryginalne, ale wprost niewykonalne dla większości zespołów dzieła. Sztuką natomiast jest stworzenie nowego brzmienia, możliwego do wykonania przez zespół przeciętnej klasy, za pomocą maksymalnie prostych środków. Przykładem są dla mnie kolędy Witolda Lutosławskiego, pieśni kościelne Henryka Mikołaja Góreckiego, utwory Erica Whitacre'a czy Arvo Pärta.

Na koniec chciałbym zauważyć przydatność programów do edycji nut w procesie komponowania. Zapewne wszyscy, tworząc utwory chóralne, pracujemy przy jakimś instrumencie klawiszowym. Ksiądz Hieronim Feicht CM uważał na-

wet, iż jeśli jakiś utwór chóralny dobrze zabrzmiał na organach czy harmonium, to dobrze także zabrzmiał w zespole. Większość twórców zapewne komponuje z pomocą fortepianu lub pianina. Według mnie te instrumenty są niezastąpione dzięki swym walorom technicznym – możliwości kształtowania dynamiki, wybrzmiewaniem akustycznym dźwięków i tak dalej. Warto jednak skonfrontować narrację zapisanego utworu w zaplanowanych tempach poprzez komputerowe ich odtworzenie w programach do edycji nut. Możemy wówczas ustrzec się niepożądanych niespodzianek w postaci zbyt dużych zgęszczeń (bo na przykład długo pracowaliśmy nad jednym miejscem i utraciliśmy kontekst całości) czy znużenia rozwlekłością (bo jakiś efekt repetytywny wymknął się nam spod kontroli).

Na koniec jeszcze jedna uwaga – wprawdzie niektórzy twórcy są przekonani o wpływie twardości ołówka na powstającą muzykę, jednak wypada, by ostateczna postać partytury była zapisana czcionką czytelną, tak aby nie pozostawić wątpliwości co do graficznego zapisu dzieła.