

WIOLETA MURAS

Institut Muzykologii

Uniwersytet Wrocławski

ul. Szewska 36, 50–139 Wrocław, +48 71 375 20 99

wioleta.muras@uwr.edu.pl

ORCID:  <https://orcid.org/0000-0002-1714-5199>

Specyfika badań muzyki teatralnej na przykładzie repertuaru polskich teatrów dramatycznych w okresie powojennego dwudziestopięciolecia

Ścisły związek muzyki i teatru to długa, trwająca od wieków tradycja. Element muzyczny z powodzeniem był wykorzystywany także w XX-wiecznych inscenizacjach teatralnych. Dynamika zmian w dziedzinie kultury w minionym stuleciu pociągała za sobą duże różnice w zakresie sposobów posługiwania się muzyką w teatrze. Wynika to poniekąd z radykalnych przeobrażeń samej muzyki, na co wpłynęło wykształcenie się nowych technik kompozytorskich oraz pojawienie się muzyki elektronicznej. Różnorodność, z jaką mamy do czynienia w przypadku obecności muzyki w teatrze, wymaga podjęcia szerszych badań, które pozwoliłyby na bliższe poznanie tej dziedziny twórczości. Małym krokiem ku owemu poznaniu jest niniejszy artykuł, poświęcony wskazaniu i charakterystyce źródeł będących podstawą do analizy muzyki stworzonej na potrzeby spektakli teatralnych¹ oraz metodom analizy tychże źródeł na przykładzie sztuk

¹ Mowa tu o muzyce autorskiej, tj. komponowanej do konkretnej inscenizacji, a nie o tzw. „muzyce dobieranej”, czyli kompilowanej z wcześniej istniejących utworów. Specyfikę tej drugiej

wystawianych w wybranych polskich teatrach dramatycznych w latach 1945–1970. Przyjęte tu zawężenie czasowe wynika w głównej mierze z ogromnej ilości materiału do badań oraz ze zmian koncepcyjnych odnośnie do posługiwania się muzyką w inscenizacjach teatralnych zwłaszcza po roku 1970.

Wstępne zapoznanie się z muzyką teatralną w powojennym dwudziestopięcioleciu pozwala zauważyć więcej cech wspólnych niż różnicujących. Istotne jest, że muzyka do sztuk dramatycznych z tego okresu notowana była w postaci tradycyjnego zapisu nutowego, którego brak był dość powszechny w przypadku muzyki do sztuk wystawianych w późniejszych dekadach. Pod względem opracowania warstwy muzycznej czerpano z tradycji i doświadczeń teatru przedwojennego, ale z powodzeniem adaptowano najnowsze zdobycze technik kompozytorskich czy organizacji materiału muzycznego.

Patrząc z innej perspektywy okres ćwierćwiecza jest na tyle reprezentatywny, że pozwala zaobserwować pewne tendencje i dynamikę zmian zachodzących w twórczości teatralnej. Dolna granica wynika z biegu historii. Rok 1945 był początkiem odradzania się życia teatralnego po zniszczeniach wojennych w kraju. Z kolei cezura na roku 1970 ma charakter umowny, bowiem trudno o datę graniczną adekwatną zarówno dla kultury teatralnej, jak i muzycznej. Przełomy teatralne mają swoje dwa powody, wynikają z sytuacji historyczno-politycznej (zakończenie wojny, okres socrealizmu, odwilż, wprowadzenie stanu wojennego itp.) lub kadrowej (zmiany dyrekcji, które pociągają za sobą nieraz radykalne rewolucje w zakresie koncepcji inscenizacji teatralnych). Podobnie, patrząc od strony muzycznej, możemy wyróżnić daty znaczące, wynikające z uwarunkowań historyczno-politycznych: 1948 — socrealizm (dominacja muzycznego folkloryzmu i neoklasycyzmu), 1954 — początek odwilży (eksperymenty modernistyczne — dodekafonia, sonoryzm) lub zmian w zakresie estetyki (lata 70. i 80. — minimalizm, postmodernizm). Ponieważ innym, celowym tutaj ograniczeniem jest odwoływanie się do sztuk wystawianych w teatrach dramatycznych², niemożliwe wydaje się wyłonienie takiej cezury, która byłaby właściwa dla całokształtu polskiego teatru.

Warto natomiast zwrócić uwagę, że muzykę komponowali wówczas zarówno doświadczeni, jak i początkujący twórcy, którzy mają dziś ugruntowaną pozycję ważnych postaci w historii muzyki polskiej i światowej. Wśród nich wy-

pokrótce omawia Anna Wypych-Gawrońska w rozdziale „Ilustracje muzyczne” w: eadem, *Muzyka w polskim teatrze dramatycznym do 1918 roku*, cz. 1, Częstochowa 2015, s. 179–183.

² Pominięte zostały teatry lalkowe, muzyczne oraz tzw. teatr eksperymentalny (np. twórczość Grotowskiego i Kantora), z uwagi na odmienny repertuar i estetykę.

mienić można Jana Maklakiewicza, Piotra Perkowskiego, Artura Maławskiego, Zbigniewa Turskiego, Grażynę Bacewicz, Stefana Kisielewskiego, Tomasza Kie-sewettera, Witolda Lutosławskiego, Kazimierza Serockiego i Tadeusza Bairda. Mając na względzie ich autonomiczny dorobek, możemy przypuszczać, że rów-nie wartościowe były kompozycje teatralne, które powstawały niejako na mar-ginesie indywidualnej drogi twórczej. Rozpoznanie ich twórczości pozwoli uzupełnić dotąd istniejącą lukę w badaniach muzykologicznych, a tym samym poszerzyć wiedzę na temat muzyki teatralnej tamtego okresu.

Celem artykułu jest wskazanie i charakterystyka źródeł do badań nad muzyką stworzoną dla potrzeb spektakli teatralnych³, a co się z tym wiąże problemów, jakie stoją przed badaczem tego typu twórczości. Wynikają one przede wszystkim z konieczności uwzględniania źródeł, literatury i terminologii z zakresu teatrologii oraz muzykologii, co nie zawsze stanowi zachętę do podjęcia badań, opartych często na żmudnych kwerendach. W zasadzie nie mamy w polskim piś-miennictwie prac, które wykształciłyby praktykę badania tej twórczości⁴. Jest to zatem jedna z pierwszych prób usystematyzowania i wskazania możliwości analizy muzyki teatralnej. Podejście analityczne jest uwarunkowane stanem za-chowania źródła, w tym jego kompletności, oraz dużym zróżnicowaniem warstwy muzycznej. Nawet przy zawężeniu repertuarowym trudno o zastosowanie jedne-go szablonu analitycznego, który byłby adekwatny do każdej muzyki napisanej do inscenizacji sztuki teatralnej. Jak celnie zauważyła Elżbieta Sudolska:

Muzyka teatralna jest gatunkiem heteronomicznym, podporządkowanym prawom teatru, głównie w zakresie swej formy. Prócz nielicznych wyjątków nie istnieje samodzielnie, jej fragmentaryczna forma nabiera sensu dopiero w trakcie przedstawienia. [...] Powstaje do konkretnej inscenizacji do ustalonych rozwiązań reżyserskich, czasem nawet z przeznacze-niem dla określonych aktorów; nie można więc mówić o tradycji w jej obrębie⁵.

Owa jednorazowość muzyki teatralnej staje się wyzwaniem dla przyszłych badaczy. Zaproponowane zaś w niniejszym artykule sposoby analizy tejże muzyki są jednymi z potencjalnych możliwości badań nad muzyką teatralną.

³ W dalszej części artykułu używane będzie określenie „muzyka teatralna”.

⁴ Wyjątek stanowi tu artykuł Małgorzaty Komorowskiej, podejmujący tę kwestię ogólne bez zawężenia czasowego. Jako drugą można wskazać pracę przywoływanej już Anny Wypych-Gawrońskiej o muzyce w teatrach dramatycznych do 1918 roku. Zob. M. Komorowska, *Muzyka w teatrze dramatycznym*, w: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 2, *O twórcywie i twórcach dzieła teatralnego*, red. J. Degler, Wrocław 1976, s. 541–546; A. Wypych-Gawrońska, op. cit.

⁵ E. Sudolska, *O funkcjach muzyki teatralnej*, „Litteraria” 1985, XVII, nr 235, s. 146.

Źródła, lokalizacja, charakterystyka

Przystępując do badań muzyki teatralnej w przyjętym powyżej przedziale czasowym trzeba uwzględnić różne typy źródeł. Dzielią się one na kilka kategorii. Pierwsze, dla muzykologa najważniejsze, to oczywiście źródła *stricte* muzyczne. Należą do nich materiały nutowe w postaci partytury, głosów, wyciągu fortepianowego (niekiedy w formie *particella*), czasem także szkice kompozytorskie. Sytuacja, w której mamy do czynienia z kompletnym materiałem nutowym jest relatywnie rzadka. Najczęściej zachowane jest jedno źródło: partytura lub wyłącznie głosy, bywa jednak, że jest ono niekompletne (np. brak poszczególnych odcinków⁶ w partyturze). W materiałach nutowych możemy się spotkać także z omyłkowym numerowaniem ustępów przez samego kompozytora lub brakiem informacji o powtórkach⁷, co może wprowadzać w błąd badacza i sugerować ubytek w źródle. Drugą, zdecydowanie najbardziej niedostępną grupą źródeł są nagrania audio. Można tu wyróżnić nagrania całych spektakli lub wyłącznie warstwy muzycznej, która była nagrywana na taśmy i emitowana z głośników podczas przedstawienia. Skromny ich zasób wynika z faktu, że w tamtych latach nie rejestrowano wszystkich przedstawień. Dostępność tych źródeł jest ograniczona głównie tym, że nie są one skatalogowane w archiwach teatralnych, toteż nie wiadomo, które inscenizacje były zarejestrowane dźwiękowo. Kolejną przeszkodę stanowi forma zapisu przedstawienia czy też samej muzyki; jeśli były rejestrowane — to na taśmach szpulowych. Wobec znacznego postępu w zakresie techniki dźwiękowej, teatry obecnie nie dysponują sprawnym sprzętem, na którym można by było odsłuchać owe nagrania. Są to zwykle więc materiały niezdigitalizowane i wymagające dużego budżetu, aby przygotować je do powszechnego dostępu np. w formacie cyfrowego zapisu muzycznego. Wydaje się, że ten stan w najbliższych latach nie ulegnie w tej kwestii poprawie wobec pilniejszych potrzeb archiwizacyjnych (np. digitalizacja materiałów piśmiennych). Z kolei identyfikacja nagrań wymaga fachowej wiedzy i z pewnością wiąże się z długotrwałym procesem, co przy braku odpowiedniej liczby pracowników archiwalnych oraz niedofinansowaniu ośrodków skutkuje odkładaniem tego typu prac na później.

⁶ Muzyka teatralna w zapisie partyturowym zwykle oznaczana jest numeracją cyfrową bądź literową, przez co przyjmuje postać oddzielnych odcinków.

⁷ Chodzi o brak dopisków typu nr 7 = nr 4 lub nr 7 = odcinek B–C z nr 4. Z przyczyn czysto praktycznych powtórki odcinków zwykle nie były powtórnie zapisywane.

Do trzeciej grupy źródeł zaliczają się wszelkie materiały piśmienne, w tym przede wszystkim egzemplarze reżyserskie sztuk⁸, notatki reżysera i kompozytora, korespondencja twórców inscenizacji itp. Zamieszczane w egzemplarzu reżyserskim adnotacje wskazywać mogą miejsca wejść i trwania poszczególnych odcinków muzycznych, czasem też reżyser umieszcza w nich uwagi na temat charakteru muzyki. Wśród innych źródeł piśmiennych pomocne są tzw. druki ulotne czyli afisze teatralne bądź programy spektaklu. Umożliwiają one precyzyjne datowanie premiery dzieła, informują także o jego twórcach. Jako ostatnią grupę źródłową wymienić należy czasopisma reprezentowane przez prasę codzienną oraz czasopisma specjalistyczne z zakresu teatrologii (np. „Teatr”, „Pamiętnik Teatralny”, „Dialog”). Publikowano w nich recenzje z poszczególnych inscenizacji, niestety, bardzo rzadko autorzy odnosili się do aspektu muzycznego. Muzyka w teatrze tamtego okresu była traktowana zwykle przez recenzentów jako nieistotny element składowy inscenizacji. Opisywano ją jednym lub dwoma zdaniem ogólnikowego komentarza, najczęściej jednak była ona wręcz przemilczana. Przyczyna owego braku zainteresowania jest dwojaka. Z jednej strony recenzenci być może nie byli na tyle kompetentni w zakresie wiedzy muzycznej, aby trafnie ocenić rangę i wartość muzyki. Z drugiej strony panować mogło nadal przekonanie, że muzyka nie jest na tyle ważnym elementem składowym inscenizacji, aby poświęcać jej więcej uwagi.

W badaniach muzyki teatralnej ważną kwestią jest lokalizacja źródeł. Paradoksalnie zachowanie wszystkich źródeł w jednym miejscu należy do zjawisk nieczęstych. Zwykle materiały są rozproszone w różnych ośrodkach i przystępując do badań należy uwzględnić konieczność kwerendy w kilku instytucjach. Teatry swoje zbiory z lat powojennych przekazywały, w całości lub częściowo, innym archiwom. Jako przykład można przywołać Teatr Polski w Warszawie, który część swoich zbiorów, w postaci materiałów nutowych, przekazał do Archiwum Kompozytorów Polskich przy Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie, natomiast materiały niemuzyczne trafiły do Muzeum Teatralnego przy Teatrze Narodowym w Warszawie. Niektóre teatry deponowały swoje zbiory w archiwach państwowych, miało to miejsce np. w przypadku Teatru „Wybrzeże” w Gdańsku, którego materiały za lata 1945–1975 trafiły do Archiwum Państwowego w Gdańsku, czy Teatru im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie, którego zbiory od 1946 roku przechowywane są w Archiwum Państwowym w Poznaniu,

⁸ Są to przygotowywane na potrzeby teatru maszynopisy lub książkowe wydania sztuk, w których reżyser bezpośrednio nanosi poprawki skróceń tekstu, uwagi do oświetlenia, zmian scenografii, wejść muzyki.

Oddział w Gnieźnie. W sumie można więc wymienić kilka rodzajów instytucji jak: archiwa teatralne (np. Archiwum Teatralne przy Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie), archiwa muzyczne (np. Oddział Zbiorów Muzycznych Biblioteki Narodowej w Warszawie czy wymienione wcześniej AKP BUW), zagraniczne archiwa muzyczne (np. Paul Sacher Stiftung⁹), następnie archiwa państwowe, biblioteki przy szkołach i uczelniach teatralnych (np. Biblioteka Akademii Teatralnej w Warszawie) oraz instytucje archiwalno-badawcze. Wśród tych ostatnich wymienić należy Instytut Sztuki PAN, w którym znajdują się zbiory reżyserów teatralnych m.in. Leona Schillera, Arnolda Szyfmana, Edmunda Wiercińskiego. Drugim znaczącym ośrodkiem jest Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, zajmujący się dokumentacją polskiego życia teatralnego. W przypadku materiałów muzycznych z pewnością skrywają się one także w zbiorach prywatnych kompozytorów, nad którymi pieczę mają z reguły ich spadkobiercy. Rysuje się zatem wyraźny problem rozproszenia źródeł, nawet w obrębie danego teatru, nie mówiąc o braku kompletnie zachowanych zbiorów danego autora muzyki. Kompozytorzy działali wszak w różnych teatrach na terenie całego kraju, stąd powszechna dyspersja materiałów źródłowych. Warto w tym miejscu dodać, że przeważa brak dostępnych katalogów online (zwłaszcza jeśli chodzi o archiwa teatralne), a nawet katalogów kartkowych w siedzibach. Często więc kwerendy na miejscu i bezpośredni kontakt ze źródłami są jedyną możliwością weryfikacji ich liczby oraz oceny stanu ich zachowania.

Przechodząc już do bardziej szczegółowych kwestii dotyczących źródeł nutowych należy zauważyć, że w przypadku muzyki teatralnej zawsze mamy do czynienia z rękopisami. Zwykle są to kompozytorskie autografy (rzadziej odpisy kopisty) tworzone ołówkiem lub atramentem. Ponieważ muzyka nie miała statusu samodzielnego dzieła muzycznego, nie zabiegano o jej wydania, a sam żywot muzyki kończył się wraz z ostatnim spektaklem danej inscenizacji w sezonie. Oczywiście zdarzało się, że skomponowaną muzykę powtórnie wykorzystywano w inscenizacjach tej samej sztuki jako jej wznowienie (przypadek muzyki do *Fantazego* J. Słowackiego autorstwa Lutosławskiego¹⁰) lub jako premiery realizowane przez innych reżyserów w mniejszych teatrach¹¹. O ponowne

⁹ Przechowywana jest w nim część muzyki teatralnej Lutosławskiego.

¹⁰ Zob. W. Muras, *Dekada współpracy artystycznej Witolda Lutosławskiego z Teatrem Polskim w Warszawie (1948–1958)*, „Muzyka” 2016, nr 1, s. 49–73.

¹¹ Muzyka Lutosławskiego do sztuki *Droga do Czarnolasu* Aleksandra Maliszewskiego (reżyseria Erwin Axer, Państwowy Teatr Współczesny, 1952) w latach 1953–1969 była użyta w teatrach na terenie całej Polski, m.in. w Gdańsku, Gnieźnie, Katowicach, Kielcach, Krakowie, Łodzi, Opolu, Poznaniu, Rzeszowie.

użycie muzyki teatralnej zwrócił się z prośbą do Lutosławskiego m.in. Leonard Czepik — zastępca dyrektora Państwowego Teatru Ziemi Mazowieckiej — chodziło o muzykę do *Cyda* S. Wyspiańskiego¹² oraz Mieczysław Górkiewicz z Teatru Bagatela im. Tadeusza Boya Żeleńskiego w Krakowie — muzyka do *Drogi do Czarnolasu* A. Maliszewskiego¹³.

Muzyka teatralna z uwagi na swoją nieciągłą formę ma charakterystyczny zapis w postaci numerowanych odcinków. Ich liczba waha się od kilku do kilkudziesięciu. Przykładem niezwykle obszernego opracowania muzycznego jest partytura do *Wesela* S. Wyspiańskiego autorstwa Perkowskiego¹⁴, która liczy 64 odcinki muzyczne. Ich długość bywa bardzo zróżnicowana. Skrajnym przypadkiem są odcinki ujęte w jednym takcie, najczęściej jednak mają one od kilku do kilkunastu taktów. Dłuższe kilkudziesięciotaktowe odcinki zwykle nie przekraczają pięciu minut ciągłej muzyki. Jeśli chodzi o obsadę — jest to kwestia indywidualna autora muzyki, niekiedy wynika z sugestii reżysera lub warunków danego teatru. W omawianym okresie bardzo często pojawiają się opracowania instrumentalne w obsadzie orkiestrowej i kameralnej, rzadziej solowej. Przykładem tej ostatniej jest np. muzyka Lutosławskiego na flet poprzeczny do *Nie igra się z miłością* A. de Musseta¹⁵. W przypadku większych składów kameralnych bądź orkiestrowych powszechnym zjawiskiem jest zmiana obsady w poszczególnych odcinkach, co daje kompozytorowi większe możliwości do kreowania i niuansowania brzmienia muzyki. Równie popularna jest obsada wokально-instrumentalna, wówczas mamy do czynienia z odcinkami instrumentalnymi piosenkami. Mniej jest natomiast opracowań wokalnych, lecz, co ciekawe, nie ograniczają się one wyłącznie do piosenek *a capella*.

Metody analizy muzyki teatralnej

Przystępując do analizy muzyki teatralnej musimy być świadomi ograniczeń, jakie wynikają z sytuacji źródłowej. Nasze podejście badawcze przede wszystkim jest uwarunkowane tym, czy mamy kompletną partyturę, względnie głosy i czy dysponujemy egzemplarzem reżyserskim z adnotacjami wejść muzyki.

¹² List L. Czepika do W. Lutosławskiego z dnia 10 października 1968. Zbiory Paul Sacher Stiftung (dalej PSS), sygn. MF 209.1-2169.

¹³ List M. Górkiewicz do W. Lutosławskiego z dnia 26 stycznia 1979. Zbiory PSS, sygn. MF 211.1-378.

¹⁴ Premiera 1956, reż. Bronisław Dąbrowski, Teatr im. Juliusza Słowackiego, Kraków.

¹⁵ Premiera 1953, reż. Irena Byrska, Teatr im. Stefana Żeromskiego, Kielce–Radom.

W przypadku materiałów nutowych kompozytorzy przy poszczególnych odcinkach zapisywali fragmenty tekstu sztuki, przed lub po którym miała wejść muzyka. Czasami przy odcinkach muzycznych pojawiają się odwołania do numerów stron egzemplarza reżyserskiego, jeśli jednak takowego nie posiadamy, wówczas nasza analiza i interpretacja w dużej mierze będzie miała charakter hipotezy. W takim przypadku nie mamy pewności, jaką funkcję miał pełnić dany odcinek muzyczny, więc możemy obracać się jedynie w sferze przypuszczeń i własnej intuicji. Adnotacje kompozytorskie często ograniczają się tylko do podania przy danym odcinku muzycznym numeru aktu i sceny (np. partytura Perkowskiego do *Wesela* S. Wyspiańskiego). Sporadycznie zdarza się, że kompozytor szczegółowo notuje w materiałach nutowych moment wejścia muzyki. Jako przykład można przywołać Turskiego, który w partyturze do *Kordiana* J. Słowackiego¹⁶ przy odcinkach zapisał numer strony (zapewne egzemplarza reżyserskiego), a także wersu, co przy dysponowaniu owym źródłem tekstowym precyzyjnie określa nam miejsce muzyki w toku inscenizacji.

Na tym tle wyjątkowo prezentują się źródła do *Kordiana* J. Słowackiego z muzyką Kisielewskiego¹⁷. W archiwum teatralnym zachował się oddzielny egzemplarz muzyczny, w którym kompozytor kredkami zaznaczał poszczególne numery odcinków oraz długość ich trwania (zob. ilustracja 1¹⁸). Muzyka do tej inscenizacji została nagrana na taśmy i odtwarzana podczas spektaklu, stąd egzemplarz muzyczny najpewniej był sporządzony dla osoby odpowiedzialnej za emisję zarejestrowanego materiału muzycznego.

Tego typu sytuacje należą niestety do rzadkości. Zwykle zapisana muzyka pozostaje pozbawiona jakichkolwiek wskazówek odnośnie do jej korelacji z tekstem literackim, co utrudnia pełne odczytanie muzycznych znaczeń.

Podejmując analizę muzyki teatralnej badacz musi zdecydować, jakie podejście będzie adekwatne, przy uwzględnieniu wspomnianej specyfiki źródłowej oraz po wstępnym zapoznaniu się z materiałami. Jedną z metod jest analiza funkcji muzyki w spektaklu teatralnym. Tutaj jednak warto zatrzymać się na pytaniu, jakie są funkcje muzyki w inscenizacjach powojennych. W literaturze teatrologicznej kwestia ta poruszana była okazjonalnie i zwykle odnosiła się albo do całokształtu twórczości XX wieku¹⁹, albo jako podsumowanie zjawisk

¹⁶ Premiera 1957, reż. Erwin Axer, Teatr Polski, Warszawa.

¹⁷ Premiera 1956, reż. Bronisław Dąbrowski, Teatr im. Juliusza Słowackiego, Kraków.

¹⁸ Egzemplarz muzyczny, *Kordian*, Juliusz Słowacki, Archiwum teatralne, Teatr im. Juliusza Słowackiego, Kraków, sygn. 7046.

¹⁹ Małgorzata Komorowska oprócz funkcji ilustracyjnej wymienia rolę: kurtyny, konden-

Ilustracja 1. Egzemplarz muzyczny do inscenizacji Kordiana J. Słowackiego z muzyką S. Kislewskiego. Archiwum Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, sygn. 7046

Cy z Piotrukiem. Omd. Karłowicz?

AKT TRZECI

Kordian

Drugi młodzieniec

Estrada! Jakże słowo! — Ja przyswoić wolę
Wyraz wschodowidownia.

Pierwszy młodzieniec

Zgoda, mój purysto.
Lecz patrzaj: pióra, kwiaty, tiule, parasole,
To istna łaka. — Chciałbym zostać ziemną glistą
I pełzać po tych kwiatkach.

Nyssa Coarney-Dany!

Szewc

Wolisz zostać carem
Bodząc po tych głowach!

Szewc

Uf! jak duszno! tłumnio!
Siła miejsca ubyto z grubym piwowarem,
Odkąd się przy Zygmunta zastoczył kolumnie.

Szlacheć

Toć ten sam, który niegdyś jak koń w taczkach
chodził

Za jakieś przewinięcie, z woli księcia pana;
Tak wychudł biedak wówczas i tak się wyglądał,
Ze, jak mówi, aż własne obaczył kolana
I łzami się rozplakał.

Koty - Tra ba.

Szewc

Wesły mu biją te koty i wetydem gra trąba;
Chyba żywot kulami i siarką nasadził
I chce się u nóg cara rozprysnąć jak bomba.

Szlacheć

Ten szewc pojął honoru i zemsty prawidła.
Prawidła... Mój kalambur upadł — O! lud głupi!
Nie podjął kalamburu! O! zgrajo przebrzydła,
Kto twoje berło kupi — kój pastucha kupi.

Szewc

Chal! chal! cha! jak się szlacheć czerwonogłowy!
Pierwszy z ludu starosty i szlacheć!

Cicho! słuchajcie — oto pierwszy szereg krzyczy,
Cesarz przechodzi i krzyczmy.

Kilku z ludu

Niech żyje! Niech żyje!

Pierwszy z ludu

Nie wie widać... Chorągiew z wiatrami się bije
I postwa się zwolna...

Drugi z ludu

Idzie jakiś starzec,
Siwy cały — och, siwy jak srebrzysty marzec,
Niesie złotą poduszkę, na niej szabla leży...

Zołnierz

Oj, dobrze cesarzowi, że polskie szablce
Śpią sobie na poduszkach...

Pierwszy z ludu

I nakażal gardlowej przygrywać muzyce.
Słychać śpiew na nutę: *Obd, sans the king!*

(78)

(79)

na przestrzeni kilku stuleci²⁰. Zawężoną czasowo, bo odnoszącą się do przykładów spektakli sztuk dramatycznych z lat 1893–1960 z krakowskiego Teatru im. J. Słowackiego jest praca Elżbiety Sudolskiej. Autorka wyróżnia funkcję semantyczną, kiedy muzyka staje się znakiem lub symbolem postaci, sytuacji, czasu itp.; emotywną (emocjonalną), integracyjną (łączenie różnych faz widowiska) i estetyczną²¹. Próba systematyzacji pojawia się także w słowniku Patrice’a Pavisa, który funkcje muzyki dzieli na pięć kategorii²². Zaproponowane przez teoretyków teatru klasyfikacje są zróżnicowane i wymagałyby uporządkowania.

Mając na uwadze powyższe wnioski teoretyków oraz dotychczasowe własne doświadczenie z muzyką teatralną lat powojennych²³, przytaczam własny podział funkcji muzyki, klasyfikując je w sześć nadrzędnych kategorii. Pierwszą jest muzyka użyta jako element formalny (strukturalny) w inscenizacji. Muzyka pełni wówczas rolę uwertury (wstęp), *intermezza* (antrakt) oraz zakończenia. Jest to najbardziej powszechna, a zarazem podrzędna funkcja, bo w przeciwieństwie do opery zwykle nie jest związana tematycznie z pozostałymi odcinkami. W przypadku antraktów ma wręcz rolę jedynie informującą widzów o zakończeniu sceny²⁴. Drugą w kolejności możemy wyróżnić muzykę jako element świata przedstawionego. Inaczej mówiąc, jest to diegetyczna (naturalna) funkcja muzyki,

satora czasu teatralnego, spoiwa materii literackiej, przerywnika, ornamentu, elementu humoru, komentatora, aktora, rekwizytu, odmalowywania tła (obyczajowego, narodowego, historycznego), potęgowania napięcia dramatycznego, punktowania najważniejszych kwestii, podkreślenia klimatu emocjonalnego. Zob. M. Komorowska, op. cit., s. 541–546. Można tu także przywołać praktyczne (bo odkompozytorskie) rozważania o muzyce w teatrze dramatycznym Paula Angerera w kontekście kształtowania przestrzeni, zob. P. Angerer, *Muzyka w teatrze jako element kształtujący przestrzeń*, „Dialog” 1966, nr 5, s. 158–163 oraz uwagi Andrzeja Hausbandta odnoszące się do celowości muzyki w spektaklu teatralnym, co *de facto* sprowadza się do jej funkcji. Zob. A. Hausbrandt, *Elementy wiedzy o teatrze*, Warszawa 1990, s. 176–178.

²⁰ Zdaniem Witolda Wrońskiego muzyka ma za zadanie potęgować wrażenia, podkreślać uczucia, nastroje, w przypadku antraktów wypełniać przerwy między poszczególnymi aktami. Zob. W. Wroński, *Ilustracja muzyczna w utworach scenicznych*, Warszawa 1967, s. 72–77.

²¹ Zob. E. Sudolska, op. cit., s. 131–148.

²² Funkcja: ilustracyjna, scalająca, kontrapunktowa, sygnalizacyjna (*leitmotiv*), ostatnią traktuje jako „filmograficzne zastosowanie muzyki”, rozumiane jako zmiana nastroju, środowiska, przejście do innej sekwencji obrazów. Zob. P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świątek, Wrocław 1998, s. 315.

²³ Składa się na nie przegląd źródeł muzycznych do kilkudziesięciu inscenizacji teatralnych z zasobów Archiwum Teatralnego przy Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Teatru Starego w Krakowie, AKP w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie oraz Oddziału Zbiorów Muzycznych w Bibliotece Narodowej w Warszawie, Paul Sacher Stiftung w Bazylei.

²⁴ Szerzej o muzyce antraktowej w pracy: A. Wypych-Gawrońska, op. cit., s. 225–266.

kiedy staje się ona muzyką doświadczaną przez postaci dramatu. Zaliczają się tutaj sytuacje, w których kreowane przez aktorów postaci grają na instrumentach, śpiewają piosenki, tańczą lub świadomie słuchają muzyki, będącej elementem akcji dramatu. Pod względem materiału muzycznego może pojawić się muzyka specjalnie skomponowana na potrzeby konkretnej inscenizacji lub tzw. „muzyka dobierana”, czyli cytaty utworów innych kompozytorów²⁵. Jako trzecią wyróżnić można funkcję dramaturgiczną muzyki. Mamy z nią do czynienia wówczas, gdy muzyka kreuje zmianę miejsca i czasu akcji dramaturgicznej, gdy sugeruje retrospekcje, antycypuje wydarzenia bądź stanowi zapowiedź wejścia postaci. Owe wejścia bardzo często od strony muzycznej zapisywane były w postaci fanfary na zróżnicowane składy instrumentalne, głównie jednak powierzano je instrumentom dętym (zob. przykład 1²⁶) i perkusji.

Przykład 1. G. Bacewicz, muzyka do sztuki *Makbet* W. Shakespeare’a, nr 14, Archiwum Kompozytorów Polskich, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. Mus CCCXXXIII rkp 1

The image shows a musical score for two oboes, Oboe I and Oboe II, in 4/4 time. The tempo is marked 'Energico' and 'rit.' (ritardando). The key signature has one sharp (F#). The score consists of two staves. Oboe I starts with a forte (f) dynamic and features a triplet of eighth notes in the first measure. Oboe II also starts with a forte (f) dynamic and has a triplet of eighth notes. Both parts end with a piano (p) dynamic and a triplet of eighth notes. The final measure of Oboe I is marked 'rit.' and 'p'.

Jako czwartą wyodrębniam funkcję emocjonalną muzyki, wówczas ma ona na celu potęgować napięcia, wyrażać uczucia (np. smutku, radości), nastroje postaci, ich stany psychiczne i emocjonalne. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że muzyka, której nadrzędnym celem będzie wyrażanie emocji postaci, będzie pełniła zarazem funkcję dramaturgiczną.

Kolejną jest funkcja narracyjna, gdzie muzyka stanowi komentarz do słowa mówionego wzmacniając jego sens albo wręcz przeciwnie — podważając go. Można tu zaliczyć te momenty muzyczne, w których muzyka podkreśla komizm czy groteskowość scen.

Ostatnia, bodaj najbardziej oczywista rola muzyki teatralnej to funkcja ilustracyjna. Muzyka pojawia się wówczas jako dźwiękowa charakterystyka zjawisk przyrody, zdarzeń zarówno realnych (np. odgłosy bitwy), jak i fantastycz-

²⁵ W muzyce filmowej jest ona także nazywana „muzyką prekompilowaną”. Zob. K. Kozłowski, *Stanley Kubrick. Filmowa polifonia sztuk*, Warszawa 2013, s. 181.

²⁶ Premiera 1960, reż. Bohdan Korzeniewski, Teatr Dramatyczny, Warszawa.

nych (czary²⁷, marzenia senne). Kolejne jej wcielenia to muzyczny znak przedmiotów (dźwięki dzwonów, tykanie zegara, itp.), charakterystyka dźwiękowa postaci czy sytuacji. Jako przykład można przywołać tu różne warianty motywu klątwy (pojawiające się w zmiennej obsadzie), które skomponował Baird do sztuki *Klątwa* S. Wyspiańskiego²⁸, lub motyw Sokratesa w sztuce *Sokrates* S. Zawiejskiego z muzyką autorstwa Malawskiego²⁹ (zob. przykład 2). Ów temat muzyczny pojawiał się w spektaklu kilkakrotnie np. jako odcinek 11, 20, 23, towarzysząc melorecytacji chóru o Sokratesie.

Przykład 2. A. Malawski, muzyka do sztuki *Sokrates* S. Zawiejskiego, nr 5, Archiwum Teatralne przy Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, sygn. N-239

Andante

The image shows a musical score for Oboe and Arpa. The Oboe part is written in a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. It begins with a melodic line marked 'p espress.' and features a long, flowing phrase that spans across several measures. The Arpa part is written in two staves (treble and bass clefs) and provides harmonic accompaniment with chords and arpeggios. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'p' (piano).

Analizując muzykę w poszczególnych inscenizacjach trzeba mieć na uwadze fakt, iż odcinki muzyczne mogą jednocześnie reprezentować dwie lub trzy wyróżnione tu kategorie. Często bywa tak, że odcinek pełniący np. funkcję uwerturny może także zawierać materiał będący charakterystyką jakiejś postaci, czyli mieć zarazem funkcję ilustracyjną, bądź oddawać nastrój danej epoki i wówczas pełnić funkcję dramaturgiczną. Tę właściwość oddaje nadrzędna — wyróżniona przez Sudolską — funkcja semantyczna muzyki, która jest poniekąd kategorią wyjściową, wskazującą na udział muzyki w organizacji struktury semantyczno-formalnej całościowo pojętej inscenizacji. Bowiern rolę znaku czy też symbolu może przybrać odcinek muzyczny odzwierciedlający tykanie zegara, który będzie pełnił zarazem funkcję ilustracyjną oraz semantyczną, wynikającą z sytuacji dramatycznej — np. jako symbol upływającego czasu, odczucia pustki, konkretnego miejsca — komnaty. Nie są to więc ściśle kategorie, ich wyodrębnienie

²⁷ Np. muzyka Bacewicz do *Balladyny* (premiera 1965, reż. Władysław Krzemiński, Teatr Polski Warszawa), w której odcinek nr 20 był ilustracją czarów Goplany.

²⁸ Premiera 1969, reż. Józef Gruda, Teatr Polski, Warszawa.

²⁹ Premiera 1957, reż. Bronisław Dąbrowski, Teatr im. Juliusza Słowackiego, Kraków.

nie ma jedynie usystematyzować najważniejsze kwestie i naświetlić badaczowi potencjalne kierunki interpretacji muzyki w danym przedstawieniu teatralnym. Niewykluczone, że w toku dalszych badań nad muzyką tego okresu wyłonią się inne, być może bardziej szczegółowe podziały i funkcje muzyki w inscenizacjach teatralnych, stąd ową klasyfikację należałoby traktować raczej jako punkt wyjścia niż jej ostateczną postać.

Analiza funkcji muzyki jest utrudniona, a bywa wręcz niemożliwa do odczytania w momencie, gdy nie mamy żadnych wskazówek odnośnie do korelacji muzyki z tekstem, zaś same odcinki muzyczne trwają raptem sekundy, w partyturze zapisane w kilku taktach. Przykładów takich jest sporo, jednym z nich jest odcinek 10 z muzyki do *Kordiana* J. Słowackiego autorstwa Turskiego (zob. przykład 3). Zapisany został w czterech taktach, pod względem konstrukcji wykorzystuje dwa niezwykle popularne środki: tremolo i tryl, po które sięgano w celu uwypuklenia momentów grozy czy niepokoju.

Przykład 3. Z. Turski, muzyka do sztuki *Kordian* J. Słowackiego, nr 10, Oddział Zbiorów Muzycznych Biblioteki Narodowej w Warszawie, sygn. Mus. 2116

Allegretto ♩=112

The musical score is for a piece titled "Raganella" by Z. Turski, Op. 10, No. 10. It is in 2/4 time and marked "Allegretto" with a tempo of 112. The score includes a vocal line for "Raganella" and orchestral parts for Violini div. (I and II), Viole, Violoncelli, and Contrabbassi. The music features tremolos and triplets. Dynamics range from *f* to *ff*.

Podobny przykład można znaleźć w partyturze Bairda do sztuki *Miarka za miarkę* W. Shakespeare'a³⁰, gdzie zapisany w siedmiu taktach odcinek ma charakter króciutkiej, kilkusekundowej impresji brzmieniowej, być może służącej do podkreślenia jakiegoś napięcia emocjonalnego. Baird skomponował go w postaci wielokrotnie powtarzanego czterodźwiękowego motywu w rytmie szesnastkowym, który imitacyjnie podejmują instrumenty smyczkowe, tworząc efekt brzmieniowego *crescenda* i *decrescenda*, przy braku dodatkowych określeń dynamicznych.

Oprócz badania funkcji muzyki w inscenizacji teatralnej, analizie powinien podlegać także sposób opracowania warstwy muzycznej i zastosowanych technik kompozytorskich. W inscenizacjach z przyjętego tu przedziału czasowego możemy spotkać się z zabiegiem stylizacji muzyki na określoną epokę historyczną czy region geograficzny. Interesować nas tutaj będzie sposób wierności wobec tradycji muzycznych, a także to, na ile stylizowana muzyka wprowadza elementy współczesnego języka, czy mamy do czynienia z nawiązaniem do konkretnej epoki, czy chodzi raczej o kreację uogólnionego klimatu historycznego. Ten ostatni przypadek widoczny jest np. w muzyce Lutosławskiego do *Lorenzaccia* Alfreda de Musseta³¹. Akcja sztuki dzieje się w XVI-wiecznej Florencji wokół historii słynnego rodu de Medici. Kompozytor zaczerpnął motywy z renesansowych utworów, lecz osadził je w bardziej współczesnym kontekście brzmieniowym, nie trzymając się ściśle renesansowych reguł kompozycji.

Idąc dalej tropem przyjętych rozwiązań kompozytorskich, warto zwrócić uwagę na fakt, że muzyka teatralna potrafi świetnie prezentować pewne myśli muzyczne towarzyszące postaciom bądź wydarzeniom, niewątpliwie wzbogacając w ten sposób całościową dramaturgię spektaklu (funkcja dramaturgiczna, strukturalna). Analiza może dotyczyć więc zastosowanej techniki motywów przewodnich i różnych sposobów ich prezentacji w toku inscenizacji teatralnej. Wspomniany wcześniej motyw Sokratesa skomponowany przez Maławskiego jest tutaj jednym z przykładów, ale z pewnością można wskazać wiele innych. Operowanie pewnym tematem/tematami muzycznymi, a następnie ich modyfikowanie w poszczególnych odcinkach poprzez technikę wariacyjną, było środkiem dla osiągnięcia spójności materiału muzycznego. W muzyce z późnych lat 50. i 60., widać natomiast wyraźną zmianę w kwestii opracowania muzycznego za sprawą posługiwania się współczesnymi technikami — dodekafonią, a przede wszystkim sonorystyką. Dzięki wykorzystywaniu techniki sonorystycznej

³⁰ Premiera 1965, reż. Aleksander Bardini, Teatr Polski, Warszawa.

³¹ Premiera 1955, reż. Edmund Wierciński, Teatr Polski, Warszawa.

rozszerzyły się możliwości tworzenia nowych jakości brzmieniowych, często nieoperujących już konkretną myślą melodyczną, ale oddziałujących na słuchacza swoją nietypową barwą, rytmiką, artykulacją. Warto zaryzykować tezę, że dzięki sonorystyce wzrosła ranga muzyki jako ważnego budulca całej inscenizacji. Pojawiała się ona nie tylko w swej służebnej roli (piosenki, muzyka jako tańce, fanfary, techniczne przerywniki), ale stanowiła równoprawny element, mogący konkurować ze słowem mówionym. W tego typu opracowaniach poszerza się, jak również zmienia, instrumentarium. W obsadach orkiestrowych kompozytorzy chętnie wykorzystują harfę, czeleste, fortepian, wibrafon, powierzając im funkcje kolorystyczne. Widać to m.in. w partyturze do *Wariatki z Chaillot* J. Giraudoux autorstwa Lutosławskiego³². W odcinku 5 melodia w zasadzie pojawia się już w wersji szczątkowej, rozdartej urywanymi dźwiękami *staccato* w partii trąbki, której zwykle donośne brzmienie modyfikuje użycie tłumika. Pozostałe instrumenty działają wyłącznie brzmieniowo poprzez ostinatowy akompaniament w przypadku harfy i czelesty oraz utrzymane w dłuższych wartościach wahadłowe następstwa dźwięków wibrafonu i skrzypiec (zob. przykład 4).

Przykład 4. W. Lutosławski, muzyka do sztuki *Wariatka z Chaillot* J. Giraudoux, nr 5, t. 1–11, Archiwum Kompozytorów Polskich, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. Mus CCCXXXVI rkp 9

The image shows a musical score for Example 4, featuring several instruments: Trombe in do, Vibrafono, Arpa, Celesta, Violini I, Violini II, and Contrabbassi. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *con sord.*, *ff*, *mf*, *pp*, and *p*. The Trombe part starts with a melodic line marked *con sord.* and *ff*. The Vibrafono part consists of a series of sustained notes. The Arpa and Celesta parts provide a rhythmic accompaniment with a *mf* dynamic. The Violini I and II parts play a melodic line with a *pp* dynamic, and the Contrabbassi part plays a rhythmic accompaniment with a *p* dynamic.

³² Premiera 1958, reż. Bohdan Korzeniewski, Teatr Polski, Warszawa.

Eksperymenty sonorystyczne charakterystyczne są dla twórczości teatralnej Bairda. W muzyce do *Króla Edypa* Sofoklesa³³, skomponowanej na obsadę wokalną, głosy nie służą tu odśpiewywaniu pieśni *a capella*, jak można by oczekiwać, lecz traktowane są niczym instrumenty perkusyjne. Tradycyjne słowa zastąpione zostały poszczególnymi literami i głoskami, które mają być deklamowane na przybliżonych wysokościach dźwięków³⁴ (zob. przykład 5). Atonalne wokalizy ograniczone są do krótkich motywów wykonywanych na jednej samogłosce np. „a”. Pojawiają się także elementy szmerowe (frullata, tremolo na głosce „sz”, glissanda) oraz typowo perkusyjne — klaskanie. Umuzycznione przez Bairda jęki, lament czy krzyki stanowiły — jak wspominał reżyser Ludwik René — tło dla stasimonu chóru³⁵.

Przykład 5. T. Baird, muzyka do sztuki *Król Edyp* Sofoklesa, nr 5, t. 1–7, Archiwum Kompozytorów Polskich, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. Mus CCCXXXIV rkp 4

The musical score is for a piece in 2/4 time, marked 'Vivace'. It features four vocal parts and two clapper parts. The vocal parts are for 6 Sopranis, 6 Altis, 6 Tenoris, and 6 Bassis. The clapper parts are for Clapper 1 and Clapper 2. The score includes dynamic markings: *p*, *mf*, *sf*, and *f*. Performance instructions include 'senza voce', 'frullato', and 'secco'. The vocal parts have lyrics consisting of letters and syllables like 'tk', 'tktk', 'a', and 'sz'. The clapper parts have lyrics 'mf secco' and 'mf'. The score also includes glissando markings: '1,2,3 gliss.' and '4,5,6 gliss.'.

³³ Wystawiana w 1961 roku w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, pod dyrekcją Ludwika René.

³⁴ Dotyczy to odcinków, gdzie główki nut zapisane są w postaci „x”.

³⁵ Zob. L. René, *Z notatek o Tadeuszu Bairdzie*, „Dialog” 1982, nr 2, s. 144.

Jako kolejną możliwość analizy można wskazać badanie ukształtowań formalnych. Powiedzieliśmy już, że muzyka teatralna podzielona jest na kilka, kilkanaście lub kilkadziesiąt odcinków. Niektóre z nich wykazują wewnętrzną budowę segmentową, gdzie powtarzają się dane struktury np. ze zmianami instrumentacji bądź zmianami wariacyjnymi. Przykładem może być partytura do *Snu nocy letniej* W. Shakespeare'a autorstwa Bairda³⁶. Odcinek 5 z *particella* kompozytor zapisał w postaci siedmiu segmentów o tej samej muzycznej treści (z wyjątkiem F, który uznać można za łącznik), rozszerzanej o kilka taktów w kolejnych pokazach. Trzy ostatnie segmenty różnią się od wcześniejszych redukcją obsady, a całość zawiera się w schemacie:

Cezury w zapisie	A	B	C	D	E	F	G
Zawartość treściowa	a	a ¹	a ²	a ³	a ⁴	b	a ⁴
Liczba taktów	12	14	16	21	13	9	13

Analiza formalna ma uzasadnienie w przypadku dłuższych odcinków, w których widoczne są wyraźne ukształtowania tematyczne bądź brzmieniowe, cechujące się powtarzalnością lub wariantowością, nie sprawdza się natomiast zupełnie w krótkich ustępach.

Pozostaje jeszcze kwestia relacji słowno-muzycznych, występujących w inscenizacjach teatralnych. Możemy badać ogólne zależności między tekstem mówionym i muzyką, warunkiem jest jednak kompletny materiał źródłowy, a zwłaszcza nagranie spektaklu. Wśród pytań badawczych mogą pojawić się te dotyczące sposobów powiązania słowa z muzyką, np. czy są to piosenki, melorecytacje na tle muzyki, rytmiczne skandowanie tekstu pod specjalnie skomponowaną muzykę? Które fragmenty tekstu są skorelowane z muzyką, czy reżyser odpowiedzialny za całość spektaklu trzyma się wskazówek z didaskaliów czy wręcz je neguje, wprowadzając element muzyczny w mniej oczekiwanych momentach? Szczegółowe kwestie mogą dotyczyć rejestru (w jakiej oktawie porusza się melodia i akompaniament), kierunków linii melodycznej (wznosząca, opadająca, falująca, ciągła, nieciągła, urywana), relacji tonalnych, podziału wiersza na wersy i ich odzwierciedlenie w formie muzycznej. Można ponadto badać, czy muzyka naśladuje postać dźwiękową słowa lub czy oddaje nastrój tekstu (np. nostalgię, smutek, komizm, zadumę, itp.)³⁷. Analizy najbardziej oczywistych

³⁶ Premiera 1959, reż. Aleksander Bardini, Teatr Ateneum im. Stanisława Jaracza, Warszawa.

³⁷ Inspirująca w tym kontekście jest nienowa, ale nadal aktualna praca Michała Bristigera. Zob.

elementów słowno-muzycznych czyli piosenek, z uwagi na ich konwencjonalność i poziom dostosowany do możliwości wokalnych aktorów, raczej nie pozwolą na wysnucie ciekawych wniosków, co nie oznacza, że mają być pomijane i pozostawiane przez badacza bez jakiegokolwiek komentarza.

I wreszcie docieramy do już bardziej ogólnego pojęcia analizy, a mianowicie do analiz komparatystycznych w obrębie całokształtu twórczości teatralnej danego kompozytora, jego indywidualnego języka przyjętego w tym gatunku, powtarzalności lub niepewnych rozwiązań, preferencji odnośnie do zastosowanych technik kompozytorskich itd. Drugą, równie ciekawą możliwością jest analiza muzyki do tej samej sztuki, lecz autorstwa różnych kompozytorów. Możemy wówczas badać, w jakiej estetyce utrzymana jest muzyka, czy występują podobieństwa w zakresie treści muzycznej i ulokowania muzyki w przebiegu inscenizacji. Idąc dalej, pytania analityczne mogą koncentrować się na uwypuklaniu różnic skomponowanej warstwy muzycznej. Przy tego typu analizach niezwykle ważne jest, aby uwzględnić kontekst historyczny inscenizacji, bowiem te same dzieła z reguły wystawiane były w różnych latach, co skutkowało odmiennymi warunkami teatralnymi, innymi wymaganiami reżyserskimi czy choćby sytuacją finansową teatrów. Dzięki takim analizom można jednakże uchwycić, na ile zmieniło się podejście twórców do obecności muzyki w teatrze i jakie były preferencje reżyserów w zakresie jej charakteru. Najciekawszą z kolei wydaje się analiza muzyki teatralnej i jej wpływ na twórczość autonomiczną danego kompozytora. Możemy wówczas stawiać pytania, czy istnieją wzajemne inspiracje, jakie są podobieństwa lub różnice w kształtowaniu muzycznej narracji, jakie elementy podlegają adaptacji na grunt dzieł autonomicznych itp. Równie zasadne wydaje się także pytanie, czy nie jest to proces odwrotny, w którym kompozytorzy ze względów praktycznych wykorzystują sprawdzone już rozwiązania kompozytorskie przenosząc je na grunt teatru. Najlepszym przykładem owych wzajemnych relacji jest twórczość Bairda, który nie krył fascynacji teatrem i eksperymenty na potrzeby sceny wykorzystał w swoich „koncertowych” (autonomicznych) dziełach³⁸.

Przywołać możemy tutaj jego muzykę do sztuki *Romeo i Julia* W. Shakespeare’a w reżyserii Lidii Zamkow wystawianej w 1956 roku w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, która jako samodzielny utwór funkcjonuje pod tytułem *Cztery sonety miłosne*. Kompozytor stworzył trzy różne jego wersje: pierwsza,

M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Kraków 1986.

³⁸ Wypowiedzi o tym świadczące przytacza Komorowska. Zob. M. Komorowska, *Baird w teatrze*, „Dialog” 1982, nr 2, s.128.

z tego samego roku co premiera, na baryton i orkiestrę symfoniczną, druga z 1969 roku na baryton, smyczki i klawesyn oraz trzecia, przygotowana wcześniej, ale wydana dopiero w 1999 roku na baryton i fortepian. Na potrzeby sztuki wybrane zostały teksty trzech sonetów Shakespeare'a: 23, 56 i 91. Dla każdego z nich Baird skomponował inną melodię, przy czym tekst sonetu 91 rozdzielił na dwa odcinki jako sonet II i IV, zaś w finale na ostatnich słowach dramatu posłużył się materiałem muzycznym z sonetu I. Utwór koncertowy zawiera tekst i muzykę wszystkich sonetów teatralnych, ponadto dokończony został (jako sonet IV) nowy temat muzyczny pod tekst niewystępującego w sztuce sonetu 97. Owe relacje porządkuje poniższy schemat, przy czym w przypadku układu cząstek w dziele teatralnym pominięte zostały odcinki instrumentalne, które składają się na całość muzyki.

Układ sonetów w sztuce teatralnej	Incipit	Tekst Shakespeare'a	Układ sonetów w utworze koncertowym
Sonet I	„Jak lichy aktor stoję na scenie”	Sonet 23	Sonet I
Sonet II	„Jedni ród sławią, inni zręczność swoją”	Sonet 91	Sonet II
Sonet III	„Słodka miłości wróc, by nie mówiono”	Sonet 56	Sonet III
Sonet IV	„I każdy jedno ma upodobanie”	Sonet 91	
	„Jakże podobna zimie jest rozłąka”	Sonet 97	Sonet IV
Finał	„Ponurą zgodę ranek ten skojarzył”	<i>Romeo i Julia</i>	

Podobnie część trzecia *Czterech esejów* na orkiestrę (1958) ma swój rodowód teatralny, a była nim muzyka do sztuki *Henryk IV* W. Shakespeare'a wystawiana w 1958 roku w reżyserii Aleksandra Bardiniego w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi. W całości natomiast wykorzystał Baird przywoływaną już muzykę do *Króla Edypa* Sofoklesa, aranżując ją w tym samym roku co premiera sceniczna jako *Etiudę* na orkiestrę wokalną, perkusję i fortepian. W przypadku tego kompozytora można by zapewne odszukać jeszcze więcej takich zapożyczeń, wymaga to jednak szczegółowych analiz. Nie chodzi wszak jedynie o wykazanie tekstowych podobieństw (stosowania analogicznego materiału muzycznego), ale o bardziej ogólne relacje jak: kształtowanie muzycznej narracji, sposoby rozwijania czy przekształcania pewnych motywów, charakterystyczne budowanie płaszczyzn brzmieniowych.

Chcąc podsumować problematykę źródeł i analizy muzyki tworzonej do sztuk teatralnych, należy zauważyć, że każda partytura niesie ze sobą konieczność indywidualnego podejścia. Mam świadomość, że zaproponowane tutaj kon-

cepcje nie są jedynymi możliwymi, choćby z tego względu, iż nie mamy całościowego obrazu stosowanych rozwiązań kompozytorskich w tym okresie. Badania konkretnego materiału mogą wymusić konieczność wypracowania nowych metod analizy. Niewątpliwie największą bolączką badacza muzyki tego gatunku są owe niekompletne materiały źródłowe, na bazie których wyniki analiz mogą być obarczone często hipotetycznością wniosków. Wobec tego można zapytać, czy jest sens zabierania się za taką pracę badawczą? Uważam, że jest, gdyż nawet jeśli nie odczytamy trafnie intencji kompozytora odnośnie do funkcji muzyki, to jednak poznamy jego język muzyczny, w jaki sposób muzyka została skonstruowana, w oparciu o jakie techniki, pomysły i czy ogólny nastrój muzyki jest adekwatny do treści sztuki. Jak wiadomo, stylizacja muzyczna odwołująca się na przykład do konkretnej epoki czasu powstania dzieła teatralnego (barokowego, klasycystycznego, romantycznego itp.) nie zawsze bywa najlepszym rozwiązaniem, czasem właśnie zastosowanie niekonwencjonalnego opracowania może nadać nowe sensy i znaczenia a tym samym zapaść w pamięć odbiorców spektakli. Muzyka teatralna tego okresu zasługuje na zainteresowanie także z tego względu, że tworzyli ją wybitni kompozytorzy, mający zasługi dla kultury muzycznej XX wieku nie tylko w skali kraju, ale także na arenie międzynarodowej. Użytkowość tego rodzaju muzyki³⁹ wcale nie musi świadczyć o jej niskim poziomie artystycznym. Analogicznie sytuacja wygląda z muzyką filmową z racji jej użytkowości, a jednak — jak pokazuje obszerna dość literatura — cieszy się ona dużo większym zainteresowaniem badaczy. Muzykę w teatrze cenili sami reżyserzy z Leonem Schillerem na czele. Potwierdzeniem takiej postawy niech będą na koniec słowa innego wybitnego twórcy Kazimierza Dejmka, który w swojej długoletniej działalności miał okazję współpracować z różnymi kompozytorami. W jednym z wywiadów⁴⁰ wyraził pogląd, że muzyka jest źródłem teatru i bez zrozumienia jej wrażliwości czy konstrukcji trudno jest stworzyć prawdziwy teatr.

³⁹ Nie chodzi tu o pejoratywne rozumienie tego terminu, lecz o fakt nieautonomiczności muzyki teatralnej, bowiem pisana jest do konkretnego dzieła literackiego, a więc nie jest celem samym w sobie.

⁴⁰ Zob. *Muzyka w teatrze. Kazimierz Dejmek*. Rozmowę przeprowadził Bohdan Cybulski, „Teatr” 1999, nr 7/9, s. 81.

STRESZCZENIE

Muzyka teatralna w przeciwieństwie do filmowej cieszy się mniejszym zainteresowaniem wśród badaczy, mimo że ma swoją niezwykle długą tradycję. W okresie powojennym muzykę do teatrów często pisali kompozytorzy, którzy z czasem stali się zasłużonymi postaciami w historii muzyki polskiej i światowej (m.in. Tadeusz Baird, Kazimierz Serocki, Witold Lutosławski). Muzykę tworzoną do dzieł inscenizowanych w wybranych polskich teatrach dramatycznych w powojennym dwudziestopięcioleciu cechuje jeszcze tradycyjny zapis nutowy. Przystępując do badań tego rodzaju twórczości należy uwzględnić różnorodne źródła: muzyczne (partytury, szkice, nagrania), jak i piśmienne (egzemplarze reżyserskie sztuk, notatki reżysera i kompozytora, korespondencja, czasopisma, afisze, programy). Utrudnieniem w badaniach bywa częsta niekompletność źródeł oraz znaczne ich rozproszenie, bowiem przechowywane są w archiwach teatralnych, bibliotekach oraz w zbiorach prywatnych kompozytorów. Wśród metod analizy można wskazać analizę funkcji muzyki teatralnej, sposobu opracowania warstwy muzycznej i zastosowanych technik kompozytorskich, analizę ukształtowań formalnych, relacji słowno-muzycznych. Na bardziej ogólnym poziomie pozostają analizy komparatystyczne w obrębie opracowań do tej samej sztuki autorstwa różnych kompozytorów, całokształtu twórczości teatralnej jednego kompozytora bądź poszukiwania powiązań między jego kompozycjami teatralnymi i autonomicznymi. Ten rodzaj twórczości stawia przed badaczem wyzwania, co wynika z konieczności łączenia wiedzy z zakresu muzykologii, jak i teatrologii.

SŁOWA KLUCZOWE: muzyka teatralna, polskie teatry dramatyczne, analiza, źródła

ABSTRACT

Characteristics of Theatre Music Research on the Example of the Post-War Repertoire of Polish Drama Theatres

Theatrical music, in contrast to film music, does not attract great interest among researchers, even though it has an extremely long tradition. In the post-war period, music for theatres was often created by composers who eventually became prominent figures in the history of Polish and world music (including Tadeusz Baird, Kazimierz Serocki, Witold Lutosławski). The music created for staged works in selected Polish drama theatres in the 25-year post-war period is still characterised by a traditional musical notation. In the process of researching this kind of work, various sources should be taken into account: musical (scores, sketches, recordings) as well as written (director's copies of plays, notes of the director and composer, correspondence, magazines, posters, programs). Research is often limited by the incompleteness of the sources and their considerable dispersion, since they are stored in theatre archives, libraries and private collections of composers. Among the methods of analysis one can indicate the analysis regarding the function of theatre music, the way of developing the musical layer and the usage of composition techniques, the analysis of formal shapes, as well as verbal and musical relations. On a more general level there are the comparative analyses within the framework of studies for the same play by different composers, the whole theatrical output of one composer, or the search for links between his theatrical and autonomous compositions. This kind of creativity poses a challenge to the researcher because of the need to combine the knowledge of musicology and theatre studies.

KEY WORDS: theatre music, Polish drama theatres, analysis, sources

BIBLIOGRAFIA

- Angerer Paul, *Muzyka w teatrze jako element kształtujący przestrzeń*, „Dialog” 1966, nr 5, s. 158–163.
- Bristiger Michał, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Kraków 1986.
- Egzemplarz muzyczny, *Kordian*, Juliusz Słowacki, Archiwum teatralne, Teatr im. Juliusza Słowackiego, Kraków, sygn. 7046.
- Hausbrandt Andrzej, *Elementy wiedzy o teatrze*, Warszawa 1990.
- Komorowska Małgorzata, *Baird w teatrze*, „Dialog” 1982, nr 2, s. 127–136.
- Komorowska Małgorzata, *Muzyka w teatrze dramatycznym*, w: *Wprowadzenie do nauki o teatrze, t. 2, O tworzyw i twórcach dzieła teatralnego*, red. Janusz Degler, Wrocław 1976, s. 541–546.
- Kozłowski Krzysztof, *Stanley Kubrick. Filmowa polifonia sztuk*, Warszawa 2013.
- List L. Czepika do W. Lutosławskiego z dnia 10 października 1968. Zbiory Paul Sacher Stiftung (dalej PSS), sygn. MF 209.1-2169.
- List M. Górkiewicz do W. Lutosławskiego z dnia 26 stycznia 1979. Zbiory PSS, sygn. MF 211.1-378.
- Muras Wioleta, *Dekada współpracy artystycznej Witolda Lutosławskiego z Teatrem Polskim w Warszawie (1948–1958)*, „Muzyka” 2016, nr 1, s. 49–73.
- Muzyka w teatrze. Kazimierz Dejmek*. Rozmowę przeprowadził Bohdan Cybulski, „Teatr” 1999, nr 7/9, s. 79–83.
- Pavis Patrice, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. Sławomir Świontek, Wrocław 1998.
- René Ludwik, *Z notatek o Tadeuszu Bairdzie*, „Dialog” 1982, nr 2, s. 143–145.
- Sudolska Elżbieta, *O funkcjach muzyki teatralnej*, „Litteraria” 1985, XVII, nr 235, s. 131–148.
- Wroński Witold, *Ilustracja muzyczna w utworach scenicznych*, Warszawa 1967.
- Wypych-Gawrońska Anna, *Muzyka w polskim teatrze dramatycznym do 1918 roku*, cz. 1, Częstochowa 2015.