

ANNA G. PIOTROWSKA, O MUZYCE I FILMIE.
 WPROWADZENIE DO MUZYKOLOGII FILMOWEJ
 Kraków 2014, Musica Iagellonica, ss. 380. ISBN 978-83-7099-192-0

Publikacja Anny G. Piotrowskiej jest pierwszą kompleksową monografią muzyki filmowej i dźwięku w kinie od czasu *Estetyki muzyki filmowej* Zofii Lissy oraz *Roli muzyki filmowej* Alicji Helman. *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej* stanowi niejako kontynuację zainteresowań badawczych autorki, która poza szeregiem artykułów i opracowań ujmujących tematykę muzyki cygańskiej i tradycji neoklasycznej, podejmowała wielokrotnie wątek muzyki filmowej. Książka ma charakter podręcznika akademickiego, stąd zakres informacji – co sama Piotrowska podkreśla – musiał ulec w pewnym stopniu ograniczeniu do najistotniejszych związanych z tematem problemów. Zasadniczo w publikacji podjęte zostają problemy, które wydają się najbardziej kluczowe w rozwoju europejskiej i amerykańskiej tradycji muzyki filmowej. Dlatego też praca, przyjmując charakter syntetyczny, obejmuje najistotniejsze kwestie z zakresu metodologii, historii oraz analizy.

Książka Anny G. Piotrowskiej podzielona jest na trzy części poprzedzone wstępem. Część pierwsza, ujmującą problematykę teoretyczno-metodologiczną, dzieli się na kolejne trzy rozdziały. W pierwszym z nich („Miejsce refleksji o muzyce filmowej w naukach humanistycznych”, s. 19–35) ukazane są najważniejsze prądy intelektualne, w któ-

rych podejmowano refleksję dotyczącą muzyki w filmie od czasu numeru *Yale French Studies* pt. *Cinema/Sound* (1980) aż do przełomowych publikacji metodologicznych muzykologii filmowej Claudii Gorbman (*Unheard melodies: Narrative film music*, London 1987) oraz Kathryn Kalinak (*Settling the score: Music and the classical Hollywood film*, Madison 1992), w których podkreślone zostają relacje klasycznej partytury hollywoodzkiej z idiomem późnoromantycznym.

Dalej opisane zostają metody badań muzyki filmowej. Autorka opisuje model współpracy na planie filmowym pomiędzy kompozytorem a pozostałymi osobami odpowiedzialnymi za produkcję. Następnie omówione zostają kolejne etapy tworzenia muzyki do filmu: konceptualizacja, stworzenie partytury modelowej oraz pojawienie się partytury właściwej. Wszystkie te procesy, jak tłumaczy Piotrowska za Fredem Karlinem i Rayburnem Wrightem, powinny być śledzone przez badacza podczas analizy muzyki filmowej. Niestety metody alternatywne wobec karlinowskiej, jak np. stworzone przez Ricka Altmana (*The American film musical*, Bloomington–London 1989) czy Kathryn Kalinak (zob. wyżej), scharakteryzowane są w sposób niewystarczający. Podrozdział ten nie spełnia w pełni oczekiwań czytelnika, który chciałby zapoznać się z nieco dokładniej zarysowaną proble-

matką metodologii badań nad problemem dźwięku i muzyki w kinie.

Wreszcie Piotrowska prezentuje przegląd piśmiennictwa na temat muzyki filmowej kolejno w pracach naukowych, podręcznikach akademickich, przewodnikach, albumach oraz recenzjach. Wydaje się ważne, że podejmuje próbę ustalenia punktu, w którym muzyka filmowa pojawia się w kręgu zainteresowań badawczych. Przedstawia stanowisko nauki anglosaskiej, ale również podkreśla znaczenie wymienionych na początku prac polskich badaczek muzyki filmowej, Zofii Lissy i Alicji Helman.

W rozdz. 2. („Charakterystyka piśmiennictwa na temat muzyki filmowej”, s. 36–57), w podrozdziale „Typologia ujęć” zostają zaprezentowane różne szkoły badawcze. Należy przyznać, że podrozdział ten czasami może dezorientować czytelnika. Omówione zostają prace teoretyczne George’a Burta, teorie multimedialne Michela Chiona oraz Nicholasa Cooka. Stanowiska dwóch ostatnich Anna G. Piotrowska charakteryzuje w sposób szczegółowy i klarowny, wskazując różnice pomiędzy tymi ujęciami. Zaskakuje natomiast stanowisko autorki wobec metodologii badań wyrosłych z tradycji feministycznej oraz psychologicznej, o których pisze jako o „nacechowanych ideologicznie” (s. 48). Wydaje się bowiem, że choć z pewnością istnieją publikacje, w których zaangażowanie ideologiczne wpływa na rzetelność przedstawionych wyników badań, to jednak podważanie zakorzenionych metodologii jako takich, bez szerszego komentarza, wydaje się nadużyciem. Na kolejnych stronach, poza ujęciami teoretycznymi, przywołane zostają prace o charakterze historycznym, wśród których autorka rozróżnia te o charakterze popularnym i naukowym. Omawia historię musicalu filmowego, ale wydaje się, że przywołana monografia Douglasa McVaya *The musical film* stanowi niewystarczające źródło wiedzy, gdyż od roku 1967, kiedy książka została wydana, wyłoniło się wiele nowych obszarów związanych z kinem muzycznym

– np. obecność muzyki rockowej, filmy z gatunku *blaxploitation* czy wyrosłe w latach osiemdziesiątych tzw. *mockumentary*. Tu warto byłoby się odnieść do prac nowszych, jak *Historia amerykańskiego musicalu filmowego* Doroty Skotarczak (Wrocław 2002), czy nawet wcześniejsza praca *Can't help singin'* Geralda Masta (Woodstock, NY 1990).

W tym samym podrozdziale autorka analizuje jeszcze książkę Jamesa Wierzbickiego poświęconą historii muzyki filmowej (*Film Music. A History*, New York 2009) oraz Rogera Hickmana *Reel music. Exploring 100 years of film music* (New York 2006), a na samym końcu rozdziału przybliży również te koncepcje, które obejmują refleksję zarówno teoretyczną, jak i historyczną. Wśród pierwszej grupy wymienione zostają najważniejsze prace, w tym m.in. kluczowa publikacja Rogera Manvella i Johna Huntleya (*The technique of film music*, Waltham 1975), poruszająca problemy natury teoretycznej, dotyczące m.in. dominacji nurtu partytury symfonicznej w filmie oraz interpretacji muzyki filmowej.

Ostatni rozdział części pierwszej poświęcony jest językowi opisu muzyki filmowej (s. 58–80). Wywód rozpoczyna się od zarysowania kształtujących się historycznie relacji pomiędzy muzyką i obrazem, począwszy od barokowej tradycji operowej i Cameraty florenckiej, aż do programowości romantycznej i idei *Gesamtkunstwerk* Ryszarda Wagnera. Anna Piotrowska przywołuje tu opinię Alicji Helman, jakoby muzyka ilustracyjna łączyła programowy charakter muzyki filmowej z ukształtowaniem się pewnych konwencji, u Helman nazywanych stereotypami¹. Autorka wyraźnie tu podkreśla istnienie dwóch przeciwstawnych koncepcji: pierwszej, w której muzyka stanowi paralelę wobec akcji filmowej, oraz drugiej, w której muzyka i film stanowią równoważne i jednocześnie

1 Alicja Helman, „Muzyka w filmie”, w: *Krytycy przy okrągłym stole*, red. Elżbieta Dziębowska, Warszawa 1964, s. 135, cyt. za: A. Piotrowska, op. cit., 63.

komplementarne zjawiska. Wprowadza też istotny dla wczesnej myśli o filmie termin „kontrapunkt wizualno-dźwiękowy”, który po raz pierwszy użyty został przez Siergieja Eisensteina. W kolejnych akapitach przedstawia stanowiska teoretyków muzyki filmowej wobec „kontrapunktu”, w tym głos Iwony Sowińskiej, Michela Chiona oraz Siegfrieda Kracauera.

Pierwszą część pracy zamykają rozważania nad statusem muzyki w filmie. W paragrafie zatytułowanym „Po co muzyka w filmie?” (s. 70–73) Anna Piotrowska ukazuje zadania, jakie mogą stanąć przed dźwiękiem w kinie. Prezentuje tradycyjny podział funkcji w filmie, wydzielając tu muzykę diegetyczną i niediegetyczną. Przywołuje również taksonomię funkcji muzyki filmowej Johna V. Zuckermana z roku 1949. Pod koniec rozdziału pojawia się próba przybliżenia takich kwestii, jak technika *mickey mousingu* oraz poglądów na temat tej formy ilustracyjności m.in. Slavoja Žižka. W tym miejscu pojawiają się też inne ważne terminy związane z typem podkładu – *playing the action*, *playing against the action*, *underscoring*. Wprowadzone zostają autorskie terminy, takie jak „funkcja intencjonalno-behawioralna” rozumiana jako intencja wywołania określonego efektu emocjonalnego przez twórców, co powoduje określone wrażenia u odbiorcy, oraz „funkcja referencyjno-sygnifikatywna”, w której muzyka sugeruje pewne znaczenia pozamuzyczne. Obydwa terminy wydają się niepotrzebnie zawile (czy określenie „behawioralna” jest niewystarczające? czy referencyjność w znaczeniu prezentowanym przez autorkę nie jest jednocześnie sygnifikatywnością?). Rozdział zostaje domknięty zasygnalizowaniem problemu muzyki jako tematu filmu, który zostanie rozwinięty w części trzeciej książki.

W części drugiej zatytułowanej „Zarys historii muzyki filmowej” zreferowane są najważniejsze momenty w historii rozwoju muzyki filmowej w kontekście przemian kina. W pierwszym rozdziale pt. „Muzyka

w erze kina niemego” (s. 81–106) przedstawione zostały modele muzyki filmowej wypracowane w l. 1895–1927, czyli od czasów braci Lumière do *Śpiewaka jazzbandu*, pierwszego filmu dźwiękowego.

Początek tego rozdziału Piotrowska poświęca stanowiskom teoretyków i historyków muzyki filmowej odnoszącym się do przyczyn pojawienia się dźwięku w kinie. Przedstawione zostają dwie grupy poglądów: pierwsza z nich reprezentowana przez Kurta Londona, Hannsa Eislera i Theodora W. Adorna, poszukujących źródeł w psychologii i antropologii, oraz druga, oparta na przesłankach estetycznych. Następnie autorka koncentruje się na kwestii wykonawców: początkowo skupia się na pracy muzyka we wczesnej fazie rozwoju kinematografii, typach zespołów muzycznych oraz aspektach technologicznych związanych z pracą organistów. Dostarcza informacji na temat schematu pracy muzyków oraz sposobów działania kinoteatrów. Kolejnym zagadnieniem jest repertuar dobierany przez wykonawców przed przełomem dźwiękowym. Tu Anna G. Piotrowska zwraca uwagę zarówno na źródła nawiązujące do klasyczno-romantycznej tradycji europejskiej, jak i do amerykańskiego rynku Tin Pan Alley. Jak pisze, w piosenkach z tego kręgu „dominowały relacje dominantowo-toniczne, melodie na sekundowych przebiegach lub rozłożonych trójdźwiękach, nieskomplikowane, często taneczne rytmy” (s. 93). Oczywiście pewna grupa utworów z tego nurtu przejawiała prostotę muzyczną i formalną (co zresztą można zarzucić równie dobrze pewnej grupie utworów z epoki klasycyzmu), jednakże autorka popełnia tu kilka nieścisłości: po pierwsze trudno tego rodzaju muzyce „zarzucić” oparcie na relacjach toniczno-dominantowych, gdyż w dużej mierze (na co wskazują analizy Allena Forte’a²) te relacje wywodzą się z tradycji

2 Allen Forte, *The American popular ballad of the Golden Age 1924–1950*, Princeton 1995, s. 18–28.

ragtime'owej, bluesowej i jazzowej, które operują swoim językiem harmonicznym (predylekcja do progresji II–V–I, relacja I–IV jako podstawa stosunków harmonicznymi itp.) i różnymi typami melodyki. Po drugie, należy zwrócić uwagę (co podnosił m.in. Charles Hamm³), że nie istnieje jedna estetyka właściwa dla całego Tin Pan Alley, a różnice pomiędzy poszczególnymi piosenkami mogły wynikać z ich przeznaczenia (formy solowe, piosenki dla teatru muzycznego), okresu powstania, a także indywidualnych cech stylistycznych właściwych danemu kompozytorowi.

Kolejnym zagadnieniem, jakie porusza autorka, jest kwestia antologii muzycznych i tzw. *cue sheets*, czyli arkuszy podpowiedzi muzycznych, oraz rola Maxa Winklera, jednego z pierwszych twórców techniki *cue sheets*. Po tych rozważaniach przechodzi do omówienia oprawy muzycznej filmu w latach kształtowania się kina niemego, by następnie opisać dwie tendencje, które się pojawiają u pierwszych kompozytorów muzyki filmowej, mianowicie rzadziej reprezentowaną szkołę kompozycji całej partytury filmowej od początku do końca oraz szkołę kompilującą melodie już istniejące z materiałem oryginalnym.

Rozdział piąty zawiera historię kina w okresie przełomu dźwiękowego. Na samym początku („Wczesne próby udźwiękowania filmu”, s. 107–113) omówione zostają rozwiązania technologiczne, które pozwoliły dźwiękowi zaistnieć w filmie, czyli *sound-on-disc*, *sound-on-film*. Autorka przybliży również pierwszy w historii film dźwiękowy *Śpiewak jazzbandu* z roku 1927, historię jego powstania, obsadę oraz charakter warstwy dźwiękowej. Wskazuje na powiązanie utworów *Dirty hands*, *dirty face* oraz *Toot, Toot, Tootsie* z tradycją dziewiętnastowiecznego *minstrelsy*, co stanowi nieco

zbyt odległe skojarzenie – bliższym wydaje się tu nawiązanie do dwudziestowiecznych *coon songs* charakterystycznych dla sceny nowojorskiej. Dalej Piotrowska poświęca cały podrozdział problematyce terminologicznej i technicznej (s. 117–129). Rozpoczyna od omówienia historii pierwszych filmów dźwiękowych poza Stanami Zjednoczonymi, by później omówić typologię filmów dźwiękowych opartą na idei filmoznawcy Jerzego Płażewskiego. Kolejny podrozdział to omówienie sprzętu koniecznego do rejestracji dźwięku oraz problemów technologicznych we wczesnym kinie dźwiękowym. Autorka na końcu omawia aspekt artystyczny pracy dźwiękowca na planie, a także przemiany zachodzące w kinematografii.

W ostatnich podrozdziałach ukazany zostaje również stosunek kompozytorów, reżyserów, teoretyków muzyki do nowego typu medium („Reakcje na filmy dźwiękowe”, s. 129–151). Piotrowska unaoacza poglądy kompozytorów we wczesnym kinie takich jak Ernst Toch, Karol Rathaus, Elliot Carter i Paul Bowles. Jak wskazuje, kompozytorzy ci stanęli przed nowymi wyzwaniami, które pojawiły się po udźwiękowieniu filmu takimi jak nowo ukształtowane relacje pomiędzy muzyką i obrazem, czy stworzenie idiomu odpowiedniego do nowej sztuki. Głos zostaje również oddany reżyserom. Tu scharakteryzowane są dwa podejścia – pierwsze oszczędne, wprowadzające muzykę tylko w odpowiednich momentach, oraz drugie tzw. *wall to wall*, w których muzyka wypełnia całą przestrzeń wizualną od sceny pierwszej do napisów końcowych. W ostatnich akapitach rozdziału autorka prezentuje stanowiska teoretyków, począwszy od twórców i krytyków z kręgu radzieckiego (Eisenstein, Pudowkin, Sabaniejew), poprzez teorię Kurta Londona i Zofii Lissy, kończąc na pracach Theodora W. Adorna i Hansa Eislera.

W rozdziale szóstym głównym tematem jest „złota era” muzyki filmowej w l. 1927–55 oraz dalsze jej dzieje po tym okresie (s. 152–188).

3 Charles Hamm, *Irving Berlin. Songs from the Melting Pot. The formative years 1907–1914*, New York–Oxford 1997.

Kluczowy problem w tym fragmencie stanowi kwestia adaptacji myśli wagnerowskiej do filmu. Zatem ukazany zostaje proces przyjmowania idei późnoromantycznej do kina w Stanach Zjednoczonych i Europie, później zaś związki z teorią i koncepcją dzieła muzycznego Ryszarda Wagnera (*Gesamtkunstwerk*, idea motywów przewodnich, rozbudowana orkiestra symfoniczna), a także problemy z tym związane. W tym też kontekście omówione zostają sylwetki trzech kompozytorów – Maxa Steinera, Ericha Korngolda i Alfreda Newmana, którzy, silnie zakorzenieni w tradycji późnego romantyzmu, również ten idiom wykorzystywali w swojej twórczości filmowej. Po tym Piotrowska przechodzi do omówienia poszukiwań stylistycznych, jakie zaczęły następować od końca lat czterdziestych XX w. za sprawą zwiększenia popularności jazzu, później rock'n'rolla oraz tendencji minimalistycznych od lat siedemdziesiątych. Wątek powrotu do klasycznej partytury hollywoodzkiej staje się centralny w kolejnym podrozdziale, gdzie przybliżona zostaje postać i twórczość Johna Williamsa (i tu powinna się znaleźć mała errata dotycząca daty urodzin kompozytora) – wyodrębniona zostaje *space opera Gwiezdne wojny*, przy której Anna G. Piotrowska wskazuje elementy idiomu późnoromantycznego i wagnerowskiego, a także związki muzyki z akcją. W podsumowaniu rozdziału czytelnik zapoznaje się z przykładami zastosowania wagneryzmu u Jamesa Hornera.

Część trzecią, obejmującą rozdziały siódmy i ósmy, Anna G. Piotrowska poświęca wybranym aspektom problematyki funkcjonowania muzyki w filmie. *De facto* uwaga skoncentrowana zostaje wokół problemu dźwięku w kinie gatunkowym. Rozdział 7. („Semantyka muzyki w filmie”, s. 189–255) rozpoczyna się od omówienia funkcji intencjonalno-behawioralnej, czyli obejmującej ewokowanie nastrojów i emocji wywołanych przez warstwę audialną (s. 189–224). Ta, jak wskazuje następny podrozdział, ma

swoje wyjątkowe miejsce w kinie gatunkowym. Na początku autorka opisuje, jakimi środkami (przede wszystkim dynamicznymi) operują kompozytorzy, aby wspomóc twórców horrorów w wywoływaniu strachu u odbiorcy. Potem następuje omówienie historii rozwoju muzyki w filmach grozy: najpierw scharakteryzowane zostaje kino ekspresjonistyczne oraz twórczość Maxa Steinera i Franza Waxmana. Następnie osobny akapit poświęca autorka środkom kompozytorskim wykorzystywanym przez Bernarda Herrmanna w muzyce do filmów Alfreda Hitchcocka. Całość zamyka rozważaniami nad nowszymi trendami w muzyce do filmów grozy: kolejno pojawiającym się elementom jazzującym, eklektyzmowi horroru lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, muzyce elektronicznej oraz czasom współczesnym.

Jeden z ciekawszych punktów monografii stanowi passus poświęcony tradycjom muzycznym w westernie (s. 208–224). Przedstawiony jest problem umuzycznienia westernów, jaki pojawiał się w pierwszych latach kina dźwiękowego, z pierwszym wielkim sukcesem filmu *Stagecoach* Johna Forda z muzyką Richarda Hagemana, w którym kompozytor tworzy swoisty dla gatunku idiom muzyczny. Dalej mowa jest też o aspekcie propagandowym, jaki krył się za postacią „śpiewającego kowboja”, a wreszcie zaprezentowana zostaje sylwetka twórcza Dmitriego Tomkina. Druga część rozdziału skupia się na aspektach brzmieniowych samego gatunku: roli marsza w westernie, oraz instrumentacji. Na samym końcu można zapoznać się ze zjawiskami synkretycznymi łączącymi różne gatunki, takimi jak *spaghetti western* (gdzie opisany jest styl Ennia Morricone), czy filmami nowszymi nawiązującymi do estetyki *steam-punku* (film *Wild, Wild West* z roku 1999).

Kolejny omawiany wątek, to funkcja referencyjno-sygnifikatywna muzyki filmowej, czyli w jaki sposób muzyka może sugerować pewne znaczenia i wywoływać skoja-

zenia z określonym czasem bądź miejscem (s. 225–255). Anna Piotrowska rozpoczyna od wskazania, w jaki sposób kształtuje się ta funkcja w kontekście czasu akcji, czyli jak stylizacja muzyczna ewokuje skojarzenia z poszczególnymi okresami historycznymi oraz jakie metody stosują kompozytorzy, aby tego dokonać. Następną myśl dotyczy identyfikacji kulturowo-etnicznej, czyli tego, w jaki sposób muzyka może stanowić referencję do poszczególnych obszarów geograficznych, bądź grup etnicznych.

W ostatnim rozdziale publikacji, „Muzyka, muzycy i muzykowanie tematem filmu” (s. 256–328), omówiona zostaje problematyka kina, w którym to muzyka i jej wykonawcy grają główną rolę. Autorka otwiera ten rozdział omówieniem scen muzycznych i ich znaczenia w filmie, aby następnie nakreślić znaczenie muzyki instrumentalnej. Wewnątrz tego wątku poruszone zostają dodatkowo dwie kwestie, mianowicie wykorzystanie instrumentu jako tematu lub bohatera utworu, oraz wykorzystanie wątku muzycznego w tytule filmu. Po tym następuje podrozdział dotyczący muzyki wokalnie-instrumentalnej, gdzie poruszone zostają takie kwestie jak *pop soundtrack* oraz *compilation score*. Piotrowska następnie analizuje takie zjawiska, jak problem śpiewu jako elementu akcji (jakie funkcje może spełniać śpiew), piosenki jako komentarza akcji (jak treść piosenki może współgrać z treścią filmu, jak wyrażają subiektywną pamięć bohatera, oraz jego stany emocjonalno-psychiczne), komercyjnego aspektu piosenki (promocja za pomocą utworu, *merchandising*) i piosenki jako elementu kinestezji filmu (kwestia związku ruchu z utworem).

Kolejny akapit dotyczy kwestii opery i jej relacji z filmem. Piotrowska opisuje, w jaki sposób opera znajdowała swoje miejsce w okresie panowania kina niemego, pierwszej połowy XX w. oraz w latach osiemdziesiątych. Sam koniec to próba rozstrzygnięcia, w jakim stopniu może zaistnieć gatunek opery filmowej. Przywoły-

wane są dzieła, które łącząc ze sobą medium filmowe i operowe, tworzą nową jakość. Autorka pisze również o projektach niezależnych, wykorzystujących środki niemożliwe do uzyskania w salach teatralnych.

Fragment poświęcony musicalowi (s. 285–311) autorka rozpoczyna od próby jego zdefiniowania. Wskazuje na jego źródła zarówno filmowe (*Śpiewak jazzbandu*, film z 1927 r.), jak i te sceniczne. W drugim przypadku zwraca uwagę na musical *Show Boat*⁴ jako istotny moment w historii musicalu na Broadway’u, dzięki czemu „jego ekranizacji dokonano w (sic!) dwóch wersjach: niemej i częściowo udźwiękowionej, a drugiego przeniesienia na ekran dokonano następnie w 1936 roku” (s. 286). Tu należy zwrócić uwagę, że musical został zekranizowany trzykrotnie – w roku 1929, następnie 1936 oraz w 1951. Również później pojawiają się fragmenty problematyczne: ukazana zostaje systematyka popularnych typów musicali, jednakże wydaje się ona niepełna. Pojawiają się bowiem jedynie dwie formy, czyli musical typu *backstage*, często określane mianem *meta-musicalu*, a także *jukebox musical*, czyli rodzaj musicalu „konfekcyjnego”, operującego materiałem zaczerpniętym z muzyki popularnej. Kryteria, którymi posługiwała się przy wyborze gatunków, wydają się równocześnie bardzo nieprecyzyjne – *backstage* stanowi kategorię przedmiotową, bowiem jedyne, co go definiuje, to autotematyczność, natomiast drugi wyrasta z kategorii formalnych i definiowany jest poprzez źródło materiału muzycznego. Warto było odnieść się do badaczy zajmujących się tą problematyką, takich jak np. Richard Altman, którzy wcześniej podjęli próbę stworzenia typologii⁵.

W podrozdziale poświęconym kreowaniu gwiazd musicalowych Piotrowska pre-

4 Na język polski tytuł tłumaczony był jako *Statek komediantów* w wersjach z roku 1929 i 1951 oraz jako *Magnolii* w wersji z roku 1936.

5 Rick Altman, *The American film musical*, Bloomington–London 1987.

zentuje najważniejsze osobowości musicalu amerykańskiego. Przede wszystkim dotyczy to sław lat trzydziestych XX w., również tych młodocianych, takich jak Shirley Temple, Judy Garland i Deanna Durbin. Przywołując jeden z klasycznych filmów z Judy Garland, *Czarnoksiężnik z krainy Oz*, autorka pisze, że w musicalu „wprowadzono krótkie piosenki z partiami chóralnymi o budowie ABA” (s. 298), co *de facto* prawdą nie jest. Tu, jak rozumiem, odwołuje się do standardowej formy zaczerpniętej z tradycji Tin Pan Alley, charakterystycznej dla musicalu poczynając od lat dwudziestych do połowy lat sześćdziesiątych, która charakteryzowała się strukturą AABA (i tak też w literaturze jest określana), bądź ewentualnie bardziej skomplikowana forma ABAC. W samym *Czarnoksiężniku* forma ABA jako taka nie występuje, a piosenki głównie realizują się w trzydziestodwutaktowym modelu AABA. W tym samym podrozdziale pojawia się również wzmianka o aktorze Chaimie Topolu, który do *Skrzypka na dachu* miał zostać zatrudniony jako gwiazda („Zaangażowano więc plejadę gwiazd: Tewjego nieśmiertelnik Chaim Topol”, s. 299), który w owym czasie aktorem rozpoznawalnym był jedynie w Izraelu, a drogę do kariery otworzył mu właśnie *Skrzypek*.

Choreologiczne aspekty musicalu ukazuje Anna G. Piotrowska w następnym fragmencie książki. Poświęca uwagę gwiazdom wczesnego kina muzycznego od najdawniejszych czasów do nowoczesnych form musicalu z przełomu XX i XXI wieku. Autorka wskazuje na przełomowość *West Side Story* z muzyką Leonarda Bernsteina i „librettem Stephena Sondheim’a” (s. 303) (pominięty jest w tym wypadku fakt, że Sondheim odpowiadał jedynie za teksty piosenek, scenariusz natomiast napisał Arthur Laurents). Kolejny wątek stanowi musical animowany, jego historia począwszy od *Królowny Śnieżki i siedmiu krasnoludków* produkcji Disneya poprzez kolejne produkcje, do których muzykę komponował Frank Churchill, aż po

musicale animowane lat pięćdziesiątych oraz animacje z muzyką Alana Menkena. Piotrowska wskazuje na zmianę estetyki piosenki disneyowskiej, odbywającej się za sprawą wprowadzania idiomów lokalnych w muzyce do animacji, których akcja ma miejsce poza kulturą euroamerykańską. Wspomina jednak, że muzyka ta realizuje model, który Kathryn Kalinak określa za Fredem Karlinem i Rayburnem Wrightem jako „quasi-autentyczność”⁶.

W rozdziale „Tradycja versus novum” (s. 306–312) zostają wskazane najważniejsze przekształcenia w ramach kultury musicalu amerykańskiego. Jak pisze Anna G. Piotrowska „musical odświeżono: aktualizacji uległa nie tylko tematyka (np. przez upolitycznienie), zaproponowano także wprowadzenie nowego idiomu muzycznego (w postaci muzyki rockowej)” (s. 306). Do ważnych przełomowych dzieł tego okresu zalicza m.in. *Kabaret* Boba Fosse’a (którego akcja jednak nie dzieje się, jak podaje autorka na s. 306, w hitlerowskim Berlinie, a w okresie Republiki Weimarskiej), *A Chorus Line* Richarda Attenborough, dekonstruującego tradycję musicalu typu *backstage*, oraz *Evitę* Alana Parkera, jako przykład nowoczesnego podejścia do materii montażu w musicalu. I znowu zawodzi faktografia, bowiem błędnie przypisany jest związek postaci Che z postacią Che Guevary, o czym pisał już wcześniej Scott Miller⁷. Oddzielny akapit poświęca Piotrowska musicalowi rockowemu i rock operze (błędnie utożsamiając te dwa zjawiska), w którym podejmuje się

6 Kathryn Kalinak, *Settling the score: Music and the classical Hollywood film*, Madison 1992, s. 91, za: Fred Karlin, Rayburn Wright, *On the track: A guide to contemporary film scoring*, New York 1990, s. 497.

7 „Che” w Ameryce południowej to określenie „everymana”. Jedynie w realizacji scenicznej Hala Prince’a Che został utożsamiony z argentyńskim rewolucjonistą, jednakże Alan Parker powrócił do oryginalnej koncepcji Loyda Webbera i Tima Rice’a, por.: Scott Miller, *Inside Evita. Background and analysis by Scott Miller*, on line <http://www.newlinetheatre.com/evitachapter.html>, dostęp 4 IV 2018.

ujęcia najważniejszych osiągnięć w tej dziedzinie – tu dochodzi do kilku przeinaczeń faktograficznych. Pisząc o rock-operze *Tommy* zespołu The Who, myli nazwisko jednego z muzyków odpowiedzialnych za kompozycję (Petera Townsenda) oraz kolejność zdarzeń, bowiem wskazuje, że (pisownia oryginalna) „[f]ilmować zaczęto sceniczne musicale komponowane przez członków znanych zespołów muzycznych, *Tommy* z 1975 roku Petera Townsheada z The Who w reżyserii Kena Russella” (s. 308). *Tommy*, oryginalnie wydany jako album koncepcyjny w roku 1969, swoją premierę filmową miał w roku 1975, sceniczną zaś dopiero w roku 1991. Nieścisłość kryje się też w następnym akapicie: zjawisko „Jesus rock”, czy też szerszy „Jesus music” można – według Anny G. Piotrowskiej – kojarzyć „z popularnością musicalu *Jesus Christ Superstar* Andrew Lloyda Webbera, sfilmowanego w 1973 roku w reżyserii Normana Jewisona” (s. 308). Związek *Jesus Christ Superstar* z tymi gatunkami muzycznymi oczywiście zachodził, jednakże zupełnie przeciwny, niż autorka próbuje sugerować. Przykłady tzw. *Jesus movement*, który pojawia się pod koniec lat pięćdziesiątych i działa nieprzerwanie do lat siedemdziesiątych, są pierwotne wobec *Jesus Christ Superstar* oraz wszystkich innych musicali o charakterze chrześcijańskim⁸, a co ważniejsze, treść tychże silnie kontrastuje z konserwatywnym i ewangelikalnym postrzeganiem Ewangelii w łonie grup związanych z ruchami nowochrześcijańskimi lat sześćdziesiątych. Inny jeszcze wątek w niniejszym podrozdziale stanowi problem upolitycznienia tematyki. Rozdział domyka omówienie gatunku parodii w musicalu – wspomniane są takie obrazy jak *Everybody Says I Love You* Woody’ego Allena oraz dwa filmy Johna Waltersa *Cry-Baby* oraz *Hairspray*. Jako ostatnie dzieło

wymieniony zostaje obraz Larsa von Triera *Tańcząc w ciemnościach*. Po pierwsze zaaplikowanie terminu parodii w kontekście dość tragicznego filmu von Triera wydaje się raczej nieodpowiednie, po drugie zaś *Tańcząc w ciemnościach* raczej należałoby rozpatrywać w ramach już istniejącej formy antymusicalu, który, korzystając z pewnych narzędzi i ram formalnych typowych dla gatunku, jednocześnie zrywa zarówno z modelem estetycznym, jak i ideowym reprezentowanym przez klasyczny musical amerykański.

Na samym końcu autorka skupia się na filmach typu *biopic*, czyli obrazach biograficznych poświęconych w tym wypadku kompozytorom i muzykom (s. 312–322). „Biografie muzyków”, bo tak zatytułowany jest ten fragment, dzieli Anna Piotrowska problemowo: w pierwszej części skupia się na muzykach funkcjonujących w świecie muzyki poważnej i wskazuje, jakimi kryteriami scenarzyści i reżyserzy sugerują się przy doborze sylwetki bohatera. Prezentuje kilka popularnych typów bohaterów – „kompozytorzy odbrażowieni”, „kompozytorzy kontrowersyjni”, „kompozytorzy uwikłani w uczucia”. Omawia również filmy poświęcone wykonawcom. Można wywnioskować, że szczególną popularnością cieszą się szczególnie śpiewacy operowi. Drugą część poświęca Piotrowska muzyce popularnej: przedstawia najpierw konteksty społeczno-kulturowe, które stały za doбором postaci muzyków jazzowych w kinie połowy XX w., by później przejść do omówienia specyfiki filmów o jazzie i jazzmanach. Ostatnie akapity poświęcone są twórcom rockowym („filmowe portrety rockmanów”), gdzie poza faktycznymi portretami tychże możemy znaleźć informacje na temat raperów i muzyków pop.

Książka Anny G. Piotrowskiej dostarcza dużo istotnych informacji poświęconych teorii filmu i metodologii badań nad tym zagadnieniem. Mimo iż autorka bardzo wyraźnie dystansuje się od pewnych szkół

8 Por.: Shawn David Young, *Grey Sabbath: Jesus people USA, evangelical left, and the evolution of Christian rock*, New York 2015.

badawczych, które funkcjonują w dzisiejszej nauce, należy stwierdzić, że z niezwykłą starannością przestudiowała dotychczasowe osiągnięcia w dziedzinie muzykologii filmowej oraz badań z obszarów pokrewnych. Również tu, gdzie informuje czytelnika o związkach idei wagnerowskiej z filmem, szczegółowo opowiada o tych zjawiskach w kinie, które do tego idiomu się odwołują. Budzi jednakże pewne zastrzeżenie fakt, że Piotrowska niemal nie odwołuje się do innych koncepcji kompozytorskich i teoretycznych, które wychodzą poza tradycyjny model. Dlatego namawiałbym też, aby autorka, przygotowując wydanie drugie monografii, rozważyła uzupełnienie rozdziału poświęconego aspektom teoretycznym o idee niewagnerowskie w muzyce filmowej.

W kolejnej edycji warto byłoby również wyeliminować pewne nieścisłości, które wiążą się z podrozdziałem poświęconym musicalowi. Z jednej strony bowiem au-

torka problematyzuje pewne aspekty, które w polskich pracach muzykologicznych dotychczas nie poddawane były głębszej refleksji (rola tańca w musicalu, musical animowany), z drugiej jednak strony fragment ten znamionuje pewną niedbałość o szczegóły, co uwidacznia się m.in. w opisie filmowych opracowań *rock oper*, czy omówieniu stylu piosenki amerykańskiej w I poł. XX wieku. Niemniej należy podkreślić znaczenie, jakie kryje się za publikacją *O muzyce i filmie*. Praca ta bowiem, syntetycznie ujmując najważniejsze problemy współczesnej muzykologii filmowej, uzupełnia wiedzę z zakresu praktyki kompozytorskiej, metodologii badań oraz historii rozwoju technologicznego i estetycznego muzyki w kinie, co daje podstawy do dalszego rozwoju dziedziny.

Wojciech Bernatowicz
Uniwersytet Warszawski

ADOLF CHYBIŃSKI – JÓZEF M. CHOMIŃSKI. KORESPONDENCJA
1945–1952, OPR., WSTĘP I KOMENTARZE MAŁGORZATA SIERADZ
Warszawa 2016 Instytut Sztuki PAN, ss. 345. ISBN 978-83-65630-18-6

Adolf Chybiński oraz młodszy od niego całą generację Józef M. Chomiński prowadzili między sobą korespondencję od 1933 r. do 1952 r., czyli do samej śmierci twórcy „lwowskiej szkoły muzykologicznej”. Nie znamy jego przedwojennych listów do Chomińskiego, ale listy tego ostatniego (do marca 1940 r.) zachowały się w Bibliotece Jagiellońskiej¹. Z kolei korespondencja powojenna obu uczonych przechowywana jest w Bibliotece Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz w prywatnym archiwum rodziny Chomińskich, pozosta-

jącym w rękach synów – Michała i Pawła Chomińskich². To właśnie ów pokaźny korpus materiałów epistolarnych legł u podstaw obszernej, opublikowanej w 2015 r. przez Małgorzatę Sieradz monografii *Kwartalnika Muzycznego*³, ukazującej dzieje tego czasopisma w kontekście pierwszych dekad kształtowania się polskiej muzykologii uniwersyteckiej. Omawiana tu edycja stanowi

1 Oddział Zbiorów Muzycznych Biblioteki Jagiellońskiej (depozyt Polskiego Wydawnictwa Muzycznego).

2 Zbiory Muzyczne Oddziału Zbiorów Specjalnych BUAM; ponadto siedem dalszych listów Józefa M. Chomińskiego zostało przekazanych przez jego synów do Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie.

3 Małgorzata Sieradz, *„Kwartalnik Muzyczny” (1928–1950) a początki muzykologii polskiej*, Warszawa 2015.