

PIOTR SALABER

SYMBIOZA MUZYKI I DRAMATU  
– CZYLI KOMPOZYTOR W TEATRZE (cz. III)<sup>1</sup>

Kontynuując rozpoczęte w poprzednich tomach rozważania dotyczące procesu powstawania spektaklu w teatrze dramatycznym, autor zwraca szczególną uwagę na towarzyszącą przedstawieniu warstwę muzyczną i jego twórcę.

W dokonanej analizie autor ukazuje relacje panujące między poszczególnymi elementami przedstawienia, oraz znaczącą, a jednak wynikającą z koncepcji inscenizacyjnej, rolę muzyki w teatrze.

Takie umiejscowienie warstwy muzycznej w całości realizacji stawia przed osobą odpowiedzialną za stronę muzyczną szczególne wymagania. Znajdziemy więc w tekście opis niezbędnych cech pozwalających na pracę w relacji reżyser–kompozytor–kierownik muzyczny, uzupełnionej o osoby scenografa i choreografa.

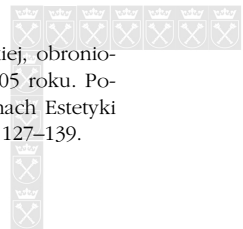
W niniejszej części omówione zostały również problemy związane z prezentowaniem gotowego spektaklu i dokonywaniem ewentualnych korekt już po premierze, a także zagadnienia natury psychologicznej i artystycznej, związane z tym etapem pracy. Znajdziemy też omówienie kwestii współpracy z poszczególnymi grupami osób współtworzących przedstawienie.

Opisane w tekście zestawienie poszczególnych ról koniecznych do zrealizowania przez osobę dyrygenta i kierownika muzycznego w teatrze dramatycznym pozwala stwierdzić, że tego rodzaju praca wymaga szerokich uzdolnień adaptacyjnych i interpersonalnych, dając jednocześnie olbrzymie możliwości ekspresji twórczej, a także indywidualnego rozwoju osobowościowego, artystycznego i intelektualnego.

Autor podkreśla, jak niezbędna jest świadomość ograniczeń występujących w sposobie realizacji warstwy muzycznej w spektaklu, ale opisuje również korzyści wynikające z przenikania się dwóch dyscyplin sztuki (muzyki i teatru) – pojawienie się nowych wartości artystycznych.

---

<sup>1</sup> Tekst stanowi III, ostatni fragment części teoretycznej pracy doktorskiej, obronionej w Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy w 2005 roku. Poprzednie dwie części artykułu zostały opublikowane we wcześniejszych tomach *Estetyki i Krytyki* – cz. I: nr 12 (1/2007) s. 147–161; cz. II: nr 13/14 (2/2007–1/2008) s. 127–139.



## IV. Gotowy spektakl i jego realizacja

### Premiera – kontekst psychologiczny, artystyczny

Plastycy twierdzą, że szkic jest najpiękniejszy, perfekcyjnie wykończony obraz to już skamielina, ponownie zamrożona wyobraźnia. Teatr nie jest jednak obrazem czy stop-klatką<sup>2</sup>.

Trudno odmówić słuszności powyższemu stwierdzeniu Jana Bratkowskiego – premiera istotnie mogłaby przypominać pierwszą publiczną prezentację ukończonego obrazu, ale na szczęście, nie jest to obraz statyczny. Jest to rzeczywiście moment zakończenia pewnych procesów, ale wraz z ich zamknięciem otwierają się nowe, fascynujące zjawiska. Misterna, układana od kilkunastu tygodni konstrukcja zaczyna żyć własnym życiem; wszelkie trudności pokonywane dotąd w bezpiecznych warunkach pustej widowni, w obecności gotowych pośpieszyć z pomocą realizatorów, teraz muszą znaleźć rozwiązanie na oczach widza, bez uszczerbku dla rytmu i potoczności akcji.

Z psychologicznego punktu widzenia jest to sytuacja trudna, zarówno dla aktorów, jak i realizatorów spektaklu. Tak naprawdę bowiem dzieło teatralne funkcjonuje wyłącznie w formie dialogu z widownią, specyficznego twórczego kontaktu, którego skuteczność może zostać zweryfikowana dopiero podczas spektaklu.

Twórczość w znacznym stopniu wyraża się w wartościach rzadko spotykanych, wyjątkowych, znamionujących nowe ujęcia rzeczywistości, jej nowe treści i formy – pisze Kazimierz Dąbrowski. Jest to dyspozycja do wytwarzania wartości pogłębiających dotychczasowe, dobrze nam znane wartości. Twórczość jest wrogiem schematyzmu, stereotypii, automatyzmu, rzemiosła. Jest ona prospektywna i odkrywana nawet w czynnościach retrospektywnych<sup>3</sup>.

Charakterystyczny dla momentu premiery jest tzw. „efekt odcięcia pępowiny” – jest to chwila, w której dzieło zaczyna żyć własnym życiem, a jego wewnętrzny rozwój uwarunkowany jest tymi procesami, które udało nam się, jako realizatorom, zainicjować podczas całego okresu prób.

Niesłuchanie ważną kwestią jest, aby w dniu premiery, pomimo wewnętrznych rozterek, nie okazywać ich zespołowi aktorskiemu, natomiast zachować stosowane wcześniej rytuały, tak jak przez wszystkie poprzedzające tygodnie. Jeśli spektakl, ze względu na stopień skompli-

<sup>2</sup> J. Bratkowski *Jak to się robi* PWSFTviT, Łódź 1999 s. 123.

<sup>3</sup> K. Dąbrowski *Trud istnienia* Wiedza Powszechna, Warszawa 1986 s. 158.

kowania muzycznego, wymaga dłuższego rozśpiewania, to koniecznie należy je przeprowadzić osobiście, nawet jeśli w toku kolejnych przedstawień ktoś nas będzie zastępował. Nawet nasza wcześniejsza obecność za kulisami przed premierą ma dla aktorów szczególne znaczenie i odbierana jest jako wsparcie.

Należy zdawać sobie sprawę ze szczególnego, ale zrozumiałego stresu, jakiemu podlegają w tym dniu aktorzy.

Twórczy są często ludzie nerwowi i nerwicowcy, którzy przejawiają rozluźnienie i rozbicie własnego środowiska wewnętrznego i popadają w konflikty ze środowiskiem zewnętrznym – zauważa Kazimierz Dąbrowski. Cechuje ich w związku z tym skłócenie wewnętrzne i brak przystosowania do otoczenia, nierówność nastrojów, skłonności dezintegracyjne<sup>4</sup>.

Jest oczywiste, że takie nagromadzenie „jednostek twórczych” może stanowić niebezpieczną mieszankę, będącą potencjalnym źródłem konfliktu, ale musimy mieć świadomość, że jedynie poprzez naszych aktorów możemy teraz pokazać naszą pracę i twórczy wkład w kształt przedstawienia.

Wymienione wcześniej czynniki wskazywałyby raczej na negatywne oddziaływanie stresu związanego z premierą, ale istnieje również silne oddziaływanie tego bodźca o charakterze pozytywnym. Wiele procesów twórczych przebiega na poziomie nieuświadomionym i stres jest w stanie w pozytywny sposób pobudzić takie procesy. Wielokrotnie można więc obserwować, jak piosenki w spektaklu, bardzo rzetelnie i pracowicie przygotowane i zaaranżowane, nagle w momencie premiery uzyskują blask, lekkość wykonania i głębię emocji.

Teatr jest takim niezwykłym miejscem, gdzie dźwięki muzyki są w stanie funkcjonować jako nowa, fascynująca rzeczywistość. Jeśli proces mozolnej pracy nad warstwą muzyczną był odpowiednio długi i dobrze rozplanowany, na premierze wszelkie dotychczasowe trudności techniczne są prawie niezauważalne, a na scenie mamy do czynienia z metafizycznym efektem artystycznym, będącym największą nagrodą za wielotygodniową pracę z zespołem.

Muzyka (...) jest jedynym przykładem tego, czym mogłoby być porozumienie dusz, gdyby nie było wynalazku mowy, formacji słów, analizy myśli. Muzyka jest niejako niewyzyskaną możliwością, ludzkość weszła na inne drogi – języka mówionego i pisanego<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Tamże, s. 159.

<sup>5</sup> M. Proust *W poszukiwaniu straconego czasu* t. V PIW, Warszawa 1965 s. 307.



## Przebieg kolejnych spektakli

### Rozśpiewanie jako konieczny element utrzymania formy wokalne zespołu

Jak już zostało wspomniane w niniejszym artykule, pracę wokalną kierownika muzycznego z zespołem aktorskim teatru dramatycznego można przyrównać także do zajęć z zespołem chóralnym. Stąd też ważna rola, jaką w tym rodzaju przygotowania pełni rozśpiewanie.

Rozśpiewywaniem nazywa się śpiewanie przez cały chór (lub też poszczególne jego partie) specjalnych ćwiczeń wokalnych, mających na celu doprowadzenie aparatu głosowego śpiewających do stanu roboczego, oraz przyswojenie sobie przez członków zespołu nawyków śpiewaczych i chóralnych. Dlatego też rozśpiewywanie jest jednocześnie ćwiczeniem na wyrobienie prawidłowego oddechu, kształtowanie dźwięku oraz na osiągnięcie czystości intonacyjnej i wyrazistości dynamicznej<sup>6</sup>.

Tak więc kształcenie wokalne zespołu, jak pisze Józef K. Lasocki, ma na celu:

- a) prawidłowe wydobywanie i formowanie głosu oraz wyrobienie prawidłowego oddechu,
  - b) wyrównanie różnic pomiędzy poszczególnymi głosami chóralnymi i wyrównanie brzmienia całego zespołu,
  - c) uzyskanie odpowiedniej barwy głosu, przez umiejętne wykorzystanie rezonatorów,
  - d) uzyskanie pewnej ruchliwości głosów,
  - e) wyrobienie wyraźnej i swobodnej dykcji,
- Zaznaczyć tu należy, że najsukuczniejszym sposobem uzyskania odpowiednich wyników jest dobry przykład<sup>7</sup>.

Przeniesienie owych zasad chóralnych na grunt pracy z zespołem aktorskim ma swój szczególny kontekst. W spektaklu teatralnym występują przecież partie zbiorowe i wówczas wszelkie tego rodzaju ćwiczenia zbliżają nas do zamierzonego sposobu wykonania. Jednak okazuje się, że większość owych ćwiczeń ma również pozytywny wpływ na pokonywanie przez aktorów trudności związanych ze śpiewaniem solowym w teatrze. W pracy w teatrze dramatycznym, gdzie czynnik artykulacyjny

<sup>6</sup> S. Krotkow *Amatorski zespół chóralny* Wyd. CRZZ, Warszawa 1955 s. 43.

<sup>7</sup> J.K. Lasocki *Chór – poradnik dla dyrygentów* Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1958 s. 102.

i dykcyjny dominuje nad tak ważnym w chóralistyce problemem wyrównania brzmienia całego zespołu, celowe jest jedynie przesunięcie pewnych akcentów. Stąd ważny jest odpowiedni dobór ćwiczeń emisyjnych mających w ostatecznym efekcie pozwolić przede wszystkim na należyłą artykulację tekstu.

Od momentu premiery pojawia się również potrzeba organizacyjnego rozwiązania kwestii rozśpiewania przed każdym spektaklem, jeśli wymaga tego charakter wykorzystywanego materiału muzycznego. Od tego właśnie dnia urywa się bowiem codzienny kontakt z zespołem, a rozmaite inne obowiązki nie pozwalają kierownikowi muzycznemu być obecnym na każdym spektaklu. Przyjętym w takim wypadku w praktyce rozwiązaniem jest przygotowanie dla jednego z członków zespołu, o choćby częściowym wykształceniu muzycznym, określonego zestawu ćwiczeń, który pozwoli mu przeprowadzić krótką, piętnastominutową rozgrzewkę aparatów głosowych, według ustalonego schematu. Oczywiście, sytuacja jest dużo prostsza, gdy muzyka w spektaklu wykonywana jest na żywo, a prowadzący muzycznie przedstawienie od fortepianu kierownik muzyczny każdorazowo sam prowadzi rozśpiewanie. Jednak i wówczas mogą się pojawić pewne komplikacje, jeśli sztuka grana jest w nietypowych warunkach.

W *Niespodziewanym końcu lata* (2002) Jeremiego Przybory i Jerzego Wasowskiego w reżyserii Waldemara Śmigasiewicza na Scenie Letniej Teatru Miejskiego w Gdyni scena umiejscowiona była na plaży. Rozśpiewanie musiało więc z konieczności odbywać się bez jakiegokolwiek instrumentu, wyłącznie przy użyciu głosu piszącego te słowa kierownika muzycznego spektaklu, w malowniczej scenerii namiotu wojskowego, pełniącego chwilowo funkcję garderoby teatralnej.

Mimo wszystkich utrudnień, związanych z przeprowadzeniem rozśpiewania w teatrze dramatycznym, zdaje się ono być niezbędnym warunkiem utrzymania prawidłowej higieny głosu aktorów i zapewnienia maksymalnego efektu artystycznego.

## Próby wznowieniowe – aktorskie i muzyczne

Ze względu na wspomniany w poprzednim rozdziale dynamiczny charakter dzieła teatralnego, moment premiery nie kończy pracy nad muzyczną warstwą przedstawienia.

Przyjęty w polskim teatrze system eksploatacji spektaklu zakłada, iż przynajmniej raz w miesiącu gra się daną sztukę przez kilka dni pod rząd. Pozwala to na racjonalne wykorzystanie pracy grupy technicznej składającej i rozkładającej dekoracje, zaś zespołowi aktorskiemu zapew-

nia kontakt z materią spektaklu z częstotliwością umożliwiającą podtrzymanie sprawności tekstowej i sytuacyjnej, opartej przecież na procesach pamięciowych.

Stąd też, w normalnym toku popremierowych prezentacji sztuki, zazwyczaj nie zachodzi konieczność organizowania dodatkowych prób muzycznych. Ponieważ jednak żywot udanej realizacji teatralnej trwa kilka sezonów, rzeczywistość dnia codziennego powoduje, że zdarzają się miesiące, gdy dany spektakl w ogóle nie pojawia się na afiszu, a i zwykła choroba aktora wymusza czasem dokonanie zastępstwa, więc konieczność organizowania dodatkowych prób okazuje się być nieunikniona. Oczywiście, sytuacja wprowadzania zastępstwa jest wyjątkowa i próby z tym związane odbywają się w innym systemie i na innych zasadach. W tym przypadku najważniejsza jest samodzielna praca osoby wchodzącej w spektakl, oparta głównie na tekście i analizie zapisu wideo z przedstawienia.

Interesującym rozwiązaniem jest stosowane w takim przypadku, w teatrze zachodnioeuropejskim, szczególnie umiejscowienie aktora na scenie. Opisana na podobieństwo nieistniejącej szachownicy scena, oznakowana cyframi i literami wzdłuż i w poprzek pozwala na bardzo precyzyjne określenie miejsca wszystkich wykonawców. Aktor, przygotowujący się do wejścia w istniejący spektakl, uczy się, oprócz warstwy muzycznej i tekstowej, również wszystkich swych miejsc na scenie i sposobu poruszania się po niej.

Dopiero po tym pierwszym etapie kierownik muzyczny rozpoczyna indywidualne próby muzyczne pozwalające na opanowanie tej części materii teatralnej. Całościowe próby związane z zastępstwem – to na ogół jedno lub dwa spotkania i zazwyczaj ewentualny zmiennik może liczyć na pomoc i wsparcie całego zespołu. Zrozumiałe jest, że skala oczekiwań w zakresie opanowania warstwy muzycznej musi zostać racjonalnie dopasowana do zaistniałej sytuacji, choć bywają i w tym względzie miłe niespodzianki.

Klasycznym zaś przypadkiem prób wznowieniowych jest sytuacja powrotu do danego tytułu w nowym sezonie, po dwumiesięcznej przerwie wakacyjnej. Dla kierownika muzycznego instytucji czy danego przedstawienia jest to o tyle komfortowa sytuacja, że mamy wówczas do dyspozycji kilka prób, których prawidłowe wykorzystanie jest w stanie zapewnić odzyskanie przez zespół nabytej już sprawności w posługiwaniu się materiałem muzycznym. Znajdziemy wtedy czas i możliwości na gruntowne powtórzenie wszystkich indywidualnych fragmentów, części zbiorowych, pracę przy fortepianie i z zespołem akompaniującym. Podzielenie owych prób na aktorskie i muzyczne następuje, oczywiście, w wyniku uzgodnień z reżyserem i choreografem, ale struktura owych

spotkań pozwala na skrócone odtworzenie procesu dochodzenia do premierowej kondycji zespołu i pozwala na utrzymanie zarówno wokalnego, jak i aktorskiego kształtu przedstawienia.

## Współpraca z akustykiem i inspicjentem, jako współtwórcami ostatecznego kształtu spektaklu

Przedstawienie teatralne jest pracą zbiorową i warto przyrzeć się relacjom kierownika muzycznego z innymi niż reżyser, scenograf czy choreograf współtwórcami spektaklu. Ich rola, oczywiście, diametralnie różni się od zadań, które stoją przed głównymi realizatorami, ale ma ogromne znaczenie nie tylko podczas prób, ale całej późniejszej realizacji spektaklu. Sprowadzenie bowiem działań akustyka do prostych czynności odtwarzania taśmy czy regulowania poziomu mikrofonów jest krokiem w kierunku niepowodzenia całego przedstawienia. W przypadku realizacji, wykorzystujących nagraną wcześniej muzykę, ważna jest znajomość poszczególnych nośników, parametrów systemów wzmacniających, nagłaśniających i niuanse montażu dźwięku, aby uzyskać odpowiedni efekt na scenie. Obecnie nośniki cyfrowe praktycznie wyparły z kabin akustyków teatralnych szpulowe magnetofony (na przykład Studer), którymi przez wiele lat posługiwały się także stacje radiowe. W ich miejsce pojawiły się odtwarzacze CD, choć w wielu miejscach korzysta się z urządzeń Mini-Disc. Pracujące praktycznie bezszmerowo urządzenia cyfrowe pozwoliły akustykom na realizację spektaklu z widowni, zza pleców widzów. Przy oczywistym wymuszeniu w takiej sytuacji dyscypliny zachowań i utrzymania absolutnej ciszy, przewaga takiego rozwiązania jest ogromna. Akustyk ma wówczas możliwość bezpośredniej weryfikacji wszystkich zjawisk akustycznych w teatrze, proporcji barwy i kierunku rozchodzenia się dźwięku, posługiwanie się bowiem odsłuchem w ciasnej kabinie akustycznej obarczone jest dużym błędem.

Również w czasie prób kontakt werbalny z osobą realizującą dźwiękowo przedstawienie jest zdecydowanie łatwiejszy. Mimo dominującej przewagi zastosowań w codziennym życiu urządzeń typu CD, w teatrze przewaga funkcjonalności systemu Mini-Disc jest spora. Ów system wielokrotnego zapisu tej samej dyskietki pozwala na błyskawiczny dostęp do dowolnej części materiału, ale przede wszystkim umożliwia stosunkowo łatwą obróbkę i montaż zapisanego materiału. Dublowanie więc odcinków czy tworzenie tzw. *loops*, czyli pętli nie stanowi w przypadku tych urządzeń większego problemu. Tak więc, jeśli nawet, po uzyskaniu

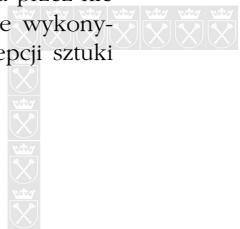
ostatecznego kształtu, materiał dźwiękowy utwalony jest na CD i w takiej postaci używany bywa podczas spektakli, w okresie prób zdecydowanie wygodniej jest korzystać z urządzeń Mini-Disc.

Mimo iż kierownik muzyczny jest odpowiedzialny za całą dźwiękową stronę przedstawienia i ma możliwość ostatecznego ustalenia wszelkich parametrów, warto utrzymywać z akustykiem relację po części partnerską i współodpowiedzialną. Akustycy zazwyczaj doskonale orientują się w możliwościach technicznych swojego sprzętu, jak i właściwościach akustycznych sal, w których pracują. Znają charakterystyki poszczególnych mikroportów (miniaturowych mikrofonów bezprzewodowych) i efekty ich zastosowania u konkretnych aktorów (dopasowanie barwowe). Warto skorzystać z tej wiedzy, zatrzymując dla siebie wszelkie decyzje estetyczne i artystyczne. Ze względu na wspomniany wcześniej dynamizm dzieła teatralnego, warto również w sposób dynamiczny przygotować akustyka do prowadzenia kolejnych spektakli. Jest sprawą oczywistą, że poszczególne przedstawienia różnią się energetycznie a, co za tym idzie, różnią się także skalą dynamiczną głosów ze sceny. Wymaga to, oczywiście, reakcji ze strony akustyka, który, ubezwłasnowolniony wcześniejszymi decyzjami kierownika muzycznego, nie miałby takiej możliwości. Ustalenie podczas prób pewnych ram dynamicznych i precyzyjnie wyjaśnione zasady funkcjonowania warstwy muzycznej w spektaklu pozwala później akustykowi, w sposób dynamiczny, współtworzyć rozgrywające się dzieło teatralne, oczywiście, w ramach nakreślonych wcześniej zasad.

Choć w przypadku inspicjenta podobny sposób budowania współpracy dotyczy bardziej relacji z reżyserem, również kierownik muzyczny powinien potraktować osobę prowadzącą spektakl w normalnym toku eksploatacji – czyli inspicjenta – jako współtwórcę ostatecznego kształtu spektaklu. Budowanie tego rodzaju relacji pozwala na utrzymanie kontroli nad kształtem technicznym i artystycznym dzieła teatralnego, nie ograniczając jego dynamicznego charakteru i możliwości dalszego rozwoju, w toku kolejnych przedstawień.

## Funkcjonowanie spektaklu jako samoistnego dzieła – rola krytyki teatralnej

Rzeczywistość przedstawiana przez dzieło sztuki i symbolizowana przez nie wizja świata przenika się z potoczną rzeczywistością praktycznie wykonywanych czynności. – zauważa Jerzy Kmita – Dla dojrzałej percepcji sztuki





niezbędne jest właściwe, a więc roztropne i odpowiedzialne, przygotowanie odbiorców do analizy tych dwóch różnych poziomów egzystencji<sup>8</sup>.

Aby jednak móc dotrzeć do naszego widza za pomocą wszelkiego rodzaju środków teatralnych, w tym muzyki, musimy najpierw spowodować, aby ów widz znalazł się na widowni. Teatr od zawsze był sztuką elitarną i powinien taką pozostać. Z drugiej strony zaś patrząc, błyskawiczny rozwój technologii zapisu i przekazu informacji stworzył wiele konkurencyjnych możliwości zrealizowania potrzeb kulturalnych, w łatwiejszy niż teatralny sposób. Tak jednak jak technika wideo nie spowodowała upadku kina (może tylko nieznaczny, chwilowy regres), tak najbardziej wymyślne, multimedialne techniki nie zastąpią misterium bezpośredniego kontaktu widza z aktorem, jaki ma miejsce w teatrze.

Stąd należałoby zastanowić się, jakie procesy mają miejsce już po zakończeniu prac nad przygotowaniem spektaklu. Omówiony wcześniej moment premiery jest swojego rodzaju świętem, podsumowaniem, odbywa się w uroczystej, podniosłej atmosferze. Jednak czynniki, które decydują o dalszym funkcjonowaniu przedstawienia jako samodzielnego dzieła są złożone. Najczęściej zaraz po premierze ukazują się recenzje i doniesienia prasowe, relacjonujące przebieg i percepcję sztuki. Należy przy tym zauważyć, że wpływ opiniotwórczego, zdawałoby się, piśmiennictwa krytycznego, niekoniecznie musi decydować o dalszych losach spektaklu. W żadnym stopniu stwierdzenie to nie umniejsza wagi krytyki, ale obserwowany w naszych czasach zalew informacyjny często powoduje, że głosy te giną w natłoku aktualnych wydarzeń, docierających do masowego widza. Wszelkie informacje prasowe są śledzone z uwagą przez realizatorów i aktorów, a także dyrekcje teatrów. Nie bez znaczenia jest jednak (przy całej świadomości ryzyka takiego uogólnienia i absolutnym uwzględnieniu chlubnych wyjątków) ogólny spadek stopnia umiejętności krytycznego ujęcia wszystkich aspektów dzieła teatralnego przez dziennikarzy codziennej prasy. Często zmuszeni są oni do obejmowania bardzo szerokiego spektrum tematycznego; mówiąc wprost – brakuje w Polsce recenzentów ściśle teatralnych. Każdy realizator czy wykonawca spektaklu doskonale wie o słabszych stronach swej najnowszej pracy i wręcz oczekiwałby intelektualnego partnerstwa osoby piszącej i rzetelnej, merytorycznej oceny.

Jednak rzeczywistość jakże często pokazuje, że mamy do czynienia jedynie z omówieniami, streszczeniami bądź opisem wrażeń ze spektaklu. Prawdopodobnie jest to jeden z czynników (oprócz zalewu informacyjnego) wpływających na fakt, że recenzje teatralne – złe czy dobre – nie mają zazwyczaj bezpośredniego przełożenia na późniejszą fre-

<sup>8</sup> Cyt. za: A. Zwoliński *Dźwięk w relacjach społecznych* WAM, Kraków 2004 s. 440.

kwencję na przedstawieniach. Najważniejsza jest przekazywana z ust do ust opinia; jeśli spektakl jest dobry, publiczność przyjdzie, nawet jeśli źle się o nim pisze. Złego spektaklu nie uratują najlepsze nawet recenzje.

Niestety, w naszym kraju nie bez znaczenia pozostaje wpływ czynnika ekonomicznego na funkcjonowanie spektaklu. Bezpośrednia korelacja między dostępnymi dla kieszeni przeciętnego widza cenami biletów a realnymi kosztami każdego bogatego i rozbudowanego (na przykład o zespół muzyczny) spektaklu powoduje, że te właśnie większe realizacje wymagają dofinansowania, gdyż wpływy z biletów są niewystarczające. W praktyce oznacza to często krótsze *życie* takiego spektaklu, mimo jego niewątpliwych walorów artystycznych.

Nie zmienia to jednak faktu istnienia nadrzędnego kryterium, jakim jest wartość artystyczna realizacji teatralnej, determinującego sposób i czas funkcjonowania spektaklu, jako samoistnego dzieła.

### THE COMPOSER ON STAGE, OR ON THE SYMBIOSIS BETWEEN DRAMA AND MUSIC (PART III)

The article, in essence a corollary to previously published articles on play production, puts particular emphasis on the musical setting and its author.

The analysis of play production demonstrates that music, though secondary to speech, has a vital role to play in theater. This, in turn, imposes specific demands on the music director, which are necessary in order to allow for an efficient cooperation with other artists involved in the production: the director, the composer, the stage designer and the choreographer. This is followed by a discussion of issues related to performance and to possible modifications introduced to the play after its premiere, as well as to psychological and artistic phenomena apparent at that stage. The issue of cooperation between distinct groups involved in play production is given particular attention.

A closer look at the roles played by the conductor and the music director in a drama theater allows to determine that their work indeed demands a high degree of professional aptitude in the musical, psychological and educational domains, as well as strong interpersonal and adaptive skills. It can, however, also prove to be an extremely rewarding endeavor, providing an outlet for artistic expression and a vehicle for ideas, as well as stimulating personal, intellectual and artistic development.

The article discusses the limitations inherent in the process of music production in theater, but primarily emphasizes the benefits, such as, notably, the emergence of a new artistic value, which come from the symbiosis between the two domains of endeavor.



## LE COMPOSITEUR AU THÉÂTRE – LA SYMBIOSE DE LA MUSIQUE ET DU DRAME (PART III)

D'après le sujet commencé dans les tomes précédents sur la formation du spectacle théâtral, l'auteur de l'article met un accent particulier sur la mise en musique et son auteur.

L'analyse du processus de la formation du spectacle montre que la musique, bien que secondaire par rapport à la parole, a un rôle significatif dans le théâtre.

Cela, à son tour, impose à la personne responsable de la musique, des exigences spécifiques, qui sont nécessaires afin de permettre une coopération efficace avec d'autres personnes impliquées dans la production: le réalisateur, le compositeur, le scénographe et le chorégraphe.

Cette partie est suivie par une discussion des questions liées à la performance et aux modifications éventuelles, apportées au spectacle après la première, ainsi que les phénomènes psychologiques et artistiques apparus à cette étape de travail. Nous allons y trouver aussi la question de la coopération entre les différents groupes impliqués dans la production du spectacle. D'une attention particulière.

L'analyse de plus près du devoir qui est devant le chef d'orchestre et en même temps directeur musical dans un théâtre de drame, permet de déterminer en effet que ce travail exige un degré élevé d'aptitude professionnelle dans la musique et de solides habiletés interpersonnelles et d'adaptation. Ce travail donne également la possibilité de développer des capacités d'expression artistique, ainsi que la stimulation personnelle, intellectuelle et artistique.

L'auteur de l'article discute les limitations inhérentes au processus de la production musicale dans le théâtre, mais aussi il met l'accent sur les avantages qui viennent de la symbiose entre la musique et le théâtre – la parution d'une nouvelle valeur artistique.

*Piotr Salaber* – e-mail: [piotr@salaber.com.pl](mailto:piotr@salaber.com.pl)

