

PIOTR SALABER

SYMBIOZA MUZYKI I DRAMATU –
CZYLI KOMPOZYTOR W TEATRZE¹

Na stronach niniejszego tekstu autor kontynuuje rozpoczęte w poprzednim tomie rozważania, dotyczące złożonego procesu powstawania spektaklu teatralnego. Wraz z rozwojem dostępnych nam środków przekazu funkcjonujących w innych mediach nastąpiły nieuchronne zmiany w sposobie percepcji współczesnego widza. Podkreślając nadrzędną rolę słowa i wszystkich elementów gry aktorskiej, autor zwraca szczególną uwagę na te warstwy przedstawienia, które oddziałują bezpośrednio na nasze emocje, a więc i na podświadomość. Z racji szczególnego zainteresowania zjawiskami występującymi na styku muzyki i dramatu, czytelnik znajdzie tu między innymi specyficzne aspekty współpracy kompozytora z aktorem oraz przedstawienie problemów, jakie wynikają ze współpracy z różnymi grupami wykonawców. Przekłada się to zarówno na dysproporcje czasowe w osiągnięciu zamierzonych efektów scenicznych, jak i zróżnicowane sposoby komunikowania się z muzykami i aktorami podczas pracy. Podkreślono w tekście, odmienny od tradycyjnego, sposób traktowania instrumentacji i opracowania muzycznego w teatrze dramatycznym, a także uwarunkowania, wynikające ze szczególnych warunków akustycznych, panujących w teatrze. Omówiono również psychologiczne aspekty wewnętrznej dramaturgii pracy nad spektaklem, ze szczególnym uwzględnieniem przedstawień dla dzieci.

Założeniem autora jest ukazanie kolejnych etapów tworzenia warstwy muzycznej w teatrze tak, aby doprowadzić do powstania spójnego wewnętrznie dzieła, jakim jest spektakl teatralny.

¹ Tekst stanowi fragment części teoretycznej pracy doktorskiej, obronionej w Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy w 2005 r. Trzecia, ostatnia część artykułu zostanie opublikowana w kolejnym tomie Estetyki i Krytyki.

III. Czynniki determinujące kształt i przebieg prób muzycznych w teatrze

Specyfika współpracy z aktorem dramatycznym

Powstanie pełnego tajemnic zjawiska, jakim jest dzieło teatralne, wymaga potrójnej współpracy: autora, odtwórców i publiczności².

Nie ulega wątpliwości, że pominięcie przez Jeana Duvignaud w tym zestawieniu takich twórców spektaklu, jak: reżyser, kompozytor, kierownik muzyczny czy scenograf, nie jest przypadkowe. W ostatecznym, finalnym akcie, w którym dzieło teatralne żyje już własnym życiem, istotnie najważniejszy jest aktor, który słowami autora dramatu nawiązuje ten niezwykły, metafizyczny kontakt z publicznością. Jest to zasada, którą powinien mieć na szczególnym względzie kierownik muzyczny przedstawienia na każdym etapie prób. Przez cały czas pracy nad spektaklem trzeba mieć świadomość, jak złożonym i wielokierunkowym procesom podlega aktor na scenie.

W tym miejscu należałoby się przyjrzeć, z jakim stopniem przygotowania muzycznego mamy najczęściej do czynienia w teatrze. Podczas egzaminów wstępnych do szkoły aktorskiej piosenka jest niezbędnym elementem, podlegającym sprawdzeniu. Wbrew obiegowej opinii, że aktor śpiewający – to ktoś, kto „gra, że umie śpiewać”, wiele osób ma za sobą przeszłość muzyczną. Stosunkowo rzadko jest to pełne, średnie wykształcenie muzyczne, ale często bywa ono na poziomie podstawowym bądź nie ukończonej szkoły średniej. Podczas studiów aktorzy kształcą swoje wokalne umiejętności na zajęciach emisji głosu czy interpretacji piosenki. Jednak zastosowanie do śpiewającego aktora tych samych kryteriów, co do zawodowego muzyka byłoby dużym błędem. Odpowiednie podejście i sposób postępowania jest dla kierownika muzycznego bezwzględny warunkiem sukcesu w pracy z aktorem dramatycznym.

Praktyka wykazuje, że, pomimo całego profesjonalnego przygotowania do pracy wokalne na scenie, zarówno procesy przygotowania, jak i realizacji partii muzycznych u aktorów przebiegają zupełnie inaczej niż u profesjonalnych śpiewaków. Kwestią podstawową jest sposób prowadzenia prób oraz stosowana terminologia.

² J. Duvignaud „Społeczna praktyka teatru” P. Szymanowski (tł.) *Dialog* 1971 nr 12 s. 116-118 cyt. za: J. Bratkowski *Jak to się robi* PWSF TViT, Łódź 1999 s. 10.

Aktor dramatyczny, zazwyczaj świadom, iż jego umiejętności muzyczne stanowią element wtórny w stosunku do przypisanej mu, organicznie najbliższej materii dramatu, z założenia źle reaguje na ściśle fachowe, muzyczne określenia. Stąd główną zasadą obowiązującą kierownika muzycznego czy dyrygenta, jest opisowy sposób ekspresji swych dążeń i oczekiwań. Bardzo często zademonstrowanie przykładu własnym głosem znaczy dużo więcej niż najbardziej ściśle, fachowe określenie. Aktorzy nie znają większości dynamicznych, agogicznych i wyrazowych określeń muzycznych (wyrażanych najczęściej po włosku) bądź znają je w sposób bierny. Polega to na tym, że nawet w sytuacji, gdy znają znaczenie danego wyrazu, nie wywołuje on w nich (inaczej niż u muzyka) natychmiastowej, organicznej reakcji. Czasami można wręcz spotkać się z zachowaniem odwrotnym do zamierzonego. Aktorzy na próbie, zasypani fachową terminologią, w sposób odruchowy wytwarzają w sobie psychologiczną barierę obronną, znacznie utrudniającą dalszy przebieg prób. Stąd też, przy całym poszanowaniu dla ich profesjonalnych umiejętności, celowe jest zastosowanie metod zbliżonych do tych, którymi posługujemy się, pracując z amatorskim zespołem wokalnym. Można na przykład posiłkować się wielokrotnie skopiowanym materiałem nutowym, ale trzeba mieć świadomość, że zostanie on wykorzystany jedynie jako pomoc, obrazująca przebieg linii melodycznej, układ tekstu i rysunek rytmiczny całości.

Ekspozycja materiału i sposób pracy nad nim musi uwzględniać tempo jego pamięciowego przyswojenia. Praktyka wykazuje, że, pomimo iż aktorzy pracują swym aparatem głosowym, większe przedsięwzięcia muzyczne wymagają podjęcia zintensyfikowanych ćwiczeń oddechowych i intonacyjnych. Ma to na celu osiągnięcie tzw. „kondycji śpiewaczej”, co po części wynika z faktu, iż najczęściej podczas śpiewania powierza się aktorom również rozmaite zadania sceniczne, wymagające odpowiedniej kontroli nad własnym oddechem i sposobem emisji. Niezmiernie ważne jest też położenie maksymalnego nacisku dydaktycznego na pierwszy etap prób. Należy zdawać sobie sprawę z zagęszczania się oczekiwań w stosunku do aktorów-śpiewaków ze strony pozostałych realizatorów spektaklu, tj. reżysera i szczególnie choreografa.

Naturalnym musi być przyjęcie faktu, że na etapie rozpoczęcia prób ruchowych i sytuacyjnych stopień opanowania materiału muzycznego ulega swoistemu regresowi i że może to być dla aktorów źródłem frustracji i poczucia niepowodzenia. Dobrze jest uprzedzić zespół, że taki moment nastąpi i że jest on naturalnym etapem procesu dochodzenia do ostatecznego kształtu spektaklu.

Analizując kwestie związane ze skalą głosu i ewentualnymi transpozycjami, dobrze jest mieć świadomość, że wiele problemów wykonawczych, nie sprawiających specjalnych kłopotów wokaliście, który prezentuje się statycznie przy mikrofonie, może okazać się niezwykle trudne dla aktora w ruchu i w konkretnej, scenicznej sytuacji. Szczególną uwagę należy poświęcić pozornie opanowanym już na etapie prób problemom, pojawiającym się ponownie w momencie, w którym aktorowi przyjdzie zmagać się równoległe z pozostałymi elementami spektaklu. Dotyczy to również tak prozaicznej z pozoru sprawy, jak zastosowanie rekwizytów. Jeśli np. aktor ma śpiewać, imitując korzystanie z atrapy mikrofonu na statywie, to ten element scenografii musi pojawić się na próbach odpowiednio wcześniej, w przeciwnym razie, w pewnym momencie, będzie to dla aktora nowa, często bardzo stresująca sytuacja.

Poruszona wcześniej kwestia terminologii nie odnosi się wyłącznie do fachowych, muzycznych, często obcojęzycznych określeń. Ogólnie rzecz ujmując, cały sposób zwracania się do zespołu aktorskiego winien cechować duży takt i wyczucie, wynikające w dużym stopniu z ogromnej wrażliwości aktora na słowo.

Pomimo iż stworzony tutaj system komunikacji i budowania kolejnych etapów pracy może się wydawać dość skomplikowany i trudny w realizacji, zastosowanie wspomnianych zasad powinno pozwolić pomyślnie przebrnąć przez trudny etap prób muzycznych i całościowych, a jednocześnie zachować pierwotne zainteresowanie zespołu muzyczną warstwą spektaklu.

Nierównomierność procesu przygotowania poszczególnych grup wykonawców

On to [dyrygent – przyp. P.S.] z luźnej grupy ludzi stworzyć ma zespół zorganizowany, zwarty, zbiorowy zespół muzyczny³.

Istotnie, to właśnie w rękach dyrygenta czy kierownika muzycznego w teatrze pozostaje zadanie, aby w spektaklu w sposób spójny i wyważony, zgodnie funkcjonowali wszyscy wykonawcy warstwy muzycznej – aktorzy, muzycy, czasami również specjalnie do danej sztuki zaangażowani

³ J. K. Lasocki *Chór – poradnik dla dyrygentów* Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1958 s. 13.

i przygotowani statyści, przykładowo: dzieci. Z całą pewnością proces prób, a co za tym idzie, opanowania materiału, przebiega w obrębie wymienionych grup inaczej i wymaga szczególnego skoordynowania.

W centrum zainteresowania kierownika muzycznego znajdują się z całą pewnością aktorzy, jako główni wykonawcy przekazu skierowanego do publiczności. Ów szczególny przekaz zawiera przecież nie tylko, jak wspomniane było we wcześniejszej części niniejszej pracy, materiał muzyczny, ale również tekstowy, wraz z całą jego zawartością semantyczną. Pomimo równoległe prowadzonych prób z reżyserem, podczas których analizowane są owe znaczeniowe niuanse oraz sposób ich przedstawienia widzom, wszelkie próby interpretacji nie są w praktyce przecież podejmowane bez muzyki. Stąd wyłania się absolutna konieczność możliwie wczesnego wprowadzenia materiału muzycznego, najlepiej zaraz po zakończeniu prób czytanych. W cyklu, zawierającym zwykle czterdzieści, sześćdziesiąt (oczywiście bywają odstępstwa, zależne od stopnia skomplikowania dramatu) prób, rozłożonych w czasie od dwóch do trzech miesięcy, oznacza to około ośmiu, dziesięciu tygodni muzycznych spotkań z zespołem aktorskim. W obrębie samego zespołu występują też zazwyczaj pewne dysproporcje w tempie opanowania tekstu muzycznego. Dość wygodną i często stosowaną metodą, sprzyjającą wyrównaniu tych dysproporcji, jest sporządzenie dla każdego aktora roboczego nagrania, zawierającego linię melodyczną jego partii. Prawie we wszystkich przypadkach aktorzy, pracując samodzielnie z taką taśmą, uzupełniają swoje ewentualne opóźnienia w stosunku do reszty zespołu. Kiedy w spektaklu mamy do czynienia z partiami solowymi i chóralnymi, dobrze jest tak zorganizować próbę, aby soliści mieli możliwość pracy pojedynczo z kierownikiem muzycznym, a następnie w połączeniu z całością. Z omówionych wcześniej względów, uwarunkowanych relatywnie mniejszą wiedzą muzyczną aktorów dramatycznych, ów proces przyswojenia materiału zajmuje zwykle cały, dwu – lub trzymiesięczny okres prób.

Jak sobie łatwo wyobrazić, sytuacja wygląda zupełnie inaczej w przypadku zaangażowania do przedstawienia teatralnego muzyków. Szczególnie, jeśli rola zespołu muzycznego polega głównie na akompaniowaniu aktorom, zazwyczaj dla samego zespołu instrumentalnego wystarczają dwie próby. Jednak, w tym przypadku, zbyt wczesne wprowadzenie tak przygotowanych muzyków na próby całościowe nie jest celowe. Dla teatru wiąże się to z dodatkowymi kosztami, muzycy są zazwyczaj angażowani z zewnątrz, a aktorom wcale nie pomaga to w pracy nad interpretacją piosenek. Optymalny moment wprowadzenia zespołu następuje wówczas, gdy zespół aktorski swobodnie radzi sobie z opanowanym już

pamięciowo tekstem, choreografią i ruchem scenicznym przy akompaniamencie fortepianu. Wówczas kilka wspólnych prób pozwala ustalić relacje pomiędzy poszczególnymi grupami wykonawców, tj. aktorom zaznajomić się z niuansami aranżacyjnymi, zaś muzykom poznać strukturę spektaklu. W przypadku korzystania z nagrań zespołu akompaniującego, moment wprowadzenia taśmy na próbach powinien się pojawić zdecydowanie wcześniej, dobrze jest wówczas również udostępnić taką taśmę aktorom do samodzielnej pracy.

Jednak omówiony wcześniej przypadek zespołu, który wyłącznie akompaniuje podczas spektaklu, zdarza się stosunkowo rzadko. Zwykle reżyser, mając do dyspozycji kilku dodatkowych uczestników spektaklu, chce wykorzystać drzemiący w ich obecności potencjał. Stąd częste pomysły uzupełnienia dźwiękowego przebiegu akcji scenicznej przez muzyków, co znacznie podnosi energetykę i atrakcyjność całego przedstawienia. W takim przypadku należy wprowadzić zespół muzyczny na zdecydowanie wcześniejszym etapie prób, co pozwala zarówno reżyserowi maksymalnie wykorzystać możliwości muzyków, jak i zespołowi nauczyć się wszystkich akcentów muzycznych i sytuacji na scenie, które wymagają ich udziału.

Szczególnego postępowania wymaga sytuacja, kiedy w spektaklu statystują dzieci, wykonując przy tym zadania muzyczne. Poza – oczywiście – kwestiami organizacyjnymi, polegającymi na zapewnieniu im opieki, posiłku i bezpieczeństwa w teatrze, pojawiają się zgoła inne problemy. Proces przygotowania muzycznego dziecka do pracy w teatrze musi przebiegać w inny sposób niż w przypadku reszty zespołu. Sprawa jest prostsza, jeśli jest to dziecko uczęszczające do szkoły muzycznej, a więc w dużym stopniu przyzwyczajone do występów, stresu i kontaktu z publicznością. Jednak nawet w takim przypadku należy zapewnić mu szczególnie komfortową sytuację psychiczną podczas pracy, poświęcić sporo czasu i cierpliwości, z całą świadomością odrębności procesu przyswajania materiału muzycznego przez małe dziecko. Pomimo wspomnianych tutaj ograniczeń, zazwyczaj daje to znakomite efekty i znacznie zwiększa siłę wyrazu całego spektaklu.

Uwzględnienie omówionych powyżej czynników powinno pomóc uniknąć zawartych w tytule niniejszego podrozdziału dysproporcji i pozwolić, aby próby generalne były w istocie podsumowaniem pracy nad poszczególnymi elementami muzycznymi spektaklu.

Kodyfikacja znaków muzycznych w złożonych zespołach wykonawczych

Dyrygować znaczy więc organizować, prowadzić wykonanie, wyrazić ruchami treść muzyczną dzieła, jego charakter, rytm, melodię i dynamikę⁴.

Taka definicja, wraz z encyklopedycznym określeniem „prowadzenie zespołu muzycznego”⁵, jest wystarczająco ogólna, aby określić rolę dyrygenta w teatrze. Ze względu na specyfikę gatunku, jakim jest dramat, stosunkowo rzadko mamy do czynienia z klasyczną sytuacją dyrygenta, umiejscowionego naprzeciw swojego zespołu wykonawczego. A jednak przez cały etap prób, a często również spektakli, kierownik muzyczny czy dyrygent musi znaleźć sposób, aby odcisnąć piętno swej muzycznej, interpretacyjnej wizji na rozgrywającej się akcji. Sprawy komplikuje fakt, iż, jak już wspomniano wcześniej, ma on w teatrze do dyspozycji wykonawców o bardzo zróżnicowanym poziomie przygotowania muzycznego. Oczywiście, wymaga to zastosowania na etapie prób wielu sposobów przekazu, a następnie zunifikowania ich w momencie, kiedy mamy do czynienia z całym zespołem.

Podczas pierwszych prób z aktorami są to głównie uwagi udzielane od fortepianu, często ilustrowane własnym przykładem głosowym, w opisowy i barwny sposób przybliżające aktorom szczegóły rysunku melodycznego, rytmicznego oraz interpretacji. Kiedy możemy już posługiwać się większymi odcinkami, do głosu dochodzi klasyczne, chóralne dyrygowanie, jak wspomniano w rozdziale 3.2. Styl pracy nawiązuje wówczas do pracy z chórem.

Podczas, omówionych wcześniej, oddzielnych prób z zespołem muzycznym, możemy swobodnie operować wszelką fachową terminologią, jednak kiedy rozpoczynamy próby łączone, należy zmodyfikować sposób pracy. Powinno się wówczas dążyć do należytego wyważenia proporcji w sposobie formułowania uwag i udzielania znaków muzycznych, pamiętając, że mamy przed sobą zarówno profesjonalnych muzyków, którzy oczekują od nas krótkich, zwięzłych i fachowych poleceń, jak i aktorów, dla których, co prawda, wszelkie wyrazowe ruchy dyrygenta są absolutnie czytelne, ale w pozostałych agogicznych i artykulacyjnych kwestiach

⁴ Tamże, s. 23.

⁵ A. Chodkowskiego (red.) *Encyklopedia muzyki* Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1995 s. 216.

oczekują od nas jasnego, ale opisowego sposobu formułowania myśli. Jeśli do tego mamy w zespole śpiewające dzieci – zadanie, jakie przed nami stoi, zaczyna jawić się jako kwestia z pogranicza muzyki, dydaktyki i psychologii. Sprawa ulega zaś dalszej komplikacji podczas realizacji spektaklu. Nierzadko bowiem zachodzi konieczność poprowadzenia spektaklu od fortepianu, co, oczywiście, znacznie ogranicza nasze możliwości ekspresji. Pozostają nam ruchy głową, ramionami, pokazywanie oddechów i wejść wokalnych mimiką oraz ruchem ust.

Jednak odpowiednio przeprowadzone próby w poszczególnych grupach, dobrze zaplanowany moment próby zbiorowej i jasne, czytelne znaki muzyczne podczas takiej próby, powinny umożliwić nam sprawne kierowanie takim złożonym aparatem wykonawczym.

Wyznaczniki opracowania muzycznego i instrumentacji w teatrze

Instrumentacja jako „usystematyzowana dyscyplina muzyczna, kształtująca sposoby i zasady współdziałania instrumentów”⁶ podlega w teatrze dramatycznym szczególnym zasadom. Wynikają one z takich czynników, jak między innymi wielkość danej sceny i widowni, rodzaj dramatu, koncepcja inscenizacyjna, skład zespołu aktorskiego, czy nawet możliwości finansowe teatru.

Szczególniej uwagi wymaga określenie – „opracowanie muzyczne”, które w teatrze nabiera szczególnego znaczenia. Oznacza bowiem zarówno odpowiedni dobór i montaż gotowych fragmentów muzycznych oraz stworzenie z nich spójnej ścieżki dźwiękowej, towarzyszącej spektaklowi, jak i wszelkiego rodzaju czynności aranżacyjne, instrumentacyjne, głębiej wchodzące w istniejącą materię muzyczną. Szczególnym przypadkiem takiego opracowania była praca piszącego te słowa nad spektaklem *Pamiętnik z Powstania Warszawskiego* Mirona Białoszewskiego w adaptacji i reżyserii Wiesława Górskiego (Teatr Polski w Bydgoszczy, premiera 20.11.1994 roku). Zadanie postawione przez reżysera polegało wówczas na stworzeniu warstwy dźwiękowej wyłącznie z odgłosów wydobywanych przez aktorów – stukania, klaskania, mlaskania, pstrykania, śpiewu, wyrazów dźwiękonaśladowczych, uderzeń w meble i rekwizyty. Jak wynika z powyższego opisu, pojęcie opracowania muzycznego jest

⁶ M. Rybnicki *Vademecum instrumentacji* Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1987 s. 4.

traktowane bardzo szeroko, ale wraz z zagadnieniami instrumentacyjnymi podlega w teatrze szczególnym prawidłom. Wszelki sposób traktowania dźwięku musi uwzględniać jego proporcje w stosunku do skali inscenizacji. Mały, kameralny spektakl wymaga subtelnych impulsów dźwiękowych, oszczędnej „ażurowej” instrumentacji, zastosowania instrumentów o właściwej skali i wolumenie, delikatnego posługiwania się dźwiękami z taśmy. Inscenizacje duże pozwalają na zastosowanie bogatych brzmień, wyższych poziomów głośności i, ogólnie rzecz ujmując, mocniejszych środków wyrazu.

Specyficznym potraktowaniem wyjściowego materiału muzycznego charakteryzuje się muzyka, skomponowana przez piszącego te słowa, do spektaklu *Zbrodnia i kara* (Teatr im. W. Horzycy w Toruniu, premiera 12.02.2005) w adaptacji i reżyserii Andrzeja Bubienia, według powieści Fiodora Dostojewskiego (zamieszczona w formie dodatku płytowego do niniejszego tomu). Inspiracją kompozytora stały się śpiewane elementy liturgii prawosławnej oraz ich charakterystyczna faktura wokalna. Podlegając przeobrażeniom podczas spektaklu, muzyka początkowo wyraźnie nawiązuje do źródeł swej inspiracji. Wraz z przebiegiem akcji, coraz bardziej ulega jednak swej funkcji dramaturgicznej, jednocześnie zwiększając swą autonomię pod względem motywicznym i fakturalnym.

Wszystkie te zabiegi, w dużym stopniu przecież techniczne, muszą uwzględniać specyficzną estetykę teatru dramatycznego i pozostawać we właściwej proporcji do głównego środka przekazu, jakim w teatrze jest słowo.

Problemy emisji głosu i uwarunkowania akustyczne

Zagadnienia emisji głosu – „wydobycia głosu”⁷ oraz uwarunkowania akustyczne są ze sobą ściśle powiązane. Oczywiście w teatrze kryterium zrozumiałości tekstu może zostać spełnione tylko pod warunkiem uwzględnienia owych czynników. Prawidłowa emisja i odpowiednia dykcja wymagają systematycznych ćwiczeń, ale o ile w słowie mówionym zdają się być w teatrze oczywiste, o tyle w przypadku śpiewu sprawa się nieco komplikuje. Zdarza się bowiem, że aktor o nośnym głosie i niezłej dykcji miewa problemy, kiedy w spektaklu pojawia się partia wokalna. Stąd też konieczność rozpoczynania prób od ćwiczeń wokalnych i oddechowych, ze szczególnym uwzględnieniem takich wprawek, które

⁷ A. Chodkowski (red.) *Encyklopedia muzyki* dz. cyt. s. 231.

pozwolą w równomierny sposób przygotować aparat głosowy zarówno do śpiewu, jak i mowy.

Niezmiernie ważne, szczególnie w zbiorowych partiach wokalnych, są wszelkiego rodzaju kwestie artykulacyjne, np. problem głosek zamykających frazę itp. Należy pamiętać, że estetyka teatru dramatycznego, poza nielicznymi wyjątkami celowej stylizacji, właściwie wyklucza wspomaganie nośności głosu poprzez klasyczne, operowe sposoby emisji. Owa zmieniona, charakterystyczna barwa nie przystaje do charakteru inscenizacji i musi być zastąpiona tzw. „białą emisją”, będącą przeniesieniem prawideł mowy na partię wokalną. Oczywiście, głos prowadzony w ten sposób nie jest już tak nośny i pojawia się pokusa skorzystania z najnowszych zdobyczy techniki, czyli miniaturowych mikrofonów bezprzewodowych, tzw. „mikroportów”.

Jednak i w tym przypadku zalecana jest duża ostrożność. Wszelkie zastosowania mikrofonów w teatrze niebezpiecznie zbliżają nas do estetyki sztuki estradowej, jakże obcej duchowi Melpomeny. Oczywiście, stosuje się mikroporty jako celowy środek wyrazu teatralnego (często w celu odrealnienia i przeniesienia widza w inną rzeczywistość), ale należy czynić to z całą świadomością wiążących się z tym konsekwencji.

Stąd sytuacją optymalną zdaje się być taka, kiedy w spektaklu wszystkie elementy są ściśle dopasowane pod względem akustycznym, a dobrze przygotowany dykcyjnie i emisyjnie aktor śpiewa swoją partię z odpowiednio wypoziomowanym akompaniamentem zespołu lub taśmy, w sposób pozwalający na należyte zrozumienie tekstu i jego interpretacji.

Specyfika pracy nad spektaklami dla dzieci

Wychowawcza siła muzyki pozwala zatem na sięganie po nią jako środek i pomoc w złożonym i odpowiedzialnym procesie prowadzenia ludzi w kierunku ich dojrzałości. Może służyć jako model porządku i ładu, którego oczekuje się również od wychowanka, odwzorowującego w swym życiu harmonię i ład dźwięków, które mu towarzyszą w procesie edukacji⁸

– pisze ksiądz Andrzej Zwoliński w swojej pracy *Dźwięk w relacjach społecznych*, omawiając język muzyczny jako sposób komunikacji międzyludzkiej i, co za tym idzie, wpływ na kształtowanie się postaw i zachowań najmłodszych. Stykając się w teatrze z materiałem przeznaczonym

⁸ A. Zwoliński *Dźwięk w relacjach społecznych* WAM, Kraków 2004 s. 433.

dla młodych widzów, kierownik muzyczny staje w obliczu szczególnego zadania.

Pojawiające się niejednokrotnie w wywiadach, przeprowadzanych z twórcami utworów przeznaczonych dla najmłodszych, pytanie – jak należy pisać dla dzieci, prawie zawsze implikuje tę samą i oczywistą z pozoru odpowiedź – tak samo jak dla starszych, tylko dużo lepiej⁹.

Uwaga powyższa z całą pewnością odnosi się również do zabiegów realizatorskich spektakli dla dzieci. Stąd też konieczność uwzględnienia podczas procesu realizacji sztuki zarówno uwarunkowań fizjologicznych młodego widza (np. żadna z części nie powinna przekraczać czasu trwania godziny lekcyjnej), jak i zachowania świadomości szczególnej misji wobec dziecka w teatrze.

Podobnie jak w innych przypadkach, odpowiednie wyważenie proporcji pomiędzy elementami rozrywkowymi a dydaktycznymi jest rzeczą niezbędną. Należy ze szczególną uwagą przeanalizować wartości artystyczne i estetyczne propozycji teatralnej dla dzieci, biorąc pod uwagę wychowawczy i kształtujący gusty przekaz ze sceny.

Młody widz reaguje spontanicznie i żywiołowo, stąd konstrukcja całości musi uwzględniać czas i miejsce na ewentualne reakcje publiczności. Ogromnie ważne jest też poszanowanie dla naturalnych zasad rządzących naszą percepcją. Należy uwzględnić odpowiednią ilość i miejsce kulminacji, prawidłową ekspozycję oraz zawierające odpowiednie przesłanie i rozwiązujące napięcie – zakończenie.

Planując poziomy głośności i plany dźwiękowe, należy uwzględnić większą wrażliwość słuchową dziecka, zarówno pod względem natężenia, jak i spektrum odbieranych częstotliwości. W warstwie wyrazowej niezwykle ważne okazuje się poważne potraktowanie młodego widza, bez uciekania się do nadmiernie uproszczonych środków.

Szczególnym przypadkiem realizacji w dużym stopniu teatralnej, a jednak prezentowanej na estradzie filharmonii, jest *Lokomotywa*¹⁰, do tekstów Juliana Tuwima, z muzyką autora niniejszej pracy. Istotą pomysłu

⁹ P. Salaber *Bardzo Śpiąca Królowna Augustyna Blocha – dramaturgia formy i język muzyczny dzieła* praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr A. Nowak na Wydziale Kompozycji i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, s. 4.

¹⁰ *Lokomotywa i inne piosenki dla dzieci* sł. Julian Tuwim, muz. Piotr Salaber, CD wyd. BUR-Media, Bydgoszcz 1997. Materiał z płyty był później wielokrotnie wykonywany przez orkiestry: Filharmonii Pomorskiej, Kaliskiej, Świętokrzyskiej, Wrocławskiej oraz Orkiestry im. Johanna Straussa z udziałem aktorów i pod dyrekcją kompozytora.

scenicznego jest wykorzystanie trojga, śpiewających z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej, pod batutą śpiewającego dyrygenta, aktorów. Pomyśl, zrodzony z potrzeby chwili, okazał się być efektywnym środkiem, pozwalającym na nawiązanie szczególnego rodzaju kontaktu z dziecięcą widownią. Charakterystyczna technologia nagrywania płyty z omawianym materiałem, pozwalała nagrać najpierw wszystkie partie orkiestry, a następnie część wokalną. Autor, realizujący w nagraniu jedną z partii wokalnych, początkowo nie widział możliwości wypełnienia roli dyrygenta i wokalisty w warunkach koncertowych, jednak zastosowanie omówionego w poprzednim podrozdziale mikroportu, sprawiło, iż stało się to możliwe, dając dziecięcej widowni może nieco humorystyczny, ale na pewno bliższy obraz specyfiki i istoty funkcjonowania osoby dyrygenta.

Przy uwzględnieniu powyższych ograniczeń należy zauważyć, że dziecięca widownia – tak spontaniczna i bezpośrednia – potrafi wspólnie docenić właściwie przygotowane i adresowane do niej widowisko, szczególnie, jeśli jest ono umiejętnie wzbogacone o warstwę muzyczną.

Psychologiczne aspekty wewnętrznej dramaturgii pracy nad spektaklem

Jak długo znęcać się nad pierwszymi scenami i czy dążyć do ich precyzyjnej realizacji w tym okresie prób? Pytanie może mieć szersze zastosowanie: szkicować czy opracowywać każdy szczegół?¹¹

– zastanawia się Jan Bratkowski, odnosząc powyższe pytania do reżyserskiego warsztatu. Jednak przed podobnymi dylematami staje kierownik muzyczny spektaklu, dokonując podziału problemów muzycznych na przestrzeni całego okresu prób. Głównym czynnikiem determinującym ten rozkład jest, oczywiście, skala trudności materiału, zarówno w obrębie problemów czysto muzycznych, jak i kontekstu pozostałych działań scenicznych, w jakim się pojawiają. Tym nie mniej, rysunek pierwszych i ostatnich prób zazwyczaj przebiega według ustalonych zasad. Dobrze jest, jeśli początek nowej pracy z zespołem zaowocuje zainteresowaniem materiałem, nad którym przyszło nam się wszystkim pochylić.

Stąd nie bez znaczenia jest ciekawa prezentacja utworów na pierwszej próbie, bogaty akompaniament i pierwsze sugestie interpretacyjne. Ale, oczywiście, nie oznacza to, iż powinniśmy egzekwować ten sposób wykonania już od pierwszych prób. Należy pozwolić aktorom spokojnie zazna-

¹¹ J. Bratkowski dz. cyt. s. 114.

jomić się z przebiegiem całości i opanować większość pamięciowo. Dobrze jest od początku bardzo precyzyjnie wymagać dyscypliny rytmicznej i melodycznej, nie oznacza to jednak, że tak musi pozostać do końca.

Ze względów wyrazowych i interpretacyjnych jak najbardziej wskazane jest wykonanie niektórych fragmentów *parlando* bądź w zmodyfikowanym indywidualnie kształcie. Jednak ten stopień odejścia od oryginalnego zapisu musi nastąpić w odpowiednim momencie prób i cały czas podlegać naszej kontroli, w celu zachowania głównej myśli muzycznej utworu. Wcześniejsze próby muszą jednak pozwolić aktorom wypracować sobie wewnętrzną bazę, do której w każdej chwili mogą się odwołać. Pozwala to na bardzo precyzyjne przygotowanie spektaklu, pozostawiając jednocześnie odpowiednio dużo swobody dla interpretacji aktorskiej.

Niezwykle ważnym etapem pracy są próby generalne. Obciążone stresem zbliżającej się premiery, obecnością na widowni dyrekcji teatru, a często i pierwszych widzów, podlegają szczególnym uwarunkowaniom. Jednak odpowiednio prowadzone wcześniejsze etapy prób, pozwalają zachować kierownikowi muzycznemu postawę wspierającą i utwierdzającą w wypracowanym wcześniej sposobie realizacji warstwy muzycznej.

SYMBIOSIS OF MUSIC AND DRAMA OR COMPOSER IN THEATER

The author continues what was started in the previous volume's deliberation regarding the complex process of creating a theatrical spectacle. Because of his particular interest in the coexistence of music and drama in the theater, you will find e.g. peculiar aspects of cooperation between the composer and actors, as well as descriptions of the problems appearing between groups of performers. These interactions result in a wide variety of time needed for rehearsals and other ways of communication. Also, the particular understanding of instrumentation and musical direction is underlined by the author. Some psychological aspects in the process of achieving a final result have been described; paying close attention to plays geared at children.

The purpose of the author is to analyze and establish the certain stages that take place while creating musical layers in drama. These stages lead to a final, compact piece of art – a fully realized drama.

