

PIOTR SALABER

SYMBIOZA MUZYKI I DRAMATU – CZYLI KOMPOZYTOR W TEATRZE

Cz. 1

Synkretyczność spektaklu w teatrze dramatycznym jest sprawą bezsporną. W dobrze skomponowanym przedstawieniu zakładamy, że widz odbiera całość przekazu płynącego ze sceny w sposób emocjonalny, intuicyjny, niekoniecznie analizując poszczególne jego warstwy.

Akceptując w pełni pierwszoplanową rolę słowa i aktorskich środków wyrazu w przedstawieniu teatralnym, nie sposób jednak nie zauważyć pewnych zmian, jakie nastąpiły w sposobie percepcji współczesnego widza. Wraz z rozwojem multimediiów coraz bardziej zdajemy sobie sprawę z ogromnej siły przekazu elementów takich jak np. muzyka, oddziałujących bezpośrednio na nasze emocje, często w sposób nie do końca uświadomiony.

W niniejszej publikacji autor pozwala czytelnikowi uchylić nieco jednej z teatralnych kulis, przyglądając się z bliska pracy twórcy warstwy muzycznej. Ze względu na złożony charakter dzieła, jakim jest spektakl, bywa nim kompozytor, dyrygent, autor opracowania muzycznego czy wreszcie kierownik muzyczny, łączący nierzadko te wszystkie funkcje.

Znajdziemy więc w tekście zarówno kontekst historyczny omawianych zagadnień, jak i omówienie sposobu funkcjonowania muzyki we współczesnym dramacie i mediach pokrewnych. Omówione są również, zwykle dokładnie ukryte przed widzem teatralnym, złożone mechanizmy powstawania spektaklu, takie jak m.in. kształtowanie się zespołów realizatorskich, granice autonomii poszczególnych twórców, etc.

Autor nie omija także złożonych uwarunkowań psychologicznych, towarzyszących procesowi twórczemu. Wynikają one z konieczności poruszania się przez kompozytora w teatrze pomiędzy bardzo zróżnicowanymi grupami wykonawców, poczynając od aktorów, reżysera, scenografa, na muzykach orkiestry kończąc.

Wstęp*

Naukowcy są dzisiaj poetami współczesności, zaś uprawianie sztuki oznacza dotrzymywanie prędkości światła
Edgar Varese¹

Specyfika procesu przygotowania i wykonania spektaklu wymaga poruszania się w bardzo różnych obszarach działalności muzycznej – poczynając od kwestii kompozycji, poprzez problemy instrumentacyjne czy aranżacyjne, emisję głosu, rozśpiewanie przed spektaklem, po problemy natury akustycznej – np. zastosowanie mikroportów, rozmieszczenie głośników itp. Niejednokrotnie trzeba posłużyć się odpowiednią stylizacją muzyczną czy artykulacyjną. W przypadku muzyki typowo „teatralnej” zachodzi konieczność poprowadzenia i dokonania nagrań, ich montażu i ustalenia wspólnie z reżyserem umiejscowienia warstwy muzycznej w przedstawieniu. Kiedy muzyka wykonywana jest na żywo, pojawiają się zadania takie jak – przygotowanie i poprowadzenie orkiestry, nierzadko od instrumentu, ustalenie proporcji partii wokalnych oraz instrumentalnych.

W niniejszym tekście autor chciałby wykazać, w oparciu o swoje wieloletnie doświadczenie – jako kierownik muzyczny, a także kompozytor i autor opracowań muzycznych – jak specyficznego podejścia, metod pracy, a często nawet używanej podczas prób terminologii wymaga praca dyrygenta i kierownika muzycznego z zespołem teatru dramatycznego.

I. Muzyka w teatrze – kontekst historyczny, klasyfikacja i sposób funkcjonowania we współczesnym dramacie

Teatr stał się oazą poszukiwań dla nowego nurtu muzyki. Jest jednak elitarny, ponieważ ta muzyka, skomplikowana i bogata, dociera do słuchaczy o wysmakowanych gustach.

Krzysztof Dębski²

* Tekst stanowi fragment części teoretycznej pracy doktorskiej, obronionej w Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy w 2005 roku.

¹ J. Cott *Stockhausen: Conversations with the composer* (tł. własne) Robson, London 1974 s. 169.

² Cyt. za: D. Dłużewska, „Muzyka dla trzech procent” (http://www.nowe-panstwo.pl/np._14_2001/14_kultura_dluzewska.htm).

Wydaje się być sprawą oczywistą, że utwór muzyczny i spektakl teatralny podlegają tym samym zasadom, wyznaczającym zarówno konstrukcję, jak i percepcję dzieła, jako dziedziny działalności artystycznej, przebiegające w funkcji czasu.

Przedstawienie teatralne jest często porównywane do skomponowanego na „czas i przestrzeń” utworu muzycznego, do partytury ustalającej współgranie wielu instrumentów oraz grę i interpretację wykonawców-aktorów³.

Stąd, pomimo zmieniających się historycznie uwarunkowań, kształtujących wzajemne relacje poszczególnych elementów spektaklu dramatycznego, oczywistym zdaje się konflikt, wynikający z jego ustalonej wewnętrznej hierarchii.

Zapoczątkowane w okresie renesansu przesunięcie akcentu z usługowej funkcji muzyki na estetyczną pozwoliło na powstanie „nowego rodzaju muzyczno-scenicznego, jakim jest opera”⁴. Rozwój tego gatunku, zwieńczony pojawieniem się dramatu muzycznego Ryszarda Wagnera, w dużym stopniu wpłynął na sposób funkcjonowania warstwy muzycznej w spektaklu teatralnym, ale stanowił tylko jeden z elementów jego kształtowania. Wywiedziony z „religijno-teatralnych obrzędów kultowych”⁵, dramat antyczny zdaje się być zawsze aktualnym punktem odniesienia we wszystkich relacjach obowiązujących we współczesnym teatrze dramatycznym. Nie bez znaczenia jest funkcjonujące od początku istnienia tegoż gatunku

połączenie słowa, muzyki i tańca. Ale nie jest to naiwny synkretyzm pierwotny, lecz świadoma synteza sztuk, które poprzednio zdołały usamodzielnic się i, co więcej, zdołały się zróżnicować w rozmaite gatunki, tak w poezji, jak w muzyce i tańcu⁶.

Przedmiotem naszych rozważań jest, oczywiście, teatr dramatyczny, a nie operowy czy musical. Trzeba bowiem zaznaczyć, że w teatrze muzycznym relacje pomiędzy warstwą tekstową, wizualną i dźwiękową układają się w sposób odmienny niż w teatrze dramatycznym, a gra aktorów zdaje się pełnić rolę podrzędną w stosunku do całości przekazu.

³ P. Pavis *Słownik terminów teatralnych* S. Świtonek (tł.) Ossolineum, Wrocław 2002 s. 313.

⁴ Por. J.M. Chomiński, Z. Lissa (red.) *Historia muzyki powszechnej* PWM, Kraków 1957 s. 349-350.

⁵ M. Berthold *Historia teatru* D. Żmij-Zielińska (tł.) WAF, Warszawa 1980 s. 106.

⁶ J.M. Chomiński, Z. Lissa *Historia muzyki powszechnej* wyd. cyt. s. 81.

Niewątpliwie ewolucja teatru dramatycznego, która doprowadziła do wykształcenia się jego obecnej postaci, znacząco zmieniła relacje panujące we współczesnych realizacjach teatralnych.

Skonstruowany na podobieństwo utworu muzycznego spektakl to nie widowisko, w którym gra się muzykę czy śpiewa gdzieś za sceną – pisze Meyerhold. – To spektakl o dokładnie opracowanej partyturze rytmicznej, spektakl, którego czas jest zorganizowany ściśle i precyzyjnie⁷.

Oznacza to, iż we współczesnym spektaklu dramatycznym muzyka jest traktowana jako jedna z wielu, ale jednak autonomicznych i mających ogromny wpływ na odbiór całości dzieła, warstw. Patrice Pavis w cytowanym wyżej *Słowniku terminów teatralnych*, powołując się na teoretyków muzyki scenicznej (Nicolas Frize) czy opery (Isabel Moindrot), pisze o szczególnej „integracji odbioru słuchowego i wizualnego”⁸.

Nie ulega wątpliwości, że z wymienionych tutaj elementów dzieła muzycznego takich, jak: melodia, harmonia, rytm, forma, dynamika, agogika i barwa dźwięku⁹; forma jest tym czynnikiem, który w teatrze doznaje największego uszczerbku w stosunku do swej pierwotnej pozycji w dziele muzycznym. Przyporządkowanie czasowe, przynależne formie muzycznej, musi ustąpić strukturze konstrukcyjnej całego dzieła, czyli w tym przypadku spektaklu. Jest to niewątpliwie poważny problem, gdyż podważa on autonomiczność warstwy muzycznej i w tym kontekście bywa przyczyną wielu sporów i dociekań. Przyjmując jednak na podstawie praktycznych doświadczeń fakt wtórności elementu formalnego muzyki w teatrze, należałoby dostrzec, iż

między różnymi składnikami przedstawienia rodzi się niekiedy trudna do przewidzenia wymiennosc. Muzyka stwarza emocjonalną atmosferę dla słowa i gestu aktora, a jego gra czy taniec mogą nadać nowy wymiar muzyce: „Taniec może ujawnić całą tajemnicę, którą ukrywa muzyka, uczłowiczyć ją i uczynić dotykana”¹⁰.

Stąd, spotykana często wśród twórców muzyki teatralnej, opinia, iż pisanie muzyki do teatralnego spektaklu jest bardziej sztuką dekompozycji

⁷ Cyt. za: P. Pavis *Słownik terminów teatralnych* wyd. cyt. s. 314.

⁸ Tamże, s. 314.

⁹ Por. A. Chodkowski (red.) *Encyklopedia muzyki* Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1995 s. 229.

¹⁰ P. Pavis, wyd. cyt. s. 314. Autorem przytoczonego cytatu jest Charles Baudelaire.

niż kompozycji. Pojęcie to nie jest jednak używane w znaczeniu, w jakim rozumie je Bogusław Schaeffer, pisząc:

Dekompozycja jako metoda ma tu więc swoje zadanie: stworzyć pewien standard kompozycyjnej złożoności, aby kompozytorzy, budując na tym materiały poznawcze, mogli sobie lepiej zdawać sprawę z możliwości muzyki współczesnej, które tylko pozornie wydają się ograniczone¹¹.

W teatrze o dekompozycji mówi się jako o pewnej deformacji bądź wydzieleniu z istniejącego, pełnego odcinka kompozycji pewnych warstw i posługiwaniu się nimi na przestrzeni spektaklu jako oddzielnymi motywami. Jest to sposób posługiwania się materiałem dźwiękowym w sposób analogiczny do tego, jak rozumie to Karlheinz Stockhausen w rozmowie z Jonathanem Cottem, mówiąc o „rozdzieleniu poszczególnych elementów dzieła i późniejszej ekspozycji jego warstw każdej z osobna”¹². Oczywiście, uświadamia to fakt, że przy niewątpliwym pomniejszeniu roli formy muzycznej danego fragmentu, pozostałe elementy dzieła takie, jak np. rytm czy warstwa melodyczna, zyskują na znaczeniu, niekiedy kształtując całość przebiegu akcji scenicznej i odbiór emocjonalny sceny.

Bywają również realizacje teatralne całkowicie pozbawione muzyki. Pytanie o to, czy muzyka jest w teatrze w ogóle potrzebna, stawia Daria Dłużewska w artykule „Muzyka dla trzech procent”. „Muzyka usuwa smutek, uzdrawia szaleńców i poskramia bestie. Czy tak jest również w przypadku muzyki pisanej specjalnie dla przedstawień teatralnych?”¹³ Pomijając problematyczną kwestię owych trzech procent ludzkości obdarzonej słuchem muzycznym (ok. pięciu procent ludzkości ma szczególnie rzadką zdolność rozpoznawania absolutnej wysokości dźwięku, bez konieczności odnoszenia się do jakiegokolwiek wzorca, czyli tzw. słuch absolutny¹⁴, co pozwala wierzyć, iż ogólnymi uzdolnieniami muzycznymi jest obdarzona znacznie większa część populacji), cennym zdaje się być zawarte w artykule Dłużewskiej, a cytowane na początku niniejszego rozdziału, spostrzeżenie Krzesimira Dębskiego o muzyce teatralnej jako o „oazie poszukiwań dla nowego nurtu muzyki”. Dotyczy to zarówno poszukiwań natury sonorystycznej, jak i możliwości organizowania zdarzeń na scenie przy pomocy rytmu muzycznego, łączenia scen, charakteryzowania postaci.

¹¹ B. Schaeffer *Mały informator muzyki XX wieku* PWM, Kraków 1975 s. 36.

¹² J. Cott, wyd. cyt. s. 133.

¹³ D. Dłużewska, wyd. cyt.

¹⁴ A. Chodkowski (red.) *Encyklopedia muzyki* wyd. cyt. s. 820.

Docieramy tutaj do klasyfikacji, przeprowadzonej przez Patrice'a Pavis, uwzględniającej następujące formy muzyki scenicznej ze względu na relacje w stosunku do fabuły (zostały one uzupełnione przykładami realizacji teatralnych z muzyką autora niniejszej pracy):

- 1) muzyka motywowana fabularnie i wykonywana na oczach widzów przez postać dramatyczną (śpiew aktora lub jego gra na jakimś instrumencie)

(Krzysztof Nowicki *Wagon z miejscami do leżenia* reż. Wiesław Rudzki, Teatr Polski w Bydgoszczy, premiera 10.05.1998, muzyka i przygotowanie wokalne Piotr Salaber);
- 2) muzyka wykonywana na zewnątrz uniwersum dramatycznego (np. otwierająca lub zamykająca poszczególne akty):
 - a) muzyka ze źródła niewidocznego – zespół muzyczny ukryty w kanale orkiestrowym, nagranie magnetofonowe; muzyka taka stwarza atmosferę, odmalowuje środowisko, sytuację, stan wewnętrzny bohatera; wprowadza nastrój poetyckości zawsze do pewnego stopnia odrealniający dialog i sytuację sceniczną; muzyka taka może być skomponowana specjalnie na potrzeby konkretnego przedstawienia lub odtwarzana z istniejących nagrań muzycznych;

(Gyorgi Spiro *Opera mydlana* reż. Jan Bratkowski, Teatr Nowy w Łodzi, premiera 28.03.2003, muzyka Piotr Salaber);
 - b) muzyka ze źródła widocznego – wykonawcy muzyczni na scenie, niekiedy przebrani w kostiumy postaci (chór); aktorzy śpiewający lub grający przez jakiś czas na instrumencie; inscenizacja nie zmierzająca do ukrycia źródeł emisji muzyki;

(Pablo Picasso *Pożądanie schwytane za ogon* reż. Wiesław Górski, Teatr Polski w Bydgoszczy, premiera 18.01.1995)
- 3) muzyka w równej mierze (lub w jakimś stopniu) stanowiąca część fikcji teatralnej i zarazem istniejąca na zewnątrz jako ilustracyjne tło dla niej

(Dale Wasserman *Lot nad kukulczym gniazdem* reż. Wojciech Adamczyk, Teatr Polski w Bydgoszczy, premiera 22.11.1998, muzyka Piotr Salaber)¹⁵.

Analogicznie Pavis różnicuje funkcje muzyki scenicznej, uzupełnione jak wyżej przykładami:

- Funkcja ilustracyjna – oddająca i stwarzająca atmosferę charakterystyczną dla sytuacji dramatycznej, podkreślająca i potęgująca jej nastrój (akompaniament muzyczny).

¹⁵ P. Pavis, wyd. cyt. s. 315.

- (Janusz Głowacki *Antyгона w Nowym Jorku* Teatr Na Barce w Bydgoszczy, premiera 19.04.1997, muzyka Piotr Salaber)
- Funkcja scalająca niesynchronizowane czy niespójne ze sobą składniki przedstawienia (np. tekstu lub gry) lub podkreślająca najważniejsze momenty przedstawienia.
(John Whiting *Demony*, reż. Wojciech Adamczyk, Teatr Ateneum w Warszawie, premiera 05.12.2004, muzyka Piotr Salaber)
 - Funkcja kontrapunktowa – muzyka jako ironiczny komentarz do tekstu czy gry.
(Marek Koterski *Nas troje* reż. Jan Bratkowski, Teatr Ochoty w Warszawie, premiera 20.05.2000, muzyka Piotr Salaber)
 - Funkcja sygnalizacyjna – muzyka pojawiająca się jako powtarzający się motyw melodyczny – *leitmotiv* – sygnalizujący wejścia jakiejś postaci lub zapowiadający zmianę sytuacji czy tematu itp. Pojawienie się takiego tematu muzycznego jest środkiem kierującym uwagę publiczności na to, co ma nastąpić.
(Molière *Szkola mężów* reż. Jan Bratkowski, Teatr Powszechny w Radomiu, premiera 24.02.2001, muzyka Piotr Salaber)
 - Filmograficzne zastosowanie muzyki, kiedy zmiana jej charakteru skorelowana jest ze zmianą nastroju, środowiska lub przejściem do innej sekwencji obrazów scenicznych.
(William Shakespeare *Makbet* reż. Andrzej Walden, Teatr Polski w Bydgoszczy, premiera 27.03.1999, muzyka Piotr Salaber)

Na szczególną uwagę zasługuje – często ostatnio stosowane – filmograficzne zastosowanie muzyki w teatrze. Dotyczy to zarówno użycia obrazu filmowego jako jednego ze środków wyrazu w spektaklu teatralnym (B. Brecht *Kariera Artura Ui* reż. Wojciech Adamczyk, Teatr Miejski w Gdyni, premiera 07.10.2002, muzyka Piotr Salaber), kiedy zabieg taki przenosi widza całkowicie w świat kina, jak i scen czysto teatralnych tego spektaklu, opatrzonych muzyką, potraktowaną jednak w sposób zwykle zarezerwowany dla filmu. Takie przenikanie się estetyk, charakterystyczne przecież dla naszych czasów, można by nazwać – współczesnym synkretyzmem – którego próbą realizacji jest w szczególności sposób sztuka multimedialna¹⁶. Stąd też sformułowania słuszne w swych założeniach dla świata filmu, zdają się być słuszne również we współczesnym teatrze. „Muzyka nie posługuje się obiektywnymi obrazami, ale obdarza-

¹⁶ Por. *Serwis Polonistyczny „Hamlet”*
(<http://hamlet.pro.e-mouse.pl/index.php?id=synkretyzm>).

jąc je ładunkiem emocjonalnym i miarą ruchu, doskonale te obrazy uzupełnia”¹⁷.

II. Procesy poprzedzające moment rozpoczęcia prób w realizacji teatralnej

Kształtowanie się zespołów realizatorskich

Ile przyszłych pokoleń odegra tę wzniosłą scenę w krainach, które się dopiero zrodzą, w językach, których jeszcze nie ma¹⁸.

Teatr, od początku swego istnienia, po wielokroć sięga po ten sam materiał literacki i na jego kanwie tworzy coraz to nowe realizacje, ubierając często doskonale znany odbiorcy tekst we współczesne sobie elementy inscenizacyjne. Stąd choćby pomysł przeniesienia akcji *Makbeta* Shakespeare’a w odległą przyszłość i realia świata po wielkiej katastrofie, w realizacji wyreżyserowanej przez Andrzeja Waldena w Teatrze Polskim w Bydgoszczy (premiera 27.03.1999, muzyka Piotr Salaber). Oczywiście, stworzenie takiej rzeczywistości, która mogła dotąd funkcjonować wyłącznie w świadomości twórcy spektaklu, wymagała zaangażowania pozostałych twórców, scenografów – Anny Bocek i Małgorzaty Peplińskiej oraz kompozytora – autora niniejszej pracy. Dopiero złożenie koncepcji reżyserskiej z wizualną oraz dźwiękową było w stanie stworzyć dla widza tą, jakże inną, odrealnioną rzeczywistość. Jak można sobie łatwo wyobrazić, taki rodzaj współpracy, charakterystyczny dla każdej nowej koncepcji inscenizacyjnej, wymaga bardzo szczególnego porozumienia i doboru. Biorąc jednak pod uwagę różnorodność sposobów odbierania otaczającej nas rzeczywistości, łatwo sobie wyobrazić, iż dobór taki nie jest łatwy i wymaga zarówno sporo czasu, jak i sprzyjających okoliczności, gdyż, jak pisze Kazimierz Dąbrowski:

Ktoś, kto jest wrażliwy emocjonalnie, kto ma rozwiniętą wyobraźnię i obdarzony jest fantazją, kto ma zdolność penetracji umysłowej, ten zazwyczaj nie przystosowuje się do jednopoziomowej rzeczywistości życia codziennego, nie

¹⁷ Ł. Demby „Kinestezja i cenestezja, czyli po co filmowi muzyka?” w: *Filozofia muzyki. Studia* K. Gucałskiego (red.) Musica Iagiellonica, Kraków 2003 s. 300.

¹⁸ W. Shakespeare *Juliusz Cezar* Stanisław Barańczak (tł.) Wydawnictwo W drodze, Poznań 1993 s. 75.

zadawała się nią. Szuka rzeczy nowych, rzeczy ciekawych, rzeczy niebanalnych. Jednopoziomowość i stereotypowość codziennej rzeczywistości nuży go, udręcza, powoduje napięcia, konflikty, a nawet skłania do buntu przeciw tego typu rzeczywistości. Wzmoczona pobudliwość we wszystkich wymienionych formach jest zatem podstawą poszukiwania innej, wielopłaszczyznowej i wielopoziomowej rzeczywistości¹⁹.

W tradycji teatralnej istnieją tzw. zespoły realizatorów, złożone z reżysera, scenografa i kompozytora, w przypadku większych przedsięwzięć uzupełniane o choreografa i kostiumologa. Asystent reżysera zwykle bywa wybierany spośród aktorów obciążonych relatywnie najmniejszym zadaniem na scenie, czasami bywa to student reżyserii. Choć zdarzają się ingerencje dyrektorów artystycznych teatrów, najczęściej to właśnie reżyser dobiera sobie współpracowników i w toku wielu spotkań przed rozpoczęciem prób ustala wspólną, możliwie spójną koncepcję całości. Przyjęło się, że po ustaleniach reżysersko-scenograficznych pracę podejmuje kompozytor, biorąc pod uwagę sugestie reżysera i koncepcję estetyczną projektów plastycznych. Często zdarza się, że kolejne spektakle danego reżysera powstają w tym samym składzie realizatorów bądź jest to grupa kilku, stale współpracujących ze sobą osób.

Granice autonomii w relacji reżyser – kompozytor, kompozytor – kierownik muzyczny

„Również muzyka spełnia funkcję organizującą materię dramatu”²⁰ – pisze Jan Bratkowski w swej znakomitej książce – *Jak to się dzieje*, odsłaniając nieco kulisy reżyserskiego warsztatu. Reżyserzy zdają sobie sprawę z siły oddziaływania dźwięku jako kontrapunktu w akcji scenicznej, chętnie sięgają po niekonwencjonalne rozwiązania muzyczne w swoich spektaklach. W przypadku dobrego porozumienia z kompozytorem, chętnie korzystają z sugestii twórcy muzyki, co w praktyce piszącego te słowa oznaczało np. sięganie po *didgieridu* – instrument aborygenów australijskich w *Locie nad kukułczym gniazdem* Dale’a Wassermana (Teatr Polski w Bydgoszczy, reż Wojciech Adamczyk (premiera 22.11.1998, muzyka Piotr Salaber), czy *zamponia* – peruwiańską odmianę fletni – *Tajemnice olsztyńskiego zamku* Krystyny Jakóbczyk (w reżyserii autorki (prapremiera 16.05.1998, muzyka Piotr Salaber).

¹⁹ K. Dąbrowski *Trud istnienia* Wiedza Powszechna „Omega”, Warszawa 1986 s. 26.

²⁰ J. Bratkowski *Jak to się dzieje?* PWSFTviT, Łódź 1999 s. 76.

Wielokrotnie sugestie reżyserskie wpływają na estetykę dźwiękową muzyki teatralnej, np. zdecydowane odcięcie się od charakterystyczności epoki i współczesne ujęcie problemu w obu realizacjach *Szkoły mężów* Moliera w reż. Jana Bratkowskiego w Teatrze Powszechnym w Radomiu (premiera 24.02.2001, muzyka Piotr Salaber) i Teatrze Polskim w Bydgoszcy (premiera 01.05.1999, muzyka Piotr Salaber). Nierzadko, w wyniku artystycznego sporu, ostateczny kształt dźwiękowy zdecydowanie różni się od pierwotnego zamysłu reżyserskiego, czego efektem była stylizowana na *flamenco*, wykonywana na żywo muzyka do prapremiery sztuki Macieja Wojtyłki – *Sonet – Kraina Kłamczuchów* w reż. Jacka Andruckiego w Teatrze Polskim w Bydgoszcy (prapremiera 06.02.1999, muzyka Piotr Salaber)

Nieco inaczej wygląda współpraca, kiedy kierownik muzyczny teatru lub konkretnego spektaklu otrzymuje materiał muzyczny i realizuje go na scenie. Ze względów oczywistych, kwestie uzgodnień pozostają w relacji kierownik muzyczny – reżyser, kiedy twórca muzyki już nie żyje – *Niespodziewany koniec lata* według Jeremiego Przybory i Jerzego Wasowskiego, w reż. W Śmigasiewicza, Teatr Miejski w Gdyni (premiera 05.07.2002, opracowanie i kierownictwo muzyczne Piotr Salaber).

Najczęściej spotykana w praktyce teatralnej jest sytuacja, w której kompozytor przynosi materiał muzyczny na jedną z pierwszych prób, omawia swój punkt widzenia z kierownikiem muzycznym i następnie zjawia się ponownie na etapie prób generalnych. Piszący te słowa, wielokrotnie znajdując się w opisanej powyżej sytuacji, w jednej bądź drugiej roli, często stawał wobec problemu granic kompromisu poszczególnych twórców spektaklu. Zważywszy na fakt, iż środowisko teatralne jest w sposób naturalny zhierarchizowane, tzn. pozycja i możliwości decyzyjne wpływają bezpośrednio z osiągnięć i doświadczenia twórców – ta właśnie zasada decydowała o granicach tego kompromisu.

Wielokrotnie, w zetknięciu z materiałem uznanych i szanowanych twórców, rola kierownika muzycznego musiała się w dużym stopniu ograniczać do zrealizowania intencji kompozytora. Zdarzało się jednak również, że autorem muzyki był dobry kompozytor, ale o małym doświadczeniu teatralnym. Wówczas występowała konieczność adaptacji materiału dla potrzeb spektaklu wraz z fachowym, muzycznym umotywowaniem (często na prośbę reżysera) dokonywanych wyborów. Stąd niemożliwym zdaje się określenie granic kompromisu, zawartych w tytule niniejszego podrozdziału. Tak jak w przypadku wielu relacji panujących pomiędzy poszczególnymi grupami realizatorów oraz wykonawców w teatrze – to materiał sztuki, koncepcja reżyserska i zasady obowiązują-

jące na scenie stanowią wartość nadrzędną i w naturalny sposób regulują proporcje pomiędzy poszczególnymi elementami.

Kryteria doboru wykonawców

Formowanie zespołu aktorskiego

Nie sposób właściwie określić znaczenia uzdolnień i talentów bez wykrycia i określenia w nich elementów uczuciowych i wyobrażeniowych w formie wzburzonej pobudliwości psychicznej²¹. Ten krótki cytat, z książki Kazimierza Dąbrowskiego *Trud istnienia*, uzmysławia nam, jak delikatnej materii dotykamy, poruszając problem eliminacji w formowaniu zespołów wykonawców. Oczywiście, w przypadku spektaklu dramatycznego podstawowym kryterium są predyspozycje aktorskie, ale zdarzają się realizacje wymagające sporych umiejętności wokalnych – Bruno Schultz *Wiosna* reż. Ryszard Major, Teatr Polski w Bydgoszczy (premiera 12.10.1996, przygotowanie wokalne Piotr Salaber).

W polskich realiach stosunkowo rzadko, aczkolwiek z tendencją wzrostową, mamy do czynienia ze zjawiskiem castingu. Oceniając ten sposób doboru, należałoby wymienić same pozytywne aspekty w perspektywie ostatecznego efektu artystycznego, choć bywa on wciąż źródłem sporego stresu dla aktorów. Bardzo często obsada wynika z decyzji dyrektorskich i innych rozwiązań pozaartystycznych (organizacyjnych) w teatrze, choć praktyką jest obserwowanie kilku innych spektakli przed podjęciem decyzji przez reżysera.

Do obowiązków kierownika muzycznego teatru należy również precyzyjna znajomość skal i barw głosów wszystkich aktorów i pomoc udzielana reżyserom przy rozstrzyganiu wątpliwości obsadowych. Ostateczny kształt zespołu aktorskiego, zaangażowanego do danego przedsięwzięcia, jest wypadkową uzgodnień pomiędzy dyrekcją teatru, reżyserem a kierownikiem muzycznym, z wyraźnym wskazaniem na reżysera jako podejmującego ostateczną decyzję.

²¹ K. Dąbrowski, wyd. cyt. s. 118.

Formowanie zespołu muzycznego

O ile kwestie aktorskie pozostają w głównej mierze w gestii reżysera, o tyle dobór członków zespołu muzycznego towarzyszącego spektaklowi należy do kierownika muzycznego teatru. Nie jest to jednak tak proste, jak mogłoby się zdawać, gdyż granie na scenie, nierzadko w kostiumie i charakteryzacji, wymaga od muzyków szczególnych predyspozycji. Co prawda, reżim organizacyjny zbliżony jest do takiego, do jakiego przywykli muzycy filharmonii, podobnie jak poczucie absolutnej obowiązkowości, współodpowiedzialność za spektakl czy obecność 45 minut przed rozpoczęciem spektaklu, jednak już samo zachowanie podczas spektaklu podlega innym regułom. Wykonawstwo muzyczne w teatrze najczęściej łączy się ze statystowaniem, a więc z pełnieniem określonej funkcji, nawet kiedy panuje cisza bądź trwa dialog. Często jest to związane z przemieszczaniem się po scenie w niezbyt wygodnym oświetleniu, kilka metrów od widzów. Niezwykle ważne jest uprzednie przygotowanie zastępstw, biorąc pod uwagę intensywną eksploatację spektaklu, w normalnym trybie pracy teatru.

Ale podstawowym kryterium, poza oczywistą kompetencją muzyczną, są predyspozycje emocjonalne i osobowościowe. Lata spędzone w teatrze pozwalają piszącemu te słowa na sformułowanie następującej myśli – w teatrze można wybaczyć fałszywą nutę, ale nigdy – fałszywą intencję.

Organizacja prób

Biorąc pod uwagę złożoność organizmu, jakim jest teatr dramatyczny, należy poświęcić szczególną uwagę planowaniu prób, uwzględniając również fizjologiczne (w tym pamięciowe) aspekty procesu przyswajania sobie materiału muzycznego przez aktorów i ewentualnie przez towarzyszących im muzyków. Niezwykle ważne jest, aby materiał muzyczny został wprowadzony na jednym z pierwszych etapów prób, jednak już po zakończeniu prób analitycznych.

Rozpoczęcie całego cyklu prób od problemów muzycznych nie pozwoli aktorom skupić się na ich głównych zadaniach aktorskich. Jednocześnie, wprowadzenie ich zbyt późno, obarczone jest ryzykiem niewystarczającego opanowania materiału, szczególnie, jeśli ważną rolę odgrywa strona ruchowa i praca z choreografem. Stąd też – po zakończeniu prób czytanych – należy w uzgodnieniu z reżyserem poświęcić dwie lub trzy próby w całości na zapoznanie się zespołu z warstwą muzyczną.

Niezwyczajnie ważną z psychologicznego punktu widzenia jest dramaturgia pierwszej próby. Powinna ona mieć na celu bardziej zapoznanie się z materiałem niż mozolną pracę nad szczegółami. Pozwala to w należyty sposób umotywować i zaciekawić aktorów, dla których przecież warstwa muzyczna spektaklu jest materiałą wtórną. Kolejne, jedno lub dwa spotkania powinny, w zależności od rozmiarów i stopnia skomplikowania, pozwolić zarysować wszystkie problemy muzyczne. Dalsza praca przebiega najefektywniej, jeśli zastosujemy zasadę „częśćciej, a krócej”.

W przyjętym zwyczajowo w polskim teatrze systemie prób w godzinach: 10-14 i 18-22 dobrze jest pierwszą godzinę z każdej próby poświęcić na zagadnienia muzyczne. Po około dwóch tygodniach można pozostać przy jednej godzinie dziennie, najlepiej na początku dnia, co pozwala przy okazji aktorom rozgrzać aparat głosowy do dalszych ćwiczeń. Zastosowanie tzw. efektu spirali z nieustannie powracającymi problemami wykonawczymi, pozwala utrwalić prawidłowe rozwiązanie tych problemów. Nie bez znaczenia pozostaje postawa kierownika muzycznego, prowadzącego te próby – postawa wspierająca, kierująca się dużym stopniem empatii i zrozumienia dla złożoności zadań aktora na scenie.

Zupełnie inaczej powinno przebiegać planowanie prób dla zespołu muzycznego. Cennym okazuje się zaplanowanie jednej lub dwóch prób z samymi muzykami w celu zapoznania się z materiałem i wyjaśnienia ewentualnych wątpliwości. Wprowadzenie zespołu na próbę z aktorami należy zaplanować na moment, kiedy aktorzy będą swobodnie posługiwać się warstwą muzyczną z akompaniamentem fortepianu, będą mieli opracowaną choreografię i sytuacje sceniczne. Oczywiście, należy i wówczas zorganizować jedną próbę w całości poświęconą na prześpiewanie z aktorami wszystkich fragmentów spektaklu w wygodnej dla nich sytuacji, pozwalającej się skupić wyłącznie na partiach wokalnych i współpracy z zespołem.

Tak zaplanowane etapy prób pozwolą w dość łagodny sposób wejść zespołowi aktorskiemu w warstwę muzyczną i, co za tym idzie, pozostawią w ich świadomości wykonawczej sporo miejsca na satysfakcjonujący kształt całości spektaklu.

Realizacja nagrań muzycznych

Realizacja nagrań muzycznych, choć niewątpliwie zdeterminowana przez możliwości techniczne, a nierzadko i finansowe, teatru, pozwala obecnie na wykorzystanie efektów kiedyś niedostępnych. Godnym zwrócenia

uwagi zdaje się być wypracowana przez lata w teatrze praktyka nagrywania muzyki dramatycznej i posługiwania się taśmą bądź innym nośnikiem w procesie eksploatacji spektaklu. Sytuacja finansowa polskich teatrów często wymusza realizację całej warstwy muzycznej przy pomocy dźwięków elektronicznych. Pomimo postępu technologicznego, i, co za tym idzie, wykorzystania syntezatorów, samplerów, cyfrowych i analogowych przetworników dźwięku – często nie wpływa to korzystnie na ostateczny kształt artystyczny. Wyjątkiem jest tutaj, oczywiście, sytuacja, gdy estetyka sztuki teatralnej, czas i miejsce akcji czy koncepcja reżysera wymaga zastosowania takich właśnie źródeł dźwięku (uporczywa, przebijająca się przez ściany muzyka techno w *Operze mydlanej* Gyorgi Spiro w Teatrze Nowym w Łodzi, reż. Jan Bratkowski, premiera 28.03.2003, muzyka Piotr Salaber).

Możliwe jest, co prawda, imitowanie estetyki barokowej i instrumentów dawnych – Krystyna Jakóbczyk *Bajkowy turniej* Teatr Polski w Bydgoszczy, w reż. autorki (premiera 28.01.1996, muzyka Piotr Salaber) – ale najciekawszy artystycznie efekt, biorąc pod uwagę ograniczenia natury ekonomicznej, daje łączenie dźwięków elektronicznych z brzmieniem klasycznych instrumentów. Analizując rzecz od strony technicznej, rozwiązanie to jest efektem kilkakrotnych pobytów autora niniejszej pracy na Międzynarodowych Kursach Kompozytorskich, prowadzonych w Kurlerter koło Kolonii przez Karlheinz Stockhausena. Zaowocowało to powstaniem muzyki do takich spektakli jak: *Lot nad kukułczym gniazdem* Dale’a Wassermana, Teatr Polski w Bydgoszczy, reż. Wojciech Adamczyk (premiera 22.11.1998), *Tajemnice olsztyńskiego zamku* Krystyny Jakóbczyk, w reż. autorki (prapremiera 16.05.1998), czy *Nas troje* Marka Koterskiego w warszawskim Teatrze Ochoty w reż. Jana Bratkowskiego (premiera 20.05.2000).

Niezwykłe zupełnie efekty daje wielokrotne nagrywanie tych samych instrumentów lub głosów, które, wraz z symulacją rozmieszczenia przestrzennego muzyków w studiu, pozwala imitować brzmienie dużych zespołów instrumentalnych bądź chórów – *Demony* Johna Whitinga, w warszawskim Teatrze Ateneum w reż. Wojciecha Adamczyka (premiera 05.12.2004, muzyka Piotr Salaber), *Zbrodnia i kara* Fiodora Dostojewskiego w reż. i adapt. Andrzeja Bubienia w toruńskim Teatrze im. Wilama Horzycy (premiera 12.02.2005, muzyka Piotr Salaber).

Odrębnym problemem, z którym autor zetknął się w swojej pracy teatralnej, była precyzyjna synchronizacja warstwy muzycznej z obrazem w filmie, wykorzystanym w spektaklu *Kariera Artura Ui* Bertolta Brechta w reż. Wojciecha Adamczyka, w Teatrze Miejskim w Gdyni (premiera

07.10.2001. muzyka Piotr Salaber), wykorzystanie sześciu niezależnie działających grup głośników – *Lot nad kukułczym gniazdem* – w Teatrze Polskim w Bydgoszczy (premiera 22.11.1998, muzyka Piotr Salaber) czy umieszczenie głośników pod fotelami widowni w celu zwielokrotnienia efektu wibracji i rezonansu – *Opera mydlana* Gyorgi Spiro w łódzkim Teatrze Nowym, reż. Jan Bratkowski (premiera 28.03.2003, muzyka Piotr Salaber).

Osobnym zagadnieniem pozostają próby wywierania nacisku przez zespoły aktorskie w celu nagrania tzw. pełnych playbacków, na które jednak nie należy się godzić, gdyż odbierają spektaklowi naturalność i prawdziwość przekazu.

Nie zmienia to jednak faktu, iż umiejętnie przygotowane, zrealizowane i spreparowane nagranie muzyczne jest silnie działającym środkiem wyrazu w całości spektaklu teatralnego.

SYMBIOSIS OF MUSIC AND DRAMA OR COMPOSER IN THEATER

Syncretism of spectacle in the drama theater seems to be undeniable. In a well-composed play, the presumption is that the spectator accepts the integrity of the theatrical performance in an emotional, intuitive way, often without perceiving the music and drama as separate channels. In the herby publication, the author lets the reader to open one of the theatrical wings, taking a closer look at the work of the composer and conductor at the theater. The current work presents novel analysis and historical context of the function of music in contemporary drama and relational media, complex processes, usually hidden from the audience, as well as creating the ensembles, setting the boundaries of autonomy between director and the composer etc. The author emphasizes complicated psychological conditions, interactions between groups of artists, actors, directors, set designers and musicians, coherent with creative process.

Piotr Salaber – email: piotr@salaber.com.pl

