

WIOLETA MURAS  
UNIwersytet Wrocławski

---

DWIE WIZJE MUZYKI. PARTYTURY ZBIGNIEWA TURSKIEGO  
I STEFANA KISIELEWSKIEGO DO INSCENIZACJI *KORDIANA*  
JULIUSZA SŁOWACKIEGO Z 1956 ROKU

Nieczęsto zdarza się, że na najbardziej prestiżowych scenach w kraju odbywają się niemal równolegle premiery tej samej sztuki, realizowane przez odrębne zespoły teatralne. Sytuacja taka nastąpiła w okresie odwilży w 1956 r., kiedy to, raptem z kilkudniową przerwą, odbyły się dwie premiery *Kordiana* Juliusza Słowackiego. Sztuka ta zagościła w najważniejszych wówczas teatrach: 21 kwietnia odbyła się premiera w Teatrze Narodowym w Warszawie, a 1 maja<sup>1</sup> w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Za reżyserię inscenizacji warszawskiej odpowiedzialny był Erwin Axer przy współpracy reżyserskiej Jerzego Kreczmara. Dekoracje powierzono Władysławowi Daszewskiemu, zaś muzykę Zbigniewowi Turskiemu. Z kolei reżyserem krakowskiej premiery był Bronisław Dąbrowski, autorem scenografii Andrzej Pronaszko, a muzyki Stefan Kisielewski. Obie inscenizacje były ważnym wydarzeniem teatralnym tego czasu. W prasie, po premierze, pojawiło się wiele komentarzy porównujących oba spektakle. Przedmiotem zainteresowania w niektórych recenzjach stała się także muzyka. Leokadia Kaczyńska w swojej pracy poświęconej inscenizacjom *Kordiana* w teatrach polskich w l. 1945–2000, powołując się na różne recenzje spektaklu, przytoczyła określenia, którymi recenzenci opatrywali muzykę Turskiego. Czytamy więc, że muzyka była „ostra, namiętna, podniecająca, oryginalna, gwałtowana, zaskakująca, nieustępliwa, świeża, mocna, sugestywna, wstrząsająca, przenikliwa, gorąca, pełna niepokoju i buntu”<sup>2</sup>. Są to określenia istic poetyckie, ale niewiele mówiące o warstwie dźwiękowej jako takiej, jej formie, brzmieniu, stylistyce czy funkcjach.

1 Na stronie tytułowej partytury kompozytor – być może omyłkowo – zapisał datę premiery jako 6 V 1956 roku. Datę I V potwierdza anon premier w krakowskim dzienniku, zob. rubryka „Teatr” w: *Dziennik Krakowski* 12 (1956) nr 103, s. 6; *Echo Krakowa* 11 (1956) nr 102, s. 9.

2 Leokadia Kaczyńska, *Winkelried ożył? Teatralne odczytywanie „Kordiana” (1945–2000)*, Gdańsk 2006, s. 73.

Porównując obie inscenizacje z 1956 r., autorka trochę pobieżnie potraktowała przedstawienie krakowskie. Nie wspomniała ani słowem o muzyce czy choćby o samym jej autorze<sup>3</sup>. Powstaje wobec tego pytanie, jaka jest muzyka do obu inscenizacji? Czy można uchwycić ich cechy wspólne? Jakie są różnice? Jakim językiem muzycznym posługują się kompozytorzy oraz jakie są funkcje muzyki w kontekście całego przedstawienia?

#### TWÓRCZOŚĆ TEATRALNA OBU KOMPOZYTORÓW

Nim przejdziemy do warstwy muzycznej obu inscenizacji, zatrzymajmy się na moment na współpracy kompozytorów z teatrami. Zbigniew Turski w dziedzinie teatru odgrywa znaczącą rolę. Z dostępnych informacji wynika, że jego najwcześniejsze kontakty z teatrem przypadają na l. 1948–49, kiedy prowadził wykłady dla studentów Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie<sup>4</sup>. W 1949 r. kompozytor napisał pierwszą muzykę do sztuki *Rycerz Ognistego Pieprzu* Francisa Beaumonta i Johna Fletchera dla Teatru Śląsko-Dąbrowskiego<sup>5</sup> w Katowicach. Dalsze realizacje, głównie dla teatrów warszawskich, rozpoczęły jego niezwykle długi, bo ponad dwudziestopięcioletni, okres twórczości teatralnej. Niewykluczone, że to właśnie po napisaniu muzyki do *Kordiana* i współpracy z Erwinem Axerem, który był wówczas (1955–57) dyrektorem połączonych scen Teatru Narodowego i Współczesnego, Turski otrzymał propozycję posady kierownika muzycznego Teatru Współczesnego w Warszawie. Funkcję tę pełnił od 1957 do 1978 r., tworząc jednocześnie muzykę dla wielu innych teatrów na terenie kraju. Skromna literatura na temat kompozytora nie ukazuje skali jego dorobku w tym gatunku. Potwierdza to choćby hasło w encyklopedii PWM, gdzie wymienionych jest zaledwie osiem dzieł – dodajmy – napisanych tylko dla Teatru Współczesnego w Warszawie<sup>6</sup>. Można więc odnieść wrażenie, że była to stosunkowo mała twórczość. Tymczasem Turski skomponował muzykę do blisko osiemdziesięciu sztuk teatralnych<sup>7</sup>, co sytuuje go w czołówce kompozytorów z jego pokolenia piszących muzykę dla teatrów. Na drugim miejscu plasuje się Tadeusz Baird z liczbą około siedemdziesięciu opraw muzycznych<sup>8</sup>. Duże zaangażowanie Turskiego w twórczość

3 Kisielski jako autor muzyki podany jest dopiero w aneksie przy wykazie premier w l. 1899–2000, zob.: *ibid.*, s. 276.

4 Nie wiadomo, czy Turski wykłady prowadził w Łodzi czy już tylko w Warszawie, bowiem PWST w 1948 r. miała jeszcze swoją tymczasową siedzibę w Łodzi, natomiast do Warszawy przeniosła się w kolejnym roku.

5 Nazwa ta funkcjonowała raptem przez jeden sezon, od 1 IX 1949 r. zmieniono ją na Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego.

6 Zob.: Małgorzata Gašiorowska, „Turski, Zbigniew”, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 11, Kraków 2009, s. 173.

7 Ich liczba oszacowana na podstawie informacji zamieszczonych na portalu E-teatr: <https://encyklopediateatru.pl/autorzy/4718/zbigniew-turski>, dostęp 7 II 2022.

8 Por.: <https://encyklopediateatru.pl/autorzy/2780/tadeusz-baird>, dostęp 7 II 2022, oraz: Barbara Literska, *Tadeusza Bairda głosy z oddali: Z myśli kompozytora zawartych w jego partyturach i dokumentach*, Zielona Góra 2016, s. [19–20].

użytkową (tak pod względem ilości, jak i jakości tworzonej muzyki), a przypomnijmy, że komponował również muzykę do różnego rodzaju filmów (animowanych, fabularnych, dokumentalnych), zaowocowało otrzymaniem w 1968 r. Nagrody Państwowej II stopnia za osiągnięcia kompozytorskie dla teatru, filmu i radia. Być może na tym właśnie obszarze, po nieprzyjemnych doświadczeniach okresu socrealizmu i słynnej już krytyce jego dzieła symfonicznego, znalazł miejsce, aby choć częściowo realizować swoje kompozytorskie powołanie. Przy okazji jego działalności teatralnej warto także wspomnieć, że jako jeden z nielicznych, na początku lat pięćdziesiątych starał się zwracać uwagę na istotę muzyki w teatrze, konieczność szerszej dyskusji na jej temat i podniesienie wymagań zarówno wobec aktorów, reżyserów, ale też krytyków<sup>9</sup>.

Dużo mniejszy był natomiast багаż doświadczeń Stefana Kisielewskiego na gruncie teatru. Wynikało to z osobowości kompozytora, który, jak wiemy, nigdy nie traktował muzyki jako swojej podstawowej działalności. Jak sam przyznawał: „nie jestem wyłącznie muzykiem i mogę sobie pozwolić na traktowanie kompozycji jako swego rodzaju «hobby», na komponowanie dla przyjemności czy dla zarobku (godziwego)”<sup>10</sup>. Podobnie jak Turski, napisał muzykę dla kilkunastu teatrów zlokalizowanych w różnych miastach Polski, z czego połowa to teatry warszawskie. W sumie skomponował muzykę do ponad trzydziestu sztuk<sup>11</sup>. Jako ciekawostkę można dodać, że jedną trzecią z nich stanowiły dzieła dla dzieci wystawiane w teatrach lalkowych. Pierwsze realizacje Kisielewskiego pochodzą z 1946 r. (*Droga do świtu* Bohdana Peplowskiego dla Teatru Starego w Krakowie i *Orfeusz* Anny Świrszczyńskiej dla Teatru Ziemi Pomorskiej w Toruniu). Jego relatywnie regularną współpracę z placówkami teatralnymi zamyka koniec lat sześćdziesiątych<sup>12</sup>.

#### OPIS ŹRÓDEŁ

Skomponowana na potrzeby inscenizacji muzyka w obu przypadkach zachowała się w postaci kompletnych partytur. Materiały Turskiego to kilkadziesiąt kart atramentowego rękopisu, które przechowuje magazyn muzykaliów Biblioteki Narodowej w Warszawie pod sygnaturą Muz. 2116. Kompozytor na ostatniej stronie partytury zamieścił wpis: „Chylice 1 i marzec 1956 r.”, stąd dokładnie znamy datę jej ukończenia. Partytura Kisielewskiego dla odmiany jest rękopisem ołówkowym; ponadto zacho-

9 Zob.: Zbigniew Turski, „Zagadnienia muzyczne”, *Teatr* 11 (1952) nr 8, s. 8.

10 Stefan Kisielewski, „O moim komponowaniu i myśleniu”, *Informator Polskiego Wydawnictwa Muzycznego* (1964) nr 9, s. 26.

11 Por.: <https://encyklopediateatru.pl/autorzy/1465/stefan-kisielewski>, dostęp 7 II 2022, oraz Małgorzata Gąsiorowska, *Kisielewski*, Kraków 2011, s. 302–309.

12 W 1973 r. powstała jeszcze muzyka do *Prasiego mleka* Budimira Mietalnikowa dla Teatru Lalek Arlekin w Łodzi (reż. Urszula Sękowska), a w 1984 r. do *Bajki-Samograjki* Jana Brzechwy dla Teatru Powszechnego w Warszawie (reż. Ryszard Żuromski).

wał się ołówkowy wyciąg fortepianowy oraz atramentowe głosy, a wszystko to mieści się w Archiwum Teatralnym przy Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, w teczce o sygnaturze 236.

Niewątpliwie tym, co łączy obie partytury, są ich dość duże rozmiary. Partytura Turskiego składa się z czterdziestu dwóch numerowanych odcinków, przy każdym z nich kompozytor zanotował w ramce czas trwania. Objętościowo partytura składa się z 536 taktów, przekładających się na czas wynoszący ok. 24 minuty. U Kisielewskiego nominalnie (według numeracji kompozytora) jest trzydzieści siedem odcinków, jednak ich liczbę możemy niemal podwoić z tego powodu, że stosuje on dodatkowe oznaczenia. I tak pojawia się numeracja literowa: nr I, Ia, Ib, co przy takim rozczłonkowaniu daje nam pięćdziesiąt pięć odcinków liczących w sumie 995 taktów i dających ok. 30 minut muzyki (bez odcinków powtarzanych)<sup>13</sup>.

Pierwszą zasadniczą różnicą między obiema partyturami jest obsada instrumentalna. Kisielewski korzysta z tradycyjnego instrumentarium orkiestry symfonicznej, mamy zatem niezbyt obszerną sekcję instrumentów dętych, dalej instrumenty perkusyjne, sporadycznie wykorzystywane organy i harfę oraz kwintet smyczkowy (zob. tab. 1).

Tab. 1. Zestawienie obsady instrumentalnej w partyturach muzyki do *Kordiana* Juliusza Słowackiego autorstwa Stefana Kisielewskiego i Zbigniewa Turskiego

Grupy	Obsada instrumentalna partytury Stefana Kisielewskiego	Obsada instrumentalna partytury Zbigniewa Turskiego
instrumenty dęte	flet, obój, 2 klarnety, fagot, 2 waltornie, 2 trąbki, puzon	—
instrumenty perkusyjne	kotły, dzwonki, tamburyn, talerze, bęben, dREWienka	kotły, 2 werble, tamburyn, drzewo, grzechotka, talerze, tam-tam, ksylofon, dzwonki, dzwony i wibrafon
instrumenty klawiszowe	organy	czelesta, fortepian
instrumenty strunowe	harfa	2 harfy
instrumenty smyczkowe	I, II skrzypce, altówki, wiolonczele, kontrabasy	I, II skrzypce, altówki, wiolonczele, kontrabasy
głosy wokalne	—	soprany, alty, tenory i basy

<sup>13</sup> Czas został oszacowany na podstawie zapisów w egzemplarzu muzycznym.

Obsada wykonawcza Turskiego kładzie nacisk na rytmiczne instrumentarium, stąd rozbudowana sekcja perkusyjna wykorzystująca zarówno instrumenty o określonej, jak i nieokreślonej wysokości dźwięku. Aspekt barwowy uzupełnia czelesta, fortepian oraz dwie harfy. Podobnie jak u Kisielewskiego podstawą jest sekcja smyczkowa, ale kompozytor wprowadza dodatkowo do swojej obsady głosy chóralne.

#### CHARAKTERYSTYKA PORÓWNAWCZA OMAWIANYCH PARTYTUR

Na wstępie należy zaznaczyć, że poniższy opis nie będzie szczegółową analizą wszystkich odcinków muzycznych, z uwagi na obszerność obu partytur. Celem jest tutaj zwrócenie uwagi na podobieństwa i różnice obu opracowań oraz uchwycenie cech swoistych, które pokażą indywidualny język kompozytorów. Z uwagi na rangę dzieła, zaliczanego do kanonu polskiej literatury, pominięty będzie także opis treści sztuki. Przytaczane natomiast fragmenty literackie pochodzą z wydania sztuki z 1953 r., które były podstawą obu inscenizacji<sup>14</sup>. Jak wiadomo, trzy akty dramatu Słowackiego poprzedza *Przygotowanie*. Jego akcja dzieje się nocą 31 XII 1799 r. w słynnej chacie czarnoksiężnika Twardowskiego, w której Szatan wraz z diabłami tworzą postaci przywódców powstania listopadowego. Zarówno w inscenizacji warszawskiej, jak i krakowskiej przedstawienie otwierał odcinek muzyczny. W przypadku partytury Turskiego pojawiająca się na wstępie muzykę można określić jako dość enigmatyczną. Rozpoczyna ją osadzone w wysokich rejestrach tremolando fortepianu i tryle skrzypiec o niepokojącym brzmieniu, które od drugiego taktu dopełnia chór sopranów i altów (odcinek 1). Głosy wokalne nie prezentują żadnego tekstu, lecz realizują swoje partie konkretnych dźwięków śpiewanych na samogłoskach „e” i „a”, z falującą dynamiką: *sforzato–piano–crescendo*. I choć odcinka tego nie sposób traktować jako uwertury, choćby ze względu na małe rozmiary (raptem siedem taktów), to pojawia się w nim motyw, który będzie się powtarzał w kolejnych fragmentach partytury. Mowa tu o opadającej formule symbolizującej tworzone przez Szatana duchy przywódców. Formuła ta nie ma stałej budowy melodyczno-harmonicznej, wyróżnia ją właśnie ów opadający kierunek melodii, zastosowane tremolo trzydziestodwójkowe oraz fakt, że zawsze prezentują ją skrzypce I i II (zob. przykł. 1). Motyw ten w rytmice triolowej pojawia się we wstępie oraz w odcinkach 8 i 12. Jako pochod grupy kwintoli występuje tylko raz w odcinku 13. Czterokrotnie natomiast ukazuje się w rytmice parzystej jako dwie grupy szesnastkowe (nr 2, 6, 9, 10).

14 Juliusz Słowacki, *Kordian: część pierwsza trylogii „Spisek koronacyjny”*, Warszawa 2<sup>1953</sup>.

Przykł. 1. Zbigniew Turski, muzyka do *Kordiana* Juliusza Słowackiego, nr 1, t. 1–5, partia skrzypiec I i II, motyw duchów (t. 3)

Largo ♩ = c. 44

Z pomysłem Turskiego kontrastuje wstęp w partyturze Kisielewskiego. Po pierwsze, rozmiary odcinka są kilkakrotnie większe (ponad pięćdziesiąt taktów), co powoduje, że wstęp ten bliższy jest małej uwerturze. Po drugie Kisielewski zapowiada w nim ogólny nastrój muzyki, który będzie dominował w inscenizacji. Już na podstawie tego pierwszego odcinka można stwierdzić, że charakterystyczne dla całej partytury będą liczne tremola, tremolanda, tryle, rytmika punktowana i triolowa, ostinatowe zwroty, różnicowanie rejestrów, zmienne metra. Dzięki tym elementom kompozytor będzie odmalowywał bądź to nastrój grozy, niepewności, bądź też niereczywistości, tajemniczości. Co jednak interesujące, podobnie jak u Turskiego, pojawia się w jego opracowaniu opadający motyw, analogicznie pełniący funkcję symbolu duchów przywódców. Kisielewski prezentuje go zawsze w tej samej szesnastkowej rytmice, lecz grupę czterech szesnastek przechwytyują po sobie, niczym spadająca lawina, kolejne instrumenty. Kompozytor bawi się tutaj kombinacją układow interwałowych wykorzystując odległości sekundy małej, trytonu i tercji wielkiej, tworząc układy półtonów: 4–1–6–1 (nr 1, 5a), 6–1–4–1 (nr 1, 3b, 5), oraz 6–4–1–1 (nr 1a, 2, 3), (zob. przykł. 2).

Przykł. 2. Stefan Kisielewski, muzyka do *Kordiana* Juliusza Słowackiego, nr 1, t. 22 – A, t. 44 – B; nr 1a, t. 1 – C; nr 2, t. 13 – D, motyw duchów

**A**

22

I  
Vni  
II  
Vle  
Vc.

**B**

44

Fl.  
Ob.  
Cl. I  
in sib II  
Vle

**C**

1

Cl. I  
in sib II  
Vni I  
Vle

The image shows a musical score snippet for measures 13 and 14. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet I and II in B-flat (Cl. I in sib II), and Violin I (Vni I). A dynamic marking 'f' is present at the start of measure 13. A box labeled 'D' is above the first staff. Measure 14 has a dynamic marking 'a 2'.

Na potrzeby *Przygotowania* (nie licząc wstępu) Turski skomponował czternaście, a Kisielewski jedenaście<sup>15</sup> odcinków, w obu przypadkach muzyka stanowi tło dla dialogów bohaterów. Turski położył nacisk na oddziaływanie brzmieniem, stąd większość odcinków to krótkie, kilkutaktowe impresje stanowiące oprawę dla wspomnianego motywu – symbolu duchów<sup>16</sup>. Elementów ilustracyjnych można doszukać się w odcinku 2, w którym na słowach Czarownicy: „Jak z polskiej szabli [...] / Odpowiadają / Błyskami chmur” dwukrotnie pojawia się wznoszący motyw kwintoli w rytmice szesnastkowej zakończony na ósemce i dobarwiony brzmieniem terkotki. Po nim następuje opadający motyw duchów do słów: „Lecą – świst piór / Buki ugina”. Kolejny bardziej sugestywny odcinek to nr 4 symbolizujący bicie zegara po słowach Szatana: „Liczcie wieki, dnie, lata...”. Kompozytor wykorzystał w nim połączenie wielu instrumentów składających się na dość bogate brzmienie mechanizmu zegarowego. Mamy tu zatem burdonowe dźwięki altówek, wiolonczel i kontrabasów, jednostajne tremolo trzydziestodwójkowe skrzypiec, tworzących razem współbrzmienie: *a*<sup>1</sup>, *b*<sup>1</sup>, *cis*<sup>2</sup>, *d*<sup>2</sup>, *b*<sup>2</sup>, *fis*<sup>3</sup>. Na tym tle pojawiają się zapętłone, ostinatowe motywy harfy, czelesty, dzwonów, wibrafonu, dające wrażenie tykającego zegara. Całość odcinka rozwija się w łukowej dynamice: *pianissimo*–*fortissimo*–*pianissimo*. Inny charakter, nie tyle ilustracyjny co kreujący złowieszczy nastrój słów Szatana, ma odcinek 14.

15 Numeracja kompozytora to odcinki 1a, 1b, 2, 3, 3a, 3b, 4, 5, 5a, 6, i 7.

16 Dotyczy to odcinków nr 6–10, 12, 13.



## SZATAN

Witajcie go! Oto twór

Niszczyciel, jakby horda Nogajca.

On w stolicy owłada dział mur,

On z krwi na wierzech wypłynie – to zdrajca!

Muzyka tworzy tu ponury klimat, stąd niskie rejestry, ponowne tremolanda skrzypiec, werbla, bębna, a na to nałożone brzmienia przetrzymywanych głosów chóru, altówek i wiolonczel. Jediną wyrazistą myślą muzyczną tego odcinka jest czterodźwiękowy motyw w kontrabasach, w dynamice *fortissimo* oraz sugestywnej artykulacji *marcato*, być może symbol owego tworu-zdrajcy.

Więcej elementów ilustracyjnych, podkreślających tekst sztuki, znajdziemy natomiast w muzyce Kisielewskiego. Przykładem tego jest odcinek 1b. Rozpoczynają go ćwierćnutowe uderzenia bębna odnoszące się do bicia zegara, po chwili Szatan trzykrotnie powtarza słowo: „świecie!”, czemu towarzyszy trzytaktowe tremolando, kolejno nawarstwiające się w postaci klarnetu I (t. 4), obu klarnetów (t. 5), klarnetów, skrzypiec i altówek (t. 6). Tuż po tym, padają słowa Szatana: „Wąż wieczności łuskami wokół ciebie gniecie, / Zębem zatrutym boki ogryza nieznacznie”. Wypowiedanej partii muzycznie odpowiada obój, który swą wijącą się w zmiennych rytmach melodią symbolizuje zapewne owego węża. Z kolei kontynuacja wijącej się melodii, tym razem prezentowanej w fagocie i wiolonczeli, odnosi się do słów: „ta garść gliny, powietrzem opasana zgniłem / Ten trup chaosu, w trumnie zamknięty błękitów, / Strawiony zgnilizną czasów”. Równie sugestywny jest odcinek 6, będący tłem dla dialogu chóru Aniołów z Archaniołem. Muzykę Kisielewskiego cechują tu zastosowane wysokie rejestry, wywołujące skojarzenia z muzyką niebiańską. Nieziemską atmosferę kompozytor osiąga dodatkowo poprzez tryle, tremolanda instrumentów dętych drewnianych i smyczkowych, arpeggia w harfie, które stanowią akompaniament dla mocno schromatyzowanej melodii skrzypiec. Przy okazji partytury Kisielewskiego warto wspomnieć, że poza wymienionym już muzycznym motywem pełniącym rolę symbolu duchów, pojawia się też drugi motyw, którego pierwszy pokaz ma miejsce w odcinku 2. Jest to rodzaj krótkiego sygnału, który wybrzmiewa w partii trąbki *con sordino* (t. 6) i odnosi się on do stwarzanego przez Szatana kaprała. W kolejnych odcinkach muzycznych sygnał ten staje się uniwersalnym motywem dla postaci związanych z wojskiem np. generałów (odcinek nr 5a, 20, 31, 34), orkiestry janczarskiej (np. nr 32) czy oficera (nr 37). Struktura melodyczna tego sygnału w poszczególnych odśłonach jest zmienna, podobnie jak jego rozmiary, niemniej jednak wyrazisty motyw czołowy powoduje, że melodia ta jest zawsze rozpoznawalna (zob. przykł. 3).

Przykł. 3. Stefan Kisielewski, muzyka do *Kordiana* Juliusza Słowackiego, nr 2, t. 6–8 – A; nr 5a, t. 5–7 – B; nr 32, t. 3–4 – C; nr 37, t. 2–3 – D, warianty motywu kaprała

The image displays four musical staves, each representing a different instrument and variation of a motif.   
 - **Staff A:** Trumpet I and II. It begins with a box labeled 'A' and a '6' below the staff. The instruction 'con sord.' is written above the staff. The music features a series of eighth notes followed by a long note with a fermata and a final note with an accent (>).   
 - **Staff B:** Trombone. It begins with a box labeled 'B' and a '5' below the staff. The music consists of a rhythmic pattern of eighth notes with various accidentals.   
 - **Staff C:** Flute. It begins with a box labeled 'C' and a '3' below the staff. The instruction 'ff' is written below the staff. The music is a rapid, repetitive eighth-note pattern.   
 - **Staff D:** Trumpet I and II. It begins with a box labeled 'D' and a '2' below the staff, with 'a2' written above the staff. The instruction 'ff' is written below the staff. The music is a rhythmic eighth-note pattern with various accidentals.

Pozostając jeszcze przy elementach ilustracyjnych, w partyturze Kisielewskiego za *stricte* ilustracyjne uznać można odcinki nr 9, 26a, 27, które odnoszą się do wybijania godzin przez zegar. Liczba taktów odzwierciedla w nich konkretną godzinę, na którą wskazują miarowe uderzenia półnut w metrum 2/4. Tykanie zegara dodatkowo uwypukla wahadłowy ruch kwarty, który w odcinku 9 pojawia się w fagocie, a w odcinkach 26a i 27 w kotłach. Inną muzyczną ilustracją jest odgłos dzwonów, które imituje odcinek 4 na słowach Szatana:

Przyśpieszajmy dzieła.  
 Bo z tamtej krakowskiej wieży  
 Słyszę dzwon rannych pacierzy;  
 W powietrzu się rozplynęła  
 Woń kadzidel katedralnych.

Imitację tę tworzą instrumenty dęte drewniane, waltornie, dzwony oraz harfa, prezentując miarowy rytm uderzeń ćwierćnut na wzór religijnej melodii. Ponadto jest jeszcze krótki (jednotaktowy) odcinek 30a symbolizujący dzwon wejściowy w szpitalu wariatów (scena 6 aktu III). Na podstawie zachowanego egzemplarza muzycznego dowiadujemy się także o niemuzycznych odgłosach, które były emitowane podczas spektaklu. Oznaczone są symbolem literowym E z numerem będącym kontynuacją

odcinków muzycznych. Jako przykład można wskazać odcinki: E5b – głos Archanioła, E15b-d – głos papugi na Sali w Watykanie podczas rozmowy Papieża i Konrada, E17b – wejście czarnej damy, E18, E32a, E33b – okrzyki.

Kolejną istotną kwestią, na którą należałoby zwrócić uwagę, są zastosowane cytaty muzyczne. Kilukrotnie sięgnął po nie w swojej partyturze Kisielewski. Pierwszy z nich pojawia się w akcie II na zakończenie sceny 6 (odcinek 17), po przemowie Kordiana na szczycie Mont Blanc:

KORDIAN

Ludy! Winkelried ożył!

Polska Winkelriedem narodów!

Poświęci się, choć padnie jak dawniej! Jak nieraz!

Nieście mię, chmury!, nieście wiatry! Nieście ptacy!

CHMURA

Siadaj w mgłę – niosąc... Oto Polska – działaj teraz!...

KORDIAN

Polacy!!!

I tu następuje swoista fanfara na dźwiękach początkowej melodii *Warszawianki*, przywodząca w myślach – niczym okrzyk ludu – słowa: „oto dziś dzień krwi i chwały”. Zamknięta raptem w czterech taktach melodia nie jest dosłownym cytatem, z uwagi na nienaturalnie duży skok melodii w górę, odnoszący się do słowa „chwały”. Również harmonicznie pojawia się tu pewien dysonans, gdyż kończące współbrzmienie w postaci akordu *D-dur* zabrudza użyty dźwięk *b*<sup>1</sup> – czyżby to aluzja do niemocy sprawczej bohatera? Z kolejnym zapożyczeniem mamy do czynienia w odcinku 23, w którym po słowach ludu: „To dla nas sukno! Dla nas! Rozerwać je w sztuki!...” wybrzmiewa parafraza refrenu *Marsylianki*, a ściślej początkowego motywu, który dotyczy słów: „do bronii bracia dziś, zewrzyjcie szyki wraz” („Aux armes, citoyens, formez vos bataillons!”). Melodię, jak na hymn przystało, prowadziły trąbki przy akompaniamencie rogów, puzonu, werbla i instrumentów smyczkowych, podkreślających marszowy charakter odcinka przy jednoczesnym przełamaniu jego spójności poprzez ostinatowe lub chromatyczne pochody dźwięków. Te krótkie motywy refrenu pojawiają się także w odcinku 24, będącym tłem dla śpiewu Nieznajomego. Kisielewski nie skomponował piosenki, lecz odcinek instrumentalny jako swoisty akompaniament dla recytacji tekstu pieśni. W początkowej jego części słychać niskie tremolandowe dźwięki kotłów i instrumentów smyczkowych, sprawiających wrażenie przygaszonego tumultu. Następnie na tym tle od t. 14 pojawia się trąbka *con sordino* z fanfarówą, jakby sztucznie zrytmizowaną melodią, w dodatku prowadzoną w nieprzyjemnym dwudźwięku w interwale sekundy małej, która staje się swoistą autokarykaturą. Melodię tę przechwytuje jeszcze puzon (od t. 24), a po niej ponownie powraca krótki motyw refrenu *Marsylianki*

w partii waltorni. Jeśli chodzi o pieśń Nieznajomego, to w formie piosenki została ona zakomponowana przez Turskiego i jest to jedyna piosenka w całym jego opracowaniu. Poprzedza ją instrumentalny wstęp o niepokojących, silnie zrytmizowanych brzmieniach sekcji smyczkowej, kotłów i werbla, które zdają się być zapowiedzią jakiegoś marsza żałobnego. Sam śpiew Turski zaplanował bez akompaniamentu, co być może stanowiło ułatwienie dla aktora śpiewaka w razie ewentualnej pomyłki. A o pomyłkę nietrudno, bowiem kompozytor, dostosowując melodię do tekstu wiersza, zmieniał metrum, rytmikę oraz liczbę taktów, tak by zawsze słowa „Pijcie wino” („Pij drużyno”) rozpoczynały się od motywu rytmicznego na dźwięku *f*<sup>1</sup>. Nie ma tu więc typowej dla pieśni regularności okresowej i melodyjności rodem z epoki romantyzmu, jest za to swoista surowość z zacięciem rytmiki mazurkowej. Turski nie ukrywał, że pisanie piosenek dla aktorów teatralnych, to duże wyzwanie, obarczone dodatkowo elementem niepowodzenia, z powodu możliwości wokalnych aktorów. Jak sam przyznawał w wywiadzie: „To jest, moim zdaniem, najslabszy punkt polskiego teatru. Śpiewających aktorów mamy bardzo mało, muzycznych jeszcze mniej. Ale jeżeli już się pisze, to trzeba znać dobrze możliwości aktora i stąd piosenki w innym zestawie aktorskim często nie są do wykonania”<sup>17</sup>. Być może świadom tego faktu był również Kisielewski, który nie zdecydował się na pieśń w swojej partyturze.

Wracając do kwestii muzycznych cytatów, warto zauważyć, że przywołanie przez Kisielewskiego melodii *Mazurka Dąbrowskiego* wynikało z samego tekstu sztuki, w którym na koniec sceny 7 w akcie III padają słowa Wielkiego Księcia: „Trębacz! Niech grają Dąbrowskiego, księżę sam poskacze...”. Tu znów Kisielewski pokazuje swą żartobliwą naturę, tworząc zdeformowany obraz hymnu polskiego. Jaki był tego cel? – prawdopodobnie pokazanie bezradności, niemocy bohatera, ponieważ odcinek 34 jest swego rodzaju pomostem do kolejnej sceny, w której Kordian skazany na śmierć przebywa w klasztornej izbie więziennej. Jak natomiast wygląda ten odcinek od strony muzycznej? Rozpoczyna się przywołaniem przez trąbki „wyrwanego ze środka” fragmentu melodii zwrotki hymnu, po czym następuje znany nam już motyw sygnałowy odnoszący się do generałów. Dopiero po tym nieco dziwnym wstępie pojawia się – co ciekawe, jeszcze w roli zwiastuna – początkowa melodia hymnu w waltorniach (cztery takty) po to, by za chwilę przywołać już całą melodię zwrotki w tonacji *B-dur* graną przez trąbki (osiem taktów). Towarzyszy temu prosty ćwierćnutowy akompaniament smyczków, instrumentów dętych i perkusyjnych. To, co dzieje się dalej, to już istny upadek. Przejście między melodią zwrotki a refrenu tworzy opadający chromatycznie ruch ósemek w fagocie i waltorniach, po nim melodię refrenu prezentuje puzon, lecz jest ona zniekształcona poprzez ruch sekundowy, ponadto sprawia wrażenie molowego brzmienia. Dodatkowo Kisielewski prowadzi ją poza tonacją zwrotki, tworząc rodzaj dziwnej modulacji do *D-dur*, w której to za chwilę triumfalnie w dynamice *fortissimo* wybrzmi w trąbkach melodia

17 Zbigniew Turski, „Muzyka w teatrze”, *Scena 51* (1973) nr 6, s. 27.

odpowiadająca słowom „za twoim przewodem”. Całość nieoczekiwanie kończy partia organów z mrocznymi brzmieniami, być może odnoszącymi się do atmosfery w celi więziennej. Echa melodii hymnu wybrzmiały jeszcze w zakończeniu całej sztuki przed sceną ostatnią (odcinek nr 36). Prezentowane przez trąbkę „skrawki”, w dodatku mocno zmienionej, melodii hymnu to już ostatnie chwile bohatera czekającego na egzekucję na Placu Marsowym. Po nich już tylko słycać marszowe rytmy w instrumentach dętych blaszanych, perkusyjnych, które kończy złowieszcze tremolando kotłów, przechodzące w naprzemienne uderzenia ćwiercnot *d, as*, spowalniane pauzami, a ewokujące napięcie niczym tykanie zegara mającego za chwilę wybić ostatnią godzinę.

Na tym nie koniec muzycznych zapożyczeń w partyturze Kisielewskiego. Kompozytor, zgodnie z dopiskiem w didaskaliach „słycać śpiew na nutę: *God, save the king*”, skomponował odcinek 19, w którym pojawia się melodia hymnu Wielkiej Brytanii (który swego czasu pełnił także funkcję hymnu carskiej Rosji). Odcinek ten odnosi się do sceny I aktu III i następuje po słowach osoby z ludu: „Wielki Książę bieży / I nakazał gardłowej przygrywać muzyce”. Muzyka brzmi tu doniośle, uroczyście, pomimo relatywnie skromnej obsady (zob. przykł. 4).

Przykł. 4. Stefan Kisielewski, muzyka do *Kordiana* Juliusza Słowackiego, nr 19, t. 1–12

Lento maestoso

The musical score is for a piece in 3/4 time, marked "Lento maestoso". It features a key signature of one sharp (F#). The instruments listed are:

- Corni I and II (in F#)
- Trombe I and II (in F#)
- Trombone
- Timpani
- Piatti e Cassa
- Violini I and II
- Viole
- Violoncelli
- Contrabbassi

The score shows the first five measures. The Corni and Trombe parts are marked with a dynamic of *f* and an *a2* marking. The Piatti e Cassa part is marked with *Ptti*. The string parts (Violini, Viole, Violoncelli, Contrabbassi) are marked with a *-* in the first measure, indicating they are silent.

6

Cor. I  
in fa II

Tr. I  
in do II

Trbn.

Timp.

Ptti  
e C.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

Kolejne fragmenty melodii hymnu przechodzą płynnie od instrumentów dętych blaszanych do smyczkowych, by w odcinku A (t. 13) wybrzmieć razem w dynamice *fortissimo*. Całość prowadzona jest na wskroś tonalnie (*C-dur*), lecz ową nieskazitelną melodię kończy paradoksalnie współbrzmienie pięciodźwięku *e, fis, as, b, c*. Odcinek ten ponownie wybrzmiewał jako nr 22 na rozpoczęcie sceny 3, gdzie również w tekście znajduje się informacja o melodii pieśni. Jeszcze jedna i zarazem ostatnia odsona tego hymnu to odcinek 35, między sceną 8 a 9 aktu III, którą poprzedza motyw polskiego hymnu w instrumentach dętych blaszanych, odpowiadający słowom „za twoim przewodem”.

Od cytatu nie uciekł także Turski, choć w jego partyturze pojawia się jedynie w postaci fragmentu melodii dawnego hymnu Imperium Rosyjskiego *Boże zachowaj cara!* autorstwa Aleksieja Lwowa. Pierwszy zwiastun początkowej melodii hymnu występuje w końcowej części odcinka 25, po długim, ponurym w charakterze, marszowo-mo-

torycznym przebiegu. Melodię hymnu prowadzą skrzypce i altówka, w towarzystwie wahadłowych dźwięków wiolonczel, kontrabasów i zestawu instrumentów perkusyjnych<sup>18</sup>. Jej pełne ukazanie się następuje w kolejnym, 26 odcinku. Turski ponownie powierzył ją skrzypcom i altówkom, dodając ostinatowy akompaniament wiolonczel oraz burdon w postaci przetrzymywanego dźwięku *C* w kontrabasach. Wszystko to w dość wolnym tempie, dynamice *pianissimo*, dodatkowo z użyciem tłumików (zob. przykł. 5), daje w ten sposób bardzo dyskretne tło dźwiękowe dla ceremonii koronacji Cesarza.

Przykł. 5. Zbigniew Turski, muzyka do *Kordiana* Juliusza Słowackiego, nr 26

Andante ♩ = 69

The musical score is presented in two systems. The first system includes staves for Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabbassi. The Violini parts play a melody with a slur and a fermata, marked *con sord.* and *pp*. The Violoncelli and Contrabbassi parts play a rhythmic accompaniment with a slur and a fermata, marked *con sord.* and *pp*. The second system includes staves for Vni I, Vni II, Vle, Vc., and Cb., continuing the same musical material.

18 W odcinku tym pełnią one znaczącą rolę rytmiczną, a ich skład obejmuje kotły, werbel, tamburyn, kołatkę, bęben, talerze.

Aluzję do tegoż hymnu słyhać jeszcze w krótkim odcinku 40 przed sceną 9 w akcie III, mającym symbolizować cesarza, który za chwilę rozpocznie swój monolog w pokoju na zamku królewskim. Odcinek ten jest jeszcze bardziej enigmatyczny, utrzymany w wolniejszym tempie, dynamice *piano*, gdzie wiolonczele i kontrabasy prezentują *unisono* kilkuktaktową melodię, będącą parafrazą hymnu.

Tworzenie muzyki do konkretnej sztuki przez dwóch kompozytorów niesie ze sobą prawdopodobieństwo, że poszczególne odcinki będą odnosiły się do tych samych fragmentów tekstu dramatycznego czy sytuacji scenicznych. W przypadku naszych autorów sytuacja taka dotyczy prawie połowy obu partytur. Pomijając prolog, o którym była już mowa, obaj kompozytorzy położyli nacisk na odcinki muzyczne o charakterze *intermezza* między scenami. Kisielewski nazywał je przerywnikami, Turski wstępami. Paralelę tę prezentuje poniższe zestawienie (zob. tab. 2).

Nr odcinka w partyturze Z. Turskiego	Nr odcinka w partyturze S. Kisielewskiego	Usytuowanie w strukturze dramatu Juliusza Słowackiego	Numer aktu
16	8	Wstęp do sceny 1	I
17	8a	Wstęp do sceny 2 – Ogród	
19	12	Wstęp do sceny 2 – Dover	II
20	13	Wstęp do sceny 3 – Willa włoska	
21	14	Wstęp do sceny 4 – Droga publiczna	
22	15	Wstęp do sceny 5 – Sala w Watykanie	
23	16	Wstęp do sceny 6 – Mont Blanc	
24	17	Scena 6 – Kordian: <i>Nieście mię chmury...</i>	



26	21	Początek sceny 2 – Wnętrze kościoła katedralnego	III
28	24	Scena 3 – Śpiew Nieznajomego	
32	28	Wstęp do sceny 5 – Sala koncertowa w zamku królewskim	
35	30	Wstęp do sceny 6 – Szpital wariatów	
37	32	Początek sceny 7 – Plac Saski	
40	35	Wstęp do sceny 9 – Pokój w zamku królewskim	
41	36	Wstęp do sceny ostatniej – Plac Marsowy	

Tab. 2. Zestawienie odcinków muzycznych partytur Zbigniewa Turskiego i Stefana Kisielewskiego odnoszących się do analogicznych ustępów dramatu Juliusza Słowackiego

Przyjrzyjmy się teraz wybranym fragmentom, aby uchwycić pewne podobieństwa lub różnice w opracowaniu muzycznym. Przykładem zupełnie odmiennego opracowania jest wstęp do sceny 5 aktu III. Turski skomponował zaledwie sześciotaktowy odcinek (nr 32), który ma być wprowadzeniem w surrealistyczny nastrój mającej za chwilę nastąpić rozmowy Konrada z widmami Imaginacji i Strachu. Sięgnął więc do długo trwających współbrzmień wykorzystujących flażolety w harfie oraz sekcji smyczkowej przy dodatkowej bardzo cichej dynamice, która powoduje, że w zasadzie nie wiemy czy faktycznie wybrzmiewa muzyka realna, czy wymaginowana, wywołana jedynie w głowie słuchaczy (zob. przykł. 6).

Przykł. 6. Zbigniew Turski, muzyka do *Kordiana* Juliusza Słowackiego, nr 32

Andante  $\text{♩} = c. 72$

Arpa I

*pp ma ben marcato*

Violini I

*pp*

Violini II

*pp*

Violo

*pp*

Violoncelli

*pp*

Kisielewski z kolei poszedł tropem skojarzeń przynoszących nie tyle zapowiedź przyszłych wydarzeń, co odnoszących się do samej przestrzeni, czyli sali koncertowej, w której – według didaskaliów – rozgrywa się scena. Skomponował dość długi odcinek (nr 28) w kameralnej obsadzie, budową nawiązujący do fugetty. Trzytaktowy temat przejmują kolejno instrumenty dęte drewniane, nie respektując wier- nie jego kształtu melodycznego czy wyrazowego (co objawia się niekonsekwencją łukowania i zmianą metrum, zob. przykł. 7). W sumie ten swobodnie traktowa- ny temat, a czasem tylko jego motyw czołowy, ukaże się dziesięciokrotnie w ca- łym odcinku. Brzmi on trochę „koślawo”, może nieco irracjonalnie. Przypomina próbującą podnieść się pijaną postać (skok trytonu w górę) i rychły jej upadek (opadający pochód sekund małych), po czym następuje ponowna przyspieszona próba ruchu (drugi takt – grupa czterech ósemek), zakończona ostateczną rezy- gnacją (skoki trytonu w dół – ćwierćnuty)<sup>19</sup>. Wspomniane uczucie irracjonalności potęguje dołączająca od t. 32 sekcja smyczkowa ze swoim tremolandowym, dość niskim brzmieniem oraz użycie trąbek *con sordino*.

Przykł. 7. Stefan Kisielewski, muzyka do *Kordiana* Juliusza Słowackiego, nr 28, t. 1–17

Andante

Oboe

Clarinetti in si b

I

II

Fagotto

*p*

Cl. II in si b

Fg.

19 Humorystyczny charakter tego odcinka można przyrównać do opisywanego przez Joannę Wnuk-Nazarową efektu potykania się czy „rozstrajania”, zob.: Joanna Wnuk-Nazarowa, „Humor w *Koncertcie na orkiestrę kameralną* Stefana Kisielewskiego”, w: *Florian Dąbrowski, Stefan Kisielewski, Zygmunt Mycielski. Melos, logos, etos*, red. Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa 1987, s. 90–91.

**A**

Cl. in sib I  
Cl. in sib II  
Fg.

**B**

Ob.  
Cl. in sib I  
Cl. in sib II  
Fg.

O różnicy w opracowaniu muzycznym świadczy także wcześniejszy wstęp do sceny 6 aktu II poprzedzający monolog Kordiana na szczycie Mont Blanc. U Turskiego wprowadzony zostaje mroczny nastrój, podkreślany burdonem wiolonczel i kontrabasów, fłażoletami w artykulacji *con sordino* skrzypiec oraz – wybijanym monotonicznie – rytmicznym, jednotaktowym motywem w partii czelesty<sup>20</sup> (odcinek 23). Pojawiająca się od t. 7 przeciągła, początkowo wznosząca, później falująca melodia w skrzypcach I w zasadzie jeszcze potęguje ów niepokojący nastrój. Kisielewski z kolei postawił na wyrazistą rytmikę w postaci punktowanych rytmów sekcji smyczkowej, na tle której niczym temat fugi pojawia się melodia fagotu oparta na prostych rytmach półnut, dalej ćwierćnut (odcinek 16). Chaos czy raczej natłok myśli bohatera być może odzwierciedla partia oboju, pełna nieregularności interwałowej, przeplatana rytmami triolowymi i parzystymi przy jednoczesnych zmianach metrum. Mimo określenia użytego w partyturze – *cantabile* – melodię tę trudno uznać za śpiewną. Od strony formalnej natomiast odcinek ten ma budowę ABA<sup>1</sup>, w której odcinkowi A odpowiadałaby partia fagotu, a B – oboju.

20 Motyw w metrum 3/4 składa się z ósemki z kropką, szesnastki, ćwierćnoty oraz pauzy ćwierćnotowej. Powtarzany jest na współbrzmieniu sekundy małej w skrajnych rejestrach oktawy raz- (lewa ręka) i trzyczesnej (prawa ręka).

Pewne podobieństwa daje się natomiast uchwycić w przypadku wstępu do sceny 4 aktu II czyli drogi publicznej, po której jadą na koniu Kordian i Wioletta. Obaj kompozytorzy mniej lub bardziej sugestywnie oddali charakter końskiego tętentu. Turski odmalował go poprzez quasi-triolową rytmikę stosując metrum 6/8 w partii smyczków, wzmacniając „tętent” artykulacją *spiccato*, a następnie uderzeniami kotłów w rytmie dwie szesnastki i ósemka (odcinek 21). Kisielewski, poza monotonnym, punktowanym rytmem wybijanym przez kotły oraz sekcją smyczkową, wprowadził ostinatowy motyw melodyczny bazujący na rytmice triolowej i synkopowej w partii oboju, dający niemal wizualne złudzenie falującego rytmu cwałującego konia. Nieco dalsza zbieżność występuje na początku sceny 2 w akcie III podczas koronacji cesarza. Jak już wspomnieliśmy, Turski w odcinku 26 zastosował jedyny cytat, dając dyskretne, ale jednak podniosłe tło dla rozgrywającej się sceny. U Kisielewskiego nastrój ceremonii został znacznie bardziej uwypuklony ze względu na niemal pełną obsadę instrumentalną z użyciem dzwonów i organów (odcinek 21). Wprawdzie nie mamy tu cytatu, ale charakter muzyki można określić jako typowo fanfarny, podniosłość wzmacnia dynamika *fortissimo*, tempo *maestoso* i prosta tonalna harmonika. Kisielewski jednak nie byłby sobą, gdyby w ostatnich taktach nie sprawił słuchaczom psikusa. Wydawałoby się, że fanfarny pochód zostanie domknięty triumfalnie akordem *C-dur* (i tak *de facto* jest w t. 8 i 9), tymczasem w kolejnych taktach kończy się niespodziewane akordem *a-moll*, zniekształconym dodatkowo przez dźwięk *as* w partii smyczków i kotłów, w artykulacji tremolo.

Na podstawie powyższych przykładów można dostrzec, że – pomimo pewnych podobieństw – oba opracowania znacznie różnią się pod względem muzycznej treści. Wykorzystywane przez kompozytorów zbieżne środki, takie jak np. tremolo, *tremolando*, tryle, dźwięki burdonowe, dysonujące interwały osadzone w innych kontekstach brzmieniowych, dają odmienne rezultaty w zakresie kreowania dźwiękowej atmosfery.

#### PRZEGLĄD RECENZJI I WNIOSKI KOŃCOWE

Oddajmy teraz głos recenzentom, aby pokazać, jak oceniali oni partytury Turskiego i Kisielewskiego. W przypadku inscenizacji warszawskiej bodaj najczęściej pojawiało się w prasie określenie „nowoczesna muzyka”. Wojciech Natanson pisał: „Muzyka Zbigniewa Turskiego dyktuje rytm ostry i namiętny, stanowiąc dla akcji tło nowoczesne i zaskakujące”<sup>21</sup>. Na łamach *Teatru* tę samą muzykę określił jako oryginalną, gorącą, podniecającą i zaskakującą<sup>22</sup>. W podobnym tonie wypowiadał się Zygmunt Greń na łamach *Życia Literackiego*: „Zbigniew Turski w Warszawie ani kroku nie zrobił ku «narracyjności»; był ostry, dynamiczny, nieustępliwy, dosięgał widza

21 Wojciech Natanson, „Kordian w Teatrze Narodowym”, *Trybuna Robotnicza* 11 (1956) nr 131, s. 3.

22 Wojciech Natanson, „O motyw przewodni *Kordiana*”, *Teatr* 11 (1956) nr 13, s. 6.

wprost<sup>23</sup>. Z kolei August Grodzicki, dołączając się do powyższych ocen, zwrócił uwagę, że chwilami muzyka była za głośna. Czy był to problem zaplanowanej przez Turskiego dynamiki, czy raczej niedopracowane odtwarzanie, trudno teraz dociec. Muzyka nagrana i emitowana podczas spektaklu z głośników, mogła przecież, wobec niedoskonałości technicznej sprzętu, wydawać się słuchaczom nieco przejawskawiona, stąd wniosek:

Bardzo nowoczesnym tonem brzmi też znakomita muzyka Zbigniewa Turskiego. Może jest jej trochę za dużo, może czasem odzywa się zbyt głośno, ale swymi ostrymi, przenikliwymi dźwiękami, w których dużą rolę grają instrumenty perkusyjne, robi wstrząsające wrażenie. (Nagrana przez orkiestrę i chór Filharmonii Narodowej pod dyktando Bohdana Wodiczki). Oprawa plastyczna i muzyka stanowią elementy doskonale zharmonizowane z całością inscenizacji<sup>24</sup>.

W drugiej swojej recenzji ten sam autor poddał krytyce pomysł przerywania poszczególnych scen *intermezzami*. Jak zostało zaznaczone wcześniej, sceny faktycznie zarówno u Turskiego jak i Kisielewskiego powiązane są wstępami muzycznymi, które wypełniały czas zmian dekoracji.

Można by też mieć pretensję do inscenizatora, że nie zdecydował się na takie powiązanie scen, by je można było pokazać bez ciągłego uciekania się do kurtyny. Rozprasza to ciągłość wrażeń nawet wtedy, kiedy przerwy wypełnia tak świetna i nowoczesna muzyka jak ta, którą dla *Kordiana* skomponował Zbigniew Turski<sup>25</sup>.

Podobnie ocenił pod tym względem inscenizację krakowską, pisząc:

Także i w tym przedstawieniu zwłaszcza dwa pierwsze akty posiekane są zapadaniem kurtyny, a że możliwości techniczne teatru krakowskiego są mniejsze i muzyka Stefana Kisielewskiego mniej sugestywna, przerwy dłużą się tu jeszcze bardziej<sup>26</sup>.

Oprawę Kisielewskiego odbierano jako mniej wyrafinowaną pod względem języka muzycznego. Potwierdzają to recenzje, choćby Olgerda Jędrzejczyka czy Zygmunta Grenia: „Kisielewski «puścił się» na sytuacyjną ilustrację muzyczną. [...] jest dobra i przystępna<sup>27</sup>. „Muzyka Kisielewskiego, także nowoczesna w środkach, była komunikatywna bardzo i nawet jak gdyby «narracyjna»<sup>28</sup>. Rzeczywiście Kisielewski w swoim opracowaniu był sobą, pisał w stylu, który dobrze znał, w którym dobrze

23 Zygmunta Greń, „Powrót Kordiana”, *Życie Literackie* 6 (1956) nr 21 (226), s. 4.

24 August Grodzicki, „Kordian nowoczesny i aktualny”, *Życie Warszawy* 13 (1956) nr 102, s. 6.

25 August Grodzicki, „Po *Dziadach – Kordian*”, *Świat* 6 (1956) nr 22, s. 16.

26 Ibid.

27 Olgerd Jędrzejczyk, „Kordian i lud”, *Gazeta Krakowska* 8 (1956) nr 117, s. 4.

28 Z. Greń, „Powrót Kordiana”, s. 4.

się czuł i nie siłił się na eksperymentatorstwo. Najlepiej jego stosunek do własnej twórczości oddają jego słowa:

Terenem, który mi jak na razie całkiem wystarczy, jest balansowanie na styku tonalności i atonalnej „kubistycznej” deformacji, wszelkie zaś kombinowanie czy spontaniczne serializmy nie dla moich, widać, predyspozycji zostały stworzone. Tonalność i proces jej zakłócania, tonalność konfrontowana z perspektywami „świata nowego” – to dla mnie ciekawsze niż zupełnie nowe koncepcje całościowe, to odpowiedni teren treningowy, gdzie, niezauważony, mogę dokonywać swoich ulubionych samotnych, ale autentycznych doświadczeń; są to ewolucje o niezbyt może szerokim zakresie, ale dobrze się w nich czuję<sup>29</sup>.

Na czym natomiast polegała owa ostrość muzyki, o której pisali recenzenci w kontekście Turskiego? Wskazać można tu kilka czynników, po pierwsze stosowanie nieprzyjemnych dysonujących współbrzmień, sekundowych, trytonowych. Po drugie wykorzystanie wysokich rejestrów w instrumentach smyczkowych, ale także perkusyjnych melodycznych, które z racji swojej natury brzmienia są piskliwe, a wręcz przenikliwe. Po trzecie szybkie tempo niektórych odcinków, które wzmacniało wrażenie nieprzyjemnych współbrzmień. Po czwarte zaś rezygnacja w przeważającej części partytury z przebiegów o wyrazistej linii melodycznej na rzecz bardziej brzmieniowego, idącego w kierunku sonorystycznym kształtowania przebiegu muzycznego.

U Turskiego widoczna jest większa spójność w obrębie części dzieła. *Przygotowanie* opiera się głównie na motywie duchów, który jest wielokrotnie prezentowany, w różnych aranżacjach brzmieniowych. Akt I, na który składają się tylko trzy odcinki muzyczne, przynosi zmianę nastroju, na bardziej smętny, ponury. Muzyka zaaranżowana jest głównie na instrumenty smyczkowe, rozwija się melodycznie, ale nie jest to melodia śpiewna. Zawiera ona zwykle duże skoki, na przemian z małymi interwałami i zdecydowanie wolniejsze tempa (np. odcinek 16, 17). Ostatnie dwa akty są najmniej spójne, ale wynika to z częstych zmian miejsca akcji, charakteru sytuacji. Są więc tu motoryczne odcinki w marszowej rytmice (nr 25), wolne odcinki ewokujące nastrój grozy, tajemniczości (nr 27, 30) czy monotonnego oczekiwania (nr 32). W partyturze Turskiego dominują typowo brzmieniowe odcinki, pozbawione wyraźnych myśli melodycznych na rzecz brzmień migotliwych, ale też ponurych, wywołujących napięcie, co osiągał poprzez tremolo, tryle, wykorzystanie flażoletów, dynamiki oscylującej od *piano* do *pianissimo*, łączeniu skrajnych rejestrów (niskich i wysokich), długo trzymanych współbrzmień o charakterze burdonu (np. odcinki 32, 35, 23). Co jednak osobliwe, brakuje nieco pikanterii rytmicznej, do czego mogłyby skłaniać zastosowane instrumenty perkusyjne. Ich różnorodność w połączeniu z bardziej wyrafinowanymi rytmicznymi układami mogłaby dać jeszcze lepsze

29 S. Kisielewski, „O moim komponowaniu”, s. 26.

efekty. Turski instrumentów tych używa w dość konwencjonalny sposób, głównie dla wzmagania napięcia (tremola, różnicowanie dynamiki, złowieszcze repetowanie motywów rytmicznych), czy po prostu dla utrzymania odpowiedniego charakteru lub tempa przebiegu (rytmika marszowa). W żadnym też odcinku nie pełnią one pierwszoplanowej roli, a często bywa, że pojawiają się epizodycznie lub w ogóle nie są używane<sup>30</sup>. Jako ciekawostkę przytoczmy jeszcze dwie opinie recenzentów zagranicznych o muzyce Turskiego, przywołane na łamach miesięcznika *Teatr*. W rubryce „W świecie” cytowano słowa Guy Leclerca z czasopisma *L'Humanité*:

[...] można tylko chwalić Erwina Axera, że tak świetnie umiał oczyścić i odmłodzić bujne dzieło romantyzmu polskiego i wydobyć z niego sens najistotniejszy [...]. Niewątpliwie pomogła mu w tym ilustracja muzyczna Zbigniewa Turskiego; nie zmniejsza to jednak świetności osiągnięć Axera<sup>31</sup>.

Z kolei, jak przekazali to redaktorzy *Teatru*, Robert Kemp w *Le Monde* pisał:

Muszę tu podkreślić wartości intelektualnej ilustracji muzycznej p. Zbigniewa Turskiego, prawie nieprzerwanej, wiernej tekstowi i wybitnie literackiej. Ruchliwa masa dźwięków nie narzucających się i niezbyt anachronicznych maluje dramat barwami świeższymi niż dekoracje. Bez tej muzyki przedstawienie byłoby cięższe<sup>32</sup>.

W porównaniu z muzyką Turskiego, partytura Kisielewskiego jest bardziej zróżnicowana. Na pewno jest w niej więcej odcinków o charakterze ilustracyjnym (np. nr 4, 14, 33), więcej także pojawia się cytatów i parafraz. Tym, co przykuwa uwagę, jest częste stosowanie tremoland, tryli, zmian metrum, progresji. Dominują przebiegi z wyraźną linią melodyczną prezentowaną przez poszczególne instrumenty. Melodia staje się u Kisielewskiego głównym elementem w kształtowaniu przebiegu utworu, nawet jeśli jest ona „rozrywana” na strzępy przez kolejne instrumenty. Kompozytor trzyma się romantycznego myślenia w zakresie instrumentacji, harfa czy wyraziste partie fletu, klarnetu, fagotu mają u niego znaczenie kolorystyczne a nie sonorystyczne. Sporo tu także typowego dla kompozytora humoru muzycznego<sup>33</sup>, wprowadzanego za pomocą dobrze znanych, ale sprawdzonych chwytów, takich jak np. fanfary grane przez trąbki z tłumikiem, w sekundowym brzmieniu, z melodią, która zamiast prostych, czystych interwałów zawiera niepasujące dźwięki (jak trytony czy tzw. konsonanse niedoskonałe). Ponadto prostota ryt-

30 Na przykład nr 16, 19, 26, 32, 35, 36.

31 Zob.: „Prasa zagraniczna o *Kordianie*”, *Teatr* 11 (1956) nr 15/16, s. 33.

32 Ibid.

33 Tę cechę idiomu kompozytora wyczerpująco omówił Piotr Papla, który poświęcił swój artykuł twórczości orkiestrowej Kisielewskiego, zob.: Piotr Papla, „Elementy komizmu w twórczości orkiestrowej Stefana Kisielewskiego”, w: *Muzykologia wobec przemian kultury i cywilizacji*, red. Ludwik Bielawski, J. Katarzyna Dadak-Kozicka, Agnieszka Leszczyńska, Warszawa 2001, s. 72–85.

miczna, tonalność zaburzana poprzez dźwięki obce lub politonalne przebiegi, nagle nieoczekiwane zwroty harmoniczne itp. Cechy te ewidentnie podkreślają stylistykę neoklasyczną, tak bliską kompozytorowi. Jeśli mielibyśmy wskazać to, co odróżnia kompozycję Kisielewskiego od muzyki Turskiego, to trzeba by na pewno wspomnieć o tym, że Kisielewski skomponował mniej odcinków ewokujących nastroj grozy czy tajemniczości – i nawet jeśli one tutaj występują, to nie wydają się zbyt sugestywne. Kompozytor nie wprowadza większych różnic dynamicznych, co ma znaczenie dla potęgowania napięć. I bodaj najwięcej odrębności dostrzec można, porównując czas trwania poszczególnych odcinków: u Turskiego dużo więcej jest fragmentów krótkich, wręcz kilkusekundowych, u Kisielewskiego występują zaś bardziej rozbudowane przebiegi, których długość mieści się w przedziale od jednej do trzech minut.

Niemal symultaniczne premiery *Kordiana* Juliusza Słowackiego na scenach dwóch polskich teatrów, które zaowocowały dwiema partyturami muzyki teatralnej do tego dramatu, mogły z pewnością rodzić pytanie, która z zaproponowanych inscenizacji i która muzyka teatralna jest lepsza. Tę specyficzną atmosferę swoistej rywalizacji rejestrują zachowane recenzje obu inscenizacji. Porównywano grę aktorską, rozwiązania inscenizacyjne, ingerencje w tekst, wymowę ideową itp.<sup>34</sup>. Dzisiaj, na podstawie samych partytur, jednoznacznej oceny muzyki dać nie sposób. Żeby ocenić wartość artystyczną i funkcjonalną muzyki teatralnej, należałoby przecież przeanalizować żywy spektakl i dopiero wówczas stwierdzić, na ile towarzysząca mu muzyka staje się integralnym elementem inscenizacji. Omawiane tutaj partytury ukazują nam dwie drogi twórcze, dwa kompozytorskie style. Ale wart podkreślenia jest fakt, że obie kompozycje są bardzo dobrze zinstrumentowane i nie ma wątpliwości, że obaj kompozytorzy włożyli sporo wysiłku, aby zaproponowane przez nich opracowania nie ograniczały się do kilku piosenek i paru odcinków instrumentalnych, z czym często można się spotkać w praktyce teatralnej. Miejmy nadzieję, że w przyszłości partytury Turskiego i Kisielewskiego zostaną odkryte i ponownie wykorzystane – albo do rekonstrukcji spektaklu z 1956 r., albo podczas nowych inscenizacji dramatu Słowackiego.

34 Por. np.: Andrzej Kijowski, „Pewien podchorąży zwariował”, *Teatr* II (1956) nr 14, s. 15–16; A. Grodzicki, „Po *Dziadach*”, s. 1; Z. Greń, „Powrót *Kordiana*”, s. 4.



## BIBLIOGRAFIA

- Gąsiorowska, Małgorzata. „Turski Zbigniew”. W: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska. T. II, 172–173. Kraków: PWM, 2009.
- Greń, Zygmunt. „Powrót Kordiana”. *Życie Literackie* 6, nr 21 (1956): 4.
- Grodzicki, August. „Kordian nowoczesny i aktualny”. *Życie Warszawy* 13, nr 102 (1956): 6.
- Grodzicki, August. „Po *Dziadach* – Kordian”. *Świat* 6, nr 22 (1956): 16.
- Jędrzejczyk, Olgierd. „Kordian i lud”. *Gazeta Krakowska* 8, nr 117 (1956): 4.
- Kaczyńska, Leokadia. *Winkelried ożył? Teatralne odczytywanie „Kordiana” (1945–2000)*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2006.
- Kisielewski, Stefan. „O moim komponowaniu i myśleniu”. *Informator Polskiego Wydawnictwa Muzycznego* 9 (1964): 26.
- Kijowski, Andrzej. „Pewien podchorąży zwariował”. *Teatr* 11, nr 14 (1956): 15–16.
- Natanson, Wojciech. „Kordian w Teatrze Narodowym”. *Trybuna Robotnicza* 11, nr 131 (1956): 3.
- Natanson, Wojciech. „O motyw przewodni *Kordiana*”. *Teatr* 11, nr 13 (1956): 6.
- Papła, Piotr. „Elementy komizmu w twórczości orkiestrowej Stefana Kisielewskiego”. W: *Muzykologia wobec przemian kultury i cywilizacji*, red. Ludwik Bielawski, J. Katarzyna Dadak-Kozicka, Agnieszka Leszczyńska, 72–85. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2001.
- Słowacki, Juliusz. *Kordian: część pierwsza trylogii „Spisek koronacyjny”*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1953.
- Turski, Zbigniew. „Muzyka w teatrze”. *Scena* 51, nr 6 (1973): 27.
- Turski, Zbigniew. „Zagadnienia muzyczne”. *Teatr* 11, nr 8 (1952): 8.
- Wnuk-Nazarowa, Joanna. „Humor w *Koncerte na orkiestrę kameralną* Stefana Kisielewskiego”. W: *Florian Dąbrowski, Stefan Kisielewski, Zygmunt Mycielski. Melos, logos, etos*, red. Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, 87–95. Warszawa: ZKP, 1987.
- „W świecie. Prasa zagraniczna o *Kordianie*”. *Teatr* 11, nr 15/16 (1956): 33.

TWO VISIONS OF MUSIC. THE SCORES BY ZBIGNIEW TURSKI AND STEFAN KISIELEWSKI FOR TWO PRODUCTIONS OF JULIUSZ SŁOWACKI'S *KORDIAN* IN 1956

The major theatrical events of 1956 in Poland included two spring productions of Juliusz Słowacki's play *Kordian*. The Warsaw premiere, directed by Erwin Axer, with music by Zbigniew Turski, took place on 21 April at the National Theatre. The Kraków production, directed by Bronisław Dąbrowski, with music by Stefan Kisielewski, opened on 1 May at the Juliusz Słowacki Theatre. Both composers wrote extensive scores that undoubtedly enriched the stage productions. They have been preserved to our time in manuscript form: Turski's in the Music Repository at the National Library of Poland in Warsaw (shelf-mark Muz. 2116), Kisielewski's in the Theatre Archive at the Juliusz Słowacki Theatre in Kraków (file no. 236). Turski's score comprises 42 numbered sections, Kisielewski's has 37 (but in practice 55).

The aim of this article is to point out similarities and differences in these two scores composed for the same play. The similarities are evident in such aspects as the 'ghosts motif', which takes the form of a descending figure in both scores (played consistently by the first and second violins in Turski's music, and by various configurations of woodwinds and strings in the Kisielewski). Both composers also introduced *intermezzi* preceding individual scenes

in the principal acts of the play. As many as 14 musical sections accompany the same passages in the text. Both composers also used musical quotations: Turcki only once, citing the hymn *God Save the Tsar!*, and Kisielewski four times, with fragments quoted from *La Varsovienne*, *La Marseillaise*, *Dąbrowski's Mazurka* and *God Save the King*. Differences between the scores are visible in the choice of forces. Turcki leaves out wind instruments in favour of expanded percussion and, unlike Kisielewski, introduces vocal parts. Kisielewski scored his music for a traditional symphony orchestra. What most distinguishes the two scores is the organisation of the musical material. Turcki tends to emphasise timbral qualities, although this it is not yet a typically sonoristic approach. Kisielewski takes the opposite direction and opts for a neoclassical style, with which he was very familiar.

*Translated by Tomasz Zymer*

Słowa kluczowe / keywords: *Kordian*, Stefan Kisielewski, Zbigniew Turcki, muzyka teatralna / incidental music

**Dr Wioleta Muras**, absolwentka muzykologii i historii sztuki na Uniwersytecie Wrocławskim. Adiunkt w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego. Autorka książki *Wczesna twórczość użytkowa Witolda Lutosławskiego w świetle jego biografii i w kontekście przemian audiosfery XX wieku* (Wrocław 2019). Stypendystka Paul Sacher Foundation w Bazylei. W 2014 r. otrzymała grant Narodowego Centrum Nauki w konkursie Preludium. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na twórczości Witolda Lutosławskiego, historii muzyki XX w., muzyki teatralnej oraz zagadnieniach pejzażu dźwiękowego.  
wioleta.muras@uwr.edu.pl

---

***Trzeci tom serii „Muzyka polska za granicą”***

***„American dream”. Polscy twórcy za oceanem***  
*red. Beata Bolesławska-Lewandowska i Jolanta Guzy-Pasiak*

*zamówienia: wydawnictwo@ispan.pl*

---